



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit:

**„Bedeutung in Bewegung:  
tanzethnologische und bewegungsanalytische  
Betrachtungen am Beispiel westafrikanischer Tänze des  
Kusum Gboo Dance Ensembles aus Ghana“**

Verfasserin:

**Christine Irran**

Angestrebter Grad:

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Eingereicht (Ort, Datum)

Wien, 07.10.2008

Studienkennzahl laut Studienblatt:

A 307 296

Studienrichtung laut Studienblatt:

Völkerkunde

Betreuerin:

Univ. Doz. Dr. Marianne Nürnberger



## Danksagung

Im Sinne des in Ghana gebräuchlichen Sprichwortes „Wir stehen auf den Schultern unserer Ahnen“ möchte ich alle Bemühungen und Errungenschaften meiner Vorfahren würdigen, auf denen ich im kollektiven wie im persönlichen Sinne aufsetzen kann. Neben jenen Vorvätern und Vormüttern, die ich nur aus Erzählungen kenne, möchte ich vor allem meinen Großeltern und ihren Geschwistern für ihre Liebe und Unterstützung danken und für die besondere Art, mit der sie es verstanden, „die Welten zwischen den Generationen“ zu verbinden und die Angehörigen unserer „Sippe“ zusammenzuhalten. Ich schätze mich glücklich, einer stabilen und für alle bereichernden Gemeinschaft von Tanten, Onkeln, Cousinen und Cousins unterschiedlicher Grade angehören zu dürfen.

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, denen ich mein Leben und darüber hinaus so vieles mehr verdanke, dass es sich nicht in Worte fassen lässt. Dadurch, wie sie mit sich selbst, miteinander und mit uns Kindern umgingen, haben sie einen stabilen und doch flexiblen Grundstein für meine persönliche Entwicklung gelegt. Ich empfinde tiefste Hochachtung für die grosse persönliche Stärke, mit der meine Mutter meinem Bruder und mir trotz des frühen Todes meines Vaters wie ein Fels in der Brandung zur Seite stand und danke ihr von Herzen für die ausdauernde und bereichernde Art, mit der sie die vorliegende Arbeit lektoriert hat.

Meinem Bruder danke ich dafür, dass er immer für mich da war und hinter mir gestanden ist, auch wenn es mitunter durchaus Auffassungsunterschiede zwischen uns gab. Mit seinem unbestechlichen Charakter und der Ehrlichkeit, mit der er stets zu seiner Meinung steht, stellte er schon immer einen Gradmesser für meine eigene Authentizität dar und ist mir ein unverzichtbarer Vertrauter und Kamerad, dessen unnachahmliche Mischung aus Ernsthaftigkeit und Humor ich nicht missen möchte.

Ich bin dankbar, mich schon so viele Jahre auf die treue Freundschaft, den Mut und das Vertrauen meiner Wegbegleiterin Gigi stützen zu dürfen, die so manche Erfahrung meines Lebens mit mir geteilt und mir geholfen hat, einige schwierige „Hürden“ zu nehmen. Darüber hinaus regte sie mich dazu an, eine innere Haltung zu entwickeln, die mir zu mehr Selbstvertrauen und innerer Stärke verholfen hat. An dieser Stelle möchte ich allen meinen Freunden danken, die mein Leben mit ihrer jeweiligen besonderen Wesensart bereichern.

Wolfgang und Geri rechne ich hoch an, dass sie mir einen „Quereinstieg“ in die IT-Branche ermöglicht haben und dafür Sorge trugen, dass diese Diplomarbeit, die in ein völlig anderes Gebiet fällt, trotzdem nicht ungeschrieben blieb.

Ursula bin ich dankbar für ihre kostbare Freundschaft und Unterstützung als Ratgeberin, die mir half, wichtige Entscheidungen in meinem Leben zu treffen und Veränderungen in Gang zu setzen, im Zuge derer sich meine unterschiedlichen Interessen mehr und mehr zu einem großen Ganzen verbinden lassen.

Beim Kusum Gboo Dance Ensemble bedanke ich mich für die Erlaubnis, einen Blick (oder besser: viele Blicke) hinter die Kulissen werfen zu dürfen, und für die Freigabe des dabei entstandenen Materials für wissenschaftliche Zwecke. Allen Menschen, die mir im Laufe meiner Feldforschungen Einblick in ihre Welt gewährten und mich an ihrem Leben teilnehmen ließen, spreche ich ebenfalls meinen Dank aus, besonders Vincent, Faustina, Peter und Nadja, Mary, Yaa, Paul und Professor Opoku.

Univ. Doz. Dr. Marianne Nürnberger, Dr. Manfred Kremser und Mag. DDr. Werner Zips möchte ich für ihre tatkräftige Unterstützung, Förderung und Inspiration danken sowie für die kollegiale Art, mit der sie mir begegnet sind.



# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Vorbemerkungen.....	1
2	Vorgehen, Forschungsansatz und Methoden.....	9
2.1	Eine Tanzperformance als „Eintrittskarte“ in eine neue Lebenswelt?.....	9
2.2	Forschungsansatz, Vorgehen, Methoden.....	13
3	Kultur als Kommunikation – Tanz als „Message / Action Sign System“.....	16
4	Tanz und andere „Kunst“-Formen im ghanaischen Kontext.....	38
4.1	Geschichtliche Hintergründe der kaleidoskopischen Vielfalt.....	38
4.2	Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen.....	46
4.3	Musik und Tanz als Kontext für gemeinschaftliches Handeln.....	56
4.3.1	Rhythmen der Gemeinschaft.....	57
4.3.2	Regeln und Verbote im Zusammenhang mit Tanz und Musik.....	65
4.3.3	Struktureller Aufbau und Organisation.....	68
4.4	Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung.....	77
4.4.1	Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung.....	77
4.4.2	Verbindung von Tanz, Musik und Sprache.....	86
4.4.2.1	Charakteristika afrikanischer Musik und deren Verknüpfung mit Tanz.....	86
4.4.2.2	Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten.....	91
4.4.3	„Bedeutungstragende“ Tanzbewegungen.....	100
4.5	Emische Kategorien für Tanz/Musik.....	110
5	Persönliche Begegnung mit einer fremden (Tanz)kultur.....	111
5.1	Rahmenbedingungen.....	111
5.1.1	Der Einstieg.....	111
5.1.2	Feldforschungssituation.....	114
5.1.3	Kurzprofil des Kusum Gboo Dance Ensembles.....	119
5.2	„Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah.....	121
5.3	Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire.....	138
5.4	Eigene Tanzerfahrung unter Anleitung des Kusum Gboo Dance Ensembles.....	147
6	Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles.....	152
6.1	Kete (Akan).....	154
6.2	Anlo Kete (Anlo Ewe).....	160
6.2.1	Das Agbadza-Movement (I).....	166
6.2.2	Das Agbadza-Movement (II).....	167
6.2.3	Das Gadzo-Movement.....	168
6.2.3.1	Betrachtungen zur Bewegungsdimension des Gadzo-Movements.....	174
6.2.3.2	Interpretation einiger Bedeutungsaspekte des Gadzo-Movements.....	180
7	Zusammenfassung und Ausblick.....	192
8	Anhang.....	196
8.1	Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein).....	196
8.1.1	Schnittflächen & Spannungsfelder – Interdependenz & Interaktion.....	196
8.1.2	Der äußere Rahmen - das Setting.....	198
8.1.3	Beteiligte Akteure.....	199
8.1.4	Funktion / Intention.....	201
8.1.5	Genre / Gattung / Form.....	205
8.1.6	Gesamteindruck / Gesamterscheinung.....	206
8.1.7	Choreographische / Szenische Gestaltung.....	209
8.1.8	Einsatz von multimodaler Kommunikation und „Verstärkern“.....	214
8.1.9	Spezifischer Einsatz der Bewegungsfaktoren.....	216
8.2	Edward T. Hall und George L. Trager's „Map of Culture“ (zu Kap. 3, S.22).....	218
9	Literaturverzeichnis.....	219
10	Verzeichnis der sonstigen Quellen.....	227
11	Curriculum Vitae .....	229
12	Abstract (deutsch / englisch).....	231



## 1 Einleitung und Vorbemerkungen

### Ziel und Aufbau der Diplomarbeit

Obwohl mich Tanz in jeder Form zeitlebens sehr interessierte, konzentrierte sich mein wissenschaftliches Interesse im Lauf meines Studiums der Ethnologie vorerst auf ganz andere Themen, bis ich während der dreiwöchigen Auslandsexkursion unseres Instituts nach Ghana, an der ich im Jahr 1998 teilnahm, der faszinierenden Tanzkultur dieses Landes begegnete. Dieses Initialerlebnis beeindruckte mich derart, dass ich meine ursprünglichen Diplomarbeitspläne kurzerhand verwarf und mich der tanzethnologischen Beschäftigung mit westafrikanischem Tanz zuwandte.

In den folgenden Abschnitten soll dargestellt werden, unter welchen Gesichtspunkten die thematischen Aspekte für diese Arbeit ausgewählt und mit welchen Zielsetzungen, zentralen Fragestellungen und theoretischen bzw. praktischen Überlegungen diese in Beziehung gesetzt wurden. Ziel der Diplomarbeit ist die Erarbeitung einer theoretischen und methodischen Basis zum gewählten Untersuchungsgegenstand im ersten Schritt und in einem zweiten die exemplarische Anwendung dieses Zugangs auf die konkreten empirischen Daten aus den Feldforschungsaufenthalten beim Kusum Gboo Dance Ensemble aus Accra (Ghana).

Den thematischen Fokus bildet die vielschichtige Verflechtung zwischen Bewegung und Bedeutung auf dem Gebiet des Tanzes. Form und Inhalt, strukturelle und funktionale Aspekte des Tanzes sollen miteinander in Beziehung gesetzt werden, um die Art der Verbindung dieser beiden Pole näher zu beleuchten. Die Bedeutungsdimension eines Tanzes umfasst einerseits Inhalt, Geschichte und Botschaft des Tanzes und andererseits jene Bedeutung, die der Tanz für die beteiligten Individuen und die jeweilige Gemeinschaft hat, also die Funktion dieses Tanzes im persönlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext. Die jeweilige äußere „Form“ eines Tanzes, d.h. dessen Bewegungsstruktur, -stil und -dynamik, kann gemäß den verschiedenen Zielsetzungen, ästhetischen Vorstellungen, gängigen Bewegungsgewohnheiten und kulturellen Ordnungsprinzipien unterschiedliche Ausprägungen annehmen, wie dies die zahlreichen Tanztraditionen dieser Welt deutlich machen.

Im Sinne einer ethnologischen Betrachtungsweise wird Tanz in dieser Arbeit als kulturelles Phänomen verstanden, das nicht vom jeweiligen Kontext getrennt gesehen werden kann, sondern entsprechend seiner Komplexität von mehreren Seiten zu beleuchten ist. Sowohl die beteiligten Akteure und deren Beweggründe, die vermittelten Inhalte und die gewählte Art der Vermittlung als auch die Funktionen des Tanzes im jeweiligen Kontext sind maßgeblich von

gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Faktoren geprägt und geben über eben diese Auskunft.

In diesem Zusammenhang spielt der Körper als Ort und Medium sowohl der Hervorbringung als auch der Wahrnehmung von Tanz eine große Rolle. Der Körper wird hier nicht als abstraktes Konzept behandelt, sondern vor dem Hintergrund seiner realen Bedingungen und Lebensumstände als lebendiger „kultureller“ Körper verstanden. Es soll gezeigt werden, dass selbst die physiologisch-sensorische Grundlage unserer Körperlichkeit maßgeblich von kulturellen und sozialen Faktoren geprägt und beeinflusst wird. Als Instrument des Ausdrucks und der Wahrnehmung bildet der Körper eine zentrale Schnittstelle zwischen Natur und Kultur, zwischen Kollektiv und Individuum, zwischen bewussten und unbewussten Bedingungen unseres Daseins. Er ist zugleich Ausgangs- und Anlaufpunkt jener lebendigen Interaktion untereinander und mit der „Welt“, die kulturell und persönlich geprägt ist und in ihrem Vollzug wieder aufs Neue Kultur und Sozietät schafft.

Im Tanz erfährt der Körper über eine Reihe von Kommunikationskanälen eine Art „mehrdimensionale“ Beteiligung und es werden sowohl somatische als auch psychische, geistige und emotionale Ebenen mit angesprochen. Das Vermittlungspotential tänzerischer Kommunikation stützt sich neben einer Übermittlung von Informationen auf visuellem, akustischem, taktilen oder olfaktorischem Wege wesentlich auf den kinästhetischen<sup>1</sup> Kanal. Tanz nutzt die volle Kapazität des menschlichen Körpers als Ausdrucksinstrument. Im Gegensatz zu nonverbaler Kommunikation, welche unterstützend oder begleitend zu verbaler Vermittlung eingesetzt wird, bildet Körpersprache meist die einzige Möglichkeit, um im Tanz Inhalte zu vermitteln. Tänzer und Choreographen erlangen aufgrund der Notwendigkeit der bewusst kreativen Wahl verschiedener Ausdrucksmittel oft eine besondere Differenziertheit im körpersprachlichen Ausdruck und entwickeln so individuelle Tanzvokabularien und Stile. Darin können sich gängige Bewegungs- und Ausdrucksformen der Alltagskultur spiegeln oder diese bewusst aufgebrochen und neu gestaltet werden. Aus solchen individuellen Ansätzen, die vom jeweiligen Kollektiv aufgegriffen und weiterentwickelt werden, entstehen im Laufe der Geschichte regionale und überregionale Tanzformen und -traditionen, die sich durch einen unverwechselbaren Bewegungscharakter auszeichnen und bestimmte Körperhaltungen, Bewegungsrepertoires und Tanzgesten formalisieren.

Angesichts der nonverbalen und vieldimensionalen Natur des Tanzes ist eine „Übersetzung“ in sprachliche Begriffe schwierig, wenn nicht gar unmöglich (vor allem was die gegebenenfalls vielschichtigen inhaltlichen Bedeutungsdimensionen anbelangt). Selbst um Tanzphänomene

---

<sup>1</sup> Der Bewegungssinn, auch *Kinästhesie* (von altgriech. kinein (κινεῖν) „sich bewegen“ und aísthesis (αἴσθησις) „Wahrnehmung“) genannt, ermöglicht nicht nur die Bewegungsempfindung und das Erkennen der Bewegungsrichtung des eigenen Körpers, sondern auch die kinästhetische Wahrnehmung der Bewegungen anderer Lebewesen oder bewegter Objekte, wodurch meiner Wahrnehmung nach ein „Bewegungseindruck“ oder eine Art „Resonanz“ der Bewegung im eigenen Körper entsteht.

relativ oberflächlich zu untersuchen und nachvollziehbar zu beschreiben, bedarf es schon einer einigermaßen differenzierten Begrifflichkeit. Eine Einarbeitung in die Grundlagen einiger Ansätze und Methoden zur Bewegungsanalyse und -notation war daher notwendig, um die Bewegungscharakteristika zweier ausgewählter Tanzstücke aus dem Repertoire des Kusum Gboo Dance Ensembles herausarbeiten zu können – zumindest in dem Ausmaß, das der Zielsetzung dieser Arbeit entspricht, nämlich in der Zusammenschau des kinetischen Aspekts mit den Informationen zur Bedeutungsdimension der Tänze mögliche bedeutungstragende Elemente zu identifizieren und eingehender zu untersuchen. Je mehr Hintergrundinformationen zusätzlich zu den Ergebnissen der Bewegungsanalyse über kulturelle Kontexte, Intention des Tänzers bzw. Choreographen, Geschichte des Tanzes (im historischen wie im inhaltlich-narrativen Sinne), dessen gesellschaftliche Funktion etc. in die Betrachtung miteinbezogen werden, umso transparenter können Zusammenhang und spezifische Art der Verknüpfung des „reinen“ Bewegungsaspektes mit der Bedeutungsdimension eines Tanzes hervortreten. Voraussetzung dafür ist allerdings die Möglichkeit in ausreichendem Maße auf das Wissen „kulturinterner“ Informanten zurückgreifen zu können. Im Rahmen dieser Arbeit wird diese Kombination von bewegungsanalytischen und tanzethnologischen Zugängen anhand der oben angeführten Kurzstudie exemplarisch erprobt.

Folgende Fragen und Problemfelder haben die Wahl und Ausarbeitung der angesprochenen Themenbereiche, der theoretischen Grundlagen und des Forschungsschwerpunktes dieser Arbeit mitangeleitet:

- Wie „transportiert“ Tanz als Kommunikations- und Ausdrucksmittel „Bedeutung“ mithilfe von gezielt eingesetzter Bewegung und welche Besonderheiten weist die tänzerische Vermittlung gegenüber anderen Formen der (nonverbalen) Kommunikation grundsätzlich auf? Welche Rolle spielt der unmittelbar affizierende Effekt des Tanzes dabei und wie gelangt dieser innerhalb des breiten funktionalen Spektrums des Tanzes in verschiedenen Kontexten bewusst oder unbewusst zur Anwendung?
- Welche Aspekte des Tanzes können Bedeutung „tragen“, also zur tänzerischen „Kodierung“ einer bestimmten „Botschaft“ herangezogen werden. Welche Mittel bedienen sich „Tanzschaffende“ zur impliziten und expliziten Vermittlung von Bedeutungen? Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, um diese „dekodieren“ zu können und von der äußeren Erscheinungsform auf deren jeweilige Bedeutung rückschließen zu können?
- Welche sind die Möglichkeiten und Grenzen von Tanz als Medium der interkulturellen Begegnung und Verständigung? Kann eine kulturfremde Person die nötigen Voraussetzungen für das Verständnis eines in einen anderen kulturellen Hintergrund

eingebetteten Tanzphänomens überhaupt mitbringen bzw. entwickeln? Oder lässt sich vielleicht gerade über das Medium des Tanzes zu Eigenart und Selbstverständnis eines Volkes leichter Zugang finden als über andere Aspekte der betreffenden Kultur?

- Kann Tanz als Spiegel der Kulturen, denen er entstammt betrachtet werden und wenn ja auf welche Weise? Wie können implizite Bedeutungen, die auf kulturelle Ordnungsprinzipien und den historischen, sozialen und ideellen Background eines Tanzes zurückgehen mögen, explizit gemacht werden?
- Welche Kontexte und Zielsetzungen verknüpfen Ghanaer mit Tanz? Was bedeutet Tanz für sie? Wie denken, wie sprechen sie über ihn? Auf welche spezifische Weise nutzen und gestalten sie die Ausdrucksmittel, die sie in ihren Tanzformen entwickelt haben? Setzen sie den tanzenden Körper innerhalb der jeweiligen Tanztraditionen und konkreten Kontexte gezielt als Kommunikationsmittel ein und wenn ja, wie?
- Ist der geschickte Einsatz bestimmter tänzerischer und kompositorischer Mittel für die auffallende Aussagekraft der Tänze des Kusum Gboo Dance Ensembles verantwortlich oder sind es die Spezifika des westafrikanischen Tanzstils als solchem, die diesen Tänzen einen derart starken Erzählcharakter verleihen?
- Wie beeinflussen „westlich“ geprägte Bewegungsgewohnheiten das Erlernen der Körperhaltung und Tanztechnik des afrikanischen Tanzes? Verändert sich im Laufe des Aneignungsprozesses einer anderen „Bewegungsmatrix“ auch das eigene körperliche Ausdrucks- und Kommunikationspotential bzw. -verhalten?

Zusätzlich zur theoretischen Beschäftigung mit diesen Themen sollten meine Forschungsaufenthalte in Ghana und die spätere Auswertung des gesammelten Materials Aufschluss über diese Fragen geben. Trotz der gegenüber dem Forschungsplan geänderten Situation im Feld, welche die Datenerhebung in bestimmten Punkten erschwerte, ergaben die Aufenthalte in Ghana (September bis November 2000, Mai 2001) und die Begleitung des Kusum Gboo Dance Ensembles auf eine Tournee durch Holland im Juni 2001 wertvolles Datenmaterial in Form von Feldnotizen, Videoaufzeichnungen von Tänzen des Kusum Gboo Dance Ensembles im Zuge von Trainings- und Performance-Aktivitäten, Eindrücken aus der eigenen Tanzerfahrung und halbstrukturierten Interviews und persönlichen Gesprächen. Die gesammelten Informationen sollten dazu dienen, einen grundlegenden Einblick in die ghanaische „Welt des Tanzes“ zu bekommen und den Prozess der Differenzierung der Fragestellungen zu unterstützen. In weiterer Folge halfen die Daten bei der Überprüfung und exemplarischen Veranschaulichung der analytischen Herangehensweise und förderten im Zuge dessen einige interessante Ergebnisse zutage – beispielsweise solche zur Tanzsymbolik traditioneller Tänze der Akan oder der Ewe aus Südost-Ghana oder andere zur

Verknüpfung zwischen „Bewegungstechnik“ und kommunikativer Aussagekraft des westafrikanischen Tanzstils.

Ziel dieser Arbeit ist es nicht, und kann es nicht sein, die gestellten Fragen umfassend und endgültig zu beantworten, sondern diese unter Berücksichtigung der beteiligten Faktoren und Rahmenbedingungen herauszuarbeiten und zu differenzieren, vorläufige Schlüsse mithilfe neu gewonnener Informationen im Zuge des Prozesses zu adaptieren und Strategien zu der eingehenden Untersuchung der im Zentrum stehenden Themen zu entwickeln und damit eine fundierte Beschäftigung mit der Materie zu ermöglichen. Eines der wesentlichsten Ziele dieser Diplomarbeit für mich persönlich war es, ein Gefühl dafür zu bekommen, welche Hintergründe und Umgebungsparameter den Kontext eines beobachteten Tanzgeschehens im Allgemeinen und in Ghana im Speziellen ausmachen und ob und wie es möglich ist, sich den vielfältigen impliziten und expliziten Bedeutungsdimensionen zu nähern, die in einem „lebendigen“ Tanzphänomen wirksam sind (oder zumindest sein können) und für den außenstehenden Beobachter mehr oder weniger einsichtig sind. Die vorliegende Arbeit soll die relevanten Faktoren und Problematiken, welche sich an der Schnittfläche von Bewegung und Bedeutung im Tanz ergeben, aufzeigen, eine dem thematischen Schwerpunkt entsprechende Begrifflichkeit und Methodik erarbeiten und die Feldforschungsergebnisse vor diesem Hintergrund beleuchten.

Eine der Herausforderungen dieser Arbeit war es, sich aufgrund der mannigfachen Querverbindungen, die sich aus der Mitbetrachtung des Kontextes im Sinne einer tanzethnologischen Herangehensweise ergeben, nicht in der Multidimensionalität dieser Zusammenhänge zu verlieren, sondern die gewonnenen Informationen immer wieder mit dem Forschungsfokus zu verknüpfen und sich diesem „in immer engeren Kreisen“ anzunähern.

Im folgenden Kapitel 2 (Vorgehen, Forschungsansatz und Methoden) wird auf das auslösende Ereignis, das zur Wahl des Themas dieser Diplomarbeit führte, eingegangen und darauf, welches Vorgehensmodell und welche Methoden zur eingehenderen Beschäftigung damit herangezogen wurden. Kapitel 3 (Kultur als Kommunikation – Tanz als „Message / Action Sign System“) beleuchtet einige theoretische Ansätze, die davon ausgehen, dass Tanz als kulturell geprägtes Kommunikationssystem gesehen werden und dessen Untersuchung im jeweiligen Kontext Aufschluss über zugrundeliegende kulturelle Ordnungsprinzipien der jeweiligen Gemeinschaft geben kann. Außerdem wird darin hinterfragt, worin das spezielle Interaktions- und Vermittlungspotential des Tanzes besteht, das von vielen – vor allem (ehemals) schriftlosen indigenen – Kulturen gezielt als Mittel zu Kommunikation und Weitergabe von Wissen (und dessen laufender „Aktualisierung“ im praktischen Vollzug) eingesetzt wurde und wird. Kapitel 4 (Tanz und andere „Kunst“-Formen im ghanaischen Kontext) steht im Zeichen der Aufarbeitung verschiedener Aspekte des kulturellen Kontextes

der Tanzkulturen Ghanas. Nach einem kurzen geschichtlichen Abriss der Entwicklung des traditionellen Tanzes vor dem Hintergrund der Veränderungen, die sich im Zuge der kolonialen Ära und der Bildung des Nationalstaates nach der Unabhängigkeit Ghanas im Jahr 1957 ergeben haben (s. Kap. 4.1, Geschichtliche Hintergründe der kaleidoskopischen Vielfalt) werden in Kapitel 4.2 (Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen) einige kulturelle Werte, Vorstellungen und Ordnungsprinzipien herausgegriffen, um ein Gefühl für die ghanaische Denk- und Lebensweise und die ästhetischen Grundprinzipien, die auf Tanz angewandt werden, zu entwickeln. Kapitel 4.3 (Musik und Tanz als Kontext für gemeinschaftliches Handeln) führt in das zentrale Konzept von Musik und Tanz als gemeinschaftlich praktiziertes, kulturell und gesellschaftlich organisiertes Handeln ein, welches in Ghana ungeachtet der zahlreichen Veränderungen, denen die traditionellen „Kunst“-Formen, die darin eine enge Verbindung eingehen, im Laufe der Geschichte unterworfen waren, nach wie vor unmittelbare soziale Relevanz hat. In vielen afrikanischen Traditionen sind die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen auf eine Weise verknüpft, die im Westen keine Entsprechung hat, weshalb im Kapitel 4.4 (Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung) auf einige dieser Verbindungen, die in Ghana zur Entwicklung und Nutzung elaborierter nonverbaler Kommunikationssysteme geführt haben, näher eingegangen wird (s.u.). Dass Kulturen sich nicht nur in ihren äußeren Manifestationen, sondern auch in der Art unterscheiden wie die Menschen „sich selbst“ und „die Welt“ wahrnehmen und wie sie ihre Sinne und ihre Wahrnehmungen „ordnen“, wird anhand Kathryn Linn Geurts Untersuchung einiger Aspekte der kulturellen Taxonomie der Anlo Ewe aus Südostghana veranschaulicht – vor allem deren Hierarchisierung der Sinne und die Verbindungen, die sie ausgehend von der visuell-kinästhetischen Wahrnehmung von Körperhaltung und Bewegungsmuster einer Person mit deren „innerer Haltung“ und bestimmten Charaktereigenschaften herstellen (s. Kap. 4.4.1, Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung). In Kapitel 4.4.2 (Verbindung von Tanz, Musik und Sprache) wird aufgezeigt, dass sprachliche Strukturen nicht nur in der Gestaltung von Melodien in der Vokalmusik vieler ghanaischer Gesellschaften berücksichtigt, sondern dass diese direkt in Instrumentalsprachen (wie z.B. Trommelsprachen) übersetzt werden, mithilfe derer dezidierte Nachrichten und Inhalte zu vermitteln sind. Im Tanz werden sowohl die rhythmischen und strukturellen Merkmale der Musik aufgegriffen als auch die in ihr transportierten sprachlichen Inhalte und Bedeutungen in tänzerische Bewegungen, die zum Teil Zeichencharakter annehmen, umgesetzt. Die symbolische Repräsentation von Inhalten in Tanz reichen von naturalistischen, auch für Außenstehende leicht nachvollziehbaren Darstellungen bestimmter Situationen, idealtypischer Rollen und (Inter-)Aktionsformen bis hin zu abstrahierten symbolischen Gesten und Tanzbewegungen, die nur von „eingeweihten“ Personen dekodiert werden können (s. Kap. 4.4.3, „Bedeutungstragende“ Tanzbewegungen).

Das erste Unterkapitel 5.1 in Kapitel 5 „Persönliche Begegnung mit einer fremden (Tanz)kultur“ geht auf die Rahmenbedingungen der Feldforschungen und der Interaktion mit dem Kusum Gboo Dance Ensemble, welches darin ebenfalls kurz vorgestellt wird, ein. Ein längeres Gespräch, das ich im Jahr 2000 mit dem mittlerweile verstorbenen Gründer und Leiter der Tanzgruppe führte, förderte aufschlußreiche emische Sichtweisen zu einigen Themen zu Tage, die für diese Arbeit von Interesse und in Kapitel 5.2 in Form von kommentierten Ausschnitten aus dem Interview dokumentiert sind. Kapitel 6 (Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles) schließlich ist der näheren Betrachtung zweier Tänze aus dem Repertoire des Kusum Gboo Dance Ensembles gewidmet. Kinetische Charakteristika bestimmter Tanzbewegungen werden hier exemplarisch mit verschiedenen Bedeutungsdimensionen verknüpft – im Fall von *Kete* (einem Tanz der Akan) unter Heranziehung der Interpretation zweier kulturinterner Informanten und im Fall von *Anlo Kete* auf Basis eigenständiger Interpretation unter Heranziehung von Aspekten der „kulturellen Logik“, die gewisse Analogien zum Tanzverhalten erkennen lassen. Kapitel 7 fasst die vorläufigen Ergebnisse dieser Diplomarbeit kurz zusammen und bietet einen Ausblick auf weitere Forschungsvorhaben, die sich auf dem vorliegenden Forschungsstand aufbauen lassen. In Punkt 8.1 „Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)“ im Anhang sind die unterschiedlichen Beobachtungsdimensionen und -aspekte, die bei der Untersuchung der mannigfachen Schnittflächen und Verknüpfungen zwischen Bewegung und Bedeutung im Tanz von Interesse sein können, stichwortartig aufgelistet. Diese Beobachtungskategorien und deren Gliederung in Cluster, die den Unterkapiteln 8.1.1 bis 8.1.9 entsprechen, haben sich im Zuge meiner Recherchen und der Beschäftigung mit dem Forschungsgegenstand herauskristallisiert und wurden hier angeführt, um einen Eindruck zu vermitteln, wie viele Arten und Dimensionen von „Bedeutung“ mit dem Phänomen Tanz verknüpft sind bzw. potentiell verknüpft sein können. Eine gezielte Auswahl dieser Kriterien kann der jeweiligen Fragestellung entsprechend zur Entwicklung von Erhebungsbögen herangezogen werden – insbesondere, um die Vergleichbarkeit von Daten in komparativen Untersuchungen unterschiedlicher Tanzstile zu erhöhen.

Auf der beiliegenden DVD sind Videoausschnitte zu den in dieser Arbeit untersuchten Tänzen des Kusum Gboo Dance Ensembles zu finden, die ich während meiner Feldforschungen in Ghana und den Niederlanden aufzeichnete. Im Begleittext auf der DVD sind weitere Informationen zum Filmmaterial angeführt.

## Allgemeine Vorbemerkungen

Da die Basisliteratur zu den Themen, die im Fokus dieser Arbeit stehen, meist in englischer Sprache abgefasst ist und einige Fachausdrücke aus diesen Publikationen nicht ohne Bedeutungsverlust oder -veränderung ins Deutsche zu übertragen sind, werden einige dieser Begriffe in der Originalsprache verwendet. Fremdsprachige Begriffe sind in dieser Arbeit generell kursiv gedruckt.

Der besseren Lesbarkeit halber wurde auf genderneutrale Schreibweise verzichtet. Aus demselben Grund sind Angaben zum Ersterscheinungsdatum eines Werkes im Literaturverzeichnis, nicht aber in den Literaturangaben im Text angeführt (wie z.B. Autor (1988[1965])). Offensichtliche Tippfehler in Zitaten wurden stillschweigend geändert.

Zur Referenzierung auf Quellen wie Videoaufnahmen, Interviews und Gespräche, werden im Text besondere Kürzel verwendet (z.B. [IV-RD.01.T], [PG-AO.01] etc.), die in Kapitel 10 (Verzeichnis der sonstigen Quellen, S.227ff.) näher erklärt sind.

In dieser Arbeit sind einige afrikanische Namen oder Begriffe vertreten, deren Schreibweise für unser Sprachverständnis ungewohnt ist. Da ich im Moment auf keine deutschen Erklärungen zurückgreifen kann, ziehe ich jene englischsprachigen Hinweise zur Aussprache der jeweiligen Vokale und Konsonanten bzw. Digraphe heran, die in Kofi Agawus „*African Rhythm*“ (1995) auf Seite xviii zu finden sind:

ɛ	...	offenes „e“, wird gesprochen wie das „e“ in „men“ (engl.)
ɔ	...	offenes „o“, wird gesprochen wie das „o“ in „cost“ (engl.)
ɖ	...	„softer than the English <i>d</i> and pronounced slightly further back“
x	...	„sounds like a very soft <i>h</i> “
ŋ	...	„pronounced like <i>ng</i> in <i>sing</i> “
v	...	„a voiced <i>f</i> , sounds like an English <i>v</i> pronounced with both lips“
ts	...	„sounds like the <i>ts</i> in <i>hits</i> “
tsy	...	„sounds like <i>ch</i> in <i>chair</i> “
ɖz	...	„sounds almost like <i>ts</i> but is noticeable softer and voiced“
kp	...	„position the velum <sup>2</sup> as for <i>k</i> , the lips as for <i>p</i> , and then release the two closing simultaneously“
gb	...	„sounds like <i>kp</i> , but is softer, voiced and heavier“
ny	...	„sounds like <i>ni</i> in <i>onion</i> “

An jenen Stellen im Text, wo andere orthographische oder phonetische Zeichen verwendet werden, sind diese in den dazugehörigen Fußnoten erläutert.

---

2 Das Velum bezeichnet in der Linguistik „den weichen Teil des Gaumens, der den Zugang zur Nasenhöhle durch Heben und Senken öffnen und verschließen kann; dadurch lassen sich nasale und orale Laute bilden“ (siehe <http://de.wikipedia.org/wiki/Velum>, Stand 20.09.2008)

## 2 Vorgehen, Forschungsansatz und Methoden

### 2.1 Eine Tanzperformance als „Eintrittskarte“ in eine neue Lebenswelt?

Bis zu meinem Eintreffen in Ghana hatte ich schon eine ganze Reihe von Erfahrungen mit anderen Kulturen und Mentalitäten gemacht, und dies durch die rege Reisetätigkeit meiner Eltern schon von früher Kindheit an, doch keine meiner Reisen hatte mich bis dahin über die Grenzen Europas bzw. Kleinasiens hinausgeführt. In den ersten drei Tagen, die ich im März 1998 im Zuge der Auslandsexkursion des Instituts für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien in Ghana verbrachte, stellte ich fest, dass ich nie eine Kultur kennen gelernt hatte, die sich auf so grundlegende Weise von der unterschied, in der ich aufgewachsen war. Nichts schien hier so zu sein, wie ich es gewohnt war, und ich konnte nicht einmal sagen, was eigentlich so anders war. Ich hatte zwar erwartet, dass ich einer Menge neuer Eindrücke ausgesetzt sein würde, nicht aber damit gerechnet, diese so ganz und gar nicht ordnen und zu einem schlüssigen Bild zusammensetzen zu können. Jene inneren Mechanismen, die ich im Zuge meiner Individuation entwickelt hatte, um meine Erlebnisse in einen Sinnzusammenhang zu bringen, versagten und waren zum Teil mehr Last als Hilfe, weil mir offensichtlich unbewusste Vorannahmen im Weg standen. Es verwirrte mich, dass meine Aufgeschlossenheit und mein üblicherweise eher leichtfüßiger Umgang mit dem „Fremden“, welcher durch die weltoffene, tolerante Erziehung meiner Eltern gefördert und durch meine bisherige Reiseerfahrung und mein Studium unterstützt wurde, mir in diesem Fall nicht weiterhelfen konnte. Das lag nicht daran, dass oberflächlich betrachtet viele Dinge anders waren – das Klima, die Hautfarbe und Eigenart der Menschen, die Umgebung, der technologische und ökonomische Status Quo, die Sitten und Gebräuche der Menschen – all das konnte nach und nach erschlossen werden. Nein, das Problem lag darin, dass die inneren Ordnungsprinzipien dieser Kultur auf irritierende Weise anders zu sein schienen.

Am Abend des dritten Tages unseres Aufenthaltes veranstaltete das Kusum Gboo Dance Ensemble<sup>3</sup>, dessen Gründer und künstlerischer Leiter Richard Danquah und dessen Stellvertreter Nicholas Baker (Richards Halbbruder) seit einigen Jahren Kontakte zur Uni Wien unterhielten, eine „Welcoming Performance“ zu Ehren unserer Ankunft in Ghana. In zweieinhalb höchst intensiv erlebten Stunden eröffnete mir diese Tanz-Performance plötzlich einen Einblick in die Welt, die sich mir zuvor verschlossen hatte. Ich konnte die wenigsten

---

3 Diese Tanzgruppe zählt zu den sogenannten „*Cultural Troupes*“ in Ghana, welche traditionelle Tänze verschiedener Ethnien Ghanas und umliegender Länder zur Aufführung bringen. Darüberhinaus hat sich die Gruppe eine Reihe von eigenen Choreographien erarbeitet, die ein hohes künstlerisches Niveau aufweisen. Das Ensemble tritt bei „traditionsnäheren“ Anlässen wie Hochzeiten, Begräbnisfeierlichkeiten oder Inthronisationsfeiern lokaler Führungspersonlichkeiten (*Chiefs*) ebenso auf wie vor gemischtem oder rein westlichem Publikum in Hotels, bei öffentlichen Empfängen oder auf internationalen Tourneen im Ausland. Mehr Informationen zum Ensemble s. Kap. 5.1.3 „Kurzprofil des Kusum Gboo Dance Ensembles“ (S.119ff).

## Eine Tanzperformance als „Eintrittskarte“ in eine neue Lebenswelt?

meiner neuen „Einsichten“ in Worte fassen, doch bemerkte ich in den Tagen darauf, dass ich mich mit einem Male in meiner neuen Umgebung besser orientieren konnte. Zudem fesselte mich die Darbietung durch ihr hohes musikalisches, tänzerisches und choreographisches Niveau, ihre Vitalität, Dynamik und außerordentliche Ausdrucks- und Aussagekraft. Ich wurde auf der kinästhetischen Wahrnehmungsebene von dieser Performance sehr stark „berührt“ und gewann „Bewegungseindrücke“, die ich in der Form zuvor noch nicht empfunden hatte.

Dieses Erlebnis warf in mir eine Reihe von Fragen auf:

- Was ist dafür verantwortlich, dass Kulturen sich so sehr voneinander unterscheiden können, dass bestimmte menschliche Ausdrucks- oder Lebensweisen für Angehörige einer anderen Kultur nicht nachvollziehbar sind? Gibt es allen Kulturen gemeinsame Strukturen, die die Untersuchung der Frage, worin sie in ihrer Handhabung dieser Aspekte jeweils abweichen, erleichtern können?
- Wie sehr ist der körperliche Ausdruck und Einsatz des Körpers in nonverbaler Kommunikation (generell) und im Tanz (im Speziellen) kulturell geprägt?
- Spiegelt Tanz die Kultur, der er entstammt, wider? Und wenn ja, wie bringt er deren ästhetische, ethische und moralische Grundsätze zum Ausdruck?
- Wie kann die Bedeutungsebene kulturfremder Tanzphänomene in einer wissenschaftlichen Untersuchung „freigelegt“ werden?
- Welche sozialen Funktionen erfüllt Tanz im untersuchten Umfeld und welchen Stellenwert hat er für die beteiligten Menschen?
- Sind kulturell spezifische „Tanz-Sprachen“ für Angehörige anderer Kulturen dekodier- und lesbar, also verständlich?
- Welche verschiedenen Aspekte eines Tanzgeschehens können Bedeutung tragen, speichern und über zeitliche und territoriale Räume hinweg bewahren und kommunizieren<sup>4</sup>.
- Welche Sozialisierungs- oder Enkulturationsprozesse sind in der jeweiligen Gemeinschaft für die Entwicklung des jeweiligen Bewegungs- und Interaktionsverhaltens maßgeblich, auf dem das gemeinsame „Wir-Gefühl“ gründet.

Diese Fragen führten im Endeffekt zur Wahl des Themas dieser Diplomarbeit, zu zwei weiteren Reisen nach Ghana und zu einer eingehenderen Beschäftigung mit Themenbereichen wie Tanz- und Theaterethnologie und Literatur zu afrikanischer Tanz- und Musikforschung und Grundlagen der Kommunikationstheorie, Cognitive Sciences, Bewegungsanalyse und des Cultural Embodiment.

---

<sup>4</sup> ... auch unabhängig davon, ob Menschen anwesend sind, die diese Bedeutungen entschlüsseln können.

Während meiner Feldforschungsaufenthalte in Ghana (September bis November 2000 und April/Mai 2001) hatte ich Gelegenheit tiefer in die ghanaische Lebenswelt einzutauchen und durch persönliche Tanzerfahrung und Beobachtung bzw. Videodokumentation der Tanzpraxis des Kusum Gboo Dance Ensembles begleitet von gezielten Befragungen mehr über westafrikanischen Tanz und die Einbettung tänzerischer und musikalischer Formen und Aktivitäten in den kulturellen Background dieses Landes zu erfahren. Während meiner Feldforschungen war ich allerdings auch mit einer Reihe unvorhergesehener Umstände konfrontiert, die meine Forschung erschwerten oder mich dazu veranlassten, meinen ursprünglichen Forschungsplan abzuändern und flexibel auf die jeweilige Situation zu reagieren (siehe dazu auch Kap. 5.1.2, Feldforschungssituation, S.114ff.).

Nicht zuletzt trafen mich die Herausforderungen und „Tücken“ der teilnehmenden Beobachtung etwas unvorbereitet, obwohl ich im Laufe meines Studiums durchaus darauf aufmerksam gemacht worden war, doch Theorie und Praxis unterschieden sich dann doch deutlich voneinander. Mein Untersuchungsfeld stellte sich mir nämlich schon in der ersten Zeit meines ersten Feldforschungsaufenthalts in Ghana als eine komplexe Verbindung verschiedener „Felder“<sup>5</sup> dar, die einander überschneiden, überlagerten und gegenseitig bedingen. Die Forderung der Ethnologie, ein kulturelles Phänomen nach Möglichkeit im Zusammenhang des jeweiligen Gesamtkontextes zu betrachten, war nun keine rein theoretische Prämisse aus dem erlernten Handwerkszeug einer Ethnologiestudentin mehr, sondern plötzlich gelebte Realität. Der Umstand, dass ich den „Gegenstand“ meines Interesses im Feld in seiner „natürlichen“ Verknüpfung mit zahlreichen anderen kulturellen, gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Aspekten „erlebte“ – also als Person direkt in diesen Kontext eingebunden war und ihn durch meine persönliche Beteiligung zwangsläufig auch mit beeinflusste – erwies sich als ein zweiseitiges Schwert. Einerseits gelangte ich durch diese als „persönlich“ empfundene Erlebnisdimension und die Einbindung all meiner „Sinne“ an höchst „dichtes“ und unmittelbar erlebtes „Material“ – quasi „aus erster Hand“. Andererseits war es, abgesehen von den praktischen Herausforderungen, vor die mich diese „Reise ins Unbekannte“ stellte, schwierig, zum jeweiligen „Gegenstand meines Interesses“ wegen meiner persönlichen Involvierung als denkendes, fühlendes und interagierendes Wesen, das die unterschiedlichen Eindrücke und Informationen in einer überwältigenden

---

5 Ich verwende den Begriff hier in Anlehnung an Kremser's Begriff der „Felder-Forschung“, den er in Hinblick auf die zunehmende Komplexität ethnologischer Forschung geprägt hat, welche aus der sukzessiven Hinzunahme weiterer Beobachtungs- und Reflexionsebenen im Laufe der Entwicklung dieser Disziplin resultiert. In der Conclusio zu seinem Beitrag nennt Kremser die maßgeblichsten Veränderungen auf dem Weg von der *Feldforschung* zur *Felderforschung*: „(1) Die Erweiterung der einseitigen und asymmetrischen Wahrnehmung des Fremden hin zu einem selbstreflexiven und zirkulären Wahrnehmungsprozeß des Beziehungsverhältnisses zwischen den einzelnen Akteuren. Damit verbunden die zunehmende Veränderung des Forschungsgegenstandes von der Wahrnehmung des 'Objekts' zur Wahrnehmung der Beziehungen zwischen den 'Subjekten'. (2) Verschiebung des 'Feld'-Begriffs vom 'territorialen Raum' zum 'sozialen Raum' unter zunehmender Einbeziehung des Feld/er/forschens in den Untersuchungsgegenstand. Damit verbunden die Veränderung des Forschungsgegenstandes von der (lokalen) Kultur als Ganzes hin zu oft ent-territorialisierten kleineren sozialen Einheiten und deren Akteure. (3) Die zunehmende Ablösung des beobachtungsorientierten Feldforschungsparadigmas Malinowskischer Prägung durch das diskursive Feldforschungsparadigma der Postmoderne wie auch der (körperlosen) Cyberkultur“ (Kremser 2001:143).

## Eine Tanzperformance als „Eintrittskarte“ in eine neue Lebenswelt?

„Gleichzeitigkeit“ empfing, die nötige Distanz einzunehmen – und zwar nicht im Sinne von emotionaler Distanziertheit oder „Unbeteiligtsein“, sondern im Sinne einer „exakten“ Differenzierungsfähigkeit. Mir wurde bewusst, dass ich dieses Material für eine wissenschaftliche Untersuchung erst dann nutzen würde können, wenn es mir gelang, einzelne Aspekte dieses als „homogen“, komplex und vielschichtig empfundenen „Pools“ persönlichen Erlebens herauszulösen und zu strukturieren. Dazu kommt sicher auch, dass mein „Vorwissen“, was afrikanische Musik und Tanz bzw. die Denk- und Lebensweise der Ghanaer anbelangt, begrenzt war<sup>6</sup>. Daher musste ich mir zur Einordnung meiner Erfahrungen und Beobachtungen zuvor den nötigen Rahmen schaffen.

Erst das Studium einschlägiger Sekundärliteratur lieferte mir im Endeffekt den Schlüssel zum Verständnis der vielfältigen und zum Teil verwirrenden Eindrücke und Erfahrungen, die ich während meiner Aufenthalte in Ghana gesammelt bzw. gemacht hatte. Die Informationen, die ich daraus gewann, halfen mir, die gemachten Beobachtungen in einen schlüssig erscheinenden Kontext zu setzen. Vor allem dadurch, dass ich mir erst im Nachhinein „einen Reim auf manche Dinge machen konnte“, wurden mir die kognitiven Vorgänge, die diesen „Sinngabungs“-Prozess begleiteten, zum Teil klarer bewusst. Die „Bilder“ und Erklärungsmodelle, die ich mir von den Hintergründen der jeweiligen Aktivitäten der Menschen, denen ich begegnete, gemacht hatte, waren infolgedessen als mehr oder weniger treffende „Arbeitshypothesen“ oder bestenfalls Theorien zu betrachten. Ich war ja aufgrund meiner eigenen kulturellen Ordnungsprinzipien und zum Teil unbewussten „Vorannahmen“, welche in der Anwendung auf einen anderen kulturellen Kontext zahlreiche „Fehlerquellen“ oder verfälschende Parameter enthalten können, zu diesen Schlüssen gelangt. Ich begann diesen „Entschlüsselungsvorgang“ meiner Erfahrungen als fortlaufenden Prozess zu betrachten, der mich wohl auch über diese Diplomarbeit hinaus noch weiter beschäftigen wird. Wenn die eingehende Auseinandersetzung mit den Themen, die im Fokus dieser Arbeit stehen, (vorläufig) auch viele Fragen beantwortet hat, so wirft diese umso mehr neue bzw. vertiefte Fragen auf, denen in zukünftigen Forschungsaktivitäten nachzugehen äußerst lohnend erscheint.

---

6 Hätte mich die Auslandsexkursion des Instituts nicht nach Ghana geführt und oben beschriebene Tanzperformance nicht derart gefesselt, wäre ich höchstwahrscheinlich einem völlig anderen Weg gefolgt und hätte meine Diplomarbeit eher über ein Thema geschrieben, das sich mit der indigenen Bevölkerung Nord-, Süd- oder Mittelamerikas befasst, womit ich mich im Lauf meines Studiums bis zur Exkursion wesentlich intensiver auseinandergesetzt hatte als mit Afrika.

## 2.2 Forschungsansatz, Vorgehen, Methoden

Nicht zuletzt wegen dieser oben beschriebenen prozesshaften Herangehensweise entschied ich mich für ein iteratives Vorgehen in Anlehnung an den Ansatz der gegenstandsnahen Theoriebildung (*Grounded Theory*), der vorsieht, ausgehend von einem Phänomen, das sich nicht auf Anhieb in bestehende Erklärungsschemata einordnen lässt (im vorliegenden Fall also meiner initialen Begegnung mit dem westafrikanischen Tanz und seinem „rätselhaften“ Vermittlungspotential), Hypothesen zu entwickeln, welche die bestmögliche Erklärung zum jeweiligen Forschungszeitpunkt bieten. Diese Arbeitshypothesen wären dann im nächsten Durchlauf von allen Seiten zu betrachten, gegebenenfalls anzupassen und als Basis für den nächsten Forschungszyklus heranzuziehen. Dieses Vorgehen ermöglicht damit, die eigenen Prämissen immer wieder zu überprüfen und zu adaptieren bzw. auszudifferenzieren, um dem gegebenen Forschungsgegenstand immer „näher zu kommen“ bzw. „gerechter“ zu werden.

Ich hatte mir vor meiner Abreise einen groben Forschungsplan zurechtgelegt, wollte diesen aber „offen“ genug halten, um auf die Situation im Feld reagieren zu können (wozu ich dann auch ausreichend Gelegenheit hatte, wie u.a. in Kap. 5.1.2 „Feldforschungssituation“ beschrieben). Ausgehend von der Tatsache, dass nicht nur der westafrikanische Tanz Neuland für mich war und ich auch wenig Vorwissen mitbrachte, was die afrikanische Lebenswelt und die gesellschaftlichen Gegebenheiten, Werte- und Glaubenssysteme Ghanas angeht, fand ich klarerweise eine Menge „vorerst unerklärlicher Phänomene“ vor. Mein Forschungsfokus verlagerte sich dadurch mehrmals – sowohl während der Datenerhebung im Feld als auch während der Auswertung der gesammelten Informationen. Ich verlor meine anfänglichen Fragen dabei jedoch nicht aus den Augen, sondern gewann eher den Eindruck, sie zu „umkreisen“ und aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten und dadurch ihre „Dimension“ allmählich besser begreifen zu lernen. Die vorliegende Arbeit stellt den Abschluss der ersten Erhebungs- und Verdichtungsphase dar, die zur Herausarbeitung und Präzisierung bestimmter Fragestellungen, zur Aufarbeitung des konkreten Kontextes, in dem mein Forschungsgegenstand sich präsentierte und zu einigen hypothetischen Erklärungsmodellen zu bestimmten Fragen führte. Der bisher erreichte Forschungsstand bzw. die vorläufigen Ergebnisse bieten eine gute Basis zur Ausarbeitung einer Forschungsstrategie (inklusive Auswahl geeigneter Befragungs- und Erhebungstechniken), mithilfe derer die gemachten Beobachtungen im Zuge eines weiteren Forschungszyklus überprüft, vertieft bzw. in einen größeren Rahmen gestellt werden können.

Für meine erste Feldforschung in Ghana vom 01. September bis 22. November 2000 plante ich, das Kusum Gboo Dance Ensemble bei Performances, Tanzproben und seinen regulären Trainingsaktivitäten zu beobachten und diese – soweit wie möglich – auf Video

aufzuzeichnen, um eine spätere Bearbeitung des Materials nach verschiedenen Gesichtspunkten zu ermöglichen. Des Weiteren sah ich halbstrukturierte Interviews mit einzelnen Ensemblemitgliedern zu Fragen vor, die nach einer ersten Evaluierungsphase im Feld als relevant erscheinen würden. Die Inanspruchnahme von Tanzstunden bei geeigneten Lehrern der Tanzgruppe sollte aus dem praktischen Nachvollzug Aufschluss über Bewegungsansatz und Technik des westafrikanischen Tanzes geben und mir einen Einblick in die darin angewandten Methoden der Tanzpädagogik und deren transkultureller Übertragbarkeit geben. Von einer Literaturrecherche an der Universität von Ghana und persönlichen Gesprächen mit Angehörigen der verschiedenen Forschungseinrichtungen des „Institute of African Studies“, sofern ich Gelegenheit dazu hätte, versprach ich mir Zugang zu wertvollen Quellen und Informationen zu den Musik- und Tanztraditionen Ghanas und zum afrikanischen Tanz im Allgemeinen.

Entgegen meiner Erwartungen fanden die üblichen Trainings- und Auftrittsaktivitäten des Kusum Gboo Dance Ensembles in den drei Monaten meines Aufenthalts nur relativ eingeschränkt statt (s.a. Kap. 5.1.2, Feldforschungssituation, S.114ff.), was mich dazu bewog einige Monate später die Gelegenheit zu einer zweiten Forschungsreise zu nutzen. Das Kusum Gboo Dance Ensemble informierte mich, dass es die Chance bekommen würde, im Juni 2001 bei den Eröffnungs- und Abschlussveranstaltungen des *Festival Mundial* in den Niederlanden, zu denen mehr als 200.000 Zuseher erwartet wurden, aufzutreten. Außerdem sollten sie an dem drei Wochen dauernden *Mundial on Tour*-Programm, das an dieses Festival angeschlossen war, teilnehmen, im Zuge dessen Performance-Gruppen aus der ganzen Welt verschiedene Veranstaltungsorte in ganz Holland bespielen würden. Ich organisierte also einen zweiten, diesmal einmonatigen, Aufenthalt in Ghana im April/Mai 2001, um den Vorbereitungsarbeiten der Gruppe zu dieser Tournee beizuwohnen, und bekam anschließend auch die Möglichkeit, das Ensemble die ganze Holland-Tour hindurch zu begleiten. Im Laufe dieser Reisen konnte ich die Tanzgruppe häufig bei ihrer Arbeit beobachten und an die zwanzig Performances der Tanzgruppe miterleben (und zum Teil auch auf Video aufzeichnen), was den „Informations-Engpass“ während meiner ersten Ghana-Reise wieder aufwog.

Bei der Videoanalyse, die ich zur Herausarbeitung der Bewegungscharakteristika des *Kete* (Tanz der Akan) und bestimmter Tanzbewegungen des *Anlo Kete* der Anlo Ewe, die in Kap. 6 (Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles, S.152ff.) näher beschrieben sind, durchführte, bediente ich mich einer Software, die es ermöglicht, digitalisierte Video-Files zu annotieren, d.h. bestimmte Filmsequenzen mit schriftlichen Anmerkungen zu versehen, diese übersichtlich zu strukturieren und mithilfe einer

leistungsfähigen Suchfunktionalität auszuwerten. Das Werkzeug, das ich verwendete<sup>7</sup>, wurde zwar vordergründig für die Diskursanalyse entwickelt und ist, was seine Vorkonfiguration anbelangt, hauptsächlich auf linguistische Analysen ausgelegt, bot mir jedoch genug Möglichkeit zur benutzerspezifischen Anpassung, um es für meine Bedürfnisse einzusetzen.

Meine Tanzstunden bei Lehrern des Ensembles gaben mir die Möglichkeit, mich auch im persönlichen Nachvollzug von der tiefgreifenden Unterschiedlichkeit des afrikanischen Bewegungsverhaltens im Vergleich zum „typisch westlichen“ (und vor allem zum Bewegungsansatz des klassischen Ballett, zu dem ich in meiner jahrelangen Tanzpraxis bereits Erfahrung gesammelt hatte) zu überzeugen und gab mir einen Einstieg in die Ausführung spezifischer Tanelemente des westafrikanischen Tanzes. Dadurch gelangte ich, was die Beobachtung und Untersuchung der Tänze anbelangt, zu wertvollen Zusatzinformationen „aus erster Hand“. Zudem steigerte sich dadurch sowohl meine „Empfänglichkeit“ als auch „Differenzierungsfähigkeit“ in Hinblick auf die kinästhetische Wahrnehmung des afrikanischen Bewegungsverhaltens – im Alltagskontext ebenso wie im Tanz. Und nicht zuletzt hatte das Erlernen neuer Körpertechniken auf längere Sicht eine Erweiterung des eigenen Bewegungsrepertoires und eine Veränderung meines Habitus zur Folge.

---

7 Das Open-Source-Tool „ELAN – Linguistic Annotator“ (entwickelt am Max Planck Institut für Psycholinguistik in Nijmegen/NL), ermöglicht die Annotation von Video- und Sound-Files. Es steht im Internet kostenlos zum Download zur Verfügung (s. <http://www.lat-mpi.eu/tools/elan/>; Stand 19.09.2008).

### 3 Kultur als Kommunikation – Tanz als „Message / Action Sign System“

Die vorliegende Arbeit, die den unterschiedlichen Verknüpfungen zwischen den Bedeutungs- und Bewegungsdimensionen (bzw. physischen Manifestationen) von Tanz auf die Spur zu kommen sucht, setzt auf jenem wissenschaftlichen Ansatz auf, der Tanz als kulturell geprägtes System von „*Signifying Acts*“ und nonverbaler Kommunikation versteht, welches über verschiedene sensorische Modalitäten und unmittelbare Körpererfahrung vielschichtige Bedeutungen vermittelt, die im Kontext der jeweiligen Kultur „Sinn machen“. Mittels absichtsvoll organisierter und unterschiedlich gestalteter Bewegung durch Schwerkraft, Zeit und Raum spiegelt Tanz kulturelle Werte und Strukturen wider, „verkörpert“, kommentiert oder hinterfragt sie<sup>8</sup>. Wenn in dieser Arbeit von „Kulturen“ die Rede ist, dann im Sinne von „Kommunikationsgemeinschaften“, die sich auf gemeinsame Ordnungsstrukturen, Regeln und Prinzipien beziehen, sich selbst als Gemeinschaft definieren und präsentieren und im Zuge dieses laufenden Identifikationsprozesses charakteristische Interaktionsmuster entwickeln, welche sich in verbaler und nonverbaler Kommunikation, in Körperhaltung, Bewegungsausdruck, Verhalten usw. manifestieren. Die Größe der Gemeinschaft ist dabei eben so wenig relevant wie die Frage, ob diese Gruppe von Außenstehenden als eigenständige Gemeinschaft wahrgenommen bzw. respektiert wird oder nicht. Der Begriff „Kulturen“ wurde bewusst so weit gefasst, um darunter ethnische Gruppen, Sprachgemeinschaften, nationale und übernationale Kulturen ebenso subsumieren zu können wie Gruppen von Menschen, die innerhalb dieser größeren Verbände ihre eigene „Kultur“ entwickelt haben wie dies bei Interessensgemeinschaften, sogenannten „Subkulturen“, Schichten, Berufsgruppen, Altersklassen, Familien, Unternehmen etc. der Fall sein kann. Jede dieser Gruppen entwickelt eine eigene unverwechselbare Interaktionskultur mit spezifischen Verhaltensregeln und Werten – d.h. kulturelle „Codes“, die für Außenstehende mehr oder weniger nachvollziehbar sind.

Ein wesentlicher Schritt bei der Einführung eines Individuums in eine bestimmte Gemeinschaft ist die Unterweisung des „Neulings“ in den gängigen Verhaltens- und Kommunikationsregeln der jeweiligen Gruppe und in der „Kunst“, Botschaften gemäß dieser Regeln zu kodieren und zu dekodieren. Verhält sich ein Individuum diesen Spielregeln entsprechend, so wird es als Teil der Gemeinschaft akzeptiert. Handelt es diesen jedoch (wiederholt) zuwider, so drohen ihm Sanktionen oder sogar der Ausschluss aus der Gruppe (bzw. es kommt erst gar nicht zur Aufnahme in die Gemeinschaft).

---

<sup>8</sup> „[...] a society's dance conventions may be elaborations of, or reactions against, earlier rules. The evolution of a style may reveal a pattern of enrichment in one direction, or impoverishment in another, or something new“ (Hanna 1987:33).

Jede soziale Situation kann als Spiel mit expliziten und impliziten Spielregeln dargestellt werden. Spielregeln sind Verhaltenserwartungen über das, was in einer Situation als angemessenes, „richtiges“, vernünftiges, notwendiges und plausibles Verhalten gilt. Implizite Spielregeln werden nicht ausgesprochen. Es wird vorausgesetzt, daß sie alle an der Interaktion Beteiligten kennen und beachten. Diese Spielregeln ergeben sich aus dem Kontext (wie schon erwähnt: Kultur, soziale Schicht, Persönlichkeit, aktuelle Befindlichkeit, Beziehung, Situation etc.) und werden überwiegend nonverbal vermittelt. Hat man sich diesen sozialen Spielregeln gemäß verhalten, so wird man eine positive Reaktion erfahren (Zustimmung, Zuneigung, Ausführung von gewünschtem Verhalten etc.). Wurden diese Spielregeln gebrochen, weil man sie nicht kannte (neuer Kontext, fremde Kultur) oder weil man sich ihnen nicht unterwerfen wollte, so erfährt man zumeist eine negative Reaktion (Ausschluss aus der Interaktion, Abneigung, Widerspruch etc.). Es gibt auch noch die Möglichkeit, neue Spielregeln einzuführen. [...] Personen, die sich überwiegend gemäß den sozialen Spielregeln verhalten oder erfolgreich neue anbieten können, werden zumeist als sozial kompetent bezeichnet (Begusch et al. 1996:38).

Ein Neuling wird durch verbale und nonverbale Korrekturmechanismen gemäß den Werten, Überzeugungen und Normen eines soziale [sic!] Systems geformt. (Familie, Organisation, Freundeskreis, Gesellschaft). [...] Werden diese durchaus wirksamen [nonverbalen] Korrekturzeichen dennoch mißachtet, so werden sie zunächst wiederholt und dann (oftmals durch Dominanzgebaren) verstärkt oder letztendlich auf verbale Ebene angehoben. Kann die Abweichung nicht behoben werden, so wird die regelverletzende Person aus dem Gruppengeschehen ausgeschlossen<sup>9</sup> (Begusch et al. 1996:40).

Die „Eingewöhnungsphase“, die einem Individuum eingeräumt wird, um die nötigen Interaktions- und Verhaltensmuster zu entwickeln, die vorausgesetzt werden, um als verantwortliches Vollmitglied am Leben der Gruppe teilnehmen zu können, variiert von Sozietät zu Sozietät. Unterschiedlich verhält es sich auch mit den Übergängen vom „Anwärter“ zum Vollmitglied, vom Kind zum Erwachsenen oder von der einen Rolle in eine andere. Dies kann eher „schleifend“ vor sich gehen oder durch bestimmte Aktionen oder Maßnahmen gekennzeichnet sein – z.B. durch öffentliche Bekanntgabe, durch Feierlichkeiten oder durch das Durchlaufen bestimmter klar definierter Stadien im Zuge von Initiationsriten.

Viele Individuen sind in die Gepflogenheiten verschiedener „Kulturen“ eingeweiht, d.h. sie können je nach Kontext in unterschiedliche Rollen schlüpfen<sup>10</sup>. Das mehr oder weniger bewusste Hin- und Herspringen zwischen den entsprechenden Ausdrucksformen ist im sprachlichen wie im nonverbalen Bereich zu beobachten. Anya Peterson Royce schlägt vor, den Begriff „*Code-Switching*“, der in der Linguistik für das Hin-und-Her-Wechseln zwischen verschiedenen Sprachen und Dialekten steht, auch im Zusammenhang mit nonverbaler Kommunikation und Tanz anzuwenden (vgl. Royce 1977:162).

It may also be that some individuals have more aptitude for switching than others so that, just as some people have an “ear“ for languages, others have an “eye“ for movement (Royce 1977:162).

---

9 Die Autoren verweisen in diesem Zusammenhang auch auf Schefflen, Albert E. (1976): *Körpersprache und soziale Ordnung*. Klett. Stuttgart.

10 Die sprachliche Metapher „in eine Rolle schlüpfen“ ist in diesem Zusammenhang interessant, da sie auf die körperliche Dimension des Vorgangs, ein bestimmtes kulturell geprägtes Rollenverhalten anzunehmen, hindeutet. Mit dieser Formulierung wird der Eindruck erweckt, die betreffende Person würde sich tatsächlich körperlich in die „Hülle“ oder „Matrix“ der Rolle hineinbegeben und diese erst dadurch „zum Leben erwecken“, dass sie diese „verkörpert“ – eine durchaus treffende Metapher aus der Perspektive der *Cultural Embodiment*-Forschung, die sich damit beschäftigt, wie Kultur unsere Körperlichkeit prägt und über sie „stattfindet“ bzw. wie sich kulturell geprägtes Verhalten in unsere Körper „einschreibt“.

Das interessante an Enkulturations- und Sozialisationsprozessen – und das macht es auch nicht einfach, sie zu untersuchen – ist, dass sie zu einem großen Ausmaß nonverbal, häufig sogar subliminal, also „unterhalb der Bewusstseinschwelle“, ablaufen. Das heißt, dass den Angehörigen einer Kultur die jeweiligen Regeln, gemäß derer sie sich verhalten und „ihre Welt“ und ihre Erfahrungen „ordnen“, meist gar nicht bewusst sind. Birdwhistell betont, dass dies auch gar nicht nötig wäre, um die Regeln richtig anzuwenden.

It is unnecessary to know the abstract nature of a pattern in order to behave in a patterned manner. Nor is it necessary to know the nature of a pattern to recognize that someone is behaving in an unusual manner (Birdwhistell 1971:77).

Die meisten sozialisierten Verhaltensweisen gehen bald in „Fleisch und Blut“ über und werden durch die spezifische Funktionsweise unseres Gehirns „automatisiert“<sup>11</sup>. Edward T. Hall nennt dieses Regelwerk der in uns „installierten kulturellen Sphäre“ auch „the hidden rules that govern people“ (Hall 1966:41) und führt an anderer Stelle weiter aus: „Culture hides much more than it reveals, and strangely enough what it hides, it hides most effectively from its own participants“ (Hall 1966:39).

Soziale Ordnungen manifestieren sich (vor allem, aber nicht nur) in unreflektiertem Konsens. [...] Soziale Ordnungen „zeigen sich nicht“. Sie müssen sichtbar und erkennbar gemacht werden. [...] Der Grund für die Schwierigkeiten, soziale Ordnungen als solche zu erkennen, liegt aber nicht nur darin, daß sie viel mehr auf implizite als auf explizite Normen zurückgehen, sondern auch darin, daß sie, einmal etabliert, sich selbst immer wieder reproduzieren: unter anderem auch im Verlauf der Interaktionsprozesse, die mit dem Ziel stattfinden, soziale Ordnungen sichtbar zu machen (Begusch et al. 1996:87-88).

Daraus folgt aber auch, dass Menschen diese Ordnungsprinzipien, nach denen sie gelernt haben sich in sozialen Interaktionen zu orientieren – und viel weitreichender noch, die Konzepte, mit denen sie groß geworden sind und denen zufolge sie sich „die Welt“, ihre Stellung darin und alle weiteren daraus abgeleiteten Sinnzusammenhänge erklären – unweigerlich für selbstverständlich und universell halten.

This point touches on the ultimate purpose of this book [„The Silent Language“, Anm. C.I.], which is to reveal the broad extent to which culture controls our lives. [...] In my discussion of culture I will be describing that part of man's behavior which he takes for granted – the part he doesn't think about, since he assumes it is universal or regards it as idiosyncratic (Hall 1966:38-39).

---

11 Im Zuge der Evolution entwickelte das Gehirn die Fähigkeit, aus der unermesslichen Flut an Informationen, die jede Millisekunde auf unsere Rezeptoren einströmen, bestimmte Sinnesdaten zu selektieren und von diesen wiederum jene bevorzugt zu behandeln, die als relevant für das Überleben und das Erreichen der jeweiligen Ziele eingestuft werden. Neben diesen genetisch weitergegebenen Filtern prägen sich im Zuge diverser Sozialisierungs- und Enkulturationsprozesse weitere Wahrnehmungsfiler aus, die jene Sinnesdaten „passieren lassen“, die für die Ausrichtung, Werte und Ziele, auf die wir durch unser kulturelles Umfeld konditioniert wurden, von Bedeutung sind, andere jedoch aussondern oder unterdrücken. „The solution to the problem of coping with increased complexity and greater demands on the system seems to lie in the preprogramming of the individual or organization. In the process of abstracting, as contrasted with measuring, people take in some things and unconsciously ignore others. That is what intelligence is: paying attention to the right things“ (Hall 1989:85-87). Da ein Großteil dieser Prozesse unbewusst oder „automatisch“ abläuft und in die Organisation unseres Nervensystems regelrecht „eingeschrieben“ ist, stellt sich die Frage, inwieweit es möglich ist, seine ursprüngliche kulturelle Prägung zu verlassen und „in den Begriffen einer anderen Weltsicht“ zu denken und wahrzunehmen – selbst wenn es einem gelungen ist, diese „installierten Programme“ in sich selbst aufzuspüren. Wie Hall in „The Hidden Dimension“ richtig anmerkt, sprechen die Angehörigen verschiedener Kulturen ja nicht nur unterschiedliche Sprachen, sondern leben auch in verschiedenen Empfindungswelten, die für Außenstehende in vielen Fällen nicht „reproduzierbar“ sind (vgl. Hall 1990:2).

Aus diesem „blinden Fleck“ heraus entstehen eine Menge von Missverständnissen in der interkulturellen Kommunikation und Vorbehalte, Vorurteile oder Ängste gegenüber der Lebensweise und Gebräuche anderer Völker. Gleichzeitig ist es eine der sichersten Methoden, um sich seiner eigenen unbewussten kulturellen Prägungen bewusst zu werden, sein eigenes Bezugssystem zu verlassen und sich einem neuen auszusetzen, welches nach anderen Regeln aufgebaut ist. Je „fremder“ das System ist, umso stärker ist der Effekt und umso größer die Chance, einen Blick „hinter die Kulissen“ der eigenen Herkunftskultur zu werfen. Häufig werden uns unsere Verhaltensstrategien nämlich erst dann bewusst, wenn sie auf einmal nicht mehr „funktionieren“ (wie wir sicher alle schon aus eigener Beziehungserfahrung bestätigen können, selbst wenn sich diese innerhalb desselben kulturellen Kontextes bewegt).

Im Beisein anderer Menschen beschäftigen wir uns unwillkürlich ständig damit „[...] [to] read [...] meaning into what other men do“ (Hall 1966:38). Da wir in Kommunikationssituationen automatisch dem Umstand Rechnung tragen, dass Menschen auch über das, was sie nicht sagen oder tun, innere Haltungen und Befindlichkeiten zum Ausdruck bringen und damit etwas signalisieren könnten, sind wir in sozialen Situationen unentwegt mit der Kodierung unseres eigenen Verhaltens und dem Dekodieren der sprachlichen und nicht-sprachlichen Signale unserer Interaktionspartner beschäftigt. Treffend formulieren dies Paul Watzlawick und seine Kollegen in der Aussage, wir könnten nicht nicht kommunizieren:

Es muss ferner daran erinnert werden, daß das „Material“ jeglicher Kommunikation keineswegs nur Worte sind, sondern auch alle paralinguistischen Phänomene (wie z.B. Tonfall, Schnelligkeit oder Langsamkeit der Sprache, Pausen, Lachen und Seufzen), Körperhaltung, Ausdrucksbewegungen (Körpersprache) usw. innerhalb eines bestimmten Kontextes umfaßt – kurz, Verhalten jeder Art. [...] Verhalten hat vor allem eine Eigenschaft, die so grundlegend ist, daß sie oft übersehen wird: Verhalten hat kein Gegenteil, oder um dieselbe Tatsache noch simpler auszudrücken: man kann sich nicht *nicht* verhalten. Wenn man also akzeptiert, daß alles Verhalten in einer zwischenpersönlichen Situation Mitteilungscharakter hat, d. h. Kommunikation ist, so folgt daraus, daß man, wie immer man es auch versuchen mag, nicht *nicht* kommunizieren kann. Handeln oder Nichthandeln, Worte oder Schweigen haben alle Mitteilungscharakter: Sie beeinflussen andere, und diese anderen können ihrerseits nicht *nicht* auf diese Kommunikationen reagieren und kommunizieren damit selbst (Watzlawick et al. 1996:51).

Eine wesentliche Eigenschaft von Kommunikation ist zudem, dass die einzelnen Elemente, aus denen sie sich konstituiert, egal, ob es sich um sprachliche oder nicht-sprachliche handelt, selbst nur strukturelle, aber keine explizite bzw. unwandelbare Bedeutung in sich tragen. Das heißt, der Bedeutungszusammenhang ergibt sich erst aus der Verbindung dieser einzelnen Elemente nach bestimmten Regeln, aus ihrem Bezug zueinander und anderen Aspekten, die den jeweiligen Kontext ausmachen.

Die Schwierigkeit beim Beobachten und Deuten von nonverbalen Signalen liegt darin, daß ein körpersprachliches Signal für sich allein keine Bedeutung hat, sondern immer im gesamten Kontext der sozialen Situation gesehen werden muß. Der Kontext einer sozialen Situation besteht zum Beispiel aus dem Grund der Begegnung (z.B. Familienfeier oder

Vertragsverhandlungen), der Beziehung der handelnden Personen zueinander (z.B. hierarchisches Verhältnis oder sehr enge Freundschaft), ihrer aktuellen Befindlichkeit (Müdigkeit, Aggression, Schmerzen, Verliebtheit), ihrer Persönlichkeit (z.B. ängstlich, egozentrisch), ihrer Kulturzugehörigkeit (Nationalkultur aber auch soziale Schicht), der Licht-, Luft- und Raumsituation (Neonlicht, Hitze, Lärm) und vielem mehr. Erst das Einordnen der einzelnen Signale in all diese Faktoren ermöglicht ein angemessenes Entschlüsseln der sozialen Information<sup>12</sup> (Begusch et al. 1996:35).

Die gleiche verbale Aussage kann zum Beispiel durch unterschiedliche paralinguistische Aspekte wie Tempo, Tonfall und Betonung oder durch metasprachliches Verhalten, welches zum Beispiel die Haltung des Sprechers dem Gesagten gegenüber zum Ausdruck bringen oder/und den Gesprächsverlauf beeinflussen kann, eine völlig andere Bedeutung annehmen. Meist beziehen wir in die Interpretation und Bewertung einer Aussage oder eines bestimmten Verhaltens eine ganze Menge von Signalen mit ein, welche uns auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen erreichen. Redundanz dient in der Kommunikation dazu, die Eindeutigkeit einer Nachricht zu erhöhen. Widersprechen die körperlichen Signale einer verbalen Aussage, so wird der „Empfänger“ mithilfe von Hinterfragungsmechanismen versuchen, die eigene Interpretation zu verifizieren / falsifizieren, bzw. wird er dem Sprecher das Gesagte schlichtweg nicht „abnehmen“, ihm dies unter Umständen aber gar nicht zu erkennen geben.

Verhalten, das im Widerspruch mit seinem Kontext steht, das pragmatische Regeln verletzt oder dem ein Mindestmaß von Redundanz fehlt, erscheint uns als weitaus störender, als es bloß syntaktische oder semantische Regelverletzungen je sein können (Watzlawick et al. 1996:37).

Die richtige Interpretation des jeweiligen Kontextes ist beim Dekodieren von Botschaften, d.h. dem Ableiten von konkreten Inhalten aus mehr oder weniger abstrakten Zeichen oder nonverbalem Verhalten, oft das ausschlaggebende Kriterium. Deshalb ist gerade interkulturelle Kommunikation von nicht unwesentlichen Schwierigkeiten begleitet, da die Kenntnis des aktuellen Kontextes, der allgemeinen Interaktionsregeln und „ungeschriebenen Gesetze“ der jeweils anderen Kultur oft nicht vorauszusetzen und zum Teil auch schwer zu „erwerben“ ist.

Das Maß an Hintergrundinformation, das notwendig ist, um eine soziale Situation zu verstehen ist unterschiedlich. Hall bezeichnet das Maß an Hintergrundinformation als Kontextgrad. Ein niedriger oder armer Kontextgrad („low-context“) bedeutet, daß wenig Information beim Gegenüber erwartet wird und man dementsprechend viele verbale und nonverbale Erklärungen zur Verfügung stellen muß. Hoher oder reicher Kontextgrad („high-context“) hingegen bedeutet, daß vorausgesetzt wird, daß der Interaktionspartner viel Information hat und ein Wort, oder ein Blick genügen. Zusätzliche Erklärungen sind unnötig, ja würden eine Beleidigung der Kompetenz oder Intelligenz bedeuten. Eine langjährige, intensive Beziehung würde als „high-context“ bezeichnet werden (Begusch et al. 1996:39).

---

<sup>12</sup> Die Autoren verweisen in diesem Zusammenhang auch auf Barnes, Michael L. / Sternberg, Robert J. (1989): Social Intelligence and Decoding of Nonverbal Cues. In: *Intelligence*, 13. New Jersey.

In Kulturen, die Hall als „*High-Context-Cultures*“ bezeichnet, ist es oft schwer, sich das nötige Hintergrundwissen anzueignen. Selten wird es verbalisiert und die explizite Thematisierung von Regeln, die als selbstverständlich gelten und für alle (bzw. für alle Personen eines bestimmten Ranges etc.) als gleichermaßen bindend betrachtet werden, kommt häufig einem „Gesichtsverlust“ gleich.

Soziale Ordnungen manifestieren sich (vor allem, aber nicht nur) in unreflektiertem Konsens. Sie konstituieren zwar Normen, aber viele Normen, die konstitutiv für soziale Ordnungen sind, sind kaum besprechbar, weil sie dem Bereich der Selbstverständlichkeiten zugerechnet werden. Selbstverständlichkeiten zur Sprache zu bringen birgt die Gefahr in sich, als Außenseiter stigmatisiert zu werden. Dadurch gewinnen viele Normen, die konstitutiv für soziale Ordnung sind, Tabu Charakter (Begusch et al. 1996:87).

Erschwerend kommt hinzu, dass auch durch unangebrachtes Verhalten ausgelöste Korrektursignale oder Sanktionen in *High-Context*-Kulturen häufig auf eine Art und Weise kommuniziert (bzw. eben nicht offen zum Ausdruck gebracht) werden, sodass diese ohne das entsprechende Hintergrundwissen wiederum leicht falsch interpretiert oder schlichtweg übersehen werden können.

Die Möglichkeit, interkulturelle nonverbale Mißverständnisse zu entdecken ist gering, da der Fall des offensichtlichen Mißverständnisses, in dem den Interaktionsteilnehmern durch die Reaktion des jeweils anderen, die unterschiedliche Verwendung eines Signals unverzüglich auffällt und somit besprochen werden kann, selten ist. Zumeist handelt es sich um Fälle, in denen ein Signal nicht oder unvollständig verstanden wird und zumindest ein Empfänger der Meinung ist, daß er die Bedeutung völlig erfaßt hätte. Die falsche Interpretation wird aber nicht offensichtlich und für die „falschen“ Reaktionen werden andere Erklärungen gesucht (Begusch et al. 1996:87).

Im Laufe meiner Ghana-Aufenthalte stieß ich, wie eingangs geschildert, immer wieder an spürbare, aber vorerst nicht klar definier- oder erklärbare Hindernisse, die mich vom Verstehen oder Teilnehmen an einer bestimmten Situation ausschlossen. Edward T. Hall beschreibt dieses Phänomen aus seiner eigenen langjährigen Forschungserfahrung als Ethnologe und seiner Praxis als Berater für Menschen, deren Arbeitsauftrag den Umgang mit fremden Kulturen erfordert, wie folgt:

The people we were advising kept bumping their heads against an invisible barrier, but they did not know what it was. We knew that what they were up against was a completely different way of organizing life, of thinking, and of conceiving the underlying assumptions about the family and the state, the economic system, and even of man himself (Hall 1966:33).

Edward T. Hall beschäftigt sich in seinen zahlreichen Publikationen damit, diese verborgenen Tiefenstrukturen von Kulturen sichtbar zu machen und Strukturmerkmale zu isolieren, die in allen Kulturen vorkommen, jeweils jedoch unterschiedlich gehandhabt und tradiert werden (s. u.a. Hall 1966, 1989, 1990). Hall misst dem Aspekt der Kommunikation als einem Gemeinschaft und Kultur konstituierenden, definierenden und vermittelnden Faktor so große Bedeutung bei, dass er Kulturen sogar als komplexe Kommunikationssysteme auffasst: „This book [The Silent Language (1966), Anm. C.I.] outlines both a theory of culture and a theory of

how culture came into being. It treats culture in its entirety as a form of communication<sup>13</sup> (Hall 1966:37). Edward T. Hall und George L. Trager, der an diesem Buch mitgearbeitet hat, gehen davon aus, dass sich ein Großteil menschlicher Kultur aus zehn grundlegenden Aktivitätszentren entwickelt hat und sich um diese zentralen Themen- und Aktionsbereiche herum gruppiert, welche sie „*Primary Message Systems*“ nennen und wie folgt auflisten: Interaction (Interactional), Association (Organizational), Subsistence (Economic), Bisexuality (Sexual), Territoriality (Territorial), Temporality (Temporal), Learning (Educational), Play (Recreational), Defense (Protective) und Exploitation (Exploitational). Als Validitätskriterium für die Isolierung dieser *Primary Message Systems* definierten sie, „that each system had to be reflected in the rest of culture as well as reflecting all other cultural systems“ (Hall 1966:171). Die Identifikation solcher „kultureller Basisbausteine“ und die modellartige Vereinfachung komplexer kultureller Zusammenhänge sollte es ermöglichen, aus der Untersuchung ihrer Gewichtung und ihrer jeweils spezifischen Anordnung und Beziehung zueinander auf die Grundstruktur der jeweiligen Kultur schließen zu können und die Vergleichbarkeit der Daten zu unterschiedlichen Kulturen im Rahmen von „*Cross-Cultural Studies*“ zu verbessern.

The ranking a society assigns to the systems provides a quick way of getting at a cultural profile that can be compared with others (Hall 1966:176).

Im Anhang unter Punkt 8.2 (s. S.218) ist die von Hall und Trager entwickelte „*Map of Culture*“, in der diese *Primary Message Systems* in ihrem Bezug zueinander dargestellt sind, angeführt<sup>14</sup>. Bei der Betrachtung des Stellenwertes von Tanz und dessen Einbettung in die kulturelle Grundstruktur moderner Industrienationen würde man Tanz wahrscheinlich in die Kategorie „*Play*“ bzw. „*Recreational*“ einordnen, wie es Hall in seiner „*Map of Culture*“ – subsumiert unter dem Überbegriff „Kunst“ – getan hat. Im traditionellen (west)afrikanischen Kontext scheint es jedoch gerechtfertigt, die Überlegung anzustellen, ob Tanz nicht selbst die Kriterien eines *Primary Message Systems* erfüllen könnte, da Tanz hier mit jeder der von Hall und Trager postulierten kulturellen Domänen in Beziehung steht. Im traditionellen afrikanischen Kontext ließen sich Ausprägungen von Tanz und damit in Zusammenhang

---

13 Ich halte in diesem Zusammenhang den Einwurf Birdwhistells (s. Zitat unten) durchaus für erwähnenswert, dass aus seiner Sicht Kultur und Kommunikation nicht gleichzusetzen, sondern „Kommunikation“ nur auf den „aktiven“, prozesshaften Aspekt von „Kultur“ anzuwenden wäre. „The fact that communicative processes are necessary to cultural continuity should not be taken to indicate that culture is nothing but communication. I find it impossible to conceive of communication as either independent of or as merely another word for culture. I realize that it is begging the question to describe communicative *behavior* as social behavior, which as process is interdependent with other social processes to form culture. [...] From the point of view represented here, communication might be considered, in the broadest sense, as the active aspect of cultural structure. [...] What I intend to convey is that culture and communication are terms which represent two different viewpoints or methods of representation of patterned and structured human interconnectedness. As 'culture', the focus is upon structure; as 'communication', it is upon process“ (Birdwhistell 1971:250-251). Ich pflichte ihm darin bei, dass bestimmte strukturelle Aspekte von „Kultur“ nicht auf „Kommunikation“ reduziert werden können. Die Berücksichtigung des Ansatzes der „*Action Sign Systems*“ (s. weiter unten) macht die Argumentation Halls hingegen wieder nachvollziehbar.

14 Ich habe den wissenschaftlichen Diskurs in dieser Richtung zu wenig weit verfolgt, um sagen zu können, welche Untersuchungen mit diesem Ansatz operieren und ob sich dieser Zugang bewährt hat, finde dieses Modell jedoch allein schon wegen der Leistung der Autoren, ein derart einfaches und doch aussagekräftiges Schema zu schaffen, das trotz des nötigen Abstraktionsgrades nicht an Nachvollziehbarkeit und konkreter Anwendbarkeit verliert, beachtenswert und habe es deshalb hier angeführt.

stehende Strukturen und Institutionen finden, die jeweils als *interactional, organizational, economic, sexual, territorial, temporal, instructional, recreational, protective* oder *exploitational* kategorisiert werden könnten. Ob jedoch die zweite Bedingung, die laut Hall auf *Primary Message Systems* anwendbar sein muss, dass sich nämlich auch alle anderen kulturellen Aspekte wiederum auf dieses beziehen (in unserem Fall auf Tanz), ebenfalls zutrifft, ist fraglich und eher auszuschließen. Die Schaffung eines neuen Begriffes – wie zum Beispiel den eines „*Secondary Message Systems*“, welches dadurch zu definieren wäre, dass es selbst mit allen primären Aspekten einer Kultur in Beziehung steht, diese Beziehung jedoch nicht in jedem Fall (bzw. Aspekt) eine reziproke sein müsste – wäre ohne vertiefte Analyse und Überprüfung verfrüht. Tanz allgemein und umso mehr im traditionellen afrikanischen Kontext als „*Message System*“ im Sinne eines kulturell geprägten (und Kultur prägenden) Systems von sinn- und bedeutungsvollen (bzw. symbolischen) Aktionen und Interaktionen zu bezeichnen, erscheint jedoch durchaus auch in Edward T. Halls ursprünglicher Diktion legitim zu sein. Er zählt nämlich neben Sprache, die er als „the most technical of the message systems“ (Hall 1966:38) bezeichnet, auch Aspekte wie den kulturell geprägten Umgang mit Raum und Zeit zu den „silent languages“ (vgl. Hall 1966:38).

Judith Lynn Hanna bezeichnet Tanz in ihrem bahnbrechenden Werk „*To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*“ (1987), in dem sie das Phänomen „Tanz“ und dessen Einbettung in den Kontext der kulturellen Ordnungsstrukturen als eine der Ersten systematisch untersucht, ebenfalls als „kulturelles Kommunikationssystem“.

The survival of a species depends on its accommodation to the environment; and communication is one of the means to this end. Through communication humans solve crucial problems of social organization and regulation, discriminate sex, age, social background, group membership, emotional and motivation status, environmental conditions, and transmit culture to subsequent generations. [...] Dance is part of this cultural communication system in which information, valuable in adaption, is relayed to oneself and others. Dance can communicate information purposefully as well as offer an open channel that could be used. As pointed out earlier, shared knowledge about a form, experience in its use, and notions about when, where, how, and why messages are sent, as well as information sufficiently lucid to be perceived through surrounding distractions or impediments, all these are conditions for effectiveness. Dance may support or refute linguistic, paralinguistic, and other forms of communication. Its presentation may be through an interpersonal dialogue or a monologue in the presence of others. The power of dance lies in its cognitive-sensori-motor and aesthetic capability to create moods and a sense of situation for performer and spectator alike (Hanna 1987:64).

Drid Williams Klassifizierung von Tanz als „*Action Sign System*“ stützt diese Ansicht ebenfalls. Dieser Begriff, den sie im Rahmen ihrer Dissertation<sup>15</sup> aufbrachte und in späteren Publikationen<sup>16</sup> weiter ausarbeitete, wurde von zahlreichen Autoren aufgegriffen, die sich mit

---

15 Williams, Drid (1975): *The Role of Movement in Selected Symbolic Systems*. [3 Vols.] Oxford University, UK.

16 *Ten Lectures of Theories of the Dance*. The Scarecrow Press. London. 1971; *The Roots of Semasiology*. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement (JASHM)*, Vol. 10, No. 3, Ed. by Drid Williams & Brenda Farnell, Spring 1999. [S. 109-180]; *Modes of Continuity and Change in Action Sign Systems*. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. Spring 2004.

einer „Anthropology of Human Movement“ im Allgemeinen oder mit Tanz als kulturellem Phänomen im Speziellen beschäftigen.

Im Gegensatz zu Zeichensystemen, die aus Lauten oder grafischen Symbolen bestehen, wie dies bei Sprache und Schrift der Fall ist, sind „*Action Signs*“ demnach Zeichen, die sich aus bestimmten Aktionen und Handlungen bzw. dem daraus geformten Verhalten innerhalb eines gegebenen Kontextes konstituieren. *Action Signs* entstehen aus der Anwendung verschiedener Aspekte nonverbaler Kommunikation (körperliche Bewegungen und Gesten, Mimik, Nutzung von Raum und Zeit etc.) und deren Anordnung und Organisation innerhalb eines bestimmten Kontextes.

[...] 'actions' are taken to be movements or comprehensive sets of movements which have *agency*, that is, intentions, language-use, meanings, rules. [...] human beings are conceived of as agents ('actors', 'persons') [...]. [...] human beings are language users; [...] they are rule-, role-, and meaning-makers, [...]. [...] Not only does the investigation itself involve symbolic interchange, the objects of semasiological investigation are usually systems of human symbolic exchange (Williams 1999:152).

[...] human actions are significant; [...] they are produced by signifying bodies, not physiologically describable entities that “emit behavior“ (Williams 1999:172).

Human beings everywhere engage in complex structured systems of bodily action that are laden with social and cultural significance (Farnell 1999:343).

*Die Bedeutung der Körpersprache [...] liegt also unseres Erachtens nicht so sehr bei den als Kommunikation intendierten Gesten mit metasprachlichem Charakter<sup>17</sup>; [...] sondern es interessieren uns jene Organisationsprozesse von Körper(n), die den Prozeß der gesellschaftlichen Ordnung symbolisieren, dokumentieren und vorantreiben.* Sie zeigen somit gesellschaftliche Ordnung sowohl als Zustand als auch als Prozeß: gesellschaftliche Ordnung als System von Verhaltenserwartungen mit normativem Charakter manifestiert sich in der spontanen Organisation von Körpern, und diese konstituiert den Prozeß des Ordners von Verhaltenserwartungen. Gesellschaftliche Ordnung sehen wir also mit Söffner<sup>18</sup> als eine ständig zu erbringende Leistung. [...] In jedem Fall dürften körpersprachliche Stimuli entscheidend für die Konstitution sozialer Ordnungen sein: für die mehr oder weniger bewußten Aushandlungsprozesse, in deren Verlauf soziale Ordnungen in gegebenen Situationen, unter gegebenen Randbedingungen, hergestellt werden. Diese jeweiligen Randbedingungen werden dabei in der sozialen Ordnung reflektiert, die als Reaktion darauf etabliert wird. Und das ist einer der Gründe, warum soziale Ordnungen und die Prozesse ihres Entstehens für Soziologen<sup>19</sup> so wichtig sind: weil sie der Schlüssel zur Wahrnehmung der Randbedingungen sein können, denen die Akteure unterliegen (Begusch et al. 1996:79).

Dass ihre Auffassung von Tanz dem Ansatz von Williams und Farnell sehr ähnlich ist, macht folgende Aussage von Judith Lynne Hanna, ohne den Begriff „*Action Sign System*“ dezidiert zu verwenden, deutlich.

Dance as a system of ordering movement, a cumulative set of rules or range of permissible movement patterns, is one of the elements comprising culture. It reflects other cultural

---

17 Die Erforschung nonverbaler Kommunikation beschränkte sich lange Zeit weitgehend auf nonverbales Verhalten, das in direktem Zusammenhang mit verbaler Kommunikation steht, wie paralinguistische Signale (Tempo, Tonhöhe, Betonung, etc.) und sogenanntes Metaverhalten. „Metaverhalten ist das bewußte oder unbewußte Verwenden von körpersprachlichen Signalen um den gesamten Kommunikationsablauf zu beeinflussen“ (Begusch et. al. 1996:35). Als Beispiel führen sie an, dass sich Zuhörer einer Gruppe einer Person zuwenden, die gar nicht zu sprechen beginnen wollte, um sie damit zur Teilnahme an der Diskussion aufzufordern (vgl. Begusch et. al. 1996:36).

18 Die Autoren beziehen sich hier auf Söffner, H. G. (1992): Die Auslegung des Alltags, Bd. I, II. Suhrkamp.

19 ... und nicht nur für Soziologen ...

manifestations and is a vehicle through which culture is learned. Most behavior of members of a culture is, to some degree, patterned by that culture. [...] Cultural patterning even affects the deliberate breaking of rules (Hanna 1987:31-32).

Eine Bestätigung dafür, dass Tanz in keinem Fall „zufälliges“, sondern strukturiertes, kulturell geprägtes Verhalten ist, sieht Hanna auch darin, dass einzelne Kulturen aus der unendlichen Anzahl von Bewegungsmöglichkeiten und der Kombination von Bewegungselementen eine bestimmte Auswahl treffen und diese nach gewissen Regeln organisieren, sodass sich ein unverwechselbarer Bewegungscharakter ergibt.

There are a virtually infinite number of possible combinations of movements that can be manipulated [...]. [...] However, dancers in a specific culture appear to use only certain combinations within certain parameters or delimiting rules. The question arises, why is one form chosen or why does one evolve rather than another? Do functions determine form? Cultural patterning, within biological determinants or constraints, affects the way, if any, in which purpose and function create form; it determines what the minimal and maximal sequences and configurations (or syntax) of dance elements are. Cultural patterning affects the sequence of interpersonal interaction, that is, who dances and who interacts with the dancers and how, when the dance occurs, how often, how long, and why<sup>20</sup> (Hanna 1987:32).

Es gibt Kulturen, in denen zahlreiche *Action Sign Systems* auf dasselbe – ihnen allen zugrundeliegende – Wertesystem zurückgreifen. Sie weisen diesbezüglich eine große innere Kohärenz auf und vermitteln auf jeweils unterschiedlichem Wege weitgehend dieselben Sinnzusammenhänge und gesellschaftlichen Ideale. Autoren wie Robert F. Thompson (1974, 1984), John Miller Chernoff (1994), J. H. Kwabena Nketia (1963, 1965, 1970), Albert Mawere Opoku (1969, 1970), Odette Blum (1973) und Kathryn Linn Geurts (2002), die in dieser Arbeit noch öfter zu Wort kommen werden, zeigen den engen inneren Zusammenhang, den körperliche Bewegungsstile, Tanz, Theater, Instrumental- und Vokalmusik, bildende Kunst u.v.m. in vielen afrikanischen Gesellschaften einerseits miteinander und andererseits mit den ästhetischen, ethischen und moralischen Grundsätzen der jeweiligen Gemeinschaft aufweisen. Sie beruhen weitgehend auf denselben gesellschaftlichen Idealen, nur bringen sie diese mit unterschiedlichen Mitteln zum Ausdruck.

Andere Kulturen wiederum differenzieren stärker zwischen verschiedenen kulturellen Bereichen und entwickeln für jedes *Action Sign System* eigene Bedeutungs-, Handlungs- und Interaktionsregeln, die nur innerhalb dieses Systems Gültigkeit haben und in einem anderen Kontext nicht anwendbar sind. Westliche Industrienationen zeichnen sich generell durch einen höheren, und wie es scheint, immer weiter wachsenden Spezialisierungsgrad aus. Einzelne Domänen des gesellschaftlichen Lebens wie Arbeit, Spiel, Sport und verschiedene Genres der Musik und darstellenden Kunst werden klar voneinander abgegrenzt, sind jeweils unterschiedlich konnotiert und mit unterschiedlichen Konzepten und Verhaltensmaßregeln verknüpft. Diese Tendenz spiegelt sich auch in der lange Zeit praktizierten strengen Trennung

---

<sup>20</sup> Hanna verweist an dieser Stelle auf Arensberg, Conrad M. (1972): Culture as Behavior. Structure and Emergence. *Annual Review of Anthropology* 1:1-26.

jener wissenschaftlichen Disziplinen wider, die sich mit diesen verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens unabhängig voneinander beschäftigten. Dies hatte wesentlichen Einfluss auf die Untersuchung nicht-westlicher Kulturen, da die isolierte Betrachtung einzelner kultureller Aspekte ohne Berücksichtigung des größeren Zusammenhanges zu einer Segmentierung der Manifestationen ein und derselben Kultur führte. Dies kam den westlichen Kategorisierungsschemata entgegen, wurde den emischen<sup>21</sup> aber häufig nicht gerecht. Dadurch blieb die untrennbare Verknüpfung verschiedener kultureller und gesellschaftlicher Dimensionen nicht-westlicher Kulturen lange Zeit unbemerkt. Einem tieferen Verständnis dieser Zusammenhänge und einer Würdigung der inneren Homogenität vieler indigener Kulturen stand zudem der Umstand entgegen, dass sie aus einer naiven evolutionistischen und ethnozentrischen Sicht heraus als bloße „unterentwickelte“ Vorstufen zur „hochentwickelten“ westlichen Zivilisation gesehen wurden. Erst in den letzten 60 Jahren entwickelte sich zunehmend mehr Bewusstsein für die Unvergleichlichkeit kultureller Taxonomien und deren diverser Ausdrucksdimensionen innerhalb der jeweiligen kulturellen Realität. Dazu kam die Erkenntnis, dass die nähere Betrachtung nonverbaler *Action Sign Systems* und aller Aktivitäten, in welchen kulturelle Ordnungsprinzipien, Kommunikations- und Interaktionsmuster implizit oder explizit sichtbar werden, innerhalb des jeweiligen Gesamtkontextes Aufschluss über die grundlegenden „ordnenden Vorstellungen“ und das Selbstverständnis der jeweiligen Gemeinschaft geben können.

Movement style in dance is a crystallization of the most frequent and crucial patterns of everyday activity (Lomax et al. 1968:226).

This is why the study of ritual, dances, sign languages, the martial arts are crucial to understanding sociocultural anthropology [...]. The reason lies in the fact that it is in structured systems of human actions (dances, sign languages, rituals, etc.) that the meanings of human experience are so vividly enacted (Williams 1999:174).

Our initial hypothesis held that dance itself is an adumbration of or derived communication about life, focused on those favored dynamic patterns which most successfully and frequently animated the everyday activity of most of the people in a culture. [...] *Choreometrics*, meaning the measure of dance, or dance as a measure of culture [...] tests the proposition that [...] dance is composed of those gestures, postures, movements, and movement qualities most characteristic and most essential to the activity of everyday, and thus crucial to cultural continuity. [...] choreometrics does not describe a series of postures or steps, but the dynamic qualities that animate the activities of a culture (Lomax et al. 1968:223-224).

Im Tanz wird nonverbales Kommunizieren „offenbar“, „sichtbar“ und „spürbar“. Der Vorgang der Kommunikation und die Wahl der dafür eingesetzten Mittel wird meist bewusster erlebt als im Alltagsvollzug – und zwar sowohl auf Seiten der Tänzer als auch auf Seiten der Zuschauer. Jene vorbewussten kulturell erlernten Strategien, derer sich Menschen bedienen, um einander auf nonverbalem Wege Dinge mitzuteilen, erfahren im Tanz eine Reflexion.

---

21 Anthropologen bemühen sich, sowohl die „emische“ Perspektive (*emic perspective*) – also die Sichtweise der betroffenen Akteure selbst aus ihrem eigenen Glaubens- und Wertesystem heraus – als auch die „etische“ (*etic perspective*), sprich ihre Interpretation als Beobachter in Zusammenschau mit analytischen und kulturvergleichenden Konzepten, zu berücksichtigen.

Tanz ist eine der wenigen Gelegenheiten, bei der wir uns dessen bewusster als im "normalen Alltagsvollzug" sind, dass wir kommunizieren und wie wir kommunizieren. Auf gewisse Weise könnten Tänzer auch als „geübte Rhetoriker nonverbaler Kommunikation“ bezeichnet werden, weil sie ihr körperliches Ausdruckspotential bis zu einem gewissen Grad „erforscht“, entwickelt und differenziert haben. Die verschiedenen Möglichkeiten und Kommunikationsmittel, die dazu dienen, eine bestimmte Sache zum Ausdruck zu bringen und anderen verständlich zu machen, werden – vor allem im choreographischen Prozess während der Entstehung oder späteren Weiterentwicklung eines Tanzstückes – in der Regel bewusst erprobt, gegeneinander abgewogen und gezielt ausgewählt, um die „bestmögliche“ Ausdrucksform, die der Vermittlung des Inhalts möglichst nahe kommt und zudem den formalen Regeln eines Tanzgenres oder der allgemeinen Bewegungsästhetik des „Empfängerkreises“ gerecht wird, zu erzielen. Dabei werden meist bewusst jene Werte und Eigenschaften zum Ausdruck gebracht, deren Vermittlung, Bekräftigung und Bestätigung den Urhebern persönlich oder in ihrer Rolle als Vertreter und Repräsentanten einer Gruppe am Herzen liegen. Die Tänze geben damit Auskunft über deren Selbstverständnis und die von ihnen als relevant eingestuft Themen oder menschlichen Eigenschaften.

People use dance images, institutions, and behavior to send messages about themselves to themselves and to each other (Hanna 1987:131).

Auf diesem Weg reflektiert, kommentiert und verändert Tanz auf „performative“ Weise die in einer bestimmten Gesellschaft gängigen Bewegungsgewohnheiten, Interaktionsregeln, Rollenbilder und andere soziale Ordnungsstrukturen. Dies kann so weit gehen, dass es zu einem Umbruch gängiger Vorstellungen von Bewegungsästhetik, sozialen Rollen und Autoritätsstrukturen, *Gender*-Definitionen etc. kommt.

Neben dem Ausdruck momentaner Gefühle, Ideen und Zustände bietet Tanz die Möglichkeit, sich in emotionale Zustände oder innere Haltungen hineinzusetzen und so „Fiktionen“ zu schaffen oder „idealtypische“ Situationen und Verhaltensweisen darzustellen bzw. „zu verkörpern“. Diese sind dann zu unterschiedlichen Zwecken einzusetzen wie zum Beispiel: um zu unterhalten, zu informieren, zu unterweisen, die Erinnerung an wichtige Personen oder Ereignisse zu bewahren und weiterzugeben, Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit bestimmten menschlichen Eigenschaften zu bieten u.v.m.

Ein Schauspieler oder Mime kann Charaktere und Umstände darstellen, vorausgesetzt, er weiß genügend über die Qualität der inneren Antriebe. Jugend, Erfindungsgabe, Arglosigkeit, Schönheit, Charme, Anmut hängen alle mit inneren Haltungen zusammen, und diese kann der Darsteller bewußt reproduzieren. Das mag paradox klingen, ist es auf der Bühne aber nicht; dort brauchen Werte nicht wirklicher Besitz zu sein, sondern sollen gespielt werden, und das geschieht durch die Auswahl und Formung passender Antriebsqualitäten<sup>22</sup>. [...] Allerdings ist

---

22 Die inneren Impulse, aus denen Bewegung entspringt, werden in den Publikationen Rudolfs von Laban „Antriebe“ bzw. in den englischsprachigen Publikationen „*Efforts*“ genannt. Die Gestaltung dieser „Antriebe“ erfolgt mittels unterschiedlicher Arten der Energiefreisetzung und inneren Haltung zu den Bewegungsfaktoren Schwerkraft, Zeit, Raum und - weiter s. S. 28

die Anordnung der bewegungsbildenden inneren Impulse in Rhythmus und Betonung unterschiedlich (Laban 1988:17).

In religiösen Kulturen geht dieses bewusste „Aufgeben“ der eigenen Persönlichkeit im Tanz so weit, dass diese in Trance- oder „Besessenheits“-Zuständen anderen spirituellen Wesenheiten „zur Verfügung gestellt“, von diesen entweder „überlagert“ oder „gänzlich übernommen“ und in der Folge ganz oder teilweise von dieser Macht „in Bewegung versetzt“ wird. Nketia zeigte in einem unter dem Titel „Possession Dances in African Societies“ 1957 veröffentlichten Vortrag auf, dass diese „Überlagerung“ unterschiedliche Grade aufweisen kann, in der die „Person/Persönlichkeit“ des Mediums allerdings nur in den tiefsten Phasen der Trance gänzlich in den Hintergrund tritt – und das auch nicht immer. Meist werden die Ritualexperten bzw. -expertinnen über viele Jahre ausgebildet, damit sie auch in tiefer Trance die Beherrschung über ihren Körper nicht verlieren und fähig sind, den Besessenheitszustand innerhalb der kulturell geprägten, für die jeweilige Community bekannten oder „verständlichen“ Formen zu signalisieren und zum Ausdruck zu bringen. Nketia spricht in diesem Zusammenhang sogar von der „dramatischen Kunst der Besessenheit“. Verschiedenen Gottheiten werden häufig bestimmte Bewegungsqualitäten, Gesten, Rhythmen und Lieder zugeordnet, die von den Ritualexperten verwendet werden, sowohl um die Trance zu induzieren und den jeweiligen „Spirit“ herbeizurufen als auch dessen „Anwesenheit“ anzuzeigen und „zu verkörpern“.

Moreover individuals are known to get possessed in private life, outside the context of music and dancing. It is, however, only in the context of public worship of either the gods or deified ancestors that possession takes place as an organised activity. In this context it is integrated with music and dancing, for although possession and dancing are not inseparable, it is believed that the state of ecstasy or of possession can be quickly induced and sustained by means of special music closely correlated with specific forms of bodily action. It is believed also that the gods are sensitive to this music. [...] Although it is believed that the gods can possess anybody, at public worship there are always official representatives or media of the gods. These media are people who have been previously possessed by the particular gods being worshipped and who have chosen to remain in this type of ritual connection with them. In Akan society the duty of impersonating a particular god falls on the priest who may be assisted by a few priestesses attached to the particular shrine. The Akan priest undergoes a long period of apprenticeship during which he learns the secrets of the profession, masters the music and dancing of the particular cult and the dramatic art of possession. A priest is expected to be a good artist and a convincing representative of his god during public performances. In Ga society, the office of medium and that of priest are separated for effectiveness of action. The media of the gods are mostly women, who also undergo special training in the dramatic art of possession as well as in the forms and symbolisms of the cult dances (Nketia 1957:5-6).

In der Vermittlung von Inhalten verdichtet Tanz ein reales Geschehen bzw. einen bestimmten Sachverhalt oder Zustand auf dessen essentielle Merkmale oder zugrundeliegende Muster und stellt diese – oft unter Zuhilfenahme allgemeinverständlicher symbolischer Andeutungen

---

Fortsetzung v. S. 27 Fluss. Der Faktor „Fluss“ betrifft unterschiedliche Grade des freien oder gehemmten Flusses der Bewegung durch den Körper des Tänzers und spiegelt das Ausmass und die Qualität der Bewegungskontrolle in den einzelnen Körperteilen wider (vgl. Laban 1988:17, 19, 77ff.). Mehr dazu siehe auch Fußnote 210 auf Seite 176.

und Metaphern – meist vereinfacht oder stilisiert, zugleich aber überzeichnet und „angereichert“ mit „atmosphärischen Zwischentönen“ dar, um sie leichter „lesbar“ zu machen.

[...] whatever is there in ordinary movement becomes stylized, bold, and redundant in the dance (Royce 1977:163).

Der Zuschauer reichert in seiner Rezeption und Interpretation des Dargestellten diese komprimierten Strukturen mit lebendigen Inhalten an und setzt sie in seinem Gehirn entweder in sinnvolle Sequenzen um, sofern er die vermittelten Bilder als Referenzen auf bestimmte Ereignisse, Personen oder Wertvorstellungen wiedererkennt, die der Sphäre des „*shared meaning*“ einer Gemeinschaft entstammen, oder/und assoziiert persönliche Gefühle, Zustände oder Erlebnisse mit den wahrgenommenen Tanzbewegungen. Tanz kann beim Betrachter unterschiedliche innere Prozesse auslösen: Auseinandersetzung mit bestimmten Charaktereigenschaften, inneren Haltungen oder Gefühlen, Aufarbeitung von schon Erlebtem, empathisches Miterleben der Erlebnisse anderer, „virtuelles“ Entwerfen neuer, noch nicht gelebter Möglichkeiten u.v.m.

Sieht sich jemand der Aufgabe gegenüber, ohne Zuhilfenahme mimischer oder pantomimischer Mittel, eine bestimmte Botschaft oder ein Gefühl auf tänzerischem Wege zu übermitteln, stehen ihm außer der gezielten Auswahl bestimmter innerer Bewegungsimpulse und der bewussten Gestaltung aller zur Verfügung stehenden Bewegungsfaktoren kaum Möglichkeiten zur Verfügung, um die „Message“ in treffende „Bewegungsbegriffe“ zu „übersetzen“. Dies zu bewerkstelligen ist unter Umständen genau so schwierig, wie zu beschreiben, wie genau der Vorgang dieser Vermittlung eigentlich erfolgt.

Meaning in dance is thus found internally, in the stylistic and structural manipulation of the elements of space, rhythm, and dynamics, and the human body's physical control (Hanna 1987:24).

Für den Tänzer und Schauspieler ist es nützlich, die typischen Bewegungsrhythmen verschiedener Lebewesen, Tiere wie Menschen, zu beobachten und miteinander zu vergleichen, um Einblick in die Selektion der Antriebsqualitäten oder inneren Bewegungsimpulse zu gewinnen [...] Die Fähigkeit einer Person, die Qualität des Antriebs, also die Art und Weise der Energiefreisetzung zu wechseln, in dem Zusammensetzung und Abfolge der Komponenten variiert werden – und dies im Zusammenspiel mit den Reaktionen anderer Menschen auf solche Veränderungen – , macht das eigentliche Wesen der Pantomime aus. Sie ist jene Art Drama, in der Szenen aus dem Leben imitiert werden, [...] (Laban 1988:17-19).

Da Tanz über körperliche „Zeichen“ Bedeutungen vermittelt und als „geordnetes Verhalten“, welches bestimmte Strukturmerkmale aufweist, die wiederum nach bestimmten Regeln angeordnet sind, zu sehen ist, ziehen zahlreiche Autoren linguistische Begriffe zum Vergleich heran, um bestimmte Eigenschaften des Tanzes zu beschreiben.

Dance is considered meaningful behavior in three domains<sup>23</sup>: pragmatics, semantics, and syntactics. Pragmatics focuses on the relation of signs to interpreters, the “real-life“ level of

---

23 An dieser Stelle verweist Hanna auf Morris, Charles (1955): Sign, Language and Behavior. Braziller. New York.

antecedents, consequences, and ideology [...]. This domain deals with the origin and uses (purpose and occasion) and the effects (manifest and latent functions) of signs within the contextual ritual behavior or event in which those signs occur. [...] Semantics is the domain which focuses on the relation of signs to what they signify, information content, and the substantive nature of motional patterns. There are at least six modes or devices for conveying meaning that may be utilized in dance [Im Verlauf des Textes nennt Hanna hier: *concretization, icon, stylization, metonym, metaphor, actualization*, Anm. C.I.]. [...] Syntactics, the rules dictating how signs may be combined, is the grammar of how the realm of movement style and structure is related to the realm of meaning. Syntactics is critical to aesthetics viewed as notions of appropriateness and competency. [...] Syntactics governs not only the patterns of moving but those of rest and those exhibiting the intention to move. [...] some linguists argue that semantics and syntactics may not be separable, that is, meaning is inherent in the rules of combination (Hanna 1987:40-46).

Andererseits ist ein direkter Vergleich zwischen Sprache und Tanz in letzter Konsequenz nicht möglich und auch nicht zielführend. Beides sind völlig andersgeartete Kommunikationsmedien und das Vermittlungspotential des einen geht in unterschiedlichen Bereichen jeweils über das des anderen hinaus. Tanz gleicht keiner anderen menschlichen Aktivität ausreichend genug, um in deren Begriffen beschrieben, verstanden und gelehrt werden zu können. Isadora Duncans treffende Beschreibung "If I could say it, I wouldn't need to dance it!" wurde in diesem Zusammenhang mittlerweile zum geflügelten Wort.

It is important here to stress that what happens through the medium of dance is not identical to what happens through the medium of language. If dance does convey meaning, it does not do it in the same way as language, nor can meaning conveyed in dance be readily translated into words (Royce 1977:155).

Like other cultural codes and patterned interactions, dance is a way of ordering and categorizing experience: it may even be that statements made in the dance form cannot be made in another. [...] Dance is an effective communications medium – it functions as a multidimensional phenomenon codifying experience and capturing the sensory modalities: [...] Obviously dance may not communicate in the same way to everyone. [...] And it may be that what is communicated is not translatable into a culture's other codes or into the concepts of a different culture (Hanna 1987:25-26).

Tanz spricht stärker die nicht-sprachlichen Bereiche unseres Gehirns an und ist den Bereichen emotionaler Zustände, vorbewussten Bilderlebens, archetypischer Symbole und des Traums auf gewisse Weise näher als der rationalen Domäne abstrakter Begriffe und Sprache. Eine durch Tanz übermittelte Message ist selten in die „Eindeutigkeit“ sprachlicher Begriffe zu übersetzen. Wie bei jeder Form der Kommunikation und insbesondere bei Formen der nonverbalen Kommunikation setzt das Verständnis der jeweiligen tänzerischen Aussage die Kenntnis des Kontextes bzw. der zugrundeliegenden kulturellen Symbole, Ordnungsprinzipien, Ideale und Ausdrucksformen zwingend voraus. Dazu kommt noch, dass derselbe Tanz in verschiedenen Kontexten ganz unterschiedliche Bedeutungen annehmen und dementsprechend andere Funktionen erfüllen kann.

Meaning in this discussion is what a thing or an idea stands for. [...] Meaning is communication in contexts where the participants, dancers and observers, share semantic codes. [...] Communication occurs through symbols; a symbol is a vehicle for conceptualization; it helps to order behavior and is a transformation or system of transformations. As symbolic behavior dance creates an illusion in that body locomotion and gesture, the raw material of dance, and

other dance materials, such as pantomime, plastic images, musical patterns, play, accidental and sociocultural forms found in the environment, become abstracted [...]. A symbol itself is usually arbitrary. The degree of representational or abstract symbolization and the syntactic arrangement – the permissive groups of movements which refer to sequences of meaning – depend on cultural patterning. Substantive content may be realistically represented as in a mimetic hunt or work activity, or distorted as in a dance satirizing or idealizing a person (Hanna 1987:40).

Auch wenn dem Kommunikationsvermögen von Tanz gewisse Grenzen gesetzt sind, bietet diese Form der Kommunikation ein großes Potential für die symbolische Repräsentation, Vermittlung von inneren Haltungen oder Gefühlen und für die Weitergabe von Informationen und Werten. Einer der maßgeblichsten Gründe dafür liegt darin, dass Tanz schon dem Wesen nach „*Multichannel Communication*“ ist, also auf mehreren Wahrnehmungsebenen gleichzeitig stattfindet. Die gleiche „Message“ wird durch geschicktes Operieren mit den verschiedenen Vermittlungsebenen gleichzeitig auf mehreren Sinneskanälen „gesendet“. Dieser hohe Grad an Redundanz minimiert die Chance, dass die „Botschaft“ fehlinterpretiert oder gar gänzlich „übersehen“ wird. Hanna führt in diesem Zusammenhang an, dass die Form des Tanzdramas, die in Afrika häufig gewählt wird, wenn bedeutsame Inhalte zu transportieren sind<sup>24</sup>, durch die Hinzunahme der mimischen und dramatischen Darstellungsebene diesbezüglich noch größeres Potential aufweist als der „abstrakte“ Tanz, der auf den reinen Bewegungsaspekt beschränkt ist. Werden die Inhalte zusätzlich noch in Liedtexten, Gedichten, Rezitationen oder trommelsprachlichen „Mitteilungen“ aufgegriffen und mit dem Tanz verknüpft, so steigt die Eindeutigkeit der Botschaften erneut.

The repetition phenomenon warrants comment. Song text, movement, costume, and semantic redundancy occur in the dance-play. This redundancy may eliminate the risk that a solitary message might be missed or misinterpreted, it may yield new information<sup>25</sup>, and it may clarify conflicting or changing messages. Also this redundancy modifies the audience's selective perception, retention, and comprehension. [...] Wilson<sup>26</sup> suggests that the employment of multiple signals that are different in form but redundant in meaning sustains a state of arousal (Hanna 1987:90).

Mit jedem Kommunikationskanal, der hinzukommt, wird die Botschaft klarer und das Erlebnis des Publikums entsprechend „mehrdimensionaler“.

If all the channels are transmitting the same message, then the impact is multiplied by a factor of five (Royce 1977:200).

Royce nimmt hier den Faktor fünf an, da Tanz auf folgenden fünf wesentlichen Wahrnehmungskanälen basiert: Tanz bietet zum einen die visuelle Vermittlungsebene, auf der mithilfe von symbolischen Gesten und Bewegungen und unterschiedlichen „Formen“ operiert werden kann, die die Tänzer mittels der Bewegungen ihrer Körper – eventuell unter

---

24 Richard Danquah vermittelte mir im Interview, wie er diese Form des *Dance Drama* in seiner choreographischen Arbeit anwandte und zu einer Variante, die er „*Drama in Dance*“ nannte, weiterentwickelte (s. Kap. 5.2, „Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah, S.121ff.).

25 Hanna verweist an dieser Stelle auf Smith, Alfred, ed. (1966): *Communication and Culture. Readings in the Codes of Human Interaction*. Holt, Rinehart, and Winston. New York. S. 9.

26 Wilson, Edward O. (1975): *Sociobiology: The New Synthesis*. Harvard University Press. Cambridge. S.200.

Einsatz der verstärkenden Wirkung von Kostümen, Masken, Schmuck, Requisiten, Farben und Texturen – in Raum und Zeit „einschreiben“. Auf der akustischen Ebene sind neben der Musikbegleitung, die ebenfalls einen starken Einfluss auf das Publikum bzw. die Teilnehmer einer Tanzveranstaltung hat, auch Geräusche, die von den Tänzern ausgehen oder erzeugt werden, anzuführen: das Geräusch der Kostüme (z.B. Rascheln der Raffiaröcke), von Klangkörpern, welche die Tänzer mit sich führen (Fußschellen, Muscheln, Samen, Kastagnetten etc.) oder einfach der Klang der tanzenden Füße auf dem Boden, das Atmen der Tänzer usw. Auch olfaktorische Reize können in eine Tanzperformance miteinbezogen sein wie zum Beispiel Räucherwerk, Düfte und Essenzen oder der Geruch des Schweißes der Tänzer, welcher bei entsprechender Nähe zum Geschehen mehr oder weniger wahrnehmbar ist. Zuweilen kommen auch taktile Reize dazu wie zum Beispiel die von den Tänzern erzeugten Luftbewegungen und in manchen Fällen direkte Berührung mit den Körpern, Kostümen oder Requisiten der Tänzer. Und, nicht zu vergessen, der wesentliche Kanal der kinästhetischen Wahrnehmung (s.a. Fußnote 1, S. 2). Auf kinästhetischem Wege baut sich je nach Grad der „Verfeinerung“ dieses Sinnes oder der eigenen Körperwahrnehmung bzw. der Vertrautheit mit einem gewissen Bewegungsverhalten eine mehr oder weniger deutliche, als unmittelbar empfundene Bewegungswahrnehmung im eigenen Körper auf.

The human body moving in time and space utilizes channels we may designate as kinesthetic. It would not be exaggeration to suggest that this kinesthetic activity generates kinesthetic responses in the viewer although they generally are more restrained and less conscious than those of the performer. The phenomenon of toe tapping or the expression “caught up in the dance,” as well as that of audiences falling into trance in response to watching dancers exhibiting trance behavior, testify to the existence of some kind of kinesthetic message being transmitted. Dance alone of the arts relies on the kinesthetic aspect of expression for much of its impact (Royce 1977:197).

Durch die Aktivierung des kinästhetischen Wahrnehmungskanals kann eine „greifbare“ Vorstellung der wahrgenommenen Bewegung im eigenen Körper entstehen, über die Bewegungsformen und -qualitäten, welche die Zuschauer selbst in dieser Form noch nicht ausgeführt oder „verkörpert“ hatten, zu „erfahren“ sind. Das wiederum kann zu einer Erweiterung ihres „Bewegungsvorstellungsvermögens“ führen, welches als Vorstufe zur tatsächlichen „Bewegungshervorbringung“ dient. Verfügt die betreffende Person über entsprechende Körperbeherrschung oder tänzerische Vorbildung, so kann diese Form der Wahrnehmung ausreichen, es ihr zu ermöglichen, das entsprechende Bewegungsverhalten real nachzuvollziehen und dadurch das eigene Bewegungsrepertoire zu erweitern.

Den empathischen Charakter von Tanz und seine Kraft als Kommunikationsmedium betreffend verweist Anya Peterson Royce auch auf die Arbeit von Richard Waterman:

Richard Waterman, in an article on the role of dance in human society<sup>27</sup>, stresses that all dance patterns have meaning whether they are codified, named, and assigned denotative meaning, as in Indonesian dancing or in the more complex Hindu classical style, or whether they communicate a less-structured and more direct way, sending affective messages by means of bodily movement that arouse an empathetic response in the viewer. It is the establishment of emphatic subliminal communication that dance does better than any other human social activity (Royce 1977:194-195).

Die Unmittelbarkeit des Tanzes, die einerseits davon ausgeht, dass Tänzer und Tanz – Subjekt und Objekt – eine untrennbare Einheit bilden, und andererseits von dem Umstand verstärkt wird, dass unterschiedliche Sinne zugleich angesprochen werden, löst im Rezipienten in den allermeisten Fällen eine direkte Reaktion aus.

[...] dance has a more immediate impact on both performer and spectator because the creation and the creator are one and the same thing. It may also be that part of its impact is due to the fact that it is not bound by the restrictions of language, which is important when strangers interact. Not all gestures are universal either, but they have more of this quality than language does (Royce 1977:160).

Selten wird jemand Tanz völlig neutral und indifferent gegenüberstehen können (vgl. Royce 1977:159). Tanz hat die Fähigkeit innerlich zu „berühren“ und, wie schon weiter oben erwähnt, innere Prozesse im Zuseher auszulösen. Dieser direkte *Impact*, den Tanz auf Menschen haben kann, ist laut Royce einerseits dafür verantwortlich, dass Tanz gezielt als Mittel für Kommunikation und Interaktion eingesetzt und als „Sprachrohr“ für bestimmte Anliegen genutzt wird, und andererseits dafür, dass seine „Macht“ in bestimmten Kontexten gefürchtet ist und unterdrückt wird, wie sich dies zum Beispiel in Verboten bestimmter afrikanischer Tanzformen durch westliche Kolonialherren widerspiegelt.

It is perhaps this capacity to assault all of one's senses simultaneously that makes dance such a potent, often threatening, vehicle of expression (Royce 1977:200).

The affective function of dance is to provide an immediate and sensuous experience. [...] The presence of dance may evoke a single emotional response or range of responses, sometimes for pleasure or well-being, sometimes to cope with problematic aspects of social involvement. [...] Such emotions [...] made sensorily perceptible, thereby become [...] accessible to purposive action by the individual, group, or society (Hanna 1987:26-27).

Da Tanz über die Nutzung redundanter „*Multichannel Communication*“ geradezu mit Bedeutung und Aussagekraft „aufgeladen“ werden kann und in den Teilnehmern und Zuschauern eine unmittelbare, zum Teil unvergessliche Erfahrung persönlicher „Beteiligung“ auszulösen vermag, ist er in indigenen Kulturen häufig mit jenen Lebensbereichen verknüpft, denen die jeweilige Gemeinschaft grosse Bedeutung beimisst. Tanz spielt dabei eine große Rolle und steht häufig im Mittelpunkt von gesellschaftlichen Ereignissen, Festivals und Ritualen bzw. bildet oft den erklärten Höhepunkt dieser Aktivitäten.

---

27 Royce bezieht sich an dieser Stelle auf Waterman, Richard (1962): *Role of Dance in Human Society. Focus on Dance II*. American Association for Health, Physical Education and Recreation. Washington, D.C. (S. 49-50).

Schon der spontane Tanz eines Einzelnen kann eine „bedeutende“ und emotionsgeladene Handlung sein. Um wieviel mehr sind Tanzformen, die sich über lange Zeit in einer bestimmten Gemeinschaft entwickelt haben, mit vielschichtigen Bedeutungsdimensionen überlagert und können von Jahrhunderten menschlicher Erfahrung und „bewegter“ Geschichte zeugen: ästhetische, ethische und moralische Werte, signifikante identitätstragende und -stiftende Merkmale, soziale und spirituelle Wirkkraft, kulturelle Ordnungskriterien, die Einflüsse jener Menschen, die zu Form und Gestaltung der Tänze beigetragen haben, über lange Zeit tradierte und weiterentwickelte Bewegungstechniken u.v.m. Aus diesem Grund deckt Tanz bei schriftlosen Völkern häufig jene Funktionen ab, die sonst über schriftliche Kommunikation gewährleistet werden, nämlich zu informieren, zu bilden, zu unterhalten, Wissen zu bewahren und weiterzugeben (vgl. Royce 1977:154). Und selbst wenn diese Tänze aus dem traditionellen Kontext heraus in eine moderne Bühnensituation transferiert werden, behalten sie noch einen Teil des gesamten Bedeutungskomplexes bei, der sie „informiert“ und welchen sie „verkörpern“. Tanzbewegungen können „Gefäße“ und Spiegel sein für die Bedeutungen, die Einzelne oder Gruppen von Menschen in sie hineingelegt haben. Viele der Bedeutungen werden mitsamt den sie zum Ausdruck bringenden Bewegungen und Gesten tradiert und fließen in die Sphäre des gemeinsam geteilten und praktizierten Wissens einer Gemeinschaft ein. Das Wissen über andere geht mit der Zeit verloren, bleibt jedoch – nunmehr implizit – in den entsprechenden Tanzformen „gespeichert“. Afrikanische Kulturen messen dem intellektuellen Verstehen in diesem Zusammenhang ohnehin bei Weitem nicht soviel Bedeutung bei, wie dies im Westen üblich ist. Dies zeigt sich am Beispiel einer Aussage von Chernoffs Trommel-Lehrer Gideon Folie Alorwoyie als Antwort auf Chernoffs Befürchtung, seine Einweihung in den *Yeve*-Kult der Ewe könnte eventuell nur partiellen Erfolg zeigen, da er viele der Vorgänge aus seinem kulturellen Background heraus nicht nachvollziehen könne (und außerdem von den Mengen an Alkohol, die er während der rituellen Trankopfer zu sich nehmen musste, nicht mehr bei klarem Verstand wäre).

Stattdessen meinte er, es sei ziemlich bedeutungslos, ob ich die Einzelheiten verstehe oder nicht, wichtig wäre einzig der richtige Ablauf der Zeremonie (Chernoff 1994:31).

In dieser Aussage kommt der Glaube an die performative Wirkung „richtig“ ausgeführten Handelns klar zum Ausdruck, der zum Verständnis vieler Aspekte und Aktivitäten des afrikanischen Lebens von entscheidender Bedeutung ist. Wird in der westlichen Philosophie absichtsvollen Gedanken und Worten schon „Handlungscharakter“ beigemessen, so gilt dies in afrikanischen Philosophien erst ab der Verankerung dieser Konzepte in der Wirk-lichkeit, also über deren praktischen Vollzug. Der Wert einer Idee bemisst sich in dieser Weltsicht anhand ihrer praktischen Relevanz. Dient sie der Gemeinschaft nicht auf irgend eine Weise, so wird ihr keine unmittelbare Bedeutung zugesprochen. Afrikanische Wertesysteme

operieren nicht auf einer abstrakten theoretischen Ebene, sondern sind meist zutiefst „pragmatisch“. Ideelle Werte müssen sich anhand ihres praktischen Vollzugs bewähren und werden immer als Anregung zur Einnahme bestimmter innerer Haltungen und zur Praktizierung bestimmter Handlungen verstanden, die diese Werte greif-, sicht-, erleb- und nachvollziehbar zum Ausdruck bringen.

Vor diesem Hintergrund ist auch der zyklische Charakter von Ritualen und Gebräuchen zu verstehen. Was nicht regelmässig praktiziert wird, verliert seine Bedeutung und seine gesellschaftliche Relevanz. Ein Ritus und die einzelnen Werte, Funktionen, Rollen und Objekte, die damit verknüpft sind, müssen in Abständen durch ihre performative Aktualisierung wieder mit Kraft „aufgeladen“ werden. Wenn es nötig ist, werden zur Berücksichtigung aktueller Gegebenheiten und Vorstellungen gewisse Änderungen an den traditionellen Formen vorgenommen, um zu gewährleisten, dass die jeweilige Generation sich weiterhin mit ihnen identifizieren kann.

New dances developed must draw on the principles and features of traditional dances but each new dance must have a character different from those of the traditions. With this approach, structural models and ideas associated with traditional dances are used as primary material in creative works. In the development of new forms of dance, one realizes that it is essential to work with material which form part of the ordinary experiences of the people in order for continuity to be established between developments in emergent dance societies and traditional ones (Adinku 1994:22)

In addition to spontaneous variations, creative additions to repertoire, reinterpretation of forms that have lost their freshness or vigor, the creation of new dances and other art forms, or the revival of old forms as well as adaptations of ideas, materials, and forms borrowed from neighbors or through external contact occur in the practice of traditional arts. Evidence of these abound in oral tradition and other sources. What seems important is that these contribute to the practice of the arts in community life as vital areas of shared experience and orally transmitted knowledge, for in community life, musical performances and cognate events are valued for the opportunity they provide for the renewal of experience (Nketia 1996:127-128).

Traditionen, die diese Aktualität vermissen lassen, sterben früher oder später aus. Andere werden aus Nostalgie in bestimmten Kontexten wohl weitergeführt, erfahren darin aber meist einen Bedeutungswandel, indem sie ihre performative Wirkkraft einbüßen und stattdessen abstrakten „Symbolcharakter“ bekommen. Dadurch verändert sich ihre praktische Relevanz, je nach dem, „wofür sie nun stehen“, genauer mit welchen ideellen Werten sie verknüpft werden. Häufig nehmen solche traditionelle Formen den Charakter eines „*Identity Marker*“ an, d.h., die jeweilige Gemeinschaft definiert sich über diese und zwar sich selbst und anderen gegenüber.

Identity markers that mark off one group from another must necessarily be recognized as symbolizing the group both by the group members themselves and by members of other groups. So that there is no blurring of boundaries, the symbols employed are generally immediately recognizable and unmistakably signify one particular group. This is where stereotypes play an important role in interaction. Stereotypes pick out one or two features of an individual or group and emphasize them. [...] Sometimes stereotypes applied derisively by one

group to another are taken over by the group to whom they are applied and incorporated into the complex of identity symbols (Royce 1977:156).

Royce merkt weiter an, dass Tänze, die als „*Symbol of Identity*“ fungieren, sehr häufig formalisiert sind, was ihre Struktur und ihr Bewegungsvokabular oder auch den Zusammenhang zu anderen Faktoren wie Musik, Kostümen, Anlass etc. betrifft.

When dance is used as a symbol of identity, it usually differs qualitatively from dance that is used for recreation. [...] Dances that fall into the category of formal are those used explicitly as a symbol of identity on occasions when more than one cultural group interacts or when there is a desire to create a feeling of group solidarity even in the absence of outsiders. Because one wishes the highest status possible for one's own group, one generally chooses symbols that will be accorded prestige by both outsiders and members of one's group. [...] Formal dances tend to require more technical skill than the average individual in the particular culture possesses. As we have already noted, this is not a trait of dances done for recreation where the purpose is to encourage full participation. Formal dances also tend to conform to both in-group and out-group stereotypes. [...] Informal dances, or those done for recreation, usually require no more skill than the average person possesses and normally allow for improvisation (Royce 1977:163-164).

Weil die Wahrung der Kontinuität des spezifischen Symbolcharakters dieser Tänze im Vordergrund steht, wird häufig auf eine exakte und detailgetreue Ausführung gemäß der überlieferten Form geachtet. Derartige Tanzformen werden oft über lange Zeit hinweg fast unverändert praktiziert. Veränderungen daran sind meist nur dann akzeptiert, wenn sie ergänzenden, verfeinernden oder die Aussage des Tanzes verstärkenden Charakter haben, den unverwechselbaren Stil des Tanzes jedoch nicht verfälschen. Sie müssen sich in jedem Fall an den überlieferten Motiven und Strukturen des Tanzes orientieren.

Alle die von Royce angeführten Faktoren treffen auf einen speziellen Tanz der Anlo Ewe, den *Atsiagbekor*, zu, der als eindeutiges „Erkennungsmerkmal“ und Symbol zur Identifikation der Anlo Ewe gilt<sup>28</sup>. Er hat den siegreichen Ausgang kriegerischer Auseinandersetzungen dieser ethnischen Gruppe während ihrer Wanderungen, welche sie schließlich um 1680 herum in ihre heutigen Siedlungsgebiete führte, zum Inhalt. Die Tanzbewegungen dieses Tanzes haben stark mimisch-dramatischen Charakter und bringen die „Geschichte“ desselben anschaulich zum Ausdruck. Bei den meisten von ihnen handelt es sich um formalisierte und zuweilen auch symbolische Gesten und Bewegungen, die in beiden Fällen untrennbar mit bestimmten „sprachlichen“ Formeln des Trommelorchesters verknüpft sind und von allen Tänzern und Tänzerinnen synchron ausgeführt werden. Eine Einführung neuer Tanzelemente erfordert auch die Komposition des dazugehörigen trommelsprachlichen Parts. Im traditionellen Setting wird dieser Tanz in der Regel nicht von Laien ausgeführt, sondern von Angehörigen lokaler Tanz-Vereinigungen (*Dance Clubs* oder *Dance Associations* genannt),

---

28 Weiterführende Informationen zum *Atsiagbekor* der Anlo Ewe und typischen Tanzbewegungen daraus sind in den Kapiteln 6 (Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles, S.152ff.) und 4.4.2 (Verbindung von Tanz, Musik und Sprache, S.86ff.) zu finden. Auf der beigelegten DVD sind ebenfalls Ausschnitte daraus zu sehen, die im Zuge einer Performance des Kusum Gboo Dance Ensembles im Juni 2001 in Maastricht aufgezeichnet wurden (s. [NL01P10]).

die oft nur diesen einen Tanz im Repertoire haben und für dessen Bewahrung in seiner traditionellen Form verantwortlich sind. Auf die kompositorische und choreographische Gestaltung und Verfeinerung wird großes Augenmerk gelegt und die Tänzer und Musiker bringen oft Monate zu, diesen Tanz einzustudieren, bevor sie ihn zu bestimmten Anlässen öffentlich zur Aufführung bringen (vgl. Blum 1973:17-18, 25, 30-31).

All move in unison and every step has its complement in the music so the dancers cannot improvise their own variations on the spur of the moment. If one has an idea for a new step, he must first put it into definite form and then music must be composed to accompany it. The musician on the master drum controls the sequence of steps, but the dancers can make their wishes known and he may accede to them (Blum 1973:31).

## 4 Tanz und andere „Kunst“-Formen im ghanaischen Kontext

Der „Kunst“-Begriff in der westlichen Diktion ist in Afrika eine relativ „junge“ Erscheinung und geht vor allem auf den Einfluss der Kolonialisierung und Globalisierung zurück. Die traditionellen Formen von Tanz, Ritual, Theater, Musik, Erzähl- und Dichtkunst, Malerei, Bildhauerei etc. sind in Ghana auf vielfältige Weise miteinander und mit den kulturellen Werten und Vorstellungen der jeweiligen Gemeinschaften verknüpft. In den folgenden Unterkapiteln werden einige Aspekte dieses „Kontinuums lebendiger Wechselwirkungen“ untersucht, um ein Gefühl für den Kontext zu bekommen, in dem diese Formen in Ghana – nicht als „abstrakter Kunstgenuss“, sondern als gemeinschaftlich empfundenen, soziales Erlebnis, welches Körper, Geist und Seele gleichermaßen miteinbezieht – praktiziert werden.

### 4.1 Geschichtliche Hintergründe der kaleidoskopischen Vielfalt

Der Nationalstaat Ghana besteht heute aus zehn Regionen mit jeweils mehreren staatlichen Verwaltungsdistrikten<sup>29</sup>. Er umfasst eine Zahl von Ethnien und Sprachgemeinschaften, deren Siedlungsgebiet oft über die Distrikt- oder Landesgrenzen hinausgehen. Die Grenzen des heutigen Nationalstaates resultieren weitgehend aus der Grenzziehung zu Zeiten der Kolonialherrschaft und verlaufen häufig quer durch indigene Stammesgebiete. Eine solche willkürliche Trennung haben zum Beispiel die Ewe erfahren, welche heute im Südosten Ghanas, in Togo und im Benin anzutreffen sind.

Die Staatsform Ghanas weist als Besonderheit auf, dass die traditionellen indigenen Autoritätsstrukturen bis zu einem gewissen Grad beibehalten wurden. Niedrige Gerichtsbarkeit und diverse lokale Verwaltungsaufgaben innerhalb der Region werden innerhalb der Stammesorganisation ausgeübt. Die traditionellen *Chiefs*<sup>30</sup> spielen eine wichtige Rolle bei der Bewahrung und Weiterführung der traditionellen Kultur, weshalb sie von Albert Mawere Opoku auch „head of the culture“ genannt wurden (s. Schramm 1997:33). Sie sind für die richtige Anwendung der traditionellen Gebräuche, Regeln und Rituale verantwortlich,

---

29 Regionen (Anzahl der Distrikte): Ashanti Region (21), Volta Region (15), Greater Accra Region (6), Eastern Region (17), Upper East Region (8), Upper West Region (8), Central Region (13), Brong Ahafo Region (19), Northern Region (18), Western Region (13).

[Quellen: <[http://www.ghanaweb.com/GhanaHomePage/republic/district\\_assemblies.php](http://www.ghanaweb.com/GhanaHomePage/republic/district_assemblies.php)> (offizielle Homepage Ghanas), <[http://www.ghanadistricts.com/home/?\\_=27](http://www.ghanadistricts.com/home/?_=27)> (Homepage der Distriktverwaltungen Ghanas), jeweils Stand: 13.07.2008].

30 *Chief* ist die Bezeichnung für die lokalen Herrscher in Ghana. *Chieftaincy* ist der Ausdruck für diese bei etlichen Volksgruppen Ghanas übliche Institutionsform, welche sowohl monarchische, als auch demokratische Züge trägt. Je nach spezifischer Organisationsform der jeweiligen Ethnie können die *Chiefs* nach bestimmten Auswahlverfahren gewählt werden oder über die (patrilineare oder matrilineare) Abstammungslinie zu ihrem Amt gelangen. In beiden Fällen kann ein *Chief* abgesetzt werden, wenn er nicht im Interesse der gesamten Gemeinschaft handelt, bestimmte Tabubrüche begeht oder gegen wichtige festgelegte Gesetze verstößt. Über die Mechanismen, Regeln und Vorschriften, ideellen Hintergründe und Funktionen der Institution der *Chieftaincy* in Ghana – und insbesondere bei den Northern Ewe in der Volta Region – legt A Kodzo Paaku Kludze einen Bericht aus erster Hand vor. Er stammt sowohl mütterlicher- als auch väterlicherseits von königlichen Linien ab, welche Herrschaftsanspruch haben. Einige seiner nahen Verwandten bekleideten das Amt des *Chief* für einige Zeit, so dass er als „Insider“ von den damit einhergehenden Gebräuchen und Regeln berichten kann (s. Kludze 2000).

da von diesen das Wachstum und Wohlergehen der gesamten Gemeinschaft abhängt. Die *Chiefs* werden als Bindeglied zwischen der diesseitigen Welt und den Ahnengeistern ihrer Vorgänger gesehen, auf denen die Basis der *Chieftaincy* ruht.

Die traditionelle Institution der *Chieftaincy* wird auf nationalstaatlicher Ebene vom „National House of Chiefs“ repräsentiert, dessen Rolle in der Verfassung Ghanas verankert ist. Dieses Gremium, in dem jede *Chieftaincy* Ghanas durch fünf *Chiefs*<sup>31</sup> vertreten ist, wählt in regelmäßigen Abständen den „President of the National House of Chiefs“ aus ihren Reihen. Die staatlichen und traditionellen Organisationsformen greifen auf den unterschiedlichen Hierarchieebenen ineinander. So arbeiten zum Beispiel Bürgermeister mit ihren jeweiligen traditionellen Pendanten und nationale Distrikt-Verwalter mit den „Paramount Chiefs“, also den jeweiligen höchstrangigen *Chiefs* einer Stammesgruppe, zusammen. Die Intensität und das Klima dieser Kollaboration ist natürlich nicht zuletzt von personellen Faktoren abhängig. Hat sich in einigen Gegenden eine enge Zusammenarbeit mit jeweils klarer Aufgabenverteilung entwickelt, so wird in anderen Gebieten um die „Vorherrschaft“ und die Gunst der Bürger bzw. „Untertanen“ gebuhlt und der Kontakt zwischen den beiden Oberhäuptern bzw. Bevollmächtigten auf das gesetzlich vorgeschriebene Mindestmaß beschränkt.

In den verschiedenen geschichtlichen Epochen, die hier grob als präkoloniale Zeit, Kolonialzeit und postkoloniale Ära nach der Unabhängigkeit Ghanas (1957) eingeordnet werden, waren die unterschiedlichen künstlerischen Formen des Kulturguts dieser Region starken Veränderungen unterworfen.

Die präkoloniale Ära zeichnet sich dadurch aus, dass die jeweiligen Kunstformen vorwiegend innerhalb der Grenzen einzelner Ethnien praktiziert und weiterentwickelt wurden. Längerdauernde Kontakte mit benachbarten Volksgruppen begünstigten die „Akkulturation“ fremder Vorstellungen und Gebräuche. Dies war auch während der Wanderungen einzelner Volksgruppen – besonders wenn diese längere Siedlungsphasen an einem Ort beinhalteten – der Fall, im Zuge derer einzelne Elemente oder gar ganze Institutionen mitsamt ihrer spezifischen Tanz- und Musikformen und/oder Musikinstrumente von den dort ansässigen Gemeinschaften übernommen wurden. Deren Inkorporation ins eigene Repertoire erfolgte mit stärkeren oder weniger starken Anpassungen an die eigene Musik- und Tanztradition. Die ursprüngliche Sprache von Gesängen und Instrumentalparts, die als „sprachliche Surrogate“ fungierten<sup>32</sup>, wurden dabei nicht selten beibehalten. Angehörige afrikanischer Völker sind häufig polyglott und beherrschen mehrere Sprachen (mehr oder weniger gut), vor allem jene der benachbarten Sprachgemeinschaften, mit denen sie am meisten Kontakt pflegen. Diese

---

31 Um die gleiche Anzahl der Stimmen zu gewährleisten, können kleinere *Chieftaincies*, die nicht über diese Anzahl von *Chiefs* verfügen, auch andere ranghohe Repräsentanten entsenden.

32 Zur vokalsprachlichen Imitation mithilfe von Musikinstrumenten siehe Kap. 4.4.2 (Verbindung von Tanz, Musik und Sprache, S. 86ff.).

von anderen Völkern übernommenen Lieder und sprachlichen Elemente in der Instrumentalmusik zeugen noch Jahrhunderte nach der Aneignung vom ehemaligen Kulturkontakt. Zum Teil sind dabei archaische Wörter anzutreffen, die in der „lebendigen“ Sprache, aus der sie einst entlehnt wurden, gar nicht mehr gebräuchlich sind. In der Weiterführung durch anderssprachige Volksgruppen kommt es jedoch auch zu Veränderungen, die zu einer Anpassung an den Sprachduktus der „Entlehner“ oder gar zur Unverständlichkeit ganzer Passagen führen können<sup>33</sup>. (Der „adaptive“ Umgang mit fremden Einflüssen, welcher in Ghana, und in Afrika generell, häufig anzutreffen ist, wird in Kap. 4.4.1, Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung, S.77ff. erwähnt und in Kap. 6.2.3.2, Interpretation einiger Bedeutungsaspekte des Gadzo-Movements, S.180ff. genauer besprochen).

In der Kolonialzeit wurde die Kontinuität vieler alter Traditionen abrupt unterbrochen und führte neben einer Unzahl tiefgreifender Veränderungen, die hier nicht weiter erläutert werden, auch zu einer Spaltung der Gesellschaft und (oft nur vorübergehenden) Entfremdung von der eigenen Geschichte und Kultur. Viele Aspekte der ursprünglich tief in der Lebensweise der Menschen verankerten kulturellen Errungenschaften fielen der systematisch betriebenen „Umschulung“ und „Zivilisierung“ der indigenen Bevölkerung durch die weißen Machthaber zum Opfer, die die traditionellen Musik-, Tanz- und Ritualformen als rückständig, primitiv oder gar als „Teufelswerk“ bezeichneten. Die Aufteilung des Landes zwischen verschiedenen Kolonialherren entzweite ganze Völker. Die aus der Propagierung der westlichen Lebensweise resultierende „Grenzziehung“ machte auch vor einzelnen Communities nicht halt. Kinder wurden von ihren Familien getrennt und in Missionsschulen geschickt, womit die traditionellen Mechanismen kultureller Sozialisation unterwandert und teilweise erfolgreich unterbunden wurden. So entstand bald eine Kluft zwischen „gebildeten“ und „ungebildeten“ Bevölkerungsschichten, was dazu führte, dass auch innerhalb einer Community plötzlich unterschiedliche Sichtweisen, Interessen und Betätigungsfelder entstanden, sodass der Bruch mitten durch Familien und Gemeinschaften ging, die bis zu dem Zeitpunkt noch ein integriertes funktionierendes Ganzes waren.

Before and during the colonial era (1886-1957) these musical types were patronized by the non-literate folk mostly since, as a result of missionary influence, the educated Anlo-Ewe was generally discouraged from making this kind of music (Fiagbedzi 1980b:61).

Zu dieser Zeit war die Hinwendung zu „westlichen“ oder westlich beeinflussten Kunstformen wie Ballroom-Dance, Jazz und Highlife ein gesellschaftliches „Statement“, mit welchem man

---

33 Solche Veränderungen fielen beispielsweise bei der Untersuchung eines von Hörnern und Sprechtrommeln „gesprochenen“ Textes eines Musikstücks auf, das M. E. Kropp Dakubu während des *Homowo*-Festivals der Ga in Adzorkor Okine We im Atukpai Distrikt von Accra im Jahr 1967 aufnahm. Dieses Stück „erzählt“ von einem Bruderzwist um das Anrecht auf das Amt des *Chief*, aus dem letztlich der Gründer von Adzorkor Okine We als Sieger hervorging. Zu der Zeit (ca. im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts) waren die Protagonisten Akan-sprachige Akwamu, ihre heutigen Nachfahren sprechen Ga (vgl. Kropp Dakubu 1971). Mehr zur Untersuchung dieses Textes siehe Kap. 4.4.2 (Verbindung von Tanz, Musik und Sprache, S. 86ff.).

signalisierte, dass man zur „besseren Gesellschaft“ gehörte – oder zumindest gehören wollte: „[...] by associating oneself with the music one partakes of what it stands for“ (Fiagbedzi 1980b:63). Wer „etwas gelten“ wollte, musste sich mit den Kunstformen abgeben, die die Usurpatoren als „kultiviert“ betrachteten, auch wenn sie der eigenen Auffassung von Musik diametral entgegenlaufen mochten<sup>34</sup>.

As may be expected, the various imported and indigenous forms became one of the readily visible means of social identification. With the establishment of Christianity, Western forms of formal education, and the colonial administration, new ways of life with different forms of cultural habits developed. The music and dances of the colonial overlords were gradually taken over in the urban centres as a status symbol and a sign of social prestige in relation to indigenous art forms and culture (Fiagbedzi 1980b:62).

Der Einfluss westlichen Musikverständnisses führte einerseits temporär zu einer Abwertung der typisch „afrikanischen“ Traditionsformen, die zum Teil heute noch spürbar ist.

In Ghana, as in many parts of Africa, the colonial era saw a temporary break in the practise of the arts, particularly among those who were severely exposed to the new forces of acculturation. It encouraged a disparaging and sometimes hostile attitude to the arts which has not been easy to eradicate (Nketia 1988:37).

Nketia betont jedoch, dass der westliche Einfluss, was die Entwicklung der Musikkulturen Ghanas betrifft, andererseits nicht nur als negativ zu betrachten sei, da er die Entwicklung neuer Formen förderte, welche aus der kulturellen Landschaft Ghanas ebenfalls nicht mehr wegzudenken sind.

Yet the effect of the acculturative process has by no means been altogether negative. While it encouraged the adoption of foreign artistic idioms, it also stimulated the creation of new forms which reflected the spirit and conditions of the new age. Accordingly new idioms or forms of music, dance and drama have emerged as creative additions to the traditional forms [...] (Nketia 1988:37).

Heute zeichnet sich Ghana durch ein vielfältiges Neben- und Miteinander unterschiedlicher Kunstformen aus. In der spezifischen Art, wie die Einflüsse des Kulturwandels in einheimische Formen integriert wurden, spiegelt sich die unverwechselbare Eigenart der Menschen, die hier leben, wider.

In der Zeit nach der Unabhängigkeit Ghanas, in der die einheimische Regierung vor der Aufgabe stand, aus dieser äußerst heterogenen Ausgangssituation ein geeintes

---

34 In einem Konzertsaal unbewegt einem klassischen Kammerorchester zu lauschen, das die Musik von Notenblättern abliest, ist denkbar weit von der traditionellen afrikanischen Auffassung von Musik und Musikrezeption entfernt. Außerdem illustriert Richard Danquah im Interview, dass die mnemotechnischen Methoden, die in der oralen Tradierung von Musikstücken verwendet werden, gegenüber schriftlicher Weitergabe die Merkfähigkeit der Praktizierenden erhöhen: „And I always tell my students [in Norway]: 'Sometimes Europeans, they think too much.' So when you go to my class [I'll tell you]: 'You play – remember, but don't think. Remember, but don't think. It's just good to remember. Because we have so many rhythms, we have so many dance movements. We should keep them in our brain, we don't write them down. You know, like the orchestra, when they play in Europe. They put the book down [Richard imitiert die Körperhaltung und Bewegungen eines Streichers und macht dazu Geräusche, die klingen, als würde ein Geiger bewusst „Misstöne“ hervorbringen]. You see, then we laugh. No book! Everything has to be in the head, you see. [Richard spricht/singt mithilfe von Merksilben kurz einen Trommelrhythmus an, der, wie ich vermute eine „Signature Tune“] darstellt und spricht dann weiter]. Everybody will start to play. They can call something that we didn't play for ten years. You know, this is like that. Because we don't think about it – [about] everything. It's something like this. But it's also something very gifted from Africans (IV-RD.01.T/Zeilen682-692).

\*) zum Begriff „Signature Tune“ s. Kap. 4.3.1 (Rhythmen der Gemeinschaft, S.57ff.).

Nationalbewusstsein zu schaffen, wurde aus der „Not“ eine Tugend gemacht und die Vielfalt der Formen mit dem Slogan „Unity in diversity“ zum Motto erhoben. Sehr schnell war klar, dass es zielführend sein würde, sich der unterschiedlichen traditionellen Formen von Musik, Tanz und Theater zu bedienen, um die Dekolonialisierung nicht nur politisch, sondern auch in den „Köpfen“ und „Herzen“ der Menschen voranzutreiben (vgl. auch Schramm 1997:17ff.). Die Berufung auf eine gemeinsame Vergangenheit, der Stolz auf die Errungenschaften der eigenen Kultur und die Entwicklung einer Wertschätzung für die unterschiedlichen Lebens- und Kunstformen der zahlreichen Völker, die als Nation unter einem „Dach“ leben, sollte zur Identifikation mit einer völkerübergreifenden Nationalkultur und zu einer Aufwertung des „Afrikanischen“ an sich führen.

The freedom to drum, sing, and dance in the traditional way in contemporary contexts from which such activities were excluded in the colonial period constituted a symbolic affirmation of the declaration of independence, while the reconceptualization of the arts as national arts enabled them to be used in fostering national consciousness. [...] It was also believed that the integrative role played by the arts in traditional society, where they foster a sense of community, could be transferred to contemporary contexts. They could make a contribution to nation building, in particular, the process of creating and maintaining new institutional frameworks and loyalties that transcend the boundaries of ethnicity. Accordingly, everywhere, upon the achievement of political independence, national arts festivals were instituted as a strategy for promoting unity in diversity by getting performers and audiences from different regions to interact and share cultural experiences (Nketia 1996:129).

Den Initiatoren der jungen Nationalbewegung war klar, dass die Hervorhebung und Generalisierung einzelner kultureller Strömungen auf Kosten anderer von den Menschen nicht angenommen werden würde. Warum sollte auch das Kulturgut einer anderen Ethnie „höher“ eingestuft werden als das ihrer eigenen. Dr. Ben Abdallah, ehemaliger Minister für Kultur und Tourismus in der Regierung von J. J. Rawlings, formulierte diesen Leitgedanken Katharina Schramm gegenüber in einem Interview folgendermaßen:

The [aim] is not to ... kill certain cultures and make one culture dominant and call that Ghanaian culture, no. Not even to involve a new culture, no. But to create a new culture in the sense of creating a framework within which all these different cultures can operate in a dynamic and beautiful way (s. Schramm 1997:22).

In den ersten Jahren der Unabhängigkeit wurde eine Reihe von Ministerien, Institutionen und Initiativen ins Leben gerufen und mit unterschiedlichen Aufgaben in dieser „Mission“ zur Wiederbelebung und Weiterentwicklung des kulturellen Erbes Ghanas betraut. 1961 wurde an der Universität von Ghana in Legon das *Institute of African Studies* eingerichtet und ein Jahr später das *Ghana Dance Ensemble* gegründet, welches bis heute an die *School of Drama and Dance*, welche dem Institut untersteht, angeschlossen ist<sup>35</sup>. Das Institut wurde mit

---

35 Katharina Schramm schildert, dass der Plan Nketias und Opokus, die Tanzgruppe fix an der Universität zu verankern, anfangs auf massiven Widerstand vonseiten der Universitätsleitung gestoßen war. Diese meinte, der ständige „Lärm“ würde den Universitätsbetrieb stören. Die Initiatoren waren jedoch der Meinung, dass der akademische Betrieb von der Anwesenheit des Ensembles profitieren würde und umgekehrt die Ergebnisse, die aus den Forschungen des *Dance Department* hervorgingen, gleich mithilfe der geübten Tänzer und Musiker des Ensembles erprobt werden könnten. Stücke, die von der Forschungsgruppe im ruralen Setting recherchiert wurden, flossen so ohne große „Umwege“ ins Repertoire der Tanzgruppe ein. Im Jahr 1967 wurde die Hartnäckigkeit von Nketia und Opoku mit der offiziellen - weiter s. S. 43

Mitteln zur Finanzierung ausgedehnter Forschungsaktivitäten zur Untersuchung traditioneller Tanz- und Musikstücke im jeweiligen traditionellen Kontext ausgestattet. Ziel war es einerseits, diese indigenen Kunstformen im traditionellen Setting zu untersuchen und zu katalogisieren, und andererseits eine repräsentative Auswahl aus dem Repertoire einzelner ethnischer Gruppen zu treffen und ausgewählte Tanz- und Musikstücke für die Darbietung in einer modernen Bühnensituation zu adaptieren<sup>36</sup>. Albert Mawere Opoku, dem künstlerischen Leiter des *Ghana Dance Ensembles*, kam es zu, deren choreographische Umgestaltung vorzunehmen und die Stücke mit dem Ensemble einzustudieren. Dazu wurden lokale Tanz- und Musik-Experten in den Dörfern aufgesucht und/oder zuweilen für einige Zeit an die Universität eingeladen, um ihr Wissen dort weiterzugeben. Die auf diese umgestalteten Tänze in den Dörfern ihrer Herkunft anschließend zur Aufführung zu bringen, diente dazu, diese vor kritischen Zuschauern zu erproben und Feedback in Bezug darauf einzuholen, ob sich die ursprünglichen „Besitzer“ in diesen Tänzen angemessen vertreten fühlten (vgl. Schramm 1997:36).

Lange Zeit war das Ensemble das nationale Aushängeschild<sup>37</sup>, das bei jeder sich bietenden Gelegenheit im lokalen, regionalen, nationalen und internationalen Rahmen dafür sorgen sollte, dass der kulturelle Reichtum der verschiedenen ethnischen Gruppen Ghanas in Form von ausgewählten Tanz- und Musikstücken repräsentiert und zugleich einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde. Auf nationaler Ebene hoffte man damit ethnische und sprachliche Grenzen überbrücken und eine Atmosphäre gegenseitiger Wertschätzung und Achtung unter den einzelnen Volksgruppen schaffen zu können und schließlich zur Bildung einer ghanaischen Identität beizutragen. E. Ampofo Duodu im Gespräch mit Katharina Schramm:

---

Fortsetzung v. S. 42 Namensverleihung und Anerkennung des Ensembles als *National Dance Company* belohnt.

36 Welche Implikationen mit dem Transfer von Tänzen aus dem traditionellen Setting auf die Bühne einhergehen, wird auch in Kap. 5.2 („Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah) ab Seite 129 ausgeführt.

37 In Schramms Arbeit sind die Hintergründe angesprochen, die Anfang der Neunziger schließlich zur Spaltung des Ensembles in zwei Gruppen führten, welche nach wie vor beide den Namen *Ghana Dance Ensemble* tragen (was natürlich dem Streit um die Frage, welches denn nun „das echte“ nationale Ensemble sei, Vorschub leistet) (vgl. Schramm 1997:42ff.): Bevor Opoku für 10 Jahre ins Ausland ging, übergab er im Jahr 1976 die künstlerische Leitung des Ghana Dance Ensembles an seinen Schüler, Francis Nii-Yartey. Abweichend von dem von Opoku vertretenen Ansatz, die traditionellen Tänze so „authentisch“ wie möglich zu belassen und Eingriffe in deren Stil und Struktur weitgehend auf die nötige Adaption an die moderne Bühnensituation zu beschränken, experimentierte Nii-Yartey mit unterschiedlichen Präsentationstechniken, wie zum Beispiel der Einbindung traditioneller Tänze in eine Rahmenhandlung, und scheute sich auch nicht davor, „neue“ Bewegungselemente miteinzubinden oder unterschiedliche Tanzstile zu kombinieren. Da dieser innovative Stil nicht bei allen Ensemble-Mitgliedern auf Zustimmung traf, kam es gruppenintern immer wieder zu Auseinandersetzungen, die letztendlich zur Spaltung führten, als in der Frage, ob das Ensemble in das 1992 neu eröffnete National Theatre umziehen oder weiterhin an der *School of Performing Arts* in Legon verbleiben sollte – nicht zuletzt wegen der damit verbundenen vertraglichen Implikationen – keine Einigung erzielt werden konnte. Ein Teil verblieb schließlich an der Universität von Ghana und widmet sich weiterhin stärker der Erhaltung traditioneller Formen (obwohl lt. Schramm seit langem nicht mehr genug Budget vorhanden ist, um noch ausgedehnte Forschungsreisen zu unternehmen), während der andere Teil, der öffentlich häufig unter dem *National Dance Company* auftritt, unter der künstlerischen Leitung von F. Nii-Yartey, sich mit der Entwicklung neuer Formen beschäftigt. Ich konnte mich Ende 2000 im Zuge der Erstaufführung der aufwendigen Produktion des *Contemporary African Dance-Dramas* „Images of Conflict“ (einer choreographischen Co-Produktion von Nii-Yartey mit der bekannten senegalesischen Tänzerin und Choreographin Germaine Acogny) am National Theatre selbst vom hohen Grad an Professionalität und künstlerischer Originalität der Gruppe überzeugen. Nii-Yartey hat mittlerweile durch konsequente Weiterverfolgung seines Ansatzes einen unverwechselbaren Stil entwickelt, der eine interessante Fusion traditionell afrikanischer Bewegungselemente mit modernen Tanz- und Musikformen mit starker Aussagekraft und hohem ästhetischem Anspruch darstellt.

You know, Ashanti knows his dance, so there is nothing new when he sees it. (...) But for the first time he has seen a dance from – Volta Region. (...) It's a new experience altogether. So people begin to appreciate. The Akan will appreciate the Ewe, the Ewe will appreciate the Akan. So it brings cultures, people, closer for appreciation. Because then you know: Oh, Ewe culture is beautiful, Ewe dance is beautiful. *We all have a contribution to make* (Schramm 1997:29 [Interview; III/12f.]) [Hervorhebungen und Auslassungen stammen von Schramm, Anm. C.I.]

War es zu Zeiten der Kolonialherrschaft eine Frage von Prestige und Status gewesen, sich nach westlichem Vorbild zu kleiden und westlichen Beschäftigungen und Zerstreungen nachzugehen, wurde nun in Zeiten der Unabhängigkeit die afrikanische Identität und Loslösung vom Diktat der westlichen Machthaber durch verstärktes Engagement für die Wiederbelebung der althergebrachten traditionellen Lebensweise und ihrer Kunstformen wieder betont.

With the agitation for political self-determination and eventual winning of independence for Ghana, in 1957, the social image of the indigenous forms underwent a perceptible change. Collectively, they became one of the symbols of political, social and cultural freedom: they were to be taught as extra-curricular activity in the schools, an Arts Council of Ghana was to promote and develop their performance throughout Ghana, and at the University level an Institute of African Studies was established to study African social and cultural forms including music, dance, and dramatic forms. In particular, the indigenous forms became vehicles for the expression of the newly found aspirations of Ghana in general. Symbolically, they came to signify the concept of independence, of being Ghanaian and African (Fiagbedzi 1980b:63).

Diese in den ersten Jahren der Unabhängigkeit besonders stark vorangetriebenen Bemühungen, wurden bis heute nicht eingestellt<sup>38</sup>. Ein Beispiel dafür ist die Gründung des „*International Centre for African Music and Dance*“ an der Universität von Ghana Anfang der 90er Jahre. Dieses soll einerseits eine Plattform für den regen Austausch zwischen universitären und staatlichen Initiativen zur Belebung der traditionellen Kultur in unterschiedlichen afrikanischen Staaten bilden und andererseits interessierten Studenten und Forschern aus aller Herren Länder die Möglichkeit geben, auf bereits vorliegende Forschungsmaterialien und -ergebnisse der Universität Ghana zu *African Studies* und den diversen Musik- und Tanztraditionen Ghanas zurückgreifen und an deren Weiterentwicklung mitarbeiten zu können. Die von Beginn an federführend an Forschung und Entwicklung beteiligten Personen an der Uni in Legon (allen voran Nketia und Opoku, später auch Adinku, Newman, Fiagbedzi u.v.m) wurden und werden bis heute in die Entwicklung von Ideen und praxisorientierten Strategien zur Schaffung und Bewahrung einer nationalen kulturellen Identität der ghanaischen Bevölkerung mit eingebunden. Sie ergreifen im Rahmen der Möglichkeiten auch ihrerseits Initiativen, um ihren Beitrag dazu zu leisten.

Nketia äußerte in seinem 1965 veröffentlichten Werk „Ghana – Music, Dance and Drama“ im Kapitel „Outlook for the Future“ die Befürchtung, dass durch den irreversiblen Kulturwandel

---

38 Allerdings sind auch kritische Stimmen zum Rückgang der Unterstützung auf finanzieller Ebene zu vernehmen.

einheimische Kunstformen mit einer oft jahrhundertelangen Tradition „aussterben“ könnten oder so sehr verändert würden, dass sie zu „leeren Hüllen“ avancierten.

The traditional forms might lose support or diminish in national importance, and the effect of this in turn might be to stifle the very source from which new artistic forms might spring or receive nourishment<sup>39</sup>. There is also the danger that the arts may lose part of the meaning and purpose that in the past inspired their creation and performance. The specific religious and social values may be lost in the process of transplanting religious and social art forms into the theatre since only the entertainment value may be emphasised (Nketia 1988:48).

Diese Sorge stellte sich, wie er 30 Jahre später in „National Development and the Performing Arts of Afrika“ (1996) betonte, zum Glück als weitgehend unbegründet heraus. Er attestierte dem ghanaischen Kunst- und Kulturbetrieb darin „zufriedenstellende Gesundheit“ und meinte, dass die Integration zahlreicher fremder Einflüsse ihm nicht geschadet, sondern zu seiner Bereicherung beigetragen hätte.

The rapid social changes taking place in Africa today tend to give the impression that the traditional arts will soon disappear and must be preserved before they are lost forever. [...] Those of us who have had the privilege of doing field work can testify that the traditional arts are “living“ arts and not “relics“ of the past or “folk arts“ that survive only in the memory of a few. In many regions the arts are cultivated not only in rural areas but also in urban areas where traditional institutions such as chieftaincy and communities that observe traditional customs, ceremonies, and festivals exist. This is particularly true where indigenous communities invariably form the nucleus of urban populations. It appears also that traditional methods of enculturation in the arts have not ceased, even though severe interruptions were caused in some quarters by colonial intervention and conversion to the Christian religion. (Nketia 1996:118-119).

The achievement of independence has carried in its train the liberation of arts. The dance, ignored or looked down upon in the colonial era has now regained its rightful place both in national activities and in the theatre. Some of the old traditional dance clubs have been revived and drumming, singing and dancing are important activities of national celebrations. There are also new amateur dance troupes (Nketia 1988:46-47).

The productivity that the search for new creative orientations has generated since the era of political independence is remarkable when compared with the colonial period. This is particularly noticeable in African popular music, which occupies a dominant position in contemporary African culture because of the accessibility of its idioms and modes of communication as well as its participatory nature, linking it closely to the traditional African approach to music and thus enabling it to foster a new sense of community among those who patronize it. [...] Like traditional music, it may be performed at funerals and other ceremonies as well as at private parties, for the themes of its repertoire of songs are wide-ranging and allow for appropriate selection and contextual adaptation (Nketia 1996:138).

The old and the new must now be regarded as a continuum and not as a duality (Nketia 1996:147).

---

39 Nketia befürchtete offensichtlich, dass staatlich initiierte Förderprogramme wie das „National Theatre Movement“ zu selektiv auf bestimmte künstlerische Ausdrucksformen abzielen und die Weiterführung und –entwicklung der traditionellen Kunstformen dabei vernachlässigt werden könnten.

## 4.2 Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen

Tanz, Musik und andere Kunstformen stehen, ebenso wie die Anlässe, zu denen diese praktiziert werden, in engem Zusammenhang mit jenen Vorstellungen einer Gemeinschaft, die die Welt auf eine Weise ordnen, welche es den Menschen ermöglicht, sich darin zurechtzufinden, ihren jeweiligen Standort im Dasein zu bestimmen und daraus entsprechende Handlungsparameter zur Sicherung ihres physischen und sozialen Überlebens und Wohlergehens abzuleiten. Diese ideelle Sphäre umfasst alle Bereiche des Lebens, deren Verbindung untereinander und welche Schlüsse (bewusst oder unbewusst) daraus gezogen werden. Dazu gehören Vorstellungen über:

- Beschaffenheit der Welt und der Menschen an sich (kosmologische, metaphysische, religiöse und spirituelle Konzepte)
- Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung
- Konzepte von Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod
- Wahrnehmung der eigenen Person oder Körperlichkeit
- Stabilisierende und destabilisierende Faktoren für den Zusammenhalt der Gesellschaft
- „Richtige Lebensführung“, erwünschtes und unerwünschtes Verhalten
- Verhältnis zwischen den Geschlechtern
- Konzeption sozialer Rollen, die mit Alter, Geschlecht, Status, Schicht, Beruf etc. einhergehen
- Bewegungsideale und -gewohnheiten
- Ästhetik
- u.v.m.

Wie in Kapitel 3 (Kultur als Kommunikation – Tanz als „Message / Action Sign System“, S.16ff.) bereits ausgeführt, ergibt sich beim Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen die Problematik, dass sich solche Ordnungsprinzipien selten explizit und für Außenstehende auf den ersten Blick sichtbar und nachvollziehbar bemerkbar machen. Vor allem in alten indigenen Kulturen werden diese oft implizit vermittelt – in Form von „ungeschriebenen Gesetzen“ und einem starken Rückgriff auf „stillschweigende“ Übereinkunft über die Grundparameter des gesellschaftlichen Lebens. Dadurch bleiben diese „Nicht-Eingeweihten“ vorerst oft verborgen. Zudem sind uns viele der „Vorannahmen“, die unseren Haltungen und Handlungen zugrundeliegen, keineswegs bewusst. Sie treten oft erst zu Tage, wenn unsere

Handlungsstrategien und unbewussten Annahmen auf Widerstand stossen oder schlichtweg nicht „funktionieren“.

Genau in diese Situation geriet ich, wie bereits anfangs erwähnt, als ich mich in dieser Kultur wiederfand, die mich zwar faszinierte, anfangs aber sehr verwirrte, da mir das Bezugssystem fehlte, in das ich meine Eindrücke „einordnen“ konnte. Ich war größtenteils auf meinen „Instinkt“ und meine Anpassungsfähigkeit angewiesen und konnte nur hoffen, nicht unwissentlich in allzu viele „Fettnäpfchen“ zu treten. In einer Gesellschaft, in der es üblich ist, Verhaltensnormen nicht demonstrativ zu präsentieren oder offen „auszuverhandeln“, ist es für einen Außenstehenden gar nicht einfach, sich das Wissen über all die ungeschriebenen Gesetze anzueignen, welche oft schon in den einfachsten Alltagsbegebenheiten zur Anwendung gelangen.

Die meisten Menschen, denen ich in Ghana begegnete, gingen zum Glück nachsichtig und wohlwollend mit meinen „Anfangsfehlern“ als kulturfremde Person um – wenn ich zum Beispiel aus meiner antrainierten Bewegungsgewohnheit heraus die linke Hand verwendete, um etwas zu tun, was in Ghana der rechten vorbehalten ist – und unterwiesen mich entweder offen oder dezent hinter vorgehaltener Hand darüber, was sich geziemte und was ich besser unterlassen sollte. Dass ich bis auf wenige Ausnahmen<sup>40</sup> den Eindruck hatte, dass es mir gelungen war, größere „Fehlritte“ zu vermeiden, kann durchaus damit zu tun gehabt haben, dass mir aufgrund der bei den Akan gängigen Redewendung „*A stranger breaks no law*“ (Duodu 1994: 33) bis zu einem bestimmten Grad „Narrenfreiheit“ zugebilligt wurde. Wenn ich durch Unwissenheit den einen oder anderen Faux-Pas beging, dann waren meine Interaktionspartner taktvoll genug, es sich nicht anmerken zu lassen.

Wogegen ich aus Unkenntnis heraus aber mit Sicherheit mehrmals verstieß, waren die Grußregeln für die Begrüßung in Gruppensituationen. Bei der Begrüßung von Einzelpersonen hatte ich „noch Glück“, da sich diese Regel mit der bei uns gängigen Gepflogenheit deckt, dass jemand, der „kommt“, denjenigen begrüßt, der „schon da ist“. Begegnen sich zwei Personen, die beide „in Bewegung“ sind, so grüßt diejenige als Erste, die der anderen zuerst ansichtig wird. Aus meinem eigenen kulturellen Background heraus bin ich jedoch gewohnt,

40 Einmal erstaunte mich beispielsweise die unerwartet heftige Reaktion meines Tanzlehrers, Vincent, als ich in einem Kontext, in dem ich ausdrücken wollte, dass er „dumm wäre, wenn er diese oder jene Chance nicht ergriffe“, das Wort „stupid“ verwendete. Er war daraufhin sichtlich eingeschnappt, wollte mir jedoch nicht erklären warum. Er erwähnte nur kurz, dass ich ihn nicht „stupid“ hätte nennen sollen und war noch eine ganze Weile danach kurz angebunden und abweisend. Erst als ich Monate später zu lesen bekam, dass Worte wie „foolish“, „silly“ und „stupid“ in Ghana als Beleidigung aufgefasst würden und Ghanaer äußerst empfindlich auf Beleidigungen zu reagieren pflegten (vgl. Kuada & Chachah 1999:74), klärte sich die Situation im Nachhinein auf. In einer weiteren Begebenheit untergrub ich, ohne es zu wissen, die Autorität des Leiters der Tanzgruppe, als ich den Tänzern, die nach einem Auftritt am Festival Mundial in Holland auf dem Weg von der Bühne in die Garderobe durch strömenden kalten Regen laufen mussten und durchnässt und frierend dort ankamen, Handtücher zuwarf, die am Tisch bereit lagen. Ich bemerkte, dass daraufhin da und dort erregtes Getuschel ausbrach und einige Seitenblicke in meine Richtung geworfen wurden, woraufhin ich mich bei meinem Lehrer erkundigte, ob dieses Verhalten auf einen Fehler meinerseits zurückging. Daraufhin erklärte er mir, dass es Richard oblag, die Handtücher auszuteilen und sonst niemandem und dass einige Ensemblemitglieder gesagt hätten: „Für wen hält sie sich eigentlich, dass sie Richards Aufgabe übernimmt.“ Dazugesagt werden muss, dass Richard in dem Moment nicht im Raum war und sich auch die nächste dreiviertel Stunde nicht blicken ließ, was für die Tänzer offensichtlich keinen Unterschied machte. Für mich war diese kleine Begebenheit eine eindrucksvolle Demonstration afrikanischer Loyalität Autoritäten gegenüber.

bei Gruppen zuerst der „wichtigsten“ bzw. ranghöchsten Person oder der mir „bekanntesten“ Person bzw. jener, die mich eingeladen hat, meinen Gruß zu entbieten und dann erst die anderen Anwesenden zu begrüßen. Als ich wieder zu Hause war, wurde mir aus Peter Sarpongs Ausführungen über Etikette in Ghana klar, dass ich dabei mehrmals im wahrsten Sinn des Wortes „daneben gegriffen“ hatte:

In shaking hands in a group one should simply ignore the statuses of those present; one should also ignore those one knows personally, and always start from right to left, so that the palm of one's right hand directly faces the palm of the right hand of the person one is shaking hands with. This may mean taking no initial or immediate notice of scores of people. But everybody will eventually have his turn. On the other hand, if one begins the hand-shaking wrongly, one should continue it in an anti-clockwise direction until one is where it should have started from. After greeting his hosts, a visitor will be given or shown a chair to sit on. Then those greeted will come round to shake hands with him<sup>41</sup> (Sarpong 1974:95).

Gut, dass ich mich in den meisten formellen Situationen, in denen ich mich nicht hinter meiner „Fremdheit“ verstecken konnte (z.B. einem Kondolenzbesuch bei einer Familie, die gerade vom Tod eines Familienmitglieds erfahren hatte, oder der Teilnahme an einem „Konsultationstag“ einer Fetisch-Priesterin in Asesseeso), meist am Verhalten meiner Begleiter orientieren konnte.

In den ersten Tagen und Wochen meines Aufenthalts war fast immer jemand aus dem Ensemble oder dem engsten Umfeld der Tanzgruppe um mich und stand mir mit Rat und Tat zur Seite, wenn es darum ging, mich in der neuen Umgebung – sowohl örtlich, als auch gesellschaftlich – zurechtzufinden. Aus dem oft unerwarteten und unangekündigten Auftauchen der unterschiedlichen Besucher<sup>42</sup>, die sich erboten, mir Gesellschaft zu leisten und mich überall hin zu begleiten, wo ich hingehen wollte, folgerte ich, dass diese einem spontanen Einfall, persönlichem Bedürfnis oder anderen – weniger uneigennütigen – Motiven, dies zu tun, gefolgt wären. Im Nachhinein betrachtet erscheint es mir fast so, als wäre dezent dafür gesorgt worden, dass ich nicht allein und „ungeschützt“ blieb, sondern auf die Unterstützung und Gemeinschaft von Menschen zurückgreifen konnte. Es ist möglich, dass dies bei dem hohen Stellenwert, den gegenseitige Unterstützung in Ghana hat, als natürlich und selbstverständlich erachtet wurde.

Die Ghanaer haben zudem nicht nur einen ausgeprägten Sinn für die Unterscheidung zwischen formeller und informeller Ebene, sondern hegen auch große Wertschätzung für Menschen, die ihre persönliche Freiheit mit der geschickten und eleganten Wahrung der herrschenden Verhaltensnormen und dem Respekt Anderen gegenüber zu verbinden wissen.

---

41 Als ich das erste Mal in diese Situation kam, war ich sehr verblüfft, dass Personen, denen ich gerade die Hand geschüttelt hatte, mich ihrerseits erneut begrüßten, doch bald erkannte ich darin einen Ausdruck der Reziprozität, die in vielen Umgangsformen in Ghana spürbar ist. Das Ideal des Gleichgewichts und der Gegenseitigkeit begegnet einem in Ghana in den unterschiedlichsten Kontexten.

42 „Ghanaians appreciate visits very much. We have no inhibitions about unannounced visits. If when you visit people, they are too busy with some assignment to receive you, you will notice it yourself and excuse yourself. General rule of at least widespread validity may be formulated to this effect: 'Unexpected visits, especially at odd times, are an index of true and sincere friendship'“ (Sarpong 1974:95).

Auch wenn es uns paradox erscheinen mag: Afrikaner benutzen hochstilisierte Umgangsformen und Konventionen, um zwischenmenschliche Nähe herzustellen. Und genauso wie in der Musik stützen Afrikaner auch ihren täglichen Geschäften formalisierte, ritualisierte soziale Rahmenbedingungen über, um ihr Verhalten und ihre persönliche Ausdrucksfähigkeit vor einem umschriebenen Bedeutungshorizont verständlich zu machen. In Afrika sieht man das so: wer einmal seinen Handlungen eine bestimmte Struktur vorgezeichnet und sich mit ihr abgefunden hat, der kann die Besonderheiten und abweichenden Eigenarten seiner Persönlichkeit klar hervortreten lassen. Jeder hat die Freiheit, in jedem Augenblick des Geschehens für alle sichtbar subtile Veränderungen einzuführen, um die Qualität oder den Status der eigenen Beziehungen zu verdeutlichen. Afrikaner beachten also nicht so sehr Rituale in ihrem Leben, sondern sie ritualisieren das Leben selbst (Chernoff 1994:188)

Afrikaner achten sehr auf gesellschaftliche Formalitäten, auf Etikette, Rangunterschiede, auf einmal festgelegte Prozeduren und Rollenverteilung, weil diese Konventionen die Basis ihres Gemeinschaftslebens bilden und ein Ordnungsschema liefern, das hilft, die Realität zu begreifen und seinen eigenen Platz zu finden. [...] Afrikaner benutzen ritualisierte soziale Vereinbarungen, um ihren Sinn für Beziehungen deutlich zu machen und zu „objektivieren“, denn wenn eine Beziehung sinnvoll sein soll, dann muß die Anerkennung, die einer dem anderen zollt, über den privaten Kreis hinaus für alle erkennbar werden. [...] Formalitäten machen Sinn, weil sie die Bemühungen der Menschen in Kommunikationsmuster einmünden lassen, die bereits anerkannt und stabil sind und deshalb die Bedeutung der einzelnen Handlungen verstärkt (Chernoff 1994:190).

Obwohl alle gemeinschaftlichen Aktivitäten auf so komplexe Weise ausbalanciert werden, schaffen es die Afrikaner, dennoch stets das Individuum im Auge zu behalten. So wie sie das Selbstvertrauen eines Musikers stützen, um seine Kreativität zu fördern, so ermutigen sie den einzelnen zur Teilnahme, um die Möglichkeiten für persönliche Befriedigung und Verwirklichung der Gemeinschaft zu erweitern. Teilnahme wird gewertet als Bemühen, einen Beitrag zu leisten, denn man geht davon aus, daß Einbezogenheit zu wirklicher Anteilnahme führt und daß jeder Teilnehmer seinen Weg zur Vervollständigung der Situation finden wird (Chernoff 1994:191).

Dieses Ideal findet auch eine direkte Entsprechung im Bild des virtuosen oder „großen“ Tänzers bzw. Musikers, der es versteht, auf Basis der festgelegten Formen des jeweiligen Tanz- oder Musikstücks auf eine Art zu improvisieren, die seine persönliche Eigenart und Kunstfertigkeit zum Ausdruck bringt, ohne das komplexe Gesamtgefüge der Musik bzw. des Tanzes zu stören oder gar zu zerstören. Dabei berücksichtigt er, dass an dessen Gelingen mehrere Menschen beteiligt sind, welche in dieser Situation von seinem Verstand und Feingefühl abhängen. Wer es vermag, seine Verantwortung den Anderen und der Gesamtsituation gegenüber mit seinem persönlichen Ausdrucksbedürfnis und der „Hervorhebung“ seiner Individualität auszubalancieren, erntet dafür grossen Respekt und Beifall von allen Teilnehmern. Er „verkörpert“ in diesem Moment ein gesellschaftliches Ideal bzw. bringt dieses direkt zur Anwendung, was seiner Person Ehre macht und ihn gleichzeitig darin bestätigt, dass er einen wertvollen Beitrag für das Erleben aller leistet. Allein dieses Konzept lässt erkennen, welche tiefe Weisheit diese Kultur in der Balance zwischen Vorschriften zur Stabilisierung der Gemeinschaft und der persönlichen Freiheit des Einzelnen entwickelt hat<sup>43</sup>.

---

43 Vor diesem Hintergrund erscheint es noch befremdlicher, dass diese Kultur von den „weißen Machthabern“ lange Zeit als rückständig und „primitiv“ bezeichnet wurde. Dies war der Legitimation ihres Herrschaftsanspruches zwar höchst dienlich, der Möglichkeit, von der integrierten „Andersheit“ dieser Kultur zu lernen, jedoch höchst abträglich.

In dem Modell von Gemeinschaft, das in der afrikanischen Musik zum Vorschein kommt, besteht Vollständigkeit idealerweise aus einer Kombination verschiedener Rhythmen, die alle unterscheidbar bleiben müssen, und die Macht der Musik entsteht aus dem Konflikt und den Gesprächen der Rhythmen miteinander, aus lebhaften Kontrasten und sich ergänzenden Bewegungen. Die Musik wird nach dem Erfolg jeder einzelnen Aufführung beurteilt, und zwar zählt dabei, wie sehr die einmal aufgebaute, feste Beziehung der Rhythmen untereinander auch weiterhin offen bleibt für spontane Beteiligung aus dem Augenblick heraus. Guter Stil verbindet, in der Theorie wie in der Praxis, die Kraft persönlicher Kreativität mit dem fortlaufenden Geschehen und bleibt dabei immer im Rahmen des Grundrhythmus (Chernoff 1994:188).

Das Ideal der Balance kommt in verschiedensten Aspekten des alltäglichen und kulturellen Lebens Ghanas und – wie Robert Farris Thompson in seiner Untersuchung zum Zusammenhang unterschiedlichster Kunstformen Afrikas erhoben hat – in zahlreichen anderen afrikanischen Ländern vor. Kinder werden sehr früh dazu ermutigt zu lernen, Lasten auf dem Kopf zu balancieren. Symbolisch wird die Fähigkeit, etwas mit aufrechter gelassener Haltung auf dem Kopf tragen zu können, damit gleichgesetzt, dass diese Person ihre gesellschaftliche „Tragfähigkeit“ unter Beweis stellt und dass man ihr von nun an soziale Verantwortung übertragen kann<sup>44</sup>. Dies gilt in umso größerem Ausmaß für das Balancieren sakraler Gegenstände im rituellen Kontext, die entweder als einer transzendenten Sphäre zugehörig oder in den jeweiligen Kulturen sogar als beseelt von Mächten aus der „anderen Welt“ betrachtet werden – wie zum Beispiel von Ahnengeistern, Gottheiten, Naturgeistern etc. Die Personen, die die Aufgabe des rituellen „*head loading*“ übernehmen, sowie die Sequenzen, in denen dieser symbolische Akt stattfindet, nehmen meist einen wichtigen Platz innerhalb des jeweiligen Rituals ein. Geurts zeigt anhand ihrer Beobachtungen des mehrtägigen *Tɔgbui Apim Festivals* in Sɔɔboe, in dem der performative Akt des Balancierens ritueller Gegenstände auf dem Kopf einen der Höhepunkte darstellte, dass dieses Festival auch in seinem sonstigen Verlauf unterschiedliche Dimensionen von Balance zum Ausdruck brachte – etwa die Ausgewogenheit zwischen Phasen mit starker sensorischer Stimulation und solchen mit eher ruhigeren Aktivitäten – und dass an einzelnen Tagen der Veranstaltung jeweils unterschiedliche Wahrnehmungsmodi verschieden stark angesprochen wurden bzw. dominierten.

The ritual specialist at the center of the entire event (the carrier of the offering for Tɔgbui Apim, or the one who embodied Tɔgbui Apim) was distinguished by his reliance on *balancing* as one of the most dominant modes of his engagement and display. It was apparent that balancing was a much stronger, deeper, more pervasive theme than is superficially apparent, for three reasons: (1) the “heated” and the “cool” dancing of the last two days constitutes a *balancing* of temperature and intensity, (2) an incident occurred during the ritual that illustrates issues of “homogeneity” and “diversity” and a “*balance* of persons” in the local community, and (3) the dominant senses at the beginning of the ritual oppose and *balance* out the dominant senses displayed at the end of the event. Balancing was clearly an essential component in the central activity of the ritual since an offering to Tɔgbui Apim was *balanced* on top of the carrier's head for the greater part of a day, and crowds of people focused their attention precisely on this

---

44 Bei den Anlo Ewe scheint „Balance“ sogar ein menschliches Identitätsmerkmal zu sein: „Balancing in general is a theme with many associations for Anlo speakers, including the notion that to be human means developing the ability to balance“ (Geurts 2002:146).

*balancing* act. However, the final two days of the ritual also exhibited a kind of balance. The dominant senses displayed during those two days were drumming and dancing. However, with the first day's "heated" dancing and the second day of "cooling off", there was a balanced experience and display of kinesthetic sensations (in the dancing) and aural perceptions (from the music and sound), so that between the two days both poles of intensity were represented (Geurts 2002:157-158).

Das Konzept der *Balance* durchdringt und verbindet die unterschiedlichsten Bereiche des afrikanischen Lebens. Gesellschaftlich gesehen gilt das Postulat, die eigenen Interessen mit denen der Gemeinschaft in Einklang zu bringen und so ein Gleichgewicht zwischen Individualität einerseits und sozialer Verantwortung und Solidarität andererseits herzustellen. Im persönlichen Bereich spiegelt sich Balance in Form von innerer Ausgeglichenheit und Gelassenheit wider, die es versteht unterschiedliche Gefühle und Gemütszustände auszugleichen und sich von diesen nicht zu unüberlegten oder „hitzigen“ Aktionen hinreißen zu lassen. Aus der Sicht vieler afrikanischer Völker verfügen ältere Menschen über die nötige Lebenserfahrung und erworbene Selbstbeherrschung, um dieses Ideal der inneren Gelassenheit verkörpern zu können und verantwortungsvoll zu handeln. Deshalb wird ihnen große Achtung entgegengebracht. Dies bringt Ibrahim Abdulai, ein Meistertrommler der Dagomba, der John Miller Chernoff in der Kunst des Trommelns unterwies, auch im Zusammenhang mit Musik zum Ausdruck:

Die alten Männer haben Wissen und Erfahrung, deshalb haben sie einen klaren Kopf. Alte Trommler kennen viel mehr Stile als die jungen Leute, und sie wechseln nicht so schnell. [...] Ein alter Mann hat die Erfahrung, alles in der richtigen Art und Weise zu tun. Junge Leute aber spielen meist aus dem Herzen. [...] Sie geben nicht Acht beim Spielen. Sie sind körperlich nicht cool, lassen sich keine Zeit. Das Dagomba-Wort dafür ist 'yirin', 'aus dem Herzen'. Wenn du etwas tust, was nicht notwendig ist, wenn du rüde oder grob bist, wenn du ein Kind grundlos schlägst, wenn du dich im Weg irrst und an einer falschen Stelle ankommst, wenn man von dir erwartet, daß du jemanden besuchst, bevor du etwas anderes tust, du aber gehst einfach, ohne ihn gesehen zu haben, dann ist das 'yirin'. Eine andere Art das auszudrücken, ist zu sagen: so wie sie spielen, ist es ohne Bedeutung. Oder wir sagen 'yoliyoli', das bedeutet: 'nichts, nichts' - es ist ohne Sinn. Junge Leute tanzen schneller, und gewöhnlich spielen sie auch schneller. Sie spielen so, daß während ein alter Mann noch dies oder das trommelt, der junge schon beim Höhepunkt angelangt ist. Das verursacht 'yirin' beim Tanzen. 'Yirin' beim Tanzen bedeutet: sie spielen nicht im gleichen Tempo (Chernoff 1994:130-131).

Auf Chernoffs Frage, wie Ibrahim über Takai (einen Tanz der Dagomba) spräche, wenn er auf die beste Weise aufgeführt würde, antwortet dieser:

Wir sagen, die Musik ist süß, *dema nyagsa*, oder: die Musik läßt sich nieder, *dema lura*. Am besten ist Takai, wenn es cool ist. Das bedeutet baalim. Baalim ist nicht 'kühl' im Sinne von kaltem Wasser oder kühlem Wetter, sondern es bedeutet 'langsam' oder 'sanft'. [...] Die jungen Männer spielen yirin, aus dem Herzen, aber die alten Männer dagegen spielen baalim, gelassen (Chernoff 1994:131).

Für Ibrahim und das Publikum war meine Ausbildung in afrikanischer Musik eine Schulung im Wahrnehmen spiritueller und ethischer Prinzipien: unabdingbare Voraussetzung für einen klaren Verstand und ein durch Erfahrung gereiftes Urteilsvermögen, das ich für wirklich gutes Spiel brauchte. Ibrahim hatte mir gesagt, daß Geduld und Vernunft notwendig sind, um die eigene Kraft in den Dienst von Form und Schönheit zu stellen. Und Gleichgewicht durch Miteinander-reden [sic!] ist ein wesentliches Mittel, um Übertreibungen und Isolation zu vermeiden. Für jemanden aus dem Westen kann rhythmischer Konflikt ein überwältigend

intensives Erlebnis sein; im Kontext afrikanischer Musik kühlt rhythmisches Gegeneinander die Gemüter. Die Dagomba sagen zum Beispiel, daß 'Musik das Herz abkühlt'. In einer musikalischen Situation verlangt 'coolness' eher reflektierte Beteiligung als konzentrierte Aufmerksamkeit und eher geistige Sammlung als Selbsthingabe. In der westlichen Musik kann man auch dann den rhythmischen Veränderungen folgen, wenn ein Stück rhythmisch komplex aufgebaut ist. In der afrikanischen Musik dagegen verlagert sich die Betonung von einem Rhythmus auf den andern, wechselt von einem Part zum nächsten. Ohne Gleichgewicht und emotionalen Abstand (coolness) verliert der afrikanische Musiker ästhetisch die Kontrolle; die Musik verzichtet auf ihre gesellschaftliche Autorität und wird heiß, intensiv, begrenzt, anmaßend, allzu persönlich, langweilig, unbedeutend und wirkt schließlich entfremdend (Chernoff 1994:167).

Folgende Passage bringt ein Beispiel, wie Tänzer dieses Ideal der Selbstbeherrschung und Bescheidenheit zum Ausdruck bringen können und ihr Ansehen dadurch noch mehrten.

Ein paar Monate später war ich mit Gideon<sup>45</sup> in einer Bar in Togo, nahe der ghanaischen Grenze, und ich war erstaunt, als ich einige Leute aus dem Kongo zu ihren berühmten Rumba-Melodien tanzen sah: im Gegensatz zu dem Ruf, den sie genießen, agile Tänzer zu sein, bewegten sie sich so gut wie gar nicht. Einer der Tänzer hob sein Knie, als wollte er den Fuß vom Boden abheben, tat es aber nicht und blieb bewegungsbereit stehen. „Wow!“ sagte Gideon, „schau wie er tanzt!“, und er ließ dem Mann ein Bier an seinen Tisch bringen. Die Schönheit des Tanzes lag in der Ruhe, die das Gesicht des Mannes ausdrückte, während er der Musik zuhörte. Die geistige Sammlung, die den großen Trommler auszeichnet, wird sichtbar durch den Kopf des Tänzers. Wenn Afrikaner tanzen, dann scheint sich ihr Kopf als Gleichgewichts- und Kontrollzentrum ganz unabhängig vom Körper zu bewegen. Selbst wenn Schultern und Füße in heftiger Bewegung sind, bleibt der Kopf unbewegt. Wenn der Kopf gelassen ist, ist es auch der Körper. An dem Abend, als ich zum ersten Mal in Accra tanzen ging, war ich durchgeschwitzt, bevor die erste Nummer zu Ende war. Später konnte ich jeden Tanz mitmachen, ohne eine feuchte Stirn zu bekommen (Chernoff 1994:177)<sup>46</sup>.

Bei meinen Aufenthalten in Ghana konnte ich mehrfach ähnliche Beobachtungen machen. Häufig wandten Tänzer des Kusum Gboo Dance Ensembles diese Technik des „Mitten-In-Der-Bewegung-Verharrens“ oder „Zu-Einer-Bewegung-Ansetzens-Die-Nie-Folgt“ während oder am Schluss eines „heißen“ Tanzsolos an<sup>47</sup>. Durch das plötzliche Anhalten des Bewegungsflusses inmitten einer kraftvollen, komplexen Bewegungssequenz demonstriert der Tänzer, dass auch jede seiner vorherigen oder noch folgenden Bewegungen nicht „zufällig“ waren oder sein werden, sondern dass er jede seiner Bewegungen bewusst einsetzt und auf die rhythmischen Vorgaben der Musik abstimmt. Er beweist damit, dass er dazu fähig ist, selbst in sehr „heißen“ Tanzsequenzen „einen kühlen Kopf zu bewahren“ und, dem afrikanischen Ideal entsprechend, seine innere Haltung der Gelassenheit und Kontrolle dabei nicht aufzugeben. Er lässt sich nicht von den Rhythmen mitreißen und „wegspülen“, sondern „beherrscht“ sie, bleibt Herr der Lage und ist sich seiner Verantwortung am Gelingen des

---

45 Gideon Folie Alorwoyie unterrichtete Chernoff in der Musiktradition der Ewe der Volta-Region Ghanas. Während seines Aufenthaltes wurde Chernoff in Afiadenyigba (Volta-Region) auch in den spirituellen Yeve-Kult der Ewe eingeweiht.

46 Dass eine Gesellschaft, welche unter klimatischen Bedingungen lebt, in denen einem schon bei der bloßen Vorstellung einer überstürzten Aktion der Schweiß ausbricht, ein Ideal innerer und äußerer „Coolness“ entwickelt, ist auch aus ganz profanen praktischen Gründen nur allzu nachvollziehbar. Sich gelassen und gemächlich fortzubewegen (was eine innere Haltung der Gelassenheit und Besonnenheit bis zu einem gewissen Grad voraussetzt – auch wenn damit nicht automatisch die Tugenden des oben angeführten Ideals der Selbstmeisterung und inneren Weisheit einhergehen müssen) ist in diesen Breiten die beste „Klimaanlage“. Besucher, die in kälteren Gefilden aufgewachsen sind, welche nicht auf geradezu „unvernünftige“ Weise ihren eigenen sozialisierten Bewegungsgewohnheiten verhaftet sind, werden sich nach einiger Zeit nur allzu bereitwillig bemühen, sich dem „wohltemperierten“ Bewegungsduktus der Einheimischen anzupassen.

47 Nketia weist ebenfalls auf die gezielten Einsatz dieses Effekts hin: „[...] a dancer may interrupt the dance sequence for a brief while in order to highlight the dramatic actions he wishes to perform“ (Nketia 1988:21).

Gesamtereignisses ständig bewusst. Andererseits hat diese Geste des scheinbaren „Under-Statements“ durchaus auch den Zweck, mit der Kontrastwirkung des abrupten Dynamikwechsels die Aufmerksamkeit des Publikums auf die virtuoson Tanzpassagen, die der jeweiligen Zäsur vorangingen oder noch folgen, zu lenken, und damit auf die Kunstfertigkeit des Tänzers hinzuweisen. Ebenso, wie ich diese Gesten verhaltener Kraft und Meisterung der Bewegung „gelingen“ sah, – unmittelbar gefolgt von begeistertem Echo aus dem afrikanischen Publikum – sah ich sie auch misslingen. In diesen Fällen war das Timing zwischen dem plötzlichen Anhalten des Bewegungsflusses und der Demonstration zurückgehaltener „geballter“ Kraft, gebündelter Bewegungsbereitschaft und Selbstbeherrschung nicht gut abgestimmt, was die Aktion zu einer „leeren Geste“ verkommen ließ, die vom Publikum auch nicht weiter kommentiert wurde.

Robert Ferris Thompson, der als einer der ersten den Begriff der „Coolness“ in den wissenschaftlichen Diskurs über afrikanische Kunstformen und Lebensweisen einbrachte, zeichnete die Kommentare von Menschen unterschiedlicher afrikanischer Länder auf, während er ihnen Filmaufzeichnungen von Tänzen ihrer eigenen Musikkultur oder derer anderer Gruppen vorführte, und dokumentierte eine Reihe dieser Aussagen in „African Art in Motion“ (1974:251-275). Die Wertmaßstäbe, nach denen die Informanten die Qualität der Tänze bzw. Tänzer beurteilten, und die Kriterien, die ihrer Aussage nach positive oder negative Resonanz auf das jeweilige Tanzereignis hervorriefen, stimmten trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft überraschend oft überein und wurden auch auffallend ähnlich formuliert. Kommentare, die ich in Ghana gehört habe, ließen sich ebenfalls nahtlos in diese Auflistung einreihen, weshalb im Folgenden ein paar Beispiele daraus angeführt werden sollen. Die Kommentare sind nach Themenbereichen gegliedert. In der Spalte „Herkunft“ ist die ethnische und nationale Zugehörigkeit des jeweiligen Informanten angegeben:

Kommentare	Herkunft
<b><i>Balance / „Coolness“</i></b>	
„He must balance his dancing.“	Dan / Liberia
„He dances smoothly, <i>tiotio</i> , like a top spinning, because no part of a top will wait, the whole is going.“	Dan / Liberia
„It cools the town when you dance like that [...].“	Bariba / Benin
„There was a pleasurable quality to the gestures that could not be performed by someone whose body was not cool and whole [...].“	Anago Yoruba / Benin
„It was a certain dance that brings coolness to the generations [...].“	Anago Yoruba / Benin
„A person dances Gelede to make the entire town cool.“	Ohuri Ije Yoruba / Nigeria
„[A good dancer is] someone who is more patient or 'cool' than someone else.“	Anago Yoruba / Nigeria
„When the priest of Shango sees that the town is cool, that there are no disturbances in the town, then he will play with the thundergod axe and dance beautifully with it.“	Egbado Yoruba / Nigeria
„She isn't too quick for the drum; she [keeps things] balanced. She knows how to move her legs together with the drum (lit. upon the face of the drum).“	Egbado Yoruba / Nigeria

Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen

Kommentare	Herkunft
„They keep peace when they are dancing.“	Ejagham / Kamerun
„[They dance] without raising or keeping a sweat [...], raising a sweat means that you are dancing too fast, that a person is dancing bad.“	Suku / Kongo
<b>Verbindung polymetrische Musik<sup>48</sup> und polyzentrische Bewegung<sup>49</sup></b>	
„Every movement of the body should correspond to the sound of the music.“	Dan / Liberia
„The dancer must listen to the drum. When he is <i>really</i> listening he creates within himself an echo of the drum [...] then he has started really to dance.“	Banyang / Kamerun
„Good dance is song-making. When you dance it means you are making the song, putting the song into use.“	Dan / Liberia
„The best dancer is a dancer who dances with different styles of movement ( <i>ta ge gbege ka</i> , lit. he is a song with many steps). There is not a definite word for dance in Dan. For dance, we say <i>ta ka</i> , 'feet of song', because the movement of the foot is done to the sound of singing or musical instrument. We dance to onomatopoeia, but this depends upon the musical instrument: <i>kiri kiri ken</i> is the sound of a Coca Cola bottle struck with a nail, <i>pele pele pe</i> is the sound of a drum. As the instrumentation changes you change the onomatopoeia and adjust the bodily style.“	Dan / Liberia
„The feet say what the drum says.“	Anago Yoruba / Benin
„Her dancing is beautiful because of her ear training ( <i>eti igbolu</i> , lit. Informed listening to the voices of the drums) [and because of] the 'calculation of her feet'.“	Egbado Yoruba / Nigeria
„A good dancer uses all parts of his body ( <i>ge sa me e ta ko dae a de pla taka</i> , lit. [...] makes the song with all his position).“	Dan / Liberia
„[...] the quickness of the rhythmic activation (lit. pounding) of the body [...].“	Anago Yoruba / Benin
„The entire body dances by the ear to the drum(s) [...]. When the drum gives the signal, you bend down low and then you rise up ( <i>shugeno, zugeno</i> , lit. you go down, you come up).“	Pende / Kongo
„Drums tell the dancer what to do; if he dances with the drummer exactly, he is called <i>aiyejo</i> , the finest dancer. An <i>alaiye mojo</i> someone who does not know how to obey the drums. The ankle rattles of iron the dancers wear <i>must</i> make the same sound as the drum. If he makes a mistake it will be audible.“	Ketu Yoruba / Benin
„If the drum strikes strong, you bend down in the dance.“	Anago Yoruba / Benin
„The drum will know you; will call you; you will answer, shaking your chest; when you hear the drumming and think 'very wonderful, very wonderful' hold a fist aloft, fingers tight together – this means: you know 'how to play!'“	Bangwa / Kamerun
„[...] he follows the drums with his hands, his head, and his body.“	Ijebu Yoruba / Nigeria
„[...] he dances immediately according to the changing of the rhythms.“	Ijebu Yoruba / Nigeria
„She is someone who has a great deal of power, more than anyone else. In addition, she knows how to interpret [in her dancing] the proverbs that the master drummer directs to her.“	Egbado Yoruba / Nigeria
„[...] he will create various styles, according to what the drum tells him.“	Oyo Yoruba / Nigeria
„I like him because he uses the conversation with his body.“	Ejagham / Kamerun
„The good dancer is one who speaks, as it were, with his body.“	Kongo / Kongo
„Most important: you should dance all the rhythms in your body. This quality of dancing to several rhythms at once we call <i>chingenoyaso</i> . You take one morsel from one rhythm, a morsel from another rhythm, and you play with all of these patterns in your body. You combine all the fragmentary drum patterns [...].“	Tu-Chokwe / Kongo
„Keep your hands in sympathy with your head; if the hands go to the right [...] or if the hands go to the left [...], the head will follow the hands [...] the head tilts to the side if the hands tilt to the side, moreover, hands move with the chest [...]. Move your hands with your chest; [...] legs move with the belly [...]; if the legs move to the right, then you must end the phrase on the left: you have to dance both to the left and to the right.“	Pende / Kongo

48 Mehr dazu s.a. Kap. 4.4.2.1 (Charakteristika afrikanischer Musik und deren Verknüpfung mit Tanz, S.86ff.).

49 Mehr dazu s.a. Kap. 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.).

<b>Kommentare</b>	<b>Herkunft</b>
<b><i>Bewegungsästhetik, Stil, innere / äußere Haltung, Tanzsignalismus</i></b> <sup>50</sup>	
„A dancer must dance with flexibility.“	Dan / Liberia
„You must be <i>happy</i> and <i>free</i> in your body.“	Dan / Liberia
„I like the movement of the entire body, the moving of the body with sentiment and feeling.“	Yanzi / Kongo
„A dancer should apply the motion of dignity to his performance. He should dance with <i>nyaa ka</i> (with flair). This is a quality which must be added to all his actions. With <i>nyaa ka</i> I have added something to my dance or walking, to show my beauty to attract the attention of all those around me even if they should be thinking of something else.“	Dan / Liberia
„The vibration of the back and chest while dancing is beautiful [...]; this shows a certain flair [...]; it is like a pattern, it looks fine on a person [...].’ ( <i>i.e.</i> , the vibrations of the back and of the chest decorate the body like sumptuously patterned cloth [Anm. Thompson]).“	Dan / Liberia
„The style of some people will not shine well.“	Anago Yoruba / Nigeria
„For five minutes, until she stopped her dance, she did not speak nor did she reply to any question [...], because she uses her entire being with which to dance.“	Egbado Yoruba / Nigeria
„If a person wants to dance this dance, he should listen carefully with his ear and heart because if he does not apply carefully ear with heart to the matter, he will not be able to manage to dance this dance at all.“	Anago Yoruba / Nigeria
„Even an old man can dance conversation using the whole body; that old man why he so dance? To show still get power!“	Ejagham / Kamerun
„Raffia fringes in Ngbe make the movement fine, like a style. You dance the cloth.“	Banyang / Kamerun
„Author [Thompson, Anm. C.I.] begins to follow steps of master drum during Egungun festival, wife [of chief of Ajibame, Anm. C.I.] rushes up and brings Yoruba robe: ‘You cannot dance our dance properly without our clothes on.’“	Yoruba / Benin
<b><i>Funktion</i></b>	
„A good dancer must display for, and satisfy, the whole ring, not just the drummers.“	Dan / Liberia
„They were re-creating tradition in the dance they were dancing.“	Anago Yoruba / Nigeria
„If we dance this dance, it pleases the ancestors.“	Popo / Benin
„One dances this so that when the ancestral spirit arrives, he sees the rich cloth of the ancestor (and he is pleased), that it is done just so; thus our father will create (on our behalf) the power-to-bring-things-to-pass [...].“	Yoruba / Benin
„Our ancestors were the ones who began to dance with all their bodies. We dance with all our bodies [...], too ... our stilt-dancers ( <i>muyinda</i> ) come when there is a spell of bad luck, a sign that something important has been left undone with our ancestors; we bring them out to appease our ancestors.“	Tu-Chokwe / Kongo

Dass im Rahmen dieser Arbeit nur ein kleiner Ausschnitt des komplexen Wertesystems der zahlreichen Völker Ghanas besprochen werden kann, versteht sich von selbst. In den folgenden Kapiteln finden sich weitere Hinweise zur „kulturellen Logik“, vor allem in Kap. 4.3 (Musik und Tanz als Kontext für gemeinschaftliches Handeln, S.56ff., in Kap. 4.4 (Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung, S. 77ff.), Kap. 5.2 („Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah, S. 121ff.) und Kap. 6 (Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles, S.152ff.).

<sup>50</sup> Tanzsignalismus ist ein Begriff für den Einsatz von Techniken oder Requisiten, die bestimmte Bewegungen verstärken, vergrößern und hervorheben und/oder die tänzerische Bewegung mit zusätzlichen Bedeutungsdimensionen anreichern (mehr dazu siehe auch im Anhang unter Punkt 8.1.8, Einsatz von multimodaler Kommunikation und „Verstärkern“, S.214ff.).

### 4.3 Musik und Tanz als Kontext für gemeinschaftliches Handeln

Der Titel dieses Kapitels leitet sich aus einem Zitat von John Miller Chernoff ab, das meinen eigenen Eindruck hinsichtlich der Einbettung von Musik und Tanz in die „gelebte“ gesellschaftliche Realität Ghanas, den ich während der Feldforschungsaufenthalte und meiner Beschäftigung mit der Sekundärliteratur gewonnen habe, sehr treffend in Worte fasst:

[...] eine Gemeinschaft ist [...] – wie ein Ritual oder ein musikalisches Ereignis – eine länger andauernde, geordnete Form des Aufeinanderbezogenseins. Afrikaner nehmen Musik und gestalten mit ihr den Kontext für gemeinschaftliches Handeln; und analog dazu reflektieren viele Aspekte ihres gesellschaftlichen Lebens ihr musikalisches Empfindungsvermögen (Chernoff 1994:190) [Hervorhebung C.I.].

Ghanaer scheinen jede sich bietende Gelegenheit beim Schopf zu packen, gemeinsam Musik zu machen, zu tanzen, zu singen oder es zu genießen, wenn dies Andere „für sie“ tun – manchmal mit sorgsamem Vorbereitungen, manchmal ganz spontan. Zu beobachten, auf welcher spezifischen Art diese gemeinsamen Aktivitäten als Forum für Begegnungen und Interaktionen, für das Knüpfen und auch Lösen von Beziehungen und zum „Markieren“ bedeutungsvoller Ereignisse genutzt wurde, hat meinen Horizont, was menschliche Umgangs-, Ausdrucks- und Lebensformen betrifft, erheblich erweitert. Die Art, wie ich als Außenstehende mit Wertschätzung ohne jegliche Vorbehalte, aber sehr wohl unter Wahrung bestimmter Grenzen, in dieses Geschehen miteinbezogen wurde, war eine neue und sehr interessante Erfahrung für mich. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass diese Erlebnisse, zusammen mit dem Einstieg, den ich im Zuge meines Tanzunterrichts in das spezifische Bewegungsverhalten und die Technik des afrikanischen Tanzes bekam, mein Leben nachhaltig verändert und bereichert haben.

Da ich Chernoffs Ausführungen über seine Wahrnehmung der spezifischen Verknüpfung von Musik mit der Denk- und Lebensweise der Menschen Ghanas für äußerst aufschlussreich halte und diese vor dem Hintergrund meiner eigenen Erfahrungen mit Tanz sehr gut nachvollziehen kann, greife ich in dieser Arbeit immer wieder auf seine Ausführungen zurück und entlehne auch die Bezeichnung des nächsten Abschnittes vom gut gewählten Titel der deutschen Übersetzung seines Buches („Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben.“), das 1979 im englischen Original unter dem Titel „African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms“ erschienen ist<sup>51</sup>.

---

51 Chernoff, John Miller (1979): African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms. University of Chicago Press. Chicago and London.

### 4.3.1 Rhythmen der Gemeinschaft

Rhythmus ist im alltäglichen wie im kulturellen Leben Ghanas allgegenwärtig. Neben den natürlichen Rhythmen und Zyklen wie denen der Tages- und Jahreszeiten, der Gezeiten und der physiologischen Lebenszyklen des Menschen, die in vielen Gegenden Ghanas den Lebensrhythmus der Menschen nach wie vor stark beeinflussen und Niederschlag im jeweiligen Brauchtum finden, gibt es eine Menge Aktivitäten und Gelegenheiten, die mit freien oder organisierten Rhythmen einhergehen. Allein wer Schwarzafrikaner beim Gehen beobachtet hat, wird zustimmen, dass ihr Gang einen bestimmten „Groove“ aufweist (auch wenn sie sich schon lange Zeit in Europa aufhalten).

Rhythmus und Musik sind in Ghana auch im normalen Alltagsleben auf Schritt und Tritt anzutreffen. Eine Zeit lang Teil des pulsierenden Lebens in einem der multikulturellsten Stadtteile Accras (Nima) zu sein, war ein faszinierendes „multisensorisches“ Erlebnis, welches bei mir einen „ganzkörperlich“ empfundenen Eindruck hinterlassen hat, den ich auch nach Jahren noch bis zu einem bestimmten Grad „abrufen“ kann. Abgesehen von den verschiedenen Reizen, die mich auf der visuellen<sup>52</sup>, olfaktorischen<sup>53</sup>, gustatorischen<sup>54</sup>, taktilen<sup>55</sup> und kinästhetischen<sup>56</sup> Ebene erreichten, war allein die auditive Komponente schon ein Erlebnis für sich. Ständig lief irgendwo Musik und entsprechend der vielfältigen kulturellen Herkunft der Menschen in Nima und ihren unterschiedlichen musikalischen Vorlieben, mischten sich meist die unterschiedlichsten Musikstile, die aus verschiedenen Radios und Musikabspielgeräten dröhnten, mit der Musik, die gerade irgendwo in der Nachbarschaft anlässlich eines Festes, einer Kundgebung, eines Begräbnisses oder einer sonstigen Veranstaltung entweder über große Lautsprecheranlagen oder live gespielt wurde. Als Fremde aus den unterschiedlichen rhythmischen Arbeitsgeräuschen auf die jeweiligen Aktivitäten zu schließen, die von diesen begleitet sind, war oft gar nicht einfach. Nicht selten war ich überrascht, beim Näherkommen eine ganz andere Ursache, als die ursprünglich vermutete, vorzufinden. Momente der Stille waren so selten, dass sie mir durch deren

---

52 ... die Farben und Muster der Stoffe und die schier unerschöpfliche Kreativität, mit der diese zu Kleidung verarbeitet werden; die Maserung unbekannter Holzarten; die bunten Aufschriften und Symbole auf Häusern und Fahrzeugen; ...

53 ... die wohlriechenden Gerüche von frischem Holz oder Brot, von Früchten und Gewürzen, die sich mit dem Geruch der Abgase altersschwacher Fahrzeuge und der Kloake aus den Gräben vermischen, die zwischen der Straße und den Gehsteigen oder Vorplätzen der Häuser verlaufen; ...

54 ... der Geschmack der Luft und der Speisen; das kühle Wasser aus meiner Volvic-Flasche als Kontrast zur Hitze; der köstliche Geschmack meiner Lieblingsspeise Kenkey (fermentierter Maisknödel) mit Flaw (scharfe Tomatensauce ohne oder mit Huhn, Fisch oder Schalentieren) und eines guten Schlucks „Ginger“ (in Zuckerrohrschnaps angesetzter geriebener Ingwer) zur „Desinfektion“; ...

55 ... die Hitze und die Luftfeuchtigkeit, die auf meiner Haut kondensiert, da diese um einiges kühler ist als die Umgebungstemperatur; die anfangs ungewöhnliche Erfahrung, Suppe mit der Hand zu essen und nur eine Hand (zum Glück die rechte) zur Verfügung zu haben, um die köstliche Krabbe, die darin schwimmt, zu „tranchieren“; enger Körperkontakt mit fremden Menschen im überfüllten Minibus, was mir plötzlich gar nichts „ausmacht“, da das hier „ganz normal“ ist; ...

56 ... die Wahrnehmung der Körperhaltung der Menschen, ihre Art sich zu bewegen, zu gehen, zu tanzen (auch die Kinder); die vorerst ungewohnte Ordnung von Distanz und Nähe; die Art, wie Menschen mit schweren oder großen unförmigen Lasten auf dem Kopf anmutig, gelassen und doch zielstrebig durch das Gewimmel von Menschen auf dem Markt navigieren ...

Kontrastwirkung zur sonst so lebendigen „rhythmischen Geräuschkulisse“ besonders stark zu Bewusstsein kamen.

Der unverwechselbare Rhythmus, den eine Gruppe von Menschen, die sich gemeinsam eine Zeit lang an einem Ort aufhalten, entwickelt, – und zwar unabhängig davon, ob sie einander kennen oder nicht – ist von verschiedenen Faktoren geprägt. Neben bewusst hervorgebrachten Rhythmen gibt es auch eine Reihe unbewusster Vorgänge, mittels derer Geschwindigkeit, Frequenz und Reihenfolge der Aktivitäten der Einzelindividuen und deren Verhältnis zueinander mithilfe instinktiver oder kulturell geprägter Mechanismen organisiert bzw. in der jeweiligen Situation „stillschweigend ausverhandelt“ werden (vgl. Hall 1966, 1989, 1990; Begusch et al. 1996; Csordas 1993; etc.). Untersuchungen von Ray Birdwhistell (1971) und Edward T. Hall (1989) geben Aufschluss über ein Phänomen, das „*Synching*“ genannt wird, welches für die Kommunikation zwischen Menschen und die Koordination von Gruppenaktivitäten von grundlegender Bedeutung ist. In der Kombination von Mikro-Untersuchungen<sup>57</sup> von auf Film aufgezeichneten Gesprächssequenzen mit den Auswertungen der EEGs<sup>58</sup> der Gesprächsteilnehmer konnte festgestellt werden, dass zwei Interaktionspartner nicht nur den Rhythmus der ihre verbale Unterhaltung begleitenden Gesten und unbewussten körperlichen Bewegungen (wie Blinzeln, kleine Kopfbewegungen oder Veränderungen der Sitzposition oder Haltung) aufeinander abstimmten, sondern dass sie unbewusst auch die Frequenz ihrer Gehirnströme synchronisierten. Auch als die beobachteten Personen gebeten wurden, von einem Blatt bedeutungslose Silbenreihen abzulesen, änderte sich an ihrem *Synching* nichts. Dieser Zustand wurde erst unterbrochen, als eine dritte Person hinzutrat und einen der beiden Gesprächspartner in ein Gespräch verwickelte, der daraufhin seine „Frequenz“ sofort auf die neu hinzugekommene Person „einstellte“ (vgl. Hall 1989:72-73). Eine weitere Untersuchung förderte erstaunliche Erkenntnisse zum *Synching* von Gruppen zu Tage:

A striking example of group sync was once captured by one of my students on film as a seminar project. Using an abandoned car as a blind, he photographed children dancing and skipping in a school playground during their lunch hour. At first, they looked like so many kids each doing his own thing. After a while, we noticed that one little girl was moving more than the rest. Careful study revealed that she covered the entire playground. Following procedures laid down for my students, this young man viewed the film over and over at different speeds.

---

57 Die Methode der Mikrountersuchung eignet sich in diesem Fall, um mittels extremer Verlangsamung oder zeitweiligem Anhalten des „Bilderflusses“ der aufgezeichneten Gesprächssituation Vorgänge zu untersuchen, die normalerweise viel zu schnell ablaufen, als dass wir sie bewusst wahrnehmen können. Die verbale Verständigung von Menschen ist mit nonverbalem Kommunikationsverhalten (kleinen Gesten, Kopfbewegungen, ständigen Gewichtsverlagerungen etc.) gekoppelt, das die interagierenden Personen offensichtlich unbewusst aufeinander abstimmen, und hat, wenn man Hall glauben darf, in der extremen Zeitlupe offensichtlich starke Ähnlichkeiten mit einem „Tanz“: „Viewing movies in very slow motion, looking for synchrony, one realizes that what we know as dance is really a slowed-down, stylized version of what human beings do whenever they interact“ (Hall 1989:72).

58 Während die Zeitlupen- und Standbilduntersuchungen Edward T. Hall und seinen Forschungskollegen bereits Aufschluss über die visuell wahrnehmbaren „*Body Synchronizers*“ gegeben hatten, ergänzte die Versuchsanordnung von William S. Condon, der zusätzlich auf die Elektroenzephalogramme, also die Aufzeichnung der Gehirnströme der Versuchspersonen, zurückgriff, diese Erkenntnisse auf bemerkenswerte Weise. Hall verweist auf folgende Publikation: Condon, William S. & Sander, L. W. (1974): Neonate Movement Is Synchronized with Adult Speech: International Participation and Language Acquisition. *Science*, Vol.183, No.4120, January 11, 1974.

Gradually, he perceived that the whole group was moving in synchrony to a definite rhythm. The most active child, the one who moved about most, was the director, the orchestrator of the playground rhythm! Not only was there a rhythm and a beat, but the beat seemed familiar. Seeking help from a friend deeply involved in rock music, who also viewed the film several times, we found a tune that fit the rhythm. Then the music was synchronized with the children's play and once synchronized remained in sync for the entire 4½ minutes of the film clip (Hall 1989:76-77).

In einem anderen Beispiel führt Hall die Beobachtung von hispano-amerikanischen Handwerkern an, die, während sie auf engstem Raum zusammenarbeiteten, unaufhörlich über dieses oder jenes schwatzten. Die Gespräche waren inhaltlich zwar nicht sehr tiefeschürfend, gewährleisteten jedoch einen erstaunlichen Grad nonverbaler Abstimmung ihrer Aktivitäten, sodass keiner dem Anderen jemals im Weg war und sich die Arbeitsabläufe des Einen nahtlos in die des Anderen einfügten (vgl. Hall 1989:78).

Auf einem Kontinent wie Afrika, in dem eine Vorliebe für alles Rhythmische zu erkennen ist, wird die Koordination von Gruppenaktivitäten durch gemeinsam hervorgebrachte Rhythmen häufig auch explizit und bewusst genutzt. Patience Abenaa Kwakwa führt diesbezüglich ein Beispiel von Nupe-Frauen aus Nigeria an, die beim Stampfen eines Lehmbodens einen regelrechten Tanz ausführen. Die Frauen stehen eng beisammen im Kreis, schlagen dreimal mit einem speziell dafür vorgesehenen Schlägel auf den Boden, richten sich danach auf, machen mit hoch erhobenen Armen einen Schritt in Richtung der Mitte des Kreises und wieder zurück, bevor sie sich wieder bücken, um die nächsten Schläge auf den Boden auszuführen (vgl. Kwakwa 1994:12). Die rhythmische Gestaltung von Arbeitsabläufen verleiht auch noch so monotonen Tätigkeiten eine interessante und kurzweilige Dynamik und macht die Arbeit zu einem positiv konnotierten Erlebnis, mitunter sogar zu einem gemeinschaftlichen fröhlichen Ereignis, wie am Beispiel des „Lehmbodenstampfens“ zu sehen ist.

Andererseits lässt sich auf diese Weise oft die Effizienz erhöhen und verhindern, dass der Körper frühzeitig durch einseitige Belastung ermüdet oder sich schmerzhaft verspannt. Das regelmäßige Strecken des ganzen Körpers in dem vorigen Beispiel bildet eine Ausgleichsbewegung zur gebückten Haltung, aus der die festen Schläge ausgeführt werden. Eine derartige Erholungsfunktion durch den Einsatz ausgleichender Bewegungen oder rhythmischer Wechsel im „Antriebscharakter“ einer Bewegung wird in Afrika sowohl im Zusammenhang mit Arbeitsabläufen als auch im Tanz geschickt genutzt. Passagen hoher Muskelspannung und Bewegungskontrolle wechseln meist mit Sequenzen freien Flusses und niedriger Muskelaktivität. Meist wird auch das Gewicht oder der Schwung des ganzen Körpers bzw. der beteiligten Gliedmaßen optimal ausgenutzt, um die betreffende Aufgabe effizient und ressourcensparend zu gestalten. Neben den alltäglichen Bewegungen der Frauen beim Wäschewaschen, dem Kehren oder dem Umrühren in grossen Töpfen bei der Zubereitung

zäher breiartiger Speisen wie *Banku* oder *Akple*<sup>59</sup>, fiel mir dies auch deutlich ins Auge, als ich die berühmten Sargtischler in Teshie bei der Arbeit beobachtete. Die Handwerker setzten bei der Aufgabe, aus einem dicken Balken eine Aussparung zu sägen, zur Handhabung der langen Fuchsschwanz-Säge den ganzen Körper und nicht nur den Arm ein, wie es ein Tischler in unseren Breiten getan hätte (sofern er sich dafür nicht maschineller Werkzeuge bedient). Die Tischler hielten den Griff der Säge mit beiden Händen so über ihren Kopf, dass das Sägeblatt mit den Zähnen von ihnen weg und zum Werkstück hinweisend vor ihrem Körper nach unten zeigte, und führten das Werkzeug während der Ausführung des Schnittes in einer raschen Abwärtsbewegung der Arme, die von den Muskeln der Schulterblätter und des Rückens unterstützt wurde, nach unten. Dann führten sie die Arme mitsamt der Säge in einer schnellen, aber entspannt wirkenden Bewegung vor dem Körper wieder nach oben und streckten dabei ihren Rücken, woraufhin sie ihre Kraft wieder in die abwärtsführende Schnittbewegung legten. Der gesamte Bewegungsablauf war unverkennbar rhythmisch organisiert.

Kofi Agawu bringt weitere Beispiele aus dem rhythmisch „untermalten“ Arbeitsalltag der Northern Ewe:

Cloth weavers are at their looms, often singing, humming, or whistling as they work. Potters, seamstresses, hairdressers, bricklayers, basket weavers, and carpenters: these and other workers fill the Northern Ewe sound-scape with rhythms of work. When carpenters nail and drill, for example, they unfailingly incorporate some sort of pattern into what would otherwise be a series of undifferentiated pulses. That is why practically every Northern Ewe child knows the rhythm [...] that carpenters rehearse hundreds of times a day as they hammer nails into wood (Agawu 1995:13).

Weiters schildert er, wie die Northern Ewe die in Ghana allorts anzutreffende Routinearbeit des Fufu-Stampfens<sup>60</sup> zu einem rhythmischen und dadurch kurzweiligeren Event machen:

As with other forms of routine pounding (of which the daily pounding of fufu is probably the most prevalent), the work of pounding is made a little less routine by incorporating some rhythmic interest. In place of a regularly spaced alternation between two pounders, a variant, such as that shown in Example 1.2, may be introduced. Pounder 1 keeps a steady pace while Pounder 2 pushes the strokes closer to Pounder 1. Later, the roles might be reversed so that Pounder 1 takes on the „improvisatory“ role. Here as elsewhere in Northern Ewe culture, work merges into play and reemerges as work (Agawu 1995:12).

Eine vereinfachte Darstellung des von ihm angeführten Rhythmusbeispiels ist unten zu sehen (vgl. Agawu 1995:12):

---

59 Es handelt sich hier um ghanaische Grundnahrungsmittel, die im Fall von *Banku* nur aus gemahlenem Maniok, im Fall von *Akple* aus gemahlenem Maniok und Mais hergestellt werden.

60 Fufu ist eine in Ghana häufig genossene Speise. Es gibt unterschiedliche Arten von Fufu, meist werden jedoch grüne Kochbananen mit grossen Stücken von Maniok und/oder Yams gekocht, bevor diese mit Hilfe eines Mörsers und fast mannhohen Stößels zu einer festen klebrigen Masse gestampft werden. Der Fufu wird in Form eines Knödels meist zu reichhaltigen Suppen – wie „Light Soup“, „Groundnut-Soup“ oder „Palm-Soup“ – gereicht, die oft Fleisch, Fisch oder Krabben enthalten.

Normal Version:

Pounder 1: O - | O - | O - | O - | \*)  
 Pounder 2: - O | - O | - O | - O |

Variant:

Pounder 1: O - | O - | O - | O - |  
 Pounder 2: - O | - O | -.. o | -.. o |

\*) Die vertikalen Linien „|“ geben die Taktstriche eines  $\frac{2}{4}$ -Taktes an, groß „O“ steht für eine Viertelnote, Strich „-“ für eine Viertelpause, klein „o“ für eine Sechzehntelnote und „-..“ für eine doppelt punktierte Viertelpause

Das Fufu-Stampfen rhythmisch zu organisieren ist in einer bestimmten Phase der Tätigkeit allerdings nicht nur eine Frage von Kurzweil. Wenn die Masse nämlich schon weitgehend die gewünschte Konsistenz erreicht hat, greift eine der beiden beteiligten Personen in den Stampfpausen der anderen Person mit der Hand in den Mörser, um den Fufu zu wenden bzw. jeweils einen Teil der Masse vom Rand in die Mitte des Knödels zu ziehen, auf welche die zweite Person beim nächsten Schlag mit dem Stößel zielt. So wird gewährleistet, dass der Fufu eine gleichmäßige Konsistenz annimmt. In dieser Phase dient ein organisierter Stampf-Rhythmus vordergründig der Koordination der Zusammenarbeitenden, um zu verhindern, dass der „Fufu-Wender“ einen Schlag mit dem riesigen Stößel abbekommt.

Wie Patience Abenaa Kwakwa anmerkt sind Tanzbewegungen häufig von alltäglichen Verrichtungen und Arbeitsvorgängen inspiriert, die je nach Subsistenzform typische Bewegungen in Zusammenhang mit Jagd, Viehzucht, Ackerbau oder Fischfang porträtieren oder Bewegungen von Pflanzen und Tieren nachempfinden.

In many African societies it can be observed that work movements involved in daily female chores form a basis for the organized movements in women's dances. Several everyday activities – pounding, grinding, winnowing – which a woman performs lend themselves easily to dance movements because of their inherent rhythm. As a woman constantly performs these activities she develops greater and sharper awareness of movement and response to rhythm which itself is a basic element of the African dance and a fundamental principle of „good“ dancing. Moreover, the percussion which these activities produce brings out their inherent rhythms and serves to organize the movement patterns of those performing the activity. In a group activity, it helps to synchronize the movements of the participants (Kwakwa 1994:11-12).

Musik und Tanz sind in Ghana bis auf wenige Ausnahmen gemeinschaftlich ausgeübte Aktivitäten, in denen die Eigenart der jeweiligen Gruppe durch spezifische rhythmische Organisation und deren konkrete Umsetzung in hörbare und sichtbare Formen zum Ausdruck kommt. Unterschiedliche Volksgruppen entwickeln im Lauf ihrer Geschichte unterschiedliche rhythmische Vorlieben und identifizieren sich mit bestimmten Klang- und Bewegungsdynamiken, während sie andere als fremdartig, uninteressant oder gar geschmacklos empfinden. Ghana weist eine grosse Anzahl zum Teil recht unterschiedlicher Musik- und Tanztraditionen auf. Was jedoch allen gemeinsam ist, ist die starke Betonung der Gemeinschaftlichkeit bei diesen Aktivitäten. Wie in Kap. 4.3.3 (Struktureller Aufbau und

## Musik und Tanz als Kontext für gemeinschaftliches Handeln

---

Organisation, S.68ff.) ausgeführt sind Musik- und Tanzstücke bzw. -veranstaltungen in der Regel so aufgebaut, dass sie möglichst vielen Menschen die Chance zur Teilnahme bieten.

Eine gelungene Aufführung schließt alle Anwesenden in jeweils verschiedenen Graden der Beteiligung und Wahrnehmung mit ein, und die Freude aller ist das wichtigste Beurteilungskriterium für Könnerschaft. [...] In Afrika ist die Macht der Musik eine gesellschaftliche Tatsache (Chernoff 1994:111).

As the variety of expressions practiced in community life enhance levels of consciousness of group identity, patronage and spontaneous participation in certain defined ways are usually expected of members of community irrespective of who the performers are or where the event takes place, except in very special cases in which rites are performed outside the view of the general public. Performing groups, therefore, perform in the presence of an active rather than a passive or contemplative audience (Nketia 1996:126).

A completely passive spectator does not exist at dance performances. A spectator is given an opportunity to play different roles when he shows skill and enthusiasm in this direction. He might play the drums, sing songs or dance (Adinku 1980:74).

Der Beitrag Einzelner zum Gesamterfolg des Ereignisses ist hoch geschätzt, wobei großer Wert darauf gelegt wird, dass sich dieser harmonisch in das Ganze einfügt und die Parts der anderen respektiert. Ein Tänzer oder Musiker kann durch geschickten Umgang mit den vorgegebenen Strukturen und dem virtuos, aber bescheidenen Einsatz von Improvisation und Variation seine charakteristische Eigenart zum Ausdruck bringen und damit das Gesamtergebnis bereichern.

The innovation is acceptable if it springs from the dancer's attempt to express himself in a different way or one more suited to a particular feeling. A fine dancer is one who has the discipline to depart from the correct movement when he has reason to do so and not because he cannot execute it correctly. In this way he not only gives pleasure to everyone but enriches the dance through his variation (Blum 1973:51).

The ability of a drummer is determined by his technical virtuosity and the number of valid improvisation which he exhibits within the context of conventional rhythms (Adinku 1980:76).

Das Publikum erwartet von einem guten Trommler oder Tänzer sogar, sein Können voll „auszuspielen“ und sich regelrecht zu „präsentieren“<sup>61</sup>, wenn er sich dabei jedoch „penetrant hervortut“ oder in seiner Performance die Anderen aus den Augen verliert, wird dies wiederum ganz und gar nicht geschätzt. Gefährdet jemand durch sein Spiel oder seinen Tanz sogar das Gelingen des gemeinsamen Erlebnisses, kann er auch angewiesen werden, sich zurückzuziehen. In Gemeinschaften, die der Trommelsprache noch „mächtig“ sind, erfolgt dieser Befehl, den Tanzplatz oder die Reihen der Musiker zu verlassen, häufig über getrommelte Botschaften. Zuerst jedoch wird jemand verwarnt und gebeten sich zu mässigen, bevor drastische Maßnahmen ergriffen werden. In einer auf Gemeinschaftlichkeit

---

61 In einem persönlichen Gespräch mit Odette Blum, in dem sie ihn im Jahr 1981 zur Verwendung von Dynamik des afrikanischen Tanzes befragte, ging J. H. Kwabena Nketia auf den Ausdrucksaspekt ein: „He stated that in Africa performing movement for movement's sake was not considered „good“ and that in Ghana onlookers would urge the dancer to 'show off', i.e. to get involved, to say something (in dance). He expressed surprise at my question as to the importance of dynamics, taking this for granted, and said that naturally dynamics are a result of feeling and of the desire to communicate and that dancers are very conscious of the necessity to do so“ (Blum 1987:53).

ausgerichteten Gesellschaft ist es für den Betroffenen äußerst beschämend, offen von gemeinsamen Aktivitäten ausgeschlossen zu werden<sup>62</sup>.

Während seiner Trommelausbildung bei Meistertrommlern der Dagomba und der Ewe in Ghana wurde John Miller Chernoff nicht nur in deren Kunst des Trommelns und virtuosen Improvisierens eingewiesen, sondern auch auf die moralische und ethische Verpflichtung des Musikers der Gemeinschaft gegenüber sensibilisiert. Seine Lehrer sahen sich verantwortlich dafür, dass er dies nicht nur intellektuell, sondern auch „mit dem Herzen“ verstehen und dieses Wissen in konkreten Situationen richtig würde anwenden können. Obwohl er nicht ihrem Kulturkreis angehörte, vertrauten sie ihm ihr Wissen an, gewährten ihm tiefen Einblick in ihre Welt und ließen ihn als gleichberechtigten Teil des Ganzen daran partizipieren. In seinem 1979 im englischen Original und 1994 in der deutschen Übersetzung erschienen Buch, das bezeichnender Weise den Titel „Rhythmen der Gemeinschaft: Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben“ trägt, schildert er einige Einsichten in diese Zusammenhänge:

In afrikanischen Musikkulturen wirkt der ausgebildete Musiker tief auf soziale Prozesse ein, er erfüllt sozusagen eine moralische Autoritätsfunktion, die unsere Gesellschaft an andere Berufe delegiert hat. Musiker sind oft die Hüter esoterischen Wissens. In weniger formellem Zusammenhang sind sie verpflichtet, die Kraft ihrer Musik zur Stützung der öffentlichen Ordnung einzusetzen (Chernoff 1994:95).

In Afrika ist künstlerische Aktivität immer konkret moralisches Handeln, denn afrikanische Kunst funktioniert dynamisch und schafft ein Spannungsfeld von Werten und Normen, in dem Kritik unmittelbar in soziales Handeln umgesetzt wird. Sinn und Bedeutung der Musik werden äußerlich sichtbar gemacht durch ein Ereignis, bei dem die Teilnahme aller Anwesenden die künstlerische Performance der Musiker ergänzt: die Gelassenheit<sup>63</sup> der Künstler schafft eine Atmosphäre der Vertrautheit, und die Rhythmen des Ensembles werden zur treibenden Kraft in der Entwicklung eines Tanzereignisses (Chernoff 1994:170).

Und selbst ein ganz profaner Gesang oder Tanz kann tradierte Ethik vermitteln, denn nicht die einzelne Gattung ist wichtig, sondern der Stil, mit dem etwas getan wird, der soziale Wert eines Verhaltens, die Gelassenheit, die die Aufgeschlossenheit und das Vergnügen der vielen vergrößert, mit denen man zusammen ist (Chernoff 1994:179).

Im folgenden Zitat schildert John Miller Chernoff anschaulich, wie virtuose Künstler ihr Können in den Dienst aller stellen, ohne sich selbst hervortun zu wollen, und gibt dabei einige interessante Einblicke in die Parameter, die ein guter Musiker beim Einflechten des eigenen Parts in die komplexe Struktur des Musikstücks zu berücksichtigen hat, wenn er sich die Freiheit zum Improvisieren nimmt. Die polyrhythmische und polymetrische Struktur afrikanischer Trommelmusik ist so angelegt, dass die Parts einzelner Musiker sich

---

62 Diese Maßnahme wird aber nur in Ausnahmefällen gesetzt, da die Furcht davor, dass die Ressentiments den des Platzes Verwiesenen dazu verleiten könnten, sich durch Einsatz eines bösen Zaubers an der Gemeinschaft zu rächen, auch heute noch groß ist. Drastische Sanktionen werden meist erst nach mehrmaliger Verwarnung ausgesprochen. Verstöße gegen Regeln, die die Interessen der Gemeinschaft wahren, werden je nach Schwere des Vergehens mit bestimmten Kompensationsleistungen (wie einer offiziellen Entschuldigung, Geldstrafen oder Sachleistungen, gemeinschaftlicher Arbeit) oder temporärer Suspendierung von einer bestimmten Rolle geahndet.

63 Auf das Ideal der Gelassenheit oder „Coolness“ wurde bereits im vorigen Kapitel näher eingegangen (s. Kap. 4.2, Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen, S.46ff.).

gegenseitig ergänzen oder „tragen“, und geringe Abwandlungen im Spielrhythmus des einen haben unter Umständen unmittelbare Auswirkungen auf die Parts der anderen oder/und auf die Gesamtstruktur des Musikstücks<sup>64</sup>. Ein improvisierender Musiker kann die Parts anderer durchaus kontrapunktieren oder durch Kreuzrhythmen und gegenläufige Sequenzen Spannung erzeugen. Dies wird vom afrikanischen Publikum, das gewohnt ist, komplexen Klangkonstrukten zu folgen, sogar sehr geschätzt, solange diese temporäre Destabilisierung und „Aufdehnung“ der rhythmischen Struktur so kunstfertig und sensibel ausgeführt wird, dass die gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnisse dabei respektiert und das Gesamtgefüge nicht „gesprengt“ wird.

[...] man könnte nun meinen, daß ein Meistertrommler auf direktem Weg mehrere Varianten durchspielt, um sein Können zu demonstrieren und die Musik durch Akzente interessant zu machen. Stattdessen aber tun die besten Trommler genau das Gegenteil. *Sie nehmen sich Zeit!* Wenn sie sich einmal in einem bestimmten „Stil“ befinden, und selbst wenn er nur aus wenigen Einzeltönen besteht, [...] dann werden Meistertrommler lange Zeit in diesem „Stil“ verharren. Trommler achten auf die Zeitdauer, die ein Rhythmus beansprucht, auf die *Zahl der Wiederholungen des Musters und auf die Art und Weise, wie ein Wechsel gestaltet wird*, und nicht so sehr auf den einzelnen rhythmischen Einfall. Es ist die Entscheidung über Zeitpunkt und Art des „Stil“-Wechsels und die Wahl der neuen Variante, die eine hervorragende ästhetische Leistung kennzeichnet. Eine solche Wahl sollte idealerweise zeigen, wie der Gongon<sup>65</sup>-Trommler seine Stilvarianten im Zusammenhang mit der charakteristischen Bewegungsform des Grundrhythmus entwickelt. Ein abrupter Betonungswechsel kann angemessen sein oder auch nicht. Jedenfalls hält der Dondon-Trommler die musikalische Spannung auf ihrem Maximum. Man könnte auch sagen, er sorgt dafür, daß die Musik interessant bleibt, indem er ihr Potential für's Mitmachen und für weitere Entwicklungen ständig offenhält. Wenn der führende Trommler dann schließlich seinen Stilwechsel vollzieht, kann man den Eindruck bekommen, als habe sich die gesamte Musik verändert, obwohl alle andern Trommeln weiterspielen wie vorher. Ganz ähnlich ist es, wenn die Gongon ihren Stil wechselt, denn im Rahmen der polymetrischen Dagomba-Musik muß ein Meistertrommler nicht unbedingt viele Stilvarianten entwickeln und kann seine Wechsel auf ein Minimum beschränken. Auf der Basis der dynamischen Möglichkeiten des Schwerpunkts übt ein Wechsel der Varianten Druck auf die andern Rhythmen aus. Sie werden quasi „umgeformt“ in dem Sinne, daß der jeweilige Musiker seine *Interpretation des Schwerpunkts* ändert. Der neue „Stil“ teilt die Rhythmen anders auf und baut die Spannung von einem neuen Gesichtspunkt aus auf. Oft schafft er auch neue Spannungsfelder, die die bisherige Auffassung der Zuhörer oder der Tänzer stören oder bestätigen. Wichtig an der Art, wie ein Trommler die Varianten wechselt, ist aber vor allem, daß es *glatt und flüssig* geschieht, denn die Musik muß sich weiterbewegen und gleichzeitig stabil bleiben, um sowohl spannend als auch tanzbar zu sein (Chernoff 1994:125).

Die eben skizzierten Vorstellungen, welche Parameter ein Tänzer oder Musiker in seinem Beitrag an einem Musik- oder Tanz-Event ausbalancieren sollte, sind synonym dazu auch darauf anwendbar, wie sich jemand generell als Individuum dem komplexen Gefüge der Gemeinschaft gegenüber verhalten und wie er sich sprichwörtlich „in der Gesellschaft bewegen“ sollte (zur Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung siehe auch Kapitel 4.4.1, S.77ff.).

---

64 Mehr zum Aufbau afrikanischer Musik siehe Kap. 4.4.2 (Verbindung von Tanz, Musik und Sprache, S.86ff.).

65 Die Gongon ist die Bass-Trommel der Dagomba aus der Northern Region Ghanas, deren Parts in den Musikstücken häufig mit jenen der Dondon, der sanduhrförmigen Sprechtrommel, „in Kommunikation tritt“.

### 4.3.2 Regeln und Verbote im Zusammenhang mit Tanz und Musik

So sehr Musik und Tanz in Ghana auch allgegenwärtig sind, bedeutet dies nicht, dass musikalische Aktivitäten von jedem zu jeder Zeit und in jedem Kontext ausgeführt werden dürfen. Die verschiedenen Ethnien Ghanas haben unterschiedliche Regeln und Restriktionen, die mit der Ausübung von Musik oder Tanz einhergehen. Einige sind ihnen auch gemeinsam.

In den meisten Volksgruppen Ghanas ist Frauen bis auf wenige Ausnahmen beispielsweise der Gebrauch von Trommeln untersagt<sup>66</sup>. Frauen sind bei den meisten ghanaischen Völkern auf den Einsatz von Rasseln, Klappern, Schlag-Stäben, Kastagnetten oder auf Händeklatschen zur rhythmischen Musikbegleitung beschränkt. Manche Instrumente sind wiederum nur ihnen vorbehalten – so zum Beispiel die *adenkum* (ein Kalebassen-Blasinstrument) bei den Akan (vgl. Nketia 1988:16). Bei meinem Aufenthalt in Ghana stellte ich fest, dass das Trommel-Verbot für Frauen, das in manchen traditionellen Gesellschaften sogar mit Androhung schwerer Konsequenzen im Falle eines Zuwiderhandelns für die Person selbst, für deren Angehörige oder gar für die ganze Gemeinschaft einher ging, mittlerweile anscheinend im Wandel begriffen ist. Bei den Trainingstreffen des Kusum Gboo Dance Ensembles und bei dessen Tournee durch Holland, bei der ich die Gruppe begleitete, sah ich, dass zwei der Tänzerinnen des Ensembles sich in Pausen außerhalb der organisierten Aktivitäten hin und wieder an die Trommel setzten und simple *Supporting Drum*-Parts spielten. Anwesende (durchwegs männliche) Angehörige des Trommelensembles der Gruppe stimmten dabei zuweilen ein oder improvisierten dazu. Am *International Centre for African Music & Dance* an der Universität von Ghana (Legon) werden sowohl ortsansässige Studenten als auch Gaststudenten aus verschiedenen Ländern in traditionellen ghanaischen Musikformen unterrichtet. Ich konnte mich mehrmals davon überzeugen, dass Frauen dort nicht vom Trommelunterricht ausgenommen waren. Ob dies auf eine generelle Lockerung der Handhabung dieses vormals strengen Tabus in Ghana zurückzuführen ist oder die Duldung einer Überschreitung dieser traditionellen Grenzen kontextabhängig ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Der moderne Kunstbetrieb Ghanas erlaubt es ja durchaus auch, Tänze auf der Bühne zu zeigen, die aus dem rituellen Bereich stammen. Sollte eine Performance-Gruppe diesen Tanz jedoch bei einem traditionellen Festival im indigenen Rahmen anstelle der dafür zuständigen Ritualexperthen aufführen wollen, so sähe die Situation sicher anders aus.

Weitere alters-, geschlechts- oder statusabhängige Einschränkungen bezüglich der Verwendung von Musikinstrumenten finden in Nketias „*African Music in Ghana*“ (1972)

---

66 In einigen Regionen ist ihnen erlaubt, die *Dondo* zu spielen, eine „zweiköpfige“ (d.h. auf beiden Seiten bespannte) sanduhrförmige Trommel, die unter der Achsel mit dem Oberarm gegen den Rumpf gedrückt wird und mit der Hand dieses Armes und einem von der anderen Hand geführten gebogenen Stock geschlagen wird. Meines Wissens gibt es auch Spielvarianten, bei denen sie mit beiden Händen gespielt wird. Durch stärkeres oder weniger starkes Zusammendrücken der Schnüre, die zwischen beiden Fellen gespannt sind, lässt sich die Spannung der Felle und damit die Tonhöhe variieren, weshalb sich diese Trommel sehr gut für die Verwendung als „Sprechtrommel“ eignet, wofür sie zum Beispiel bei den Dagomba in Nord-Ghana eingesetzt wird.

Erwähnung. Kinder haben eigene Lieder, Singspiele und Musikinstrumente. Manche Musik- oder Tanzformen sind Angehörigen einer Community erst ab Erreichen einer bestimmten Altersstufe oder eines bestimmten Status zugänglich. Oft gehen diese Alters- oder Statusänderungen mit Übergangs- und Initiationsriten einher (z.B. die Dipo-Pubertätsriten der Dangme). Neben den sozialen Rollen, der Geschichte ihrer Abstammungslinie oder ihres Stammes und deren ethischen und moralischen Grundlagen lernen sie in der Vorbereitungsphase zu ihrer Initiation auch den Gebrauch der Musikinstrumente und die Lieder und Tänze, die für das Begehen der Festlichkeiten anlässlich ihres Statuswechsels und/oder in ihrem zukünftigen Leben eine Rolle spielen, kennen.

Bestimmte Aktivitäten sind traditionell mit Musik verknüpft, andere sind nicht dafür vorgesehen. Kinder werden beispielsweise davon abgehalten, beim Essen zu singen oder zu summen. Bei den Ashanti ist das Singen oder Pfeifen beim Baden oder Duschen untersagt. Früher war damit gar der Glaube verknüpft, bei Zuwiderhandeln könne man den Tod eines Verwandten verursachen (vgl. Nketia 1988:14). Sie meinten auch, für Frauen zieme es sich generell nicht, zu pfeifen, und zwar aufgrund der Befürchtung, „that they might get too involved with the men: learning to whistle means learning to use the 'whistle language'<sup>67</sup>“ (Nketia 1972[1963]:5). In der Hauptstadt von Akwapim (einem der Staaten der grossen Volksgruppe der Akan) war Pfeifen nachts generell nicht erlaubt (Nketia 1972:5).

Diverse Alltags- und Arbeitssituationen waren bzw. sind heute noch mit Musik verknüpft, wobei es auch hier Einschränkungen auf bestimmte Tätigkeiten gibt. Die Ashanti limitierten diese zum Beispiel auf das Sägen oder den Verkauf von Porridge. Es gibt Lieder und Musik zum Mahlen von Hirse bei den Kassena-Nankani, zum Mähen von Gras oder zur Taufe eines neuen Bootes bei den Konkomba und Lieder, die beim Stampfen von Lehm Böden bei den Dagbani gesungen werden (wie schon in Kap. 4.3.1, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 57ff. erwähnt). Auch gemeinschaftliche Arbeit wird oft von Musik und Gesang begleitet. Hirten singen beim Zusammentreiben Ihrer Herde, junge Mädchen beim Wassertragen, Mütter beim Stillen ihrer Kinder (vgl. Nketia 1972:7,14).

Manche Instrumente sind nur zur Verwendung in bestimmten Kontexten und/oder zu ganz bestimmten Zeiten vorgesehen. Sie sind dann zugleich Indikator dafür, dass ein bestimmtes Ereignis stattfindet, worauf die Verwendung bestimmter Instrumente oder Signal-Folgen unter anderem auch abzielt, wie das im folgenden Beispiel veranschaulicht ist:

In the traditions of Manya Krobo and Okere (Adukrom) there is a small flute made of animal horn which is played in restricted contexts. In Manya Krobo, the flute called *tsutswe* is played during one of the rites preceding the final durbar of the *Dmayem* festival. It is played to give warning to those who may be on the route taken by High priest and his band in the evening to

---

67 Diese „Whistle Language“ gehört zu den „Sprach-Surrogaten“ und ist grundsätzlich Männern vorbehalten (mehr dazu siehe auch 4.4.2.2, Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten, S.91ff.).

perform a special rite out of town. The religious law of the area forbids any one from meeting them (Nketia 1988:14).

Erklingt der Klang dieser Flöte oder in anderen Fällen eine besondere Instrumentalsequenz, so werden dem Eingeweihten eine Menge von Informationen vermittelt. Er kann davon zumeist ableiten, um welches Ereignis und um welche Phase innerhalb des fixen Ablaufs eines Events es sich handelt, ob seine Teilnahme erlaubt oder sogar erwünscht oder verboten ist, und vieles mehr.

Im Zusammenhang mit Festivals gibt es eine Menge von Regeln und Vorschriften, welche als essentiell für das Gelingen des jeweiligen Ereignisses erachtet werden und in die meist eine grosse Zahl von Menschen involviert ist. Im rituellen Rahmen oder im Zusammenhang mit *Chieftaincy* gibt es ebenfalls oft strenge Regeln, die mit der Androhung schlimmer Folgen oder mit religiösen Sanktionen einhergehen können. Im traditionellen Kontext waren Instrumente, die zur Vermittlung von sprachlichen Botschaften und Inhalten verwendet wurden wie bestimmte Flöten, Hörner und Trommeln, meist den *Chiefs* und den Musikern ihres Hofes vorbehalten. Damit wurden Botschaften übermittelt und Verlautbarungen gemacht – etwa das Signal für das Nahen des *Chief* und seines Gefolges oder zu einer außerordentlichen Zusammenkunft, bei der die Anwesenheit der Ältesten der Gemeinschaft erforderlich war. Die Instrumente des Hof-Ensembles sind generell Besitztum des jeweiligen *Chiefs* und haben, wie auch andere Regalia, oft eine spirituelle Dimension. Manche werden als eigenständige Wesen angesehen oder zumindest als Träger des Geistes der Ahnen oder anderer mächtiger Wesenheiten, welche auf das Wohlergehen der gesamten Gemeinschaft Einfluss nehmen können. Andere werden nur zu bestimmten Anlässen hervorgeholt und entfalten, richtig eingesetzt, ihre Macht zum Wohle aller. Um so verheerender sind die überlieferten Auswirkungen, wenn die Anweisungen zur „richtigen Freisetzung oder Aktualisierung ihrer Kraft“ nicht befolgt werden:

In Bodomase (a town near Kumawu in Ashanti) there is a small drum kept and used in connection with [certain] ceremonies. It is believed that if this drum (said in a legend to have been captured from 'Death') were played outside this context, there would be disaster in the town; men would quarrel violently, women would become barren, a spell of hunger would break out (Nketia 1972:6).

Nketia betont neben all diesen Einschränkungen jedoch auch die kreative Freiheit, die der Einzelne hat, solange er keine krassen Tabu-Brüche begeht und sich innerhalb der von der Gemeinschaft auferlegten Grenzen bewegt. Strenge Regeln oder formalisierte Strukturen finden sich vor allem im rituellen und zeremoniellen Bereich, wohingegen es abseits davon viel Spielraum für Spontaneität und die Abwandlung bestehender oder Entwicklung neuer Formen gibt. Dies gilt sowohl für die Neuinterpretation überlieferter Musik- oder Tanzstile als auch für die Zweckentfremdung unterschiedlichster Alltagsgegenstände als Musikinstrumente. Einige dieser „Instrumente“ gingen sogar in den ständigen Gebrauch über,

wie zum Beispiel bei Unterhaltungstänzen der Kwahu die Verwendung von Dosen und Pfannen oder Glasflaschen, die sich in vielen Teilen Ghanas als Perkussionsinstrumente durchgesetzt haben. Die Improvisation ist ein fixer Bestandteil der afrikanischen Musikpraxis, wobei es hoch geschätzt wird, wenn ein Musiker oder Tänzer dabei geschickt gebräuchliche Stile und Formen und individuelle Einfälle zu verbinden weiß.

### 4.3.3 Struktureller Aufbau und Organisation

Turning from spontaneous musical events to the more traditional and prescribed combinations of musical and non-musical activities, one meets a fairly complex organisation of events. The period of the year, the actual time of the day, the duration of the event, the participants, the routine of the activities may all be organised. One finds for example a clear distribution of roles and responsibilities. There are musicians – and among them the master drummers, the leading singers, masters of ceremonies and other officers – as well as other participants, such as heads of organisations, performers of rites and their assistants. Not only the participants are organised. One finds also that some events have a general dramatic framework, the activities falling into groups or phases and their component activities (Nketia 1972:6) [Hervorhebungen C.I.].

In den meisten ethnischen Gemeinschaften Ghanas liegen den verschiedenen Kunstformen im Großen und Ganzen dieselben kulturellen Werte und ästhetischen Vorstellungen zugrunde. In der Ausübung von Musik, Tanz, Theater, Poesie, Erzählkunst etc. finden kulturelle und gesellschaftliche Anliegen, Ideale und Ordnungsprinzipien ihren Niederschlag, sowohl was deren Inhalt und Gestaltung anbelangt, als auch was deren strukturellen Aufbau betrifft. Die Kombination unterschiedlicher Ausdrucksformen erhöht das kommunikative und interaktive Potential des jeweiligen Ereignisses.

Although each of the arts makes its own aesthetic impact on the senses through its formal characteristics and modes of expression, it is customary to present them together as components of a performance event and not in isolation. This is done in order to widen the areas of aesthetic focus and the basis of interaction between artists, audiences, and spectators. What seems for a moment static in the music may be relieved by the text or the dynamic quality of the movements that accompany it (Nketia 1996:126).

Im Zuge von Musik- und Tanzveranstaltungen, Festen, Zeremonien und mehrtägigen Festivals kommen meist viele der regionalen Kunstformen zum Tragen, die für die jeweilige Gemeinschaft von Bedeutung und mit bestimmten Inhalten und Funktionen verknüpft sind, welche dem jeweiligen Anlass entsprechen. Prozessionen, Lieder, Geschichten, rezitative Gesänge, Instrumentalmusik, Tanz, Tanzdrama u.v.m. gehen dabei Hand in Hand und werden oft in einer bestimmten Anordnung nacheinander oder „ineinander verschachtelt“ aufgeführt. Sogenannte *Interludes* (Zwischenspiele), welche beispielsweise auch im Zuge traditioneller Formen des Geschichtenerzählens (*Story-Telling*) üblich sind, greifen mittels Gesang, Tanz und mimischer Darstellung von Personen oder Ereignissen die in der Geschichte vorkommenden Themen auf. Die Chance zur aktiven Partizipation der Zuhörer bei diesen Gelegenheiten wird auch als eine der traditionellen Methoden zur Unterweisung der

Kinder in die jeweiligen traditionellen Kunstformen genutzt, wie Richard Danquah im Interview bestätigt (s. Kap. 5.2 „Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah, S.121ff.).

It is because the song is an avenue of poetic expression that opportunities are sought for the singing of song interludes at ceremonies and performances of recreational dances. The full drum ensemble would often cease playing during the singing of such interludes so that the words of the song can be heard distinctly (Nketia 1988:10).

Der dramaturgische Ablauf von kulturellen Veranstaltungen oder rituellen Zusammenkünften zielt ebenso wie der strukturelle Aufbau von Musik- und Tanzstücken häufig darauf ab, den Anwesenden unterschiedliche Möglichkeiten zur Teilnahme zu bieten und durch Regelung der jeweiligen Form und des Grades der Beteiligung das Gesamtereignis für alle interessant und „erfolgreich“ zu machen. Die einzelnen Abschnitte erfüllen dabei innerhalb der Gesamtperformance jeweils unterschiedliche Funktionen und sehen oft ein mehr oder weniger komplexes Zusammenspiel von verschiedenen Akteuren mit jeweils unterschiedlichen Rollen vor.

There are music and dance types that can be performed by all and sundry because of the simplicity of their structures and directness of communication. This is the basic level of organization and is applied to cradle songs, children's songs, work songs, processional songs, some interludes in folk tales, and songs intended to be sung by entire ritual assemblies. There is a second and higher level of organization, in which items intended for group performance are designed in such a way as to allow for the leadership of persons with more than average command of knowledge and skills, who take up the complex or variable sections or provide instrumental support or leadership, while others perform the straightforward response section. In some societies such performance types, particularly those intended for recreation or performance in other recurring contexts, such as funerals, tend to be the focus of specialization. Interested members of a community constitute themselves into an organized performing group that learns and rehearses the repertoire of a performance type of their choice or expands it in their own way for performance whenever the opportunity arises. Occupational, religious, and voluntary performing groups when they have their own distinctive repertoires. The third level of organization is the specialist level, where persons with distinct competence in some area of vocal and instrumental music or dance forms perform on their own in community contexts for their patrons or for general enjoyment. As in the second level of organization, the internal structure of the performance types usually provides for a hierarchy of performance roles and functions. In a West African drum ensemble, there are complex master drum parts and simpler supporting parts, instruments that provide the time line and others that enrich the texture or heighten the intensity level of the music. All these call for close collaboration and the willingness to specialize or perform in any capacity required by changing performance contexts (Nketia 1996:125-126).

Das Arrangement der einzelnen Aktivitäten und Passagen folgt entweder einem festgelegten Ablauf, der strikt eingehalten und bei jeder „Neuaufgabe“ des Ereignisses in der gleichen Form und Reihenfolge wiederholt werden sollte<sup>68</sup>, oder bietet einen bestimmten Handlungsspielraum, der mehr Freiheit in der Gestaltung und Planung der Events vorsieht.

---

68 Dies gilt in besonderem Maße für rituelle Zeremonien und Festivals, in denen die korrekte Ausführung und eine bestimmte Reihenfolge der unterschiedlichen Phasen meist Teil der Wirkkraft des Rituals sind. Solche der spirituellen Reinigung und Vorbereitung der Teilnehmer und Orte des Geschehens sind bei den unterschiedlichsten zeremoniellen Anlässen anzutreffen. Bei mehrtägigen Veranstaltungen ist häufig ein ganzer Tag der Reinigung auf unterschiedlichsten Ebenen vorbehalten, z.B. in Form von „ceremonial cleaning of paths and sacred groves“ (vgl. Nketia 1988:8), rituellen Waschungen der Teilnehmer oder/und Bereinigung von Konflikten und Ressentiments innerhalb der Community.

## Musik und Tanz als Kontext für gemeinschaftliches Handeln

---

Oft wird der Ablauf erst während der Veranstaltung von den jeweiligen Verantwortlichen<sup>69</sup> nach ihrem Dafürhalten und unter Berücksichtigung der jeweiligen Situation festgelegt, wobei bestimmte Elemente sehr wohl obligatorisch sein können, wie zum Beispiel die Darbringung von Trankopfern, Anrufungen oder Gebeten, die häufig am Beginn von Zeremonien stehen, in Ghana jedoch auch bei nicht-sakralen Begebenheiten üblich sind. Trommelmusik und Tanz bilden sowohl im profanen wie auch im sakralen bzw. rituellen Bereich häufig den Höhepunkt eines Festes oder Festivals. Gesang und Tanz spielen im Ablauf von verschiedenartigen Events nicht zuletzt deshalb immer wieder eine große Rolle, da sie vielen Menschen gleichzeitig die Gelegenheit zu aktiver Teilnahme bieten, einen starken *Impact* bzw. Vermittlungscharakter und zusätzlich hohen Unterhaltungswert haben. Häufig nehmen diese Aktivitäten auch einen Großteil der Zeit ein, welche für das gesamte Ereignis veranschlagt ist (vgl. Nketia 1972:8).

A trained dancer who is imbued with culture becomes a real asset to the community in social festivities, and on ceremonial occasions. His or her presence at any such occasions enlivens the atmosphere. This is because drumming and dancing often climax Ghanaian festivals and festivities and good drumming and good dancing are inseparable ingredients in the events of the Akan life cycle (Duodu 1994:30).

Die Themen der Geschichten, Lieder und Tänze werden dem jeweiligen Anlass entsprechend ausgewählt und bieten Gelegenheit, denkwürdige Ereignisse in Erinnerung zu rufen, besondere Menschen zu ehren und Werte zu vermitteln, welche inhaltlich in direktem Zusammenhang mit dem Anlass der Zusammenkunft stehen oder allgemeine Richtlinien für eine „gute“ oder „schlechte“ Lebensführung illustrieren. Feste werden auch genutzt, um zu aktuellen Ereignissen Stellung zu nehmen oder Kritik an bestimmten Zuständen oder Institutionen zu üben, da sie eine große Anzahl von Menschen erreichen und somit ein Forum für die Auseinandersetzung mit Themen bilden, die im Interesse aller sind. Nicht zuletzt bieten solche Zusammenkünfte auch Gelegenheit, um neue Beziehungen zu knüpfen, bestehende zu festigen und im Fall von Begräbnissen auch wieder zu lösen bzw. richtiger, zu „bereinigen“ und zu transformieren<sup>70</sup>.

Moreover, the absence of an indigenous tradition of writing in the past made the song an invaluable medium for recording traditions and for creating social commentary and criticism (Nketia 1988:9).

Ein typisches Modell, das sowohl im Aufbau von afrikanischen Musik- als auch von Tanzstücken häufig anzutreffen ist, ist das des „Ruf-und-Antwort-Schemas“ (*Call-and-Response-Scheme*). Versierte Musiker oder Tänzer spielen hier die tragende Rolle, während

69 Je nach Anlass kann es sich hier um den *Master of ceremony*, Kantoren und Vorsänger, *Lead Drummer*, *Lead Dancer*, Ritualexperten, Priester und Priesterinnen etc. handeln.

70 In der Vorstellung der Ghanaer löst der Tod die Bande zwischen Menschen nicht auf, sondern verändert sie. Der Verstorbene tritt in die Sphäre der Ahnen ein und hat von dort aus (unter Umständen sogar) noch größeren Einfluss auf die Hinterbliebenen als zu Lebzeiten. Deshalb gibt es spezielle Gebräuche und Riten, um Streitigkeiten oder Probleme, die vor dessen Tod nicht bereinigt werden konnten, „zu begraben“, die Beziehungen zu den Hinterbliebenen zu klären und dem Toten die Loslösung von seinen Verwandten und Freunden und seinem früheren Lebensbereich zu erleichtern, damit er keinen Grund hat, einen wie auch immer gearteten schädlichen Einfluss auf die Menschen auszuüben.

weniger Versierte und Laien meist die rhythmisch und „bewegungstechnisch“ einfacheren „Antwortparts“ übernehmen. Ausgebildete bzw. geübte Performer können das Ereignis auf diese Weise mit ihren Fähigkeiten bereichern, steuern und gleichzeitig der breiten Öffentlichkeit die Chance geben, unmittelbar Anteil an dem Ereignis zu haben und ebenfalls einen wertvollen Beitrag zum Ganzen zu leisten.

The interplay of leader and performers gives rise to sectional arrangement of pieces: in songs, it results in alternation of solo and chorus or antiphonal call and response parts; in drumming, the contrasting parts of the master drummer and one or more of the secondary drummers; in flute ensembles, alternation or sometimes intertwining of parts of the leading flute and the response flutes; in the music of 'strings' and chorus, alternation of string phrases and vocal parts or ostinato accompaniment (Nketia 1988:16).

Vorsänger und *Lead Drummer* haben die Möglichkeit, auf Basis des stabilen Grundrhythmus und der repetitiven Struktur des *Call-and-Response*-Schemas, während ihrer Solo Parts relativ frei zu improvisieren und zugleich Länge und Tempo von Passagen bzw. den Übergang zu anderen Stücken zu kontrollieren.

The leading drummer is a man with an extensive knowledge in drum repertoire. He directs the other subordinate instrumentalists as to when to begin playing their parts and when to stop. This direction the leading drummer gives by playing certain specific rhythms. He also knows how to play the other instruments and is very versatile in the production of rhythm on the other instruments. If an instrumentalist falters in his performance the leading drummer corrects him. The leading drummer can heighten the effect of the music by the manner in which he guides the other musicians and by his excellence at improvisation [...] If there is a need for a change to another music repertoire this direction will be indicated by the leading drummer. The players of secondary instruments perform only fixed and established rhythms. They do not improvise. They follow the direction of the leading drummer (Adinku 1980:76-77).

So kann der jeweilige *Lead Drummer* unter Zuhilfenahme nonverbaler Signale und sogenannter „*Signature Tunes*“ das Trommelensemble, die Tänzer und den Chor führen, auch wenn es sich nicht um Teilnehmer aus dem Ensemble handelt, die das Stück gemeinsam einstudiert haben, sondern um solche, die sich den Musikern oder Tänzern in der Performance-Situation spontan angeschlossen haben. *Signature Tunes* kündigen für „Eingeweihte“ unmissverständlich an, welches Stück oder welcher Rhythmus nun an der Reihe ist. Während des Stückes signalisieren bestimmte Trommelmuster den Übergang zu einer Variation des jeweiligen Motivs oder einer anderen Passage des Stückes. Andere Formeln wiederum leiten den Abschluss einer Passage oder eines Stückes ein, um allen die Möglichkeit zu geben, ihre Parts zu beenden und zu einem gemeinsamen Schluss zu kommen. Da Uneingeweihten derartige „Steuer-Signale“ aus Unkenntnis oft entgehen, wirkt die stillschweigende Koordination der jeweiligen Aktivitäten der Teilnehmer – angesichts der komplexen Klangkonstruktionen und tänzerischen Kunstfertigkeit – zum Teil fast mysteriös. Obwohl bestimmte nonverbale Signale nach wie vor Teil des „*Common Sense*“ sind, wurden mit der temporären Unterbrechung der traditionellen Enkulturationsmechanismen durch koloniale Autoritäts- und Bildungsstrukturen auch einheimische Mitwirkende häufig zu

„Außenstehenden“, was die vielschichtige Symbolik der traditionellen Musik- und Tanzformen anlangt. Vor allem jene, die der jüngeren Generation angehören oder Menschen, die fernab der Siedlungen ihrer Clans aufwachsen oder leben, sind vom Verständnis gewisser symbolischer Gesten oder instrumentalsprachlicher Texte<sup>71</sup> nicht selten ausgeschlossen. Im Zuge des *Revivals* traditioneller Kunst- und Lebensformen der letzten Jahrzehnte, bemühen sich jedoch viele Ghanaer, an die Traditionen ihrer Herkunftskulturen anzuknüpfen und sich fehlendes Wissen bzw. Können wieder anzueignen.

Musik, die mit Tanz verknüpft ist, berücksichtigt in ihrem Aufbau und ihrer Gestaltung meist die tänzerische Dimension und umgekehrt, wie Nketia weiter ausführt:

The sectional arrangement of pieces may also be determined by the dance routine. [...] Considerations of movement determine the tempo (speed) and the metrical and rhythmic peculiarities of a piece. A song not intended for dancing, such as an Akan funeral dirge, may be metrically free, relaxed in rhythm, and lacking in regular pulsation (Nketia 1988:16).

Many pieces begin with an “enunciation“ in free rhythm<sup>72</sup> followed by a section in strict time and a chorused refrain. Other pieces, however, are performed in a free style throughout (Nketia 1972:23).

Das Zusammenspiel von Tänzern, Musikern – und nicht zu vergessen, dem Publikum, das seine Begeisterung oder sein Missfallen angesichts der Aktivitäten im „Tanzring“ durch verschiedene Gesten oder Handlungen bzw. auf akustischem Wege offen zum Ausdruck zu bringen pflegt – steht in deutlichem Kontrast zu vielen klassischen westlichen Musiktraditionen, wo häufig wenig Spielraum für Improvisationen oder spontane Interaktionen zwischen Musikern, Tänzern und Publikum während der Aufführungssituation selbst vorgesehen ist und die Zuschauer meist eine passive Rolle einnehmen. Die folgenden Schilderungen sollen beispielhaft einen kleinen Eindruck vom Geschehen, wie es für Ghana typisch ist, vermitteln. Die Einheimischen bezeichnen Ereignisse, in denen mehrere Kunstformen gleichzeitig ausgeübt werden, oft treffend als „*spectacle*“.

The relationship between dancers and musicians depends on circumstances. When many dancers are in the ring there can be little direct collaboration, but when a dancer is alone they are able to work closely together – providing that the dancer has not offended the musicians by any lack of courtesy, such as a perfunctory greeting on entering the ring. Generally the master drummer indicates by his rhythms the kinds of steps the dancer should do. At times the dancer may change before the music and then the drummer will follow. However, the dancer should not presume to make the changes too frequently or the musician will make rude comments on his drum, such as, “I am seeing foul things“ (Blum 1973:36).

---

71 Zur Trommelsprache und anderen musikalischen „Sprach-Surrogaten“ siehe Kap. 4.4.2.2 (Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten, S.91ff.).

72 Diese einleitenden Passagen in „*free rhythm*“ haben meist deklamatorischen oder rezitativen Charakter und werden auch häufig für trommel- oder vokalsprachliche Botschaften genutzt, um Informationen zur Verfügung zu stellen, welche den Kontext herstellen, in dem die im weiteren Verlauf des Stückes vorkommenden Inhalte verstanden werden sollen. Wurde das getrommelte Motiv in der einleitenden Phrase einmal klar und deutlich und mit größtmöglicher rhythmischer und tonaler Ähnlichkeit zum vokalsprachlichen Sprachduktus „gesprochen“, so ist es während der strukturellen Vereinfachung und den zahlreichen Variationen, die das Motiv im Laufe des Stückes erfährt, nicht mehr schwierig, der Bedeutung zu folgen (mehr dazu siehe auch Kropp-Dakubus Untersuchung von Trommel- und Horn-Texten in Kapitel 4.4.2.2 (Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten, S.91ff.).

Smooth transition from one dance style to another and injecting expressive movements within the framework of the established values and expectations are the criteria for assessing a good dancer and overall behavior of the dance (Duodu 1994:33).

[Aussage des Dagomba-Meistertrommlers Ibrahim Abdulai:] Bei uns gibt es Einzeltänzer mit einem individuellen Tanzstil und wir wissen, wie wir für jeden einzelnen von ihnen spielen müssen, und er wird so tanzen, wie wir trommeln. Und du wirst merken, wie wir Stilvarianten jedem einzelnen Tänzer anpassen. Und wenn sie im Kreis tanzen, und ein Tänzer kommt zu dem, der trommelt, dann wird der Trommler speziell für diesen Tänzer trommeln. Ein anderer Mann kommt, und der Trommler wird sein Spiel dessen Bewegungen anpassen, und du wirst sehen, wie individuell wir spielen, in Übereinstimmung mit ihren Bewegungen. Sofort wenn ein Tänzer sich uns nähert, geben wir ihm seinen Grundschatz. Wir kennen ja den Tanztyp schon; wir spielen also nur in Übereinstimmung mit seinen Füßen und den Bewegungen seines Körpers. [...] Es sind also der bestimmte Grundrhythmus und die Bewegungen der Füße und des Körpers, die dir sagen, wie du den Stil wechseln sollst. [...] Manchmal springt ein neuer Tänzer in die Tanzrunde. Du mußt dann weiter wechselnde Stilvarianten bringen, bis du den Rhythmus siehst, der zu seinem Tanz paßt, und dann spielst du dieses Stück für ihn, und er wird weiter tanzen. [...] Sobald ein Tänzer loslegt, gibst du ihm verschiedene Stilvarianten. Wenn es ein neuer Tänzer ist, variierst du, bis du ihm seinen typischen Rhythmus geben kannst, und dann fährst du mit diesem Rhythmus fort (Chernoff 1994:135-136).

[...] the dancing rings may be scarcely visible through the dense throngs that crowd around the dancers, singing, shouting encouragement, and indicating their approval (Blum 1973:36).

The comments people make about their dancers indicate what they mean by "a good dancer": "He was neglected in the ring like one who has no relations and friends." A dancer expects his audience to respond; if they don't, his relations and friends will do so even if he's bad. "He dances throwing glances at people" is not a compliment. He is playing to the audience instead of being absorbed in his dancing. [...] „He has only one style and yet he goes round and round.“ A dancer must be resourceful. He must be creative enough to vary his movements and poses, to work out his design. People complain if a dancer's movements are monotonous, especially if he is missing the opportunity of varying his style as the drum rhythms change (Blum 1973:36).

[...] This means that the dancers must be familiar with all types or styles of music and that they must know what gestures or movements are appropriate to a particular piece of music. The dancers may also improvise if they feel the occasion so demands (Blum 1973:35).

Bei einigen formalisierten Tanzformen sind mit bestimmten „sprachlichen Aussagen“ der Sprechtrommeln oder anderer Instrumente bestimmte symbolische Gesten und Bewegungen verknüpft, die von den Musikern durch bestimmte Signale angekündigt und dadurch von den Tänzern förmlich „abgerufen“ werden. Will der Tänzer als Experte dieser Tanzform auftreten bzw. sich zumindest nicht als „Unwissender“ präsentieren, hat er in diesem Fall keine andere Wahl, als die vorgegebenen Tanzmotive auszuführen. Abgesehen von diesen kanonisierten Tänzen geben andere, welche mehr Improvisation erlauben, den Tänzern die Gelegenheit, über symbolische Gesten Befindlichkeiten oder Ideen auszudrücken und mit anderen Teilnehmern in wohlmeinende, kritische oder gar beleidigende Kommunikation zu treten. Musiker können, wie bereits erwähnt, einzelne oder mehrere Tänzer mit ihren Trommeln „ansprechen“, sie loben, anfeuern oder kritisieren und sie sogar zum Verlassen des Tanzplatzes auffordern. Peter und Vincent haben mir im Zuge eines Gesprächs erzählt, dass es bestimmte Formeln gibt, wie Kritik geübt werden kann, ohne dass der Adressat vor allen Anwesenden „sein Gesicht verliert“: entweder wird die Information durch Verwendung von „Platzhaltern“ wie Namen von Tieren, die mit bestimmten Eigenschaften assoziiert werden,

und fiktiven oder mythischen Gestalten „verschleiert“, in eine Parabel oder einen Sinnspruch gekleidet. Meist wissen die betreffenden Leute dann sofort, wer oder was damit angesprochen ist und beherzigen den Rat oder kommen der versteckten Aufforderung nach (siehe persönliches Gespräch [PG-PV.01]). Ein Teilnehmer, der von anderen Musikern, Tänzern oder Umstehenden mit symbolischen Gesten über instrumentalsprachliche Aussagen „angesprochen“ wurde, kann auf jeden Fall nur dann adäquat darauf reagieren, wenn er sowohl dieser Gesten als auch der jeweiligen Instrumentalsprache mächtig ist (siehe Kap. 4.4.2.2, Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten, S.91ff; zu symbolischen Gesten und Handbewegungen siehe Kap. 4.4.3, „Bedeutungstragende“ Tanzbewegungen, S.100ff.).

Proficiency in this symbolic movement is also achieved through a dancer's willingness to develop his ability to understand prosaic utterances of the musical instruments. The body must be trained to interpret and translate the musical utterances into appropriate movements (Duodu 1994:30).

Ebenso wie sich die Polyrhythmik der Musik im polyzentrischen Bewegungsansatz des westafrikanischen Tanzes widerspiegelt, werden die kompositorischen Grundelemente von Wiederholung und Variation ebenfalls im Tanz aufgegriffen. Im Tanz finden diese in der Technik der „Multiplikation“, ihre Entsprechung. Diese Technik, deren Bezeichnung auf Helmut Günther zurückgeht, wird in Kapitel 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.) näher beschrieben. Dass mehrfache Wiederholungen des gleichen Motivs mit jeweiligen Variationen einzelner Elemente offensichtlich auch im Sprachduktus der Menschen eine Rolle spielen, fiel mir im Zuge einiger Formulierungen Richards auf, die er während des Interviews wählte. Er wiederholte dabei eine Aussage sinngemäß mehrmals, wobei er bei jeder Wiederholung eines der Elemente geringfügig abwandelte, was exakt dem Kompositionskriterium entspricht, das sich im zyklisch repetitiven Charakter der Musik und den zahlreichen Multiplikationsbewegungen im Tanz wiederfindet.

Das komplexe Zusammenspiel verschiedener Instrumentalparts in der Musik entfaltet erst durch mehrmalige Wiederholung und Abwandlung der Motive seine volle Aussagekraft und seinen typischen Charakter, indem spannende Kontraste mit einem Gefühl von Stabilität und „*Ongoingness*“ verknüpft werden, innerhalb derer sich unaufhörlich, aber organisch fließende Veränderungen des gesamten Gefüges ergeben. Durch gezielte Variation der konstitutiven Elemente des rhythmischen Gesamtgefüges werden jeweils unterschiedliche Eigenschaften des Motivs „herausgearbeitet“ und hervorgehoben. Dies ist auch im Zusammenhang mit *inhärenten Patterns* entscheidend, die dadurch erst „an die Oberfläche kommen“<sup>73</sup>. Ebenso werden instrumentalsprachliche Texte erst durch Wiederholung klar unterscheidbar, da diese

---

73 Siehe dazu Kapitel 4.4.2.2 (Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten, S.91ff.).

meist immer wieder von anderen rhythmischen Mustern gekreuzt oder überlagert werden, um zugleich die Spannung und Dynamik des gesamten Musikstücks aufrechtzuerhalten.

Und einer der Gründe dafür, weshalb Wiederholungen in der afrikanischen Musik eine so große Rolle spielen, liegt darin, daß die Wiederholung die Bedeutung eines Rhythmus verdeutlichen kann. Wenn Rhythmen zum Beispiel zu schnell wechseln, kann ein Teil ihrer Bedeutung verloren gehen [...] (Chernoff 1994:105).

Eine weitere Ursache für die Wiederholung einzelner Parts ist im polymetrischen Aufbau der Musik zu suchen, die im Kapitel 4.4.2.1 (Charakteristika afrikanischer Musik und deren Verknüpfung mit Tanz, S.86ff.) näher beschrieben wird. Unterschiedlich lange Metren fallen erst nach einer bestimmten Anzahl von Wiederholungen der kürzeren Metren mit den metrischen Strukturen anderer Parts zusammen. An diesen Stellen liegt auch zumeist der Schwerpunkt, an dem sich die Musiker, Sänger und Tänzer orientieren, um ihren Einsatz oder einen gemeinsamen Schluss zu finden.

Noch wissen wir nicht genug, um zu verstehen, was Menschen an Wiederholung schön finden können<sup>74</sup>. Zunächst müssen wir genauer lernen, wahrzunehmen wie Rhythmen als Teile eines Gesprächs funktionieren. [...] Hat sich diese Beziehung in Form eines Gesprächs zwischen zwei Rhythmen erst einmal etabliert, dann kann der Solist seine Phrasen über eine oder mehrere Antwortphrasen hinaus ausdehnen, bis er wieder mit dem Schwerpunkt zusammentrifft. Dieses Überlappen der Antwortphrasen durch die Solophrasen gibt der Musik eine ganz besondere Dichte. Während das antwortende Muster grundsätzlich unverändert bleibt, kann der Solist den Beginn und den Aufbau seiner Phrasen frei variieren. Allein wichtig ist sein Ende zum richtigen Zeitpunkt. In westlicher Musik beginnt der Solist auf den Hauptschlag; in der afrikanischen Musik ist es gerade umgekehrt: *der Musiker bringt sein Spiel nicht mit dem ersten sondern mit seinem letzten Schlag in Übereinstimmung mit dem Schwerpunkt*. So fällt also in afrikanischer Musik der rhythmische Schwerpunkt mit dem Einsatz des Chors zusammen, nicht mit dem des Solisten. Und im Gegensatz zu unserer Musik liegt dieser rhythmische Schwerpunkt am Ende einer durchgeführten Phrase, nicht an ihrem Anfang. Ein Teil der Macht und des „drive“ afrikanischer Musik ergibt sich eben daraus, daß die Musiker immer *auf den Schwerpunkt hin* spielen. Und obwohl Watermans Begriff des „Metronom-Sinns“ in gewisser Weise sehr brauchbar ist, bewegt sich ein afrikanischer Musiker doch weniger einer gleichmäßigen Schlagfolge entlang, als daß er den rhythmischen Schwerpunkt *vor sich hertreibt*, um mehr Dynamik zu erzielen (Chernoff 1994:79) [Hervorhebungen Chernoff, Anm. C.I.].

Das Finden eines gemeinsamen Schlusses ist einer jener Parameter, die Angehörige afrikanischer Musikkulturen als Kriterium für eine gelungene Aufführung oder das gekonnte Zusammenspiel zwischen Musikern und Tänzern anführen, auch wenn es um improvisierte Soli geht. Dies haben unter anderem Befragungen von Teilnehmern an Musik- und Tanzveranstaltungen in unterschiedlichen afrikanischen Ländern durch Robert F. Thompson bestätigt. Einige der Kommentare, die er in „African Art in Motion“ (1974:251-275) dokumentiert hat, sind hier angeführt. Die kursiven Hervorhebungen stammen von Thompson. In der Spalte „Herkunft“ ist die ethnische und nationale Zugehörigkeit des jeweiligen Informanten angegeben:

---

74 Chernoff spricht hier an, dass westlich sozialisierte Zuhörer mit dem repetitiven Charakter afrikanischer Musik anfangs oft nicht viel anzufangen wissen bis sie lernen, diese Musik in ihrer Andersartigkeit zu begreifen und zu genießen.

## Musik und Tanz als Kontext für gemeinschaftliches Handeln

K o m m e n t a r e	H e r k u n f t
„He should <i>stop</i> when the sound of the musical instrument stops, <i>at the same time</i> .“	Dan / Liberia
„A good dancer is the dancer who <i>yia</i> ('ends') his dance with the rhythm of the instrument, <i>i.e.</i> , in our tribal dancing, you can be a good dancer with all the requirements I have mentioned displayed in your performance, but if you are dancing and do not <i>yia</i> , end things properly, you are not a good dancer.“	Dan / Liberia
„The dancer has to end the phrase <i>exactly</i> when the senior drum ends it. They must balance ( <i>dogba</i> ). <i>A thousand dresses, it does not matter, if you compromise the drum speech you are not a good dancer!</i> “ [said with great seriousness and emphasis, Anm. Thompson].	Ketu Yoruba / Benin
„Later the author [Thompson, Anm. C.I.] essays a turn at dancing an <i>eka</i> in the Ketu market, guided by Lasisi, an old and powerful leader of the local Gelede cult world. Lasisi, with much prompting and friendly nudging, taught the writer to end the <i>eka</i> simultaneous with the ending of the drum phrase, and to round off the completion of the phrase by lifting the right leg to mirror the last note. It is entirely to the credit of Lasisi's power as a dance master that the foreigner was able to do this at all. Some of the bystanders were visibly awed, one remarking with astonishment, as if he had just seen a talking dog, ' <i>O ti dogba!</i> ' (he balanced it!)“.	Ketu Yoruba / Benin
„You don't know how to <i>stop</i> correctly when the master drummer signals 'stop'. The drum said 'PAM!' and you missed this calculation completely, whereas our lad perfectly obeyed.“	Anago Yoruba / Nigeria
„A person who dances but does not know the appropriate time [to halt the legwork when dancing, Anm. Thompson] is not good.“	Anago Yoruba / Nigeria
„When the drums stop the dance, they stop the motion of their legs at the same time.“	Anago Yoruba / Nigeria

## 4.4 Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

### 4.4.1 Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung

An dieser Stelle möchte ich die Arbeit von Kathryn Lynn Geurts besonders hervorheben, die in „Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community“ (2002) einige, nicht zuletzt im Kontext dieser Diplomarbeit, äußerst interessante Untersuchungsergebnisse zu verschiedenen Aspekten der Kultur der Anlo Ewe Ghanas veröffentlicht hat. Sie beschäftigt sich darin einerseits mit deren kulturell geprägtem Sensorium – also jenen Kriterien, nach denen diese Gemeinschaft die menschlichen Sinne definiert und kategorisiert, – und davon ausgehend andererseits mit diversen Sozialisationsprozessen und physischen und kulturellen Manifestationen, in denen die Vorstellungen der Anlo Ewe von Körperlichkeit und den Arten und Weisen ihres „In-Der-Welt-Seins“ zum Ausdruck kommen.

So the senses, I believe, are ways of embodying cultural categories, or making into body certain cultural values or aspects of *being* that the particular cultural community has historically deemed precious and dear (Geurts 2002:10).

I believe this quality of “being Anlo” has something to do with the very sensory orientations one develops in the early years of life, that these ways of sensing and ways of apprehending the material world (or adhering to reality) are formed through “the symbolic mediation of experience” (Shweder et al. 1998:887)<sup>75</sup> and are so deeply inscribed, so “durably installed” (Bourdieu 1977:78)<sup>76</sup>, that they are unconscious, habitual, and literally “made body”. So I start by trying to understand an Anlo epistemology of sensing – to trace an indigenous theory of sensing, or what seems to be a portion of a more generalized theory of inner states – because in that sensory order I think we will find some of the basic cultural categories used by parents and caregivers in their child-rearing strategies or in the way they shape bodily practices and psychological mentalities. This, I believe, has a great deal to do with ontology or Anlo ways of being-in-the-world. So to understand what it means to be Anlo, I try to trace what is carried in the body (the mind being part of the body) all the way back to how sensory orientations have been conceptualized (historically) and deposited or installed – as if by nature – into Anlo persons (Geurts 2002:11).

Dass in den von Geurts untersuchten Gemeinschaften der Aspekt der „Innenwahrnehmung“<sup>77</sup> in der Organisation und Hierarchisierung der Sinne gegenüber anderen Wahrnehmungsmodi häufig hervorgehoben wird<sup>78</sup>, fügt sich sehr schlüssig in jenes Bild ein, das sich mir in meiner

75 Shweder, Richard A.; J. Goodnow; G. Hatano; R. LeVine; H. Markus; P. Miller (1998): The Cultural Psychology of Development. One Mind, Many Mentalities. In: *Handbook of Child Psychology, Vol. 1: Theoretical Models of Human Development*. Edited by Richard M. Lerner. pp. 865-937. John Wiley and Sons. New York.

76 Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press. Cambridge.

77 In früheren westlichen Auffassungen von den Sinnen wurden nur die sogenannten *Exterorezeptoren*, welche uns über Rezeptoren in den Sinnesorganen, der Haut und den Schleimhäuten Informationen über die Welt um uns herum liefern, überhaupt zu den Sinnen gezählt. Sie sind für das Sehen (visuell), Hören (auditiv), Tasten (haptisch), Riechen (olfaktorisch) und Schmecken (gustativ) zuständig. Erst in den letzten Jahrzehnten wurden auch die sogenannten *Interorezeptoren*, die uns bewusste oder nur dem vegetativen Nervensystem zugängliche Informationen über innere Zustände oder Vorgänge im Körper vermitteln, in „unser“ Sensorium aufgenommen. Dazu zählen der vestibuläre Sinn (Gleichgewichtssinn) sowie die *Propriorezeptoren*, die dem Organismus Daten über Stellung („Lagesinn“), Anspannung („Kraftsinn“) und Bewegung des Muskel-/Skelettsystems (kinästhetische Wahrnehmung) liefern, und die *Enterorezeptoren* (auch *Viszerorezeptoren* genannt), welche für Wahrnehmung von den inneren Organen verantwortlich sind. Unterschiedliche Typen von Rezeptoren nehmen unterschiedliche Reize auf und geben diese ans Gehirn zur Verarbeitung weiter. *Mechanorezeptoren* geben Informationen über Druck, Vibration, Dehnung etc. weiter, *Nozirezeptoren* sind für Schmerzwahrnehmung zuständig, *Thermorezeptoren* für Temperaturwahrnehmung und *Chemorezeptoren* reagieren auf bestimmte chemische Verbindungen.

78 „To really grasp the meaning of personhood and self processes in Anlo contexts one must appreciate the emphasis placed on interoception or internal sensory modes. Anlo sensibilities and Anlo forms of being-in-the-world involve a - weiter s. S. 78

Begegnung mit der ghanaischen Lebenswelt und dem westafrikanischen Tanz als solchem dargestellt hat.

Im klassischen Ballett, als typisch westlicher Tanzform, in welcher der Körper als zentralgelenkte Gestalt zur Ausführung einer Reihe von formalisierten Bewegungen zum Einsatz kommt, die einem kanonisierten Bewegungsvokabular entstammen und zum Teil nur ausführbar sind, wenn bestimmte „unnatürliche“ Bein- und Fußstellungen eingenommen werden, wird versucht, den Körper dem Einfluss der Schwerkraft so weit wie möglich zu entziehen. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der abendländisch-christlichen Philosophie lässt sich darin die Tendenz erkennen, die eigene Körperlichkeit zu stilisieren bzw. zu sublimieren und sich triumphierend über den Abwärtszug der Schwerkraft als Sinnbild der „niedrigen, animalischen Erdkraft“, die es zu überwinden gilt, zu erheben und sich ätherisch und leichtfüßig durch die „himmlische“ Sphäre der Ideale und Ideen zu bewegen<sup>79</sup>. Im westafrikanischen Tanz hingegen ist eine regelrechte Hingabe an die Schwerkraft zu bemerken, welche Odette Blum als „going with gravity“ bezeichnet (1973:21), oder aber ein dynamischer Wechsel zwischen „Ankämpfen“ und „Nachgeben“, was in der eigenen Beziehung ihr gegenüber eher auf Anerkennung und Gestaltung hindeutet als auf den Versuch, sie „außer Kraft zu setzen“. In der Denk- und Lebensweise und den Glaubenssystemen der Menschen, die diesen Tanzstil praktizieren, spielt die Erde als nährnde und stützende Kraft und Ursprung des Lebens eine große Rolle, weshalb ihr – ebenso wie anderen Kräften der Natur – mit Respekt und Wertschätzung zu begegnen ist<sup>80</sup>. Gemeinsam mit dem Einsatz der in Kap. 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.) beschriebenen Isolationstechnik führen diese Tanzformen zu einer Intensivierung und regelrechten „Vervielfältigung“ des

---

Fortsetzung v. S. 77 cultivation, I would argue, of interoceptive modes“ (Geurts 2002:111).

79 Auch in vielen anderen Aspekten der westlichen Lebensweise ist der Versuch zu erkennen, Kontrolle über die „Kräfte der Natur“ zu erlangen und sie im Rahmen der eigenen Vorstellungen beherrschen und nutzbar zu machen, anstatt sie in der naturgegebenen Form zu belassen und in lebendige Wechselwirkung mit ihnen zu treten. Ohne die – in hohem Maße wertvollen – Errungenschaften der westlichen Kultur in Frage zu stellen, ist es nicht zu übersehen, dass mit der Absicht, „die Welt“ und die darin ablaufenden natürlichen Prozesse durch die Entwicklung wissenschaftlicher Methoden und immer präziserer Messverfahren besser verstehen zu wollen, offensichtlich auch der Glaube einherging, eine Sache verstanden zu haben, einem automatisch auch das Recht gäbe, sie sich anzueignen bzw. über sie zu gebieten. Dass diese Begeisterung, der Natur ihre Geheimnisse entlocken und erfolgreich in natürliche Abläufe eingreifen zu können, zumeist mit mangelndem Interesse oder Respekt den größeren Zusammenhängen gegenüber einhergeht, ist schwer nachvollziehbar. Dem westlichen Menschen sind beim Versuch der Beherrschung und Aneignung „seiner Welt“ offensichtlich einige Aspekte seiner eigenen Natur entgangen, die für die Destabilisierung des inneren und äußeren Gleichgewichts mitverantwortlich sind, auf das er sich sonst stützen könnte. Als äußerst positiver Aspekt der Globalisierung ist zu sehen, dass uns Menschen zunehmend mehr Informationen über andere Kulturen zugänglich sind, von deren andersartiger Herangehens-, Denk-, und Lebensweise wir in hohem Maße profitieren können. Die Aufgabe der Ethnologie könnte es unter anderem sein, den Informationsfluss zwischen beiden Seiten auf eine Weise zu gestalten, der den Zugang zu diesen Informationen und deren Aufschlüsselung erleichtert und eine Atmosphäre gegenseitiger Achtung und Wertschätzung schafft.

80 Anhänger des westlichen mechanistischen Weltbildes würden an dieser Stelle wohl einwenden, dass viele der indigenen Glaubensvorstellungen auf falschen Vorstellungen von der Welt und Ängsten, die aus der mangelnden Herrschaft über die Kräfte der Natur entstünden, beruhten und, dass mangelndes Wissen oder fehlende Kontrolle hier durch „Glauben“ ersetzt würden. Mag diese Sichtweise formal gesehen durchaus zutreffend sein, so ist die Frage, ob eine Ethik, die auf „falschem“ Glauben beruht, sich aber um Werte wie Gemeinschaftlichkeit, Rücksicht und Eigenverantwortung kümmert, Gewissenlosigkeit und Ignoranz anderen Menschen oder Lebensformen gegenüber, welche ihren Anspruch auf „exaktes“, wissenschaftlich überprüfbares Wissen gründen, nicht vorzuziehen ist.

Körpererlebnisses, die nicht nur für die Tänzer selbst, sondern auch für die Zuschauer oder Musiker, die mit den Tänzern in Beziehung stehen, wahrnehmbar ist.

Als Richard Danquah im Interview erzählte, welche Veränderungen er an Tänzen anderer afrikanischer Völker vornahm, damit sie seinen Vorstellungen als Tänzer, Musiker und Choreograph und dem Geschmack des ghanaischen Publikums entsprachen, verwendete er einen Begriff, den Kathryn Linn Geurts in den Gesprächen mit ihren Informanten so häufig erwähnt fand, dass sie darin schließlich eine sensorische Kategorie der Anlo Ewe erkannte<sup>81</sup>: den Begriff „*seselelame*“, den sie mit „*hearing or feeling in the body, flesh, or skin*“ ins Englische übersetzt.

I add lot of instruments to move the thing. We want vividence in the dance, so it's very vivid. It moves all the part of your body. You feel something in yourself (Richard Danquah im Interview, s. Transkript [IV-RD.01.T/Zeilen 571-573]).

Geurts' Schilderungen belegen, dass dieser Ausdruck von den Anlo-Ewe häufig in Zusammenhang mit Tanz und Musik verwendet wird:

[...] when drummers beat out rhythms such as *agbadza* (a particular Ewe form of music and dance) and a person felt inspired to dance, many Anlo-speaking people suggested that it was *seselelame* that moved the person into the circle (Geurts 2002:52).

Ein anderer ihrer Informanten bringt die Erfahrung einer gelungenen Theateraufführung mit dem Begriff *seselelame* in Verbindung.

In addition, *seselelame* is also used in connection with certain emotional states. As one *mofiala* explained (in English): “You can feel happiness in your body, you can feel sorrow in your body, and you can feel other things, like cold. *Seselelame* describes all of these things because it is *hearing or feeling in the body*. [...]”<sup>82</sup> And later he explained it through the experience of going to the theater: “You go and watch it, and you feel something inside. You hear music, see the actors act very well, and you feel something inside. You applaud, get up and dance, or shout something. That is a feeling and it comes through *seselelame*“ (Geurts 2002:42).

Auch mit dem Tragen von traditionell afrikanischer Kleidung würden ganz andere Empfindungen und ein völlig anderes Selbstgefühl einhergehen als mit dem Tragen westlicher Kleidung. Dies brachten die Aussagen einiger Befragter im Zusammenhang mit einer Regelung, welche westliche Kleidung beim *Nugbidodo* – der „*Peace Making and Reconciliation Ceremony*“ im Rahmen des traditionellen *Hogbetsotso*-Festivals – verbietet und das Erscheinen in traditioneller afrikanischer Kleidung vorschreibt, zum Ausdruck.

When discussing differences between Anlo styles of dress and those imported from the West, in the haptic realm (and especially for men) people focused less on texture than on “draping” as distinct from “fitting.” The fitted and snug nature of sleeves, cuffs, collars, trousers, and waistbands [...] were contrasted with the flowing sense of a togalike garment characterizing the traditional or precolonial mode of dress. Continually hoisting up the cloth and tossing the end

81 Richard Danquah gehörte selbst der Volksgruppe der Anlo Ewe an.

82 Dass Tanz ebenso mit dem Geruchssinn in Verbindung gebracht wird, zeigt einer der abfälligsten Begriffe, der laut Adinku einem Tänzer gegenüber oder im Gespräch über ihn geäußert werden kann, nämlich das Statement „*Emmone ho*“, was sinngemäß übersetzt so viel heißt wie „he/she does not smell the dance“ oder „the dance is not with him/her“ (Adinku 1994:21).

over one's left shoulder was reported to feel almost "majestic", and the practice was even likened to a male lion shaking his mane. Posture, comportment, and gait were also reportedly different depending on one's style of dress, which harkens back to the discussion [...] that highlighted the profound significance (or "performative elaboration") of movement and walk. I observed that one particular neighbor seemed taller and even proud when he donned African cloth. My husband and I would often joke with him about this perception, but during a more serious moment our neighbor confessed that he felt dignified, more balanced, and upright when dressed in cloth that represented his own cultural heritage. He referred to *zo kazakadza* (which meant "walking or moving like a lion") to describe the sort of *seselelame*, or feeling in the body, that came with dressing in African cloth (Geurts 2002:149).

Zusammenfassend beschreibt Geurts, dass der Begriff *seselelame* bei den Anlo Ewe für eine ganze Fülle von sensorischen und extrasensorischen Wahrnehmungen und Impulsen steht und in gewisser Weise als „Metasinn“ verstanden werden kann, der dem Menschen in Form von direkten, als (ganz)körperlich empfundenen Wahrnehmungen, Empfindungen oder Erfahrungen Auskunft über unterschiedliche Sachverhalte gibt:

In discussing *seselelame* with Anlo-speaking peoples in a variety of places, such as Accra, Keta, Srogboe, Dzelukofe, Anloga, and elsewhere, I collected a profusion of explanations and examples of what it meant. One usage of *seselelame* referred rather specifically to a kind of skin- and muscle-based feeling, like proprioception. A more general usage of *seselelame*, however, was more like intuition or extrasensory perception. This second type of *seselelame* struck me as rather synesthetic, resulting from a crossover or combination of senses (so that we might refer to it as a metasense), and as a repository for somewhat mystical information (even extrasomatic, so that sensing may be part of a broader indigenous theory of inner states that includes affective and dispositional conditions). So *seselelame* was sometimes used to refer to experiences that were very bodily based and that corresponded closely to the English concept of proprioception. But at other times it seemed to be more akin to "intuition" and even had the flavor of what we in Euro-American contexts might refer to as "extrasensory perception." Anlo-speaking people often described sensations for this kind of *seselelame* as uncanny feelings or messages they received that turned out to be a premonition. Examples include *seselelame* as a source of motivation to visit a relative right before he died or as confirming the presence of an ancestor at a specific communal event. A "message" was usually associated with these kinds of *seselelame* experiences, and for that reason people often linked it to the English term for "hearing". They spoke of hearing a message or hearing information not through their ears but throughout their entire being; they somehow "knew something" but could not really account for how they knew it. This kind of *seselelame* was considered deeper and more mysterious than specific bodily sensations and was not necessarily attributed to them (Geurts 2002:54-55).

Im Vergleich zur eindeutigen Bevorzugung des Geistigen gegenüber dem Körperlichen in der westlichen Geistesgeschichte der letzten Jahrhunderte wird in afrikanischen Sprichwörtern, Leitsätzen, Liedern und Geschichten immer wieder das Streben nach einem Gleichgewicht zwischen diesen Kräften thematisiert. Die Metapher des Ausbalancierens verschiedener Kräfte haben wir schon im Zusammenhang mit afrikanischen Vorstellungen von „Person“ im Streben danach, persönliche Bedürfnisse und Ziele mit denen der Gemeinschaft in Einklang zu bringen<sup>83</sup>, oder in der als so wichtig eingestuften Ausgewogenheit des Beitrags eines Musikers oder Tänzers zum Gesamt ereignis einer Musik- oder Tanzveranstaltung kennengelernt. Auch in ganz konkreten Alltagssituationen wird der Balance ein hoher

---

83 Thomas J. Csordas formuliert dies in Bezug auf eine entsprechende Untersuchung von Ann E. Becker auf den Fiji-Inseln sogar noch radikaler: „[...] in Fijian culture the body is not a function of the individual 'self' as in Euro-America, but of the community“ (1993:146).

Stellenwert beigemessen. Afrikanische Kinder werden dazu ermuntert, schon in jungen Jahren das Balancieren schwerer Lasten auf dem Kopf zu erlernen und damit im übertragenen Sinn ihre Fähigkeit zur Unterstützung Anderer und zur Übernahme von Verantwortung unter Beweis zu stellen (siehe auch Kap. 4.2, Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen, S46ff.). Viele der von Geurts befragten Anlo Ewe gaben „Balance“ als einen der Sinne an, wobei sie neben dem körperlichen Gleichgewichtssinn auch den Sinn für Gerechtigkeit und das Ausbalancieren der unterschiedlichen Interessen in moralisch-ethischem Sinne unter diesem Begriff subsumierten. Einige Informanten klassifizierten in diesem Zusammenhang auch „Moral“ oder „Gewissen“ als Sinn. Sie argumentierten dies damit, dass der Sinn für „Richtig und Falsch“, der für das Ausbalancieren der unterschiedlichen Interessen und für ein harmonisches Zusammenleben mit Anderen unerlässlich wäre, die Grundlage für Balance im moralisch-ethischen Sinn bilde (vgl. Geurts 2002:75).

In this orientation we find [...] coolness as a route to personal and social equilibrium, which is [...] a central aspect of the definition of health and well-being in many parts of Anlo-land (Geurts 2002:158).

Kontrolle über die elementaren Kräfte des Lebens und die verschiedenen Einflüsse, die in der menschlichen Natur wirksam sind, zu erlangen, scheint hier also nicht in dem Versuch, sich darüber hinwegzusetzen oder diese gar zu unterdrücken oder zu leugnen, gesehen zu werden, sondern in der Anerkennung und Hingabe an diese unveränderlichen Parameter, dem Ausbalancieren dieser Kräfte und der bewussten Gestaltung der lebendigen Wechselwirkung mit ihnen.

Im weitesten Sinne liefert das afrikanische Empfindungsvermögen in der Musik ein hochkultiviertes Beispiel für eine Tendenz, die man in den traditionellen politischen und wirtschaftlichen Einrichtungen Afrikas überall beobachten kann: die Tendenz, sich vielfach widersprechende und einander entgegengesetzte Kräfte in einem Prozeß vermittelnder, ausbalancierter Kommunikation zusammenzubringen (Chernoff 1994:191).

Die afrikanische Neigung zu polymetrischen Formen in der Musik zeigt klar und deutlich, daß die afrikanische Wahrnehmungsfähigkeit prinzipiell pluralistisch ist. [...] So, wie ein Teilnehmer bei einem musikalischen Ereignis in Afrika nicht mit einer einzigen rhythmischen Perspektive auskommt, genauso haben Afrikaner eine flexible und komplexe Einstellung sich selbst und dem Leben gegenüber entwickelt. Sie verlassen sich auf ihren Sinn für Angemessenheit und können so gleichzeitig an Existenzformen teilhaben, die wir als inkompatibel betrachten, also etwa national eingestellt und stammesverbunden sein, Animisten und gleichzeitig Christen oder Moslems, traditionell und westlich orientiert sein. Näher betrachtet scheint die Sensibilität, die sich im musikalischen Ausdruck zeigt, auch eine Art und Weise zu sein, die vielfältigen und unzusammenhängenden Einzelaspekte des täglichen Lebens zu tolerieren, handelnd zu interpretieren und so reichere, vielschichtigere persönliche Erfahrungen aufzubauen (Chernoff 1994:183-184).

Am Beispiel der von Geurts untersuchten Volksgruppe ist erkennbar, dass in afrikanischen Traditionen eine Trennung zwischen Körper und Geist, Natur und Kultur nicht in der Form vollzogen wird, wie dies in westlichen Denksystemen der Fall ist. Ein Beispiel für diese als

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

---

untrennbar erachtete Verbindung von *Body* und *Mind* ist die Korrelation, die die Anlo Ewe zwischen verschiedenen Körperhaltungen bzw. Arten und Weisen sich zu bewegen und inneren Haltungen, Charaktereigenschaften und Handlungsweisen herstellen, die ihrer Ansicht nach darin zum Ausdruck kommen. Und es ist wieder der als *seselelame* bezeichnete Sinn, durch den sie diese Verbindung zwischen innerer und äußerer Haltung und Bewegung herstellen oder wie eine Informantin sich ausdrückt „to read somebody's steps“. Kathryn Linn Geurts führt in ihrer Arbeit über 40 unterschiedliche Begriffe für Gangarten oder Körperhaltungen an. Anhand des Begriffes „*lugulugu*“ erläutert sie, wie die Anlo Ewe mittels eines bestimmten „Gefühls im Körper“ (*seselelame*), das sich einstellt, wenn sie die Bewegungen eines anderen Menschen kinästhetisch wahrnehmen, auf Haltungen und Vorgänge im Inneren dieses Menschen, also auf dessen psycho-physische Disposition, schließen.

Die Autorin verfolgte eines Tages mit, dass eine Mutter ihren halbwüchsigen Sohn und dessen Freund zum Wasserholen schickte, diese sich daraufhin jedoch nicht direkt ihrer Aufgabe zuwandten, sondern auf dem Weg zum Brunnen allerhand Schabernack trieben, die Wassereimer schwingend einmal hierhin, einmal dahin rannten, hintereinander her tollten und einander gegenseitig von ihrem Auftrag ablenkten. Während ihre Mutter sie deswegen schalt, verwendete sie den Begriff „walk *lugulugu*“. Geurts erkundigte sich daraufhin bei ihrer Assistentin, was es mit diesem Begriff, der eindeutig in die von ihr untersuchte Kategorie der „Bewegungsbegriffe“ fiel, auf sich habe.

She explained that while a word such as *zo lugulugu* referred in the first instance to bodily motions such as swaying, tarrying, dawdling, or moving as if drunk, it could also be used to refer to a person's character. [...] not simply a person who moved in a tarrying or dawdling fashion, but a person who was not serious – an aimless, irresponsible fellow. An Ewe linguist clarified that *lugulugu* is a “manner-denoting ideophone” that references winding, meandering, zigzagging, and such. He explained that Elaine's [Geurts' Assistentin, Anm. C.I.] characterization is accurate in that a person can move in a *lugulugu* manner, but we can also talk about a road (which does not move) as being *lugulugu* (meandering). In terms of our discussion here about kinesthesia and morality, the point is that in Ewe contexts, words like *lugulugu*<sup>84</sup> are often used to extend ideas about the manner of movement (and for humans, the manner of walking) to manners that sum up a person's behavior (Geurts 2002:75).

Auf Geurts' Frage, ob eine Person sich zuerst „*lugulugu*“ bewege und infolgedessen eine „*lugulugu*-Persönlichkeit“ entwickle oder umgekehrt, antworteten die Mütter der beiden Buben, dass beide Entwicklungsrichtungen denkbar und möglich seien. Solange diese Art sich zu verhalten nur sporadisch vorkomme, sei darin auch keinerlei „Gefahr“ für die Charakterbildung ihrer Sprösslinge zu erkennen, ihre Erziehungsverantwortung gebiete ihnen

---

84 Geurts schlägt als englische Entsprechung für den Begriff „*lugulugu*“ den Ausdruck „wishy-washy“ vor. In diesem Zusammenhang kommt sie auf einen weiteren interessanten Umstand zu sprechen, nämlich dass auffallend viele Begriffe, welche die Ewe für unterschiedliche „kinästhetische Modi“ benutzen, linguistisch gesehen in die Kategorie der Ideophone und Onomatopoetika fallen – die also mithilfe von „Lautmalerei“ und bestimmten klanglichen Assoziationen den sensorischen Eindruck, der bei der Wahrnehmung der von ihnen referenzierten Phänomene entsteht, „bildlich“ bzw. akustisch wiedergeben. Die in der Konstruktion dieser Wörter häufig auftauchende Reduplikation, also Verdoppelung von Lauten, Silben oder Wortteilen, erhöhe die „sensorische Qualität“ dieser Wörter noch (vgl. Geurts 2002:77).

allerdings, dafür Sorge zu tragen, dass diese Tendenzen nicht überhand nähmen und sich in weiterer Folge zu einem bestimmten Charakterbild verfestigten.

So in the process of fetching water from the well, when Aaron and Kobla were consistently “going this way and that”, fooling around, distracting each other from the task, and stirring up trouble, the concern this evoked in their caregivers was that the phenomenon that was embodied in these displays would dominate their character. The logic expressed was that if you move in a *lugulugu* fashion you experience sensations of *lugulugu*-ness and begin thinking in a *lugulugu* way and become a *lugulugu* person, which is then evident to others from the way your *lugulugu* character is embodied in your *lugulugu* walk. Or, if you consistently think in a *lugulugu* way, you would also move in a *lugulugu* fashion and basically develop into a *lugulugu* person. Clearly, the specific case of a kinesthetic phenomenon called *lugulugu* shows how analytic categories of language, cognition, sensation, perception, culture, and embodiment are not experienced in discrete stages at the phenomenal level or from the existential standpoint of being-in-the-world. Here we see how local understandings of how humans process information (summed up in their categorical term *seselelame*) capitalize on synesthetic modes of knowing.

The point is that in terms of a cultural logic found among many Anlo-speaking people, there is a clear connection, or association, between bodily sensations and who you are or who you become: your character, your moral fortitude is embodied in the way you move, and the way you move embodies an essence of your nature<sup>85</sup>. My Anlo neighbors did not suggest that people saw the child walking *lugulugu* and then thought that he was wayward. Rather, they suggested that the sensations the child would experience in the body (interoceptively, or in terms of *seselelame*) would necessarily involve imaginative structures that would develop in the mind, and that whole would then be perceived by all as a culturally constituted and objectified phenomenon called *lugulugu*. Here bodily habits and psychological outlook are deeply intertwined, rendering categories such as *cognitive*, *linguistic*, and even *embodied* as analytical and not experientially discrete phenomena (Geurts 2002:76-77).

Die folgende kleine Auswahl aus der großen Menge von „Bewegungsbegriffen“ aus dem Sprachgebrauch der Anlo Ewe, welche Kathryn Linn Geurts zusammengetragen hat (inklusive der englischen Übersetzungen bzw. Umschreibungen, die von der Autorin angeführt werden) lässt erkennen, wie differenziert und anschaulich diese Bezeichnungen auf die Verbindung verschiedener Bewegungsmodi mit deren inneren „Beweggründen“ verweisen. Einige der metaphorischen Bedeutungen sind ohne weitere Zusatzinformationen zum spezifischen kulturellen Hintergrund nachvollziehbar, andere bedürfen einer zusätzlichen Erklärung.

---

85 Bei der Untersuchung des Zusammenhangs zwischen inneren Haltungen und äußeren Bewegungsqualitäten stellt die westliche Bewegungsanalyse, die in der Tradition Rudolfs von Laban, Warren Lambs, Irmgard Bartenieffs, Judith Kestenbergs und ihrer Schüler und Kollegen steht, eine Korrelation zwischen dem Bewegungsaspekt „Raum“ und der inneren oder geistigen Qualität der „Aufmerksamkeit“ her. Im Gegensatz zur direkten Raumqualität, die mit fokussierter Aufmerksamkeit einhergeht, welche für absichtsvolle, zielorientierte Bewegungen charakteristisch ist, führt ein indirekter „Raumantrieb“ in Verbindung mit „peripherem Blickverhalten“ zu non-linearen, gewundenen Bewegungen und bogigen, mäandernden Raumwegen. In der Inbeziehungsetzung des entsprechenden Bewegungsausdrucks mit dem kognitiven Bereich stellen Kestenberg Amighi et. al. Folgendes fest: „With the use of an indirect approach to space one can indulge in free forms, carving wavy shapes in space and traversing planes [...]. A person using indirect efforts tends to pay attention in a multi-focused manner. [...] Indirect attention thus means that one yields attention to a variety of things and ideas. In the cognitive domain, the effort of indirect is used when tracing one idea as it leads to another or in the process of making generalization. Indirect thinking makes it easy to find associations, metaphors, and wander creatively to new imaginations. [...] A person who uses an abundance of indirect will find it easy to attend to a variety of ideas or goals, but may find it difficult to stay focused on one particular idea“ (1999:93). Wie in den nächsten Absätzen dargestellt wird, deckt sich diese Auffassung weitgehend mit jenen inneren Entsprechungen, die die Anlo Ewe mit dem „walking *lugulugu*“ genannten Bewegungscharakter assoziieren. Die Sorge der Mütter zielt darauf ab, dass ihre Söhne einen „ziel- oder zügellosen“ Charakter entwickeln könnten, wenn deren zeitweilige Vorliebe für diesen Bewegungsstil und die damit korrelierende innere Haltung überhand nähme.

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

Ewe-Begriff	Übertragung ins Englische / Anmerkungen (Geurts 2002:78-80)
<i>azɔlizoɔ</i>	walking or moving in general
<i>azɔlime</i>	style of walking, shaping character and way of life
<i>zoɔme</i>	implies the same as <i>azɔlime</i> , but literally means "in walking" or "in movement" (comportment) and represents a kind of short hand for talking about your character, your manner of life [ähnlich wie im Deutschen das Wort „Haltung“ sowohl für „Körperhaltung“, als auch für innere Haltungen und Einstellungen verwendet werden kann, Anm. C.I.]
<i>atsyɔzɔli</i> ( <i>zo tsyɔzɔli</i> )	walking affectedly, putting on pretense or airs, moving majestically, proudly, with style, like a king or queen
<i>ɔɔɔɔɔ</i> ( <i>zo ɔɔɔɔɔ</i> )	walking slowly or leisurely; sauntering
<i>megbemegbe</i> ( <i>zo megbemegbe</i> )	walking backwards, backing up (leaving deceptive footprints <sup>86</sup> ); not wanting to attract attention, a person simply steps backwards a bit
<i>minyamina</i> ( <i>zo minyamina</i> )	moving gently and stealthily like a cat, gliding without making noise; used in eavesdropping
<i>kadzakadza</i> ( <i>zo kadzakadza</i> )	moving or walking like a lion, decidedly and with power, moving in a vigorous and furious manner
<i>tsadzadze</i>	restless or inquisitive; a busybody
<i>zoɔbozoɔ</i>	moving back and forth, coming and going, to the right and to the left; a loitering, lingering, up and down sort of approach
<i>zo amɛ gome</i>	to spy on a person, to out his secrets (literally, "walk inside a person")
<i>zo bulabula</i>	to walk without looking where one is going
<i>zo ɔaboɔabo</i>	to walk shakily like a duck
<i>zo dzedze</i>	a free, breezy style of walking
<i>zo gblulugblulu</i>	to walk looking to the front like a buffalo
<i>zo kaka</i>	to walk straight, without moving one's body, proudly
<i>zo kpaɔikpaɔi</i>	to walk with limbs joined closely together
<i>zo takataka</i>	to walk without care

Ihr eigener Bewegungsstil während der ersten Monate ihres Aufenthalts in Ghana im Jahr 1992, als sie sich noch nicht an den Rhythmus ihrer Umgebung angepasst hatte und versuchte, so viel wie möglich in kurzer Zeit zu erledigen, wurde von Informanten sehr treffend als *zo ɔziadzia* beschrieben, was auf Englisch soviel heißt wie „walking with purpose, moving intently, as if on a serious mission“. Geurts betont, dass die Fülle an Bewegungsbegriffen und die differenzierten Unterschiede, die bei der Beschreibung der unterschiedlichen Arten und Weisen zu gehen oder sich zu bewegen getroffen würden, darauf hindeute, dass die kinästhetische Wahrnehmung bei den Anlo Ewe einen hohen Stellenwert habe. Die Verkörperung gesellschaftlicher Werte wird maßgeblich an einer angemessenen Art sich in der Gesellschaft „zu bewegen“ festgemacht.

In Ghana trifft dies in besonders hohem Ausmaß auf die traditionellen *Chiefs* zu, von denen diesbezüglich eine Vorbildwirkung erwartet wird. Zur Vorbereitung eines Thronanwärters auf

<sup>86</sup> Dieser Bewegungsbegriff leitet sich aus einer „Gangart“ ab, die in Zusammenhang mit dem Wanderungsmythos der Anlo Ewe steht, der in Kapitel 6.2.3.2 (Interpretation einiger Bedeutungsaspekte des Gadzo-Movements, S.180ff.) vorgestellt wird.

die Rolle als *Chief* gehört beispielsweise auch eine profunde Tanzausbildung und die Herausarbeitung eines persönlichen Stils. Von einem *Chief* wird nicht nur verlangt, die traditionellen Tänze genau zu kennen, sondern als „Allererster“ daran teilzunehmen und seine Kompetenz in dieser von der Gemeinschaft hoch geschätzten Kunst unter Beweis zu stellen. Tanz verbindet die verschiedensten Dimensionen des Lebens und ist aus dem höfischen Zeremoniell nicht wegzudenken. Schon bei der Inthronisationszeremonie werden die Bewegungen des *Chiefs* von der Bevölkerung mit großer Aufmerksamkeit verfolgt, da diese daraus Rückschlüsse auf seinen Charakter und seine Eignung zum Herrscher ableitet. John Miller Chernoff beschreibt dies in folgender Passage mit fast poetischen Worten sehr anschaulich:

In seinem Tanz verbindet das Oberhaupt ästhetische und moralische Kompetenz, und die alle befriedigende Schönheit seines Tanzes ist ein sichtbares Zeichen für seine enge Verbindung zu den Vorfahren und ein Beweis seiner Autorität. Er steht ein für die Gemeinschaft mit einem Tanz, in dem Grazie Ruhe, Reife und Kraft mit einschließt, Eleganz die Großzügigkeit des Lebens, in dem Genauigkeit die Hingabe an ein besonderes Vorhaben meint, Glücklichesin Mitgefühl voraussetzt, wo Gelassenheit aus der Vorsicht im Umgang mit der Macht erwächst, und Würde aus der Bejahung des Schicksals (Chernoff 1994:179).

Neben Sozialisationsprozessen, in denen ein bestimmter Habitus und verschiedene „Körpertechniken“ – oft durch unbewussten Mitvollzug – ausgebildet werden, hat die oben angesprochene Möglichkeit, über kinästhetische Wahrnehmung „Kontakt“ mit dem Bewegungsverhalten und den darin zum Ausdruck kommenden inneren Haltungen und „Beweggründen“ eines Menschen aufzunehmen, auf dem Gebiet des Tanzes eine ganze Menge von Wirkungs- und Anwendungsfeldern: unterschiedliche Methoden der Tanzpädagogik setzen auf diesem „inneren Nachvollzug“ der Bewegungen des Lehrenden auf, die nicht nur auf ein „Kopieren“ des äußerlichen Bewegungsaspektes abzielen, sondern darauf, dass auch Nuancen in der Färbung der Bewegungsqualität mittels Abwandlung des inneren Antriebs wahrgenommen und nachempfunden werden können. Die geheimnisvolle „Synchronisierung“ eines improvisierenden Trommlers mit einem afrikanischen Tänzer, den er durch ein Tanzsolo begleitet, als würde er jede seiner Bewegungen schon „voraussehen“, ist ein weiteres Beispiel dafür. Der Eindruck von Zuschauern einer mitreißenden Tanzperformance, sich in einem Zustand intensiver „Involviertheit“ befunden und selbst „neue Bewegungserfahrungen gemacht“ zu haben, deutet darauf hin, dass neben akustisch-visuellen Kanälen mit Sicherheit auch ihre kinästhetische Wahrnehmung angesprochen worden war.

#### 4.4.2 Verbindung von Tanz, Musik und Sprache

In the African Dance expression we are made to see the music, as it were, and to hear the dance (Opoku 1970:3) [Hervorhebungen Opoku, Anm. C.I.].

Um die in vielen afrikanischen Traditionen anzutreffende charakteristische Verknüpfung zwischen *Message Systems* wie Sprache, Musik und Tanz, die in dieser Form in der westlichen Kultur keine Entsprechung hat, besser nachempfinden zu können, erscheint es sinnvoll, sich vor allem jenen Aspekten dieser speziellen Verbindung zu widmen, die von „unseren“ Vorstellungen oder Gepflogenheiten abweichen.

##### 4.4.2.1 Charakteristika afrikanischer Musik und deren Verknüpfung mit Tanz

Tanz ist in den meisten Musikkulturen Ghanas fast untrennbar mit Musik verbunden. Für diese enge Verbindung spricht auch der Umstand, dass es in den meisten Sprachen Ghanas keinen gesonderten Begriff für „Tanz“ gibt. Auch im englischen Sprachgebrauch verwenden Ghanaer häufig den Ausdruck „*dancedrumming*“ – sowohl, wenn sie über Tanz, als auch wenn sie über die dazugehörige Musik sprechen. Da sich in dieser engen Verbindung zwischen Tanz und Musik – und, wie wir später noch sehen werden, auch der Sprache – maßgebliche Bedeutungsdimensionen manifestieren, die ein Tanzereignis entscheidend mitprägen und zum Teil sogar ausmachen, ist es wichtig, Musik hier in unsere Betrachtungen miteinzubeziehen.

African music and dance are inseparable and no African ethnomusicological programme can afford to neglect the visual dimension of this music which influences its conception as well as its interpretation and function (Nketia 1970:19).

Richard Danquah, der damalige Leiter und Gründer des Kusum Gboo Dance Ensembles, klärte mich in einem Interview, das ich am 07. September 2000 (wenige Tage nach meiner Ankunft in Ghana) mit ihm führen konnte, über einen grundlegenden Aspekt ghanaischer Musik auf, nämlich den des *Time Keeper*, den er als „*plain secret*“ bezeichnete – ein Geheimnis, das eigentlich keines ist, da es im Grunde offen da liegt, aber trotzdem nicht jedem ohne weiteres zugänglich ist. Mir war es bei der Performance der Gruppe im Jahr 1998 und bei der Trainingszusammenkunft wenige Tage darauf nämlich rätselhaft geblieben, wie sich die Musiker untereinander und die Tänzer mit der Musik und den Musikern derart in Einklang bringen konnten, was offensichtlich der Fall war. Mir waren keine Signale oder Mechanismen aufgefallen, die auf eine weniger als geheimnisvolle nonverbale Verständigung zwischen den Ensemblemitgliedern hingedeutet hätte, weshalb ich Richard danach fragte.

Well, let me talk first on the part of the drumming. You know, there's a cooperation. The dance can't be departed – dance from music. Not so ever. It can be, but it's very seldom. For the dance we're having [...] different type of ensemble. We have like the Ewe set, the Ewe ensemble. We're playing the Kagan, the small drum, the Axivi, the Kidi, we have the Sogo and

then the big drum Atsimewu [...] and behind we have the Boba, you see? But in all that ensembles we have what we call the lead instrument. The lead instrument is the bell. *Kaŋ kaŋ kaŋ kagan*. The boss, the lead instrument ... the bell. We call it the Gongon. It's controlling both the dancers and the drummers. We are at synchronization with the bell. You see? *Keŋ ga ga, keŋ ga ga, keŋ keŋ. Keŋ ga ga, keŋ ga ga, keŋ ...* You see? We are in synchronization with the bell. [...] You can't go off the bell. The bell is what you have to follow. It's your basics, it's your ruler, it's your timing and it's your margin. Ok? You can't go off. If you go off the bell, you can dance as anybody, as anything, but you are out of the whole thing. It's not accepted at all. Off dancer – is not allowed. You see? And that is the difficult part that the Europeans find because of our beat. Because Europeans play off-beat and they will say we are playing off-beat. Our timing is something that is very difficult for them - *Ka ga ka ga kaŋ* - because [...] they get confused<sup>87</sup>. When they hear some nice melodies – *keŋ giŋ gidin, deŋ giŋ gidin* – they want to dance to that melody, the supporting drums – they want to dance to that. But we don't dance with that. We dance to the bell. So they do *keŋ giŋ gidin* – then they're going off the beat. [...] But *ghe, keŋ gha gha, keŋ gha gha, keŋ gha-ka-ra, keŋ gha gha, ...* you see? And we use all the parts of the body to come to synchronization. [...] If you only use the legs, then you'll go too fast, but if you use all your body, then you can come to synchronisation. [...] It's like the drumming ... sometimes the master drum will go somewhere, will play a solo *keŋ geŋ ghe-re gheŋ, keŋ deŋ ke deŋ geŋ* – is playing something. It is playing like this – like [in] the Bawaa dance they are playing [Richard deutet einen komplizierten Trommelrhythmus an]. The dancers are holding something we call castanet. This is what they're dancing with [Richard deutet einen Rhythmus an, der sich deutlich von dem Trommelrhythmus unterscheidet]. The drummer is playing [Richard wiederholt den Trommelrhythmus von vorhin] – is playing something else. So if you don't know, you will be dancing to [Richard singt wieder den Trommelrhythmus] and you'll be off. This is our secret. [...] It's a secret which is a plain secret. [...] It's a plain one. You see us playing but you can't do it. So it's a plain secret. Hmh? [...] We play the bell and dance with it. [...] The bell is what we dance to. Of course we change the variation [...], but that's the clue in it. That's what we dance with. So, and then the drummers, they're all in agreement. [...] we have the supporting drums which is the basic, so the timing is very strict. Playing the timing [the bell], you can't make improvisation so easily. Very strict: *keŋ gha gha, keŋ gha gha, keŋ gha gha* - straight. And the supporting *[!]⁸⁸, kiŋ gi diŋ ken kiŋ gi diŋ [!], kiŋ gi diŋ ken kiŋ gi diŋ [!]* that's the basic. And then the small drum is playing [...] and then the master will go round [Richard deutet jeweils komplexe Rhythmen an]. But we have a lead instrument [...] which is the bell. That is the timing. Then we have the tempo. We have the timing and the tempo. The timing is the bell [...] and the supporting is the tempo. And then we have the variation and the solo. (Interview mit Richard Danquah, siehe [IV-RD.01.T/Zeilen 595-652]).

Die Rolle des *Time-Keeper*, die auch John Miller Chernoff in folgendem Zitat hervorhebt, kann neben der Glocke (Einfach- oder Doppelglocke) auch von anderen Instrumenten – meist ebenfalls Ideophonen wie Rasseln, Klappern, Schlagstäben, Castagnetten – übernommen werden, aber auch durch Händeklatschen, Fingerschnippen oder Aufstampfen erfüllt werden.

In vielen Ensembles wird einem Instrument die Funktion des „Zeitgebers“ (time-keeper) übertragen, und alle anderen Musiker richten ihr Spiel am Rhythmus dieses Instruments aus (Chernoff 1994:73).

Die Schwierigkeit, trotz des Wissens um die wichtige Rolle des *time keepers*, das komplexe Zusammenspiel der Parts der Musiker zu verstehen, rührt nicht zuletzt daher, dass in dieser

87 John Miller Chernoff schildert, dass gerade diese Unverständlichkeit des komplexen Gefüges afrikanischer polyrhythmischer Musik auch die Faszination ausmachte, die sie in ihm auslöste (genauso wie mich die rätselhafte Ausdruckskraft des afrikanischen Tanzes nicht mehr losgelassen hatte): „Aber eigentlich liebte ich die Dagomba-Musik aus einem andern Grund: ihr Trommeln war absolut unverständlich für mich. Ich konnte einfach nicht hören, wo die metrischen Grundschläge waren oder wie die einzelnen Parts zusammengehörten. Immer, wenn ich die Möglichkeit hatte, dieser Trommelmusik zuzuhören, verlor ich völlig die Orientierung. Kurz gesagt, sie erschien mir wundervoll in ihrer Komplexität und das zog mich magisch an“ (Chernoff 1994:23).

88 „[!]“ steht für einen Schnalzlaut, der in Fußnote 135 auf Seite 130 näher beschrieben wird.

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

---

Musik nicht nur unterschiedliche, ineinander verzahnte und zum Teil auch „gegenläufige“ Rhythmen vorkommen, sondern dass auch mehrere Metren<sup>89</sup> parallel ablaufen.

Afrikanische Musik wird oft als „polymetrisch“ bezeichnet, weil sie – im Gegensatz zu westlicher Musik – nicht notiert werden kann, ohne jedem Instrument eines Ensembles ein eigenes Metrum zuzuordnen (Chernoff 1994:67).

Den Begriff Metrum auf afrikanische Musik anzuwenden entspringt dem Versuch, diese in analytischen Kategorien, die dem westlichen Musikverständnis entsprechen, zu begreifen. Mittlerweile ist hinlänglich bekannt, dass afrikanische Musiker ihre oft komplexen Parts als variable Anordnungen kleiner rhythmischer Strukturgruppen (*Patterns*) verstehen, also sich eher nach dem Prinzip der „Mustererkennung“ orientieren. Die in der westlichen Musik übliche Notation innerhalb gleichförmig gegliederter Taktstrukturen, die auf ein und demselben Metrum aufgebaut sind, ist auf afrikanische Musik selten anwendbar. Hier nämlich werden innerhalb eines Parts unterschiedlich lange *Patterns* aneinandergereiht, die zwar in ihrer metrischen Struktur meist unverändert bleiben, jedoch jeweils unterschiedlich angeordnet werden, weshalb in diesem Zusammenhang der Begriff „Additive Rhythmen“ treffender erscheint. Solange diese Gegebenheit mitberücksichtigt wird, wenn hier von Metren die Rede ist, erscheint es praktikabel, diesen Begriff, der unserem westlichen Musikverständnis näher liegt, hier auch weiterhin zu verwenden, vor allem dort, wo die zitierten Quellen sich darauf beziehen.

Musiker eines afrikanischen Trommelensembles können ihren Einsatz wegen des komplexen polymetrischen Zusammenspiels nicht durch „Auszählen“ eines Taktes finden<sup>90</sup>, wie dies westliche Musiker tun, sondern können diesen nur in Beziehung zu den anderen Instrumenten bestimmen (vgl. Chernoff 1994:67). Alfons M. Dauer betont, „wie schwierig es ist, in einem laufenden afrikanischen Musikstück den richtigen Einsatz zu finden; man könnte es etwa mit dem Kunststück vergleichen, auf einen fahrenden Zug zu springen und dabei

---

89 Metrum ist die Bezeichnung für ein bestimmtes Betonungsmuster, das die regelmäßige Abfolge unbetonter Grundschnitte, welche in einer bestimmten Geschwindigkeit aufeinander folgen und den Grundpuls bilden, auf bestimmte Weise in Bezug auf das Gewicht – also die Betonungsstärke – der einzelnen Schläge organisiert. Taktarten wie der 2/4-, 3/4-, 4/4- oder 6/8-Takt werden in der westlichen Musik traditionell meist mit einem bestimmten Metrum assoziiert, weshalb die Bezeichnungen Takt und Metrum oft synonym verwendet werden (obwohl sie nicht gleichbedeutend sind). Das typische Metrum das, mit dem 4/4-Takt in der westlichen Musik assoziiert wird, wäre zum Beispiel folgendes Betonungsmuster (Die Unterstriche stehen für das Gewicht, d.h. die Betonungsstärke der einzelnen Schläge):  $\underline{1} \ 2 \ \underline{3} \ 4$ . Das Metrum bildet die „virtuelle“ Grundorganisation betonter und unbetonter Schläge, die sich in der „Vorstellung“ des Musikers konstant wiederholt und auf der dann die verschiedenen „hörbaren“ Rhythmen gespielt werden. Bewusste Betonungsverschiebungen gegenüber der Grundstruktur des Metrums (z.B. häufige Synkopierung im Jazz, sprich: die Betonung von Schlägen, die der metrischen „Erwartung“ nach unbetont wären) können genutzt werden, um Spannung zu erzeugen.

90 Obwohl einige Autoren davon berichten, dass afrikanische Musiker eine Art „Metronom-Sinn“ nutzen, – das heißt, dass unabhängig vom Spiel der anderen Musiker das „Metrum“ ihres eigenen Parts unfehlbar in ihrem eigenen Inneren ablaufe – darf dies nicht damit verwechselt werden, dass afrikanische Musiker die Grundpulse „zählen“ würden. Ihre Fähigkeit die Orientierung innerhalb der komplexen Rhythmusgebilde nicht zu verlieren, fällt wie oben erwähnt, eher in den Bereich der „Gestaltwahrnehmung“, was auch Gerhard Kubik bestätigt: „In einer Musik, in der Zahlenrelationen eine so große Rolle spielen, wird nicht gezählt! Im traditionellen Musik- und Tanzunterricht im Rahmen verschiedener schwarzafrikanischer Institutionen [...] werden *Patterns* gelehrt, jedoch keine Zählzeiten“ (1983c:334). Und an anderer Stelle: „In westlichen Musikkulturen wird beim Erlernen von Musik gezählt und metrisiert, eine Praxis, die in den Lernprozessen afrikanischer Musik unbekannt ist. Hier gilt das pattern als Ganzes, determiniert durch seinen Anfangspunkt, seinen Einsatzpunkt, seine Länge und Innenstruktur, ausgedrückt in Nennwerten, seine Relation zu anderen patterns, zur gleichförmigen [...] Pulsation der Nennwerte und manchmal zu einem Beat“ (Kubik 1983b:323).

einen dort mitlaufenden Punkt genau zu treffen. [...] Dies ist nur möglich, weil in diesem permanenten Spiel regelmäßige Ordnungspunkte eingefügt sind, an denen sich, für den Wissenden erkennbar, die sämtlichen Bewegungsteile in kurzen Augenblicken treffen. Wenn nun solche Ordnungspunkte zweier oder mehrerer Stimmen zeitlich zusammenfallen, dann sprechen wir von einem Kreuzungspunkt“ (Dauer 1983c:191). An diesen Stellen treffen sich für einen Moment die unterschiedlichen zyklisch ablaufenden Metren eines Stückes. Gerhard Kubik hat den Begriff der „Summationsmetren“ oder *Formzahlen* eingeführt, welcher auch als größtes gemeinsames Vielfaches aller Einzelmets bezeichnet werden könnte und die Notation polymetrischer Musik erleichtert. Der Formzyklus 24 kann beispielsweise Metren zusammenfassen, die aus den Elementen 2, 3, 4, 6, 8 und 12 aufgebaut sind (vgl. Kubik 1983c:334)<sup>91</sup>. Da alle Parts derart miteinander verflochten sind, kann es das Gesamtgefüge der Musik empfindlich destabilisieren, wenn einer der Musiker – zum Beispiel im Zuge eines Solos – zu weit von der Grundstruktur seines Parts abweicht und so den „darauf aufgehängten“ Rhythmusfolgen eines anderen Musikers die Grundlage entzieht.

Die Arten rhythmischer Verbindung im Takai-Ensemble<sup>92</sup> eröffnen Möglichkeiten der Improvisation und begrenzen sie gleichzeitig. Ein Trommler kann alle andern Rhythmen kreuzen, doch er kann sich nicht zu weit außerhalb des Frage-Antwort-Schemas bewegen, ohne die Wirkung des rhythmischen Schwerpunkts zu zerstören. Da jeder Trommler von einem andern abhängig ist, um diesen Schwerpunkt zu finden und einzuhalten, kann ein Trommler mit zu frei gestalteten Improvisationen alle andern durcheinander bringen, so daß das Ensemble aufhören und neu beginnen müßte. Wenn ein Trommler sich zu weit von seinem Grundrhythmus entfernt, setzt er vielleicht falsche Akzente oder betont den Schwerpunkt so stark, daß die Balance der einzelnen Parts empfindlich leidet. Paßt er sich andererseits zu sehr einer andern Trommel an, dann läßt er den Verstärkungseffekt zweier unterschiedlicher Rhythmen unter den Tisch fallen. Alle Rhythmen müssen deutlich zu unterscheiden sein, denn wir müssen den einen hören können, um den andern „dagegen“ wahrzunehmen. Verändert sich ein Trommelpart im Ensemble, dann verändert sich damit das gesamte rhythmische Gebilde (Chernoff 1994:80-81).

Dass das sensible „Einflechten“ des eigenen Parts in das komplexe Gefüge des ganzen Stückes nicht nur aus rhythmischer Sicht relevant, sondern auch in klanglicher Hinsicht bedeutend ist, erklärt sich aus der Wichtigkeit, die Klangqualitäten und Tonhöhen für die Entstehung sogenannter „*inhärenter Patterns*“ und für die musikalische Umsetzung afrikanischer Tonsprachen in Form von Vokalmusik und „Instrumentalsprachen“ haben. Ungewollte Verschiebungen in der Klangstruktur können inhärente Klangmuster „zum Einsturz bringen“ oder/und Auswirkungen auf die Verständlichkeit von in afrikanischen Tonsprachen gesungenen Texten oder „instrumentalsprachlichen“ Textpassagen haben. (Auf *inhärente Patterns* und Instrumentalsprachen wie die Trommelsprache wird in Kapitel 4.4.2.2,

---

91 Das heißt, dass sich in Abständen von 24 Grundpulsen\*) alle Metren für einen Moment im sogenannten Kreuzungspunkt treffen, bevor sie wieder auseinanderlaufen. Jene instrumentalen Parts, die auf einem 3-er und einem 6-er Metrum aufbauen, haben mehrere Kreuzungspunkte innerhalb dieses Formzyklus, wohingegen ein 3-er und ein 8-er Metrum erst nach Ablauf des gesamten Summationsmetrums wieder in einem Punkt zusammenlaufen.

\*) In der Literatur werden unterschiedliche Begriffe für die kleinsten rhythmischen Einheiten verwendet, wie z.B. „elementary pulses“, „fastest pulses“, „Nennwerte“ (Dauer 1983a.:41) oder Steuerungspulse (Dauer 1983b:174).

92 Takai ist ein Tanz der Dagomba aus der Northern Region Ghanas.

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

---

Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten, S.91ff., noch näher eingegangen).

Generally the multilinear structure of the drum ensemble operates within a rhythmic placement framework that enables the individual rhythms to cohere structurally. Each rhythmic pattern enters at an appropriate point relative to the bell pattern and maintains the placement. Variations of pattern or new patterns are worked into the multilinear structure in such a way that they do not dislocate the placement framework. If a player makes an inappropriate entry or fails to keep up the pattern in time with the bell, a false relation becomes immediately noticeable which must be set right. Such a false relation would not be rhythmical only but tonal also; for, since the patterns utilize the element of pitch as well in their internal structure, a dislocation of rhythmic placement carries with it an unintended reorganization of the pitch structures that arise from the interplay of the different lines of rhythm (Fiagbedzi 1980c:86).

Afrikanische Musiker lassen sich von der Verflechtung verschiedener Rhythmen und Metren, die die Vorstellungskraft westlicher Zuhörer meist schon im Ansatz übersteigt, nicht nur nicht verwirren, sie versuchen den Effekt dieser Komplexität sogar noch auf unterschiedliche Weise zu steigern. Ein Mittel dazu ist die Entwicklung von sogenannten „Kreuzrhythmen“:

Kreuzt man es [ein bestimmtes rhythmisches Muster, Anm. C.I.] in unterschiedlicher Weise mit anderen rhythmischen Mustern, [...], dann kann man seinen Charakter vollständig verändern. Und damit ändert sich auch die Form, in der wir es hören und in der wir dazu tanzen. [...] Vielfach kombinierte Kreuzrhythmen machen es möglich, daß die stabile metrische Basis afrikanischer Musik fließend erscheint. Festgelegte rhythmische Muster werden aufgebrochen und durch Akzentverlagerung und die Betonung anderer Muster scheinbar neu arrangiert. [...] Diese grundlegende rhythmische Organisation – für Afrikaner möglicherweise der „beat“ – ist das wesentliche Kompositionselement afrikanischer Musik. Der Zusammenhang zwischen den widerstreitenden Rhythmen entsteht aus einer Art Spannung, die der Musik ihre dynamische Kraft verleiht. Die Betonungen eines Sängers oder eines Meistertrommlers werden immer wieder andere Rhythmen besonders hervorheben, um die Wirkung noch zu verstärken. Typisch für diese Musik ist deshalb, daß es ungeheuer schwierig wird, seinen Part allein zu spielen, wenn man einmal richtig integriert ist. Der Einzelpart hängt eben vollständig vom Ganzen des Ensembles ab (Chernoff 1994:74-75).

Eine weitere Technik ist die der „resultierenden Musikgestaltung“, bei der zwei Melodielinien so ineinander verzahnt werden, dass die Schläge des einen Musikers immer zwischen die Schläge des zweiten fallen (dieses Ineinanderflechten nennt Dauer auch „*Interlocking*“). Unterstützt durch bestimmte rhythmische und klangliche Gemeinsamkeiten verschmelzen die getrennten Parts beim Zuhören ab einem bestimmten Zeitpunkt zu einer einzigen Melodie.

Auf diese Weise wird einerseits die Ablaufgeschwindigkeit gegenüber den Basisreihen verdoppelt oder auch verdreifacht; außerdem hört im gleichen Augenblick, da das Zusammenspiel vollständig erreicht ist, der melodische Eindruck der bisherigen Reihen schlagartig auf, die beiden Reihen verschwinden, und an ihre Stelle tritt ein völlig neuer melorhythmischer Effekt, der aus den beiden Grundreihen „resultiert“.

Die resultierende Musikgestaltung hat allerlei Möglichkeiten zur Variation. Einmal können veränderte Melodie-Resultate durch willkürliche Betonung einzelner Punktwerte oder Punktgruppen beider Reihen erzielt werden; dadurch entstehen veränderte Betonungsgruppierungen, die neue Melodiegestalten hervorbringen. Zum andern sind die Musiker auch in der Lage, kleinere Verschiebungen der Reihen-Akzente vorzunehmen, teil [sic!] antizipierend, teils retardierend, wodurch ebenfalls neue Gestaltphänomene auftauchen (Dauer 1983a:45).

#### 4.4.2.2 Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten

So we use lot of the body to do any movement [...] Now it does not mean that in African dance, we have no rules. It's so intricate or so dynamic. When you see African dancing, [...] you think, it's just improvising but even the movement, it is even a language. The drum - we dance according to the drum beat and the drum is talking (Richard Danquah im Interview, s. Transkript [IV-RD.01.T/Zeilen 578-583]).

In zahlreichen afrikanischen Musikkulturen gibt es eine zusätzliche Ebene der Kommunikation und Vermittlung von Inhalten, die im Westen keine Entsprechung hat, und uneingeweihten westlichen Beobachtern daher anfangs auch oft verborgen bleibt: die Verwendung von Musikinstrumenten zur Hervorbringung von „Sprache“. In der Fachliteratur wird in diesem Zusammenhang auch von „Sprach-Surrogaten“ (engl. „*speech surrogates*“) gesprochen. Musikinstrumente wie Trommeln, Flöten, Xylophone, Balafone, Harfen etc. treten an die Stelle der menschlichen Sprechorgane, um sprach-ähnliche Botschaften zu „artikulieren“. Diese können eins zu eins in gesprochene Sätze übersetzt werden, sofern man der zugrundeliegenden Vokalsprache mächtig ist. Oft ist es auch nötig, den Kontext der jeweiligen Aussage zu kennen, da mit einer Melodie oder Rhythmusfolge mitunter mehrere Sprachbedeutungen gleichzeitig assoziiert werden können.

Laut Gerhard Kubik ist „in Gebieten mit Tonsprachen [...] melodische Gestaltung weitgehend sprachabhängig“ (1983a:55). Jene afrikanische Sprachen, die zu den „Tonsprachen“ zu zählen sind, bieten insofern die nötige Voraussetzung für die Entwicklung solcher „Instrumental-Sprachen“, als diese bei entsprechender Schlag- oder Spieltechnik musikalisch „abgebildet“ werden können. In Tonsprachen bildet die Tonhöhe ein Strukturelement der Sprache und hat phonologische Relevanz hinsichtlich der Wort- und Satz-Bedeutung (vgl. Wängler 1983:58)<sup>93</sup>. Ein Wort mit bestimmten Konsonanten und Vokalen kann hier, je nach Aussprache, unterschiedliche Bedeutungen annehmen (vgl. Kubik 1983a:55). Wängler betont, „daß [...] die Tonfolgen der Gesangsmelodie im wesentlichen mit denen der Sprache übereinstimmen müßten, weil sonst notwendig das Sprachverständnis leide“ (1983:59)<sup>94</sup>. Solange die „Richtung der musikalischen Bewegung“, wie Kubik es ausdrückt (1983a:55), eingehalten wird, ist die absolute Tonhöhe und die Größe der Intervalle zwischen „Hochton“ und „Tiefton“ von untergeordneter Bedeutung<sup>95</sup>. Diese Tatsache wird nicht nur in „sprach-ersetzender“ Instrumentalmusik genutzt, sondern auch bei der Gestaltung von Gesangsmelodien. Reicht in der vokalsprachlichen Kommunikation schon das Intervall einer

---

93 Sowohl Wängler (1983:58) als auch Kubik (1983a:55) betonen, dass die Sprachtöne in Tonsprachen keine absolute Tonhöhe haben, sondern dass es sich um relative Tonhöhen handelt.

94 Westliche Missionare berücksichtigten diese bedeutungsverändernde Funktion der Tonhöhen in afrikanischen Sprachen bei der Einführung westlicher Kirchenlieder und Choräle anfangs jedoch nicht. Sie übersetzten die Texte zwar in die jeweilige afrikanische Landessprache, passten die Melodieführung der Lieder jedoch nicht an die Tonhöhenunterschiede der gesprochenen bzw. gesungenen afrikanischen Sprache an, wodurch sie ihre „Schützlinge“ eigentlich dazu brachten, sinnentleerten „Non-Sense“ von sich zu geben (vgl. Kubik 1983a:55).

95 In der gesprochenen Sprache ist dies insofern wichtig, als auch die Satzmelodie häufig nivellierenden Einfluss auf die Worttonhöhe hat (vgl. Wängler 1983:60).

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

Sekundär, um einen Tonhöhenunterschied deutlich zu machen, kann in der musikalischen Umsetzung durchaus eine Quart verwendet werden. So bleibt dem Musiker neben der Berücksichtigung der für das Verständnis der inhaltlichen Bedeutung wichtigen Worttonhöhen auch genügend künstlerische Freiheit, um die Wortbedeutung auf unterschiedliche Weise mit dem Gefüge der musikalischen Komposition zu verknüpfen.

In afrikanischen Sprachen häufig vorkommende Nasallaute (wie m, n, und ŋ) üben in der musikalischen Umsetzung einen stark rhythmisierenden Einfluss auf eine Melodielinie aus, wenn sie zu selbstständigen Trägern einer Note werden. Gegenüber den angrenzenden Noten wirken sie fast wie eine Pause. „Und wenn diese 'trübenden' Nasallaute auch noch mit einem Ton des geklatschten oder getrommelten Grundimpulses zusammenfallen, ist der Effekt eine off-beat-Phrasierung der melodischen Akzente“ (Kubik 1983a:55-56).

Bezüglich des Aufbaus von Liedern hat Wängler beobachtet, dass am Beginn eines Liedes oder einer Strophe die Tonhöhenfolge der Sprachmelodie oft deutlich – zuweilen sogar überdeutlich (durch größere, klar erkennbare Intervalle zwischen Hoch- und Tieftönen) – widergespiegelt wird, was er als „rezitativisch“ bezeichnet. Häufig ist ihm zufolge auch anzutreffen, dass dieses rezitativische Motiv im weiteren Verlauf des Stückes relativ frei – zuweilen ohne allzu große Rücksicht auf die sprachlichen Tonhöhenvorgaben – variiert und abgewandelt wird, weil dessen Verständlichkeit ja schon zu Beginn Rechnung getragen wurde (1983:63). Die Aussage Nketias ergänzt diese Beobachtung damit, dass Lieder und Instrumentalmusikstücke häufig mit „deklamatorischen“ Passagen in „*Free Rhythm*“ beginnen, die häufig als „*Signature Tunes*“ (also Identifikationsmerkmale eines bestimmten Stückes) fungieren und im Lauf eines Stückes in unterschiedlichen Variationen wiederkehren können (s.a. Kapitel 4.3.3, Struktureller Aufbau und Organisation, S.68ff.).

In „Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika“ stellt Gerhard Kubik eine Theorie vor, wie sich die Entstehung von Instrumentalsprachen und anderen „Sprach-Surrogaten“ entwickelt haben könnte (s. 1983a:50). Er skizziert eine stufenweise Entwicklung:

- Freie Wortassoziation: Durch die Ähnlichkeit bestimmter getrommelter Schlagfolgen oder Tonfolgen kommt es zu Silben- oder Wortassoziationen.
- Verfestigung des erweckten sprachlichen Assoziationsmaterials: Wenn die betreffende Sequenz erklingt, drängen sich bestimmte sprachliche Assoziationen immer häufiger auf.
- Ausschließliche Verknüpfung mit einer bestimmten Silben-/Wort-/Satzassoziation, wobei andere „erweckte“ Sprachassoziationen in den Hintergrund treten.
- Eine Silbe, ein Wort oder Satz wird zum Identifikationsmerkmal eines bestimmten Trommelschlages bzw. einer bestimmten Tonfolge. Diese werden zur Benennung von

Melodien, Melodieabschnitten bzw. der betreffenden Instrumente oder Spieltechniken herangezogen und in weiterer Folge häufig als mnemotechnische Hilfsmittel eingesetzt (wie z.B. Merksilben für bestimmte Schlagtechniken oder *Signature Tunes* für ganze Melodien).

- Ausgehend von der unwillkürlichen Worterweckung ist der Schritt zur willkürlichen Nutzung der Analogien zwischen gesprochener und „ gespielter“ Sprache für die gezielte Entwicklung von Instrumentalsprachen (wie der „*Whistle Language*“, dem Sprechtrömmeln oder dem „Sprechspielen“ auf Flöte, Xylophon, Balafon, Bogenharfe etc.) nicht mehr weit und kann als logische Konsequenz gesehen werden.

Die Verwendung der oben angesprochenen syllabischen Merkformeln ersetzt in der oralen Tradition afrikanischer Musikkulturen bei der Schulung und Weitergabe von Musikstücken schriftliche „Aufzeichnungs“- und Vermittlungsmethoden.

Instrumentalphrasen (für Trommeln, Glocken, Xylophone, Gitarren usw.) und die Bewegungsmuster der Tänzer werden durch Silben- oder Verbalformeln dem Lernenden eingeprägt. Diese Lernsilben sind Vehikel eines elaborierten Kommunikationssystems. Sie enthalten direkte Anweisungen an die Musiker zur Ausführung bestimmter musikalischer Phrasen. [...] Aus den mnemonischen Silben ist die zu schlagende Formel für Angehörige der betreffenden Musikkultur meist direkt erkennbar. Die Silben enthalten Hinweise auf:

1. Intrastruktur der Formel: Abstände zwischen den Schlägen, Subsektionen, Phrasierung etc.
2. Tonlänge des angeschlagenen Objekts bzw. gewünschte Modifikation der Tonlänge.
3. Timbre des zu schlagenden Objekts.
4. Art des Anschlags und daraus resultierendes [sic!] Timbre einzelner Schläge.
5. Akzentuierung der Schläge und Akzentmuster der ganzen Formel.
6. Relation der Formel zur Nennwert-Pulsation und zu *Beat patterns*.

(Kubik 1983b:318-319)

John Miller Chernoff erklärt, wie die von bestimmten Merksilben repräsentierten Schlagtechniken auf der *Atsimewu*, der großen Sprechtrömmel der Ewe, auszuführen sind:

Läßt man Akzentsetzung und Tonstärke einmal beiseite, dann entstehen die Basistöne auf der *Atsimewu* folgendermaßen. Der höchste Ton wird durch Pressen des Trommelfells mit der Hand und einen Schlag mit dem Stock in die Mitte des Fells erzeugt, „ton“. Ein frei vibrierender Schlag ins Zentrum ist „te“. Schlägt man das Trommelfell mit dem Stock und stoppt dann die Vibration des Tons mit den Fingern, erhält man „ten“. Ein Gleiten des Stockes über das Fell ergibt „zi“. Durch Schlagen der flachen Hand in die Fellmitte produziert man „ga“. Den Rest des Fells mit der Hand schlagen und den Ton klingen lassen ist „ge“. Schlägt man den Rand mit leicht gespreizten Fingern und stoppt den Ton durch Verharren der Hand ab, dann ergibt das „gi“. Spielt man „ga“ und schlägt gleichzeitig den seitlichen Rand mit dem Stock, dann erhält man „dza“. Spielt man „gi“ und schlägt den Rand mit dem Stock, ergibt das „dzi“. „Rollen“ mit ein oder zwei Stöcken ist „re“. Schlägt man direkt nach einem frei vibrierenden Handschlag auf den Fellrand mit dem Stock in die Fellmitte und dämpft den Ton dann mit den Fingern, erhält man „glen“ - oder „gle“, falls der Ton nicht gestoppt wird. Folgt ein frei schwingender Schlag auf dem Rand einem frei schwingenden Stockschlag in die Mitte, ergibt sich „kre“. Aber selbst all diese Schlagarten schöpfen die Möglichkeiten noch nicht aus. Zum Beispiel kann ein „te“, je nach Art des Schlages, zu „de“, „be“ oder „ze“ verändert werden. Ein Ton wie „ki“ in dem Satz „ki-ton“ wird produziert, indem die Fellmitte mit der Hand geschlagen wird und darauf dann „ton“ folgt (Chernoff 1994:103).

Ist die Entwicklung von Instrumentalsprachen für den westlichen Beobachter schon erstaunlich genug, so hält die afrikanische Kompositionskunst noch weitere Überraschungen

bereit: Häufig werden die „sprachlichen Parts“ in der Musik nämlich gar nicht auf „tatsächlich“ gespielte Passagen, sondern auf sogenannte „inhärente“ Melodien oder Rhythmen gelegt. Diese entstehen in der Wahrnehmung des gesamten Klanggefüges, das vom Zusammenspiel der Parts aller Musiker gebildet wird, gewissermaßen erst im „Gehör“ des Zuhörers. Nissio Fiagbedzi beschreibt solche „inhärenten“ Rhythmen als „rhythmic image perceived by the listener, which differs from and constitutes a reordering of the rhythms actually played [...]“ (Fiagbedzi 1980c:83). In der afrikanischen Musik wird eine derartige Abweichung des „Hörbildes“ vom „Spielbild“ systematisch und mit großem Geschick eingesetzt. Bei der Anregung und Gestaltung solcher im „Ohr des Zuhörers“ entstehenden Klangmuster, die von keinem der Musiker gesondert hervorgebracht werden, machen sich afrikanische Musiker die Tatsache zunutze, dass das menschliche Gehör (bzw. Gehirn) bei der Verarbeitung von Klängen dazu tendiert, Töne miteinander zu assoziieren und zu neuen Melodien zusammenzusetzen:

- deren Frequenz nahe genug beeinanderliegt
- welche rasch genug aufeinanderfolgen
- welche unter Umständen auch Ähnlichkeiten in Klangfarbe und Akzentuierung aufweisen.

Zyklische Wiederholungen und bestimmte rhythmische Anordnungen verstärken diesen Effekt ebenfalls und erleichtern das „Heraushören“ unterschiedlicher „virtueller“ Melodielinien, die der Zuhörer im Vorder- oder Hintergrund (*Fore- and Background Images*) des gesamten Klanggebildes wahrnehmen kann (vgl. Fiagbedzi 1980c:84-88). Erfahrene afrikanische Musiker sind in der Lage, diese inhärenten Motive kompositorisch „vorwegzunehmen“ und bewusst zu gestalten. Gerhard Kubik hat in seinen Forschungen in Uganda und der Zentralafrikanischen Republik eine Reihe von Belegen dafür gefunden, dass diese inhärenten Rhythmen nicht nur „zufällig entstehen“, sondern von afrikanischen Musikern aktiv in die Komposition einbezogen werden. In Uganda ist es beispielsweise die Aufgabe des *omukoonezi*, des dritten Ausführenden am *Amadinda*-Xylophon, die inhärenten Klangmuster, die durch das Spiel der anderen beiden Spieler auf den *entengezzi*, den beiden tiefsten Tasten des 12-Tasten-Xylophons, erklingen, auf den *amakoonezi*, den beiden höchsten Tasten, zu duplizieren, um das inhärente Klangmuster für den Zuhörer deutlicher hervorzuheben.

Auf den *entengezzi* erscheint bei allen *amadinda*-Kompositionen eine aufdringlich zu hörende inhärente Gestalt. Der *omukoonezi* hört aufmerksam auf diese Tasten und imitiert die [...] inhärente Melodie zwei Oktaven höher auf den *amakoonezi*. Seine Aufgabe ist dieses inhärente Pattern im hohen Frequenzbereich zu duplizieren und damit hervorstechender zu machen (Kubik 1983c:350).

Wie oben bereits angemerkt werden solche inhärenten Patterns nicht selten als Träger von „instrumentalsprachlichen“ Textphrasen genutzt, was den Komponisten und den ausführenden Musikern großes Geschick im Umgang mit diesen aus dem Zusammenklang der unterschiedlichen Melodielinien entstehenden „Gestalten“ abverlangt.

In seinem Harfenspiel führt Evaristo Muyinda oft eine neue Textphrase ein, indem er zunächst das entsprechende inhärente Pattern instrumental akzentuiert und dadurch stärker hervortreten läßt. Sobald diese Melodiegestalt aus dem Instrumentalspiel so deutlich hörbar wird, daß Luganda-sprechende Zuhörer den mit ihr assoziierten Text erkennen, beginnt der Hofmusiker die entsprechenden Worte zu singen. [...] Durch Veränderung der Akzente wie auch durch geringe melodische Variation der Harfenstimmen kann der Harfenist während seines Vortrags sukzessive verschiedene in der Komposition verborgene inhärente Melodiegestalten in den Vordergrund bringen und entlang dieser seinen Text fortspinnen (Kubik 1983c:349).

Unabhängig davon, ob die instrumentalen „Textpassagen“ auf die gesonderte „Spiellinie“ einzelner Musiker oder auf „inhärente“ Melodien oder Rhythmen gelegt werden, welche aus dem Zusammenspiel mehrerer Musiker entstehen, haben diese linguistisch gesehen meist eine möglichst einfache, komprimierte Form. Der ghanaische Linguist M. E. Kropp Dakubu zeigt dies am Beispiel von Trommel- und Horntexten eines Stückes, das er im August 1967 während des *Homowo*-Festivals in Atukpai/Accra aufnahm<sup>96</sup>.

In conclusion, it seems that an important aspect of the style of the texts is the suppression of as many grammatical linkers and subordinators as is necessary, and semantically possible, in order to achieve a singular SPC structure<sup>97</sup> in clauses. [...] Not only syntactic distinctions between clause types are suppressed in this way, but also distinctions between clauses and any other syntactic units that the linguistic units may coincide with. In these texts they only coincide with clauses and phrases, The result is a construct that has the simplest possible appearance, that of a mere series of formally equivalent announcements, most of which, moreover, are repeated several times. This apparent simplicity and repetitiveness hides a very considerable variety. Structures of two or more units that are on the surface virtually the same are in fact questions, statements or commands, which may be conditional or unconditional. Although almost everything is repeated, almost every repetition introduces variety (Kropp Dakubu 1971:43-44).

Dass Wiederholungen nicht nur dazu dienen, unterschiedliche inhaltliche Bedeutungsdimensionen einzubringen (also eine Wendung z.B. einmal in Form einer Frage und an anderer Stelle als Aufforderung zu „formulieren“) und die musikalische Umsetzung durch subtile Variationen interessanter zu gestalten, sondern auch dazu, die Trommelsprache klarer hervortreten zu lassen, bestätigt auch Ibrahim Abdulai, ein Meistertrommler der Dagomba in Tamale (Ghana), der John Miller Chernoff in der Kunst des Dagomba-Trommelns unterwies:

In den meisten Musikkulturen Afrikas ist die Qualität der Improvisation eine Frage von Wiederholung und des Wechsels. Wir haben bereits über die Wiederholung gesprochen: sie kann die Trommelsprache verstärken und deutlicher erkennbar machen (Chernoff 1994:136).

---

96 Auf Kropp Dakubus Untersuchung wurde bereits in Kap. 4.1 (Geschichtliche Hintergründe der kaleidoskopischen Vielfalt, S.38ff.) kurz eingegangen.

97 Meinen Recherchen nach scheint es sich bei „SPC“ um eine Abkürzung für „*Structure Preserving Grammar Compaction* (SPC)“ zu handeln.

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

---

Inhaltlich betrachtet enthalten die instrumental „gesprochenen“ Texte häufig Sprichwörter, einfache Gedichte oder Aussagen, die nur aus dem Zusammenhang heraus verständlich sind. Oft ist eine Kenntnis des kulturellen oder geschichtlichen Hintergrundes Voraussetzung, um deren Bedeutung zu verstehen<sup>98</sup>. Dies führt dazu, dass die Nachvollziehbarkeit dieser Inhalte sich nicht nur auf Angehörige einer bestimmten Sprachgemeinschaft beschränkt, sondern „*Shared Meaning*“ in Bezug auf ein komplexes Bedeutungssystem voraussetzt, das Aspekte wie eine gemeinsame Geschichte, gemeinsame ethische und soziale Werte, Regeln und Gepflogenheiten umfasst. Außenstehende sind damit meist automatisch vom Verständnis ausgeschlossen.

The expressions of which the poems are constructed are of a type that might be called "proverbial" or "proverblike". This seems to mean two things: that reference to actual events, persons, ideas and opinions is oblique, through generalizations, and that from a linguistic point of view the expressions are highly restricted in form (Kropp Dakubu 1971:38).

Kropp Dakubu spricht hier auf eine Kunst an, die in vielen afrikanischen Gesellschaften hochgeschätzt ist, nämlich den geschickten Einsatz von Metaphern, Parabeln und Symbolen zur Vermittlung wichtiger oder sensibler Dinge. Ein Beispiel dafür wäre die öffentliche Ermahnung eines Mitglieds der Gemeinschaft, das sich durch unerwünschtes Verhalten unbeliebt gemacht hat. Die Ermahnung dazu, ein bestimmtes Verhalten zu unterlassen und sich einem tugendhaften Weg zuzuwenden, wird in diesem Fall oft in Form allgemein gehaltener Sprichwörter oder Parabeln erteilt. Das hindert diejenigen, die Ziel des Hinweises sind, nicht daran, sich persönlich angesprochen zu fühlen und daraus die entsprechenden Schlüsse für sich selbst zu ziehen, auch wenn die Aussage durch Verallgemeinerung „verschleiert“ wurde. Auf diese Weise wird das Gesicht des jeweiligen Adressaten gewahrt, und jene, die Bescheid wissen und vielleicht sogar durch das Fehlverhalten der betreffenden Person gestört oder geschädigt worden waren, erfahren ihrerseits Genugtuung. Musiker oder Sänger, die verstehen, Botschaften geschickt zu „verkleiden“ und doch genau „ins Schwarze zu treffen“, werden für ihre Kunst oft mit „Begeisterungstürmen“ seitens des einheimischen Publikums belohnt.

In der „Instrumentalsprache“ werden Aussagen also sprachlich häufig so stark „komprimiert“, dass sie regelrechten Symbolcharakter bekommen und deren Entschlüsselung die Kenntnis des jeweiligen Kontextes unbedingt voraussetzt. Für Angehörige einer Kommunikationsgemeinschaft besteht der Vorteil der Kommunikation über Symbole allerdings darin, dass sich jene, die in diesen Kontext eingeweiht sind, mithilfe einfacher

---

98 Dies ist zum Beispiel bei dem Gedicht der Fall, das in dem von Kropp Dakubu untersuchten trommelsprachlichen Text vorkommt: „If I swear an oath / I don't go against it. / If you struggle for it too / I don't want it. / Share it, share it / I don't want any. / Share it, eat it, / I don't want any.“ Hintergrund dieser Aussage ist ein Bruderzwist zweier Thronanwärter, der im Endeffekt vom Gründer der Siedlung, in der dieses Stück während des jährlichen *Homowo*-Festes gespielt wird, um an dieses geschichtliche Ereignis zu erinnern, für sich entschieden wurde. Ein Sprichwort, das in demselben Stück von den Hörnern rezitiert wird, ist auch ohne tiefere Kenntnis des kulturellen Backgrounds leicht nachvollziehbar: „If you are a small palm tree, don't call yourself a big palm tree“ (vgl. Kropp Dakubu 1971:33-34). Tiere, Pflanzen oder Gegenstände fungieren in afrikanischen Sprichwörtern und Metaphern häufig als „Platzhalter“ für reale Personen oder menschliche Eigenschaften.

Bilder verständigen und aus ihnen nichts desto trotz komplexe Zusammenhänge herauslesen können. Die Vermittlung oder Darstellung solcher symbolisch „verkürzter“ oder „verschlüsselter“ Botschaften wird oft durch die Nutzung mehrerer Kommunikationskanäle verstärkt. Dies gilt auch für Tänze, die „instrumentalsprachliche Texte“ aufgreifen. Entweder wird das von den Instrumenten „Gesagte“ von den Tänzern in Form von symbolischen Gesten oder mimischen und dramatischen Darstellungen „untermalt“ bzw. verstärkt oder von bestimmten Tanzbewegungen begleitet, die traditionell mit den gespielten Sätzen in Zusammenhang stehen. Es ist anzunehmen, dass die in Ghana entstandenen Formen von „Dance Drama“ bzw. „Tanztheater“ nicht zuletzt auf die besondere Verbindung zwischen Sprache und Musik, wie sie sich in den Instrumentalsprachen manifestiert, zurückgeht. Auf diese Weise lassen sich über Musik dezidierte Botschaften oder ganze Geschichten transportieren, die für Mitglieder der jeweiligen Musikkultur decodierbar und verständlich sind und durch die „Illustration“ mithilfe von „bedeutungstragenden“ Bewegungen auf der tänzerischen Ebene noch eindeutiger „lesbar“ werden.

Zuweilen ist die Verbindung der über die Musik vermittelten „Sprachinhalte“ zu bestimmten Tanzbewegungen streng formalisiert, wie dies zum Beispiel im *Atsiagbekor*<sup>99</sup> der Fall ist, einem Kriegstanz der Anlo Ewe, dessen geschichtliche Herkunft Nissio Fiagbedzi mit der „frühen Anlo-Periode“ von 1650 bis 1886 datiert (vgl. Fiagbedzi 1980a:17, 25). In diese Zeit fielen die Wanderungen, welche die Anlo schließlich in ihre heutigen Siedlungsgebiete im Südosten Ghanas, in Togo und Teilen des Benin führten. Alexander Akorlie Agordoh beschreibt *Atsiagbekor* als „a stylised recreational music and dance of the Anlo Ewe of Ghana, originally performed after war to celebrate victory and enact episodes from the scene of battle by means of dance gestures“ (Agordoh 1994:150). Odette Blum schildert die Aufführung dieses Tanzes im traditionellen Setting:

The most spectacular of the Anlo dances is the *Atsiagbeko* – the war dance of old which is now performed as entertainment on special occasions. [...] The *Atsiagbeko* begins with the slow *Agbeko*, the processional with which the army once moved to the battlefield. Now the procession goes around the town. Before the homes of dignitaries the dancers perform a bow that consists of the *Yedudu* torso movement<sup>100</sup> made while kneeling. At times the drummer will ask, “Are you still listening?” and the dancers bound into the air in a series of jumps, meaning, “Yes, we are listening, you see we are still alert.” The procession continues till it arrives at the dancing area where it is followed by an interlude of songs alternating with solos for the master drummer.

The fast *Agbeko* then begins as the master drummer plays a solo in which all the themes are presented. One or two dance leaders may perform the movement themes, but this does not always occur, since it is considered a tour de force and no dancer will attempt it without thorough preparation. As the drum solo nears its conclusion it picks up momentum. At a signal from the player, the orchestra joins him with a burst of energy that is maintained at a high pitch for a considerable time, generating much excitement among performers and

---

99 In älteren Publikationen ist auch die Schreibweise *Atsiagbeko* anzutreffen, doch die meisten Autoren verwenden die hier genutzte Schreibweise *Atsiagbekor*.

100 Das *Yedudu Movement* ist eine Anlo-Ewe-typische Tanzbewegung, die auch im *Agbadza-Movement* Einsatz findet, das in Kap. 6.2, Anlo Kete (Anlo Ewe), S.160ff., näher beschrieben und auf den Seiten 166 und 167 in Form von Abbildungen dargestellt ist.

spectators alike. In the past, it was here that the warriors described their stirring exploits on the field of battle.

The first part of the fast Agbeko continues with the dancers in a phalanx of four abreast moving directly toward the musicians as if they were the enemy. They then wheel to the left and circle counterclockwise to their starting point, then repeat the same spatial pattern with another step. Thus far Agbeko has a formal structure. In addition to the solidity of the formation and the unison performance, there is a specific figure that appears like a recurring theme at the end of each step, as it does also in the final section. Indicating that a step is finished, the figure consists of a turn ending with a fleeting pause and then a dropping into a side-step.

The final section begins as small groups of dancers come forward and vie with each other in the performance of their favorite steps. It is here that women join the dance. This is not a new development but reflects the fact that women accompanied the men to the battle area to prepare their meals. The dancers, including the women, can use the space as they will, but the men tend to move straight forward toward the musicians. The women, on the other hand, criss-cross the space, moving swiftly and lightly, with eyes downcast, performing Yedudu in a more restrained and gentle manner than the men. No one leaves the ring until the master drummer gives the signal. A dancer may remain in the ring after this to perform another step, but may never leave before (Blum 1973:30-31).

John Miller Chernoff hatte während seiner Aufenthalte bei den Ewe Gelegenheit, tiefen Einblick in die Zusammenhänge zwischen Musik und Tanz im *Atsiagbekor* bzw. *Agbekor* zu bekommen, und erlernte während seines theoretischen und praktischen Unterrichts auch die dazugehörige Trommelsprache. Die folgenden Passagen sind gut dazu geeignet, sich ein Bild von der engen Verbindung zwischen Sprache, Musik und Tanz zu machen, die in vielen ghanaischen Musiktraditionen anzutreffen ist:

Agbekor ist ein stark standardisierter Tanz, der auf traditionellen Tanzmustern der Ewe basiert, kombiniert mit stilisierten Kampfbewegungen. Er erzählt die Geschichte der kriegerischen Wanderung der Ewe in ihr heutiges Wohngebiet. In verschiedenen Städten der Küstenregion wird Agbekor bei Beerdigungen und Festen von Musikensembles aufgeführt, die eigens aus diesem Anlaß zusammengestellt werden. Es gibt Wettkämpfe zwischen den einzelnen Ensembles; neue Teile werden in den Tanzablauf eingefügt, man probiert neue Arrangements aus. Im Agbekor sind die rhythmischen Muster direkt mit den Tanzschritten verknüpft, und daher ist das Spiel des Meistertrommlers an das Aufrufen und Beschreiben der Schrittfolgen im Tanz gebunden. Der Hauptschritt im Agbekor heißt „Drehung“, und eine Kurzform dieser Bewegung ist die „halbe Drehung“. Der getrommelte Satz dazu lautet: „Dreh dich herum. Halt an und dreh dich herum und sei sicher. Wir gehen weit fort. Sei sicher. Wir gehen weit fort. Du mußt vorsichtig gehen“ (Chernoff 1994:108-109).

Die volle Drehung im langsamen Agbekor wird mit zwei Stöcken geschlagen [...]; die Trommelsprache lautet: *Tro godogodo, tro godogodo, mitro godogodo, mia dzo, kpamkpam, godogodo, mia dzo, godo kpamkpam, godo kpamkpam, godogodo yigodo, blewu blewu*. („Dreh dich und sei sicher. Halt an und dreh dich herum. Du drehst dich, und sei sicher. Wir gehen weit fort. Sei sicher. Wir gehen. Sei sicher. Weit weg. Sei sicher. Weit weg. Sei sicher. Du mußt gehen, ganz ganz vorsichtig.“) [...] Eine volle Drehung dauert mehr als 15 Sekunden und erstreckt sich fast über sechs Glockenmuster. Als zentrales rhythmisches Thema des Tanzes kann die Drehung Dutzende von Varianten liefern. Die Tatsache, daß die Varianten aus dem Muster der Drehung entstehen, gibt dem Trommeln Kontinuität und Einheitlichkeit über Variantenwechsel und Akzentverschiebungen hinaus (Chernoff 1994:144).

Die Sätze für die „Drehung“ und für die „halbe Drehung“ beginnen mit ton. Wenn die Tänzer also ton hören, fangen sie sofort an, sich zu drehen und folgen so der Trommelsprache. Die meisten der unterschiedlichen Schrittfolgen werden durch eine Drehung oder eine halbe Drehung voneinander getrennt, und die Varianten des Meistertrommlers bestehen darin, daß er einzelne Abschnitte dieser Basisrhythmen von „Drehung“ und „halber Drehung“ herausgreift und ausarbeitet. Dieser beständige Wechsel zwischen Grundschritten und anderen Schrittfolgen gibt der Choreographie ihre Form und macht aus den Trommelrhythmen ein einheitliches Ganzes.

Wir haben uns die Grundrhythmen des Agbekor-Ensembles bereits angeschaut, die alle 'Krieg' zum Thema haben. Die Baby-Kangan schreit *Mitso, mitso* („du erhebst dich, du stehst auf“). Kidi, die Mutter, will aber keinen Krieg und sagt *Kpo afe godzi* („Dreh dich um und guck nach Hause, laß uns heim gehen“). Die Zwillingenbrüder achten nicht auf sie und feuern sich gegenseitig zum Kampf an: Kroboto sagt: *Gbedzi ko ma do* ('Ich werde im Busch schlafen [sterben, Anm. Chernoff], auf dem Kampfplatz“), und Totogi unterstützt ihn mit: *Kodo dzi* („Genau, ganz sicher!“). Die Tänzer folgen den Worten des Vaters [der Meistertrommel, Anm. C.I.] und bestehen den Kampf<sup>101</sup>.

Sehen wir uns die Musik der Meistertrommel an. Die Phrase der „halben Drehung“ wird normalerweise mit der Hand-plus-Stock-Technik ausgeführt, und in der langsamen Version des Tanzes geht eine „halbe Drehung“ so: *Tonten, gazegi, tenten, gadega, gedegi, gagedegi, kre kre kre, gagedegi gedega*.<sup>102</sup> [...] <sup>103</sup> Die Trommel sagt: *Tso avawovi, mitso ne mia bla alidzi, kple dzidodo; tso avagbedzi nya de dzo*. („Erhebt euch, steht auf, Krieger! Steht auf und gürtet eure Hüften. Mit Mut, steht auf, erhebt euch, steht auf! Hört [den Lärm, Anm. Chernoff] vom Kampfplatz, etwas ist geschehen.“) [...] (Chernoff 1994:109-110).

Darüberhinaus berichtet er von der Zusammenarbeit von Tänzern und Musikern bei der Entwicklung neuer Tanzeinlagen, die wegen der Abhängigkeit der Tanzbewegungen vom Spiel der Trommeln unerlässlich ist:

Die künstlerische Vielschichtigkeit einer Agbekor-Aufführung ist Ergebnis bewußter Gestaltung. Freeman Donkor hat mir den Kompositionsprozeß beschrieben. Mehrere Tänzer wollen die Kriegssituation darstellen: „Legt euch hin und seid bereit“ oder „Geht langsam vorwärts; haltet an; schaut rechts und links und geht wieder weiter“, oder „Wenn ich dich erwische, schlage ich dir den Kopf ab“. Die Tänzer stilisieren ihre Bewegungen im Sinne der Tanzchoreographie. Dann wird ein Trommler gerufen, der die beschreibenden Verse so gestaltet, daß Sprechtrommeln und Tanzmusik übereinstimmen (Chernoff 1994:111).

---

101 „Manchmal betrachten die Ewe ihr Trommelensemble wie eine Familie. Die Glocke ist der Herzschlag, der alles zusammenhält. Kagan ist der kleine Bruder, Kidi die Mutter, Sogo der ältere Bruder, und Kroboto und Togi sind – zusammen gespielt – ein Zwillingenpärchen. Atsimewu, die Meistertrommel, ist der Vater, der nach der Ewe-Tradition für alles verantwortlich ist“ (Chernoff 1994:65).

In Nissio Fiagbedzis „Notes on Membranophones of the Anlo-Ewe“ (1971) ist zu diesen Instrumenten folgendes zu lesen: Alle Trommeln des typischen Ewe-Ensembles sind fassförmig, die Trommelfelle sind mittels Schnurpflockspannung aufgebracht. In dem von Fiagbedzi beschriebenen Ensemble ist die *Atsimewu* (auch *Atsimewu*) mit 189 cm Länge die größte Trommel und hat an der dicksten Stelle in der Mitte des langen schlanken Korpus einen Durchmesser von 53 cm, das Trommelfell an ihrem oberen Ende misst 26 cm im Querschnitt. Die *Kidi* ist 53 cm lang und hat einen Felddurchmesser von 20,5 cm. Die *Kroboto* (Fiagbedzi benutzt die Schreibweise „*Kloboto*“) weist eine Länge von 40 cm auf und hat einen Felddurchmesser von 24 cm. Die *Totogi* erwähnt der Autor zwar kurz, führt aber keine Massangaben an (vgl. 1971:93).

102 Ähnlich wie westliche Musiker beim Lesen von Noten in der Lage sind, den entsprechenden Rhythmus oder die Melodie eines Musikstücks nachzuvollziehen, ohne es erst spielen zu müssen, können Ewe-Trommler diese Merksilben im Geist direkt in die verschiedenen Schlagvarianten auf der Trommel „übersetzen“.

103 Chernoff bringt in der hier ausgelassenen Passage einen kurzen Hinweis darauf, dass der Trommler gegenüber den anderen Instrumenten des Ensembles seinen Rhythmus hält, indem er während der Pausen seines Parts (zwischen *gedegi* und *gagedegi kre kre kre*) einen Stockschlag auf jedem Beat (in diesem Fall der Rassel) an den Trommelrand ausführt.

#### 4.4.3 „Bedeutungstragende“ Tanzbewegungen

Viele afrikanische Tanzformen sind reich an sinnbildlichen und pantomimischen Darstellungen und erreichen dadurch mitunter eine beispiellose Aussagekraft. Besonders jene Tanzgattungen, in denen die Geschichte eines Volkes oder dessen Glaubens- und Wertvorstellungen transportiert werden, entwickelten sich zu elaborierten „Zeichensystemen“. Viele dieser Tänze bringen „innere“ und „äußere“ Haltungen und „Beweggründe“ zum Ausdruck, deren Ursprung oft bereits Jahrhunderte zurückreicht.

Symbolic gestures [...] [are] concrete and specific examples of how Africans communicate through dance (Bame 1991:24).

Durch die Verknüpfung mit zusätzlichen Ausdrucksdimensionen wie Liedtexten, Trommelsprache, Masken, Kostümen etc. und durch die Einbettung in rituelle Handlungen und bedeutsame gesellschaftliche Ereignisse, steigt das Kommunikations- und Signifikationspotential dieser Form des unmittelbaren „Enactment“ von Inhalten bis zu einem Grad an, der einer „linearen“ Vermittlungsform, wie dies beispielsweise über Schrift der Fall wäre, bei weitem überlegen ist. Wissen wird auf diese Weise nicht auf abstrakte und von seinen vielfältigen Bedeutungsebenen und Kontexten „entkoppelte“ Weise, sondern sehr konkret, nachvollzieh- und -empfindbar vermittelt. Durch aktive Partizipation oder unmittelbares „Mit-Erleben“ wird es hingegen auf vielschichtige und multisensorische Weise „aktualisiert“. Diese Art der Vermittlung berührt und „betrifft“ Menschen auf eine Weise, die nur dem Tanz eigen ist. Besonders bei (einstmals) schriftlosen Völkern vereinte (und vereint) Tanz (noch) eine ganze Reihe von Funktionen, die bei den meist stärker spezialisierten Schriftvölkern häufig in unterschiedliche Lebensbereiche „ausgegliedert“ wurden: Unterhaltung, Spiel, Sport, körperliche Ertüchtigung, physische und psychische Vorbereitung auf Kampf oder Jagd, Religionsausübung, Pädagogik, Bewahrung und Weitergabe von Wissen, gesellschaftliche Richtlinie und ideelle Werte u.v.m.

Here people use their bodies as instruments through which every conceivable emotion or event is projected (Opoku 1970:3).

Der Abstraktionsgrad der in den Tänzen vorkommenden sinnbildlichen Darstellungen ist unterschiedlich hoch. Das Spektrum reicht von naturalistischen und pantomimischen Darstellungen von konkreten Alltagsaktivitäten oder „idealtypischen“ Interaktionssituationen bis hin zur metaphorischen „Übertragung“ sittlicher Grundgedanken, gesellschaftlicher Rollenbilder und philosophischer Konzepte in bestimmte Gesten oder Tanzbewegungen, welche oft nur von einem begrenzten Kreis von Menschen „dekodiert“ werden können, die in die zugrundeliegenden Ideen und die verwendete Symbolik „eingeweiht“ sind.

Viele der traditionellen Institutionen, die in Ghana für bestimmte Tanz-, Musik und Ritualformen verantwortlich waren (*Dance Associations* und *Clubs*; diverse Berufsverbände; höfische Musiker, Tänzer und Ritualexperten; Kultgemeinschaften und Geheimgesellschaften etc.), wurden während der Kolonialherrschaft, zum Teil im Verborgenen, weitergeführt oder in der Zeit nach der Unabhängigkeit wieder revitalisiert. Durch die spezifische Ausrichtung dieser Gruppen auf bestimmte Aktivitäten, Inhalte und Ziele entwickelten diese jeweils charakteristische Tanzformen, in welche auch „berufstypische“ Bewegungen miteinfließen, die mit der Zeit so stark stilisiert oder abstrahiert wurden, dass sie nur „Eingeweihten“ verständlich sind. Einige Bewegungen weisen allerdings auch für Außenstehende deutlich erkennbare Bezüge zu konkreten Alltagssituationen auf. In den Tänzen von Jäger- oder Krieger-Vereinigungen<sup>104</sup> werden zum Beispiel auf anschauliche Weise Szenen aus Jagdzügen oder Kampfhandlungen dargestellt, die auch ohne Zusatzinformationen meist leicht „lesbar“ sind.

„Dramatic scenes may be given of hunters on minor group chase or in serious hunting: tracking animals, taking quick short steps, slow steps, halting, stooping, squatting, finding the direction of the wind, avoiding the wind: aiming, firing, misfiring, getting into difficulties, and extricating themselves. Boys in training may be seen cooking, taking out honey from trees, squeezing honeycombs, carrying baskets and pretending to have come a long way, imitating accidents that happen along the bush tracks, dropping things in baskets, slipping, falling down while master hunters pretend to be angry with them, give them a slap in the face or encourage them when they falter. Demonstrations of firelighting with flints of the old flint-lock guns are given with some of the improvisations that hunters away in the dense forest are forced to make“. This is what happens in the Akan area of Ghana (Nketia 1988:4).

In allen Arten von Berufsverbänden und traditionellen „*Dance Clubs*“ ist es üblich, dass die Mitglieder einander gegenseitig unterstützen und für einander einstehen, wenn einer der ihren Schwierigkeiten hat oder Hilfe benötigt.

As in all clubs, the group will always come to the aid of a member in need, be it by lending money, building a house, or playing at the member's funeral rites (Blum 1973:47)<sup>105</sup>.

Stirbt eines der Mitglieder, dann ist es üblich, die Musik und Tänze der Vereinigung, der er angehörte, bei seinem Begräbnis aufzuführen und des Verstorbenen durch Lieder, Geschichten und pantomimische Tanzszenen zu gedenken, in denen sein Lebenswerk und seine positiven Charaktereigenschaften gepriesen, bestimmte Eigenheiten aber durchaus auch karikiert werden. Nketia zitiert einen Bericht Jack Goodys<sup>106</sup> über ein Tanzdrama, das zu Ehren des Begräbnisses eines Jägers in Nordghana aufgeführt wurde:

---

104 Die Institution der *Chieftaincy* ging in vielen Regionen Ghanas mit der Bildung von „*Warrior-Associations*“ einher. Bekannt ist hier besonders die *Asafo*-Krieger-Organisation der Akan, die im Zuge des Kulturkontaktes von zahlreichen anderen Ethnien Ghanas übernommen wurde – meist einhergehend mit Einführung der Institution der *Chieftaincy*. Dort wo diese Krieger-Vereinigungen auch heute noch beibehalten wurden, spielen sie eine Rolle in höfischen oder rituellen Zeremonien und fungieren meist als Garde der *Chiefs*.

105 Mehrere Angehörige des Kusum Gboo Dance Ensembles erzählten mir, dass die Tanzgruppe es damit ebenso hält und daher für viele ihrer Mitglieder ein wichtiges soziales Netz bietet.

106 Goody, Jack (1962): *Death, Property and the Ancestors: A Study of the Mortuary Customs of the LoDagaa of West Africa*. Stanford University Press. Stanford.

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

---

When a hunter is dead and the funeral is well under way some six men under the leadership of the elders of the clan sector go to the house where the last death of a member of that group took place. There in the byre are kept the horns (*kpiin ille*) of the larger and dangerous animals killed by the dead ancestors. These horns are gathered up and borne in slow procession, to the accompaniment of a hunting whistle blown by the leader, the most senior member of the sector to be present at the time. When the procession arrives at the funeral, the points of the horns are thrust into the earth in front of the stand. Other hunters present at once jump up and begin to dance, simulating the stalking of a wild animal, the drumming of the bow, the release of the arrow and occasionally breaking out in victory hallos. Anyone who wishes to show that he has killed more dangerous animals than the deceased can seize the horns and dance with them holding them above his head (Nketia 1988:4).

Kriegstänze erfüllten in früheren Zeiten Funktionen wie die der körperlichen Ertüchtigung und Ausbildung der Krieger, der Zurschaustellung der „vereinten Kräfte“ des Heeres angesichts drohender Kampfhandlungen, der anschaulichen Darstellung der Heldentaten ihrer Krieger, Heerführer und *Chiefs* im Zuge der Siegesfeiern, der Erhöhung ihres Ansehens (nicht zuletzt bei den Frauen der Gruppe) u.v.m. Heutzutage werden sie meist zur Unterhaltung und zur Bewahrung bzw. Bekräftigung der eigenen Geschichte und Tradition, über die sich die jeweilige Community legitimiert und identifiziert, gepflegt.

In times of war, these dances instilled courage and raised morale in the warriors and the thundering, challenging boom of the war drums mingling with the horn calls of units, taunted the enemy and was calculated to frighten and demoralise them. In peace-time, these dances took the form of military display of the army's strength, their past glories and disasters. The Lelik Dance [ein Tanz der Kasena-Nankani, Anm. C.I.] is an example of this and is performed in full battle dress, swords, bows and arrows and a hooked harpoon (Opoku 1970:6).

Neben derart plakativen naturalistischen Darstellungen bestimmter Aktivitäten gibt es auch solche Bewegungselemente, die erst auf den zweiten Blick ihre Bedeutung enthüllen oder deren Verständnis gewisse Hintergrundinformationen voraussetzen, um sie in den richtigen Kontext bringen zu können. Ein Beispiel dafür ist eine charakteristische Bewegung des *Tubankpeli*-Tanzes der Dagomba. Der Tanz wird auch häufig nach dem Namen dieses Bewegungsmotivs *Baamaya* genannt. Bei einer Performance der *National Dance Company* im National Theatre in Accra, der ich am 06. September 2000 beiwohnte, erklärte mir einer der Musiker aus dem Kusum Gboo Dance Ensemble die Bedeutung dieser Bewegung, die mir wegen ihres speziellen Bewegungscharakters zwar sofort aufgefallen war, auf die ich mir jedoch keinen Reim machen konnte. Als ich jedoch erfuhr, wofür sie stand, war die Analogie mit einem Mal so einleuchtend, dass ich die Bewegung von nun an gar nicht mehr anders „sehen“ hätte können (es sei denn jemand hätte mir eine zumindest ebenso treffende Entsprechung dafür angeboten). Im Zuge dieses Erlebnisses wurde mir bewusst, dass ich soeben einen Enkulturationsprozess durchlaufen hatte.

Das *Baamaya-Movement* zeichnet sich dadurch aus, dass die Tänzer in der Phase des Abhebens des Fußes vom Boden bei jedem Schritt erst eine – durch einen kleinen „stoßartigen Akzent“ eingeleitete – Innenrotation des Beines aus der Hüfte heraus

ausführen<sup>107</sup>, welche dann sogleich in eine Außenrotation des Beines übergeht. Das „satte“ Aufsetzen des Fußes auf dem Boden wird von einer Art „nachschiebender“ Bewegung in den Hüften begleitet. Diese wird erzielt, indem die Hüften (meines Wissens zweimal) horizontal um die Achse der Wirbelsäule hin und her geschwungen werden und zwar nur so weit es anatomisch „müheles“ möglich ist<sup>108</sup>. Der Oberkörper oberhalb der Taille wird in einer leicht „schraubenartigen“ Bewegung jeweils gegenläufig zur Pelvisbewegung verdreht und die Schulterpartie führt in der gleichen Zeit ein paar *Shakes*<sup>109</sup> aus. Der Bedeutungshintergrund des *Baamaya-Movements* und des *Tubankpeli-Tanzes* geht auf eine Periode zurück, in der die Dagomba der Geschichte nach wegen häufiger Kriegshandlungen und langanhaltenden Dürreperioden eine schwere Zeit durchmachten. Nach Beendigung der aufreibenden Kriege setzte endlich auch der Regen ein, der der Not schließlich ein Ende machte und den Dagomba, die nun wieder in Frieden leben konnten, auch die Fruchtbarkeit des Landes zurückgab (vgl. auch Blum 1973:42). Das *Baamaya-Movement* porträtiert gemäß der Aussage meines Informanten Kwashie den Gang eines Menschen, der über aufgeweichte, schlammige Erde geht und bei jedem Schritt den Fuß aus dem tiefen Schlamm ziehen muss. Die Dagomba übersetzten die Bezeichnung dieses Schrittes, *Bamaaya*, für Odette Blum auch als „now the ground is warm and moist“ bzw. „cool and wet“ (vgl. Blum 1973:42).

Abstrakte symbolische Tanzbewegungen und Gesten sind ohne Zusatzinformation meist nicht mehr dekodierbar und für Außenstehende oft nicht einmal als bedeutungstragend erkennbar<sup>110</sup>. Bestimmte Gesten haben eindeutigen Zeichencharakter, wie zum Beispiel das im amerikanisch-europäischen Raum als „*Victory-Sign*“ bekannte Zeichen, das mit gestrecktem Zeige- und Mittelfinger, die wie ein „V“ gespreizt werden (während der Daumen über den gekrümmten kleinen Finger und Ringfinger gelegt wird und die Handfläche vom Ausführenden wegweist) ausgeführt wird. Dasselbe Zeichen ist auch in Ghana in Verwendung, allerdings neben der Ausführung, die synonym zur oben beschriebenen Geste

---

107 Dieser Akzent wird, soweit ich die Bewegung richtig nachvollzogen habe, durch eine „plötzlich“ erfolgende Anspannung vor allem der Muskeln der Adduktorengruppe an der Innenseite des Oberschenkels erzielt.

108 Die Körperhaltung ist in diesem Motiv im Vergleich zu der sonst häufig anzutreffenden starken Vorbeugung des Oberkörpers ziemlich aufrecht, was höchstwahrscheinlich nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass die Rotationen um die Achse der Wirbelsäule, die von Hüften, Brustkorb und Schulterpartie zum Teil in gegenläufiger Richtung ausgeführt werden, aus dieser Haltung heraus leichter umzusetzen sind.

109 Der *Shake* ist in diesem Fall ebenfalls eine horizontale Rotationsbewegung, die durch Hin- und Herbewegen der Schulterpartie um die Achse der Wirbelsäule erzielt und von den Schultern angeführt wird, allerdings in einem schnelleren Rhythmus als die Bewegungen der Hüftpartie.

110 Im Fall von gestischen Zeichen und auffallenden Tanzbewegungen, die als „symbolisch“ zu erkennen sind, ist es möglich, sich als „Uneingeweihter“ nach der damit verknüpften Bedeutung zu erkundigen. Im Fall von symbolischen Handlungen und Kommunikationsweisen, die einem aus Unkenntnis jedoch entgangen sind, ist dies nicht möglich, was in manchen Situationen wiederum zu ernststen „nonverbalen Missverständnissen“ führen kann. Angenommen, ein Außenstehender wird mittels eines bestimmten Zeichens dazu aufgefordert ein bestimmtes Verhalten zu unterlassen, führt seine Handlung jedoch unbekümmert weiter fort, da ihm das Zeichen unbekannt war oder gänzlich entgangen ist. Der Sender setzt dies unter Umständen mit einem bewussten Zuwiderhandeln des anderen gleich, durch das er sich angegriffen oder beleidigt fühlt, und gibt sich daraufhin eventuell auf die nächste „Eskalationsstufe“, die in der kulturellen Ordnung seines Bezugssystems für diese Situation vorgesehen ist. Der Erste könnte die für ihn in dieser Situation unerwartete und unverhältnismäßige Reaktion seines Interaktionspartners nun als Affront sehen und seinerseits die nächste Stufe der ihm bekannten „Konfliktskala“ einleiten. Solche nonverbalen interkulturellen Missverständnisse sind, vor allem wenn sie bereits in diese Phase der unwillkürlichen Eskalation eingetreten sind, unter Umständen nicht mehr ohne weiteres bzw. ohne Vermittler aus der Welt zu schaffen.

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

ist, auch in einer zweiten Variante, in welcher Zeige- und Mittelfinger nicht gespreizt werden (s. Tabelle unten, Gesten Nr. 1 und 2). Es wird in Ghana zwar auch als Zeichen der Bekräftigung eingesetzt, allerdings nicht unmittelbar in Zusammenhang mit „Sieg“ und „Triumph“, sondern meines Wissens allgemein mit Anerkennung, Lob und als Zeichen der eigenen Zustimmung oder Begeisterung.

Die geschickte Wahl der richtigen Symbolik zur richtigen Zeit im richtigen Kontext und den richtigen Menschen gegenüber zeichnet in jenen Gemeinschaften, die solche Zeichen einsetzen, den guten, geachteten und bewunderten Tänzer aus. Tänzer, die gewandt und „weise“ mit symbolischen Gesten umgehen, werden gerne zu Veranstaltungen eingeladen, von den Zuschauern in den Tanzring geschickt oder von anderen Tänzern und Musikern zum Tanz oder einem nonverbalen „Scheinduell“ aufgefordert. Sie tragen mit ihrer „Performance“ zu einer Steigerung des Unterhaltungswertes bzw. einer Erhöhung der Qualität, Spannung oder Bedeutsamkeit des Events bei. Andere Teilnehmer lassen sich dadurch oft ebenfalls zu Höchstleistungen anspornen. Respektlose, geringschätzig oder beleidigende Äußerungen können Unruhe stiften und Konflikte schüren und damit eine gegenteilige Dynamik erzeugen, die ein gesellschaftliches Ereignis unter Umständen sogar ernsthaft gefährden kann. In manchen Gesellschaften gibt es allerdings Gelegenheiten, wo dies dezidiert erlaubt ist, um ein Ventil für aufgestaute Ressentiments zu schaffen.

[...] the Akan of the Brong [einer Untergruppe der Akan] even sing songs of insult. According to the traditions of the Brong area, the singing of songs of disparagement forms part of the worship of the god Ntoa, who has ordained that once a year at a special festival lasting a whole week, his worshippers should get rid of all the ill feeling that they have been harboring during the year in song. It is, therefore, a time for group expression of public opinion in song of dance, a time for open criticism of those in authority, and for insulting individuals who may have misbehaved or offended others [(Nketia 1974:224)<sup>111</sup> zitiert in (Duodu 1994:30)].

Die mehrfache Anwendung im falschen Kontext jedoch kann ernste Konsequenzen oder Sanktionen für die jeweilige Person nach sich ziehen.

When a cantor realizes that the dancing ring is being used by dancers to bring discontent and insult by using insulting dance gestures he has the power to send these dancers away so that peace can be maintained. Any dancer who is known to be insulting people too frequently with dance gestures will be disqualified from participating in the dance in future performances (Adinku 1980:69).

These signs are employed in many Akan dances. The choice of any of the listed signs and symbols depends on the person using it and the occasion. Obviously it is imperative not to use movements with sad connotation on social occasions and vice-versa. [...] It is evident that meaningful movement signs and symbols are not used at random. The choice must suit the person and the occasions. A movement symbol used at the wrong time and place by anyone might involve ridicule or cause him trouble (Duodu 1994:36).

Thus [...] symbolic gestures can be and are used to generate social harmony as well as social conflict (Bame 1991: 27).

---

111 Nketia, J. H. Kwabena (1974): *The Music of Africa*. W. W. Norton. New York.

Die Akan haben zahlreiche elaborierte Zeichensysteme entwickelt und sind für die extensive Nutzung von Sprachsurrogaten wie der *Whistle Language* und der instrumentalsprachlichen Verwendung von speziellen Sprechtrommeln, Flöten, Hörnern, Harfen etc. bekannt. Sowohl die instrumentalsprachlichen Texte, als auch die grafischen *Adinkra*-Symbole, symbolischen Tanzbewegungen und Handgesten bedienen sich aus dem reichen Vorrat an Sprichwörtern und Leitsätzen oder sittlichen Regeln der Akan. Nketia berichtet, dass in den trommelsprachlichen Parts eines bestimmten Tanzstücks der Akan (dessen Namen er leider nicht angibt) bis zu 70 Sprichwörter vorkommen (vgl. Nketia 1988:12).

Of all the styles I observed in Ghana the Akan dance gives the greatest scope for both men and women, providing the opportunity to shape a meaningful dance. The shaping occurs spontaneously, it is improvised: but in the case of the good dancer the improvisation is based on extensive knowledge of the dance, music and traditions of the group (Blum 1973:51).

Family and social relationship is vital. The ability to communicate effectively through signs and symbols is essential. The ability to employ symbols to any creditable effect entails lengthy observation and training; one must be educated on the cultures of the people. This ensures effective usage of the non-verbal movement signs, and symbols used artistically, coherently and fluently as a spoken word (Duodu 1994:39).

All the evidence [...] brings into focus the normative behavior expected of Akan dancers and the sanctions imposed on those who act in violation of the norms, and the rewards accorded those who obey them. Moreover, the responses bring into relief an important Akan and, for that matter, African value, namely, reverence for the office of the African chief and the respect accorded elders or the old in African society (Bame 1991:37).

Auch wenn die Akan auf den geschickten und achtsamen Umgang mit nonverbalen Symbolen in ihren eigenen Reihen großen Wert legen, sehen sie Außenstehenden den unwissentlichen Missbrauch dieser Gesten offensichtlich nach, was in folgendem Zitat von Kwabena N. Bame zum Ausdruck kommt. (Darin klingt auch an, dass, wie schon weiter oben erwähnt, auch viele Angehörige der jüngeren Generation, was den reichen Schatz an Symbolen, Sprichwörtern und deren genauer Bedeutung anbelangt, zu „Außenstehenden“ in ihrer eigenen Tradition geworden sind).

In fact, few modern Ghanaian youths and children know about the traditional values that are attached to the dance. Most people just dance to express themselves in pure movements without thinking about signs, symbols and values. Strangers may also enter into a dance arena to express themselves in pure movements. Sometimes they try to imitate or employ signs and symbols of the local people. Under normal circumstances a wrong use or choice of symbol gesture may bring one to face the moral law of the people but the Akan proverb “A stranger breaks no law“ protects such offenders (Duodu 1994:33).

Die Bedeutung symbolischer Gesten und Tanzbewegungen ist, wie dies auch für andere Zeichensysteme und Formen der Kommunikation gültig ist, stark kontextabhängig. Für deren Deutung ist es ausschlaggebend zu berücksichtigen, von wem in welcher Situation welche Zeichen auf welche Weise verwendet und mit welchen anderen Zeichen und Ausdrucksformen diese kombiniert werden.

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

The shades of meanings will vary according to the situation – if a man and woman are dancing together, or if a dancer is paying homage to his chief, or if two dancers are insulting each other – just as in verbal language, the gestures will take on different connotations (Blum 1973:35).

Another unique character of Ghanaian dances is the element of duality. Most dances are used for joyful and sorrowful occasions. *Adowa*, Ewe *Agbadza* are both a social and a funeral dance. But the degree of sentimentality in dance expression varies from social to sorrowful occasions. The overall movements are the same anywhere but the content and the expression vary. The differences in the content and the expression are manifested in the tenseness of the movement and the carriage of the face. The facial expression gives out the emotional feelings of the dance. It helps the onlookers to understand the silent symbolic movements of the body, the content and the total beauty of the dance movements. A dancer who is talented in grimaces dances with vivid expressions (Duodu 1994:31).

Folgende Zusammenstellung von symbolischen Gesten und Tanzbewegungen aus verschiedenen Tanztraditionen Ghanas bietet einen kleinen Überblick über die Verwendung explizit bedeutungstragender Tanzelemente und symbolischer Gesten, die in Zusammenhang mit Tanzereignissen stehen. Diese elaborierte Form der nonverbalen Kommunikation ist in Ghana weit verbreitet. Die Symbole wurden ihrer jeweiligen Verwendung nach zu Gruppen zusammengefasst (siehe Spalte „Typ“). Erklärungen der Abkürzungen in den Spalten „Typ“ und „Quelle“ sind im Anschluss an die Tabelle auf Seite 109 angeführt. In Kapitel 6 (Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles, S. 152ff.) sind weitere Hinweise auf symbolische Tanzbewegungen zu finden.

Nr.	Typ	Bedeutung	Gesten / Bewegungen / Zitate / Bemerkungen	Quelle
1	A	„Congratulations“ „Well done“ Zeichen des Beifalls, der Dankbarkeit und Anerkennung	„Symbolic gestures in <i>adowa</i> , as in <i>fontomfom</i> , are often employed by onlookers as well as dancers. Impressed by the performance of a dancer, or out of affection for him or her, an onlooker may stretch his right hand with the middle finger and the forefinger in 'V' sign pointed at the dancer signifying 'congratulations'“ (Bame 1991:27).	[KNB:27]
2			Zeige- und Mittelfinger der ausgestreckten rechten Hand zusammen und restliche Finger gekrümmt. In dieser Variante werden die beiden Finger nicht wie oben zu einem „V“ gespreizt.	[EAD:33] [WOA:74]
3			Zuschauer wischt einem Tänzer / Musiker symbolisch den Schweiß von der Stirn.	[OBL:19]
4			Zuschauer „klebt“ Geldscheine oder Münzen an die Stirn des Tänzers. „This money is usually collected by the cantor and put into a plate which is on a small table besides the patron“ (Adinku 1980:74).	[WOA:74]
5			„A dancer can also <u>show gratitude</u> with his dancing. [...] to perform the regular <i>kpatsa</i> dance while standing in front of a friend or benefactor. The dancer embraces his friend or benefactor at the end of his dancing. He can also hold the arm of the friend or benefactor and bring him into the dancing ring for them to dance together“ (Adinku 1980:69).	[WOA:69]
6			Zuschauer kommt in den Tanzring und umarmt eine/n Tänzer/in als Zeichen der Anerkennung, Dankbarkeit und Bewunderung.	[WOA:74]
7	A	„I am in love with you“ „We are one“	„Hooked forefingers in front of body means 'I am in love with you' or 'We are one'“ (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
8	A	"I promise you, the	"A dancer facing the drummers with the left palm	[EAD:33]

Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

Nr.	Typ	Bedeutung	Gesten / Bewegungen / Zitate / Bemerkungen	Quelle
		drummers, a drink"	supporting the right elbow joint, with the right lower arm raised place high, means 'I promise you, the drummers, a drink'" (Duodu 1994:33).	
9	A	"You are my backbone and with you behind me I shall not fail"	„If at the climax of a dance, a performer suddenly falls back into the arms or lap of a prominent member of the community, he is saying, 'You are my backbone and with you behind me I shall not fail'" (Blum 1973:35) .	[OBL:35]
10	A	"You are my support; I depend on you.	"Running or dancing into an elder person's arms means 'You are my support; I depend on you'" (Duodu 1994:33).	[EAD:33]
11	B	"I have nothing to say at the moment, but will see how things go."	„If he places his right forefinger below his right eye, he is saying, 'I have nothing to say at the moment, but will see how things go'" (Nketia 1988:21). [Geste der Akan]	[JNK:21]
12	B	„It is a matter for my head, something to think seriously about, something that I must solve for myself“	„[...] when he places his right forefinger lightly against his head he means to say, 'It is a matter for my head, something to think seriously about, something that I must solve for myself'" (Nketia 1988:21). [Geste der Akan]	[JNK:21]
13	B	„See what has happened to me“ "Do you see what I see" "Do you feel what I feel“	"In a similar idiom of symbolic gestures, a queenmother or any other woman who has lost a relation as a result of death may express her irreparable loss, her grief and her hope: with her right finger pointed at her eyelid, she says to observers 'see what has happened to me'" (Bame 1991:26). [Akan Geste in <i>Adowa</i> u. <i>Fɔntɔmfɔm</i> ]	[KNB:26]
14			„The right forefinger pointed at the lower eyelid means „See what has happened to me“ or „Do you see what I see“ and/or „Do you feel what I feel“ (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
15	B	Signify grief, sorrow and dejection	„She may also either place both palms against her stomach with her torso tilted forward or support her tilted head with both palms or place the two palms on the top of her head, all to signify grief and dejection. Having done that, she may symbolically express her hope and indicate the source of her support by running into the arms of an older person or of the head of her family or of a chief, indicating that the person or the chief 'is her support' or 'she depends on him'" (Bame 1991:26). [Akan Geste in <i>Adowa</i> und <i>Fɔntɔmfɔm</i> ]	[KNB:26]
16			„The palms placed on the top of the head is a sign of dejection or sorrow“ (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
17			„The palms supporting a tilted head or chin denotes a sign of grief“ (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
18	B	"I am suffering from (stomach) pain"	„Both palms pressed against the stomach means 'I am suffering from stomach pains.' It signifies both physical and/or psychological pain“ (Bame 1971:35).	[EAD:34]
19	B	Pain or forgetfulness	„Biting a right thumb or a right forefinger [or] biting the lips is a sign of pain or forgetfulness“ (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
20	B	"I am breaking my neck" "My load is heavy or my worries are many"	„The two palms against the back of the neck means 'I am breaking my neck', 'My load is heavy (worries)'" (Duodu 1994:34).	[EAD:34] [KNB:35]
21	B	"I am breaking my back"	„The backs of the palms placed against the back of the waist means 'I am breaking my back'" (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
22	B	"If you bind me with ropes, I will break them." „If you bind me with cords, I shall break them into pieces.“ „I have freed myself“	„With clenched fists the lower arms circle around each other and then separate as if tearing apart with a quick, strong movement, while on the tearing apart the dancer jumps to the right (in a <i>sissonne ouverte</i> ). This means, 'If you bind me with ropes, I will break them'" (Blum 1973:35-36). [Geste der Akan]	[OBL:35-36]
23		„I have broken the cord.“	„When he rolls both hands inwards and then stretches	[JNK:21]

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

Nr.	Typ	Bedeutung	Gesten / Bewegungen / Zitate / Bemerkungen	Quelle
			his right arm simultaneously with the end beat of the music, it means 'If you bind me with cords, I shall break them into pieces'" (Nketia 1988:21). [Geste der Akan]	
24			„The lower arms rolled over each other followed by stretching the elbow joints to side-middle means 'I have broken the cord' or 'I have freed myself'" (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
25	D	„I look to God“	„In the dances of the Akan, when a dancer points the right hand or both hands skywards, he is saying, 'I look to God'" (Nketia 1988:21).	[JNK:21]
26	D	„I am on top“	„With both hands in a loosely held fist, the right lower arm moves up and down like a gentle piston, alternately resting on the left fist and moving up away from it. This is 'I'm on top'" (Blum 1973:36)	[OBL:36]
27	D	"I am the only one, the most powerful person"	„Should a dancer jump into the ring and lift his arm with raised index finger, he is saying, 'I am the only one, the most powerful person.' (If the chief and elders are present, he may be ordered out of the ring and later fined.)" (Blum 1973:35).	[OBL:35]
28	D	"Except God and Mother Earth, there is nobody beside him [me] in authority."	"A chief who wishes to stress his authority over his domain may, when dancing to <i>fontomfom</i> music, point his forefinger to the sky, the ground and to his chest indicating that 'Except God an Mother Earth, there is nobody beside him in authority'" (Bame 1991:25). "A non-chief using the same symbolic gesture points his forefinger to the sky, the ground and to a chief implying that the chief is the person in authority in the community" (Bame 1991:26).	[KNB: 25-26]
29			"A dancer's forefinger pointed to the sky, to the ground and then to the chest means 'Except God and Mother Earth.' Symbolically the finger may be pointed to the local chief and to the queenmother. The chief is the only person permitted to point to the sky, the ground and then to the chest, which means that 'Except God and Mother Earth, there is nobody besides me in authority'" (Duodu 1994:33).	[EAD:33]
30	D	"I own all I survey"	"In a slightly varied version of this symbolic gesture, a chief may point his right hand to the North, South, East and West and then cross his arms against his chest signifying that 'he owns all he surveys'" (Bame 1991:26).	[KNB:26]
31			"Pointing north, south, east, west and finally crossing the arms against the chest means 'I own all I survey'. Few people in high authority may use this in the course of dancing" (Duodu 1994:33).	[EAD:33]
32	D	"I will trample on my enemies"	„He may further engage in an accentuated stamping on the ground to denote that 'he will trample on his enemies'" (Bame 1991:26).	[KNB:26]
33	D	„I will kill“	„The fingers stretched against the back of the neck with the palm facing downward means, 'I will kill' (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
34	E	"she is a beast" "she/he is a fool"	„A stretched right thumb over clenched fingers means that the person toward whom the thumb is pointed is a beast or a fool" (Duodu 1994:34).	[KNB:27]
35			"In contrast, two women rivals in Adowa dance may employ symbolic gestures to vent the feeling they harbor against each other. One rival may stretch a right thumb over clenched fingers pointed towards the other thus telling her that she 'is a beast'" (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
36	E	"I regard you as a chicken"	„The other also may briefly stop dancing, focus on her	[KNB:27]

## Besondere Verbindungen zwischen Bewegung und Bedeutung

Nr.	Typ	Bedeutung	Gesten / Bewegungen / Zitate / Bemerkungen	Quelle
		"you are a chicken" "I brush you aside/off"	rival and then give a right-hand brush of her whole foot to signify that she regards the rival as a chicken 'or simply that she has no regard for her, she brushes her aside'" (Bame 1991:27).	
37			„A dancer who stops dancing, focuses on someone and gives a light brush of the whole right foot says 'I regard you as a chicken' or 'I brush you off'“ (Duodu 1994:34).	[EAD:34]
38	E	„You are nobody and should be brushed away like spittle“	„A gesture of contempt is performed by the lower leg in which the foot brushes the ground sharply in front of and across the supporting leg. This says, 'You are nobody and should be brushed away like spittle'“ (Blum 1973:36).	[OBL:36]
39	E	„Who are you? I don't care much about you“ „you mean nothing to me“ „leave me alone“	„For instance, standing in front of somebody and alternately closing ones eyes and opening them can be interpreted as insult, meaning 'Who are you? I don't care much about you; you mean nothing to me; leave me alone'“ (Adinku 1980:68).	[WOA:68]

### Abkürzungen:

#### Autor:

[EAD] ... (Duodu 1994) |  
 [KNB] ... (Bame 1991) |  
 [JNK] ... (Nketia 1988) |  
 [OBL] ... (Blum 1973) |  
 [WOA] ... (Adinku 1980) |

#### Typ:

A ... Bestärkung, Bestätigung, Wertschätzung  
 B ... Ausdruck von Gefühlen, Befindlichkeiten  
 C ... „Showing off“, Demonstration v. Stärke  
 D ... Macht(anspruch) erheben / anerkennen  
 E ... Beleidigungen, Konflikt schürende Aussagen

## 4.5 Emische Kategorien für Tanz/Musik

Im emischen Sprachgebrauch werden zur Kategorisierung von Tanz- und Musikformen meist deren Verknüpfung mit Anlass und Funktion herangezogen. In der folgenden Untergliederung greife ich den Vorschlag Nketias (1972) auf, eine grobe Einteilung nach *Occasional*, *Recreational* und *Incidental Music / Dance* vorzunehmen. Die Zuordnung der einzelnen Tanzformen, die Nketia und andere ghanaische Autoren in der einschlägigen Literatur verwendeten, habe ich diesem groben Raster folgend vorgenommen. Jene, die auch im gängigen Sprachgebrauch der Ghanaer, mit denen ich über Tanz sprach, verwendet wurden, sind mit einem Stern (\*) gekennzeichnet:

- *Occasional Music/Dance* (an bestimmte Anlässe gebunden, oft formalisiert oder in fixe Abläufe eingebunden)
  - ◆ *Ritual Dance\** (meist in Zusammenhang mit religiösen oder spirituellen Kulturen)
  - ◆ *Court Dance* (höfische/r Musik/Tanz in Verbindung mit *Chieftaincy*)
  - ◆ *War / Warrior Dance\**
  - ◆ *Hunting Dance\**
  - ◆ *Music/Dance of the Life-Cycle*
    - *Puberty Dance\**
    - *Wedding Dance*
    - *Funeral Dance, Funeral Dirges\** (Klagelieder)
- *Recreational Music/Dance* (Musik/Tanz, welche hauptsächlich der Unterhaltung dienen und zu allen möglichen Anlässen ausgeübt werden können)
  - ◆ *Social / Recreational Music/Dance\**
  - ◆ *Creative Dance\**
    - „neo-traditionelle“ Choreographien, die auf traditionellen Tänzen basieren
    - Choreographien, die dem Genre des *Contemporary African Dance* zugeordnet werden können, in denen Bewegungselemente aus dem afrikanischen Tanz mit anderen Tanzformen wie Modern / Contemporary / Jazz Dance kombiniert werden.
  - ◆ *Interludes at Story-Telling\**
- *Incidental Music/Dance* (spontane Musik- oder Tanzausübung)
  - ◆ *Work Songs*
  - ◆ *Lullabies*
  - ◆ *Music / Dance Games* von Kindern etc.

## 5 Persönliche Begegnung mit einer fremden (Tanz)kultur

### 5.1 Rahmenbedingungen

#### 5.1.1 Der Einstieg

Am Tag nach meiner Ankunft in Ghana suchten mich Richard Danquah (*Artistic Director* des KGDE) und sein Halbbruder Nicholas Baker (*Assistant Artistic Director* des KGDE) im Hotel auf, um mit mir die Eckdaten meines Aufenthalts zu besprechen und einige organisatorische Aspekte zu klären. Richard bat mich eine kurze schriftliche Präsentation meines Forschungsvorhabens zu verfassen, das er den Angehörigen des Managements der Gruppe im Vorfeld zu dem persönlichen Treffen, welches einige Tage später stattfinden sollte, zukommen lassen wollte. Am 05. September schließlich wurde ich um 14:30 in das Büro des *Principal Labour Officers* des *Labour Departments* Ghanas, Paul Kofi Amegee bestellt, der die Position des *General Secretary* des Kusum Gboo Dance Ensembles bekleidete. Ich hatte mich auf eine längere Wartezeit eingestellt, da ich mehrmals vom ungezwungenen Umgang afrikanischer Menschen mit Zeit und Terminen gehört hatte, doch bereits um 14:45 wurde ich in das Büro gebeten und fand dort neben Richard Danquah vier weitere Angehörige des damals siebenköpfigen Managements versammelt vor<sup>112</sup>. Ich wusste zu diesem Zeitpunkt noch nicht viel über die ritualisierte Art und Weise, mit der in Afrika mit bestimmten Interaktionssituationen umgegangen wird, vor allem mit dem Knüpfen neuer persönlicher oder geschäftlicher Beziehungen, und war daher sehr über die ausgesuchte Höflichkeit und „Gewichtigkeit“, mit der ich begrüßt wurde, überrascht. Ich wurde empfangen, wie es sich auch für einen wichtigen Staatsgast oder Diplomaten geziemt hätte, und fühlte mich geehrt, dass die Angehörigen des Managements, die in ihren Hauptberufen, wie sich in der darauffolgenden Vorstellungsrunde herausstellte, allesamt wichtige und verantwortungsvolle Positionen einnahmen, so zahlreich erschienen waren, um mir gegenüber das Kusum Gboo Dance Ensemble zu repräsentieren und mich offiziell willkommen zu heißen. Auf so ein „Aufgebot“ und den förmlichen Umgangston, der auch nach der Begrüßung und nachdem mir sogleich etwas zu Trinken angeboten worden war, die nächste Zeit über beibehalten wurde, nicht gefasst gewesen und brauchte einen Moment, um mich darauf einzustellen. In diesem Moment war ich dankbar für meine Erziehung, während der ich zum Glück gelernt hatte, mich in formellen Situationen angemessen zu „bewegen“ und mich dabei auch einigermaßen sicher und wohl zu fühlen. Allerdings schloss ich aus der starken Management-Präsenz und

---

112 Paul Kofi Amegee (*General Secretary*), Richard Danquah (*Artistic Director*), Stephen K. Kofie Jr. (*Manager*), Francis Gadosey (*Executive Member*) und Fred Tamakloe (*Executive Member*) waren an diesem Tag anwesend, die beiden anderen Angehörigen des Managements sollte ich später zu anderen Gelegenheiten kennenlernen: Johnson Y. Ametorino (*Financial Secretary*) und Benedicta Y. Bredzei (*Secretary*).

Förmlichkeit der Situation darauf, dass meinem Besuch und meinem Wunsch, mit dem Ensemble während meines Aufenthalts zusammenzuarbeiten, offensichtlich große Wichtigkeit beigemessen wurde. Da ich nicht wusste, worauf dieses Verhalten zurückzuführen war, löste es bei mir eine gewisse Irritation aus – nicht zuletzt aus meiner Unkenntnis über die ritualisierten afrikanischen Umgangsformen. Dies verleitete mich dazu Spekulationen darüber anzustellen, worauf ich mich da wohl eingelassen hatte und ob ich im Vorfeld etwa mit irgendeiner Handlung oder Aussage meinerseits Erwartungen bei der Tanzgruppe geweckt hatte, denen ich vielleicht nicht gerecht werden konnte oder wollte.

Während die Reihe also an mir war, mich vorzustellen und mein Anliegen zu unterbreiten, wählte ich meine Worte mit Bedacht, bedankte mich erst ausdrücklich für das Entgegenkommen, das die Gruppe mir gegenüber bis dahin schon gezeigt hatte<sup>113</sup>. Mein Anliegen betreffend, äußerte ich den Wunsch, das Kusum Gboo Dance Ensemble bei seinen Performances, Trainings- und Probenarbeiten beobachten und im Zuge von Tanzstunden von ihm lernen zu dürfen. Zum Schluss gab ich meiner Hoffnung Ausdruck, dass ein kleines Geldgeschenk, das ich mitgebracht hatte, um das Ensemble zu unterstützen, meinen Wunsch, unsere Beziehung für beide Seiten bereichernd und erweiternd zu gestalten, unterstreichen würde. Als ich angehört worden war, wurde mir im Namen aller gedankt und angekündigt, dass sich das Management nun zu einer internen Besprechung zurückziehen wolle. Ich wurde gebeten inzwischen in der Bibliothek zu warten, und verließ den Raum. In den nächsten 35-40 Minuten, hatte ich reichlich Gelegenheit, mir den Kopf darüber zu zerbrechen, ob ich in Unkenntnis der hiesigen Gepflogenheiten mit meiner Spende die Gruppe womöglich beleidigt oder verärgert hatte, und harrte mit einem etwas bangen Gefühl angesichts der Dinge, die da noch kommen sollten, in dem mir zugewiesenen zu stark klimatisierten Raum aus.

Bei meiner Rückkehr ins Büro schien die Atmosphäre etwas gelöster zu sein, doch darüber hinaus konnte ich den zwar höflich lächelnden, aber sonst eher „unverbindlich dreinblickenden“ Gesichtern nichts entnehmen. Nachdem ich Platz genommen hatte, verkündete Paul Amegee, dass mein Antrag einstimmig angenommen worden war, besprach dann noch einige Formalitäten mit mir und begrüßte mich zum Schluss noch einmal offiziell im Namen des ganzen Ensembles. Von diesem Moment an war es, als ob ein Schalter umgelegt worden wäre, und ebenso, wie ich anfangs über den formellen Umgangston irritiert gewesen

---

<sup>113</sup> Die Gruppe hatte mir während der Einreichphase meines Forschungsstipendiums einen offiziellen Einladungsbrief zukommen lassen, in dem sie sich bereiterklärte, mich während meines Aufenthalts zu betreuen und auch meine Ankunft und Abreise schriftlich zu bestätigen. Außerdem war dafür gesorgt worden, dass bereits ein exzellentes und leistbares Quartier auf mich wartete, als ich ankam, das noch dazu sehr gut gelegen war, was die Orte betraf, die während meiner Feldforschung von Interesse sein würden. Und zudem war ich von einer „Delegation“ des Tanzensembles spät nachts vom Flughafen abgeholt worden, ohne überhaupt genau bekannt gegeben hatte, wann ich ankommen würde, da ich ganz sicher nicht mit einem „Empfangskomitee“ gerechnet hatte. Ich hatte angenommen, dass die Tanzgruppe so nett war, die offiziellen Formalitäten für mich zu übernehmen, nicht aber damit gerechnet, dass sie sich auch im weiteren Verlauf meines Aufenthalts auf eine derart bemühte, verlässliche und zugleich angenehm „uneinengende“ Weise um mich kümmern würde, wie sie es dann getan hat.

war, überraschte mich nun der abrupte Wechsel auf die informelle Ebene. Der Stimmungswechsel im Büro war förmlich „greifbar“. Auf Pauls Stichwort hin, welches das Ende des „formellen Akts“ eingeleitet hatte, entspannten sich alle Anwesenden augenblicklich. Schlagartig herrschte eine gelöste Atmosphäre, was sich auch in der Körperhaltung und Mimik der Menschen bemerkbar machte. Dieselben Menschen, die mir zuvor mit distanzierten, zumeist fast unbewegten Gesichtern gegenübergesessen hatten, sahen mir plötzlich offen und freundlich lächelnd erwartungsvoll entgegen. Jeder einzelne kam auf mich zu, um mich mit herzlichen persönlichen Worten „im Kreis des Ensembles“ zu begrüßen und mich seiner persönlichen Unterstützung zu versichern. Die anderen unterhielten sich entspannt und es wurde viel gelacht. Nachdem mich jeder einzeln willkommen geheißen hatte, wurde ich plötzlich als Teil der Gemeinschaft behandelt, als hätte ich schon immer dazugehört.

Im Nachhinein erfuhr ich, dass mein „Part“ im formellen Teil sehr positiv aufgenommen worden war und dass ich ihn trotz meiner Unkenntnis der hiesigen Sitten „instinktiv“ so „gestaltet“ hatte, dass ich dem „african way of doing things“, bei dem das Wie oft mehr zählt als das Was, sogar recht nahe gekommen war. Auch das Geldgeschenk war der Gruppe nicht „in die falsche Kehle“ geraten, sondern wurde offensichtlich als jene symbolische Handlung, als die sie gedacht war, verstanden.

Diese Episode vermittelt einerseits einen konkreten Eindruck über die „ritualisierten“ Umgangsformen, von denen Chernoff in den Zitaten sprach, die in Kap. 4.2 (Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen, S.46ff.) abgedruckt sind, und zeigt andererseits, dass Afrikaner offensichtlich genau prüfen, wen sie unter welchen Bedingungen in ihren Kreis aufnehmen<sup>114</sup>. Wenn jemand einmal aufgenommen ist, wird er als vollwertiger Teil der Gemeinschaft betrachtet und behandelt und somit in das System der gegenseitigen Achtung und Unterstützung eingebunden<sup>115</sup>, auf dem die meisten traditionellen Kulturen

114 Im Verständnis der traditionellen Lebensweise wird jemand, der einmal Teil der Gemeinschaft ist, von dieser auch nicht mehr im Stich gelassen, unabhängig davon, welche Schwierigkeiten diese Person den anderen verursachen mag – bis auf wenige Ausnahmefälle, die meist in einer Gefährdung des „Gemeinwohls“ vonseiten der jeweiligen Person begründet sind. Soweit ich die Grundgesetze afrikanischer Solidarität richtig verstanden habe, sehen diese vor, dass sich jeder im Ausmass seiner Möglichkeiten für alle anderen verantwortlich fühlt, was je nach Vermögen (in beiden Bedeutungen des Wortes), häufig zu asymmetrischen Beziehungen führt. Da diese Lebensweise jedoch nicht unmittelbar auf direkte Reziprozität nach dem Motto „Ich gebe Dir, Du gibst mir“ aufgebaut ist, sondern in einem fortlaufenden Kreis gedacht wird, der die unterschiedlichsten Formen von Unterstützung beinhalten kann, z.B. im Sinne von „Ich gebe Dir, Du gibst wiederum dem Nächsten“ (vgl. auch die Schilderung von Richard Danquah in Kap. 5.2, „Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah, S.121ff.), gleicht sich das Unvermögen einer Person, zum Wohle aller beizutragen, durch die Leistung eines Anderen im Kontext der gesamten Gruppe wieder aus. Es wird allerdings grundsätzlich erwartet, dass jeder gibt bzw. tut, was er kann, um seinen Beitrag zu leisten. Andererseits konnte ich auch Beispiele beobachten, wo es sich Menschen in ihrer Position des „Unvermögens“ offensichtlich „bequem gemacht“ hatten, ohne von anderen sichtlich dafür belangt zu werden. Meine Kenntnis der Lebensweise der Menschen in Ghana (die ja wiederum unterschiedlichste kulturelle, religiöse und persönliche Hintergründe haben) reicht allerdings nicht aus, um mir dazu ein ausreichend klares Bild machen zu können.

115 Da sich alle als Teil einer Gemeinschaft sehen und für einander und für aller Wohlergehen persönlich Verantwortung tragen, ist es nicht gleichgültig, wer unter welchen Bedingungen in eine Gruppe aufgenommen wird. Ihrem Verständnis nach sind im Endeffekt alle davon betroffen. Vor diesem Hintergrund ist auch nachvollziehbar, dass in Afrika häufig alle Mitglieder einer Gemeinschaft oder eine Gruppe von „Bevollmächtigten“, denen zugetraut wird, im Sinne aller zu entscheiden, in Form eines demokratischen Prozesses in derartige Entscheidungsfindungen eingebunden sind. Dies gilt auch für die genaue Prüfung der Herkunft und der persönlichen Umstände einer Person, die als potentieller Ehepartner eines Familien- oder Clan-Angehörigen in Betracht gezogen wird. Die Ehe wird in traditionellen Gesellschaften selten als - weiter s. S. 114

dieser Region aufbauen. Dies erfuhr ich am eigenen Leibe häufig genug, um es selbst beurteilen zu können, und wurde auch Zeuge von Situationen, die mir dies verdeutlichten. Besonders dort, wo sich die Handhabung bestimmter Dinge deutlich von jener unterschied, die in meiner eigenen Herkunftskultur Usus ist, kam mir dies jeweils recht deutlich zu Bewusstsein – etwa was den Umgang mit „Andersfarbigen“ oder „Andersartigen“ anbelangt. Ich war in vielen Interaktionssituationen die einzige Weiße, fühlte mich deshalb zumeist jedoch nicht „anders“, sondern wie „eine von ihnen“ behandelt. Auch im Umgang mit behinderten oder kleinwüchsigen Menschen verhielten sich die Ghanaer, die ich beobachten konnte, anders als in meiner Heimat, völlig „normal“ und unbefangen.

### 5.1.2 Feldforschungssituation

Wie im Kapitel 2.1 (Eine Tanzperformance als „Eintrittskarte“ in eine neue Lebenswelt?, S.9ff.) bereits erwähnt, war ich während meiner Feldforschungen mit einigen „Umständen“ konfrontiert, die eine Anpassung meiner ursprünglichen Pläne an die konkrete Situation erforderten. Da deren Schilderung zugleich die Möglichkeit bietet, einen kleinen Einblick in die Feldforschung zu geben, seien diese hier angeführt:

- Bei meinem ersten Aufenthalt im Herbst 2000 stellte sich heraus, dass Richard Danquah, der Gründer und damalige Leiter des Kusum Gboo Dance Ensembles, sechs Tage nach meiner Ankunft in Ghana das Land bereits wieder verlassen würde, da er bereits seit Jahren in Norwegen lebte und arbeitete<sup>116</sup> und sich meist nur während der Uni-Ferien in Ghana aufhielt<sup>117</sup>. Dies war insofern bedauerlich, als er im Umfeld des Ensembles über das weitaus breiteste Wissen zu den traditionellen Hintergründen der Tänze aus dem Repertoire der Tanzgruppe verfügte und zudem für alle choreographierten Stücke verantwortlich zeichnete, weshalb mir besonders daran

---

Fortsetzung v. S. 113 Angelegenheit zwischen zwei Personen betrachtet, sondern als Institution, die Verbindungen zwischen Familien, Clans und Völkern herstellt.

116 Er arbeitete dort als *Music and Dance Instructor* und *Performer* an der SiO/University of Oslo, am Northern Black Theatre in Oslo und in anderen Institutionen wie dem International Cultural Centre and Museum (I.K.M.) und der Akershus Fylkeskommune. Bevor Richard sich in Norwegen niederließ, führten ihn seine Wege auch wiederholt nach Wien, wo er mit Vorlesungen und Performances an der Uni Wien, dem Afro-Asiatischen Institut und anderen Veranstaltungsorten zu sehen war. Aus dieser Zeit stammt auch der Kontakt zum Institut für Kultur- und Sozialanthropologie (damals noch „Institut für Völkerkunde“), was auch zu der ersten Begegnung mit dem Kusum Gboo Dance Ensemble im Zuge der Auslandsexkursion des Instituts nach Ghana im März 1998 führte, an der ich teilgenommen habe.

117 Er leitete das Tanzensemble zwar mithilfe des Managements und einiger Ensemblemitglieder, die bestimmte exekutive Rollen\*) einnahmen, von Europa aus weiter, konnte die direkte Arbeit zur Einstudierung der traditionellen Tänze und eigenen Choreographien, für die samt und sonders er verantwortlich zeichnete, erst wieder aufnehmen, wenn er vor Ort war. Dann regelte er auch organisatorische Angelegenheiten im Zusammenhang mit der Gruppe und nahm allfällige Anpassungen oder Änderungen an der Rollen- und Aufgabenverteilung der Mitglieder und des Managements vor, damit die Weiterführung und -entwicklung des Ensembles auch während seiner Abwesenheit gesichert war. Obwohl das Ensemble zur Zeit meiner Feldforschungen über ein siebenköpfiges Management verfügte, hatte ich den Eindruck, dass dieses vor allem für die Repräsentation der Tanzgruppe nach außen zuständig war, bei „inneren“ und gestalterischen Angelegenheiten schien jedoch er federführend für die Ausrichtung des Ensembles zu sein.

\*) wie z.B. die Rolle der *Queenmother* (Beratung in traditionellen Fragen, Schlichtung von Konflikten, spirituelle Unterstützung), *Information Officers*, *Executive Members* (für diverse organisatorische Tätigkeiten), *Chief Drummer* (Komposition und musikalische Beratung; Ausbildung, Leitung und Repräsentation der Musiker), *Dance Instructor* (Ausbildung und Leitung der Tänzer, Anleitung der Trainingsaktivitäten, Einstudieren und Korrigieren von Tanzparts), *Male/Female Dance Leader* (Leitung und Repräsentation der Gruppe der männlichen/weiblichen Tänzer, Ausbildung und Förderung der Tänzer, Auswahl des Programms und der Besetzung für Auftritte u.v.m.) etc.

gelegen war, ihn zu befragen. Im Endeffekt gab Richard mir trotz seines vollgepackten Terminkalenders vor seiner Abreise die Chance zu einem längeren Interview. Bei meinem zweiten Aufenthalt im Frühjahr 2001 war Richard zwar meiste Zeit anwesend, jedoch für mich als Informant kaum greifbar, da ihn die Tourneevorbereitungen und die Produktion einer CD, welche die Gruppe von der Musik und den Gesängen einiger ihrer Tänze noch vor der Tour herausbringen wollte, voll in Anspruch nahmen.

- Nach dem ersten Training des Ensembles, das ich beobachten konnte (am 05.09.2000) und zu dessen Beginn ich den Ensemblemitgliedern vorgestellt wurde, gab es Ungereimtheiten mit den Verantwortlichen des *Nima Social Centre*, das dem Kusum Gboo Dance Ensemble in den elf Jahren davor üblicherweise dreimal die Woche ihre Räume für seine Trainingsaktivitäten zur Verfügung gestellt hatte. In den 6 Wochen darauf konnte das Training daher nicht wie üblich jeden Dienstag, Donnerstag und Freitag stattfinden, sondern fiel meistens aus, was jedoch meist erst kurz vor oder nach dem üblichen Beginn bekannt gegeben wurde, weshalb die Ensemblemitglieder meist unverrichteter Dinge wieder abziehen mussten, mich selbst eingeschlossen. Für meine Forschungsarbeit bedeutete das, dass mir die wertvolle Gelegenheit ca. 13-14 Trainingseinheiten zu je 3 Stunden beobachten zu können, entging. Als die regulären Trainingszeiten mit 17.10.2000 endlich wieder halbwegs regelmäßig aufgenommen werden konnten, stellte sich beim Filmen heraus, dass die Lichtverhältnisse für meine Videoaufnahmen nicht ausreichten. Es benötigte weitere 14 Tage bis ich alles in die Wege leiten konnte, was nötig war, um zwei 1000 Watt-Strahler inklusive der Standkonstruktionen, auf denen sie befestigt waren, anzumieten und dafür zu sorgen, dass sie jeweils zur richtigen Zeit angeliefert und wieder abtransportiert wurden. Von da an stand meiner Filmdokumentation nichts mehr im Wege, allerdings nur in Zusammenhang mit den Trainingseinheiten.
- Obwohl zwei Jahre zuvor, als meine Kollegin Claudia Freitag den damaligen Manager der Gruppe interviewte, dieser angab, dass das Kusum Gboo Dance Ensemble üblicherweise mindestens zwei bis drei Auftritte pro Monat hätte, konnte ich während der ersten drei Monate beim Kusum Gboo Dance Ensemble nur eine einzige Performance miterleben, diese jedoch als aktiv daran Teilnehmende nicht selbst filmen konnte<sup>118</sup>. Das Tanzensemble hatte sich laut Aussage des *General Secretary* Paul Kofi Amegee aufgrund einer Management-Strategie gerade das Ziel gesetzt, sich am „Kunstmarkt“ neu zu positionieren und aus dem semi-professionellen allmählich in einen „professionellen“ Status zu gelangen (s. Interview vom 08.11.2000 [IV-PA.01]). Die

---

<sup>118</sup> Ich war bei dieser Performance, die am 19.11.2000 im Panafrica Hotel in Nima extra zu meiner Verabschiedung vom Ensemble selbst veranstaltet und finanziert wurde (was ich gerade vor dem Hintergrund der oben beschriebenen finanziellen Situation und der Neuausrichtung des Kusum Gboo Dance Ensembles als große Ehre empfand), als „*guest of honour*“, wie es im Programmheft formuliert wurde, geladen und nahm mit einer Rede und drei Tänzen, die ich während meiner Tanzstunden einstudiert hatte, und nun gemeinsam mit dem Ensemble aufführen durfte, aktiv daran teil.

Tanzgruppe finanzierte sich nur aus den Gagen, die sie aus diversen Auftritten in Botschaften, Hotels, Schulen etc. erhielten, was meist gerade genug war, die Gruppe am Laufen zu halten, Instrumente und Kostüme zu besorgen, Promotion-Material anzufertigen und den Ensemblemitgliedern einen eher symbolischen als wirklich ernstzunehmenden Anteil daraus abzugeben. Die meisten der Musiker und Tänzer gingen daher weiterhin ihren Hauptberufen nach, wenn sie nicht noch die Schule besuchten oder studierten und von ihren Familien unterstützt wurden, und betrieben ihre Aktivitäten beim Ensemble in ihrer Freizeit, wenn es ihnen möglich war, sich von ihren sonstigen Verpflichtungen freizumachen. Ziel des Managements war es, das Ansehen des Kusum Gboo Dance Ensembles zu erhöhen und größere Veranstalter zu finden, die die Gruppe zu höheren Preisen engagieren würden, um in die Lage zu kommen, die Ensemblemitglieder regelmäßig zu bezahlen. Sie erhofften sich dadurch auch eine Steigerung der Professionalität und Qualität der Tanzgruppe, weil die Musiker und Tänzer dann konstanter an der Weiterentwicklung ihres künstlerischen Könnens und dem Repertoire der Gruppe würden arbeiten können.

- Als ich im April/Mai 2001 erneut für ein Monat nach Ghana kam, um den Vorbereitungen des Kusum Gboo Dance Ensembles für dessen Holland-Tournee im Juni 2001 beizuwohnen, konnte ich nur wenige reguläre Trainingstreffen der Gruppe am üblichen Trainingsplatz im *Nima Social Centre* miterleben, bevor ich gemeinsam mit der Gruppe nach Asesseeso (einem kleinen Ort etwa 90km nördlich von Accra) „übersiedeln“ musste. Der Grund dafür war ein einmonatiger „Ban of Drums“, der zu dieser Zeit in der ganzen Region von Greater Accra herrschte. Dieses Verbot von Trommelmusik und generell jeder Form lauter Musik oder Geräuschentwicklung ging auf ein rituelles Gebot zurück, das in Zusammenhang mit den Vorbereitungen zum einmal jährlich stattfindenden *Homowo*-Festival der Ga stand, die schon von alters her in dieser Region angesiedelt sind. Vincent und Peter erzählten mir, dass dieser Tradition nach „*Gods and Spirits*“ während der Zeit des „*Ban of Drums*“ ruhen bzw. sich in die Berge und Wälder zurückzogen (Peter sagte wörtlich: „*they go behind the mountain or forest*“), um bei ihrer Rückkehr in die Siedlungen starke oder magische Kräfte oder Gegenstände mitzubringen („*to bring back strong things*“). „*Every sound has a meaning*“, erzählten sie weiter und damit die Götter und „Spirits“ auf ihrer Suche nach den „mächtigen Dingen“, die einen bestimmten Klang hätten, nicht abgelenkt würden, hätten in dieser Zeit laute Geräusche und Musik zu unterbleiben (s. [PG-PV.01]). Dass dieses Brauchtum selbst in einer Großstadt wie Accra, die neben den Ga eine ganze Menge anderer Volksgruppen beheimatet, nach wie vor ausgeübt und von Menschen, die nicht dieser Tradition verbunden sind, auch respektiert und befolgt wird, fand ich äußerst interessant. Auch hier ist wieder die Durchdringung der

unterschiedlichen zeitlichen, räumlichen, ideellen, kulturellen und spirituellen Dimensionen zu erkennen, die für Ghana so typisch ist und ein Indiz dafür, welche großen Gegensätze die Menschen dort in ihrer pluralistischen Weltsicht zu vereinen im Stande sind.

- Interessant fand ich ebenfalls, wie schwierig es mitunter war, in einem Land, das so reich an unterschiedlichen Tanz- und Musiktraditionen ist wie Ghana, an substantielle Informationen zu diesen Traditionen zu gelangen. Dafür gibt es bestimmt zahlreiche Ursachen, wobei eine davon möglicherweise darin zu suchen ist, dass einem Außenstehenden solche Informationen nicht unbedingt ohne weiteres anvertraut werden. Es hätte sicherlich auch mehr Zeit in Anspruch genommen als ich zur Verfügung hatte, um Verbindungen zu Menschen aufzubauen, die einerseits fähig und andererseits willens gewesen wären, mich in die Hintergründe des einen oder anderen Tanzes, Brauchtums, Glaubenssystems oder Verhaltenskodexes „einzuweihen“. Von den Tänzern und Tänzerinnen des Kusum Gboo Dance Ensembles bekam ich auf meine Fragen zum Teil recht wenig „substantielle“ Antworten. Zeitweilig hatte ich den Eindruck, dass ich teilweise solche Antworten erhielt, die dem gerecht zu werden versuchten, was meiner vermeintlichen Erwartungshaltung entsprach, beziehungsweise solche, die möglichst unverbindlich formuliert waren. Dies kann im Zusammenhang mit jenen Themen, in denen es um ihre persönliche Sphäre, ihre Haltung dem Ensemble gegenüber oder ihrer Meinung ging, ob und auf welche Weise die Präsentation traditioneller Tänze in einer modernen Bühnensituation zur Bewahrung von Traditionen beitrug, durchaus damit zu tun gehabt haben, dass sie sich aus verschiedenen Gründen „nicht in die Karten schauen lassen wollten“. Dass mir einige von ihnen, die zum Teil sehr virtuose und ausdrucksstarke Tänzer/innen sind, jedoch auch auf – wie ich annahm – eher „unverfängliche“ Fragen, in denen es um Tanztechnik oder Bewegungsansatz im westafrikanischen Tanz allgemein ging, nicht wirklich Auskunft geben konnten (oder wollten), führte ich jedoch auf andere Ursachen zurück. (Diese Fragen waren in diesem Kontext wahrscheinlich vergleichbar damit, als hätte ich einen beliebigen Autofahrer an der Kreuzung angehalten und ihn gebeten, mir zu erklären, welche Vorgänge im Motor seines Autos genau abgelaufen seien, während er von A nach B gefahren war. Es ist erfahrungsgemäß nicht nötig zu wissen, wie ein Automobil funktioniert, um es steuern zu können – auch nicht, um darin sehr versiert und „kunstfertig“ zu sein). Bezeichnend war, dass die beiden *Dance Leader* Faustina und Vincent mir zu denselben Fragen sehr bereitwillig und auch detailliert Auskunft gaben. Sie schilderten an anderer Stelle, dass sie sich viele dieser Dinge in der ersten Zeit, als sie mit der Aufgabe des *Leader* betraut worden waren, welche auch inkludiert, andere Ensemblemitglieder zu unterrichten und sie während der Trainingsaktivitäten zu

korrigieren oder anzuleiten, erst zu Bewusstsein bringen mussten. In ihrer Funktion als Tänzer war es nicht nötig gewesen, sich über den genauen Aufbau oder bestimmte Bewegungsqualitäten einer Tanzsequenz Gedanken zu machen, doch als Lehrender war es plötzlich unumgänglich sich darüber im Klaren zu sein, um Andere dabei anleiten zu können. Faustina und Vincent schilderten, dass sie nach ihrer Ernennung zum *Dance Leader* keinerlei formelle Einführung in ihre Rolle oder die Aufgaben, die damit verbunden waren, bekommen hatten, sondern sich das nötige Wissen selbst aneignen mussten. Sie gaben an, sich dabei am Vorgehen der anderen *Dance Leader* vor ihnen und denen anderer Gruppen orientiert zu haben (vgl. Interviews mit Faustina und Vincent [IV-FA.01], [IV-VS.02]).

- Was den Zugang zu und den Umgang mit Informationen anlangt, erlebte ich auch an der Universität von Ghana in Legon eine Überraschung. Ich hatte damit gerechnet, dass ich am *Institute for African Studies*, an dem seit den frühen 60er-Jahren intensiv zu den unterschiedlichen Musik- und Tanztraditionen Ghanas geforscht wird, Zugang zu aussagekräftigen Quellen einzelne Tänze und deren traditionellen Background betreffend bekommen würde. Abgesehen davon, dass ich nicht über die nötigen Voraussetzungen verfügte, um Zutritt zur Bibliothek des Institutes zu erhalten und meine Literaturrecherche auf die Bibliothek des *International Centre of African Music & Dance* beschränken musste, stellte ich fest, dass auch im modernen Universitätsbetrieb Ghanas offensichtlich noch ein starkes Gewicht auf die Methoden der oralen Tradition gelegt wurde. Bei den seltenen Gelegenheiten, die sich mir boten, mich mit Angehörigen des damaligen Lehrkörpers, und zwar mit Professor J. H. Kwabena Nketia, Professor Albert Mawere Opoku und Seth Asare Newman, zu unterhalten bzw. an deren Lehrveranstaltungen teilzunehmen, konnte ich mich davon überzeugen, dass jeder Einzelne von ihnen mit einer „wandelnden Bibliothek“ zu vergleichen war und enormes Wissen in sich trug. Ausser bei Nketia, der mit zahlreichen Publikationen weltweit zu einem vertieften Verständnis afrikanischer Musik- und Tanzkulturen beigetragen hat und in geringerem Ausmass auch bei Opoku und Adinku, schien sich die Vorliebe anderer Forscher und Lehrenden für die schriftliche Vermittlung von Wissen ziemlich in Grenzen zu halten. Die Dauer meiner Aufenthalte reichte leider nicht aus, um Kontakte zu Kennern der einheimischen Tanztraditionen aufzubauen, die mir auf mündlichem Wege profunde Informationen dazu vermitteln hätten können, weshalb ich auf die kurzen Beiträge in Zeitschriften und Sammelwerken oder kleinen Heftchen (das scheint in Ghana eine beliebte Publikationsform zu sein), zurückgreifen muss, die ich zu den einzelnen Tänzen auftreiben konnte.

### 5.1.3 Kurzprofil des Kusum Gboo Dance Ensembles

Das Kusum Gboo Dance Ensemble (KGDE<sup>119</sup>) ist eine der zahlreichen sogenannten „*Cultural Troupes*“ Ghanas, die in den Jahren seit der Unabhängigkeit, die Ghana im Jahr 1957 erlangte, entstanden. Die Tanzgruppe ging aus einer anderen Formation hervor, die 1979 gegründet worden war und „*People's Cultural Troupe*“ hieß. Der damalige Leiter des Ensembles ging meiner Information nach weg, um ein anderes Engagement anzunehmen. Daraufhin spaltete sich das Ensemble. Ein Teil der Mitglieder formierte eine neue Tanzgruppe (Gloryland Dance Ensemble), während in der verbleibenden Gruppe angeblich Streitigkeiten um die Nachfolge ausbrachen. Richard Danquah, der seinen eigenen Worten nach<sup>120</sup> und laut des Pressematerials der Truppe<sup>121</sup> aus einer Familie von traditionellen Musikern und Tänzern stammt, gelang es schließlich, die Gruppe unter seiner Führung zu einen, doch scheinen die Jahre zwischen der Spaltung der *People's Cultural Troupe* im Jahr 1985 und der offiziellen Neugründung des Ensembles unter dem Namen „*Kusum Gboo Dance Ensemble*“ bewegte und schwierige Jahre für die Gruppe gewesen zu sein<sup>122</sup>. Darauf deutet auch hin, wie *Sampa*, eine der Choreographien des Ensembles, in einem Programmfolder zu einer Performance der Gruppe angekündigt wird: „*This is a pulsating rhythm reminiscing the struggles that led to the birth of Kusum Gboo Dance Ensemble.*“ In den Jahren bis zu seinem frühen Tod im Jahr 2006<sup>123</sup> entwickelte Richard Danquah als Künstlerischer Leiter und Choreograph des Ensembles rund 20 eigene Choreographien, die Elemente aus traditionellen Tänzen unterschiedlicher afrikanischer Ethnien mit selbst entwickelten Bewegungen, die meiner Wahrnehmung nach vom Stil her jenen von traditionellen Tänze sehr ähneln, verbanden. Die Komposition der dazugehörigen Musik geht ebenfalls auf Richard zurück, wobei er sich dabei häufig mit dem *Chief-Drummer*, Julius K. Abedi, seinem Onkel und anderen *Master-Drummers* der Gruppe besprach, zum Beispiel mit seinem Halbbruder Nicholas Baker, der nach seinem Tod die Leitung des Ensembles übernahm. Bei einigen wenigen Choreographien, wie zum Beispiel *Akrowase*, entstanden bestimmte Tanzpassagen in einer Art Workshop-Situation mit den Tänzern und Tänzerinnen. Einige Tänze, wie zum Beispiel *Fume-Fume*, weisen wiederum Solo-Passagen auf, die die Tänzer/innen jeweils selbst

119 Da der volle Titel des Ensembles sehr lang ist und in diesem Kapitel häufig vorkommt, wird er an manchen Stellen durch die Kurzform „KGDE“ ersetzt.

120 siehe dazu Kap. 5.2 („Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah, S.121ff.).

121 Paul Kofi Amegee, der während meiner Aufenthalte in Ghana *General Secretary* des Kusum Gboo Dance Ensembles war, stellte mir Promotion-Material zur Verfügung, in dem neben der Darstellung des Ensembles auch ein Kurzprofil Richard Danquahs zu finden ist, in dem es heißt: „Richard Danquah was born and grew up in Ghana, at the west-coast of Africa. From an early age, dancing and drumming formed an intrinsic part of his life. As a self-taught outstanding dancer, choreographer and drummer, Richard has over the years furthered his understanding of African Culture by undertaking research in various regions of Ghana, and some African countries. His grandmother and other family members, from whom he has gathered a lot of inspirations, are tremendous singers, dancer, and drummers of the Ghanaian traditional music and dance. He joined a dance group which was known as the People's Cultural Troupe in 1980. In 1985, following the demise of the group, Richard Danquah braved all the odds and resurrected the group and changed the name from People's Cultural Troupe to Kusum Gboo Dance Ensemble (s. KGDE-Promotion-Material [PM-KG.01]).“

122 Zu Beginn des Interviews (s. Kap. 5.2, S.121ff.) geht Richard kurz auf diese Phase ein und schildert die Hintergründe der Namensgebung.

123 Richard starb 35-jährig – angeblich an einer mysteriösen Krankheit, die weder die afrikanischen Schulmediziner und traditionellen Heiler, die er konsultierte, noch die Ärzte in Norwegen diagnostizieren bzw. erfolgreich behandeln konnten.

## Rahmenbedingungen

---

gestalten können<sup>124</sup>. Neben den eigenen Choreographien hat das Kusum Gboo Dance Ensemble zahlreiche traditionelle Tänze unterschiedlicher Tanztraditionen Ghanas und anderer afrikanischer Völker im Repertoire, die Richard jeweils für die Bühne adaptiert hat<sup>125</sup>. Richard Danquah unternahm – zum Teil unter Begleitung einiger Ensemblemitglieder – Reisen in die unterschiedlichen Regionen Ghanas und in andere afrikanische Länder, um die Tänze im jeweiligen traditionellen Setting zu studieren und zu erlernen. Einerseits ist dies im Promotion-Material des Ensembles nachzulesen („Danquah keeps travelling in countries in Africa, studying the music and dances of the various ethnical groups to expand the varied repertoire of his group“ [PM-KG.01]), andererseits wurde mir dies auch von Tänzer/innen der Gruppe, die an einigen Reisen innerhalb Ghanas teilgenommen hatten, bestätigt.

Das Selbstverständnis und Ziel der Gruppe kommt in folgender Passage aus einem ihrer Promotion-Folder (Stand 1997), in dem das Kusum Gboo Dance Ensemble vorgestellt wird, zum Ausdruck:

Their rich and varied repertoire presents a living demonstration of Africas prodigious cultural heritage, the vitality and authenticity of which is assumed by a continuing connection with the daily life of all African people.

The 25 member group can boast of more than 20 own choreographed dance pieces complemented by several dances from Ghana, Togo, Benin, Guinea, Congo, Zimbabwe, Kenya and Uganda. As a feather in it's cap, some of the group members led by the Artistic director and Choreographer (Richard Danquah) have travelled in some countries in Africa, learning their type of traditional music and dances, and have also toured some few countries in Europe, giving workshops, lectures and performances at universities among other high institutions including the U.N. centre in Vienna.

The ultimate mission of the Kusum Gboo Dance Ensemble is to promote the understanding and appreciation of the richly divers heritage of the African people's culture by presenting dance together with it's music, in the forms which both respect and illuminate traditional values. It seeks to inspire the youth and help give the young Ghanaian Artists a possibility of exposing their gifts both locally and internationally ([PM-KG.01], Hervorhebungen C.I.).

In einem anderen Folder ist zu lesen:

The Ensemble has won for itself recognition in several quarters due to the fact that it is able to communicate, educate, entertain and portray the real African Traditional Culture through drumming and dance (PM-KG.04).

The Kusum Gboo Dance Ensemble can boast twenty well choreographed dance pieces complemented with traditional music and dance from all over Africa and the Carribean Islands.

In der Selbstdarstellung des Ensembles wird weniger sein ghanaischer Background hervorgehoben, als vielmehr dass es durch die Präsentation traditioneller Tänze aus unterschiedlichen Regionen Afrikas die Anerkennung der afrikanischen Kultur erhöhen möchte. Ob dahinter ein pan-afrikanisches Gedankengut steht oder sich die Tanzgruppe durch sein reichhaltiges Repertoire und seine überregionale Auftrittstätigkeit einerseits ein

---

124 Einige unter ihnen variieren ihre Solo-Parts, wie ich beobachten konnte, bei verschiedenen Auftritten und geben auf der Bühne neben für sie charakteristischen Bewegungen zum Teil auch spontane Improvisationen zum Besten, wobei andere ihre Parts bei jeder Performance weitgehend unverändert vortragen.

125 siehe auch Richards Bemerkungen zu seiner Herangehensweise bei der Adaption von traditionellen Tänzen für die Bühne auf Seite 128ff. in Kapitel 5.2. und die allgemeinen Überlegungen zu dieser Thematik im Anschluss an seine Schilderungen.

„kosmopolitisches<sup>126</sup> internationales Flair“ geben will, um sich für Veranstalter in westlichen Ländern als „kultureller Botschafter Afrikas“ interessant zu machen oder sich andererseits innerhalb Ghanas von den zahlreichen konkurrierenden Tanzgruppen abheben möchte, ist für mich als Außenstehende schwer zu beurteilen und auch nicht Fokus dieser Arbeit. Ebenso wenig kann hier näher auf die Verwendung von Formulierungen wie „*authenticity*“ und „*real African Traditional Culture*“, welche – gerade vor dem Hintergrund der Kontextveränderung, die die traditionellen kulturellen Kunstformen im Zuge des Transfers in eine moderne Bühnensituation erfahren – genauere Betrachtung verdienen, eingegangen werden.

## 5.2 „Action speaks louder than words“ - Interview mit Richard Danquah

Richard Danquah<sup>127</sup>, der das Kusum Gboo Dance Ensemble bis zu seinem frühen Tod im Oktober 2006 (im 36. Lebensjahr) künstlerisch (und de facto auch organisatorisch) leitete, stellte sich in dem Interview, das ich mit ihm am 07. September 2000 in Accra aufzeichnen konnte, als äußerst eloquenter Gesprächspartner heraus. Um ihm die Chance zu geben, jene Themen, die ihm wichtig erschienen oder besonders am Herzen lagen, von sich aus anzusprechen, wurde das Gespräch in Form eines halbstrukturierten Interviews geführt. Dieses wurde sowohl auf Minidisc, als auch auf Video aufgezeichnet, was sich bei der Auswertung als glücklicher Umstand herausstellte, da dadurch erstens die Transkription jener Passagen, die auf dem rein auditiven Medium der Minidisc schwer zu verstehen waren, durch Hinzunahme des visuellen Aspektes erleichtert wurde. Zweitens lieferte das Bewegungsverhalten meines Interviewpartners als zusätzliche Beobachtungsdimension wertvolle Informationen, die sich erst zum Zeitpunkt der Analyse des Gesprächs als relevant herausstellten. Das ungefähr eineinhalbstündige Interview, welches zu den aussagekräftigsten gehört, die ich im Zuge meiner Feldarbeit aufzeichnen konnte, enthält zahlreiche Bezüge zu Themen, die im Fokus dieser Arbeit liegen. Da die Art der Formulierung und Ausdrucksweise wertvollen Aufschluss über emische Sichtweisen bietet, werden hier etliche Passagen daraus weitgehend ungekürzt zitiert und mit den jeweiligen Belegen aus der Literatur bzw. meinem eigenen Forschungszugang in Verbindung gebracht.

Der hohe Reflexionsgrad, der in der Wahl der Themen und deren spezifischer Ausführung meines Gesprächspartners zum Ausdruck kommt, ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Richard Danquah regelmäßig die „Welten“ und Bezugssysteme wechselte und etliche

<sup>126</sup> Das in Kap. 5.2 ab Seite 121 angeführte Interview enthält mehrere Bezüge zu einer kosmopolitischen Grundhaltung Richard Danquahs, auf die er selbst an einigen Stellen auch dezidiert hinweist.

<sup>127</sup> Richards afrikanische Vornamen lauten Kweku Kwasi. Warum Richard zwei „Wochentagsnamen“ trägt, also Namen, die mit dem Wochentag der Geburt eines Kindes zusammenhängen (Kweku bedeutet „Wednesday-born“ und Kwasi [gesprochen wie Kwaschi] „Sunday-born“), ist schwer zu sagen. Vielleicht wurde ihm einer der beiden Namen zu Ehren eines seiner Verwandten oder Vorfahren gegeben (vgl. Kuada & Chachah 1999:53-54) oder es gibt zusätzliche Kriterien der Namensgebung, die mir bisher nicht bekannt sind.

Aspekte dieses Gesprächs in seiner Vortragstätigkeit an diversen Bildungseinrichtungen in Österreich, der Schweiz, Holland und Norwegen wohl schon mehrmals erörtert hatte. Außerdem hatte er sich bestimmt auch durch die frühe Übernahme des Tanzensembles (er war damals 14 oder 15 Jahre alt) schon in jungen Jahren bewusst der Verantwortung gestellt. Es interessierte mich, wie Richard bereits in diesem Alter eine derartige Autorität an den Tag legen konnte, um eine in die „Krise“ geratene Tanzgruppe um sich zu gruppieren und neu zu konsolidieren. Davon, dass er über ein gewisses Charisma und die Fähigkeit verfügt, Menschen zu begeistern und zu motivieren und zudem vielseitig talentiert ist (er ist Tänzer, Musiker, Choreograph, Organisator, Produzent, Lehrender etc.), konnte ich mich selbst überzeugen. Zudem ist mir bekannt, dass Richard eine ganze Reihe von Angehörigen seiner erweiterten Familie und seines Freundeskreises in die Tanzgruppe involvierte und somit starke „Rückendeckung“ von seinem „Clan“ hatte<sup>128</sup>. Andererseits berichtet Vincent, der in dieser Zeit bereits Mitglied des Ensembles gewesen war, dass die Zeit der Neugründung der Tanzgruppe nicht immer reibungslos verlief und dass Richard zum Teil auch gezielt die „Autoritätsperson herauskehrte“, um die Verhältnisse zu klären und „Ordnung“ in die Gruppe zu bringen.

Because that time we all respected Richard a lot [Vincent setzt hier eine starke Betonung]. And [...] if we have to come to training roughly 12 o'clock, Richard is there [...] 10 or 11. And if you are late little bit, then Richard would cane<sup>129</sup> you. [...] and one day he caned Nicholas and Nicholas would say: 'Hey, you small boy, my backborn, you want to discipline me?' ... And that time Richard is having the whole power from the whole group. Because he is really acting, you know, to do it, you know. [...] Maybe, yeah, I think that time he took the whole show. He's not the leader, but he is the dance instructor and he instruct everybody, you know, yeah. Because that time we are not deeply into instructing and these things. [...] So, he took the whole show and he brought some movements [...] and he taught the drummers too. [...] And we said, we have to decide and we have to give the post to one person. It was a group decision. And we all decide to give the [...] leader to Richard. [...] and we gave him and he instructed everybody. (s. [IV-VS-02 / Abschnitt 5, 00:02:53-00:04:55])

Wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt ging das Kusum Gboo Dance Ensemble aus einer Formation namens „People's Cultural Troupe“ hervor, die 1979 gegründet worden war und welcher Richard im Jahr 1980 (als erst Neunjähriger) beitrat. Als sich die Gruppe 1985 „due to some misunderstanding that cropped up among the secretaries of the group“ spaltete (s. [IV-

---

128 Richard erzählt: „It took me six years to get the group back to a stand. I involved ... you can see [...] I have a lot of brothers in the group, I have lot of friends in the group. Because that time, when you are my friend and you don't see me anymore, you ask me, 'Why, Richard, I haven't seen you for so long?' 'Well, I'm very busy with a project. I'm doing that and that.' If you want to be with me, then you have to come with me. So [...] I brought lot of my friends because [...] we want to be together. So we can go to the training and train and at the end we have our time. And also I involved [...] the family aspect ... or extended family ... I've lot of brothers. The dance and music in Africa is a gift. There's a family where you can see there is a lot of good musicians. There's a family where you can see they're very good dancers. There's a family where you can see they are very good singers. It goes in the family. So that's how it is in my family. So I brought all them together to be with the group“ (IV-RD.01/Zeilen 105-118). Zu der Zeit meiner Aufenthalte hatte seine Großmutter die Rolle der „Queenmother“ der Gruppe inne, sein älterer Halbbruder Nicholas bekleidete den Rang des Assistant Artistic Director und übernahm nach Richards frühem Tod die Leitung des Ensembles, sein jüngerer Bruder Steven war Assistant Male Dance Leader und avancierte inzwischen zum Lead Dancer, der Chief-Drummer des Ensembles ist Richards Onkel und mindestens zwei seiner Cousins sind ebenfalls Ensemblemitglieder. Der Innenhof des Hauses seiner Mutter in Nima war ein beliebter „Meetingpoint“ für viele Menschen aus dem Umfeld des Kusum Gboo Dance Ensembles, seine ausländischen Gäste – mich eingeschlossen – nicht ausgenommen.

129 „To cane“ bedeutet jemanden zu züchtigen, z.B. mit einem Rohrstock, in diesem Fall mit Zuckerrohr. Vincent erzählt, dass dies früher auch in der Schule üblich war, dass dies mittlerweile jedoch nicht mehr Usus sei.

RD.01.T<sup>130</sup>/Zeilen 33-34]), übernahm Richard einen Teil der Mitglieder und formierte die Gruppe neu. Um den Neubeginn zu signalisieren und den Namen „zeitgemäßer“ zu gestalten, benannte er die Gruppe um:

So, I took over then, in 1985, and buried all odds and resurrected the group. It was a very tough work to do because I was then very young - I was then about 15, 14 years old. So, but I took the challenge. And I started [...] reforming the group. By then this group was known as the *People's Cultural Troupe*. It was the era where [...] Ghana has begun with the military revolution. So, 'people's party', 'people's revolution' ... So [...] those who founded the group found it appropriate - to use the word 'people's' - sort of - cultural troupe. And when I took over in 1985 [...] I decided I have to give [...] the troupe an indigenous identity. So I decided to change the name from [...] *People's Cultural Troupe* to *Kusum Gboo Dance Ensemble*. That also to mark that [...] there's a new beginning of the group. And the name *Kusum Gboo* is a Ga word. And Ga is the predominant language spoken in Accra, the capital of Ghana, which means: 'Tradition never dies' (IV-RD.01.T/Zeilen 35-48).

Mit dem Wunsch, der Gruppe durch diesen Namen eine „indigene Identität“, wie er sagt, zu verleihen, lag Richard damals ganz im Trend der postkolonialen Ära, die traditionelle Kultur der westlichen Lebens- und Denkweise vorzuziehen und die Rückbesinnung auf die eigene Kultur und Tradition als Mittel zur Entwicklung einer solchen Identität einzusetzen. Das Kusum Gboo Dance Ensemble ist eine jener „cultural troupes“, die für sich beanspruchen, für die Weiterführung der Tradition zu stehen, indem sie traditionelle Tanz- und Musikformen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen und – unabhängig von ethnischer, religiöser oder ideologischer Zugehörigkeit – Begeisterung für diese wecken würden. Richard hatte sich offensichtlich auch schon mit dem Vorwurf auseinandergesetzt, dem sich derartige Gruppen nicht selten ausgesetzt sehen, nämlich dem, dass die Herauslösung der traditionellen Formen aus ihrer funktionalen Einbettung in den jeweiligen soziokulturellen Kontext unweigerlich zu einer „Verfälschung“ und einem maßgeblichen „Substanzverlust“ dieser Kunstformen führe, weshalb keineswegs von „Bewahrung und Weiterführung“ von Tradition die Rede sein könne. Dies wurde dadurch deutlich, dass Richard mit der Darstellung seiner Sicht von Tradition einer diesbezüglichen Frage meinerseits schon zuvorkam:

In my believe, I believe that [...] tradition never dies. It goes on and on, from one generation to another. But that does not mean that tradition doesn't develop. Our tradition develops, every tradition develops. That does not mean that tradition dies. Having said that, I will say something briefly about that philosophy: Today the African culture is in a crisis. [...] there is too much western influence in our culture. So it's hard to survive with it. And the traditionalists – the old men and the women, and the aunties, and the uncles, who are the knowledge of the people, who have the wisdom of this our tradition – they become a little bit stiff in the way that they don't [...] open the door for development. With the reason that the western people or our own people who believe in the western culture try to change our culture – try to bury the culture. So, they don't go into saying: 'Oh, this is today – the world is big, let's learn from this culture, create from multiculturalism. Let's do this, let's change things in our culture.' They just go in and condemn our culture. And say: 'This is bad. This is evil, this is devil's work. So better abandon it, go to church', or things like that (IV-RD.01.T/Zeilen 51-67).

---

130 [IV-RD.01.T] ist das Kürzel, das in dieser Arbeit für das Transkript des Interviews mit Richard Danquah am 07.09.2000 in Accra verwendet wird (s.a. Punkt 10, Verzeichnis der sonstigen Quellen, S. 227ff.).

In diesem Absatz skizziert Richard zwei diametral gegenüberliegende Lager. Einerseits das jener Verfechter der traditionellen Lebensweise, die er als „*Traditionalists*“ bezeichnet, und andererseits das jener Menschen, die den westlichen Einfluss ins Land brachten, beziehungsweise jener Ghanaer, die sich zu (teilweise über-)eifrigen Anhängern des westlichen „way of life“ entwickelt haben und ihre eigene Herkunft und kulturellen Wurzeln gering schätzen. Beiden Lagern wirft Richard nicht zu Unrecht eine gewisse Unbeweglichkeit in der Vertretung ihres Standpunkts vor. Im Laufe des Interviews verwendet und betont er mehrmals Worte wie „multikulturell“ und „kosmopolitisch“ und spricht sich deutlich für die Vorteile eines Kulturaustausches aus, der auf einer weltoffenen wertfreien Haltung und auf gegenseitigem Respekt und Neugier der Sichtweise des Anderen gegenüber basiert und welcher zu einer Bereicherung „beider Seiten“ und der Weiterentwicklung der eigenen Kultur führen kann.

So, those who have it [das Wissen über die alten Traditionen; Anm. C.I.] they are not willing to welcome those people who, I mean, have travelled or have learned from other cultures. You see. In every culture there's good and bad things – in every culture. So you have no way to throw away your culture. You're an Austrian. There is an Austrian culture. There is no point where ... or there's no way you can throw away your culture entirely. But coming to Ghana or Africa as a whole will give you some impact, will give you some inspiration, will give you some new ideas, will tell you about the people, that you can use to make something better in your own culture. [...] Yes, that is the way, I think, that culture should be. That is also the reason why I said that the culturalists or the traditionalists are not willing to develop. So, for other people, when you talk of tradition, it is something static. But it's not static, it develops (IV-RD.01.T/Zeilen 67-80).

Er spricht seine persönliche Erfahrung in dieser Aussage zwar nicht direkt an, sie klingt darin jedoch „unüberhörbar“ mit. Aus dieser Aussage könnte Richards Bedauern darüber herausgelesen werden, dass einige seiner Landsleute seine Arbeit als „Künstler“ oder „Kreativer“, der aus dem „Schatz“ der Tradition schöpft, herabwürdigen und/oder seiner kosmopolitischen Sichtweise, die aus seinem Pendeln zwischen der europäischen und afrikanischen Lebenswelt resultiert, zu wenig Verständnis entgegenbringen. Dieser Eindruck wird durch mehrere Bemerkungen im Verlauf des Gesprächs, die in eine ähnliche Richtung gehen, erhärtet.

Seine Berechtigung, in Struktur, Form und Stil traditioneller Tänze bestimmter Ethnien einzugreifen und sie dennoch unter dem jeweiligen „indigenen“ Namen auf die Bühne zu bringen, legitimiert Richard bald darauf folgendermaßen:

When we come down [to] traditional dances. I believe, every dance [...] a traditional dance, or choreographed dance has been created by someone or by [...] some people – based on circumstance, or based on a situation. So then it's been decided that every event or at a particular event they will perform this dance. So, this dance comes a traditional dance for the people. So, when [...] they do this event or occasion, then they perform this dance. So, they say, 'This dance is for the people'. So let's take a dance like Nagla which is from the Upper West Region of Ghana: it's a harvest dance or a feast dance. The farmers ... after the end of their year ... after their harvest they get together and enjoy because they've got lot of food. They're happy, they enjoy it. And so they do the Nagla dance. And the Nagla dance at the

same time is a casual [...] occasion where puberty, young girls and boys make advances of themselves or have the possibility to woo. So, this is how it comes. So, I believe that every dance or everything has been choreographed by somebody. (03:59) And so is also tradition. It was set up by few people, or a group of people, which ... it's like making a law. Even though it's oral, it's not a written law, but it's clear with that people. Because we belong to oral tradition. It's clear to us (IV-RD.01.T/Zeilen 80-100).

Als ich Richard danach frage, wie er selbst zum Tanzen gekommen war und wie sich sein Werdegang entwickelte, erhalte ich erst interessante Einblicke in die traditionelle „Musikerziehung“ und den Stellenwert, dem eine (zumindest grundlegende) Kenntnis der traditionellen Kultur auch heute noch beigemessen wird, bevor er mir etwas später direkt darauf antwortet.

In African culture dance is a componential part of our culture and our culture is like a big tree with lot of branches: we have that of religion, we have that of the dance, we have that of food, clothings, you name it. You see. And dance is a componential part of our culture. And dance cannot be detached or departed from music. It goes with music. So, we take music into consideration in this case. And then – how did it start? It started all from the nuclear family, from the home. We live in a big family with uncles, the grandmothers, et cetera. And, in Europe [...] they read bedtime stories for the children. They read books for them to sleep in the evening. In our traditional – authentic tradition of African people – we don't do that. We have something we call the Ananse story – the story-telling-time. That's when after dinner the whole family – [with] family I mean the extended family – the uncles, cousins [...] come together – sit by the grandmother or grandfather. It could be the aunt, it could be the uncle, it could be the mother or the father. But the most important is, the whole family is gathered. And then they start to tell a story. About legendary, story about animals, story about different thing[s]. And then in between the story there's what we do as an interlude, you know. So, an interlude ... where, they will tell you the story and suddenly someone would get up and say: 'Oh, that day I was there'. It's only an interlude. 'That day I was there.' Then the storyteller would say: 'Ok, continue the story.' And then he or she will start to sing. [Richard beginnt kurz zu klatschen und ein Lied zu singen und bricht am Ende der 2. Lied-Zeile wieder ab]. Something like this. And then all the kids will be asked to stand up and start to dance. There – when you don't dance well, your mother, father, uncle will go and teach you how to do it well. And, when you don't know the song there you learn the song. That's how it started.

And beside that, the music aspect, that's the singing, is being used as a sort of home education for us. They tell us lot of story. For instance, if I'm doing something wrong, my mother or my grandmother will start to tell me – talk to me by singing. You know. She will just start to sing and I'll be listening to what she's saying. And then I will stop. If I'm not a stubborn guy, I will stop. So the music has been used. And when we are going to sleep also - a small baby – today it's a kind of disappearing. But when you go to the country-side, it's still there. But in the city, you know, we've got orderly city-life. They put big television in front of the children – they sit and watch. It's a pity. But then [...] they would sing for the child to sleep.

This is the way the dance starts. That doesn't mean that the people intend to become professional dancers. It's a part of the culture. And then, when we have funerals, when we have weddings – a lot of occasions, et cetera. A child, a mother, a father, an uncle is been expected to be part of the society. So, when there is a drumming, you are being expected to participate in the drumming. When there is dancing, you are being expected to participate in the dancing. Likewise the drumming, and the singing. You wouldn't like your child – would you want your child to be a bad dancer? But at least the child should know this dance. So one day, when you go to the village, your child can be part of the society. Otherwise you will be there, sitting somewhere. So, that is the essence of trying to teach the child how to dance. So that is the beginning (IV-RD.01.T/Zeilen: 125-172).

Richard bestätigt in dieser Passage, dass die Anlässe, die die Menschen aus den Städten zurück aufs Land zu ihren Verwandten führen, wie Hochzeiten, Begräbnisse, Festivals und andere Feierlichkeiten eine wichtige Rolle für die Beibehaltung der Kontinuität der

traditionellen Kunst und Lebensweise sorgen und dass aktive Teilnahme und Mitgestaltung Eckpfeiler dieser Ereignisse sind.

Anschließend kommt er darauf zu sprechen, welche persönliche Bedeutung Tanz und Musik für ihn haben und dass Nima, einer der wirtschaftlich ärmsten, aber kulturell reichsten und vielfältigsten Stadtteile Accras, immer einen idealen Nährboden für seine Beschäftigung mit den Tanzstilen unterschiedlicher Volksgruppen, die hier auf engem Platz zusammenleben, bot. In Nima ist ein Phänomen anzutreffen, das laut Kwabena N. Bame in vielen afrikanischen Städten vorkommt: nämlich, dass Menschen, die in Verwandtschafts- und Bekanntschaftsbeziehungen zueinander stehen bzw. derselben Volksgruppe angehören, kleine ethnische „Viertel“ bilden, in denen sie traditionelle Gebräuche und Kunstformen bis zu einem gewissen Grad weiterpflegen – und sei es nur, damit sie die Lieder und Tänze nicht vergessen, bis sie wieder zurück zu ihren Verwandten aufs Land reisen, um dort an den lokalen Festen oder Riten ihrer Gemeinschaft teilzunehmen (vgl. Bame 1991:27-41)<sup>131</sup>:

That's the one, first, and then second, talking on myself: [...] I live in Nima. I grew up in Nima. Today Nima has changed. But Nima is a multicultural or cosmopolitan place to live, because people having migrated from different places are living there. Not only from Ghana, but from other African countries too. So, there have been lot of different tribes there. And it used to be a quite very traditional area because people came in a group and the group settled there. So, they are trying to remember – every time – their tradition. Since they are being far away from each other, or from their family, or from their ethnic. When they are living in that small Nima, they're trying to remember their dance, their music. So that they don't forget before they go home. So, that is the advantage for some of us. At a weekend like this, you see the Ewe people doing their dance, drumming. You go to see the Dargati people playing their dance, you'll see the Dagbon tribe playing their dance. You see? So whole lot of these things. It's cross-culture, it's meeting (IV-RD.01.T/Zeilen 172-185).

Aus einem solchen multikulturellen Background heraus entstand die Tanzgruppe, deren Mitglieder aus dem kulturellen Reichtum, von dem sie umgeben waren, schöpften.

So, we also, youth in the area, formed up a group [...], started performing one particular dance and slowly got the idea to develop and get more dances because we are surrounded by a lot of dances. So I got involved in it. And I think, the dance is an intrinsic part of my life. I couldn't live without it. So, I involved myself (IV-RD.01.T/Zeilen 186-190).

An dieser Stelle schiebt Richard eine Anekdote aus seiner Kindheit ein, die verdeutlicht, dass er den Tanz schon als Kind allen anderen Interessen vorzog und sogar seine körperlichen Grundbedürfnissen darüber vergaß:

My mother used to say, when I was a child ... ah ... when the food is ready, and we're going to eat, and then suddenly someone will start to sing a song or they'll play some music then I won't

---

<sup>131</sup> Der Unterschied gegenüber der Situation in den Dörfern ist der, dass dort häufig „Spezialisten“ und eigens dafür eingerichtete Dance Clubs, Berufsvereinigungen, Kultgemeinschaften etc. mit klar definierten Rollen und Zuständigkeiten für die Bewahrung und Weitergabe der Traditionen, die Herstellung von Instrumenten, die Einstudierung von Liedern und Tänzen usw. zuständig sind. Die Zusammensetzung der ethnischen Gruppen in den Städten ist, was das Expertenwissen und die Besetzung der Rollen anbelangt, jedoch vielfach heterogen oder „unvollständig“, sodass etliche Passagen des Gesamtgefüges einer traditionellen Musik- oder Tanzdarbietung von den Menschen, die im dörflichen Setting oft „einfache Teilnehmer“ an den allgemein zugänglichen Parts waren, erst rekonstruiert werden müssen. Dies setzt eine intensive Auseinandersetzung mit der Materie voraus und führt immer wieder zu „Neuschöpfungen“ oder zur Entwicklung eines eigenen „Stils“ auf Basis jener Elemente, die in Erinnerung geblieben sind.

eat. I would stand up and start to dance. So, some other people try to tease me, or mock me with that because when they see, the food is ready, then they start to sing. They know I'll not eat – I'll get away and dance. So they tease me or mob me in a way. So, it has formed a part of my life (IV-RD.01.T/Zeilen 190-196).

Dann fährt er mit der Erzählung über seinen Werdegang als Tänzer und Choreograph fort:

I joined that group and I moved to the school. From there it goes to the school. I was involved in the school activities – dance and drama. It was also practised quite well before. Now it's not so much. But usually it was quite done in the schools. Then, through the school, I went to school competitions, dancing, and so on. And then I found this group – People's Cultural Group. And I say, this is the right thing to do. And early then, I joined the group. And that was how I found my way to it (IV-RD.01.T/Zeilen 197-203).

Hier kommen Einrichtungen zur Sprache, die auf dem staatlichen Interesse zur Aufwertung der ghanaischen Tradition beruhen, welches schon in Kapitel 4.1 (Geschichtliche Hintergründe der kaleidoskopischen Vielfalt, S.38ff.) besprochen wurde. Der Umstand, dass die Vermittlung traditioneller Kunstformen nach der Unabhängigkeit Ghanas in den Lehrplan der Schulen mit aufgenommen wurde und dass der Unterricht nicht vorwiegend theoretisch, wie zu Kolonialzeiten üblich<sup>132</sup>, sondern auch auf dem Weg über die Teilnahme an praktischen Übungen erfolgte, bot jungen Menschen wie Richard die Gelegenheit, sich mit den Kunstformen der „eigenen“ Kultur zu identifizieren und tiefer damit auseinanderzusetzen. Durch die Vorbereitung organisierter Auftritte im Zuge von Schulveranstaltungen und Schulwettbewerben, die eine zeitlang regelrecht „in Mode“ waren<sup>133</sup>, konnten die Kinder und Jugendlichen eine gewisse Fertigkeit auf dem Gebiet des Tanzes oder der Musik erlangen, was ihr eigenes Selbstbewusstsein stärkte und ihnen zudem auch Anerkennung aus ihrem Umfeld einbrachte. Dadurch wurde auch der Weg dahin, an der Musiktradition ihrer Communities aktiv teilnehmen zu können, geebnet und nicht, wie zu Kolonialzeiten wegen der Abschottung der Schüler von diesen Traditionen, erschwert. Darüber, ob diese Bemühungen und Aktivitäten in den letzten Jahrzehnten nachgelassen haben, wie Richard in der oben angeführten Äußerung erwähnt, liegen mir keine Daten vor.

Auf die Frage, ob und wie sich seine Ziele und sein Zugang zum Tanz und zu seiner Arbeit als Choreograph und künstlerischer Leiter des Ensembles von den Anfängen bis zum Zeitpunkt des Interviews gewandelt hätten und welche Rolle die Impulse, die er aus dem Kontakt mit der europäischen Lebensweise gewonnen hatte, dabei spielten, antwortete Richard vorerst ganz kurz:

It has developed. And I think I'm on a right track. When I talk of being a dance choreographer, or a dancer, drummer, singer – what so ever, name it – I didn't choose the profession. I repeat:

---

132 Außerdem orientierte sich das Unterrichtsmaterial zu diesen Zeiten fast ausschließlich an westlichen Themen und Kunstformen.

133 Mehrere Autoren berichten von regelmäßigen lokalen, regionalen und nationalen Tanz- und Musik-Wettbewerben, anlässlich derer die teilnehmenden Schulen sich gegenseitig an Güte der Darbietung und Originalität in Auswahl und Arrangement traditioneller Tanz- und Musikstücke aus Ghana und benachbarter Länder zu übertreffen suchten. Traditionelle Kunstformen wurden somit auch über die Schule als Weg zur Erlangung von Prestige und gesellschaftlicher Anerkennung rehabilitiert (vgl. z.B. Nketia 1972, 1988; Blum 1973).

I didn't choose the profession, but the profession chose me. Because I couldn't live without the profession. Yes. So, my aim is to present the traditional dance and to deep research into why it is necessary to dance. Why do I love dance so much (IV-RD.01.T/Zeilen 209-214)?

Seine Motive sind also einerseits persönlicher Natur und andererseits ist ihm an der Präsentation traditioneller Tänze gelegen. Später wird er dann noch einmal darauf zurückkommen, wie der Kulturkontakt mit anderen Sicht-, Denk- und auch Verständigungsweisen seine Arbeit beeinflusst hat. Vorerst zeigt er jedoch auf, wie sich Stellenwert und Ausübung von Tanz im traditionellen Kontext von den Voraussetzungen, denen sich eine „*Performing Group*“ wie das Kusum Gboo Dance Ensemble gegenüber sieht, unterscheiden.

Now, let's talk about indigenous group. We have what we call the indigenous group. They are the ethnic, the original people, the masters, that have their dance. For instance like the *Bawaa* dance from the Upper East Region of Ghana. They perform the dance ... they can perform *Bawaa* dance for the whole day [...] And the people are dancing ... *kre diŋ kre diŋ* [Richard umreißt die Trommel-Sequenz kurz mithilfe von Merksilben und schnippt einen anderen Rhythmus mit den Fingern dazu] ... They're in the circle ... dancing. And these people are indigenous group. They don't perform for Europeans to watch. They don't go to hotels to perform. They don't go to Europe and perform. They are for the people in the community. They are for the chiefs, and the kings. So, they only come to perform at an occasion or at the end of the action they want to enjoy - for themselves, they do it. And that is indigenous group. They only do a particular dance.

And then jump: We come to performing groups like Kusum Gboo Dance Ensemble. We are a performing group which means, we pick dances from different cultures and present them on a stage for people to watch. We entertain people. The indigenous people don't entertain people. They only entertain maybe the chief and welcome all the people. But they do the dance for themselves, for joy, for happiness, for a reason. But we entertain people. Maybe [...] I'm not in the mood to do the warrior dance *Atsiagbekor*. But you come and engage me: 'I pay you and I want to see you perform *Atsiagbekor*'. So, even though I'm in a good mood [...] I was in the gesture of smiling. I will have to change my face and be professional - just be serious and do a warrior dance. That means the art business. The performing groups are dealing with the art as business. [...] So, when you want to deal with the art as business<sup>134</sup>, we have to see to the need of the customer. I don't think the audience would like to come and sit and see the Kusum Gboo Dance Ensemble perform *Bawaa* for five hours or even thirty minutes or one hour. So there is a need for us to rearrange the *Bawaa* dance in a very short form and still maintain its authenticity [...], the basics. And we have to do our stage arrangements. So, as to look so attractive, and so amazing, and captivating or mesmerizing. So, you see (IV-RD.01.T/Zeilen 215-248)?

Die Unterschiede, die er anspricht, noch einmal kurz zusammengefasst:

- Traditionelles Setting
  - ◆ Auslöser: wird zu bestimmten Anlässen veranstaltet
  - ◆ Funktion: der Tanz ist „*for the people in the community, for the chiefs, and the kings*“ / „*The indigenous people don't entertain people. They only entertain maybe the chief and welcome all the people. But they do the dance for themselves, for joy, for happiness, for a reason*“ / sie unterhalten „sich selbst“ während sie teilnehmen

---

<sup>134</sup> In diesen Formulierungen manifestiert sich das Prinzip der „Wiederholung und Variation“, das in Ghana sowohl in der Musik als auch im Tanz häufig als Gestaltungsmittel eingesetzt wird, wie bereits in Kapitel 4.3.3 (Struktureller Aufbau und Organisation, S.68ff.) angesprochen wurde.

oder aus einem anderen, aber ganz bestimmten Grund tanzen.

- ◆ Repertoire: „*one particular dance*“
- ◆ Arrangement: gemeinschaftlicher Tanz innerhalb des Kreises, der von den Zuschauern um die Tänzer und Musiker gebildet wird
- ◆ Zeitliche Komponente: „*they can dance one dance whole day*“.
- ◆ „Echte“ Gefühlsbeteiligung der Teilnehmer
- Moderner Kunstbetrieb
  - ◆ Auslöser: Engagement durch einen Veranstalter / Auftraggeber
  - ◆ Funktion: Unterhaltung des Publikums / „*We dance for people to watch*“
  - ◆ Repertoire: „*pick dances from different cultures*“
  - ◆ Arrangement / Zeitliche Komponente: Vorgenommene Änderungen am traditionellen Tanz: Hinzufügen von „*stage arrangements*“ / Kürzung und Verdichtung unter Beibehaltung wichtiger Elemente (zur Bewahrung der „Authentizität“) / Ziel: Verstärkung des Eindrucks, Erhöhung der Attraktivität: „*to look so attractive, and so amazing, and captivating or mesmerizing*“
  - ◆ Weitere Herausforderungen: Eingehen auf die Vorstellungen und Bedürfnisse des Veranstalters und des Zielpublikums / Schauspielerische Darstellung von „Gefühlen“ (entsprechend des Inhalts bzw. Backgrounds des Tanzes)

Die wichtigsten Veränderungen, die traditionelle Tänze durch den Transfer in „moderne“ Aufführungssituationen generell erfahren können, was häufig mit der Loslösung von traditionellen Restriktionen bezüglich Anlass, Zeitpunkt, Ort, Regelung der Teilnahme etc. einhergeht und meist durch die Form eines „Frontalvortrags“ auf der Bühne und einer heterogenen Zusammensetzung des Publikums gekennzeichnet ist, sind hier stichwortartig aufgelistet:

- Was geht verloren bzw. verändert sich maßgeblich?
  - ◆ Anlass, Funktion und Kontext (kulturell, sozial, rituell, ...); partizipativ-interaktiver Charakter; Zeitorganisation; Besetzung, Rollen, Regeln und Tabus; Kostüme, Masken, Requisiten etc.
- Was wird hinzugefügt bzw. verändert und verstärkt?
  - ◆ Inszenierung, Rahmenhandlung, choreographische Dramaturgie
  - ◆ Choreographierte Raumformen und Gruppierungen, Frontalität (Ausrichtung des Tanzgeschehens und der Raumchoreographie auf die Perspektive des Publikums)
  - ◆ Strikte Zeitvorgaben durch Rahmenprogramm, Verkürzung einzelner Passagen
  - ◆ „Vergrößerung“ und Verdeutlichung der Bewegungen (... führt häufig zur Entwicklung

einer neuen Bewegungsästhetik)

- ◆ Verzierungen und Ausschmückungen in Musik und Tanz; schwierigere, komplexere Motive, erhöhte Virtuosität
- ◆ Inhaltliche Komprimierung, Stilisierung und Standardisierung; idealtypische Darstellung von sozialen Rollen, Interaktionsverhalten und menschlichen Regungen; Explizierung von Bedeutungen
- ◆ Einflechten aktueller Bewegungsästhetik und gegenwartsnaher Themen
- Was bleibt (bis zu einem bestimmten Grad) erhalten bzw. erkennbar?
  - ◆ Identifikationsmerkmale (Identity Marker) wie symbolische Gesten und Bewegungen
  - ◆ Essenz des Bewegungscharakters: zumeist strukturell, oft auch stilistisch
  - ◆ Traditionelle Kompositionsprinzipien und Bewegungsästhetik

Marianne Nürnberger, die derartige Entwicklungen vor allem im südasiatischen Kontext untersucht hat, weist darauf hin, dass die neue Bewegungsästhetik, die sich im Zuge dieses Prozesses herausbildet, durchaus auch auf die Ausführung der Tänze im traditionellen Kontext zurückwirken kann (vgl. Nürnberger 1998:296-297), was Schramm auch für Ghana bestätigt. Sie berichtet, dass Elemente aus Opokus choreographischer Interpretation der traditionellen Tänze für das *Ghana Dance Ensemble* Einfluss auf die indigenen Tanzkulturen Ghanas hatten und dass sich auch viele „*cultural troupes*“, die in den Jahren nach der Unabhängigkeit Ghanas gegründet wurden, am Bewegungsstil und den dramaturgischen Formen des Ensembles orientiert hätten (vgl. Schramm 1997:37).

Als Richard seine Ausführungen fortführt, beeilt er sich zu betonen, dass „Business“ zu machen nicht der einzige Beweggrund für seine Arbeit wäre, sondern dass ihm die Vermittlung bestimmter Inhalte am Herzen läge.

So then we're using the art as business. In my part I do not focus too much on the business aspect. I focus on what my heart is saying, on what I want to project, on what I want to tell the world, what I want to show the world. [...] And then, I put aside a note on how did I start a choreography. How did I create a dance. How did I start to rearrange the dance. I say: 'Ok, this dance, I'm sure, there's somebody who has done it.'. And to tell you: It develops. The dance – like we'll say a drum - we call *Oge* – you see: *zi den [!] [!] zi gha ta gha [!] zi den [!] [!] zi gha ta gha* [Richard „spricht“ den Trommelrhythmus in Form von Merksilben<sup>135</sup>] ... But the next generation will definitely add something because they need to be identified. That generation needs to be identified. This *Oge* for instance will play: *zi den [!] [!] zi gba ka ta [!] zi den*. The next generation will play: *zi den den [!] a'zi gba ka ta ka zi den den*. They'll add something. So, it's developing. So, you cannot say the culture or the thing is not developing. It is developing. If it's been given the chance to develop, it will definitely do (IV-RD.01.T/Zeilen 249-270).

---

135 Das Zeichen [!] steht hier für einen Schnalzlaut den Richard hervorbringt, indem er die Zunge gegen den Gaumen presst und anschließend mit einem Schnalzen löst. (Dieser entspricht meinen Recherchen nach am ehesten dem sogenannten postalveolaren Klick, der in der Phonetik mit einem Rufzeichen dargestellt wird). Das „z“ wird wie ein stimmhaftes „s“ gesprochen, der Laut „n“ wird ähnlich wie unser „ng“ ausgesprochen, allerdings so, dass das „g“ nur mitklingt und nicht gesondert artikuliert wird. Das vorgestellte „g“ in „gba“ signalisiert, dass das „b“ auf eine bestimmte Art gesprochen wird, bei der der Luftstrom kurz angehalten und dann explosionsartig mit der Artikulation des Lautes hervorgestossen wird (solche Laute werden in der Phonetik „Plosive“ genannt).

Hier also noch einmal die Rechtfertigung, der wir schon weiter oben begegnet sind, dass es durchaus legitim sei, einen Tanz, der einst von einem Menschen „geschaffen“ worden ist und sich auch im traditionellen Rahmen weiterentwickelt und verändert hat, heranzuziehen und ihn erneut zu verändern, um sich weiterhin damit identifizieren zu können. Gleichzeitig dabei aber dem Anspruch zu genügen, die „Authentizität“ des Tanzes dabei nicht einzubüßen, wie wir in den nächsten Sätzen gleich hören werden:

So, I also look at a dance and I will see, what can I do about this dance: What can I ... identify myself with this dance. So I arrange it, you know. Make movements and arrange it well and try to make it short and still I have to maintain its authenticity. So I do that and then I start to think, that 'Ok, this dance, there's somebody, who did the dance.' So I sit down and I think I have some movements which I don't identify in any other dances. So, I can pull out these movement together. That is the very scratch in the beginning how I start to develop to do a dance. I can move [put] all this [these] movement[s] together and then make something like a dance. Yes, why not<sup>136</sup>? And I started it (IV-RD.01.T/Zeilen 270-279).

Bis zu diesem Punkt ist das beschriebene Prozedere sowohl auf die Aufbereitung eines traditionellen Tanzes für die moderne Bühnensituation als auch auf die Entwicklung eigener Stücke, die sich an traditionelle Formen anlehnen, anwendbar. Nun kommt Richard jedoch ohne Überleitung auf Phasen zu sprechen, die aus meiner Sicht nur für den zweiten Fall gelten. Hier zieht er als Beispiel verschiedene Stationen im choreographischen Entstehungsprozess des Stückes *Akrowase* heran, welches er in Zusammenarbeit mit den Tänzern und Tänzerinnen des Kusum Gboo Dance Ensembles vor etlichen Jahren entwickelte:

So then [...] I start to think: 'Ok, this dance has to have a meaning.' Because when I go and do the research they tell me: 'Bawaa dance is performed on the occasions ...ah ... harvest dance.' I have to give this dance something, some meaning. So I will say: 'Ok, this dance, I will name it like this. And this dance will portray the African youth [...] at the moonlight night. When there is the moon – eclipse of the moon – they will wear something and run on the street and scream. So, I will let them dress like that and move - just to express themselves. Because when you see them, everybody's doing something. They're not doing the same thing, but they're expressing something with the very energy, vigor, lot of agility, doing things. So, I'll use that, gather that movement<sup>137</sup> and say: 'Ok, this dance is Akrowase.' Akrowase means beyond the village ... what happens beyond the village. Because I don't want to use what happens in the city. Today, if there's a moon – moonlight – nobody does anything. It's as if nothing has happened. But when you go to the village. They know exactly the date when ... they check all these things and they celebrate then [...]'<sup>138</sup>. So, it's beyond the village. And today the village is getting closer too, because the cities are getting bigger and bigger. So, the villages are even getting like cities. That's why I say 'beyond the village'. That is where people of urban attitude will not go there. There you can see the real thing been done<sup>139</sup> (IV-RD.01.T/Zeilen 279-298).

---

136 Etwas ironisch könnte man sagen: „Ist der Kontext erst ruiniert, lebt es sich ganz ungeniert.“

137 Aus den Erzählungen von Vincent (*Male Dance Leader*) und Faustina (*Female Dance Leader*), geht hervor, dass die „reiferen“ Tänzer und Tänzerinnen in dieser Phase aufgefordert wurden, eigene Vorschläge und Ideen für Tanzbewegungen mit einzubringen, die dieses fröhliche Treiben der jungen Leute in den Mondscheinnächten porträtieren sollten (vgl. [IV-FA.01], [IV-VS.01]).

138 Ich vermute, dass Richard hier auf Feste zu besonderen Mond-Konstellationen, die er weiter oben erwähnte, wie Vollmond, Mondfinsternis etc. verweist.

139 „Mir fiel auf, daß die Berufung auf 'das Dorf' scheinbar als ein Garant für Authentizität angesehen wurde“, schildert Katharina Schramm ihre Beobachtungen beim Ghana Dance Ensemble (Schramm 1997:37).

Nach Miteinbeziehung entsprechender Hinweise von Opoku und Nketia dürfte das Vorgehen, das er hier schildert, typisch für die Arbeitsweise von Choreographen sein, die im Sinne des *Contemporary African Dance* auf traditionellen „Vorlagen“ aufsetzen und durch Umgestaltung und Anreicherung mit neuen Bewegungen und zeitgemäßen Inhalten neue, sogenannte *Creative Dances* schaffen, die sich einerseits an bekannten traditionellen Formen orientieren und andererseits Bezüge zu modernen Themen und Ausdrucksformen, mit denen sich ein „modernes“ Publikum identifizieren kann, erkennen lassen (vgl. Opoku 1969; Nketia 1988). Wie Richard nun bei dieser „Anreicherung“ des Tanzes mit Inhalten vorgeht und welcher Mittel er sich dabei bedient, schildert er folgendermaßen:

This is the way I develop a straight dance. I call it a 'straight dance' with no any meaning but then I move to dance drama. A dance drama has to tell a story. Has to tell a story about something: a stubborn boy, about slavery, about teenage pregnancy, drug abuse, the scandals, the conflicts over land, you know, and so on.

So then I write a story. Then I start to do the directing. Then I choreograph the movement, I have rhythms ... and make it. Then I project the story and do it in the way that people can understand. So I do dance drama. Before, I used to do a lot of dance dramas but today I'm shifting to something new which I call 'The drama in dance'. Dance drama is a very sophisticated method. In the sense that you need lot of movement to make dance drama. If you really want to do the real, really true dance drama - I mean to perfection ... Like for instance there is somebody in the gesture of 'I love you' then you have to do like, *gen-dz gen ghe ren ghe [!] gen-dz gen ghe ren ghe [!] gen-dz gen ghe ren ghe* [Während Richard den Rhythmus in Form von Merksilben andeutet<sup>140</sup>, führt er eine in Ghana gebräuchliche symbolische Geste aus: während er mit dem Oberkörper rhythmische Bewegungen in der lateralen Ebene, mit leichter Torsion (=Verdrehung / Verwindung) der Schulterpartie, ausführt, weist er mit dem rechten Zeigefinger nach schräg vorne rechts, als zeigte er auf eine imaginäre Person, berührt dann mit der Spitze des Fingers seine Brust in der Gegend des Herzens und führt zuletzt beide Zeigefinger vor der Brust zusammen, wobei er sie ineinander hakt. Die linke Handfläche weist dabei nach oben, die rechte nach unten. Daraufhin löst er die Finger wieder voneinander und wiederholt den gesamten gestischen Ablauf, der symbolisch für den Satz „Ich liebe Dich“ steht<sup>141</sup>. Dann führt er weiter aus:] You have to move and the drummer plays *kre ten ghe ten ghe tin kre ten-dz ghe ten ke tin* [Während er den Part des Trommlers demonstriert, ähneln die Bewegungen, die er dabei mit dem Oberkörper ausführt, deutlich jenen des Tanzparts, den er im Zusammenhang mit der symbolischen Bewegung gerade eben angedeutet hatte] You know, you have to make that gesture [Richard verschränkt die Zeigefinger noch einmal ineinander] and all the movements are telling the story. Well, that might be difficult ... They say that 'Action speaks louder than words'. It might be difficult if you speak. Because we have lot of languages, tribes. And when you speak, then somebody may not understand this language and somebody may not understand that language. So when you meet lot of people from different cultures, it's difficult to use one language for it. But dance drama is using the body language. So it's more easy for somebody to understand than to even speak – because it's 'louder'. That's why people say 'action speaks louder than words.' Because I may understand your language but you may not understand mine. Perhaps we may understand the movements of each other (IV-RD.01.T/Zeilen 299-340).

Es kommt hier also zur Sprache, dass in afrikanischen Tanzdramen symbolische Gesten eingesetzt werden um einerseits den „Aufwand an Bewegungen“, der benötigt würde, um die Handlung oder die „Botschaft“ mit einfachen Tanzbewegungen zu „umschreiben“, und andererseits um Sprachbarrieren zwischen einzelnen Gruppen mit unterschiedlichen

---

140 „dz“ wird hier wie „tsch“ ausgesprochen, allerdings mit der Zungenspitze an der vorderen Kante des Gaumens. „[!]“ steht für einen Schnalzlaut, der in Fußnote 135 auf Seite 130 näher beschrieben wird.

141 Diese Geste ist auch in der Tabelle der symbolischen Tanzbewegungen in Kap. 4.4.3 (S.106ff.) aufgeführt (s. Eintrag 7).

Sprachen oder Dialekten zu überbrücken, da Gesten universeller als Sprache sind. Dann erzählt Richard jedoch weiter, dass er durch seine Erfahrungen in Europa – womit er auf meine ursprüngliche Frage zurück kam – erkannte, dass diese symbolischen Gesten, über die in unterschiedlichen afrikanischen Gesellschaften noch eine weitgehende Übereinkunft herrsche, häufig nicht auf die in Europa gängigen nonverbalen Kommunikationsformen umzulegen seien (was die Universalität von Gesten wieder einschränkt). Um Missverständnisse, die aus der fehlenden Übereinkunft bzw. dem unterschiedlichen kulturellen Gebrauch von Zeichen resultieren, zu vermeiden, entwickelte er eine Methode, die er „*Drama in Dance*“ nennt, um die Inhalte, die er vermitteln möchte, an den Mann oder die Frau zu bringen.

Now I've moved to what we call 'drama in dance'. Drama in dance – because I've now developed a problem with dance drama. Because the dance drama – I've got to know ... after I travelled first time to Europe ... I've got to know there is different mimes that we do. If I do like this [Richard hebt die rechte Hand mit gestreckten Fingern - Handfläche nach vorne - nach „schräg rechts vor“ ungefähr auf Augenhöhe und lässt, dort angekommen, mit einer schnellen Bewegung die gestreckten Finger nach unten zum Handballen hin 'schnappen', wo die Fingerspitzen mit einem feinen Geräusch, das meist nur für den Ausführenden hörbar ist, leicht gegen den Handballen schlagen] ... To my culture it means: 'Come!', 'Come to me!' Whereas when you do like this in Europe it's 'Bye', 'Good Bye', you see<sup>142</sup>. There are lot of different things. If I go with my dance to Europe and do it like this [Richard wiederholt die Geste für „Komm her“ einige Male, begleitet von rhythmischen Bewegungen des Oberkörpers] ... dancing, and you think I say 'Bye', but I am asking the person to come. And so I say 'Bye' and the person is coming, you'll be confused. So I moved to 'Drama in Dance'. [...] You can say, we go to the river-side and then suddenly a person is drowning in the river. So, it's a case of tragedy and this we have to announce to the village that a child or somebody is being drowned in the riverside. So, I make a dance. They will dance [Richard „singt“ einen Trommelrhythmus:] *dan digi dan digidi* [Er deutet dabei im Sitzen Tanzbewegungen an] ... to the riverside – carrying pots, or calabash, baskets to fetch water and within the thing they will be miming and the drumming will be going on. And suddenly a person gets drowned and then we have to run back home to announce. So, when they run... for that is obvious. Everybody can see that they were dancing assembled and then suddenly somebody was drowning. But when they run back home then I'm going ... instead of dancing to tell the story – I'm going to make a poem ... a poetry. So, I'll say: [...] 'The day was broken at the rise of the sun. But when the sun sets, all the chicks return home with exception of one which has been drowned. Ladies and gentlemen, I'm announcing the death of this person.' So, in this time, the people behind me will start to act, will start to be in a sad mood, while I'm saying this tribute, or announcing this. And then, after the people join together to make the funeral, go to the riverside and get the body to go and bury, and so on. So I have conveyed the message in that poem to the people who are watching. So that small poem ... If I'm in Austria I can translate that poem to German, so the people in Austria will understand the thing. When I'm in Norway I translate it to Norwegian. If I'm in London I use English, if I'm in Ewe district I use Ewe. If I come to the Hausa people, I use Hausa. So that small portion of the poetry that I'm doing [...] tells the people: 'Aah, this is what has happened.' Then they can follow the next. So the dance drama [...] starts with a dance and in between the dance there is a dialogue, where there is a sort of poetry or drama or interactions or dialogue (IV-RD.01.T/Zeilen 341-384).

---

142 Die Geste, die wir hierzulande beim „Zum-Abschied-Winken“ verwenden, unterscheidet sich üblicherweise ein wenig von der von Richard demonstrierten. Sie ähnelt dieser jedoch offensichtlich stark genug, dass sie – in Ermangelung anderer Bedeutungsvarianten – einfach für die bekannte Geste gehalten wird, auch wenn sie sich in Einzelheiten unterscheidet. Bei „unserer“ Abschieds-Geste wird die Betonung hauptsächlich auf die Auf- und Ab-Bewegung der Finger gelegt, welche, ohne inne zu halten, mehrmals hintereinander ausgeführt wird, wobei die Fingerspitzen nicht unbedingt und schon gar nicht mit einem kleinen akzentuierten Schlag die Handballen berühren. Die afrikanische „Komm-Her“-Geste hingegen weist einen „abgezirkelteren“ Bewegungsablauf auf. Die Finger werden einmal in einer Art „schnappenden“ Bewegung nach unten geführt, wo sie kurz nahe des Handballens verweilen, dann erst wird die Hand wieder ganz geöffnet, die Finger nach oben gestreckt und nach einer kurzen Pause der gesamte Bewegungsablauf ein- bis mehrmals wiederholt.

Angeregt durch den Kulturaustausch wechselt Richard hier also von „*low context*“ Kommunikation, die auf „*Shared Meaning*“, der gesellschaftlichen Übereinkunft über die implizit vermittelte Bedeutung einer (in diesem Fall) symbolischen Geste, aufsetzt, zu „*high context*“ Kommunikation. Er macht die Bedeutung explizit, indem er eine kleine „Gebrauchsanleitung“ mitliefert, die die wichtigsten Fakten zum Verständnis der Situation enthält, damit auch „Kulturfremde“ dem nonverbal vermittelten Geschehen weiter folgen können.

Als ich ihn fragte, ob er diese Methode in der Arbeit anderer afrikanischer Choreographen auch schon angetroffen habe, meint er: „No, very seldom. So that's why I'm into it. I'm trying to make it popular“ (IV-RD.01.T/Zeile 387). Ich teilte Richard an dieser Stelle mit, dass ich diese Methode zur Einbeziehung „kulturfremder“ Zuschauer für sehr zielführend hielte, da sich dadurch ein Verständnis erreichen ließe, das ihnen durch Unkenntnis der symbolischen Gesten und Handlungen sonst verschlossen bliebe – was aber nicht bedeute, dass dann auf den Einsatz symbolischer Tanzbewegungen verzichtet werden müsse. Ich selbst hatte in der Performance des Kusum Gboo Dance Ensembles im Jahr 1998 eine ganze Flut von Impressionen „empfangen“, konnte viele jedoch nicht einordnen oder deren Bedeutung „festmachen“, da ich mir nicht sicher war, ob ich diese vielleicht nur aufgrund meiner eigenen kulturellen Logik interpretiert und womöglich fehlinterpretiert hatte.

Und schließlich beantwortete er die Frage, die ich ihm vier Minuten zuvor gestellt hatte, auch explizit und rundete damit seinen Exkurs zu allen Aspekten der Antwort, die er zu meiner Frage assoziierte und jenen Dingen, die er von sich aus über seine Arbeit erzählen wollte, kunstvoll ab. Aus einer Aussage Richards an einer anderen Stelle des Interviews schließe, dass er dies bewusst tat, um mir den kulturellen Background zu vermitteln, in den die Phänomene, zu denen ich ihn befragte, jeweils eingebettet sind<sup>143</sup>. Abgesehen von dieser bewussten Absicht erinnert Richards Sprechweise in vielerlei Hinsicht an den Aufbau von afrikanischen Musikstücken. Die Art, wie er beispielsweise die Beantwortung der letzten Frage „durchkomponierte“, erinnert mich an den polyrhythmischen und polymetrischen Aufbau afrikanischer Musik, bei dem mehrere „Handlungsstränge“ gleichzeitig entwickelt werden, sich an bestimmten Punkten „berühren“ und gemeinsam ein weitläufiges interessantes Klanggebilde entstehen lassen, in dem einzelne Parts sich „zwischen den Zeilen“ der „tatsächlich gespielten“ Musik im Gehör des Rezipienten zu neuen Melodien zusammenfügen<sup>144</sup>. Durch einen effektvollen Schluss, bei dem alle Stränge in einem Punkt wieder zusammentreffen, wird die Balance und Kunstfertigkeit, mit der jene parallel in

---

143 Im „Originalton“ sagt Richard an einer anderen Stelle des Interviews: “Now, let's come down to the African Dance. It is always important for you to understand the background of the culture. Otherwise you're in a mess. That's why, before I answer a question, I take it in the round and see the point before we go into the dance“ (IV-RD.01.T/Zeilen 482-485).

144 Siehe dazu die Abschnitte zu „inhärenten Patterns“ in Kap. 4.4.2.2 (Instrumentalsprachen und inhärente melorhythmische Gestalten, S.91ff.).

ausgewogener und doch Spannung erzeugender Bewegung gehalten worden waren, noch deutlicher und lässt diese rückwirkend noch beeindruckender und bewundernswerter erscheinen. Nun aber zu Richards Antwort:

So, my idea, my aims has not changed, my goals have not changed, I'm just getting the better and better strategy to reach that goals. And working in Europe is not a question of money. It's also a question of having experience. [...] Money is not a reason to go to Europe. You learn a lot of different things, you interact [Richard sagt eigentlich „inter-react“] with people. Europe is a place you can better yourself in the sense of: you have the possibility to do different things, to learn, to talk to people, to sit down, to make use of time, develop yourself, and when you get back ... Don't become a European when you get back. Think, 'I'm an African, I want to make my things better.' That is my way. And I can wear the cap from New York, I can wear the boots from Japan but in my heart is Africa. Africa is a big continent but in my heart I'm an African, I'm a Negro. 'Negro' today has been misused, but 'Negro' is the right word I will use for myself. So, I'm an African. I can't say, 'I'm proud of being an African'. [...] It's wrong for me to say, 'I'm proud, I'm an African.' No - I didn't choose to become African, I was born an African. I'm proud to become a dance choreographer because I achieved that myself. [...] I'm not proud I'm an African. I'm born an African, I have no choice. I'm born an African, I'm proud of what I am<sup>145</sup> (IV-RD.01.T/Zeilen 393-415).

Zum Schluss fragte ich Richard, wie er es persönlich empfindet, dass ich als westlich sozialisierter Mensch mit westlich geprägtem Bewegungsverhalten nach Ghana kam, um afrikanischen Tanz zu untersuchen und zu erlernen. Ob er es für möglich hielt, sich einen Bewegungsduktus anzueignen, der von der eigenen Sozialisation deutlich abweicht, und wie er den Kulturkontakt zwischen Angehörigen sehr unterschiedlicher Kulturen generell einschätzt. Er betonte daraufhin, dass es mehr Plattformen geben sollte, auf denen ein fundierter respektvoller Austausch zwischen den Kulturen stattfinden könnte und erwähnte an einer anderen Stelle des Gesprächs, dass er es auch als Teil seiner Aufgabe und Mission betrachtete, dafür zu sorgen, dass dieser für beide Seiten bereichernde Kulturaustausch gefördert würde.

Well, culture is a whole broad of thing, you know, it is like a big tree as I have already said in the beginning - with a lot of branches. [...] The only thing is that what is missing in this world is the forum for meeting the different cultures. When you have a cross-culture forum where you can understand each other, [...] where you learn to respect each other's culture – other than saying, 'This one is bad, this one is good.' In other words I'll say, to get out of being ethnocentric (IV-RD.01.T/Zeilen 433-441).

Er selbst verwirklichte dies durch seine eigene Reise- und Vortragstätigkeit und seine Arbeit als Choreograph und Dance Instructor am Northern Black Theatre und bei seinem Ensemble in Ghana. Das Kusum Gboo Dance Ensemble empfängt häufig Gäste aus anderen Ländern und gibt ihnen die Möglichkeit von ihnen zu lernen. Bei meinen Aufenthalten in Ghana bin ich auch einigen dieser Besucher (zum Teil Studenten von der Uni in Oslo) begegnet und konnte mich davon überzeugen, dass sie ebenso respektvoll und freundlich behandelt wurden wie ich selbst. Die Art, wie ich von meiner Ankunft am Flughafen von Accra an von den Mitgliedern der Tanzgruppe und deren Familien und Freunden behandelt wurde und wie sehr alle um

---

<sup>145</sup> Hier ein weiteres Beispiel für die sprachliche Anwendung des Prinzips von „Wiederholung und Variation“ (s.a. Kap. 4.3.3, Struktureller Aufbau und Organisation, S.68ff.).

mein Wohl bemüht waren, kann ich nur als äußerst gastfreundlich bezeichnen. Richard erzählt, dass Menschen in Ghana grundsätzlich glücklich sind, Gäste empfangen zu können, und beschreibt, dass diese Haltung auf deren eigene Vorstellungen von sozialer Stabilität zurückgeht. Diesbezüglich kommt er auch auf gängige Missverständnisse zwischen westlichen Besuchern und Einheimischen zu sprechen und schildert, dass auch er sich als „Reisender zwischen den Kulturen“ mitunter gewissen Vorurteilen seiner Landsleute ausgesetzt sieht. Er spricht in seiner Darstellung sowohl die Perspektive der Gastgeber als auch jene der Gäste an und formuliert dies auf eine Art und Weise, die bei manchen Ghana-Reisenden bestimmt unterschiedliche Assoziationen wecken wird. Damit die „Zwischentöne“ dieses Interviewabschnitts nicht verloren gehen, wurde die folgende Passage ungekürzt abgedruckt und die mir wesentlich erscheinenden Kernaussagen in Bezug auf die emische Sichtweise durch Unterstreichung hervorgehoben:

You are from the West and you are coming. As African tradition, or let me say Ghanaian in particular, we're always happy to have people with us. So you find yourself [...] so-o-o welcomed. And there is also a lot of Europeans – or Western people – who misunderstand this. When they come to Africa they think people want something from them or the people are too kind to them ... cannot understand why people can be so-o-o-o nice to them. So they think they want money from them, want some gift from them, they want them to bring them to Europe. Of course we take advantage of everything. If I come close to you and you give me money, I'll take it. We Africans have no problem to ask each other money. They don't have to ... like in Europe: You ask somebody money and the person will say, 'Why should I give you money? You have to give me very clear reason why I have to give you money. You are you and I am me.' - Individualism, ok? But here we live in extended family. It's a very hard life to live in a way. But Africa would not have survived without that 'supporting each other'. And in Europe you have this system, where there is a social office where you go to get money, you see. You go and get money, and so on. Here we don't have it. It's like ... it's connected to our believe – it's like a circle, 'Help me and I will help this, if he has a problem' [Während er spricht, zeichnet Richard mit den Händen einen horizontalen Kreis vor sich in die Luft und deutet auf den nächsten im Kreis]. So, sometimes the people who don't know the European culture ... When you come they have no problem to go to you and ask you money. Because they think you are a human being. They don't think you are white, so you are different from them. And that you ... Of course they think [...] that you have money because you're white. Because they can't imagine how much money they can spend to go with the airplane from here to Europe. So if you managed to bring the airplane and pay and come here to Ghana, you have money. So they don't believe about us [zeigt auf seine eigene Brust] who are living in Europe. When you come and you bring the airplane down here, you have money. So, because they can't afford to go there. So if you go and come, you have money. They all come to you. The only thing: if you can, you give. If you cannot, you just say no<sup>146</sup>.

So in Ghana we have this kind of hospitality to welcome people. To make you ... nice ... we would like you to lie down for we to bath you. It just is so – we're happy you're here with us. Because in our culture it's believed that, if you don't have visitors you're not important. Then you're proud when you have visitors. The people respect you because you come to them. Some people feel happy when you wake up and you say, 'I want food to eat'. Then they say, 'Oh, I'm a human being, people even regard me and come to ask me something.' But it is a ...

---

146 Den Umstand, dass dieses „No“ von den meisten Ghanaern sofort respektiert wird, empfand ich als sehr angenehm – vor allem in Hinblick darauf, dass ich als alleinreisende Frau unterwegs war. Die Menschen gehen sehr offen auf einen zu, auch wenn sie einen bis dahin noch nicht kannten, respektieren jedoch sofort die Grenzen, die man selbst signalisiert. Sie machen dann sofort „einen Schritt zurück“ und entschuldigen sich unter Umständen dafür, einem „Unannehmlichkeiten“ bereitet zu haben. Dies gilt auch für den Umgang mit dem gängigen Brauchtum unangekündigter Besuche. Wenn der Besucher bemerkt, dass er ungelegen kommt, wird er meist einen eleganten Weg finden, sich nach kurzem Smalltalk wieder dezent zurückzuziehen. Derjenige, der Grenzen zu ziehen hat oder eine Frage oder Bitte ablehnend beantworten muss, wird dies ebenfalls auf eine Art tun, die den anderen nicht in Verlegenheit bringt.

other way in Europe. I will not judge whether the Europe is right and this is wrong but this are the differences, I put it across. You have to choose what to do (IV-RD.01.T/Zeilen 441-481).

Gegen Ende seiner Antwort, die sich um den Kulturaustausch zwischen Afrika und dem Westen dreht, scheint es Richard ein starkes Bedürfnis zu sein, mit dem Vorurteil aufzuräumen, alle Afrikaner könnten tanzen und singen und wären der „Inbegriff“ von Rhythmus, Tanz und Musik schlechthin. Es sei zwar erstaunlich, wie stark diese Fähigkeiten beim „Durchschnittsafrikaner“, nicht zuletzt durch die feste Verankerung von Musik in der Lebensweise der Menschen, ausgeprägt ist, trotzdem wäre das Stereotyp, das sich daraus entwickelt habe, unzutreffend. Regelrecht ungehalten reagiert er darauf, wenn, was er in Europa oft beobachtet hätte, Schwarzafrikaner im Westen versuchten, aus diesem Vorurteil Profit zu schlagen. Er bringt seine Verärgerung darüber deutlich zum Ausdruck, dass Menschen, die in Ghana keine Trommel anrühren würden (Musiker und Tänzer genießen laut Richard in Ghana kein besonders hohes Prestige in der Gesellschaft), sich in Europa plötzlich damit brüsteten, tolle Performer und Lehrer zu sein, weil sie erkannten, dass ihnen das dort Ansehen und Geld einbringt.

Now, I have said something earlier that this is how we build up the people. This is the basic education at home. That's where we develop. It doesn't mean that every house has very gifted people who will dance. The people think in Europe, when you've seen a black man, then you've seen 'the music and dance'. [...] 'Oh, can you teach me some dance.' I get upset when [they] go to Europe trying to drum while in Ghana they look at us here like rubbish. So, when you go to Europe and see you have value – because they don't value us enough – and see our value then, they say, 'Ho, this is a big value'. The Europeans are very eager to know this. They don't want an African to teach them how to do computer. To teach them how to do letters. They want you to teach them how to play music, how to dance. Because this is something they don't have. Yes, then you become important. So they try to imitate something. I get upset about that. So, I try to tell the people in Europe that it's not all Africans that are professional. It's not all Africans that can dance, that can drum, that can sing. I've never seen my father dance before. Did you understand? [...] So before you ask an African in Europe how to do a dance, let him proof before you believe and trust and praise him high for being what ever. You see? So, that is important. [...] People are carrying drums around everywhere – specially in Vienna. Very much there. So, let them check well before they do it.

[...] Average Africans can dance, it's a fact. Africans can dance. It's unbelievable. See them dance, it's unbelievable [...] But that does not mean everybody can dance. But there is Europeans who can even move. And there are some Africans, if we ask them to dance, they're stiff like a wood. So, when you come to learn a dance from us, we don't dispute the fact that you can't dance. You try it and do it. We don't think that you're bad, we just take you from the beginning and we give you a normal dance class. If you can do it, you will do it (IV-RD.01.T/Zeilen 485-529).

### 5.3 Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire

Eine der maßgeblichsten Besonderheiten des afrikanischen Tanzes ist das Prinzip der *Polyzentrik*. Dieses stellt zugleich auch den größten Unterschied zum klassischen westlichen Bewegungsansatz dar, in welchem der Körper als zentralgelenkte Einheit aufgefasst und eingesetzt wird (*Monozentrik*). Der von Helmut Günther<sup>147</sup> geprägte Begriff Polyzentrik bezeichnet den sukzessiven oder simultanen Einsatz mehrerer Körperteile bzw. Körperareale als eigenständige Bewegungszentren, was durch die Technik der *Isolation*<sup>148</sup> einzelner Körperpartien<sup>149</sup> ermöglicht wird. Diese Technik erlaubt das isolierte, das heißt vom „Rest“ des Körpers unabhängige, Wahrnehmen und Steuern einzelner Körperteile oder Muskelpartien, ohne dabei zwingend andere Bereiche des Körpers mit in Bewegung zu versetzen. Wird eine Bewegung bewusst über ein Bewegungszentrum hinaus in benachbarte Zentren „verlängert“ oder „weitergegeben“, wird von *Lead and Impulse* gesprochen. Bei dieser Technik nimmt ein Körperteil den Bewegungsimpuls von einem anderen isolierten Bewegungszentrum auf, führt ihn weiter und gibt ihn, wenn gewünscht, ans nächste benachbarte Zentrum weiter.<sup>150</sup>

Polyzentrik [...] bedeutet [...] das Prinzip, daß der afrikanische Tänzer seinen Körper nicht als Einheit erlebt, sondern diesen in seine Zentren und areas auflöst (Günther 1969:33).

Um einzelne Bereiche des Körpers isoliert bewegen zu können, bedarf es einer bestimmten Technik, die im Jazz Dance *Relaxation* genannt wird.

Relaxation bedeutet, daß die zentral gelenkte ganzkörperliche Spannung aufgegeben wird zugunsten der Spannung der einzelnen Körperzentren. Relaxation ist nicht Erschlaffung, sondern eher das Gegenteil: Spannung wird aufgeladen und gesammelt in den einzelnen Gliedern (Günther 1969:27).

Im eigenen Nachvollzug stellte sich mir *Relaxation* als jenes Verhältnis von Muskelanspannung und -entspannung kombiniert mit einem bestimmten Maß an Muskelelastizität dar, das die betroffene Muskulatur in eine Art Bereitschaftsmodus versetzt.

---

147 Helmut Günther ist die erste systematische und umfassende Beschreibung der Grundbegriffe und Techniken des afrikanischen Tanzes zu verdanken, welche auch für die meisten vom afrikanischen Tanz abgeleiteten oder beeinflussten Tanzformen Gültigkeit haben (s. Günther 1969, 1980).

148 Der Begriff der Isolation stammt aus der Terminologie des *Jazz Dance*. Günther schlägt vor, *Jazz Dance* – Termini wegen der Verwandtschaft der damit bezeichneten Techniken auch für den afrikanischen Tanz und dessen Beschreibung zu benutzen (vgl. Günther 1969:27).

149 Die isolierbaren Hauptbewegungszentren, von Günther auch *Grundmotionszentren* genannt, sind Kopf, Torso, Pelvis (dies ist der anatomische Ausdruck für das Becken), Beine und Arme. Innerhalb dieser Hauptzentren können wiederum kleinere Einheiten isoliert bewegt werden. Im Fall des Rumpfes sind das Brustkorb, Brust, Schultergürtel, Schultern und Schulterblätter. Das Bein betreffend sind es Oberschenkel, Unterschenkel und Fuß, parallel dazu bei den Armen Oberarm, Unterarm, Hand und Finger. Im Beckenbereich können die Hinterbacken (im *Jazz Dance* 'Buttocks' genannt) isoliert in Bewegung versetzt werden (vgl. Günther 1969:27).

150 Durch das Prinzip von *Lead and Impulse* können ganze Ketten von Motionen (sogenannte *Phrase* oder *Combinations*) entstehen, wie dies zum Beispiel bei *Shakes* (s.a. S. 144) der Fall ist, die bei den Hinterbacken beginnen und die Wirbelsäule verlaufend nach oben bis in die Schulterpartie „verlängert“ werden (vgl. Günther 1969:29). Dabei wird erst das isolierte Zentrum der *Buttocks* in rasche Hin-und-Her-Bewegung entlang der seitlichen Ebene versetzt. Diese Motion bildet den „*Lead*“ für das nächste isolierte Zentrum, den Bereich des unteren Rückens, der den *Shake*-Impuls aufnimmt und seinerseits in die nächste *Area*, den Brustkorb, weiter- bzw. ausschwingen lässt, bis der *Shake* schließlich „in den Schultern landet“. Geübte Tänzer können solche Phrasen beliebig abwandeln, indem zum Beispiel bereits neue *Lead*-Impulse von den *Buttocks* ausgesandt werden, bevor die erste Phrase die Schultern erreicht hat oder alle beteiligten Zentren führen den *Shake* weiterhin gleichzeitig aus, sobald der Impuls sie das erste Mal erfasst hat.

Diese Bewegungsbereitschaft ermöglicht es, unvermittelt auf ganz unterschiedliche Bewegungsimpulse zu reagieren. Die „Instanz der Bewegungskontrolle“ im Muskel ist in diesem Zustand wach, aktionsbereit und entspannt zugleich – bereit, zu jedem gewählten Zeitpunkt die Bewegungsenergie in der gewünschten Intensität, Qualität und Richtung freizusetzen bzw. den Bewegungsfluss ebenso unvermittelt wieder anzuhalten<sup>151</sup>. Aus dem Zustand der *Relaxation* heraus können auch abrupte Aktionen mit plötzlichen Richtungsänderungen des ganzen Körpers ohne jede „ankündigende“ Bewegung erfolgen, was zum Beispiel in asiatischen Kampfkünsten bewusst eingesetzt wird, um durch den Überraschungsmoment einen Vorteil über den Kampfpartner zu erzielen. Auch der Wechsel zwischen verschiedenen Antriebsqualitäten (engl. „*Efforts*“)<sup>152</sup>, welche über das innere Verhältnis zu den Bewegungsfaktoren Schwerkraft, Raum, Zeit und Fluss definiert und gesteuert werden, kann aus dieser entspannten Bewegungsbereitschaft heraus scheinbar mühelos und übergangslos erfolgen.

In der *Relaxation*<sup>153</sup> halten sich Spannung und Entspannung die Waage – es handelt sich um eine Art inneren „Schwebezustand“ oder um ein Kräftegleichgewicht im Muskel. Es wird gerade soviel Spannung eingesetzt, wie nötig ist, um in der jeweiligen Körperstellung der Erdanziehung zu widerstehen, und so viel Entspannung, dass der Körper der Schwerkraft nicht über das gewünschte Maß hinaus nachgibt<sup>154</sup>. Das Maß an Spannung oder Entspannung, das in den einzelnen Körperteilen benötigt wird, um diesen „Bereitschaftszustand“ zu erzielen, kann laut Rick stark variieren. Je nach Körperhaltung oder Körperstellung und abhängig von der Stellung des betreffenden Körperglieds in Relation zu seinem Potentialradius oder zu anderen Körperteilen, wirken mechanische Kräfte und Schwerkraft unterschiedlich stark auf die einzelnen Körperpartien ein (vgl. Rick 1989:29<sup>155</sup>). Der Grad der Muskelelastizität bestimmt das jeweils gewünschte Ausmaß an Bewegungskontrolle und wird so gewählt, dass ein klarer „Kontakt“ zum Bewegungsfluss besteht, um je nach Erfordernis der angestrebten Bewegung Spannungsschwankungen im Muskel zu erlauben oder zu hemmen<sup>156</sup>.

---

151 Die betreffenden Muskelpartien sind gleichzeitig „bereit“, schnelle / direkte / kräftige Bewegungen auszuführen, wie „allmähliche“ / gewundene / verhaltene. Sie können selbst Ausgangspunkt einer *Lead-and-Impulse*-Bewegung werden oder von anderen Körperregionen ausgehende Bewegungsimpulse aufnehmen, diese durchfließen lassen und gegebenenfalls an angrenzende Bewegungszentren weiterleiten.

152 Für Erklärungen zu den Begriffen „Antriebsqualitäten“/„*Efforts*“ siehe auch die Fußnoten 22 (S. 27) und 210 (S. 176).

153 In Kapitel 5.4 (Eigene Tanzerfahrung unter Anleitung des Kusum Gboo Dance Ensembles, S.147ff.) ist der Zustand der *Relaxation* aus dem eigenen Nachvollzug beschrieben.

154 Der Zustand der *Relaxation* ist auch im Bewegungsverhalten von Tieren zu beobachten. Dabei kann zuweilen der Eindruck entstehen, als ob die Zeit stillstünde – wenn beispielsweise Hunde mit erhobener Pfote mitten in der Bewegung verharren, um eine Witterung aufzunehmen, oder Katzen in gebückter Haltung zum Sprung ansetzen und oft mühelos in einer „unbequem“ wirkenden Haltung verharren können, bis sie plötzlich und gezielt – ja punktgenau – die zurückgehaltene Bewegungsenergie freisetzen.

155 „Der Körper hat Schwere. Der Einfluß der Erdanziehung auf die Körperschwere ist unveränderlich, obgleich die Muskulatur den Grad dieses Einflusses modifizieren kann, wie z.B. beim Liegen oder beim Kopfstand. Demzufolge spezifiziert die funktionelle Ausrichtung des Körpers, d.h. seine Lage [...] und die Stellung seiner Teile [...], das jeweilige Verhältnis zwischen Körperschwere und Erdanziehung“ (Rick 1989:29).

156 Den Begriff Muskelelastizität verwende ich hier in Anlehnung an Ricks Definition des Begriffes (s.u.). In der Diktion der Labananalyse entspricht dieser Faktor meines Erachtens dem Gegensatzpaar von freiem und gehemmttem Fluss: „Die Eigenschaft der Elastizität ermöglicht es den Muskeln, das Spiel der Körperschwere in der Bewegung zu - weiter s. S. 140

In vielen afrikanischen Tanzkulturen wird eine bestimmte Körperhaltung eingesetzt, die eine ideale Ausgangshaltung für die Isolationstechnik darstellt. Es handelt sich um die flektierte Körperhaltung des sogenannten *Collapse*. Dabei ist der gesamte Oberkörper aus dem Becken heraus nach vorne gebeugt. Es sind alle Abstufungen zwischen „unmerklich nach vorne gebeugt“ bis „sehr stark nach vorne gebeugt“ möglich, bis der Rumpf sich völlig in der Horizontalen befindet. Diese Haltung des „totalen *Collapse*“ wird auch *Table Top* genannt. Je stärker der Oberkörper nach vorne geneigt ist, umso stärker werden üblicherweise auch die Knie gebeugt, um den stärkeren Zug der Schwerkraft auf den Rumpf auszugleichen<sup>157</sup>. „Das Hinterteil wird nicht eingezogen, sondern deutlich als eigene area demonstriert“ (Günther 1969:28). Durch die Flexion des Rumpfes und die Vorwärtsdrehung der Hüftgelenke können das Becken und innerhalb des Beckens wiederum die Hinterbacken isoliert eingesetzt werden.

In der Vorneigung des Oberkörpers im *Collapse* wird den Armen erlaubt, „locker in den Schultern zu hängen“, selbst wenn eine bestimmte Armhaltung eingenommen wird. „Afrikanische Armbewegungen gehen nicht wie im westlichen Tanz vom Schulterblatt aus, sondern vom Schultergelenk“ (Günther 1969:27). Die Schulterblätter selbst werden ebenfalls als autonomes Bewegungszentrum eingesetzt. In der *Collapse*-Haltung werden diese nach „innen und unten“ in Richtung Wirbelsäule gezogen, wodurch das Brustbein nach vorne gedrückt wird und die Haltung des Brustkorbs sich ein wenig an die Vertikale annähert. Durch die Isolation der Arme, Schultern und Schulterblätter wird auch der Kopf frei beweglich. Der Kopf wird im afrikanischen Tanz vielfach als eigenes Bewegungszentrum eingesetzt. Zuweilen übernimmt dieser *Lead-and-Impulse*-Bewegungen aus Rumpf oder Schultergürtel und verstärkt oder „vergrößert“ die Bewegung dadurch optisch. Andererseits kann dem Tanz ein Eindruck von Ruhe und Gelassenheit verliehen werden, wenn der Kopf, trotz stärkster Mobilisierung und Involvierung des restlichen Körpers, ruhig gehalten wird.

Dass *Relaxation* laut Günther in der Praxis identisch mit *Collapse* sei (vgl. Günther 1969:27) und dass beide Begriffe von ihm deshalb zuweilen synonym verwendet werden (s. z.B. Günther 1969:28), widerspricht meiner Auffassung insofern, als der Zustand der *Relaxation*

---

Fortsetzung v. S. 139 hemmen oder zu fördern. Räumliche und zeitliche Bewegungspräzision ist ein Bewegungsphänomen, das die Hemmung des freien Spiels von Körperschwere durch Minimalisierung der Muskelelastizität fordert. Die muskuläre Unterbindung von Elastizität hat die Hemmung von Spannungsschwankungen zur Folge. Die konstante Aufrechterhaltung eines beliebigen Grades von Muskelspannung wird als non-elastisch bezeichnet. Non-elastische Bewegung ist unabhängig vom Grad der Anspannung. Die Kategorie der Non-Elastizität bezieht sich lediglich auf die Spannungskonstanz. [...] Sowohl Feinmotorik als auch Bewegung in Zeitlupe z.B. fordern die non-elastische Bewegung, d.h. Hemmung der Muskelelastizität. Der Schwung oder das Wippen dagegen fordern die elastische Bewegungsführung, d.h. Sie verlangen die Förderung der Spannungsschwankungen. Bewegungsdynamik beruht auf Modulation der Muskelelastizität. Auf ihr basiert die Phrasierung des Bewegungsverlaufs, d.h. die energetische Färbung seiner Kontinuität“ (Rick 1989:63).

157 Der ganze Körper gleicht so einer elastischen Sprungfeder, deren „Windungen“, je nach Grad der Vorbeugung des Oberkörpers und Beugung der Knie, enger beisammen oder weiter auseinander liegen. In rhythmischen Auf- und Ab-Bewegungen aus dieser Ausgangshaltung heraus, die im afrikanischen Tanz häufig zu sehen sind und im Grundrhythmus der Musik ausgeführt werden, korrespondieren häufig jene Körperpartien, die in dieser flektierten Haltung einander „gegenüber“ liegen – also erstens die Muskeln des Bauches mit jenen an der Vorderseite der Oberschenkel und zweitens die Muskeln an der Rückseite der Oberschenkel mit jenen an der Rückseite der Unterschenkel – selbstverständlich im Zusammenspiel mit ihren jeweiligen Antagonisten.

meiner Meinung nach an keine bestimmte Körperhaltung gebunden ist. Dass bestimmte Körperhaltungen oder Körperlevels die *Relaxation* erleichtern und sich daher besser als Grundlage für die Isolationstechnik eignen als andere, ist unumstritten. *Low Levels*<sup>158</sup> wie Hocken, Knien, Sitzen oder Liegen begünstigen die Isolation einzelner Bewegungszentren besonders, weil in diesen Positionen nicht mehr der ganze Körper getragen bzw. gestützt werden muss und die ganzkörperliche Spannung somit automatisch wegfällt bzw. herabgesetzt wird. Richtig ist es auch festzustellen, dass es ohne *Relaxation* keine Isolation gäbe. Geübten Tänzern ist es jedoch möglich, in jeder erdenklichen Position und Körperhaltung eine beliebige Anzahl von Körperpartien in den Zustand der *Relaxation* zu versetzen und diesen Zustand fast beliebig lang beizubehalten, weshalb Günthers Gleichsetzung von *Relaxation* und *Collapse* nicht nachvollziehbar erscheint. *Relaxation* kann, muss aber nicht mit *Collapse* einhergehen.

Die auf der Grundlage der *Relaxation* basierende Isolationstechnik stellt auf jeden Fall das entscheidende Merkmal der Polyzentrik dar und zwar unabhängig von der Zahl der tatsächlich bewegten isolierten Zentren. Günther dazu:

Es widerspricht dem Prinzip der Polyzentrik nicht, wenn nur ein Grundmotionszentrum isoliert und aktiviert wird (Monozentrik). Es können weiter zwei Zentren (Bizentrik) oder alle Zentren (totale Polyzentrik) gleichmäßig eingesetzt werden (Günther 1969:33).

Der Bewegungsansatz der Polyzentrik findet sich in allen afrikanischen Tanzkulturen und -stilen. Wie viele und welche Bewegungszentren jeweils eingesetzt werden und wie diese kombiniert werden, variiert jedoch sehr stark. Aus seinen Untersuchungen des Bewegungsverhaltens in mehreren afrikanischen Tanzstilen<sup>159</sup> folgert Alfons Dauer, dass, je mehr isolierte Zentren zugleich an der Bewegung beteiligt sind, die Tendenz zu binnenkörperlicher Bewegung steigt. Reine Binnenkörperlichkeit bedeutet, dass nur am Platz getanzt wird, das heißt:

Alle tänzerischen Bewegungen finden nur innerhalb des Körpers selbst statt, jede Raumbewegung entfällt. Auch das widerspricht der europäischen Tanzästhetik. Tanz ist für uns Europäer rhythmische Bewegung im Raum. Im afrikanischen Tanz aber und im Jazz Dance sind die binnenkörperlichen Motionen schon deshalb wichtig und notwendig, weil isolierte Bewegungen am besten am Platz und nicht in der Raumbewegung ausgeführt werden können. [...] Um räumliche von binnenkörperlichen Bewegungen trennen zu können, benutzen wir im Englischen das Wort Movement für Bewegungen im Raum, Motion für Bewegungen, die nur innerhalb des Körpers stattfinden<sup>160</sup> (Günther 1980:23-24) [Hervorhebungen C.I.].

Im afrikanischen Tanz haben, neben ästhetischen oder funktionalen Gesichtspunkten, das innere Erleben und die Körperwahrnehmung des Tänzers einen hohen Stellenwert. (Dies

---

158 Ich beziehe mich hier auf die Definition des Begriffs „Level“, die Irmgard Bartenieff, auf Labans Begriff „Höhenlage“ aufbauend, in „*Body Movement*“ wie folgt formuliert: „[...] the three levels of space [...] through which the body parts might move: High, medium and low. High refers to the space at the height of the hands when they are raised above the head; medium is at the mid-height (waist) of the body; low is on or near the lower leg and the floor“ (Bartenieff 1997:26).

159 vgl. Dauer 1983b, 1983d, 1983e

160 Ein anderer Begriff für räumliche Fortbewegung ist „Lokomotion“ (eingedeutschter Begriff aus dem englischen „*Locomotion*“).

korreliert mit der Sichtweise in vielen afrikanischen Kulturen, dass die Schönheit eines Menschen nicht von äußeren Attributen, sondern von inneren Werten – dem Charakter und der „Kultiviertheit“ – einer Person abhängt.) Dieses intensive Erleben des eigenen Körpers kann direkt mit dem speziellen Bewegungsansatz des afrikanischen Tanzes in Zusammenhang gebracht werden, da es für die komplexe Bewegungskontrolle der Isolationstechnik und der Polyzentrik notwendig ist, die innere Aufmerksamkeit auf verschiedene Teile des Körpers gleichzeitig „zu verteilen“, ganz gleich, ob diese „potentiellen Bewegungszentren“ gerade bewegt werden oder nicht.

Häufig wird irrtümlicherweise behauptet, bei der Isolationstechnik sei nur das betreffende Körperzentrum wirklich aktiv, die anderen seien passiv [...] das Gegenteil ist der Fall. Auch wenn nur ein Grundbewegungszentrum eingesetzt wird, ist trotzdem der ganze Körper auf stärkste beteiligt an der isolierten Motion dieses Zentrums. Werden gar mehrere Zentren isoliert eingesetzt, dann bedeutet das und bewirkt das eine regelrechte Multiplikation des Körpererlebnisses. Fest steht, daß Isolation den ganzen Körper stärker aktiviert als die westliche body control (Günther 1969:29).

Je nach Anlass kann diese „Steigerung des Körpererlebnisses“ für verschiedene Zwecke eingesetzt werden: sie kann dem Vergnügen, der „aktiven Erholung“ oder körperlichen Ertüchtigung der Tänzer dienen, kann die Partizipierenden vor Jagd- oder Kriegszügen in einen reaktions- bzw. kampfbereiten Zustand mit erhöhter innerer Aufmerksamkeit versetzen, im Zuge von Initiationsriten pädagogische Funktionen erfüllen (wie zum Beispiel das Einüben kulturellen Rollenverhaltens) oder im rituellen Rahmen als Grundlage für afrikanische Ekstasetechniken dienen. Die „Einheit des Körpers“ in seine Teile aufzugliedern und diese in komplexe – einander zum Teil „widersprechende“ – Bewegungen zu versetzen, kann meiner eigenen Erfahrung nach bestimmte Auswirkungen auf die Gehirntätigkeit haben, die im rituellen Rahmen offensichtlich gezielt eingesetzt werden, um Trance und andere nicht-alltägliche Bewusstseinszustände zu induzieren.

Das Prinzip der *Multiplikation*, das in zahlreichen Tänzen afrikanischen oder afro-amerikanischen Ursprungs anzutreffen ist, bezeichnet Günther daher als logische Konsequenz von Isolationstechnik und Polyzentrik. Es handelt sich dabei um die Aufgliederung eines Bewegungsvorgangs in seine Einzelkomponenten, welche sodann als differenzierte Einzelbewegungen ausgeführt werden. Um dieses Prinzip zu veranschaulichen, vergleicht er einen einfachen Schritt, einen *Single Step* mit der Technik des sogenannten *Jazz Walk*.

Der „normale“ Gehvorgang wird wie folgt ausgeführt. Das freie, unbelastete Bein erhebt sich leicht in die Luft, wird dann mit der Ferse aufgesetzt, rollt auf die ganze Sohle ab und übernimmt schließlich das volle Gewicht. Dieser Vorgang wird vom westlichen Geher/Tänzer als einheitlicher Prozeß durchgeführt und erlebt. Anders im afrikanischen Tanz. Der einfache Schritt (step) wird zerlegt in zwei, drei, vier und mehr Motionen. So entstehen die sogenannten doubles, triples, quadruples usw. im Tap Dance. Sie werden jeweils im gleichen Zeitraum exekutiert wie der einfache, der single step. Beim Jazz walk, einem double, wird zuerst die ganze Sohle ohne Gewicht aufgesetzt, dann erst wird mit der zweiten Motion das Gewicht

übernommen. Dabei wippt das Bein in den Knien (bouncing), Torso und Kopf werden dadurch nach vorne und unten gerissen (Günther 1969:31).

Wesentlich dabei ist die Zerlegung eines einfachen Bewegungsvorganges – in diesem Fall eines *Single Step* – in mehrere Einzelbewegungen, die jedoch insgesamt oft nicht mehr (oder zumindest nicht viel mehr) Zeit beanspruchen als der nicht „verzierte“ Vorgang – hier der „einfachen“ Lokomotion vorwärts in Form eines Schrittes.

Bei allen Multiplikationsprozessen „verzögert“ der Tänzer – nicht zeitlich, sondern motionsmäßig – den Gewichtswechsel, er spielt mit dem step, er will den Zeit-Raum zwischen step und step ausfüllen mit Motionen (Günther 1969:31-32).

Wird nur eine Fußmotion zusätzlich eingeführt, nennen wir diesen multiplizierten Step einen Double. Also: Eine Motion vor der Gewichtsübernahme, Gewicht erst mit zweiter Motion. Werden zwei Motionen eingefügt sprechen wir [...] von einem Triple: Gewicht erst mit der dritten Motion. So kann der Tänzer weiter multiplizieren mit Quadruples usw. [...] Die Heimat der meisten afro-amerikanischen Doubles und Triples ist der Sudan. Aber auch der westafrikanische und zentralafrikanische Stil kennen solche Doubles und Triples. [...] Das wichtigste aber bei allen multiplizierten Steps ist die Tatsache, daß diese zusammen nicht mehr „Zeit verbrauchen“ dürfen als der normale Step benötigt (Günther 1980:28).

Wie durch Isolation der Körper in seine Zentren und Areas aufgelöst wird, so wird durch Multiplikation eine „einfache und ganzheitliche“ Bewegung in mehrere Motionen aufgelöst (Günther 1980:29).

Dadurch ergeben sich unzählige Gestaltungsmöglichkeiten eines derart zergliederten Bewegungsablaufes. Innerhalb der Phrase können die jeweiligen Einzelbewegungen rhythmisch unterschiedlich aufgeteilt oder durch diverse *Efforts* und *Effort*-Kombinationen unterschiedlich akzentuiert werden. Auf diese Weise kann ein und dieselbe Phrase ganz verschiedene Bewegungsdynamiken annehmen. Im Verhältnis zur jeweiligen Begleitmusik entstehen dabei interessante Verzierungen und Synkopierungen. Bei antizipierenden oder retardierenden Effekten beispielsweise scheint der visuelle, tänzerische Ausdruck dem Rhythmus der Musik vorauszuweichen bzw. „nachzuhinken“. Oft wird auch das akustische Moment der Multiplikation gezielt als Gestaltungselement eingesetzt, indem dieses zum Beispiel durch Verwendung von entsprechendem Schuhwerk akustisch verstärkt oder mithilfe von Klangkörpern, welche an den bewegten Körperpartien angebracht werden, hörbar gemacht wird. Dadurch können auch Bewegungen ohne Bodenberührung akustisch „verwertet“ werden.

Das Prinzip der Multiplikation wird nicht nur auf den Schritt, sondern ebenso auf den Sprung, den Fall und den Griff angewandt (vgl. Dauer 1983d:237). Dauer gibt in seinem Artikel „Zum Bewegungsverhalten afrikanischer Tänzer“ ein Beispiel für eine solche Zerlegung eines einfachen Bewegungsvorganges in mehrere Teilvorgänge:

In Nahaufnahme zeigt er [der Film<sup>161</sup>] bei den Burschen auch eine sehr wirkungsvolle Multiplikation des Niedersinkens des Körpers nach dem Sprung bzw. nach dem „Bounce“<sup>162</sup>: an

---

161 Film E1016 – Hemat-Araber (Zentralsudan, Süd-Wadai), Unterhaltungstanz „am haraba“.

162 Als „Bounce“ bezeichnet Dauer eine Sprungbewegung, bei der die Füße den Boden nicht verlassen (Dauer - weiter s. S. 144

Stelle einer einfachen Absinkbewegung ist ein wellenförmig gebrochener Vorgang zu beobachten, der vom Pelvis über Torso, Schultern, Hals bis zum Kopf geht (Dauer 1983e:235).

Mithilfe dieses „Umspielens“ der Teilaspekte eines Bewegungsvorganges durch Multiplikation und Synkopation gewinnen selbst einfache Lokomotionsprozesse an Dynamik und erzielen einen bestimmten Reiz, der selbst dann noch für Spannung beim Tänzer wie beim Betrachter sorgt, wenn eine bestimmte Phrase sehr oft wiederholt wird. Auch beim Betreten der Bühne / des Tanzplatzes, bei einfachen „Warteschritten“ am Platz oder dem Wechseln von einer Raumformation in eine andere werden solche „zergliederten“ Schritte in der afrikanischen Tanzgestaltung gerne eingesetzt, um diese wenig spektakulären Übergangsphasen tänzerisch interessant zu machen.

Neben den eben beschriebenen Grundprinzipien des afrikanischen Tanzes können bestimmte charakteristische Bewegungselemente immer wieder beobachtet werden:

*Accents* sind Stoßbewegungen bzw. linear in eine Richtung geführte klar abgesetzte Bewegungen, *Circles*, wie der Name schon sagt, sind Kreisbewegungen. Im Falle der *Shoulder Roll* werden beide Schultern in einer runden Bewegung erst „horizontal vorwärts“, dann „hoch“, dann „zurück“ und wieder retour in die Ausgangslage geführt (vgl. Günther 1969:50-51). Eine *Shoulder Eight* bezeichnet folgende zu einer kontinuierlichen Motion verbundene Akzente: Rechte Schulter „diagonal nach vorne rechts hoch“; dann rechte Schulter „diagonal nach hinten rechts tief“; dann linke Schulter „diagonal nach vorn links hoch“; weiter linke Schulter „diagonal nach links tief“; dann zurück zur Ausgangslage (vgl. Günther 1969:51). Der *Hip Circle* wird durch eine kreisförmige Bewegung der Hüften und des Beckens auf der horizontalen Ebene gebildet. Wird während dieser Bewegung das Körperlevel durch Beugen und Strecken der Knie gesenkt bzw. gehoben, so entsteht dabei die Form einer vertikalen Spirale. Die *Figure Eight* entsteht, wenn der *Complete Circle* der Hüften in zwei Kreise zerlegt wird, wobei der eine im und der andere gegen den Uhrzeigersinn durchlaufen wird. Rechter, z.B. im Uhrzeigersinn ausgeführter Hüftkreis und linker, in diesem Fall gegen den Uhrzeigersinn ausgeführter Hüftkreis treffen sich dabei in der Mitte, die der Normalhaltung des Beckens entspricht. (vgl. Günther 1969:46-47) „Hip thrusts [...] sind scharf akzentuierte und voneinander abgesetzte Motionen der Hüften: nach rechts, links, vorwärts, rückwärts, in die Diagonalen. Der hip thrust vorwärts wird [...] auch als bump bezeichnet“ (Günther 1969:47).

Der Ausdruck *Shake* bezeichnet zumeist ein rasches Hin-und-Her-Bewegen bzw. Rotieren von Körperpartien entlang der seitlichen Achse. Den Hinterbacken und weiblichen Brüsten wird dabei durch Herabsetzung der Muskelspannung und Erhöhung der Muskelelastizität

---

Fortsetzung v. S. 143 1983e:235). Das heißt, dass der Sprungcharakter der Bewegung durch ein rasches Hochschnellen mittels Extension der Fuß- und Kniegelenke bei der Auf- und einem „elastischen Nachgeben“ (also einer Flexion) in Knie- und Hüftgelenken bei der Abbewegung entsteht, welche dadurch den Eindruck eines „Aufsprungs“ vermittelt.

erlaubt, in der Bewegung frei mitzuschwingen. Geübte Tänzer und Tänzerinnen können diese Zentren mittels feiner Impulse innerhalb der *Shake*-Bewegung noch einmal isoliert in Bewegung setzen – in Form von Kreis- oder Achter-Bewegungen oder in kontrollierten horizontalen Gegenbewegungen zum *Shake*. Isolierte Motionen der Hinterbacken beschreibt auch Günther wie folgt:

Jede hip motion bewegt den ganzen Pelvis mit. Umgekehrt gilt natürlich auch: jede pelvic motion ist zugleich auch eine hip motion. Aber es gibt eine spezielle area des Pelvis, die sich allein für sich, also isoliert, bewegen kann. Das sind die buttocks [die Hinterbacken]. Im westlichen Tanz sind sie überhaupt nicht existent, wohl aber im afrikanischen Tanz. Durch Straffen der Hinterbackenmuskulatur und auch der Oberschenkelmuskulatur werden beide Hinterteile oder manchmal sogar nur eines in eine wabbelnde, zitternde, mahlende Bewegung versetzt, die an die Wellen einer geleeartigen Masse erinnert. Daher die [...] afro-amerikanischen Bezeichnungen jelly roll oder freezing. Die ältere afro-amerikanische Bezeichnung für solche isolierten buttocks-Motionen war funky butt (Günther 1969:48).

Gerade die *Hip Thrusts* und *Bumps* und die isolierten Motionen von Hinterbacken und Brüsten lösten bei westlichen Kolonialisten und Forschungsreisenden oft Unverständnis und Entrüstung aus, weil sie diese aus der eigenen Bewegungskultur heraus nur als rein sexuell konnotierte Bewegungen einzuordnen wussten. Es dauerte Jahrhunderte, bis diese Techniken als Konsequenz der Polyzentrik erkannt und dadurch wertfreier betrachtet werden konnten. (Was nicht bedeuten soll, dass diese Bewegungen im jeweiligen Kontext nicht durchaus in Zusammenhang mit Sexualität und Fruchtbarkeit stehen können).

Weitere wichtige Areas, die im westlichen Tanz so gut wie nicht gesondert Einsatz finden, sind der Brustkorb mitsamt den Schulterblättern und die Muskeln des Bauches und unteren Rückens. Diese Bereiche bilden ein Hauptbewegungszentrum in den charakteristischen Tanzbewegungen der Anlo-Ewe aus dem Südosten Ghanas (näheres dazu s. Kap. 6 (Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles, S.152ff.).

Günther beschreibt die isolierten Bewegungen der Schulterblätter folgendermaßen:

Die Schulterblätter haben im afrikanischen Tanz nichts mit der Führung der Arme zu tun [...]. Die Schulterblätter bilden vielmehr eine vollkommen isolierte area, sie werden eher vom Schultergelenk weg, nach innen, in Richtung Rückgrat gepreßt (Günther 1969:51).

In diesem Punkt weicht meine Auffassung – ausgehend von meiner eigenen Tanzerfahrung – von Günthers Darstellung ab. Meiner Meinung nach werden die Schulterblätter nicht vom Schultergelenk aus nach innen, Richtung Rückgrat „gepresst“, sondern mittels jener Muskeln, welche zwischen den Schulterblättern liegen und diese mit der Wirbelsäule verbinden, in Richtung des Rückgrats „gezogen“<sup>163</sup>. Erst die Mobilisierung dieser Muskelpartien gibt der Bewegung die Mitte bzw. das „Zentrum“, von dem aus der Bewegungsimpuls feiner gesteuert

---

<sup>163</sup> In anatomischen Begriffen ausgedrückt handelt es sich meines Erachtens um eine Adduktion, also ein Heranziehen des Schulterblatts (Scapula) an die Wirbelsäule mithilfe des Musculus Trapezius und des Musculus Rhomboideus bei gleichzeitiger Innendrehung der Scapula („innere Glockenschwingung“), die mithilfe des Musculus Levator Scapulae und ebenfalls des Musculus Rhomboideus ausgeführt wird.

werden kann, als wenn zwei isolierte Teile „von außen“ auf eine Mitte hin gelenkt werden. Vor allem bei rascher Ausführung von wiederholten *Contraction-and-Release*<sup>164</sup>-Motionen dieser Zone macht sich bemerkbar, dass es ökonomischer ist, die Bewegung vom Zentrum einer Körperregion aus aufzubauen anstatt von seiner Peripherie her. Besonders ausschlaggebend ist die korrekte Ausführung dieser isolierten Motionen der Schulterblätter, wenn sie in Kombination mit gleichzeitig ablaufenden Bewegungen anderer Körper-Areas (z.B. von Kopf und Becken) eingesetzt werden sollen. Wird die Bewegung nicht richtig initiiert, so können bestimmte Kombinationen von Motionen, und vor allem ein bestimmter Bewegungsausdruck, nicht erzielt werden. Diese Erfahrung machte ich in meinen Tanzstunden beim Kusum Gboo Dance Ensemble, als mein Lehrer mich mit dem *Agbadza-Movement*, einer charakteristischen Tanzbewegung der Anlo-Ewe aus dem Südosten Ghanas, vertraut machte<sup>165</sup>. Anfangs folgerte ich aus der reinen Beobachtung der Bewegung, dass sie von den Schultergelenken und Schulterblättern aus geführt werde – wie auch Günther dies beschreibt. Im eigenen Nachvollzug bemerkte ich jedoch sehr bald, dass ich mit diesem Ansatz nicht weit kam. Die geduldigen Interventionen meines Lehrers Vincent machten mich nach und nach auf die spezifische Verwendung dieses Bewegungszentrum zwischen den Schulterblättern aufmerksam, die in zahlreichen westafrikanischen Tanzbewegungen eine Rolle spielt. Meine eigene Tanzerfahrung erwies sich als sehr nützlich, besonders was die Beobachtung und den Nachvollzug von afrikanischen Tanzbewegungen anbelangt. Dass der Einstieg in ein gänzlich ungewohntes Bewegungsverhalten anfangs allerdings nicht einfach war, kommt im folgenden Kapitel klar zum Ausdruck.

---

164 Die Begriffe *Contraction* (Zusammenziehung, Verkürzung) und *Release* (Lösen, Freigeben, -setzen), stammen aus dem Modern Dance und bezeichnen dort das Zusammenziehen (konkave Form) bzw. Ausdehnen (Vorwölben in konvexe Form) des ganzen Rumpfes. Günther weist darauf hin, dass diese Bewegungen im Modern Dance auf einer ganzkörperlichen Spannung beruhen, welche in Tanzstilen, die auf der Isolationstechnik aufbauen, nicht gegeben ist. In diesen Tanzstilen können die Begriffe *Contraction* und *Release* nur auf einzelne Bewegungszentren angewandt werden (Günther 1980:110-111).

165 Eine Beschreibung des *Agbadza-Movement* ist auf Seite 161 in Kapitel 6.2 angeführt, einige Schilderungen zu meinem Tanztraining beim Kusum Gboo Dance Ensemble finden sich im nächsten Kapitel (Kap. 5.4, S.147ff.).

#### 5.4 Eigene Tanzerfahrung unter Anleitung des Kusum Gboo Dance Ensembles

Am 12.09.2008 fand eine Besprechung in Paul Kofi Amegees Büro im Labour Department statt, bei der neben Paul (in seiner Funktion als *General Secretary*) und mir auch die beiden *Dance Leader* des Kusum Gboo Dance Ensembles, Faustina Ahiagba und Vincent Yao Senugbe, anwesend waren, um den Ablauf meines Tanzunterrichts zu besprechen. Es wurde vereinbart, dass ich bei beiden Lehrern jeweils zehn Tanzstunden zu je 1½ – 2 Stunden absolvieren und dabei jeweils zwei Tänze lernen sollte. An Vincent wäre es, mir beginnend mit dem *Agbadza-Movement* den Tanz *Sogo* (Anlo Ewe) beizubringen und im Anschluss daran *Kpanlogo*, einen *Social Dance* der Ga. Faustina würde mich in *Kpatsa-Otofo* (*Puberty Dance* der Ada-Dangme) und *Zubey* (ein von Richard Danquah choreographierter *Creative Dance*<sup>166</sup>) unterweisen. Nach der Unterbreitung dieses Vorschlags und Klärung organisatorischer Einzelheiten bezüglich Zeit und Ort meiner Tanzstunden wurde ich gefragt, ob ich diesem Plan zustimmte. Als ich den Wunsch äußerte, wenn möglich mit Faustina beginnen zu dürfen (ich dachte, dass ich von einer gleichgeschlechtlichen Lehrerin anfangs eventuell leichter lernen könnte), wurde diesem nachgekommen, obwohl ich mitverfolgte, dass zwischen Vincent und Paul ein längerer Blickwechsel stattfand, bevor Paul zustimmte. Erst kurz vor meiner Abreise erfuhr ich, dass ich in diesem Moment unwissentlich „den Lehrplan“ umgeworfen hatte. Üblicherweise beginnt das Kusum Gboo Dance Ensemble die Unterweisung von Anfängern nämlich mit dem *Agbadza-Movement*, das mir Vincent beibringen sollte. Später konnte ich auch nachvollziehen warum: Dieses Bewegungsmotiv enthält eine einfache Schrittfolge von *Double Step* links, *Double Step* rechts<sup>167</sup> und so weiter, die dem Schüler die Möglichkeit gibt, sich voll auf die flektierte Körperhaltung, das unaufhörliche Auf- und Ab-Bewegen des Körperschwerpunkts und die Motionen des Hauptbewegungszentrums des Schultergürtels und der Arme zu konzentrieren, welche die Aufmerksamkeit eines Anfängers zu Beginn ohnehin voll beanspruchen. Diese bestehen in bestimmten für die Ewe-Tänze typischen *Contraction-and-Release-Motions* der Schultern und Schulterblätter, die in Kapitel 6.2 auf Seite 161 näher beschrieben sind. Sowohl Faustina als auch Vincent, die in ihrer Rolle als *Dance Leader* auch für die Unterweisung der Nachwuchstänzer des Ensembles zuständig sind, betonten später im Interview, dass es deshalb gut wäre, mit dem *Agbadza-Movement* zu beginnen, weil dieses alle nötigen Grundbegriffe enthalte. Hätte ein Tänzer diese Bewegungsfolge gemeistert, so könne er andere wesentlich leichter erlernen, da viele Bewegungselemente des westafrikanischen Tanzes auf ähnlichen Prinzipien aufgebaut seien.

---

166 Zu den emischen Begriffen siehe Kap. 4.5 (Emische Kategorien für Tanz/Musik, S.110ff.).

167 Der *Double Step* ist, wie in Kap. 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.) beschrieben, ein „multiplizierter“ Schritt, das heißt die Gewichtsverlagerung zum Schritt erfolgt erst beim zweiten Aufsetzen des Fußes auf den Boden. Das erste Aufsetzen ist eine Beingeste ohne Gewichtsverlagerung, bei der die Fußsohle zwar kurzzeitig einen Teil des Gewichts übernimmt, das Körpergewicht jedoch nicht ganz vom anderen Bein, welches weiterhin das Standbein bleibt, auf diesen Fuß übertragen wird.

[Vincent:] If there is a beginner, you have to choose a dance for him. Because if you are a beginner, at least you have to know how to dance Agbadza first [Vincent betont dieses Wort deutlich]. [...] First as a newcomer, you have to learn how to dance Agbadza, after the Agbadza you have to learn how to turn. [...] We have different turnings, you know. We have the turning in Atsiagbekor [Vincent demonstriert die Bewegung]. We have a different turning [...] in Anlo Kete. And there's a different turning in Kpanlogo. Here we go backwards, like this [Vincent zeigt die Drehung vor]. So, after you learn the Agbadza, you learn the turning, and you learn the Paddling, the Gadzo-Paddling [Vincent demonstriert die Ausführung des *Gadzo-Movement*] We have double leg, and one leg. [...] When the beginner knows it, then you have to go with the body movements and everything inside.

[C.I.:] *Ok, that means, that you start with the hard things?*

[Vincent:] Yes, because if you can do it, you can do everything. Because this comes with the body movements and little bit down-up, down-up, down-up. And the Agbadza too, it brings all the arms and everything inside [...] and also the back. Everything is inside. And after you know that, and they bring all movements from everywhere, you can dance it, you know. You can dance it, from whole Africa. Because there's a lot of them, but you can dance it all.

[C.I.:] *So, do you see many newcomers struggle with these movements?*

[Vincent:] Yeah, maybe if you can see the newcomers now – the boys – they just go like this [Vincent parodiert die unbeholfenen Bewegungen der Tanzschüler aufs Treffendste und lacht]. Because they have to teach them, how to go with it first [erneut betont gesprochen]. You know, they have to go with this ... and now they are stuck there. They don't know what to do [lacht]. Yes, that's how it is.

Die Nachwuchstänzer, von denen Vincent in dieser Passage spricht, waren mir auch schon aufgefallen und ich war angesichts ihrer Bemühungen, das *Agbadza-Movement* zu meistern, erleichtert gewesen, dass nicht nur ich, sondern auch einheimische Anfänger Schwierigkeiten damit hatten und diese Bewegungsmuster nicht alle „spielend“ im Zuge ihrer Sozialisation in ihr Bewegungsverhalten hatten integrieren können. Von dreizehn interviewten Tänzern und Tänzerinnen des Kusum Gboo Dance Ensembles gaben fünf im Interview an, dass es sich bei ihnen so verhalten hätte, dass sie mit diesen „*Body Movements*“<sup>168</sup> aufgewachsen waren. „It's our dance, that's why it's easy for me“, meinte etwa die Tänzerin Meye. Meine Tanzlehrerin Faustina berichtete Ähnliches:

[Faustina:] Achieving the body movements was not hard for me, because always ... the body movement depends on our dance, our Ewe-dance. [...] any movement or any body movement that they show you - it depends on that thing, so any movement that they show you, you can get it quickly. You can get it easier, because already ... you know the movement already.

[C.I.:] *But where from?*

[Faustina:] That movement – for instance let's take it that way: as I'm Ewe, I used to dance this way. Maybe, if they are going to teach me, they teach me this way. Then anytime, they teach you anything, it follows that body movement.

[C.I.] *You mean, you've already seen it as a child and you were brought up with it?*

[Faustina:] Yes, exactly.

[C.I.:] *Did your parents, or aunts, or grandmothers, or uncles, or whoever already show you some dancing?*

[Faustina:] No, they didn't show me anything, but popularly, we as Ghanaians, or we as Africans, we use to form a society that ... we use to do these things, we drum and dance [...] So, if you go there, you can do it. Because it is your tribal dancing, so you can do it. [...] you start from infancy. So, for instance, this girl [Faustina zeigt auf ihre nicht einmal dreijährige Tochter]. If you tell her she should dance Agbadza right now, she will do it for you because she knows that that's her [...] tribal dance (IV-FA.01 / 00:00:22-00:02:40).

---

168 *Contraction-and-Release*-Motionen des Oberkörpers, unabhängig davon, ob diese im Bereich des oberen oder unteren Rückens stattfinden / ausgeführt werden, bezeichneten alle Mitglieder des Kusum Gboo Dance Ensembles, die ich darüber sprechen hörte, einhellig als „*Body Movements*“. Ich verwende den Begriff hier in dieser Diktion.

Die restlichen acht Befragten gaben jedoch an, dass sie am Beginn ihrer Ausbildung mehr oder weniger stark mit den *Body Movements* zu kämpfen gehabt hatten. Vincent erzählte, dass es ihm ebenso ergangen war: „The whole trouble came from the body movement, you know“ (IV-VS.02 / Abschnitt 2, 00:00:30). Außerdem sei es schwierig für ihn gewesen, „to bring the steps from the left to the right“, wie er sich ausdrückte (IV-VS.02 / Abschnitt 2, 00:00:55). Er musste durch intensives Training seine Bewegungsgewohnheit als Linkshänder ablegen, am Beginn von Bewegungsphrasen immer wieder unwillkürlich mit links einzusetzen (d.h. mit dem linken Bein, dem linken Arm oder der linken Körperseite). Er übte wo er ging und stand, um diese Bewegungsabläufe zu meistern, z.B. auf dem Weg vom Training nach Hause. Außerdem wurde er häufig von den Leuten seiner Nachbarschaft, die sich ein „Badezimmer“ (einen oben offenen, durch einen Sichtschutz abgetrennten Bereich des Hofes) teilten, gehänselt, weil er diesen Raum oft sehr lange „blockierte“, da er nicht aufhören konnte an diesem Ort, an dem er halbwegs ungestört war, seine Tanzbewegungen zu üben, bevor er sich wusch (vgl. [IV-VS.02 / Abschnitt 4, 00:00:38]).

Bei mir kamen nun alle Schwierigkeiten auf einmal zusammen. In meiner westlichen Bewegungssozialisation und besonders während meiner Ballettstunden hatte ich gelernt, eine Haltung einzunehmen und einen Bewegungsansatz zu verfolgen, die auf Ganzkörperspannung und Monozentrik aufgebaut sind. Vom Ballett her war ich gewohnt, beim Einnehmen der klassischen Grundhaltung einen spezifischen „Spannungsbogen“ über den ganzen Körper, Nacken und Arme mit eingeschlossen, aufzubauen, den Kopf „aus den Schultern zu heben“, die Schultern zurück und nach unten zu nehmen, diese in einer gedachten vertikalen Linie über den Hüften zu halten und die Beine mit gestreckten Knien aus der Hüfte heraus auswärts zu drehen. In jeder Bewegung wurde ein gewisser Grad an Ganzkörperspannung aufrechterhalten und Bewegungen einzelner Körperteile oder -partien waren mit bestimmten Bewegungen anderer Bereiche untrennbar gekoppelt, die alle von einem einzigen Bewegungszentrum aus gelenkt wurden. Nun sollte ich plötzlich genau das Gegenteil tun: die Füße weitgehend gerade nach vorne ausrichten, den Oberkörper aus den Hüften vorbeugen, trotz des dadurch im unteren Rücken entstehenden Zuges, das Gesäß locker lassen und zur besseren Gewichtsverteilung etwas nach hinten und oben strecken, die Schultern entspannt nach vorne unten sinken und die Arme locker in den Schultern hängen lassen, den Blick nach vorne richten und das Brustbein etwas nach vorne oben ziehen. Durch die ungewohnte Lastverteilung und den Zug der Schwerkraft an bestimmten Muskelpartien, die ich – gemessen an der Schwierigkeit sie direkt „anzusprechen“ – offensichtlich sonst nicht allzu oft genutzt hatte, ermüdeten meine Muskeln, vor allem jene am unteren und mittleren Rücken, an der Vorderseite der Oberschenkel und der Rückseite der Unterschenkel, sehr rasch. Außerdem war diese Tanzhaltung für mich deshalb anfangs so anstrengend, weil ich aus meiner üblichen Bewegungsgewohnheit heraus

beim Versuch, ein stabiles Gleichgewicht in dieser Stellung aufrechtzuerhalten (anstatt es gemäß des afrikanischen Ansatzes ständig neu und dynamisch entstehen zu lassen), mich unwillkürlich unter Einsatz der Methode der Ganzkörperspannung an dieses Gleichgewicht „zu klammern“. Ich versuchte den Verlust an Stabilität, den ich in dieser Körperhaltung empfand, also zuerst durch Erhöhung der Ganzkörperspannung wettzumachen. Das ist zwar grundsätzlich möglich, aber höchst unbequem und unökonomisch und folglich sehr anstrengend – ganz zu schweigen davon, dass aus dieser Haltung heraus eine isolierte Bewegung einzelner Körperpartien ein „Kunststück“ ist. Sollte diese Körperhaltung im Sinne des „Erfinders“ die Ausführung isolierter Bewegungen eigentlich erleichtern, so hinderte sie mich anfangs eher, als sie mir half in einen Zustand der *Relaxation*<sup>169</sup> zu kommen.

Vorbedingung für die Einnahme einer „äußeren“ und „inneren“ Haltung, die mir die Ausführung isolierter Bewegungen erlauben sollte, war in meinem Fall die Veränderung meines Umgangs mit der Schwerkraft. Zuerst musste ich meinen automatisierten Widerstand gegen die Erdanziehung außer Kraft setzen und lernen, mich ihr anzuvertrauen und „genussvoll hinzugeben“<sup>170</sup>. Mit der Zeit lernte ich dann auch das für den Zustand der *Relaxation* nötige Gleichgewicht zwischen Anspannung und Entspannung in den beteiligten Muskelpartien aufzubauen und beizubehalten, nämlich:

- Einerseits gerade so viel Anspannung einzusetzen, um sie zu „stabilisieren“ und jeden Moment ein klares Gefühl für deren Aktionspotential zu haben, damit ich sie bei Bedarf jederzeit „aktivieren“ und die Bewegungshervorbringung und -steuerung gezielt würde kontrollieren können.
- Andererseits dabei entspannt genug zu bleiben, um in „Tuchföhlung“ (spricht: in behutsamem, aber klarem Kontakt) mit dem Zug der Schwerkraft zu bleiben und weder der Erdanziehung noch der ungehinderten Ausbreitung des Bewegungsflusses Widerstand zu leisten, dabei jedoch wieder „nah genug“ an den Grenzen dieser Kräfte zu bleiben, um jederzeit wie gewünscht auf diese einwirken zu können.

Die Grundbegriffe dazu erlernte ich in meinen Tanzstunden bei Vincent und Faustina, doch musste ich anerkennen, dass der Weg von einer Erweiterung des eigenen „Bewegungsvorstellungsvermögens“ bis zu der Meisterung des jeweiligen Bewegungsaspektes auf der konkreten körperlichen Ebene zum Teil lang und „steinig“ sein kann. Häufig hatte ich eine Bewegungsfolge, die mir die beiden vorexerzierten, aus der visuell-kinästhetischen Wahrnehmung ihrer Bewegungen bereits längst „begriffen“, bevor ich

169 Zur Erklärung dieses Begriffs siehe Kapitel 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.)

170 ...und zwar in verschiedenen Graden, die durch Modulation der Muskelspannung in den jeweiligen Körperpartien zu erreichen war. Die Beobachtung der Bewegungen meiner Lehrer lehrte mich allmählich, mein Gewicht bei einem Schritt auf eine Weise „wohldosiert“ an die Unterstötzungsfäche „abzugeben“ und meinen Körperschwerpunkt dabei abzusenken, sodass die gesamte Bewegung eine nachgiebige, elastische Qualität bekam – ohne dabei das Gleichgewicht zu verlieren oder aber durch zu starke Gewichtsverlagerung meine Bewegungsfreiheit einzubüßen.

diese dann auch umsetzen konnte. Ich musste mich erst durch wiederholtes Probieren und Üben langsam an die korrekte Ausführung herantasten und bewunderte die Geduld meiner Lehrer, mit der sie mich dabei unterstützten. Sie ermunterten mich die Stellen, an denen ich Schwierigkeiten hatte, so lange zu wiederholen bis ich das entsprechende Gefühl dafür entwickelt hatte. „You will see, it will come“, sagte Faustina häufig und Vincent meinte, „It's good, you are trying“ oder „Don't worry, you can do it“ oder „We just need to polish it a bit.“<sup>171</sup>. Auch der Chief Drummer spielte die selbe Trommelfolge, die den Beginn meines Tanzparts markierte, immer und immer wieder, bis ich meinen Einsatz endlich fand. Was Richard im Interview erwähnte und auch in der Literatur über afrikanische Musik immer wieder thematisiert wurde, bewahrheitete sich auch in meinem Fall. Als Mensch mit westlichem Musikverständnis musste ich meine Vorstellung vom „richtigen Einsatz“ erst einmal auf den Kopf stellen, um den für meine Tanzparts korrekten Einsatz zu finden. In dem Moment, wo ich den Fuß hob, sollte ich ihn eigentlich senken und umgekehrt. Mit der Zeit gewöhnte ich mich daran, dass die betonte „Eins“ meines Verständnisses im afrikanischen Tanz meist mit einer „einleitenden Bewegung“ einhergeht und erst die für mich unbetonte „Zwei“ mit dem Auftreten des Fußes zusammenfiel.

Erst nach monate- oder jahrelangem Training gelang es mir, mich in der flektierten Körperhaltung regelrecht wohl zu fühlen und unterschiedliche isolierte Bewegungen einigermaßen mühelos auszuführen. Allmählich entwickelte ich ein Gefühl für die innere und äußere Balance, die nötig ist, um im Zustand der *Relaxation* den Weg zwischen den Polen von Anspannung und Entspannung hindurch zu „erfühlen“ und durch Modulation dieses Kräftegleichgewichts den Fluss der Bewegungsenergie, die dazwischen „entlangströmt“, zu „formen“. Es wird mir zwar höchstwahrscheinlich nie gelingen, an die Erdverbundenheit, Flüssigkeit und Natürlichkeit des Bewegungsverhaltens afrikanischer Tänzer heranzukommen, zumal ich nicht genug Zeit mit dem Training verbringen kann. Trotz allem hat die Begegnung mit dem afrikanischen Tanz meinen Habitus und meine Bewegungsgewohnheiten aber durchaus nachhaltig verändert. Durch den neuen Ansatz der Polyzentrik und Bewegungsisolation hat sich mein Bewegungsrepertoire maßgeblich erweitert, wodurch sich auch die Möglichkeiten des persönlichen und körperlichen Selbstaudrucks vervielfacht haben, was ich nicht nur auf dem Gebiet des Tanzes oder meines Alltagshabitus bestätigen kann, sondern auch in der Veränderung meines Interaktionsverhaltens und meines Körper- und Selbstbildes<sup>172</sup>.

---

171 Auch Chernoff berichtet von ähnlichen Erfahrungen während seiner Trommelausbildung in Ghana, wobei die Aussage seines Ewe-Lehrers wörtlich der meines Ewe-Lehrers entspricht (s.u.): „Alhassan tröstete mich gewöhnlich beim Üben, indem er sagte: 'Jeder Fehler ist ein neuer Stil'. Die Ewe, die mir erlaubten bei religiösen Zusammenkünften ihre sakrale Musik zu spielen, reagierten auf das, was ich für meine Unfähigkeit hielt, mit den Worten: 'Gut. Du versuchst es.'“ (Chernoff 1994:193).

172 Chernoffs Aussage, dass die Neigung zu polymetrischen Formen in der Musik dafür spräche, dass die afrikanische Wahrnehmungsfähigkeit prinzipiell pluralistisch sei (siehe Zitat auf Seite 81), regte mich dazu an, über einen Zusammenhang zwischen dem polyzentrischen Bewegungsansatz im afrikanischen Tanz und einer pluralistischen inneren Haltung nachzudenken. Dass ein solcher Zusammenhang besteht, halte ich für durchaus plausibel, da für - weiter s. S. 152

## 6 Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles

Der folgenden Analyse ist vorzuschicken, dass die Verknüpfung von äußerlich wahrnehmbaren Bewegungsaspekten der ausgewählten Tänze mit deren „inneren“ Bedeutungsdimensionen, kulturellen Hintergründen und gesellschaftlichen Werten in der vorliegenden Form eher hypothetischen Charakter hat, da mir in der momentanen Forschungsphase nur beschränkte Informationen zum Background der Tänze und den Wertesystemen der Ethnien, welche diese in Ghana pflegen, vorliegen. Ich hatte keine Gelegenheit dazu, diese Tänze im traditionellen Setting oder in anderen „authentischen“ Kontexten zu beobachten, wo diese, anstatt in Form eines „Frontalvortrags“ auf der Bühne, „partizipativ“, also gemeinschaftlich aktiv praktiziert werden. Das Material, auf das ich jedoch zurückgreifen kann, sind Video-Live-Mitschnitte von zahlreichen Tänzen aus dem Repertoire des Kusum Gboo Dance Ensembles in den jeweiligen von Richard Danquah – in manchen Fällen unter Beteiligung anderer Ensemblemitglieder – für die Bühne aufbereiteten Versionen. Bis jetzt war es mir nicht möglich, zu verifizieren, dass die spezifischen Bewegungselemente der Bühnenversionen den jeweiligen „Vorlagen“ entsprechen und ob diese in den traditionellen Tänzen in dieser Form überhaupt vorkommen. Es ist durchaus möglich, dass sie auf Basis „künstlerischer Freiheit“ in die Tänze des Kusum Gboo Dance Ensembles aufgenommen und im Zuge der Aufbereitung für die Bühne abgewandelt oder erweitert wurden. Im Fall von *Kete* konnte ich auf die emische Sicht zumindest zweier Informanten zurückgreifen, die mich während der Durchsicht der Video-Mitschnitte einer Performance des Kusum Gboo Dance Ensembles auf symbolische Bewegungen und deren Bedeutungen (aus ihrer Sicht) aufmerksam machten. Zu *Anlo Kete* bzw. der näheren Betrachtung des *Gadzo-Movements* liegen mir keine derartigen Informationen vor.

Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, eine Aussage über emische „Realitäten“ zu treffen, sondern eine Herangehensweise zu entwickeln, mittels derer eine Verknüpfung bestimmter Bewegungs- und Bedeutungsdimensionen eines Tanzgeschehens vorgenommen werden kann, und sie bzw. ihre grundsätzliche Tauglichkeit anhand der Anwendung an einem konkreten Beispiel exemplarisch zu prüfen. Die vorliegende Arbeit ist als Vorstudie für

---

Fortsetzung v. S. 151 die Ausführung dieser Körpertechnik eine Form der Aufmerksamkeit erforderlich ist, die sich dezentralisiert auf mehrere Stellen und Vorgänge im Körper (bzw. „Körper-Geist-Seele-Kontinuum“) gleichzeitig zu richten imstande ist, um unterschiedliche Bewegungsimpulse von mehreren Zentren aus gleichzeitig steuern und diese mit verschiedenen Qualitäten versehen zu können. Die Reflexion, ob die Begegnung mit diesem besonderen „somatischen Aufmerksamkeitsmodus“ („somatic mode of attention“) bei mir persönlich die Tendenz zu einer pluralistischen Herangehensweise verstärkt haben könnte, förderte einige Indizien dafür zu Tage, dass dies tatsächlich der Fall ist. Mir fällt die mentale und psychische Integration unterschiedlicher Sichtweisen nämlich zunehmend leichter als früher und ich kann scheinbar unvereinbare Gegensätze mittlerweile einfach „so stehenlassen“, ohne Unbehagen dabei zu empfinden. Ob diese Entwicklung auf das Erlernen dieser Körpertechniken oder auf andere Gründe zurückzuführen ist, lässt sich auf dem Weg der Selbstbeobachtung allerdings schwer festmachen, da sich der Maßstab für die Beurteilung von inneren Vorgängen im Lauf des Prozesses unweigerlich ebenfalls verändert und es selten möglich ist, offensichtliche Tendenzen auf ganz bestimmte Auslöser zurückzuführen.

anschließende Forschungsphasen zu verstehen, in denen die vorläufigen Ergebnisse mithilfe von „Expertenwissen“ überprüft und vertieft werden können – und zwar sowohl, was den bewegungsanalytischen Aspekt betrifft als auch die emische Sicht des Bedeutungsspektrums der untersuchten Tanzmotive. Es erscheint vielversprechend, den hier gewählten Ansatz weiterzuverfolgen und in der nächsten Vertiefungsphase weitere Informationen zu den Tänzen und ihrem traditionellen Background einzuholen. Besonders interessant wäre es, einheimische Kenner der betreffenden Tänze bzw. Tanzkulturen mittels verschiedener Befragungstechniken (z.B. Einzel- und Gruppeninterviews mit Videoaufzeichnungen der Tänze als Impulsmaterial) zu ihrer Sicht zu interviewen und die einzelnen Antworten in Hinblick darauf zu untersuchen, wie sehr die gebotenen Deutungen konform gehen bzw. wie groß das Spektrum individueller Auslegungen ist. Ebenso empfiehlt sich ein Vergleich der Sichtweisen von Angehörigen der Gruppe, die diese Tänze pflegen, mit jenen anderer Ghanaer, die die Tänze zwar kennen, aber nur als „Außenstehende“, um Einblick in Selbst- und Fremdbild der jeweiligen Gemeinschaften zu bekommen und etwaige Bedeutungsveränderungen zu erkennen<sup>173</sup>. Zusätzliche Fragen dazu, von wem und auf welche Weise die Informanten in die jeweiligen „Bedeutungen“ eingeführt wurden, können Aufschluss über die verschiedenen Methoden der Enkulturation geben.

Die Auswahl der hier beschriebenen Tänze beruht einerseits auf der Namensähnlichkeit von „Kete“ und „Anlo Kete“ und andererseits darauf, dass diese Tänze porträtieren, wie reich und divergent das kulturelle Erbe Ghanas ist und wie sehr sich das Bewegungsverhalten benachbarter Ethnien voneinander unterscheiden kann. Die Bezeichnung „Anlo Kete“ bedeutet so viel wie „Der Kete der Anlo“ (die Anlo<sup>174</sup> sind eine Untergruppe der Ewe). Dies lässt einerseits auf einen Kulturkontakt zwischen den Akan, den Urhebern und „Eigentümern“ des *Kete*, und den Anlo schließen, andererseits ist anzunehmen dass der *Anlo Kete* Anlo-typische Merkmale aufweist (s. dazu Kap. 6.2, S.160ff.). A Kodzo Paaku Kludze berichtet in „Chieftaincy in Ghana“ (2000), dass es – vor allem im 18. und 19. Jahrhundert enge Kontakte zwischen den Völkern der Ewe und Ashanti (Akan) gegeben habe. Diese hatten zeitweilig in Form von kriegerischen Auseinandersetzungen und Grenzstreitigkeiten stattgefunden, zu anderen Zeiten jedoch auch Handelsbeziehungen und militärische Allianzen (z.B. nach dem Datsutagba-Krieg 1866) mit eingeschlossen. Beide Volksgruppen haben laut Kludze zahlreiche Aspekte der Kultur und Politik der jeweils anderen Seite übernommen<sup>175</sup>. Es ist

---

173 Da die jeweiligen Interpretationen sowohl individuellen Schwankungen unterworfen als auch von Gruppenanschauungen geprägt sein können und in diesem Sinne unter Umständen wiederum Rückschlüsse auf das Wertesystem und den kulturellen Background der einzelnen Informanten zulassen, sollte der Kreis der Befragten jeweils mehrere Angehörige derselben kulturellen Gemeinschaft umfassen.

174 Die korrekte Schreibweise lautet „Anlo“. In den Publikationen zahlreicher afrikanischer Autoren hat sich allerdings die vereinfachte Variante „Anlo“ durchgesetzt, weshalb auch hier darauf zurückgegriffen wird.

175 „The Anlo Ewe had a strong and close military alliance with the Ashanti. Especially after the Datsutagba War in 1866, the Anlo Ewe established a military alliance with the Ashanti, then ruled by Nana Kwaku Dua I. There was also a large volume of commercial traffic between the coastal Anlo Ewe and the Ashanti of the hinterland. In the process of such a close military co-operation, a flourishing trade and regular social intercourse, the Ashanti learned a great deal about the already developed institution of chieftaincy among the Ewe. In turn, the Ewe grafted onto their own institution some - weiter s. S. 154

anzunehmen, dass die Anlo auf diesem Weg mit dem *Kete* der Akan Bekanntschaft machten.

Außer dass beide Tänze die Bezeichnung „*Kete*“ in ihrem Namen tragen, weisen sie sonst kaum Gemeinsamkeiten auf. Dominieren im Bewegungsverhalten des *Kete* der Akan hauptsächlich runde, fließende, „allmähliche“ Bewegungen (und synonym dazu auch „gebogene“ bzw. „runde“ Raum- und Körperformen) mit starker Betonung der lateralen Ebene, so zeichnet sich der *Anlo Kete* hauptsächlich durch geradlinige, „direkte“ und „plötzliche“ Bewegungen mit deutlicher Betonung der sagittalen (und in zweiter Linie der vertikalen) Ebene in Kombination mit „eckigen“ Körperformen und geraden Bodenwegen und Raumformationen aus<sup>176</sup>. Während im *Kete* eine Menge unterschiedlicher Bewegungsmotive und eine Fülle symbolischer Gesten und Tanzbewegungen vorkommen, ist der Aufbau des *Anlo Kete* einfach und repetitiv, wobei die Dynamik der Bewegungen von der mehrfachen Wiederholung „lebt“. Im höfischen Tanz der Akan (*Kete*) werden Bilder von Harmonie und weiser Regentschaft heraufbeschworen, während im *Anlo Kete* Bezüge zur kriegerischen Vergangenheit der Anlo Ewe zu finden sind, was unter anderem auf die unterschiedlichen Kontexte, denen diese Tänze entstammen, zurückzuführen ist. Für einen direkten Vergleich des Bewegungsverhaltens der Akan gegenüber der Anlo Ewe allgemein (der hier jedoch nicht im Fokus steht), wäre es angezeigt, Tänze heranzuziehen, die ähnliche soziale Funktionen erfüllen.

## 6.1 *Kete* (Akan)

Obwohl *Kete* in ganz Ghana einer der bekanntesten Tänze ist, sind in der mir zugänglichen Literatur äußerst spärliche Beschreibungen seines kulturellen Backgrounds zu finden. Die Schilderung von Kwaku Amoako-Attah Fosu in „Funeral Celebrations by Akans“ (2000) beschränkt sich auf folgende Informationen:

*Kete* is a royal dance, which used to be the preserve of Asantehene<sup>177</sup>. *Kete* dance came into prominence during the reign of King Osei Tutu<sup>178</sup>. No one was allowed to do the dance except the King and his wives at the palace. With time he saw the need to allow some paramount chiefs<sup>179</sup> to own the *Kete* ensemble and later allow ordinary people to do the dance but under

---

Fortsetzung v. S. 153 of the ideas borrowed from the Ashanti“ (Kludze 2000:17).

176 Weitere Charakteristika des *Kete* und des *Anlo Kete*, die in den nächsten Kapiteln herausgearbeitet werden, bestätigen für diese beiden Tänze, was Hanna zur Bedeutung unterschiedlicher Raumformationen im Kontext anderer afrikanischer Tanztraditionen schreibt: „In the sphere of specific movement, the circle appears as a metaphor for safety, solidarity, stability, and the never-ending cyclical characteristics of agricultural societies and the process of reincarnation. The circle can be found in dance-plays expressing peace and fertility. Conversely, since venturing far beyond the home village was dangerous because of the perils of war, slavery, wild animals, and the unknown, the use of relatively large space and angular lines in the men's warrior dance suggests a metaphor for engagement in the wider, dangerous, and unstable world. Because clockwise movement is believed to be the path of the dead, it may also metaphorically indicate sorrow or the displeasure of the ancestors; clockwise movement expresses pleasure“ (Hanna 1987:94).

177 *Asantehene* ist der Titel des Königs von Ashanti.

178 Dieser war der erste *Asantehene* der bis heute herrschenden Königsfamilie des Oyoko-Familienclans. Die Nachfolge wird über die matrilineare Blutlinie weitergegeben.

179 Die Gruppe der Akan besteht aus zahlreichen Untergruppen. Die *Paramount Chiefs* sind die höchstrangigen Würdenträger der jeweiligen *Chieftaincies*.

some restrictions. That is anyone who is not a chief will have to dance to Kete bear footed. Wear his cloth half way to the waist. And no one is allowed to use handkerchief. A lot of symbolic gestures are used in the dance to speak a silent language to observers, dancers and drummers alike. Kete has a lot of rhythms, Abofoo, Akwadwam, Adaban, Adinkra, Akuakuanisuo, Akyakya-Kuntu, Adabanka, Kyeremten, Asokore, Mampong and many others. The instruments used in playing Kete include: Kwadwum (master), Abrukua, Apentema, Petia, Donno (Gong Gong drum), Ntorowa (Rattle) and Dawuro (Amoako-Attah Fosu 2000:40-41).

Nketia schreibt ergänzend dazu:

In Ashanti *kete* drumming there is a piece suitable for giving warning (*mpe-aseɛm*), a piece for the performance of the funeral rite of *adɔsɔwa* (*adɔsɔwa twene* or *adampa*), a piece suitable for playing in the presence of an enemy or a rival (*Adinkra*), and so on (Nketia 1972:24).

In früheren Zeiten war *Kete* allein den *Chiefs* und *Queenmothers*<sup>180</sup> vorbehalten. Diese demonstrierten darin – übersetzt in symbolische Gesten und Tanzbewegungen – ihre ethische, moralische und politische Einstellung und Verpflichtung ihrem Amt und ihren Untertanen gegenüber. Meinen Informationen nach wird der Tanz im traditionellen Setting auch heute noch vom ranghöchsten anwesenden *Chief* eröffnet, bevor er den Tanzplatz für die Allgemeinheit freigibt. Dieser wird dabei oft von einem seiner Berater oder Sprecher begleitet, der ein wenig versetzt hinter ihm tanzt, um damit zu signalisieren, dass der *Chief* ebenfalls auf Unterstützung und Schutz zählen kann.

Zum Bewegungsverhalten schreibt Odette Blum:

The basic body action in Ashanti dance consists of a lateral side-to-side hip movement that causes a similar movement in the chest. The flow continues upward, as is usual, resulting in minute shifts and rotations of the head. The movement in the torso flows continuously and easily at all times. Facial expressions are important in conveying the dancer's feelings: they are somewhat exaggerated from the normal with much use of the eyes and eyebrows, especially when the dance is describing a person. The manipulation of the cloth also becomes a significant part of the dance<sup>181</sup> (Blum 1973:36).

Ende Juli 2008 bot sich mir die Gelegenheit, nähere Informationen zu jener Version des Akan-Tanzes *Kete* zu bekommen, welche das Kusum Gboo Dance Ensemble beim 100-jährigen Jubiläum der Universität von Maastricht (NL) am 09.06.2001 aufgeführt hatte (NL01P09). Während eines dreitägigen Besuchs in der Schweiz bei Nadja Donkor-

180 Die *Queenmother* stellt das weibliche Pendant des *Chief* dar. Sie ist in den meisten Fällen weder seine Mutter, wie der Name etwa vermuten ließe, noch seine Ehefrau. Je nach Tradition wird die *Queenmother* nach definierten Kriterien ausgewählt oder mittels einer Abstimmung zur „Mutter“ der jeweiligen Gemeinschaft bestimmt. Sie gilt als offizielle Vertreterin und „Führerin“ der Frauen der *Chieftaincy*, gebietet über einen eigenen Hofstaat und ist je nach Rang mit bestimmten Aspekten der niederen Gerichtsbarkeit betraut. Kraft ihres Amtes setzt sie sich für die Wahrung der Rechte der Frauen ein und fungiert als „oberste Schlichtungsinstanz“ bei Konflikten, in welche Frauen involviert sind. Als Trägerinnen der Kraft der Ahninnen, die vor ihnen im Amt waren, spielen die *Queenmothers* eine wichtige Rolle in der Bewahrung der traditionellen Lebensweise, sind andererseits jedoch auch dafür zuständig, pädagogische, politische oder ökonomische Neuerungen durchzusetzen, die den Mädchen und Frauen der Gemeinschaft zu Gute kommen.

181 Die *Chiefs* tragen beim Tanz üblicherweise ihre traditionelle togaartige Kleidung. Die Toga tendiert dazu von Zeit zu Zeit herunter zu rutschen und muss daher in Abständen immer wieder über die linke Schulter geworfen werden. Gelingt es dem Tanzenden, in dieser Bewegung Anmut mit Kraft zu vereinen und diese kunstvoll in seinen Tanz einzubauen, dann wird er von den Zusehern als „Löwe, der seine Mähne schüttelt“ bezeichnet. Da nur den *Chiefs* die Ehre zusteht im formellen Rahmen mit dem majestätischen Tier verglichen zu werden, haben Tänzer niedrigeren Ranges die Toga von vornherein auf Höhe der Hüfte zu tragen, wie dies bereits im Zitat von Amoako-Attah Fosu eingangs erwähnt wurde.

Kaufmann<sup>182</sup> und deren ghanaischem Mann Peter John Kofi Donkor<sup>183</sup> hatte ich auch die Chance, Vincent Yao Senugbe, der zur Zeit meiner Feldforschungen in Ghana *Male Dance Leader* und *Dance Instructor* des Kusum Gboo Dance Ensembles war und mich während dieser Zeit unterrichtet hatte, wiederzusehen, da dieser ebenfalls dort zu Besuch war. Bei der gemeinsamen Durchsicht der Videoaufzeichnungen der *Kete-Performance*<sup>184</sup> gaben mir Peter und Vincent wertvolle Informationen zur darin verwendeten Tanzsymbolik<sup>185</sup>, welche in die folgende Beschreibung des Tanzes miteinfließen:

Beim Betreten des Tanzplatzes führen die Tänzer einfache Schrittfolgen – begleitet von symbolischen Handgesten – aus. Mit diesen Gesten begrüßen die Tänzer alle Anwesenden und heißen sie willkommen. Sie erweisen dem *Chief*, der *Queenmother*, den anwesenden Würdenträgern und Älteren ihren Respekt und demonstrieren ihnen gegenüber Achtung und Wertschätzung<sup>186</sup>. Zuletzt bitten sie mit bestimmten Gesten um Erlaubnis, im Tanz „frei sprechen“ zu dürfen. Damit zielen sie vor allem auf jene Statements und Kommentare ab, die sie im Lauf des Tanzes – allein mithilfe von symbolischen Gesten und Tanzbewegungen – dem *Chief* gegenüber zu äußern gedenken, welche durchaus kritischen oder herausfordernden Charakter haben können. Sofern es sich nicht um dreiste Beleidigungen handelt, sind die *Chiefs* dazu angehalten, solche Kritik oder Ratschläge anzunehmen, zu beherzigen und gegebenenfalls ihr Verhalten dementsprechend zu ändern. Die Tänzer und Tänzerinnen demonstrieren im *Kete* tanzend, welche Eigenschaften, Haltungen und Verhaltensweisen sie von ihren Oberhäuptern bei der Erfüllung ihrer Verantwortung der Gemeinschaft gegenüber erwarten bzw. wünschen und ob sie mit ihrem Verhalten einverstanden oder unzufrieden sind. (*Chiefs*, die nicht im Sinne ihres Volkes agieren, können als letzte Konsequenz sogar abgesetzt werden.)

---

182 Nadja Donkor-Kaufmann, die am Institut für Völkerkunde an der Universität Wien 1998 ihren Magisterabschluss machte – Titel der Diplomarbeit: „Die Reintegrationsproblematik von ghanaischen Heimkehrern aus Europa (back from paradise)“ – absolvierte zwei Auslandssemester an der Universität von Ghana in Legon und unternahm später mehrere Forschungsreisen nach Ghana. Zur Zeit arbeitet sie an ihrer Doktorarbeit an der Universität Basel zum Thema „Performances in Ghana“, mit besonderem Augenmerk auf die Traditionen der Fante (derzeit etwas „gebremst“ durch ihre dreifache Mutterschaft und Berufstätigkeit). 1994 und 1995 organisierte sie die Österreich-Aufenthalte und Vortrags- und Performance-Tätigkeit von Peter Donkor und Richard Danquah, die zu deren freundschaftlicher Verbindung zum Institut für Völkerkunde führte, welche wiederum dafür verantwortlich war, dass wir im Jahr 1998, im Zuge der Auslandsexkursion nach Ghana, dem Kusum Gboo Dance Ensemble einen Besuch abstatteten. Somit verdanke ich Nadja indirekt das Zustandekommen jener Umstände, welche zur theoretischen und praktischen Beschäftigung mit afrikanischem Tanz meinerseits führte.

183 Peter John Kofi Donkor lebt seit 1996 mit seiner Frau Nadja in der Schweiz, wo er als Musiker, Perkussions- und Tanzlehrer tätig ist. 1986 absolvierte er die Grundausbildung zum *Masterdrummer* durch die Dance Association Accra, und wurde an der *Academy of African Music and Art* (Accra) zum Trommel- und Tanzlehrer und *Rhythm and Theatre Composer* ausgebildet. Er gehörte der *People's Cultural Troupe* in Ghana an und war eng mit Richard Danquah befreundet. Während der Meinungsverschiedenheiten und Machtkämpfe, die zu einer Spaltung der Truppe und in weiterer Folge zur Gründung des *Kusum Gboo Dance Ensembles* durch Richard Danquah führten, zog er sich nach eigenen Angaben zurück, um die Führung Richard zu überlassen. Dieser hatte – wie Peter mir erzählte – seiner Meinung nach über stärkere Führungsqualitäten als er verfügt, auch wenn er selbst damals weit mehr als Richard über traditionelle Tanz- und Musikformen wusste und von vielen der Ensemble-Mitglieder als Leiter gewünscht wurde.

184 Diese Videoausschnitte sind auch auf der beiliegenden DVD zu finden.

185 Schriftliche Notizen zum Gesprächs s. (PG-PV.01).

186 Die weißen Taschentücher, die sie während des ganzen Tanzes in ihrer rechten Hand halten, symbolisieren ebenfalls Wertschätzung. Zudem sind sie als Botschaft an den *Chief* gedacht, danach zu trachten „to keep the community clean“ (Zitat Vincent, s. [PG-PV.01]). Diese Aufforderung, die Gemeinschaft „rein“ zu halten, ist vor allem im übertragenen Sinn zu verstehen und betrifft alle schädlichen Einflüsse von außen einerseits und Uneinigkeit, Zwist und „unlauteres“ Handeln innerhalb der Community andererseits.

In der vom Kusum Gboo Dance Ensemble aufgeführten Version des Tanzes kommen zahlreiche symbolische Tanzbewegungen und Gruppenformationen zum Einsatz, die Werte wie Einigkeit, Liebe, Harmonie, gegenseitige Unterstützung und Wertschätzung innerhalb der Gemeinschaft einerseits und Entschlossenheit, Unbeugsamkeit und Stärke in der Abwehr feindlicher oder schädlicher Einflüsse von außen andererseits propagieren. Auffallend dabei ist, dass jene Tanzbewegungen, die positive und wünschenswerte Eigenschaften und Verhaltensweisen zum Ausdruck bringen, häufig die laterale Raumebene miteinbeziehen und meist Qualitäten wie *indirekt / rund / gewunden / kreisförmig* (Raum), *allmählich* (Zeit), *leicht* (Schwerkraft) und *fließend / frei* (Fluss) aufweisen<sup>187</sup>. Auch bei der Fortbewegung im Raum entlang der sagittalen Ebene wird dabei die laterale Raumdimension häufig betont: durch Veränderung der Körperfront, Seitwärts-Bewegungen der Hüften oder des Oberkörpers und durch Gesten der Beine bzw. Füße und Arme bzw. Hände. Eine deutliche Betonung der sagittalen Raumebene kommt nur selten und dann nur in Verbindung mit symbolischen Bewegungen vor, die eine Abwehr schädlicher oder feindlicher Einflüsse darstellen. Negative und unerwünschte Handlungen und Vorkommnisse oder die Abwehr solcher Einflüsse werden häufig mithilfe von Antriebsqualitäten wie *direkt / gerade / eckig* (Raum), *plötzlich* (Zeit), *stark* (Schwerkraft) und *gebunden* (Fluss) zum Ausdruck gebracht. Dies ist zum Beispiel in einer Sequenz klar zu erkennen, in der die männlichen Tänzer mit einem Sprung, währenddessen sie mit dem rechten Bein *direkt* (Raum), *plötzlich* (Zeit), *fest* (Schwerkraft) und mit *gebundenem Fluss* stoßartig nach hinten in die Luft treten, andeuten, wie sie gegen jeden Eindringling vorgehen würden, der den Frieden, die Autarkie und das Wohlergehen ihres Volkes in Gefahr brächte – beziehungsweise wie der *Chief* mit solchen Aggressoren umgehen sollte. Mit diesem Sprung ist eine symbolische Handgeste kombiniert, die ebenfalls signalisiert, dass sie nicht bereit sind, sich zu unterwerfen: Die Tänzer lassen dabei ihre Handgelenke vor dem Körper umeinander kreisen (die Unterarme werden dabei waagrecht gehalten, die Ellenbogen weisen nach außen) bis sie die Hände auf dem Beat der Musik in einer ruckartigen lateralen Bewegung „auseinanderreißen“, was soviel bedeutet wie: „If you bind me with ropes, I will break them“ (s. dazu die Einträge 22 bis 24 in der Tabelle der symbolischen Tanzbewegungen in Kapitel 4.4.3, S.106ff.).

Ein anderes symbolisches Motiv, das im *Kete* zu sehen ist, bringt eine komplexe Aussage mit wenigen dynamischen Bewegungen zum Ausdruck: Erst beschreiben die Tänzer mit dem rechten Fuß seitlich neben dem Körper einen angedeuteten horizontalen Kreis (übertragene Bedeutung<sup>188</sup>: „We are standing on the earth / the earth is round / there is many things to consider on this earth“), während sie mit dem linken Fuß bereits einen Schritt zur linken Seite machen. Dann holen sie mit dem linken Arm in einem weiten Bogen über „oben“ zur Seite

187 Zu den hier verwendeten Antriebsqualitäten siehe auch Fußnote 210 auf Seite 176.

188 Die „Übersetzungen“ der symbolischen Tanzbewegungen in Bedeutungen, die in diesem Absatz angeführt werden, stammen von Peter und Vincent (s. PG-PV.01).

aus, führen dann die Hand zum Körper zurück und wiederholen dies mit dem rechten Arm während sie das Gewicht aufs rechte Bein verlagern (übertragene Bedeutung: „we take from the left, we take from the right / we consider this, we consider that“). Anschließend führen sie beide Hände zur Brust, was bedeutet, dass sie Verantwortung dafür übernehmen, alle Aspekte zu berücksichtigen und einer Lösung, die im Sinne aller ist, zuzuführen. Damit signalisieren die Tänzer, dass sie von ihrem Oberhaupt ein ebensolches Verhalten erwarten und nicht etwa ein leichtfertiges, vorschnelles Handeln, das zum Niedergang der Werte und des Wohlergehens der Gemeinschaft führt. Dies deuten sie mit der nächsten Bewegungsfolge an, während derer sie beide Hände aus dem Stand in einer raschen Bewegung erst nach links unten und, nachdem sie sich wieder aufgerichtet haben, nach rechts unten führen, wobei sie der jeweiligen Abwärtsbewegung mit dem Körperschwerpunkt folgen und so kurze Zeit in eine hockende Position mit leicht seitlich verdrehtem Oberkörper kommen (übertragene Bedeutung: „to bring/throw everything down by not being willing or able to hold/protect/consider everything and everybody they are responsible for“).

In der vorliegenden Form des Tanzes vermitteln die Tänzerinnen und Tänzer auch, wie wichtig die Kooperation von Männern und Frauen für den Zusammenhalt und das Wohlergehen und Gedeihen einer Gesellschaft ist. Gesten der gegenseitigen Achtung und Wertschätzung leiten jede Interaktion zwischen den beiden ein. Die Männer führen symbolische Handgesten aus, mit denen sie die Frauen um Erlaubnis bitten, sich ihnen nähern zu dürfen, bevor sie ihnen mit weiteren Gesten signalisieren, dass sie sich ihnen in Liebe verbunden fühlen. Nachdem sich auch die Frauen als den Männern zugetan gezeigt haben, demonstrieren beide, dass sie durch gegenseitige Unterstützung zur Einheit und Stärke der Gemeinschaft beitragen. Beispielsweise führen die männlichen Tänzer eine Geste aus, bei der die linke Hand zur Faust geballt den Ellbogen des rechten Armes unterstützt, der in einem Winkel von circa 90 Grad zum Oberkörper gehalten wird, wobei der Unterarm gleichzeitig ebenfalls in einem 90-Grad-Winkel nach oben abgewinkelt ist. Die rechte Hand, die gerade nach oben weist, führt dabei eine aus dem Handgelenk kommende kreisförmige horizontale Bewegung gegen den Uhrzeigersinn aus, betont von dem in dieser Hand gehaltenen Taschentuch. Gleichzeitig wird die linke Faust, die den rechten Ellenbogen stützt, horizontal soweit kreisförmig hin und her bewegt, dass sich der 90-Grad Winkel des linken Ellenbogens nur geringfügig verändert. Mit dieser Geste signalisieren die Männer einerseits ihre Bereitschaft und auch ihr Vermögen, die Frauen zu unterstützen, und verleihen damit andererseits ihrer Hoffnung Ausdruck, dass auch ihr *Chief* jedem, der seiner bedürfe, Schutz, Hilfe und Führung angedeihen lasse. Die Frauen reagieren auf diese Geste des Schutzes und der Unterstützung „ihrer“ Männer damit, dass sie sich mit dynamischen, frei fließenden Bewegungen, die den Eindruck von „Beschleunigung“, Kraft und Zuversicht erwecken, um die männlichen Tänzer herum bewegen. Laut Peter wird damit zum Ausdruck gebracht, dass sie

sich dadurch gestärkt fühlen, dass ihre Männer sich in eine Position der Kraft und Stärke bewegt haben, und dass sie sich im Schutz ihrer Männer „freier“ und ungezwungener bewegen können. Gegen Ende des Tanzes ist ein weiteres Motiv zu sehen, das die Bedeutung und positive Auswirkung des geschickten Einsatzes von Unterstützung zum Inhalt hat. Mitten aus einer dynamischen Tanzsequenz heraus, in der Männer und Frauen nebeneinander im offenen Paarbezug tanzen, bewegen sich die Männer in einer schnellen, aber weichen, runden Bewegung hinter ihre Partnerinnen, nehmen einen breiten stabilen Stand ein und führen ihre Tanzpartnerinnen an den Hüften in eine Position, aus der die Tänzerinnen auf deren rechtem Oberschenkel Platz nehmen können. Diese vertrauen sich der starken Unterstützung ihrer Partner symbolisch dadurch an, dass sie den Oberkörper – gestützt von dessen Arm – weit nach hinten beugen und das Verharren in der hintersten Position einen Moment „verlängern“, bevor sie von einer geschickten Bewegung des Tänzers aus diesem Paarbezug heraus in eine leichte Kreisbahn „hineinkatapultiert“ werden, aus der sie wieder ihren Einzeltanz neben ihrem Partner aufnehmen, in dem sie den zusätzlichen „Drive“ nutzen, den sie von ihrem Partner bezogen haben. Symbolisch gesehen präsentieren sich beide Partner als gestärkt durch die gemeinsame Interaktion – der „Unterstützer“ ebenso wie der „Unterstützte“. Diese Sequenz dient zugleich wieder als Ermahnung für den *Chief*, seine Macht auf das Prinzip gegenseitiger Unterstützung zu gründen. „The Nana should care for everybody who is in need“ [„Nana“ ist der Titel bzw. die Anrede der *Chiefs*, Anm. C.I.], sagt Peter.

Auch mithilfe von Gruppen- und Paarformationen werden die Ideale der Einheit und gegenseitigen Unterstützung den ganzen Tanz hindurch wiederholt heraufbeschworen. Anfangs bilden die männlichen und weiblichen Tänzer getrennte Reihen oder Linien. Im Laufe des Tanzes gehen diese nach Geschlechtern getrennten Einheiten dann unterschiedliche Interaktionen ein und lösen sich zuweilen ganz zu Paarformationen mit je einem Mann und einer Frau auf. Nachdem die männlichen Tänzer mit den oben erwähnten Begrüßungsgesten den Tanz eröffnet und sich schließlich nach Beschreiben eines Kreisweges in der Mitte der Bühne zu einer Reihe formiert haben, treten die weiblichen Tänzerinnen auf<sup>189</sup> und bewegen sich auf einer mäandernden Linie auf die Männerreihe zu bis jede Tänzerin auf der Höhe eines Tänzers angekommen ist. Dann schwenken die Tänzerinnen mit der Körperfront in Richtung ihres jeweiligen Partners ein und tanzen einmal um ihren Partner herum. Solche einander „durchdringenden“ und „verzahnenden“ Männer- und Frauenreihen kommen im Laufe des Stücks in unterschiedlichen Ausformungen mehrmals vor. Diese symbolisieren laut Peter und Vincent die enge Verbindung und Zusammenarbeit zwischen den Geschlechtern und, dass beide auf diese gegenseitige Unterstützung angewiesen sind, welche zu Einigkeit, Ordnung und Harmonie innerhalb der Gemeinschaft führt. Gegenüberliegende Frontreihen,

---

189 Der Auftritt der Frauen wird durch eine deutliche Veränderung im Rhythmus der Musik angezeigt.

die sich aufeinander zu und wieder voneinander wegbewegen, symbolisieren einerseits die unterschiedliche Wesensart von Männern und Frauen, die auch in unterschiedlichen Rollen und Aufgaben mündet, und andererseits die natürliche Dynamik von Anziehung und Abstoßung zwischen den Geschlechtern.

Weitere symbolische Tanzbewegungen, die in der Literatur im Zusammenhang mit Kete erwähnt werden, sind in der Tabelle im Kapitel 4.4.3 („Bedeutungstragende“ Tanzbewegungen) ab Seite 106 nachzulesen.

## 6.2 Anlo Kete (Anlo Ewe)

Welche Hintergründe zur Entwicklung des *Anlo Kete* führten und in welchem Zeitraum diese stattfand, konnte ich leider nicht eruieren. Aus persönlichen Gesprächen mit Angehörigen des Kusum Gboo Dance Ensembles geht hervor, dass dieser Tanz wahrscheinlich jüngeren Datums ist und eventuell erst nach der Unabhängigkeit Ghanas aufkam. Ziemlich sicher aber ist, dass es sich dabei um einen „*Social Dance*“ handelt, der im Zuge unterschiedlicher geselliger Anlässe hauptsächlich zur Unterhaltung getanzt wird.

Was eindeutig feststeht ist die Tatsache, dass die vom Kusum Gboo Dance Ensemble dargebotene Variante des *Anlo Kete* das *Gadzo-* und das *Agbadza-Movement*<sup>190</sup> als dominanteste Tanzelemente enthält, welche ...

- beide einen sehr spezifischen Bewegungscharakter aufweisen, der sich deutlich von jenem unterscheidet, der in Tänzen anderer Ethnien Ghanas vorkommt;
- von mehreren Informanten im Umfeld des Kusum Gboo Dance Ensembles mehrmals (sowohl in konkreten Interviewsituationen, als auch „ungefragt“ von sich aus) als „*Ewe-Movements*“ klassifiziert wurden;
- in mehreren „Ewe-Tänzen“ des Ensembles vorkommen.

Somit können diese Tanzelemente auch als *Identity Marker*, also als Erkennungs- und Identifikationsmerkmal, der Anlo Ewe gesehen werden<sup>191</sup>. Ein zusätzlicher Indikator ist auch die Tatsache, dass sowohl das *Agbadza-*, als auch das *Gadzo-Movement* als konstanter

---

<sup>190</sup> Ich verwende hier die Bezeichnung *Agbadza-Movement* für ein Ewe-typisches Bewegungselement, das in unterschiedlichen Abwandlungen in zahlreichen Tänzen der Anlo Ewe vorkommt, von den Tänzern und Tänzerinnen des Kusum Gboo Dance Ensembles aber jeweils so genannt wurde. Sie machten mich allerdings darauf aufmerksam, dass das *Agbadza-Movement* nicht mit dem Tanz *Agbadza* verwechselt werden dürfe, wie dies auch Odette Blum anführt: „Outsiders always refer to any dance in this form as Agbadza, but this is correct only if the music is Agbadza. Frequently it is not, though the dance structure remains the same“ (Blum 1973:28).

<sup>191</sup> Agawu zufolge haben Tänze wie *Agbadza*, *Atsiagbekor*, *Agbekor* und *Gadzo*, in denen diese Bewegungselemente vorkommen, etliche von den Ewe-Subgruppen, die häufig unter dem Sammelbegriff „Northern Ewe“ zusammengefasst werden, von den Anlo Ewe übernommen und in ihr eigenes Repertoire inkorporiert (vgl. Agawu 1995:103).

Faktor in Tänzen mit unterschiedlichen sozialen Funktionen wie Kriegstänzen<sup>192</sup>, zeremoniellen Tänzen oder Unterhaltungstänzen vorkommen.

Das *Agbadza-Movement* ist ein Bewegungsmotiv, das auf gewisse Weise an einen langsam schreitenden Vogel, erinnert der mit den Flügeln schlägt (allerdings am ehesten an einen domestizierten Vogel, der sein Flügelschlagen nicht mehr einsetzt, um zu Fliegen, sondern nur mehr als „sinnentleerte Geste“, die am ehesten als Dominanz- oder Werbeverhalten interpretiert werden könnte). Die Abbildungen auf Seite 166 und 167 zeigen jeweils von anderen Tänzern ausgeführte *Agbadza-Movement*-Sequenzen aus einer Bühnendarbietung des *Anlo Kete* in Ojsterwijk (NL) am 04.06.2001 bei einem Auftritt des Kusum Gboo Dance Ensembles im Rahmen des „*Mundial on Tour*“-Programms des *Festival Mundial*.

Die auffallendste Bewegungscharakteristik des *Agbadza-Movements* besteht in einem ständigen Wechsel zwischen *Contraction* und *Release*<sup>193</sup> im Bereich von Brustkorb und Schultern im Zusammenspiel mit dem gleichzeitigen Heben bzw. Senken der Füße. Im „reinen“ *Agbadza-Movement* werden abwechselnd mit dem rechten und linken Fuß sogenannte *Double Steps*<sup>194</sup> ausgeführt. Im *Anlo Kete* wird dieses Schrittmuster variiert und zwar in Form eines Wechsels von Schritt > Schritt > *Double Step*, also: Schritt rechts > Schritt links > Beingeste/Bodenberührung mit rechtem Fuß ohne volle Gewichtsverlagerung > Schritt rechts (auf dem nächsten Beat), und dann dieselbe Abfolge beginnend mit Schritt links und so fort. Bei jedem Aufsetzen der Füße auf den Boden erfolgt eine *Contraction* der Schulterblätter, wobei die Oberarme so weit wie möglich nach hinten geführt werden, die Unterarme diese Bewegung mitvollziehen und die Ellbogen nahe am Körper gehalten werden. Die Handrücken werden dabei in Richtung der Oberarme gezogen<sup>195</sup>. Unterarme und Oberarme stehen ungefähr im rechten Winkel zueinander. Der *Release* der Schulterblätter, der mit dem Abheben der Füße vom Boden einhergeht, wird von einem ruckartigen Heben der Schultern und dem gleichzeitigen Nach-unten-Stossen der Arme akzentuiert (s. Abb. 15, Kap. 6.2.1, S.166ff.), wobei die Handflächen nach hinten weisen und die Ellbogen leicht vom Körper wegbewegt werden. In der vorliegenden Bühnenversion des *Anlo Kete* werden die eben beschriebenen Bewegungen zusätzlich zur Fortbewegung vorwärts noch mit kleinen *Locomotions* nach rechts und links kombiniert. Der Richtungswechsel erfolgt nach Abschluss

192 In diesem Zusammenhang ist noch einmal anzumerken, dass Kriegstänze heutzutage häufig zu „*Social Dances*“ avanciert sind, d.h. hauptsächlich zur Unterhaltung oder/und zur Bewahrung jener Traditionen aufgeführt werden, auf welchen das Selbstverständnis einer ethnischen Gruppe aufbaut, ihren funktionalen Charakter, nämlich als Vorbereitung auf reale Kampfhandlungen, zur Ausbildung von jungen Kriegern und Abhaltung von Feierlichkeiten nach der Rückkehr aus dem Krieg, in den letzten Jahrzehnten jedoch verloren haben.

193 Zur Erklärung dieser Begriffe siehe Kapitel 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.).

194 Genaue Definition siehe Zitate von Helmut Günther im Kapitel 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.).

195 Die hier beschriebene Ausführung geht auf die Erklärung zurück, die mir Vincent in meinem Tanzunterricht als die „klassische“ Variante präsentierte. Gerade in von der klassischen Form abweichenden Handhaltungen bringen Tänzer häufig ihren eigenen Stil zum Ausdruck, wie dies im Fall der unterschiedlichen Interpretation des *Agbadza-Movement* durch Patience (s. S. 166), die das Motiv relativ statisch und Georgina (s. S. 167), welche es deutlich ihrer Eigenart entsprechend färbt, zu sehen ist.

jeder Phrase (Step > Step > Double Step) und wird oft mit einem kurzfristigen Absenken des Körperschwerpunkts kombiniert. Die Bewegungsrichtung wird – je nach tänzerischer Eigenart – durch mehr oder weniger ausgeprägte Neigung des Oberkörpers und Kopfes in Richtung der Bewegung betont. Wieviel Spielraum dem individuellen Bewegungsausdruck eingeräumt wird, ist in den unterschiedlichen Variationen des *Agbadza-Movement* von Patience (s. S.166) und Georgina (s. S.167) klar ersichtlich<sup>196</sup>.

Die Ausführung des *Gadzo-Movements* ist in den folgenden Kapiteln (Kap. 6.2.3, 6.2.3.1 und 6.2.3.2, s. S.168ff.) ausführlich beschrieben und in der Tabelle in Kapitel 6.2.3 (s. S.168ff.) mit Abbildungen dokumentiert. Die Einzelbilddarstellung der *Gadzo-Movement*-Sequenz in Kapitel 6.2.3 stammt allerdings nicht aus der oben angeführten Video-Aufzeichnung des *Anlo Kete*, da es mir aufgrund der örtlichen Gegebenheiten nicht möglich war, beim Filmen einen Standort einzunehmen, von dem aus diese Bewegungsfolge klar genug zu erkennen war. Daher wurde zur Verdeutlichung und leichteren Nachvollziehbarkeit der in Kapitel 6.2.3.1 (Betrachtungen zur Bewegungsdimension des *Gadzo-Movements*, S.174ff.) beschriebenen Beobachtungen auf einen Video-Mitschnitt einer Trainingseinheit des Kusum Gboo Dance Ensembles zurückgegriffen, der im *Social Centre* in Nima am 02.11.2000 entstanden war (s. [GH00T03]). Die gezeigte Szene stammt aus dem Tanz *Gadzo*. Die Ausführung des *Gadzo-Movements* gleicht jener im *Anlo Kete* vorkommenden Variante der Bewegungssequenz eins zu eins und wurde hier anstattdessen herangezogen. Auf den Aufnahmen ist Vincent zu sehen, der zur damaligen Zeit einer der besten Tänzer des Ensembles war und die Bewegungen auf sehr klare Weise ausführt, was die mangelnde Qualität der Video-Aufnahmen wegen der schlechten Lichtverhältnisse vor Ort wieder wett macht. Außerdem ist der Tänzer darauf während mehrerer Wiederholungen des *Gadzo*-Motivs aus verschiedenen Perspektiven zu sehen, ohne dass er durch andere Performer verdeckt würde. Die Einzelaufnahmen dienen der leichteren Zuordnung der verbalen Beschreibungen in den Kapiteln 6.2.3, 6.2.3.1 und 6.2.3.2 zu bestimmten Phasen des Bewegungsablaufs. Um die spezielle Dynamik und Elastizität dieser Bewegung nachvollziehen zu können, empfiehlt es sich allerdings, auf die entsprechenden Videosequenzen auf der beigelegten DVD zurückzugreifen<sup>197</sup>.

---

196 Odette Blum macht in diesem Zusammenhang auch darauf aufmerksam, dass Synchronizität im westafrikanischen Tanz sich an anderen Parametern orientiert als im westlichen Tanz, der besonderes Augenmerk auf fast uniforme räumliche Ausrichtung der Bewegung richtet. Abgesehen davon, dass der Bewegungsfaktor Raum im afrikanischen Tanz generell eine eher untergeordnete Rolle spielt, wie dies auch an anderer Stelle (z.B. in Kap. 5.3, Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.) vermerkt ist, und stattdessen die innere Beteiligung und der stetige Fluss der Bewegung im Vordergrund stehen. Diese Unterschiede rufen wieder in Erinnerung, dass im Westen eine stärkere Betonung der visuell-auditiven Wahrnehmung, in Afrika hingegen die kinästhetische und propriozeptive Wahrnehmung einen hohen Stellenwert hat (s.a. Kap. 4.4.1, Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung, S.77ff.). „To the Westerner, the most distinguishing characteristic of African dance is the unimportance of the spacial element. Watch twenty people doing the same step and you will see as many variations. The precise placement of a limb or part of the body in space is not significant; the stress is placed on the 'how', on the continuous, free-flowing motion. In Western dance, on the contrary, we aim for uniformity of spatial pattern, but pay relatively little attention to individual variations in flow“ (Blum 1973:23).

197 Wirkt die Ausführung des *Gadzo-Movements* bei Vincent fast „spielerisch“ und leichtfüßig, so ist bei der „Newcomerin“, die im Video neben Vincent zu sehen ist, zu beobachten, wie schwierig dieser komplexe polyzentrische - weiter s. S. 163

Vom choreographischen Aufbau her gliedert sich der *Anlo Kete* des Kusum Gboo Dance Ensembles in drei Hauptteile, wovon der einleitende und der Schlussteil unterschiedliche Kreisformationen aufweisen, der Mittelteil jedoch durch Reihen- und Linienformationen und durch Fortbewegung entlang gerader Bodenwege gekennzeichnet ist. Alle Kreiswege werden im *Anlo Kete* gegen den Uhrzeigersinn ausgeführt. Das gilt ausnahmslos auch für die Tänzer bei ihrer Drehung um die eigene Achse.

Der Tanz beginnt und endet mit einer Kreisformation, die von vier Tänzerinnen und vier Tänzern in abwechselnder Reihenfolge gebildet wird und in welcher sich alle gemeinsam gegen den Uhrzeigersinn bewegen. Ihre Körperfront weist dabei halb in Richtung Kreiszentrum und halb in Bewegungsrichtung. Die sagittale Körperachse deckt sich also mit einer gedachten Linie, die in einem Winkel von 45° zur Bewegungsrichtung steht.

In der nächsten Sequenz bewegen sich die Männer aus dem gemeinsamen Kreis in Richtung Kreismitte und bilden dort einen kleineren Kreis (mit Blick in Kreismitte) während sich die Frauen nach außen und in einem größeren Kreis, mit Körperfront von der Kreismitte weg, bewegen. Nachdem alle Tänzer in dieser Formation ihren Platz eingenommen haben, führen sie einige Wiederholungen des *Gadzo* aus. Anschließend kommen sie in den gemeinsamen Kreis zurück, lösen diesen nach Ausführung einiger Schritte (im Kreis) jedoch wieder in die getrennt geschlechtlichen Doppelkreise auf, wobei diesmal die Frauen den inneren Kreis bilden.

Nach der Rückkehr in den gemeinsamen Kreis wird dieser sodann in jene zwei Reihen-Formation aufgelöst, welche den ganzen Hauptteil hindurch beibehalten wird. Zu Beginn bilden die Männer die, von den Zuschauern aus gesehen, linke Reihe und die Frauen die rechte. Die Tänzer und Tänzerinnen flankieren die Musiker, die im hinteren Bereich der Bühne mittig angeordnet sind, links und rechts, mit Blick zum Publikum, die Körperfront einander zugewandt. Sobald alle ihre Plätze eingenommen haben, führen sie einige Warteschritte aus, dann antworten sie einer Trommelphrase des *Lead Drummer* mit dem Ausruf „Odo dyo ho“<sup>198</sup> während sie gleichzeitig beide Arme heben. Anschließend führen sie eine Handgeste aus (deren Bedeutung ist mir leider nicht bekannt) und es folgt eine von allen ausgeführte *Gadzo-Movement-Sequenz*.

Der nächste Abschnitt, der den längsten Teil des Tanzes ausmacht, wird von jener Tänzerin eingeleitet, welche in der Frauenreihe die hinterste Position einnimmt. Sie löst sich aus der Gruppe, nimmt die Mitte des Bühnenraums ein und führt eine kurze Solo-Sequenz aus. Dann tanzt sie auf den vordersten Tänzer der Männerreihe zu und fordert diesen zum Tanz auf,

---

Fortsetzung v. S. 162 Bewegungsablauf für jemanden zu meistern ist, der darin noch nicht geübt ist.

198 Soviel ich weiß hat dieser Ausspruch eine Bedeutung im Sinne von: „Ja, wir sind bereit!“ oder „Lasst uns 'loslegen', wir sind bereit!“.

indem sie vor ihm eine halbe Drehung um die eigene Achse ausführt, ihn dann an der Hand fasst und mit ihm gemeinsam in die Mitte der Bühne läuft. Gemeinsam bewegen sie sich dann während der synchronen Ausführung einer *Agbadza-Movement*-Variante vom hinteren Teil der Bühne (inmitten der Reihen von Tänzern und Tänzerinnen, die inzwischen mit Warteschritten am Platz tanzen) allmählich auf das Publikum zu. Am Ende der dazugehörigen Trommelphase schließen beide synchron mit einer Ewe-typischen Schlussbewegung ab, bei welcher der Oberkörper mit entspannten Schultern ganz in die Horizontale bewegt wird und die Hände rasch nach unten Richtung Boden und dann in einer beschleunigten Vorwärtsbewegung nach vorne geführt werden, während die Knie in Kombination mit bestimmten Verlagerungen des Körperschwerpunkts gebeugt und sogleich wieder gestreckt werden<sup>199</sup>.

Die Tänzerin reiht sich als hinterste links in die Männerreihe ein und ihr Partner beginnt mit seinem Solopart. Er läuft zuerst auf die Musiker zu, um sie zu „begrüßen“, und führt dann wieder dem Publikum zugewandt seinen Einzelpart aus, den er ebenfalls mit einer Abschlussbewegung beendet. Als nächstes läuft er auf die Tänzerin zu, die zuhinterst in der Frauenreihe steht und fordert sie zum Tanz auf, indem er eine ganze Drehung vor ihr vollführt. Sie folgt ihm daraufhin zur Mitte der Bühne und tanzt mit ihm synchron eine *Gadzo-Movement*-Sequenz. Vorne angelangt schließen sie mit dem Ende der entsprechenden Trommelphase ihre Tanzsequenz ab, woraufhin sich der Tänzer zuvorderst in die rechte Reihe einordnet, die bisher von den Frauen gebildet wurde, die nun nach hinten nachrücken, um ihm Platz zu machen. Seine Partnerin, zeigt nun ihrerseits einen Solopart, bevor sie den vordersten Tänzer der Männerreihe zum *Double Dancing*<sup>200</sup> auffordert.

Dieses Prozedere wird nun wiederholt, bis alle Tänzer und Tänzerinnen an der Reihe waren, wobei folgende Aspekte wiederholt vorkommen bzw. gleichbleibende Motive wiederkehren: Die Aufforderungsbewegung des männlichen Tänzers besteht in einer vollen Drehung um die eigene Achse und erfolgt ohne Körperkontakt mit der Partnerin. Die Tänzerin hingegen führt stets eine halbe Drehung aus, ergreift daraufhin die Hand des Partners und führt ihn in die Mitte der Bühne. Der/die Aufgeforderte ist stets auf der linken Seite positioniert. Die männlichen Partner der Tänzerinnen tanzen jeweils das *Double* ihren Partnerinnen ein *Agbadza-Movement*, die Tänzerinnen das *Double* ihrer männlichen Partnern jeweils ein *Gadzo-Movement*.

Die Soloparts aller Frauen haben den gleichen Aufbau und weisen dieselben Bewegungen auf, sind aber stilistisch der persönlichen Eigenart der Tänzerinnen gemäß, also individuell

---

199 Odette Blums Beschreibungen von einer häufigen Schluss-Sequenz in den Tänzen der Anlo Ewe im traditionellen Setting erinnert deutlich an die hier eingesetzte Bewegung: „The sequence is often concluded with a three- or four-count coda, consisting of several shifts of weight in any rhythm the dancer fancies“ (Blum 1973:27).

200 Beim *Double Dancing* spiegelt der Partner die Bewegungen dessen, der ihn zum Tanz aufgefordert hat.

abgewandelt. Dasselbe gilt für die Männer, die ihre Solos jedoch stets mit der Begrüßung der Musiker einleiten, was die Frauen nicht tun. Die Männer führen raumgreifendere Bewegungen aus und nutzen dabei den ganzen Bühnenraum, während die Bewegungen der Frauen näher am Körper stattfinden und mit weniger räumlicher Fortbewegung verbunden sind.



## 6.2.2 Das Agbadza-Movement (II)

Georgina im *Anlo Kete* des Kusum Gboo Dance Ensembles (s. [NL01P05]):



Abb. 21: 03:38.23   Abb. 22: 03:39.06   Abb. 23: 03:39.10   Abb. 24: 03:39.11   Abb. 25: 03:39.14



Abb. 26: 03:39.17   Abb. 27: 03:39.21   Abb. 28: 03:39.24   Abb. 29: 03:40.02   Abb. 30: 03:40.03



Abb. 31: 03:40.07   Abb. 32: 03:40.10   Abb. 33: 03:40.13   Abb. 34: 03:40.16   Abb. 35: 03:40.18

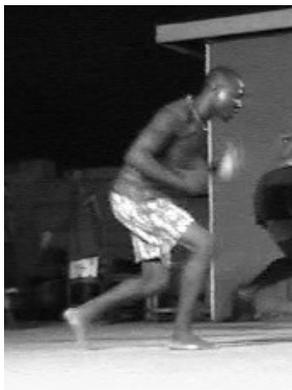


Abb. 36: 03:40.20   Abb. 37: 03:40.22   Abb. 38: 03:41.00   Abb. 39: 03:41.04   Abb. 40: 03:41.07

### 6.2.3 Das Gadzo-Movement

Die folgenden Abbildungen zeigen drei „volle“ Durchläufe des *Gadzo-Movements* aus unterschiedlichen Perspektiven (etwa sechzehn Durchläufe ergeben eine Drehung einmal um die eigene Achse). Zu den einzelnen Bildern sind Beschreibungen angeführt, die ergänzende Informationen enthalten, welche dem Bewegungsablauf auf den Videoaufzeichnungen (siehe beiliegende DVD) bzw. in natura leichter zu entnehmen sind als auf den statischen Einzelaufnahmen. Außerdem wird auf jene Bewegungsaspekte verwiesen, die in der abgebildeten Phase gerade dominant hervortreten.

#	Z	Einzelbildaufnahmen	Kommentare
[i] bis [iv]	05:40.17 – 05:41.10		<p>[i] 05:40.17                      [ii] 05:41.00                      [iii] 05:41.06                      [iv] 05:41.10</p> <p>Der Wechsel von der vorhergehenden Bewegungssphrase zum <i>Gadzo-Movement</i> erfolgt durch einen beidbeinigen Sprung (Abb. [i] bis [iii]).</p>
[01]	05:41.11		<p>Bei der Landung (Abb. [iv]) tritt der Tänzer stärker auf den linken als auf den rechten – leicht nach hinten versetzten – Fuß auf und klatscht dabei in die Hände.</p> <p>Sofort nach der Landung nimmt der Tänzer die flektierte Körperhaltung ein, die für rein binnenkörperliche Motionen und isolierte Bewegungen innerhalb der Kinesphäre eine ideale Ausgangshaltung darstellt und im Kap. 5.3 (S.138ff.) näher beschrieben ist. Die Kraft ist in der Körpermitte gebündelt und zugleich werden alle isolierbaren Bewegungszentren in Bewegungsbereitschaft versetzt, was schnelle Gewichtsübertragungen, rasche Richtungsänderungen und den Einsatz wechselnder Antriebsqualitäten begünstigt.</p>
[02]	05:41.13		<p>Schon während der rechte Fuß auftritt und das Gewicht übernimmt, wird der linke Fuß vom Boden abgehoben und nach hinten geführt. Die Schultern werden nach „vorne oben“ gehoben und die Schulterblätter dabei nach „außen oben“ bewegt, wobei die Unterarme nach innen rotiert werden* und die Ellenbogen sich etwas seitlich vom Körper weg bewegen. Die Unterarme und Hände bleiben entspannt und folgen der Bewegung, die von den Schultern ausgeht. Die Muskeln an unterem Rücken und Bauch werden kontrahiert und stabilisieren das Gleichgewicht beim Nach-Hinten-Führen des linken Fußes.</p> <p>* anatomisch „Pronation“ genannt</p>

#	Z	Einzelbildaufnahmen	Kommentare
[03]	05:41.14		Je weiter der linke Fuß nach hinten geführt wird, desto stärker wird das Knie des rechten Standbeines, welches das gesamte Gewicht trägt, gebeugt, wobei der Körperschwerpunkt nach unten bewegt wird. Durch Muskelaktivität des rechten Beines und der Muskulatur an Bauch und unterem Rücken wird der Schwerpunkt in der sagittal gesehen „mittleren“ Position zwischen dem rechten Fuß und der Stelle, an die der linke Fuß herangeführt wird (welche dieser jedoch erst im nächsten Moment erreichen wird – s. Abb. [04]), gehalten. Die hier abgebildete Phase ist zugleich die „instabilste“ in Bezug auf die Balance des Körpergewichts und benötigt daher die größte Muskelaktivität, was in der Abbildung auch durch die sichtbare Spannung im rechten Oberschenkel, Gesäß und unteren Rücken wahrnehmbar ist.
[04]	05:41.17		Sobald der linke Fuß die „hintere Position“ erreicht hat, übernimmt er einen Teil des Gewichts, wobei der Körperschwerpunkt zwischen beiden Füßen bleibt. Das Gewicht wird nun auf die Muskulatur beider Oberschenkel und der Vorderseite des linken und Hinterseite des rechten Unterschenkels verteilt, wodurch die Rückenmuskeln hinsichtlich der Stabilisierung und Mobilisierung des Körpergewichts entlastet werden und dafür in die intensiven Motionen des Oberkörpers involviert werden. Beim Belasten des linken Fußballens werden die Oberarme so weit wie möglich nach hinten geführt – bewirkt durch die Kontraktion der Muskelpartien zwischen den Schulterblättern, die diese Richtung Wirbelsäule ziehen. Gleichzeitig wird das Brustbein nach vorne oben und die Handrücken in Richtung der Oberarme gezogen.
[05]	05:41.18		Nach der maximalen <i>Contraction</i> der Schulterpartie, die während der relativ stärksten Verlagerung des Gewichts nach hinten erfolgte, wird nun sofort die Änderung der Bewegungsrichtung nach vorne aufs rechte Standbein zu eingeleitet, welche mit einem <i>Release</i> im Bereich der Schulterblätter einhergeht. Die Oberarme bewegen sich dadurch nach vorne, die Spannung in Unterarmen und Handrücken wird gelöst, wodurch diese allmählich Richtung Boden sinken. Das rechte Bein übernimmt wieder jenen Teil des Körpergewichts, der gerade eben noch vom linken Fuß getragen wurde, welcher kurz darauf wieder vom Boden abgehoben wird. Nach der vorhergehenden Sequenz des gebundenen Flusses, wird die Bewegungskontrolle wieder vermindert und in einen freieren Bewegungsfluss übergeleitet.
[06]	05:41.20		Während sich der linke Fuß nach vorn zum rechten bewegt, werden Bauch und Oberschenkel wieder näher aneinander heran und die Schultern, bei gleichzeitiger Innenrotation der Arme, in einem plötzlichen Impuls nach vorn „gestoßen“, wobei die unteren Winkel der Schulterblätter sich am weitesten von der Wirbelsäule, und die Ellbogen ein wenig vom Körper wegbewegen. Eingebunden in den „stoß-artigen“ Impuls sind auch die Rückseiten der Handgelenke, welche die Hände vor dem Körper auf Höhe der Knie zur Mitte führen. Interessant ist, dass der Kopf als einziger Körperteil nicht an den intensiven Bewegungen des <i>Gadzo-Movements</i> beteiligt ist, sondern ganze Zeit über ruhig gehalten wird, was der hochdynamischen Bewegung einen Eindruck von Gelassenheit und „Coolness“ verleiht. Dies entspricht dem Ideal, selbst in „heißen“ Situationen einen kühlen Kopf zu bewahren <sup>201</sup> .

201 Zum Ideal der „Coolness“ siehe auch Kapitel 4.2 (Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen, S.46ff.)

#	Z	Einzelbildaufnahmen	Kommentare
[07]	05:42.10		<p>In dem Moment nun, wo der linke Fuß auf Höhe des rechten anlangt, erfolgt ein kleiner angedeuteter Sprung, bei dem die Füße kaum vom Boden abgehoben werden. Dieser Sprung ...</p> <p>...akzentuiert den Bewegungsverlauf v.a. durch den Wechsel zu „plötzlicher“ Zeitqualität und tendenziellem „Überwinden“ der Schwerkraft</p> <p>...betont die vertikale Bewegungsachse auf welcher der Körperschwerpunkt im Laufe des <i>Gadzo-Movement</i> unaufhörlich elastisch auf und ab geführt wird</p> <p>...leitet die Richtungsänderung (von vor- zu rückwärts) ein</p> <p>...wird zu einer fast unmerklichen Frontänderung gegen den Uhrzeigersinn genutzt. Der Tänzer dreht sich in der Abfolge von 16 kompletten <i>Gadzo-Movement</i>-Folgen einmal um die eigene Achse.</p>
[08]	05:42.11		<p>Die „Landing“ erfolgt auf dem linken Fuß, welcher das gesamte Gewicht übernimmt, während der rechte Fuß zugleich nach hinten geführt wird und die Unterarme von beiden Handrücken aus angehoben werden. Die konkave Form im unteren Teil des Torso, die während des Sprunges in der vorigen Sequenz aufgebaut wurde und mit einer Konzentration der Kraft in der Körpermitte einhergeht, wird beibehalten, indem der untere Rücken weiterhin nach hinten und der Bauch zugleich nach innen gezogen wird. Die Muskulatur des Gesäßes bleibt dabei entspannt bzw. passiv. Diesen Bereich völlig unbeteiligt an der intensiven Aktivierung benachbarter Muskelpartien sein zu lassen, wird durch die Technik der Isolation ermöglicht, die in Kap. 5.3 ausführlich behandelt ist.</p>
[09]	05:42.13		<p>Beim Aufsetzen des rechten Fußes in einer Position, die etwa zwei Fußlängen hinter dem Fuß des Standbeins liegt, wird ein Teil des Gewichts an den rechten Fuß bzw. die rechte Wade abgegeben. Die Kontraktion wird vom unteren Teil des Rumpfes an den mittleren Rücken „weitergegeben“ und resultiert in einem, im Vergleich zu der im Zuge des weiten Schritts nach hinten erfolgenden <i>Contraction</i> abgeschwächten, Zusammenziehen der Schulterblätter. Dadurch werden auch die Oberarme weniger weit nach hinten bewegt. Die Handrücken werden jedoch im Sinn der, bei den Ewe typischen, Armbewegung, die auch aus dem <i>Agbadza-Movement</i> bekannt ist, nach hinten in Richtung der Unterarme gezogen, sodass sie sich im „Scheitelpunkt“ der Bewegung (also im Moment der relativ stärksten <i>Contraction</i> der Schulterblätter) parallel zu den Oberarmen befinden.</p>
[10]	05:42.15		<p>Nach diesem Moment des stark gebundenen Flusses und der vermehrten Muskelaktivität im mittleren und oberen Rücken und den Armen erfolgt eine <i>Release</i> der Schulterpartie. Daraufhin wird die Kontraktion im unteren Rücken sofort wieder aufgebaut, von der auch die Umkehrung der Bewegungsrichtung und das Abheben des rechten Fußes und somit der folgenden Gewichtsverlagerung eingeleitet und unterstützt wird.</p>

#	Z	Einzelbildaufnahmen	Kommentare
[11]	05:44.21		<p>Diese Abbildung zeigt die gleiche Bewegungsphase wie Abb. [10] aus einer anderen Perspektive – rund zwei Sekunden und einige <i>Gadzo-Movement</i>-Zyklen später, welche jeweils mit einer geringfügigen Änderung der Körperfront (gegen den Uhrzeigersinn) einhergingen.</p> <p>In dieser Ansicht ist deutlich sichtbar, dass der Körperschwerpunkt nicht nur auf der sagittalen Ebene in der Mitte zwischen beiden Füßen, sondern auch in der lateralen Ebene mittig zwischen beiden Beinen stabil gehalten wird. Dies ist daran zu erkennen, dass das Becken weder auf die eine noch auf die andere Seite kippt, was durch ein Zusammenspiel v.a. der seitlichen Beinmuskulatur und der Muskulatur des unteren Rückens gewährleistet wird.</p>
[12]	05:44.24		<p>Aus dieser Perspektive ist auch der kleine angedeutete Sprung, bei dem sich die Füße kaum vom Boden wegbewegen, besonders gut zu erkennen. Dieser erfolgt, sobald der rechte – von hinten herangeführte – Fuß wieder neben dem linken anlangt. Hier wird die Ausrichtung der Körperfront erneut um wenige Grad gegen den Uhrzeigersinn gedreht. Die Hände werden vorm Körper Richtung Boden geführt, der untere Rücken schnell nach oben und der Oberkörper neigt sich noch mehr in Richtung Horizontale, was in der Tanzliteratur mit dem Begriff „<i>Table Top</i>“ beschrieben wird. Die Schulterblätter bewegen sich im <i>Release</i> seitlich von der Wirbelsäule weg. Der Moment des „höchsten Punktes“ des Sprunges (der hier bereits ein wenig überschritten ist) wird geschickt zur Entspannung etlicher Muskelpartien genutzt (Erholungsfunktion).</p>
[13]	05:45.02		<p>Sekundenbruchteile, nämlich nur 2 Film-„Frames“ später, sieht die Situation wieder völlig anders aus. Diese Perspektive erlaubt einen optimalen Nachvollzug der Dynamik und ganzkörperlichen Involviertheit des <i>Gadzo-Movements</i>. Die Landung aus dem angedeuteten Sprung erfolgt zuvor auf dem rechten Fuß, der sofort voll belastet wird, während das rechte Knie stark gebeugt, der linke Fuß nach hinten geführt, und Schulterblätter, Schultern und Oberarme nach hinten gezogen werden. Diese rasche Bewegungsabfolge inklusive massiver Gewichtsverlagerung wäre ohne ein gewisses „Nachgeben“ gegenüber der Schwerkraft und eine ausgewogene Mischung zwischen gebundenem Fluss zur präzisen Bewegungssteuerung (z.B. des linken Fußes) und freiem Fluss (z.B. zur fließenden Verlagerung des Körpergewichts und Mitführung der als sekundäre Bewegungszentren genutzten Gliedmaßen) nicht ausführbar.</p>
[14]	05:45.03		<p>Auf dieser Abbildung ist die Lage der Schulterblätter während der maximalen <i>Contraction</i> der Schulterpartie gut sichtbar. Außerdem ist die Muskelspannung in der linken Wade beim kurzzeitigen kontrollierten Verlagern des Gewichts nach hinten erkennbar. Der gesamte Körper weist in diesem Moment gebundenen Fluss auf. Was bei der Aufgliederung der Bewegungssequenz in Einzelbilder natürlich nicht zu erkennen ist, sind Rhythmus und Akzentierung des Bewegungsablaufs. Sowohl den Faktor Zeit als auch den der Schwerkraft betreffend wird die räumlich weitere/„grössere“ Rückwärtsbewegung des linken Beines stärker betont als die räumlich nähere/„kleinere“ Rückwärtsbewegung des rechten Beines (s. Abb. [9/10/17/18]), was in der Wiederholung des gesamten Bewegungsmotivs eine unverwechselbare Dynamik erzielt.</p>

#	Z	Einzelbildaufnahmen	Kommentare
[15]	05:45.05		Auf diesem Bild wird deutlich, wie die Kontraktion der Schulterpartie nach Erreichen des Umkehrpunktes der Bewegung von hinten nach vorne wieder gelöst wird und das Gewicht durch eine weitere Vorneigung des Oberkörpers und stärkere Aktivierung der Beinmuskulatur wieder voll auf das rechte Bein verlagert wird, während das linke Bein – angeführt vom linken Knie – allmählich wieder in Richtung des Standbeins bewegt wird.
[16]	05:45.06		Je stärker der Schwerpunkt nach vorne verlagert wird, desto stärker wird auch der Oberkörper nach vorne geneigt, womit eine bessere Gewichtsverteilung erreicht wird und der Zug der Schwerkraft nicht durch erhöhte Muskelspannung in der Muskulatur des unteren Rückens, des Pelvis und der Beine ausgeglichen werden muss, wie dies bei höher aufgerichtetem Oberkörper der Fall wäre. Dies wiederum würde eine Unflexibilität im Bereich des unteren Rückens, der Hüftgelenke und Beine nach sich ziehen, womit auch einige Körperbereiche vorübergehend nicht für isolierte Bewegungen bereitstehen würden. Im Gegensatz zu dieser im westlichen Bewegungsverhalten gängigen Zusammenfassung einzelner Muskel- und Gelenkbereiche zu größeren Bewegungseinheiten, bleiben diese Bereiche im vorliegenden Fall frei beweglich und unabhängig voneinander steuerbar.
[17]	05:45.09		Diese Haltung begünstigt den, sofort nach Aufsetzen des linken Fußes erfolgenden, Standbein-Wechsel vom rechten auf das linke Bein und die gleichzeitige Umkehr der Bewegungsrichtung von „vor-“ auf „rückwärts“. Der Tänzer führt den Oberkörper noch stärker Richtung Oberschenkel, während er den Körperschwerpunkt etwas nach hinten verlagert – dem rechten Fuß folgend, der aus der vorigen Position etwa zwei Fußlängen weit nach hinten gesetzt wird. Das Körpergewicht wird (wie schon in Abbildung [9] und [10] zu sehen) nur für kurze Zeit und auch nur „zur Hälfte“ auf den rechten Fuß verlagert / die rechte Ferse dabei nur halb Richtung Boden abgesenkt, bevor die Bewegungsrichtung sogleich wieder umgekehrt wird. Im Gesamt-Bewegungsablauf erweckt dies den Eindruck eines „Sich-leicht-von-hinten-Abstoßens“ bzw. eines federnden Schwungholens für den nächsten „tiefen Schritt“ des <i>Gadzo-Movements</i> .
[18]	05:45.12		Das Heranziehen des rechten Fußes an das linke Standbein wird durch die Kontraktion der Muskulatur im unteren Rücken und Bauch erleichtert. Die dadurch erfolgende Gewichtsverlagerung wird erneut durch eine Annäherung des Oberkörpers an die Oberschenkel abgefangen.

#	Z	Einzelbildaufnahmen	Kommentare
[19]	05:45.15		Hier ist noch einmal das betonte Hochschnellen der Muskulatur des unteren Rückens – mitgesteuert durch eine kräftige Kontraktion der Bauchmuskeln – zu beobachten, welches die Dynamik des einleitenden Sprunges zum „tiefen“ <i>Gadzo-Movement</i> ausmacht. Wie bereits bei Abb. [12] angedeutet, erfüllt dieser Sprung, neben den bei Abbildung [07] beschriebenen Aspekten, auch eine Art „Erholungsfunktion“ zwischen jenen Phasen der Bewegung, welche eine aktive Stabilisierung des Gleichgewichts und erhöhte Muskelspannung gepaart mit herabgesetzter Muskelelastizität erfordern. Dadurch können die Muskeln kurzfristig entspannt werden und zugleich wird potentielle Energie für die darauf folgende Aktion aufgebaut. (Dieser Aspekt ist anhand von Abbildungen visuell schwer zu verifizieren, erschließt sich jedoch im persönlichen Nachvollzug).
[20]	05:45.19		In der darauffolgenden Bewegungsphase wird die aufgebaute Energie in einer Reihe von simultan ablaufenden Aktionen auch sofort kontrolliert wieder freigesetzt. Und zwar ... ...in der weiten Beingeste nach hinten, ...im Lösen der Contraction im unteren Rumpfbereich, ...im gleichzeitig erfolgenden allmählichen Aufbauen der Contraction der Schulterpartie (hier gut sichtbar an der etwas hervortretenden Kante des linken Schulterblattes) und ...in der Stabilisierung des Körperschwerpunktes in der Mitte der sagittalen und lateralen Ebene mithilfe der Muskulatur von Beinen und unterem Rücken. Der Kopf bleibt als einziger Körperteil an diesem intensiven Bewegungsablauf unbeteiligt.
[21]	05:45.22		Die temporäre Verlagerung des Gewichts nach hinten auf den linken Fußballen wird durch „gebundenen Fluss“ kontrolliert, damit sich der Körperschwerpunkt gar nicht ganz in der neuen Position „niederlässt“, sondern für die äußerst schnell erfolgende Umkehr der Bewegungsrichtung von rück- nach vorwärts „bereit“ bleibt. Der linke Oberschenkel weist im Vergleich zum restlichen Körper in dieser Bewegungssequenz relativ „freien Fluss“ auf und gibt kurz vor dem „Umkehrpunkt“ der Bewegung gemeinsam mit dem linken Knie elastisch dem Zug der Schwerkraft nach. In Kombination mit den kontinuierlichen rhythmisch akzentuierten Auf- und Ab-Bewegungen des Oberkörpers verleiht dies dem <i>Gadzo-Movement</i> trotz des Vorherrschens von „ankämpfenden“ Antriebselementen („fest“ [Schwerkraft], „direkt“ [Raum], „plötzlich“ [Zeit], und „gebunden“ [Fluss]) einen elastischen, nachgiebigen, flexiblen Eindruck.
[22]	05:46.00		Die unverwechselbare, interessante Dynamik dieser Bewegung ergibt sich also aus einer Reihe von Faktoren. Zum Beispiel... ...häufige und unvermittelte Wechsel konträrer Antriebsqualitäten. ...Kombination von dynamischen Elemente (Richtungsänderung, Auf- und Ab-Bewegung, Gewichtsverlagerung) und „beharrenden“, statischen Faktoren (Kontinuität der Bewegung, Ruhighalten des Kopfes, Beibehalten des Standortes trotz intensivster Motionen und Lokomotion innerhalb des persönlichen Um-Raumes / der Kinesphäre). ...Massive „Umformung“ der Körperform / Körpersilhouette. Näheres dazu siehe Analyse auf den folgenden Seiten.

### 6.2.3.1 Betrachtungen zur Bewegungsdimension des Gadzo-Movements

- Variationen des Gadzo-Movements<sup>202</sup>:
  - ◆ „*One-Leg*“-Variante<sup>203</sup>:

Die zeitliche und schwerkraftmäßige Akzentuierung liegt auf dem tiefen Schritt nach hinten, der in jenen Tänzen, in denen ich diese Variante beobachten konnte, immer mit dem linken Bein ausgeführt wurde. Das Erreichen der „tiefsten hintersten“ Position des linken Beines bzw. Fußes wird etwas „nach“ dem Beat der Musik ausgeführt, also retardierend, was den Eindruck erweckt, als würde die Bewegung den Moment etwas „dehnen“ bzw. dem Beat etwas „hinterherhinken“. Der weniger weit nach hinten geführte, also „kürzere“ oder „kleinere“ Schritt, der mit dem anderen Bein ausgeführt wird, ist hingegen unbetont und wird antizipierend, also dem Beat etwas „vorausgehend“ gesetzt, was eine „antreibende“ oder „beschleunigende“ Wirkung erzielt.
  - ◆ „*Double-Leg*“-Variante:

Die „beidbeinige“ Variante weist eine andere rhythmische Dynamik auf. Die Rückbewegung beider Beine wird im Wesentlichen gleich lang ausgeführt und nicht asymmetrisch betont wie in der „*One-Leg*“-Variante<sup>204</sup>.
- Ausführung mit / ohne Veränderung des Standorts und mit / ohne Veränderung der Körperfront:
  - ◆ Das Gadzo-Movement kann als Motion<sup>205</sup> ohne Veränderung des Standortes ausgeführt werden, zuweilen ohne, zuweilen mit Frontveränderung (meist in der Form, dass der Tänzer sich allmählich einmal um die eigene Achse dreht während er das Gadzo-Movement mehrmals wiederholt).
  - ◆ Das Bewegungsmotiv kommt aber auch gekoppelt mit räumlicher Fortbewegung (Lokomotion) vor. Zum Beispiel entlang einer geraden Linie nach vorne oder nach hinten
- Nutzung der Kinesphäre (persönlicher Umraum) bzw. des allgemeinen Raumes:

Die Ausführung eines „einzelnen“ Gadzo-Movements, d.h. aller Bewegungen, die zum einmaligen Durchlaufen des Basismotivs nötig sind (s. z.B. Abb. [01] bis [10] bzw. [12] bis [19]), findet nur im persönlichen Umraum ohne räumliche Fortbewegung statt. In den Tänzen, in welchen das Gadzo-Movement eingebettet ist, wird es jedoch nie nur ein einziges Mal ausgeführt, da erst die mehrfache Wiederholung dieses Motivs seinen

---

202 Zur leichteren Lesbarkeit und damit das Schriftbild nicht zu „unruhig“ wird, wurde in diesem Kapitel auf die Kursiv-Schreibung des Ausdrucks „Gadzo-Movement“ verzichtet.

203 Die Bezeichnung „*One-Leg*“- bzw. „*Double-Leg-Variation*“ stammt von Vincent, der zur Zeit meiner Feldforschung *Male Dance Leader* und *Dance Instructor* des Kusum Gboo Dance Ensembles war.

204 Um diesen Eindruck zu belegen, wären mehr Bildmaterial und weitere Analysen notwendig.

205 Zur Definition der Begriffe „Motion“ und „Lokomotion“ siehe Seite 141.

speziellen Bewegungscharakter voll zur Geltung bringt<sup>206</sup>. Eine ganze Gadzo-Movement-Sequenz, die aus einer bestimmten Anzahl von Wiederholungen des Gadzo-Motivs besteht, kann dabei je nach Choreographie des jeweiligen Tanzes auf unterschiedliche Weise ausgeführt werden:

- ◆ ausschließlich „am Platz“, also in der eigenen Kinesphäre und zwar:
  - ohne Frontveränderung
  - mit Frontveränderung<sup>207</sup>
- ◆ gekoppelt mit räumlicher Fortbewegung auf unterschiedlichen „Bodenwegen“, z.B. entlang einer geraden Linie nach vorwärts oder rückwärts und zwar ...
  - ohne Frontveränderung, d.h. die Ausrichtung der Körperfront (entweder in oder gegen die Bewegungsrichtung) wird während der Fortbewegung entlang eines Bodenweges beibehalten.
  - mit Frontveränderung, d.h. während mehrerer Wiederholungen des Gadzo-Movements in eine bestimmte Richtung wird zusätzlich die Ausrichtung der Körperfront verändert<sup>208</sup>.
- Bewegung in Ebenen:
  - ◆ Betonung der vertikalen Ebene: in der Auf-Ab-Bewegung.
  - ◆ Betonung der sagittalen Ebene: Vor-Rück-Bewegung.
  - ◆ Die horizontale Ebene oder „Tisch-Ebene“, die bei der allmählichen Drehung um die eigene Achse während der mehrmaligen Wiederholung des Gadzo-Movements genutzt wird, ist, genau genommen, kein fixes Merkmal des „eigentlichen“ Gadzo-Motivs, sondern – wie auch die Fortbewegung entlang bestimmter Raumpfade während der Ausführung des Motivs – bereits Teil des jeweiligen (Bühnen-)Arrangements.

Die interessante Dynamik und Intensität des Gadzo-Movements ergibt sich vor allem daraus, dass bestimmte Bewegungsfaktoren oder -qualitäten während des gesamten Bewegungsablaufs häufig gewechselt bzw. abgewandelt werden, wodurch sich

206 Außerdem ist das Gadzo-Movement mit bestimmten Trommelsequenzen verbunden, die ebenfalls repetitiven Charakter haben und aus der Wiederholung und Variation von kurzen metrischen und rhythmischen Basiselementen bestehen. Mehr zum Gestaltungsfaktor „Wiederholung“ siehe auch Kap. 4.3.3 (Struktureller Aufbau und Organisation, S.68ff.).

207 Bei dem in der Tabelle in Kapitel 6.2.3 (s. S.168ff.) dokumentierten Beispiel führt eine kontinuierliche geringe Frontveränderung während der kleinen „Zwischensprünge“ dazu, dass der Tänzer sich im Zuge von 16 Wiederholungen des Gadzo-Movements einmal um die eigene Achse dreht.

208 Diese Variante ist meist nur dann anzutreffen, wenn es sich um geringfügige Frontveränderungen handelt, zum Beispiel, um einen gewundenen Bodenweg zu beschreiten. Eine Kombination von räumlicher Fortbewegung und gleichzeitiger Drehung ist sehr schwierig auszuführen, da zu der Herausforderung, sich während der ohnehin sehr intensiven Gadzo-Bewegung räumlich in eine Richtung fortzubewegen auch noch die einer Drehung um die eigene Achse kommt. Die Varianten a) ohne und b) mit Frontveränderung, finden sich in der üblichen Ausführung häufig miteinander kombiniert, werden dann allerdings sequentiell nacheinander ausgeführt: z.B. ein paar Wiederholungen des Gadzo-Movements mit gleichzeitiger räumlicher Fortbewegung ohne Frontveränderung, dann eine Sequenz während der mehrere Wiederholungen des Motivs am Platz mit Drehung um die eigene Achse ausgeführt werden und anschließend erneute Aufnahme der Fortbewegung in die anfangs eingeschlagene Richtung.

spannungsgeladene Kontraste und intensive Effekte ergeben<sup>209</sup>. Da, wie oben schon erwähnt, das Gadzo-Movement von der Wiederholung „lebt“ und in einem Tanz nie nur einmal, sondern immer mehrfach wiederholt vorkommt, werden hier auch jene Aspekte angeführt, die erst bei der Wiederholung des Einzelmotivs wirksam werden. Folgende Faktoren sind maßgeblich für den „dynamischen“ Effekt des Gadzo-Movements:

- Unaufhörliche, schnelle Richtungsumkehr der Bewegung (Auf <> Ab, Vor <> Rück)
- Häufiger Einsatz von Formfluss-Änderungen: dies bedeutet, dass die Körperform bzw. -silhouette unaufhörlich und zum Teil recht massiv „umgeformt“ wird und dadurch spezifische, hauptsächlich als „eckig“ oder „winkelig“ zu bezeichnende Formen in den Raum „eingeschrieben“ werden, selbst wenn im Übergang zwischen den einzelnen „Endpositionen“ auch „gerundete“ oder „gewölbte“ Formen vorkommen.
- Häufiger Wechsel von Antriebsqualitäten<sup>210</sup>:  
Da der Eindruck von Dynamik und Intensität dieses Bewegungsablaufs vor allem aus dem Wechsel und Kontrast zwischen polaren bzw. „entgegengesetzten“ Antriebsqualitäten entsteht, enthält folgende Aufstellung jeweils beide Pole und nicht nur die „dynamischen“ Qualitäten. Zur Phrasierung und Akzentuierung des Bewegungsverlaufs trägt zusätzlich die unterschiedliche Ausführung der Übergänge oder Wechsel zwischen den polaren Bewegungsqualitäten bei, welche an manchen Stellen „plötzlich“ und an anderen „allmählich“ oder „fließend“ erfolgen.
  - ◆ **Schwerkraft:**
    - „ankämpfend“
      - x „kraftvolle“, „vehemente“, „starke“, „feste“ Bewegungen
    - „nachgebend“ („*Going with Gravity*“)
      - x „leichte“, „zarte“, „nachgiebige“ Bewegungen
  - ◆ **Zeit:**
    - „allmählich“

---

209 Viele dieser Aspekte kommen wegen der unnatürlichen Zergliederung des dynamischen Bewegungsablaufs in Einzelbilddaufnahmen (wie in den am Anfang von Kap. 6.2.3 gezeigten) nicht oder nicht so deutlich heraus wie in den Videoaufnahmen (siehe beiliegende DVD) und besonders „in natura“. Trotzdem wird in der folgenden Aufstellung immer wieder auf einzelne dieser Abbildungen verwiesen, damit auf bestimmte Phasen des Bewegungsablaufs Bezug genommen werden kann.

210 Wie schon in Fußnote 22 auf Seite 27 angemerkt, stammt der Begriff „Antrieb“ bzw. „Antriebsqualitäten“ (englisch „*Efforts*“) von Rudolf von Laban (s. z.B. Laban 1955, 1988) und wird in zahlreichen bewegungsanalytischen Ansätzen verwendet, unter anderem auch im Kestenberg Movement Profile – hier allerdings in weiterentwickelter Form (s. Kestenberg-Amighi et. al. 1999, Koch & Bender 2007). Neben den elementaren Antriebsqualitäten, die sich auf die Handhabung der Bewegungsfaktoren Schwerkraft, Raum und Zeit beziehen, bringt Laban auch die Kategorie des „Flusses“ ein. Er unterscheidet zwischen gebundenem und freiem Fluss, womit er das jeweilige Mass an Bewegungskontrolle bezeichnet, durch welches das „natürliche Strömen“ der Bewegung zugelassen oder gefördert bzw. gehemmt oder gar temporär unterbunden werden kann. Zu den einzelnen Bewegungsfaktoren kann der Tanzende unterschiedliche innere Haltungen einnehmen, die sich auf einer stufenlosen Skala zwischen „ankämpfend“ und „nachgebend“ bewegen können. Durch unterschiedliche Kombination und Gestaltung dieser Bewegungsimpulse lassen sich verschiedene Bewegungsqualitäten erzielen. In der oben angeführten Aufstellung greife ich auf Labans grundlegende Antriebselemente zurück. Ankämpfende (widerstrebende) <> nachgebende (auskostende) Qualitäten laut Laban (1988:77ff.): fest <> zart (Schwerkraft), direkt <> flexibel (Raum), plötzlich <> allmählich (Zeit), gebunden <> frei (Fluss).

- x Allmählicher Wechsel von Antriebsqualitäten während der „unbetonten“ Phasen der Bewegung.
- x In manchen Phasen scheint die Zeit mitten in der Bewegung still zu stehen oder die Bewegung wirkt, als würde sie dem Beat der Musik „nachhinken“ (zum Beispiel in der Phase, in der das linke Bein nach hinten geführt wird).
- „plötzlich“
  - x Plötzliche Änderung der Bewegungsrichtung sofort nach Erreichen des Umkehrpunktes der Bewegungsrichtung (z.B. räumlich gesehen „hinterster“ bzw. „vorderster“ Punkt der Gewichtsverlagerung)
  - x Unmittelbarer Wechsel einer Antriebsqualität nach Erreichen ihres jeweiligen Maximums, z.B. nach Momenten maximal „gebundenen Flusses“ in der angespanntesten Phase der „*Contraction*“ oder maximaler „Allmählichkeit“ einer Bewegung oder maximalen Nachgebens gegenüber der Schwerkraft in einem Ausmaß, das gerade noch nicht zum Gleichgewichtsverlust führt.
  - x Die plötzlichen Wechsel erfolgen meist „punktgenau“ auf akzentuierten Beats der Musik oder scheinen zuweilen den Beat schon „vorwegzunehmen“ (z.B. im Moment des Absprungs zu den „kleinen Zwischensprüngen“, die in Relation zur Musik wie ein „Auftakt“ oder kurzer „Vorschlag“ wirken. Die Landung nach dem Sprung erfolgt wieder genau „auf dem Beat“).
- ◆ Fluss (Spannungsfluss):
 

Einerseits wird in der Bewegung laufend zwischen gebundenem und freiem Fluss hin- und her- gewechselt, andererseits werden in verschiedenen Körperteilen oft gleichzeitig unterschiedliche Spannungsfluss-Qualitäten verwendet:

  - „gebunden“ („kontrollierte“, „gehemmte“ Bewegung):
    - x Exakte Führung des Beins nach hinten (s. z.B. Abb. [03], [04], [09], [10]).
    - x Kontraktion der Schulterpartie bzw. des unteren Rückens und Bauches (s. z.B. Abb. [04], [13], [14], [21]).
  - „frei“ („ungehinderte“, „freie“ Bewegung):
    - x Bestimmte Bewegungen der Arme (s. Abb. [02], [03], [06], [07], [12], [22]).
    - x *Release* der Schulterpartie und des unteren Torso nach vorhergehender Kontraktion.
  - „neutral“<sup>211</sup>:
 

Der Wechsel zwischen „gebunden“ und „frei“ erfolgt oft über Phasen „neutralen“ Flusses, deren „Erholungsfunktion“ in bestimmten Bewegungssequenzen

---

211 Die Kategorie des „neutralen Flusses“ („*Neutral Flow*“) stammt von Kestenbergh-Amighi et al. (1999:61ff.).

bewusst genutzt wird, zum Beispiel ...

x im kleinen Sprung vor der jeweiligen Rückwärtsbewegung des linken bzw. rechten Beins (s. z.B. Abb. [07], [12], [19]).

◆ Raum

Den Raumfaktor betreffend, sind relativ wenige Wechsel in den Antriebsqualitäten zu beobachten:

- Klare Betonung auf „direkt“ / „gerade“ / „geradlinig“, beispielsweise bei der ...
  - x geraden Vor-Rück-Bewegung des ganzen Körpers entlang der sagittalen Achse.
  - x Führung des jeweils nach hinten „steigenden“ Fußes entlang einer geraden Linie (s. z.B. Abb. [02] bis [05], [13], [14], [17], [18]).
  - x Bewegung des Handrückens in Richtung Oberarm in der „Kontraktionsphase“ der *Contraction-and-Release*-Bewegung des Schultergürtels (s. z.B. Abb. [04], [09]).
- „Flexible“ Bewegungen kommen hauptsächlich dort vor, wo Körperteile den Impulsen folgen, die von anderen Bewegungszentren ausgehen, also in sekundären Bewegungen, zum Beispiel ...
  - x der Unterarme und Hände während der „Lösungsphase“ der *Contraction-and-Release*-Bewegung des Schultergürtels (s. z.B. Abb [02] und [05] bis [08]).

Obwohl das Gadzo-Movement äußerst dynamisch ist und den ganzen Körper stark involviert, strahlt es zugleich auch Konstanz, Stabilität, Regelmäßigkeit und eine Form von Gleichmut oder *Coolness*<sup>212</sup> aus. Dafür sind jene Faktoren verantwortlich, die sich gleichmäßig oder unveränderlich durch den gesamten Bewegungsverlauf ziehen, wie zum Beispiel ...

- der Wiederholungsfaktor: die regelmäßige Wiederkehr und stabile Abfolge von Bewegungselementen
- das Ruhighalten des Kopfes trotz intensivster Motionen des restlichen Körpers<sup>213</sup>
- das Beibehalten des Standortes bzw. die bloß geringe Änderung der räumlichen Ausrichtung oder Fortbewegung (durch den Raum) im Vergleich zum äußerst intensiven „Bewegungsaufkommen“ innerhalb des persönlichen Umraumes (Kinesphäre)
- das klare Dominieren von bipolarem Formfluss im Rumpf: beide Körperhälften bewegen sich immer symmetrisch
- das Stabil-Halten des Körperschwerpunkts in der Mitte zwischen beiden Beinen (sowohl

---

212 Zum afrikanischen Ideal der „Coolness“ siehe auch Kap. 4.2 (Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen, S.46ff.)

213 Dieses Merkmal erwähnte auch Chernoff in dem in Kap. 4.2 abgedruckten Zitat auf Seite 52.

auf der lateralen als auch der sagittalen Ebene)

- die Kontinuität der Auf-Ab-Bewegung entlang der vertikalen Ebene und der Vor-Rück-Bewegung auf der sagittalen Ebene, welche beide um eine stabile (Körper-)Mitte „pendeln“, die dadurch in der Bewegung zu „ruhen“ scheint.
- jene Bewegungsphasen mit „fließenden“, „runden“, fast unmerklichen Übergängen zwischen unterschiedlichen oder entgegengesetzten Antriebsqualitäten.

### 6.2.3.2 Interpretation einiger Bedeutungsaspekte des Gadzo-Movements

Das Gadzo-Movement kommt meinem Informationsstand nach<sup>214</sup> in drei traditionellen Tänzen der Anlo Ewe, nämlich *Gadzo*, *Agbekor* und *Atsiagbekor*<sup>215</sup> vor, die generell mit Krieg und Kampf assoziiert werden. Nissio Fiagbedzi ordnet diese der „frühen Anlo-Periode“ zu, welche er mit 1650 bis 1886 datiert (vgl. Fiagbedzi 1980a:17,25)<sup>216</sup>. Zudem ist es auch in zwei Tänzen jüngerer Datums vertreten, von denen der eine ein „*Social Dance*“<sup>217</sup> der Anlo Ewe namens *Anlo Kete* ist. Der andere, *Fume Fume*, hingegen greift Tanzelemente unterschiedlicher Ethnien Ghanas auf. Laut eines Telefonats mit Vincent im Juni 2008 (s. [TG-VS.01]) wurde *Fume Fume* vom bekannten ghanaischen *Master Drummer*, Komponisten und Mitbegründer der AAMA (Academy of African Music and Arts) in Kokrobite, Mustapha Tettey Addy choreographiert<sup>218</sup>. Er integrierte darin offensichtlich auf erfolgreiche Weise Rhythmen und Tanzelemente mehrerer ghanaischer Ethnien aus dem Südosten Ghanas (wovon mir neben den Anlo Ewe auch die Ga, die hauptsächlich in der Region von Greater Accra anzutreffen sind und denen Addy selbst entstammt, genannt wurden). Erfolgreich deshalb, weil mittlerweile alle oder zumindest einige der Ethnien, aus deren Repertoire er sich bediente, diesen Tanz als „*Social Dance*“ aufgenommen und weitergeführt haben.

Ausgehend von dem Umstand, dass das Gadzo-Movement in zumindest 4 Tänzen der Anlo Ewe und in einem modernen Tanz, in welchen es als Anlo-Ewe-typische Bewegung Eingang gefunden hat, vorkommt, kann darauf geschlossen werden, dass das Gadzo-Movement sowohl für die Anlo Ewe selbst als auch für andere als *Identity Marke*<sup>219</sup>, also als eindeutiges Identitäts-Symbol und Erkennungszeichen der Anlo Ewe fungiert.

In der Benennung des „Gadzo-Movements“ orientiere ich mich an der Tatsache, dass die Tänzer und Tänzerinnen des Kusum Gboo Dance Ensembles dieses Bewegungsmotiv meist auch so nannten, wenn sie in Zusammenhang mit den anderen Tänzen, in denen es

---

214 Zu den Vorbedingungen siehe einleitende Anmerkungen zum Kapitel 6 (Exemplarische Analyse ausgewählter Tänze aus dem Repertoire des Ensembles, S.152ff.)

215 *Atsiagbekor* ist die ausgeschmücktere und „dramatischere“ Version des *Agbekor*, auf den dieser zurückgeht. In den *Atsiagbekor* sind sowohl der *Slow Agbekor* als auch der *Fast Agbekor* eingebunden, von denen in der Literatur zuweilen auch gesondert die Rede ist. Die Schilderung einer Aufführung des *Atsiagbekor* im traditionellen Setting und Informationen zum engen Zusammenhang zwischen den trommelsprachlichen Phrasen und den Tanzbewegungen finden sich ab Seite 97ff. in Kap. 4.4.2.2).

216 Fiagbedzi gibt an, dass auch ein früheres Entstehungsdatum denkbar ist, dass es dafür aber nicht genug Belege gibt.

217 Zu Tanzkategorien, die in Ghana üblich sind, siehe Kapitel 4.5 (Ermische Kategorien für Tanz/Musik, S.110ff.)

218 Ich kann nicht bezeugen, dass er auch mit Sicherheit allein für die Tanzschritte zuständig ist. Es ist durchaus möglich, dass er in der tänzerischen Choreographie von Choreographen der AAMA unterstützt wurde. Sicher ist allerdings, dass er die Musik dazu komponierte, welche laut Aussage eines anderen Informanten aus Ghana ohnehin die „Hauptsache“ wäre. Er behauptete, dass es fast gleichgültig sei, welche Schritte man dazu tanze. Solange die Musik „stimme“, sei es *Fume Fume*. Dieser Tanz erlaubt offensichtlich ein großes Maß an tänzerischer Improvisationsfreiheit, was für seine rasche Verbreitung als „*Social Dance*“, bei dem die Teilnahme üblicherweise nicht reglementiert ist, verantwortlich ist. Tänze, in denen bestimmte musikalische Motive fix mit bestimmten Tanzbewegungen verknüpft sind, werden hingegen meist von ausgebildeten oder geübten Tänzern ausgeführt. Vincent und Cynthia, eine (mittlerweile ehemalige) Tänzerin des Ensembles, schilderten mir, dass es ihnen bei der Einstudierung von *Fume Fume* in der Bühnenversion des Kusum Gboo Dance Ensembles freigestellt war, ihre jeweiligen Soloparts selbst zu choreographieren – was oben angestellte Vermutung bestätigt.

219 Zum theoretischen Background dieses Begriffs siehe Kap. 3 (Kultur als Kommunikation – Tanz als „Message / Action Sign System“, S.16ff.)

vorkommt (z.B. *Atsiagbekor*) davon sprachen. Ob daraus abgeleitet werden kann, dass dieses Motiv ursprünglich tatsächlich zuerst im Tanz *Gadzo* vorkam, welchen die Anlo Ewe angeblich von jenem Zweig der Ewe, der heute in Benin an der Grenze zu Togo siedelt, mitbrachten und danach erst in den *Atsiagbekor*, der wiederum vom *Agbekor* „abstammt“, inkorporiert wurde, ist allerdings fraglich.

Ein anderer Begriff, den sie zur Bezeichnung dieses Bewegungsmotivs verwendeten, war „*Paddling*“. Auch hier stellt sich die Frage, ob dies auf den ehemaligen Ursprung dieser Bewegung hindeutet. Mir ist bekannt, dass es im afrikanischen Raum Boote gibt, die stehend gerudert werden. Wird der Bewegungsablauf des *Gadzo-Movements* – vor allem jener der Arme in Abbildung [04] bis [10] (s. Tabelle in Kap. 6.2.3, S. 168ff.) – vor diesem Hintergrund betrachtet, so ließe sich dieses durchaus mit der Aktivität des Ruderns assoziieren: entweder in Zusammenhang mit Fischerei – worauf der äußerst dynamische, fast kriegerische Bewegungscharakter des *Gadzo-Movements* allerdings weniger stark hindeutet – oder auf die Zurücklegung weiterer Strecken auf dem Wasser. Das schnelle dynamische Rudern mehrerer synchron agierender Ruderer einer Kampfflotte würde eher zur Bewegungsqualität des *Gadzo-Motivs* passen. Es gibt auch Berichte, nach denen die Anlo Ewe Etappen ihrer Wanderung, die sie in ihre heutigen Siedlungsgebiete führten, in kanuartigen Booten entlang der Küstenlinie zurücklegten.

Andererseits muss das Bewegungsmotiv sich gar nicht von einer konkreten Aktivität aus dem Alltagsleben ableiten, sie kann auch einem spontanen Einfall entsprungen sein und dann Gefallen gefunden haben oder auf eine bewusste Kreation, die bestimmte innere Bewegungsqualitäten darstellen sollte, zurückgehen. Auch wenn die Frage nach dessen Herkunft im Moment nicht gelöst werden kann und vielleicht auch für die Anlo Ewe selbst gar nicht mehr rekonstruierbar ist, stellt sich im Zusammenhang mit dem angenommenen Stellenwert dieser Bewegung als *Identity Marker* eine andere wichtige Frage: Was „verkörpert“ diese Bewegungsmatrix, dass sie auch nach Jahrhunderten für die Anlo-Ewe noch von großer, geradezu identifikatorischer, Bedeutung zu sein scheint? Was drückt diese Bewegung aus, dass sich ein ganzes Volk damit identifizieren kann?

Bei der folgenden Interpretation einzelner Bedeutungsaspekte ist mitzuberücksichtigen, dass die Herauslösung aus dem Gesamtphänomen, in dem diese miteinander verwoben sind und gerade in ihrer Gesamtheit und gegenseitigen Wechselbeziehung den speziellen Charakter des Motivs prägen, die theoretisch-analytische Annäherung zwar erleichtert, dass diese im Endeffekt jedoch wieder in die Betrachtung des Gesamtkontextes einfließen sollten<sup>220</sup>. Einzelne der herausgegriffenen Aspekte weisen, wie zu sehen sein wird, in gewissem Sinne

---

<sup>220</sup> Das *Gadzo-Movement* kann wahrscheinlich ebensowenig durch eine Zergliederung in seine Einzelaspekte verstanden werden wie Synergieeffekte als Summe ihrer einzelnen Teile zu begreifen sind.

„tautologische“ Entsprechungen zu anderen auf, indem sie ähnliche Konzepte mit einem anderen „Bild“ zum Ausdruck bringen, wodurch jeweils ein bestimmter Blickwinkel betont wird, ohne damit die anderen Bedeutungsvarianten auszuschließen, was für die Verwendung von Metaphern typisch ist<sup>221</sup>.

Beim Versuch der Herausarbeitung hypothetischer Antworten auf diese Frage wenden wir uns noch einmal den im vorigen Abschnitt (Betrachtungen zur Bewegungsdimension des Gadzo-Movements, S.174ff.) beschriebenen Bewegungscharakteristika des betreffenden Motivs zu:

- 1) Die starke Betonung der sagittalen Ebene ist das auffallendste Element. Sie zeigt sich im ständigen Wechsel der Gewichtsverlagerung im Zuge der „angedeuteten Schritte“ nach vorne und hinten, im weiten „Nach-Hinten-Greifen“ des linken und in die kleineren „Vor-Rück-Bewegungen“ des rechten Beins, in den *Contraction-and-Release-Motions* des Brustkorbs und der Schulterblätter entlang dieser Achse und der optischen Betonung dieser Bewegungen mittels der spezifischen Armführung.
- 2) Die federnde Auf-und-Ab-Bewegung, welche die Tänzer selbst als „Down-Up-Movement“ bezeichnen<sup>222</sup>, erscheint im Vergleich dazu als sekundäres – oder die primäre Bewegung unterstützendes – Merkmal. Die kleinen Sprünge, die ebenfalls entlang der vertikalen Achse an den Scheitelpunkten der Vor-Rück-Bewegung stattfinden, akzentuieren den Bewegungsverlauf sowohl zeitlich als auch „schwerkraftmäßig“ und könnten ebenfalls als unterstützendes oder die in 1) beschriebene Bewegung „färbendes“ oder „gestaltendes“ Merkmal gesehen werden.
- 3) Dynamik, Spannung und Kontrast wiederum werden durch den Wechsel bzw. das Aufeinanderprallen entgegengesetzter Antriebsqualitäten erzeugt.
- 4) Gleichzeitig zeigt das Gadzo-Movement eine interessante Balance zwischen Kraft und Beherrschtheit, Stabilität und Flexibilität.

Mit jedem dieser Charakteristika lassen sich Bezüge aus der Geschichte bzw. der „kulturellen Logik“ der Anlo Ewe verknüpfen, die – zumindest aus meiner Sicht als Kulturfremde zum jetzigen Zeitpunkt dieser Forschungsarbeit – Sinn zu machen scheinen und Ausdruck „bedeutsamer“ Aspekte des Selbstbildes der Anlo Ewe sein könnten. Für manche lassen sich

---

221 Ein Beispiel sind unterschiedliche sprachliche Metaphern, die eingesetzt werden, wenn Menschen über ihre Vorfahren sprechen. Je nach Betrachtungswinkel kann davon die Rede sein, dass einem die eigenen Vorfahren „vorangegangen“ sind, ebenso aber, dass sie sich als Teil der eigenen Vergangenheit „hinter einem“ befinden und einem „den Rücken stärken“. Die Metapher „auf den Schultern der Ahnen zu stehen“ betrachtet die Position der Ahnen auf einer vertikalen Achse liegend als „unter einem“ angeordnet, wobei den Vorstellungen zufolge, nach denen die Vorfahren nach ihrem Tod in eine transzendente Sphäre eintreten, die über der alltäglichen Welt liegt, die Anordnung auf der vertikalen Achse genau diametral entgegengesetzt wäre.

222 Dass in der Bezeichnung „Down-Up-Movement“ der Abwärtsaspekt der Bewegung zuerst genannt wird, signalisiert, was schon in Kapitel 4.4.1 (Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung, S.77ff.) angesprochen wurde, nämlich, dass die „Erdkraft“ und der Umgang mit ihr in Afrika anders konnotiert ist als in der westlichen Denkweise.

mehrere Bezüge finden und einige Aspekte weisen auch Querverbindungen untereinander auf. Es ist durchaus denkbar oder sogar wahrscheinlich, dass ein Symbol, welches als „*Identity Marker*“ fungiert, auch in der „Logik“ der betreffenden Gemeinschaft mehrere Bedeutungsdimensionen miteinander verknüpfen bzw. in sich vereinen kann. Ob dies allerdings in der hier vorgeschlagenen Form der Fall ist, müsste erst überprüft werden.

Interpretationsansätze zur „Deutung“ des Gadzo-Movements:

1) Bewegungen auf der sagittalen Ebene:

1a) Verknüpfung mit dem Wanderungsmythos der Anlo Ewe in Zusammenhang mit der Flucht aus Notsie

1b) Verknüpfung mit der zeitlichen Dimension: Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft, Tradition (Lebensweise und Weisheit der Ahnen) <> Moderne (Leben gemäß aktueller Anforderungen und Einflüsse)

2) Bewegungen auf der vertikalen Ebene:

2a) Verknüpfung der materiellen mit der immateriellen, der irdischen mit der göttlichen Dimension, der diesseitigen Welt mit der Welt der Ahnen, Geister, Dämonen und Gottheiten

3) Dynamik, Spannung, Kontrast:

3a) Demonstration von Kraft, Stärke, Mut, Kampfgeist, „Unbezwingbarkeit“

4) Ausgeglichenes Pendeln zwischen Kraft und Beherrschtheit, Flexibilität und Stabilität:

4a) Balance, „*Coolness*“, Anpassungsfähigkeit bei gleichzeitiger Bewahrung der eigenen Identität, flexibles Operieren auf Basis eines stabilen und bewährten Fundaments

Nun zu den Erklärungsansätzen im Einzelnen:

Ad 1a) Verknüpfung mit dem Wanderungsmythos der Anlo Ewe in Zusammenhang mit der Flucht aus Notsie:

Kathryn Linn Geurts (2002:114ff.) und A Kodzo Paaku Kludze (2000:9ff.) schildern eine weitgehend übereinstimmende Version der Geschichte über die Flucht aus Notsie (auch Dotsie), die in der mündlichen Überlieferung der Anlo Ewe einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Das mehrtägige *Hogbetsotso-Festival* (wörtlich ins Englische übersetzt „*Leaving Hogbe*“, auch „*Wall-Breaking-Festival*“ genannt), das einmal jährlich im November in Anloga

auf dem heutigen Gebiet der Anlo Ewe in der Volta Region Ghanas abgehalten wird, erinnert in Form von Liedern, Tänzen, Geschichten und Ritualen an eine wichtige Episode aus der Geschichte über die Wanderungen der Anlo Ewe. Auf dem Weg, der die Ewe aus ihren früheren Siedlungsgebieten (manche Quellen sprechen von Gebieten in der Nähe des Nils im Sudan und andere von Gebieten im heutigen Nigeria und Tschad) in Richtung ihrer heutigen Heimat im Südosten Ghanas und in Teilen Togos führte, war Hogbe oder Notsie im heutigen Togo, eine ihrer Zwischenstationen. Der Geschichte nach hatten die Ewe in der Zeit, als sie dort siedelten, unter der Tyrannei ihres eigenen Königs, King Agokoli (auch Tɔgbe Agokoli oder Torgbui Agorkorli), der um die Mitte des 17. Jahrhunderts regierte, zu leiden. Es wird berichtet, er hätte die ursprüngliche Befestigungsanlage der Stadt Notsie, die von einer hohen starken Mauer umgeben war (deren Reste angeblich heute noch sichtbar sind), zu einem „Gefängnis“ für sein eigenes Volk umfunktioniert, das die Einwohner nur unter strenger Bewachung durch Agokolis Soldaten verlassen durften, um auf den umliegenden Feldern zu arbeiten. Angeblich soll er sie nicht nur zu anstrengendem Frohndienst gezwungen haben, sondern ihnen auch mit drakonischen Urteilen oder unlösbaren Aufgaben, welche er ihnen auferlegte, das Leben schwer gemacht und bei jeder sich bietenden Gelegenheit fürchterliche Strafen über sie verhängt haben. Die Anführer der verschiedenen Ewe-Gruppen schmiedeten deshalb einen Plan, der ihnen im auch Endeffekt zur Flucht verhalf. Die Geschichte schildert, dass die Frauen über viele Tage hinweg das Abwaschwasser an bestimmte Stellen der Mauer schütteten, um die Mauer allmählich aufzuweichen. Als die Mauer weich genug war und der Moment der Flucht sich näherte, veranstalteten die Stämme ein grosses Fest, trommelten und tanzten die ganze Nacht und gaben den Soldaten reichlich vom *akpeteshie*, dem lokalen Zuckerrohrschnaps, zu trinken, bis sich diese ermattet zurückzogen, um sich auszuruhen. Über den Punkt, wie die Mauer im Endeffekt durchbrochen wurde, sind sich die verschiedenen Ewe-Subgruppen, die in dieser Nacht gemeinsam aus der befestigten Stadt entkamen, uneins. Einige der Gruppen beanspruchen den Ruhm, die Wand durchbrochen zu haben, für sich. Eine heute in Ho ansässige Gruppe der *Northern Ewe* behauptet zum Beispiel, sie hätte mit Hilfe des Allmächtigen Gottes *Mawuga* die Wand mit einem antiken Schwert durchschlagen, das auch heute noch zu den Regalia ihres *Chief* zählt (vgl. Kludze 2000:11). Die Gbi nennen sich auch *Egbalawo*, was soviel wie „those who broke the wall“ bzw. „the wall breakers“ bedeutet, und behaupten ihrerseits, für den Fall der Mauer verantwortlich zu sein. In einer Version der Geschichte, die mir Vincent, der *Dance Leader* des Kusum Gboo Dance Ensembles, erzählte, ist davon die Rede, dass die Ewe unbemerkt am Einsturz der Mauer arbeiteten, während sie ihren Tanz aufführten, der gleichzeitig die Soldaten täuschen sollte (s. [IV-VS.02]). Der Tanz, der viele, viele Stunden, vielleicht sogar Tage lang gedauert habe, beinhaltete nämlich tiefe Schrittbewegungen rückwärts, mithilfe derer die Reihen jener Tänzer, die der Mauer am Nächsten waren, die bereits aufgeweichte

Mauer immer weiter destabilisierten, bis sie schließlich ganz nachgab. Daraufhin konnten die Menschen in der Nacht, als alle schliefen, klammheimlich die Stadt verlassen, wobei sie – und darin sind sich die verschiedenen Überbringer der Geschichte wieder einig – eine weitere List anwendeten, um die Soldaten auf eine falsche Fährte zu locken, sobald diese erwachten. Die Menschen verließen die Stadt nämlich rückwärts gehend (*zo megbemegbe* – siehe dazu auch Kap. 4.4.1, Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung, S.77ff.), um Fußspuren zu hinterlassen, die die Soldaten glauben machen sollten, in der Nacht hätte sich ein Heer von Invasoren auf die Stadt zubewegt. Das sollte die Soldaten eine Weile beschäftigen, bevor sie die Verfolgung aufnahmen. Die Version der Anlo Ewe erzählt von der Anwendung einer weiteren List, gemäß derer ein Angehöriger ihrer Gruppe, Togbui Tsali, der über die Fähigkeit der „Gestaltwandlung“ verfügte, sich kurzfristig in eine Maus verwandelte und über die Fußspuren lief, damit diese aussahen wie „*yesterday footprints*“ (vgl. Geurts 2002:140). Durch ihr listiges Vorgehen konnten die Ewe der Tyrannei des King Agokoli tatsächlich entfliehen und sollen aufgrund dieses Erlebnisses laut Kludze bis heute eine Abneigung gegen große zentralistische Systeme hegen, welche sie mit der Gefahr des Despotismus verbinden. Bis auf die Anlo Ewe, welche ein stark zentralisiertes Königreich unter den *Awoamefia* errichteten, ziehen die meisten Ewe-Gruppen bis heute eine lose Organisation mit kleinen unabhängigen *Chieftaincies* vor.

Wenn es sich beim Gadzo-Movement nun tatsächlich um diejenige Tanzbewegung handeln sollte, mithilfe derer die Ewe – bzw. zumindest die Untergruppe der Anlo Ewe – sich unbemerkt an der Wand zu schaffen machen konnten, während sie den Soldaten weismachten, sie tanzten nur – also eine Bewegung, die den Anlo Ewe im Endeffekt die Freiheit geschenkt hatte – wäre jede weitere Frage nach deren geschichtlichem Stellenwert obsolet. Allerdings reagierte Vincent auf meine Rückfrage, ob das Gadzo-Movement denn nun besagte Bewegung darstelle, plötzlich ausweichend und machte mich darauf aufmerksam, dass die Darstellung des Rückwärtsgehens (*zo megbemegbe*), das die Ewe anwandten, um die Soldaten zu täuschen, in den Tänzen, die während des *Hogbetsotso*-Festivals die Flucht aus Notsie thematisieren, von einer anderen Tanzbewegung dargestellt würde. Als ich ihn darauf aufmerksam machte, dass ich nicht diese Bewegung gemeint hätte, sondern jene, die die Wand zum Einsturz gebracht hatte, dachte mein Gesprächspartner nocheinmal kurz nach, wechselte dann aber erneut das Thema und ließ sich auch nicht mehr darauf zurücklenken, woraus ich schloss, dass er sich über diesen Sachverhalt selbst nicht im Klaren war. Ich denke, dass dies ein sehr anschauliches Beispiel dafür ist, dass die Kenntnis der eigenen Geschichte und der Hintergründe der eigenen Tradition bei jenen Menschen, die entfernt von ihrer Heimat in der Stadt aufwachsen, meist bruchstückhaft ist. Sie lernen das Lesen und Schreiben in der Schule meist nicht in ihrer Muttersprache, sondern in Englisch und in der Sprache der ortsansässigen Bevölkerungsgruppe und erfahren häufig auch mehr

von deren Geschichte und kulturellem Background als über ihre eigene Herkunftskultur. Da mir zur Zeit meiner Feldforschung noch nicht klar war, dass ich mich einmal so eingehend mit dem Gadzo-Movement auseinandersetzen würde, und ich später auch keine aufschlussreichen Quellen dazu fand, um mehr darüber in Erfahrung zu bringen, ist die angeführte Vermutung weiterhin als spekulativ zu betrachten.

Ad 1b) Verknüpfung mit der zeitlichen Dimension: Vergangenheit / Gegenwart / Zukunft, Tradition (Lebensweise und Weisheit der Ahnen) <> Moderne (Leben gemäß aktueller Anforderungen und Einflüsse):

In Bezug auf *Atsiagbekor*, in dem das Gadzo-Movement ebenfalls anzutreffen ist, schreibt Odette Blum:

The most spectacular of the Anlo dances is the Atsiagbeko – the war dance of old which is now performed as entertainment on special occasions. There are few Atsiagbeko clubs. I'm familiar with the one led by the Ladzekpos whose family have handed down the steps for generations. Here actions and ideas are transformed into dance movement. "It is necessary to retreat in order to advance": there are three hops backward, then a surging run forward into a repetitive springing movement of the legs (from first to fourth position) accompanied by powerful and percussive Yedudu<sup>223</sup> movements (Blum 1973:29-31).

Die Verknüpfung, welche Blum in diesem Zitat zwischen Bewegungsfolgen, die entlang der sagittalen Achse vom Tänzer aus gesehen „zurück“ und wieder „nach vor“ ausgeführt werden, und dem Sprichwort „*You have to retreat in order to advance*“ herstellt, ist insofern interessant, als ich auf diesen Hinweis erst stieß, nachdem ich selbst die „Rück-Vor-Dynamik“ des Gadzo-Movements mit diesem Sprichwort, das ich in Ghana mehrmals aufgeschnappt habe, in Beziehung gesetzt hatte. Die Haltung und der ideelle Hintergrund, die in diesem Leitspruch zum Ausdruck gebracht werden, begegneten mir auch in anderen Symbolen und Redensarten: zum Beispiel im Sankofa-Symbol, einem der berühmten *Adinkra*-Symbole<sup>224</sup>, welche Lebensweisheiten, ethische Grundsätze und moralische Leitlinien in Form von grafischen Symbolen, die jeweils mit bestimmten Sprichwörtern oder Metaphern verknüpft sind, darstellen. Diese Symbole finden sich auf zahlreichen Insignien der Herrscherhäuser und auf zeremoniellen Gegenständen aus dem rituellen Bereich ebenso wie auf Kleidern,

---

<sup>223</sup> Aus den Beschreibungen Blums geht leider nicht ganz eindeutig hervor, wie dieses *Yedudu*-Movement genau ausgeführt wird. An anderer Stelle schreibt sie „Yedudu bears a spatial resemblance to the contraction and release of the technical vocabulary of Martha Graham: the contraction is done on the upbeat, the release on the downbeat. In the most prevalent style, one person requests another, generally of the same sex, to dance. Moving abreast and looking at each other frequently, they perform Yedudu, stepping with the same foot twice into a small second position, then repeating with the other foot. This is done for a minute or two while partners either travel forward or stay in place. The sequence is often concluded with a three- or four-count coda, consisting of several shifts of weight in any rhythm the dancer fancies“ (1973:27). Weiter unten ist dann von „Yedudu torso movement made while kneeling“ (1973:31) die Rede. Mit diesen Hinweisen assoziiere ich jene Bewegungsfolgen, die für das *Agbadza-Movement* (in der Diktion der Tänzer/innen des Kusum Gboo Dance Ensembles) typisch sind. Blum weist darauf hin, dass dieses Bewegungsmotiv das Basis-Bewegungsmotiv der Anlo Ewe darstelle, jedoch nur *Agbadza* genannt werden dürfe, wenn die Musik auch wirklich „*Agbadza*“ sei. „Outsiders always refer to any dance in this form as Agbadza, but this is correct only if the music is Agbadza. Frequently it is not, though the dance structure remains the same“ (1973:28).

<sup>224</sup> Die *Adinkra*-Symbole stammen ursprünglich von den Ashanti, sind mittlerweile in Ghana aber bereits zum Allgemeingut geworden. Da sie Leitsätze und Lebensweisheiten vermitteln, die auch in anderen ghanaischen Ethnien gängig sind, ist den meisten Menschen deren Bedeutung vertraut.

Häusern und Alltagsgegenständen. Das *Sankofa*-Symbol stellt (in mehr oder weniger stilisierter Form) einen Vogel dar, der seinen Kopf nach hinten biegt, um eine Kaktusfrucht, die sich hinter seinem Rücken befindet, aufzunehmen während er unaufhörlich vorwärts schreitet.

Die mit diesem Symbol verknüpften Sprichwörter lauten: „*Return and take it (pick it)*“, „*If you don't know where you're coming from, you don't know where you're going*“ oder eben „*You have to retreat in order to advance*“. Professor Opoku erklärte mir das Bedeutungsspektrum in einem persönlichen Gespräch am 20.10.2000 an der Universität von Ghana in Legon (s. [PG-AO.01]) folgendermaßen: Einerseits fordere dieser Leitsatz dazu auf, sich im Fall von Fehlern, Zerwürfnissen oder Versäumnissen in der Vergangenheit an die Position „zurückzubewegen“, an der das Problem begonnen hat, und die Situation zu bereinigen, und andererseits käme darin ein wichtiger Aspekt der afrikanischen Lebensweise zum Ausdruck, über den sich die unterschiedlichen afrikanischen Ethnien einig seien. Darin nämlich, dass ein Leben nur dann von Erfolg gekrönt sein bzw. eine Gemeinschaft nur dann stabiles organisches Wachstum und Wohlergehen erfahren könne, wenn es mutiges Vorwärtsschreiten mit den bewährten Lebensweisen und Werten der eigenen Vergangenheit und der ihrer Vorfahren verknüpfe. Opoku machte mich außerdem darauf aufmerksam, dass die bildliche Darstellung der Sankofa nur dann diesem zugrundeliegenden Grundsatz gerecht werde, wenn die Füße des Vogels auch tatsächlich in einer „vorwärtsschreitenden“ Haltung abgebildet seien. Sonst würde das Symbol nämlich eher den sogenannten „Traditionalisten“ gleichen, die so starr auf die Rückbesinnung auf die Vergangenheit ausgerichtet seien, dass sie darüber vergessen würden, dabei auch weiterzuschreiten und sich den aktuellen Veränderungen anzupassen.

In der Redensart „*If you don't know where you're coming from, you don't know where you're going*“ spiegelt sich zudem wider, wie sehr diese Verwurzelung in der eigenen Tradition und den Werten der Gemeinschaft, der man angehört, als konstitutiv für die eigene Identität und als relevant für das „Gelingen des eigenen Fortkommens“ erachtet wird.

Ad 2a) Verknüpfung der materiellen mit der immateriellen, der irdischen mit der göttlichen Dimension, der diesseitigen Welt mit der Welt der Ahnen, Geister, Dämonen und Gottheiten:

Die Assoziation der vertikalen Dimension mit diesen Begriffen und Vorstellungen ist in vielen kulturellen Taxonomien anzutreffen. Die Aussage „Wir stehen auf den Schultern unserer Ahnen“ begegnete mir in Ghana in unterschiedlichen Variationen, wie zum Beispiel: „*We are standing on the shoulders of our ancestors (oder: „those who came before us“) to see what is to come.*“ Ebenso wie diese Metapher die jetzige Generation daran erinnern soll, dass die Position, auf der sie „aufsetzt“, auf den Leistungen und Errungenschaften vorhergehender

Generationen beruht und diese dafür Respekt und wertschätzende Erinnerung verdienen, gemahnt es sie auch ihrer Verantwortung, mit ihren eigenen Handlungen und ihrer Lebensweise ein stabiles Fundament zu errichten, auf das zukünftige Generationen weiter bauen können. Gegenseitige Unterstützung ist ein zentraler Baustein afrikanischer Gesellschaften, die, wie Richard Danquah im dem in Kapitel 5.2 (s. S.121ff.) teilweise abgedruckten Interview (IV-RD.01.T) treffend bemerkte, unter den widrigen ökonomischen oder ökologischen Umständen, mit denen sie fertig zu werden hatten, oft gar nicht überleben hätten können.

Die Vorstellung einer engen Verbindung der Menschen der diesseitigen Welt mit den Ahnen, Geistern und Göttern der jenseitigen Welt ist in Ghana nach wie vor vitaler Bestandteil des Lebens. Beide Welten sind Pole desselben Kontinuums und gelten als untrennbar voneinander. Zwischen den beiden „Welten“ existiert ein unaufhörlicher „Austausch“. Einerseits erfolgt er über die Seelen, die bei der Geburt aus der anderen Welt als „Kind einer Geistmutter“ oder als Ahn, der sich erneut „verkörpern“ will, in die diesseitige Welt gelangen und diese bei ihrem Tod wieder verlassen, um in die Sphäre der „anderen Welt“ einzutreten. Andererseits geschieht dieser Austausch über die unterschiedlichen Bande, die die Angehörigen der einen Welt an die der anderen knüpft, und über diverse spirituelle und rituelle Formen der „Kommunikation“ zwischen diesen beiden Welten.

In Bezug auf die Vertikalität dieser Vorstellungen schildert Robert Farris Thompson in „African Art in Motion“, dass vor allem bei jenen Masken und Skulpturen, die mehrere Ebenen in sich aufweisen, die weiter oben liegenden Bereiche mit der spirituellen oder göttlichen Sphäre assoziiert werden, die weiter unten angeordneten Bereiche hingegen üblicherweise für die irdische oder menschliche Dimension stehen (vgl. Thompson 1974).

In unterschiedlichen rituellen Traditionen Afrikas ist auch die Metapher des „Aufsteigens“ spiritueller Energie anzutreffen. In diesem Zusammenhang sind verschiedene Techniken bekannt, die eingesetzt werden, um die spirituelle Energie (bzw. das „magische Feuer“), als deren Sitz häufig die Pelvis-Region angegeben wird, „anzufachen“ und „zum Steigen zu bringen“ (s.a. Kremser 1981). Das akzentuierte ruckartige Hochschnellen der Region des Beckens und unteren Rückens, die in jener Bewegungsphase des Gadzo-Movements auffällt, die z.B. in Abbildung [12] und [19] (s. Tabelle in Kap. 6.2.3, S.168ff.) zu sehen ist, könnte dahingehen interpretiert werden, dass die geballte Energie, die während der Ausführung des Gadzo-Movements in diesem Bereich gesammelt wurde, den Körper in diesem Moment „hoch-katapultiert“ oder aber gezielt nach oben gebracht wird, um deren Kraft „anzufachen“.

Das konstante Auf-und-Ab-Federn entlang der vertikalen Achse, das ein fixer Bestandteil des Gadzo-Movements ist, kann wiederum mit dem Auspendeln der irdisch-menschlichen

Belange mit den übergeordneten spirituellen und göttlichen Dimensionen assoziiert werden. Der Mensch stellt zwischen den Kräften der Erde und des Himmels eine lebendige Verbindung her und ist dazu aufgerufen, beiden Kräften zu „gehörchen“, um sein Leben „dazwischen“ auf eine dynamische Basis zu stellen.

Ad 3a) Demonstration von Kraft, Stärke, Mut, Kampfgeist, „Unbezwingbarkeit“:

In einem unserer Gespräche erwähnte Vincent, das Gadzo-Movement sei Teil des „*energy-part of Ewe dances*“ (s. Telefonat [TG-VS.01]). Damit wollten die Ewe, wie er sich ausdrückte, einerseits zeigen „*how strong energy they have*“ und andererseits diese Energie mehren und nicht zuletzt zu ihrer eigenen Stärkung und Erbauung nutzen. Vincent sprach auch davon, dass die Ewe *Gadzo* ursprünglich im Zuge ihrer Wanderungen aus dem früheren Dahomey (heute Benin) mitgebracht hätten. Im Benin ist heute noch eine den Ewe nahe verwandte ethnische Gruppe, die Fon, anzutreffen.

Dass *Gadzo* ein Tanz sei, der von den jungen Männern getanzt werde, um ihr spirituelles Wachstum zu fördern, konnte ich in einem der wenigen Berichte lesen, die ich zu dem Tanz selbst finden konnte. Darin wird auch erwähnt, dass dieser an der Grenze zwischen Togo und Benin anzutreffen sei.

Gadzo: from the Ewe [alte Form von „Ewe“, Anm. C.I.] words ega (iron) and ezo (the fire that burns in you, spiritually). This is a dance performed by young men to heighten their spiritual growth. Though it is considered to be a secular dance, Gadzo is recognized for the spiritual powers it engenders. In Vogan, where Francis Kofi comes from, Gadzo is performed when someone dies an accidental death, or unexpectedly. C.K. Ladzekpo says that the people of Anyako learned it from artists in the town of Kple which lies at the border between Togo and Benin. There, they traditionally perform it with swords. During the time of Ghana's struggle for independence, the British banned performance of Gadzo, for they found the swords and raising of energy to be threatening (s. <http://ecologylab.cs.tamu.edu/chains/gadzo.html>).

In der gleichen Quelle werden einige Lied-Passagen des „*Gadzo-Song*“, wie es da heißt, auf englisch übersetzt abgedruckt, wovon eine wie folgt lautet:

We send a message to the elders:  
Find strong powers to put in our hands  
(s. <http://ecologylab.cs.tamu.edu/chains/gadzo.html>).

Der dynamische, ja sogar kämpferisch anmutende Aspekt des Gadzo-Movements und dessen Vorkommen in alten überlieferten Tänzen, die mit Krafterwerb wie *Gadzo* und mit Kampf wie *Agbekor* und *Atsiagbekor* in Verbindung stehen, stellen Bezüge zu der kriegerischen Vergangenheit der Anlo Ewe her. Im Zuge ihrer Völkerwanderung mussten sie sich immer wieder in kriegerischen Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Einwohnern der Gegenden, durch die sie zogen, bewähren, waren offensichtlich aber auch nicht zimperlich darin, solche Kämpfe selbst vom Zaun zu brechen. Geurts (2002:268) zitiert in dem Zusammenhang Amenumey:

In the pre-colonial period Anlo had managed to make herself thoroughly hated by her immediate neighbors – some of whom were fellow Ewe people. Anlo had fought many battles with the Gen, a fellow Ewe subtribe to the east. The causes were attempts by either side to engross as much of the slave-trade as possible to the exclusion of the other, and also barefaced slave-raiding. Again there had been many conflicts between Anlo on the one hand and the people of Accra and Ada on the other. These were mostly due to a clash of economic interests, namely salt and fishing rights in the lagoon and along the river Volta (Amenumey 1968:99-100)<sup>225</sup>.

Ad 4a) Balance, „Coolness“, Anpassungsfähigkeit bei gleichzeitiger Bewahrung der eigenen Identität, flexibles Operieren auf Basis eines stabilen und bewährten Fundaments:

Obwohl das Gadzo-Movement eine als „kämpferisch“ zu bezeichnende Komponente aufweist, drückt es zugleich auch eine Art Gleichmut und „innere“ Ruhe aus, welche vor allem in der stabilen Körpermitte und der ruhigen Haltung des Kopfes zum Ausdruck kommen und darin, dass fast jede der inneren Antriebsqualitäten durch ihr jeweiliges „Gegenteil“ oder „Pendant“ ausbalanciert wird, wie dies im vorigen Abschnitt (Betrachtungen zur Bewegungsdimension des Gadzo-Movements, S.174ff.) bereits ausgeführt wurde. Auch auf das Ideal der „Coolness“, welches in Kapitel 4.2 (Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen, S.46ff.) beschrieben ist, muss in diesem Zusammenhang nicht mehr näher eingegangen werden. Die Balance zwischen Flexibilität und Stabilität, die unter Punkt 1b) in Hinblick auf die Verbindung zwischen den Werten der Vergangenheit und denen einer „modernen“ Lebensweise beleuchtet wurde, findet in einem anderen Konzept der Anlo Ewe ebenfalls Niederschlag und ist als interessant hier miteinbezogen: der Aspekt der „Adaptability“, wie Kathryn Linn Geurts ihn nennt. Geurts führt ein Sprichwort an, das eine Nachbarin ihrem Mann als Rat gab, als sich dieser über den Geschmack und die Konsistenz von *Akple*<sup>226</sup> beschwert hatte. Die englische Übersetzung dessen, was sie ihm auf Ewe<sup>227</sup> ans Herz gelegt hatte, lautet: „*If you visit the village of the toads<sup>228</sup> and you find them squatting, you must squat too*“ (Geurts 2002:141). Auch in Hinblick auf die in Kapitel 4.4.1 (Verbindung von „innerer“ und „äußerer“ Haltung bzw. Bewegung, S.77ff.) angestellten Überlegungen, ist es interessant, dass in diesem Sprichwort als Metapher für „Anpassungsfähigkeit“ die Veränderung der eigenen Körperhaltung oder „Körperform“ verwendet wird. Geurts berichtet, dass die Anlo Ewe es für eine hochgeschätzte „Tugend“ halten, sich auf die Eigenart anderer kultureller Sicht- und Lebensweisen einstellen und an geänderte Umgebungsparameter anpassen zu können.

---

225 Amenumey, D. E. K. (1968): The Extension of British Rule to Anlo (South East Ghana), 1850-1890. *Journal of African History* 9 (1):99-117.

226 *Akple* hat die Konsistenz eines zähen teigartigen Knödels, der aus gestampftem weißem Mais und Maniok hergestellt wird – und meiner Meinung nach köstlich schmeckt. Diese Ansicht gewann ich allerdings auch erst nach einer nicht ganz „reibunglosen“ Zeit der Eingewöhnung in die ghanaische traditionelle Kost. Mit der Zeit fand ich an der heimischen Küche allerdings so großen Gefallen, dass ich nach meiner Rückkehr aus Ghana im November 2000 ganz „spielerisch“ einige Kilos zugenommen hatte.

227 Der Ewe-Text des Sprichworts lautet: „*Ne neyi akpokpwo fe dume eye wotsyc ako la, wo ha natsyc ako*“ (s. Geurts 2002:140).

228 Die deutsche Übersetzung von „toad“ lautet „Kröte“.

Adaptability when dealing with other cultural or ethnic groups was a character trait I heard many Anlo-speaking people discuss as something they prided themselves on exhibiting (Geurts 2002:141).

Dass die Vorstellungskraft der Anlo Ewe, was diese „*chameleon capacity*“ anlangt, sehr weit geht, manifestiert sich lt. Geurts auch in den zahlreichen Bezügen zu „Gestaltwandlern“ in den Geschichten der Anlo Ewe – ein Beispiel dazu ist die Verwandlung Togbui Tsalis in eine Maus, wie sie in der Geschichte der Flucht der Ewe aus Notsie vorkommt (vgl. Geurts 2002:140).

Nonetheless, I would like to suggest that tension between flexibility – even at the corporal level – and maintaining some kind of ontological essence symbolizes an important dimension of Anlo sensibilities, especially in relation to personhood and identity. Two contrasting and complementary proverbs may further support this point (Geurts 2002:140).

Das „komplementäre“ Sprichwort zu dem oben genannten, auf das sie hier verweist, lautet: „*Siande titi ηui δε kο ηυ, mezua zi o (If a black antelope rubs herself against an anthill, she does not become a deer as result)*<sup>229</sup>“. Das bedeutet also, dass eine schwarze Antilope, die sich an einem rötlichen Termitenhügel reibt, um einem Reh zu gleichen, deshalb noch lange keines ist. Dieses Sprichwort weist auf die Wichtigkeit hin, in der Anpassung an fremde Werte, Sitten und Gebräuche nicht zu versuchen, „ein anderer“ zu werden und seine Identität als „Anlo Ewe“ dabei zu verlieren, sondern die neuen Eigenschaften auf flexible Weise in seine Persönlichkeitsstruktur zu integrieren und seine Eigenart zu erweitern, anstatt sie aufzugeben.

[...] Anlo children are raised to be able to adapt to other cultural worlds and to affiliate with members of different ethnic groups, a balance is desired between such affiliations and a grounding in a kind of Anlo sensibility or knowledge of one's own history, language, and culture (Geurts 2002:145-146).

Im Bemühen um die richtige lebenspraktische Wirkung setzten Afrikaner ihre Standards in [...] in dem Bewußtsein, daß Konventionen nur eine bestimmte Funktion haben, die man wenn nötig abändern und den Umständen anpassen kann. Ein afrikanischer Student drückte es so aus: „Wir sind von unserer Tradition her sozial anpassungsfähig“ (Chernoff 1994:194)

[...] one of the things that characterizes an Anlo sensibility is an attention to being flexible enough to live with other people, to adopt their ways, while at the same time maintaining an orientation to one's core being or those "thematized aspects of the world" that constitute Anlo identity (Geurts 2002:152).

Dieser Akt des Balancierens zwischen Herkunft und traditionellen Werten einerseits und Anpassung an geänderte Bedingungen bzw. Entwicklung neuer Lebensweisen in Zeiten des Kulturwandels andererseits rundet das Bild der unterschiedlichen Dimensionen von *Balance* in der pluralistischen afrikanischen „Realität“, welche auch weiter oben (z.B. in Kap. 4.2, Die „kulturelle Logik“ – Weltbild, Ästhetik, Ethik, Werte, Normen, S.46ff.) schon zur Sprache kamen, anschaulich ab.

---

229 Geurts (2002:141) zitiert dieses Sprichwort aus Dzobo, N. K. (1975) *African Proverbs: Guide to Conduct: The Moral Value of Ewe Proverbs*. Vol. I. University of Cape Coast. Cape Coast, Ghana.

## 7 Zusammenfassung und Ausblick

### Conclusio

Aus der vorliegenden Arbeit geht hervor, dass es zweifellos einen Zusammenhang zwischen den kulturellen Ordnungsprinzipien und den unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen Ghanas gibt. Was sich jedoch ebenso klar zeigt, ist der Umstand, dass es weder möglich ist, die unterschiedlichen Musik- und Tanztraditionen Ghanas über einen Kamm zu scheren, noch die einzelnen „Kunst“formen voneinander zu trennen, wie dies im Westen üblich ist. Wir haben es in diesem Kontext mit einer Verflechtung und Wechselbeziehung mehrerer *Action-Sign-Systeme* zu tun, die sich gegenseitig verstärken und offensichtlich dieselbe „kulturelle Logik“ mit unterschiedlichen Mitteln zum Ausdruck bringen. Verschiedene Ethnien entwickelten aus ihrer Geschichte, ihrer jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Ausrichtung heraus individuelle Wertesysteme, ästhetische Vorstellungen und Bewegungsformen und eine eigene nonverbale Symbolik, die für Außenstehende ohne Erklärung zum Teil nicht dekodierbar ist. Allen ghanaischen Gesellschaften scheint es gemeinsam zu sein, Musik und Tanz als fixen Bestandteil ihres Lebens und als essenzielle Ausdrucks- und Kommunikationsform aufzufassen, welche Gelegenheit zu gemeinschaftlicher Aktivität, zur Bekräftigung und Aktualisierung gesellschaftlicher Werte und ritueller Wirkkraft bietet und gleichermaßen auch dafür geeignet ist, ihre Mitglieder in das Selbstverständnis, die Geschichte und die Grundregeln ihrer Gemeinschaft einzuführen.

In die unterschiedlichen Enkulturationsmethoden und Strategien afrikanischer Musik- und Tanzpädagogik konnte ich während meiner Feldforschung leider nicht so tiefen Einblick nehmen, wie ich es gewünscht hätte. Mein Forschungsplan hatte ursprünglich vorgesehen, die Unterrichtsmethode, die meine Lehrer mir gegenüber – als „kulturfremder“ Schülerin mit westlich geprägtem Bewegungsverhalten – anwandten und die Lehrmetaphern, die sie dabei einsetzten, mit ihrem Vorgehen in der Ausbildung ghanaischer Tanz-Anfänger zu vergleichen. Abgesehen von der Sprachbarriere, die mich dabei behinderte (der Unterricht findet in einer der zahlreichen ghanaischen Sprachen statt, derer die meisten Ghanaer mächtig sind bzw. in spontanen Mischformen davon), hatte ich aufgrund des oben geschilderten „Ausnahmestands“, in dem sich das Kusum Gboo Dance Ensemble während meiner Aufenthalte befand, nur selten Gelegenheit dazu, beim Unterricht der *Newcomer* zuzusehen. Es war zudem nicht ganz einsichtig, ob die Unterrichtsaktivitäten überhaupt in organisierter Form stattfanden und wenn ja, nach welchen Kriterien diese geordnet waren.

Die eingangs gestellte Frage danach, ob die starke Aussagekraft der Tänze des Kusum Gboo Dance Ensembles auf ihren traditionellen „Vorlagen“ beruht bzw. in den körperlichen

Ausdrucksmöglichkeiten des westafrikanischen Tanzstils zu suchen ist oder aber auf die Virtuosität und geschickte Verwendung tänzerischer Kommunikation vonseiten des Ensembles zurückgeht, würde ich nun mit „sowohl als auch“ beantworten. In der vorliegenden Arbeit wurde deutlich, dass der westafrikanische Tanz sowohl wegen des Bewegungsansatzes der Polyzentrik und Isolation als auch durch den kunstfertigen Einsatz von sinnbildlichen Darstellungen, symbolischen Bewegungen und durch die Kombination mit anderen Ausdrucksformen – allen voran der Vokalmusik und der musikalischen Umsetzung sprachlicher Botschaften – über zusätzliche Vermittlungsebenen verfügt, die zur Ausformung elaborierter nonverbaler Kommunikationssysteme geführt haben. Darüberhinaus entspricht es meiner persönlichen Einschätzung, dass Richard Danquah sich durch außergewöhnliches choreographisches und kompositorisches Talent auszeichnete und es offensichtlich auch verstand, über lange Zeit hinweg eine Gruppe von Menschen zu motivieren, in ihrer oft spärlichen Freizeit intensiv und ernsthaft an der Weiterentwicklung des Repertoires des Ensembles und der eigenen musikalischen oder/und tänzerischen Fähigkeiten zu arbeiten<sup>230</sup>.

Die Inanspruchnahme der Chance zum persönlichen Nachvollzug des charakteristischen Bewegungsverhaltens des westafrikanischen Tanzstils eröffnete mir im Rahmen der Möglichkeiten vertiefteren Zugang zur „Bewegungsmatrix“ der Menschen meines Gastlandes, als es mir die bloße Beobachtung gestattet hätte. Dies erleichterte mir nicht nur die Rekonstruktion jener Aspekte der Videodokumente hinsichtlich einzelner Tanzpassagen, welche bei der „zweidimensionalen“ Aufzeichnung des mehrdimensionalen Phänomens Tanz verloren gingen, sondern eröffnete mir auch neue Wege zur Teilnahme am Geschehen, das in Ghana um mich herum „im Gange“ war. Aufgrund der unmittelbaren Erfahrung des Bewegungsansatzes im Tanz veränderte sich auch meine Wahrnehmung der zuvor unterschwellig als „fremd“ empfundenen Art der Ghanaer sich zu bewegen und zu verhalten – und zwar unabhängig davon, ob im Tanz oder im Alltagskontext. Ich konnte mich im ghanaischen Bewegungs-„Feld“ dadurch leichter orientieren und – wie ich glaube – auch bewegen. Ob meine Gastgeber meine zunehmende Adaption an die örtlichen Gegebenheiten ebenfalls als Minimierung der Kluft kultureller Unterschiedlichkeit empfanden, entzieht sich meiner Kenntnis.

Abschließend kann resümiert werden, dass das Forschungsvorhaben insgesamt erfolgreich verlaufen ist und neben der persönlichen Bereicherung und Horizonterweiterung auch zur Herausarbeitung zahlreicher Zusammenhänge genutzt werden konnte. Diese bilden auch die Basis für eine fundierte Beschäftigung mit den zahlreichen Aspekten dieser Tanzregion, die im Kontext tanzethnologischer Forschungen von großem Interesse sind.

---

<sup>230</sup> Die Trainingsaktivitäten des Kusum Gboo Dance Ensembles fand ich persönlich, bis auf Ausnahmen, um einiges disziplinierter und produktiver als zum Beispiel jene des Ghana Dance Ensembles, das ich an der *School of Performing Arts* in Legon bei der Arbeit beobachten konnte.

### Ausblick

Nach dem Studium der allgemeinen Vorbedingungen zum Verständnis kulturell geprägter Tanzphänomene, der grundlegenden Aufarbeitung des Kontextes ghanaischer Musik- und Tanzkulturen und der Aneignung von Grundlagen einer bewegungsanalytischen Herangehensweise ist es nun möglich, besonders vielversprechend erscheinende Fragestellungen herauszugreifen, zu schärfen und Forschungsstrategien auszuarbeiten, die für die Untersuchung dieser Aspekte am geeignetsten erscheinen. In der Vorarbeit zu der vorliegenden Diplomarbeit wurden mehrere Forschungsfelder weit genug aufbereitet, um den Weg für deren vertiefte Untersuchung zu ebnen.

Für mich persönlich erscheint eine „Spurensuche“, ausgehend von der konkreten Tanzbewegung des *Gadzo-Movements*, welches vom ersten Moment an im Mittelpunkt meines Interesses stand, am lohnendsten. Sein spezieller Bewegungscharakter „fesselte“ mich von Anfang an und je mehr ich mich damit beschäftigte, umso interessanter erschien es mir. Der Umstand, dass das *Gadzo-Movement* offensichtlich eine wichtige Rolle in mehreren Tänzen der Anlo Ewe spielt, deutet auch darauf hin, dass dieses Bewegungsmotiv eng mit der Geschichte und dem Selbstverständnis der Anlo Ewe verbunden ist. Somit ist zu erwarten, dass ein Forschungsprojekt, das die unterschiedlichen Verbindungen dieses Motivs mit der „kulturellen Logik“ der Anlo Ewe zum Gegenstand hat und dessen Herkunft und Verwendung im aktuellen „traditionellen“ Kontext untersucht bzw. dessen Bedeutung für die Menschen, zu deren kulturellem Erbe es gehört, einige aufschlussreiche Ergebnisse über die Lebens- und Denkweise der Anlo Ewe zutage fördern könnte.

Zog ich in der vorliegenden Arbeit weite Kreise, um mich in immer enger werdenden Spiralbewegungen auf das *Gadzo-Movement* „zuzubewegen“, so erscheint es am Ende dieser Arbeit nun interessant, die Ausrichtung im nächsten Forschungszyklus „umzudrehen“ und mich ausgehend von einer Tanzbewegung, deren Grundschrift nur eine knappe Sekunde dauert, in immer weiteren Kreisen in ihren kulturellen Kontext hineinzubewegen. Gerüstet mit einer detaillierten Bewegungsanalyse, bei deren Erstellung ich die Expertise geübter Bewegungsanalytiker in Anspruch nähme, würde mein erster Weg mich in die Dörfer der Volta-Region Ghanas führen – am besten einige Zeit vor dem traditionellen *Hogbetsotso*-Festival, dem „*Wall-Breaking*“-Festival, um im Vorfeld so viel wie möglich von dessen geschichtlichen, kulturellen, sozialen und ideellen Hintergründen zu erfahren. Während des mit Sicherheit „multidimensionalen Erlebnisses“ dieses mehrtägigen Festivals könnte ich so bereits auf einige emische Konzepte und Kategorien zurückgreifen, die es mir erleichtern würden, dem Lauf der Dinge zu folgen und meine Erfahrungen zu „ordnen“ bzw. wichtige Hinweise und Zusammenhänge nicht zu übersehen.

Es ist durchaus auch denkbar, dass mir im Zuge eines derartigen Forschungsvorhabens eine Erklärung für die Herkunft, Funktion und Symbolik des *Gadzo-Movements* geboten wird, die so plausibel ist, dass mein Interesse daran mit einem Mal zum Erliegen kommt. Da ich die vielfältige Lebenswelt und den Reichtum an unterschiedlichen Tanz- und Musiktraditionen Ghanas bereits kennengelernt habe und sich bis zu diesem Zeitpunkt mit Sicherheit genug weitere Fragen aufgetan haben werden, ist nicht zu befürchten, dass damit das Forschungsinteresse oder der Fortgang der Untersuchung gefährdet wäre.

## 8 Anhang

### 8.1 Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

In einem Tanzereignis treffen zahlreiche Handlungs- und Bedeutungsdimensionen aufeinander, die wiederum von einer Reihe von Einflussgrößen gekennzeichnet und geprägt werden, nämlich von: den handelnden Personen, dem Setting, dem Anlass und der Funktion, dem kulturellen Umfeld, der Wahl der tänzerischen Mittel, der Gestaltung der Gesamt-Performance im Kontext der jeweiligen Tanztradition, der Interaktion zwischen Akteuren und Publikum und vielem mehr.

Im Zuge der Aufarbeitung von Primär- und Sekundärquellen erstellte ich eine Übersicht all jener Aspekte und „Ebenen“, in denen ich potentielle Schnittstellen zwischen Bewegung und Bedeutung im Tanz erkannte. In der folgenden schlagwortartigen Aufstellung sind die verschiedenen Dimensionen von Tanz-Ereignissen dargestellt, welche im jeweiligen Kontext und in der spezifischen Kombination und Anordnung ihrer Aspekte zu „bedeutungstragenden“ Faktoren werden können (aber nicht müssen).

Im Zuge von systematischen Analysen kann – je nach Fokus der Untersuchung – eine bestimmte Auswahl dieser Aspekte in der jeweils beabsichtigten Beobachtungstiefe herangezogen werden. Je systematischer die Daten erfasst werden, umso besser eignen sich diese auch als Grundlage für komparative Analysen. Kriterienkataloge und *Coding Sheets* (Erhebungsbögen zur Dokumentation der beobachteten Ausprägungen) können entweder vor Beginn der Untersuchung erstellt und auf das verfügbare Material angewandt oder in einem iterativen Prozess ausgehend von jenen Kriterien entwickelt werden, welche im untersuchten Material identifizierbar sind.

#### 8.1.1 Schnittflächen & Spannungsfelder – Interdependenz & Interaktion

Die verschiedenen Aspekte eines Tanzereignisses beeinflussen einander und gehen temporäre oder permanente Wechselbeziehungen miteinander ein. Sie bestimmen Verlauf und Charakter des Events und haben Einfluss darauf, wie das Ereignis von Akteuren und Zusehern wahrgenommen wird. Einige dieser „interaktiven Sphären“ und potentiellen Spannungsfelder seien hier genannt:

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

### ● VORSTELLUNGEN UND ERWARTUNGSHALTUNGEN...

#### ◆ VONSEITEN...

- DES PUBLIKUMS
- DER PERFORMER
- SONSTIGER TEILNEHMER
- VERANSTALTER / INITIATOR / AUFTRAGGEBER
- POLITISCHER / RELIGIÖSER / SPIRITUELLER AUTORITÄTEN
- ETC.

#### ◆ HINSICHTLICH...

- KÜNSTLERISCHER / ÄSTHETISCHER / STILISTISCHER PARADIGMEN
- KULTURELLER WERTE, NORMEN UND INTERAKTIONSREGELN
- SOZIALER ROLLENBILDER (ALTER, GESCHLECHT, BERUF, SCHICHT, STATUS ETC.), ETHIK, MORAL
- POLITISCHER UND WIRTSCHAFTLICHER IDEOLOGIEN
- „WELTORDNENDER“ VORSTELLUNGEN UND KONZEPTE (Z.B. URSACHE <> WIRKUNG, GESUNDHEIT <> KRANKHEIT, MENSCHLICHE <> GÖTTLICHE SPHÄRE)
- U.V.M.

### ● INDIVIDUUM – GRUPPE – KULTUR

### ● CHOREOGRAPH – TANZTRADITION

#### ◆ TRADITIONSGEMÄSSE UMSETZUNG / NEUINTERPRETATION / BEWEGUNGSINNOVATION / KRITIK

### ● TÄNZER – MUSIKER

### ● TÄNZER – ANDERE/R TÄNZER

### ● TÄNZER – SELBST

### ● PERFORMER-AUDIENCE-CONNECTION

#### ◆ DIREKT WAHRNEHMBARES FEEDBACK AUS DEM PUBLIKUM

- BILLIGENDE / MISSBILLIGENDE ÄUSSERUNGEN
- ZUSTROM / ABWANDERUNG VON ZUSCHAUERN

#### ◆ INDIREKT WAHRNEHMBARES FEEDBACK AUS DEM PUBLIKUM

#### ◆ GEMEINSAM „GESTALTETE“ ATMOSPHÄRE

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- PERFORMER – TEILNEHMER – METAPHYSISCHE KRÄFTE
  - ◆ MIT-/EINWIRKEN VON GÖTTERN, GEISTERN, KRÄFTEN, DÄMONEN
- SPRACHE – MUSIK – TANZ
- STRUKTUR – FUNKTION
- U. V. M.

### 8.1.2 Der äußere Rahmen - das Setting

Bei der Betrachtung des Settings sind Faktoren wie Anlass, Zeit, Ort und Zielgruppe des Tanzereignisses maßgeblich. Selbst wenn die Performance inhaltlich und choreographisch dieselbe ist, wird es zu unterschiedlichen Wahrnehmungen, Wirkungen und Reaktionen kommen, wenn der äußere Rahmen und Kontext, in dem sie stattfindet, unterschiedlich ist.

- ANLASS
  - ◆ PROFANER <> SAKRALER ANLASS / TRADITIONELL WIEDERKEHRENDER ANLASS
  - ◆ BACKGROUND DES ANLASSES INKLUSIVE ALLFÄLLIGER VORAUSSETZUNGEN, REGELUNGEN ODER EINSCHRÄNKUNGEN / TABUS
  - ◆ OFFIZIELLE <> INOFFIZIELLE („GEHEIME“) ZIELSETZUNG DES EVENTS
  - ◆ SPONTANE EREIGNISSE
- ZEIT
  - ◆ DAUER UND ZEITLICHE ORGANISATION DES EVENTS BZW. EINZELNER ABSCHNITTE
  - ◆ TAGES- / JAHRESZEIT
  - ◆ „RITUELLE ZEIT“
- ORT
  - ◆ PROFANER <> SAKRALER ORT
  - ◆ LAGE DES ORTES: TERRITORIALE VERHÄLTNISSE, ERREICHBARKEIT, GEOGRAPHISCHE BEDINGUNGEN ETC.
  - ◆ ÖRTLICHE GEGEBENHEITEN: GRÖSSE, BÜHNENSITUATION, ANORDNUNG/AUSSTATTUNG DES FÜR TÄNZER/MUSIKER/PUBLIKUM VORGESEHENEN RAUMES ETC.
- ZIELGRUPPE (siehe dazu auch Punkt 8.1.3, Beteiligte Akteure, S. 199)

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- ◆ GRÖSSE DER ZIELGRUPPE
- ◆ HOMOGENE <> INHOMOGENE ZUSAMMENSETZUNG
- ◆ KULTUR-INTERNE <> KULTUR-FREMDE TEILNEHMER
- ◆ SIND ADRESSATEN POTENTIELLE AKTIVE TEILNEHMER? SIND ADRESSATEN KÖRPERLICH ANWESEND ODER NICHT (Z.B. IM FALL VON FILM-AUFZEICHNUNGEN UND TV-LIVE ÜBERTRAGUNGEN)?

### 8.1.3 Beteiligte Akteure

Jede der anwesenden Personen gestaltet ein Ereignis mit – egal ob diese Mitgestaltung aktiv oder passiv erfolgt. Der Einzelne kann verschiedene Faktoren ins Gesamtgefüge des Events mit einbringen und unterschiedliche Rollen darin einnehmen, wie im Folgenden überblicksmäßig skizziert wird. Dass zusätzlich diverse Vorstellungen und Erwartungshaltungen aufeinander einwirken, wurde schon im Abschnitt 8.1.1 (Schnittflächen & Spannungsfelder – Interdependenz & Interaktion, S. 196) erwähnt.

#### ● VERANSTALTER / INITIATOREN / TRADITIONEN (der auslösende / regulative Faktor)

- ◆ ZIELSETZUNG, ANSPRUCH, VERPFLICHTUNGEN, REGELN UND NORMEN, IDEELLE UND KOMMERZIELLE INTERESSEN ETC.

#### ● CHOREOGRAPHEN / KOMPONISTEN / EVTL. AUCH DIE PERFORMER SELBST (der konzipierende / schöpferisch-gestalterische Faktor)

- ◆ PERSÖNLICHE / KOLLEKTIVE ANLIEGEN, KÜNSTLERISCHER / ÄSTHETISCHER ANSPRUCH, VISION, SELBSTVERWIRKLICHUNG, SCHAFFUNG NEUER FORMEN, KULTUR-/GESELLSCHAFTSKRITIK ETC.

#### ● TÄNZER / MUSIKER / PERFORMER (der agierende / umsetzende Faktor)

##### ◆ PHYSISCHE VORAUSSETZUNGEN

- ALLGEMEIN-MENSCHLICH – PERMANENT

- INDIVIDUELL – PERMANENT

- x PERSÖNLICHE BASISKONSTITUTION
- x GENERELLES „BEWEGUNGSTALENT“, GRAD DER KÖRPERBEHERRSCHUNG
- x KÖRPERLICHE EIGNUNG FÜR BESTIMMTE BEWEGUNGSTECHNIKEN
- x ERWORBENE FÄHIGKEITEN / BEWEGUNGSTECHNIKEN UND JEWEILIGER MEISTERUNGSGRAD

- INDIVIDUELL – TEMPORÄR

- x PHYSISCHE DISPOSITION UND MOMENTANE KONSTITUTION
- x AKTUELLER „TRAININGSZUSTAND“

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

### ◆ INNERE PARAMETER UND EINFLUSSGRÖSSEN

• PERSÖNLICHER CHARAKTER

• PSYCHO-PHYSISCHE VERFASSUNG:

- x TAGESVERFASSUNG / MOMENTANER ZUSTAND
- x EUPHORIE, AUFREGUNG, NERVOSITÄT, MÜDIGKEIT
- x STIMMUNGEN UND EMOTIONEN, GEFÜHLE, SORGEN, ÄNGSTE
- x MOTIVIERT <> DEMOTIVIERT

• GEISTIGE GRUNDHALTUNGEN

• PERSÖNLICHE MOTIVE / INTENTIONEN / VISIONEN / ZIELE / WÜNSCHE

• ERWARTUNGSHALTUNGEN SICH SELBST UND ANDEREN GEGENÜBER

• HALTUNG DEM EVENT GEGENÜBER

• ABLENKUNGEN

### ◆ INNERE BETEILIGUNG (AUSSCHLAGGEBEND FÜR AUSSAGEKRAFT UND EXPRESSIVITÄT):

• IM GRAD DER BETEILIGUNG DER GESAMTPERSÖNLICHKEIT SIND VERSCHIEDENE ABSTUFUNGEN MÖGLICH VON REIN „MECHANISCHER“ UMSETZUNG DER BEWEGUNG OHNE ERKENNBARE INNERE BETEILIGUNG BIS HIN ZU GROSSER IDENTIFIKATION BZW. „AUFGEHEN“ IN DER BEWEGUNG ODER DER AUSSPRACHE DER VERKÖRPERTEN ROLLE ODER FIGUR

• VERSCHIEDEN STARK WAHRGENOMMENE BZW. GENUTZTE „RÜCKSPEISUNG“ INS EIGENE INNERE SYSTEM

## ● PUBLIKUM / ZUSEHER / SPONTANE TEILNEHMER (der rezipierende / reagierende Faktor)

### ◆ ZUSAMMENSETZUNG DES PUBLIKUMS

• SCHICHT / GESCHLECHT / ALTER

• HOMOGEN <> INHOMOGEN:

- x MITGLIEDER EINER „COMMUNITY“ ODER INTERESSENGEMEINSCHAFT
- x AUF EINANDERTREFFEN VERSCHIEDENER KULTUREN ODER COMMUNITIES

• "EINGEWEIFTE" <> „KULTURFREMDE“:

- x HABEN DIE ZUSEHER EINEN UNTERSCHIEDLICHEN WISSENSSTAND, WAS DIE HINTERGRÜNDE UND DIE FORM DER JEWEILIGEN TANZDARBIETUNG ANBELANGT?
- x KANN AUF *SHARED KNOWLEDGE* (VON ALLEN GETEILTES WISSEN) ZURÜCKGEGRIFFEN WERDEN?

### ◆ INTERESSE / MOTIVATION / ERWARTUNGSHALTUNG

• SIND DIE ZUSEHER GRUNDSÄTZLICH TANZINTERESSIERT?

• SIND SIE ERFAHREN WAS DIE GEWÄHLTE FORM DES STÜCKS ANGEHT?

• WERDEN ERWARTUNGSHALTUNGEN EINGELÖST ODER ENTTÄUSCHT?

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

### ◆ ATMOSPHERE / STIMMUNG

• FÜHLT SICH DAS PUBLIKUM WOHL?

• GIBT ES KONFLIKTE INNERHALB DES PUBLIKUMS?

• „SPRINGT DER FUNKE ÜBER“?

• IST DAS PUBLIKUM GELANGWEILT, GESPANNT, ABGELENKT, „GENERVT“, BRÜSKIERT, ...?

### ◆ REAKTIONS-/AKTIONSSPIELRAUM

• ERLAUBT / FÖRDERT <> HEMMT / UNTERDRÜCKT / VERBIETET DAS KULTURELLE UMFELD BZW. DAS KONKRETE SETTING REAKTIONEN DES PUBLIKUMS ODER/UND EINE AKTIVE TEILNAHME AM GESCHEHEN?

## 8.1.4 Funktion / Intention

### Funktion

In verschiedenen Zeiten, Kulturen und Kontexten erfüllte und erfüllt Tanz eine ganze Reihe von unterschiedlichen Funktionen. Innerhalb eines bestimmten Tanzereignisses werden oft mehrere Faktoren gleichzeitig wirksam. Ein Auszug aus dieser Vielfalt an Anwendungen ist hier schlagwortartig zusammengestellt:

### ● SOZIOKULTURELLE / GESELLSCHAFTSPOLITISCHE FUNKTIONEN

#### ◆ GEMEINSCHAFTS- / IDENTITÄTSSTIFTEND UND -ERHALTEND

• NATIONAL-/ REGIONALBEWUSSTSEIN

• ZUGEHÖRIGKEIT ZU BZW. IDENTIFIKATION MIT EINER BESTIMMTER ETHNIE, POLITISCHER GRUPPIERUNG, SOZIALEN SCHICHT, INTERESSENSGRUPPE ETC.

• GEMEINSAME HERKUNFT, ERFAHRUNGEN, TRADITIONEN, REGELN UND GESETZE, KULTURELLE ERRUNGENSCHAFTEN, SYMBOLISCHE HANDLUNGEN, RELIGIÖSE PRAKTIKEN, INTERAKTIONSREGELN ETC.

#### ◆ MACHT / AUTORITÄT

• MACHTDEMONSTRATION

• LEGITIMATION VON MACHTVERHÄLTNISSEN

• STÄRKUNG/SCHWÄCHUNG DER AKTUELLEN MACHTVERHÄLTNISSE

• WETTSTREIT UM MACHT / AUTORITÄT

#### ◆ GESELLSCHAFTLICHE FUNKTIONEN

• THEMATISIERUNG / KONZEPTION / NEUINTERPRETATION / KONSERVIERUNG VON ROLLENBILDERN,

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

---

### INTERAKTIONSREGELN UND VERHALTENS MUSTERN

- ERLANGEN / VERMEHREN / BEWAHREN VON STATUS / ANSEHEN / PRESTIGE
- AUFEINANDERTREFFEN DER GESCHLECHTER IN EINEM „GESICHERTEN UMFELD“
- KRITIK AN HERRSCHENDEN SOZIALEN ODER POLITISCHEN ZUSTÄNDEN

### ◆ VENTILFUNKTION

- EINNEHMEN VON ROLLEN / POSITIONEN / HALTUNGEN, DIE EINEM IM ALLTAG VERWEHRT SIND
- ENTLADUNG VON SPANNUNG / AGGRESSION / UNZUFRIEDENHEIT IN UNBEDENKLICHER FORM / IN EINEM GESCHÜTZTEN RAHMEN
- AUSGLEICH ZU KÖRPERLICH ANSTRENGENDER ARBEIT

### ◆ PÄDAGOGIK, DIDAKTIK

- WEITERGABE VON TRADITIONEN UND GEMEINSAMER GESCHICHTE
- VERMITTELN VON WERTEN, REGELN, NORMEN UND VERBOTEN
- EINÜBEN VON SOZIALEN ROLLEN
- VERMITTLUNG VON INHALTEN ÜBER UNMITTELBARE ERFAHRUNG UND ANSCHAULICHE, NACHVOLLZIEHBARE „MUSTERBEISPIELE“

### ◆ UNTERHALTUNG, ERHOLUNG, ENTSPANNUNG

### ◆ KÜNSTLERISCHER AUSDRUCK / INNOVATION

- AUSDRUCK ODER BEKRÄFTIGUNG ALLGEMEINER VORSTELLUNGEN VON ÄSTHETIK BZW. KRITIK DARAN
- BEWEGUNGSINNOVATION, INITIIEREN EINES NEUEN UMGANGS MIT KÖRPERLICHKEIT, ENTWICKELN NEUER AUSDRUCKSSTILE UND -FORMEN
- EXPERIMENTIEREN MIT BEWEGUNG, ERFORSCHEN UND WEITERENTWICKELN VON VORHANDENEN BEWEGUNGSTRADITIONEN

## ● RITUELLE FUNKTION

### ◆ ÜBERGANGSRITEN

- SETZEN VON ZÄSUREN
- AUSGLIEDERN AUS DEM ALTEN STATUS
- EINFÜHREN IN DEN NEUEN STATUS

### ◆ REINIGUNG UND VORBEREITUNG FÜR WICHTIGE EREIGNISSE

### ◆ HEILUNG VON KRANKHEITEN / TRANSFORMATION VON PERSÖNLICHEN UND GESELLSCHAFTLICHEN PROBLEMEN

### ◆ VERSETZEN IN ERHÖHTE AUFMERKSAMKEIT UND VERSTÄRKTE KÖRPERLICHE PRÄSENZ VOR

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- JAGDZÜGEN ODER KAMPFHANDLUNGEN
- ◆ SCHUTZ DER GEMEINSCHAFT VOR GEFAHREN, DIE DURCH DEN TANZ VERHINDERT WERDEN KÖNNEN
  - SCHUTZ VOR BÖSEN GEISTERN UND SCHÄDLICHEN EINFLÜSSEN
  - SCHUTZ VOR DER RACHE DER GÖTTER / AHNEN / DER SEELE EINES GETÖTETEN TIERES ETC.
- ◆ KONTAKTAUFNAHME MIT ÜBERNATÜRLICHEN KRÄFTEN
- ◆ VERKÖRPERUNG VON ÜBERNATÜRLICHEN KRÄFTEN (U.A. IN FORM VON „BESESSENHEIT“)
- DEN BEWEGUNGSASPEKT DIREKT BETREFFEND
  - ◆ KÖRPERLICHE ERTÜCHTIGUNG, GESTEIGERTE KÖRPERBEHERRSCHUNG, VERGRÖßERUNG DES EIGENEN BEWEGUNGSREPERTOIRES
  - ◆ BEWEGUNGSEXPLORATION, -INNOVATION
- EXKURS: FUNKTION V. TRADITIONELLEN TÄNZEN IM URBANEN KONTEXT
  - ◆ ANPASSUNG AN RASCHE GESELLSCHAFTSPOLITISCHE VERÄNDERUNGEN
  - ◆ AUFBAU UND FESTIGUNG VON SOZIALEN BINDUNGEN UND SOLIDARITÄTSSTRUKTUREN INNERHALB DES OFT HETEROGENEN STÄDTISCHEN UMFELDES
  - ◆ SCHAFFUNG EINES GEFÜHLS DER ZUGEHÖRIGKEIT / EINES ÜBERREGIONALEN STAMMESBEWUSSTSEINS ÜBER KONTAKT UND GEMEINSAME AKTIVITÄTEN MIT PERSONEN, DIE ZWAR MEIST NICHT AUS DEM GLEICHEN DORF STAMMEN, ABER Z.B. DIE GLEICHE SPRACHE SPRECHEN UND DEN GLEICHEN ETHNISCHEN HINTERGRUND HABEN
  - ◆ ERWERBEN VON STATUS, ANSEHEN UND PRESTIGE
  - ◆ UNTERHALTUNG UND IDENTIFIKATION DURCH BEKANNTE KULTURELLE ELEMENTE (AUCH FÜR WENIGER GEBILDETE PERSONEN)
  - ◆ REPRÄSENTATION DER EIGENEN KULTURELLEN HERKUNFT IN DER BEGEGNUNG UND INTERAKTION MIT ANDEREN KULTURELLEN GRUPPIERUNGEN
  - ◆ THEMATISIEREN UND AUSTRAGEN VON KONFLIKTEN AUF EINER „UNBEDENKLICHEN“ METAEBENE

### **Bewegungsintention / Absicht**

Ausgehend von der jeweiligen Funktion des Tanzes bzw. der Performance können die beteiligten Akteure (s.a. Punkt 8.1.3 „Beteiligte Akteure“, S.199ff.) verschiedene Intentionen in das Tanzgeschehen einbringen. Zusätzlich fließen unter Umständen persönliche Motive mit ein, die nicht unmittelbar mit den vordergründigen Funktionen verknüpft sein müssen. Einige der folgenden Punkte treffen auch auf tanzunabhängige Auslöser für Bewegung an sich zu.

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- FUNKTIONALE ABSICHTEN, DIE AUF EINE KONKRETE AKTION BZW. AUF EIN BESTIMMTES KONKRETES ZIEL HINSTEUERN

- IDENTIFIKATION / SELBSTDEFINITION

- ◆ (siehe auch Ausführungen zum Thema „*Identity Marker*“ in Kap. 3, Kultur als Kommunikation – Tanz als „*Message / Action Sign System*“, S.16ff.)

- SELBSTERFAHRUNG / SELBSTWAHRNEHMUNG

- ◆ UNGESTEUERT

- SPONTANES BEWEGEN UND DIE EIGENE BEWEGUNG ERLEBEN

- „SELBSTVERGESSENE“ BEWEGUNG BIS HIN ZUR TRANCE

- ◆ GESTEUERT

- ERFORSCHEN / TRAINIEREN (Z.B. DES ZUSAMMENSPIELS VON „INNERER“ UND „ÄUSSERER“ BEWEGUNGSSTEUERUNG)

- „SPIELEN“ MIT DER UMSETZUNG INNERER BEWEGUNGSPULSE

- EXPERIMENTIEREN MIT DER AUSWIRKUNG VON KÖRPERHALTUNGEN UND BEWEGUNGEN AUF SELBSTWAHRNEHMUNG, STIMMUNGEN, GEFÜHLE, PSYCHO-PHYSISCHE ZUSTÄNDE ETC.

- SELBSTAUSDRUCK

- ◆ UMSETZUNG INNERER IMPULSE, ANTRIEBE UND EMOTIONEN IN ÄUSSERLICH WAHRNEHMBARE BEWEGUNG

- SELBSTDARSTELLUNG

- ◆ ZURSCHAUSTELLUNG BESONDERER FÄHIGKEITEN, DER EIGENEN VIRTUOSITÄT ETC.

- ◆ PRÄSENTATION DER EIGENEN PERSON ALS BEGEHRENSWERTER LIEBES-/EHEPARTNER

- ◆ REFERENZIERUNG DER EIGENEN PERSON AUF EINE BESTIMMTE COMMUNITY, EIN BESTIMMTES ROLLENBILD ETC.

- „SELBSTMEISTERUNG“:

- ◆ „HERRSCHAFT“ ÜBER DAS EIGENE „SELBST“ (Z.B. BESTIMMTE CHARAKTERZÜGE, STIMMUNGEN, EMOTIONEN), BEHERRSCHUNG UND AUSSCHÜLFUNG DES PHYSISCHEN BEWEGUNGS-REPERTOIRES EBENSO WIE DER BEWUSSTEN HERVORBRINGUNG, STEUERUNG UND GESTALTUNG INNERER IMPULSE BEI DEREN UMSETZUNG IN BEWEGUNG, ETC.

- REPRÄSENTATIVE VERKÖRPERUNG: GEZIELTE VERMITTLUNG BESTIMMTER INHALTE DURCH ...

- ◆ EINNEHMEN VON ROLLEN

- ARCHETYPISCHE ROLLEN WIE „DER CLOWN“, „DIE UNSCHULDIGE“, „DIE ALTE“, „DER BÖSEWICHT“

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- GESCHLECHTS- UND ALTERSSPEZIFISCHE ROLLEN
- STATUS-, SCHICHT-, BERUFSSPEZIFISCHE ROLLEN
- ◆ VERKÖRPERN VON FIKTIVEN FIGUREN UND REALEN PERSONEN
- ◆ DARSTELLUNG / VERKÖRPERUNG VON ÜBERNATÜRLICHEN KRÄFTEN / WESENHEITEN (Z.B. IM ZUSTAND DER „BESESSENHEIT“)
- MACHT ÜBER ANDERE
  - ◆ BEEINFLUSSUNG / MANIPULATION
  - ◆ ANDERE HERAUSFORDERN / MIT ANDEREN IN WETTSTREIT TRETEN
- STELLUNGNAHME ZU / KRITIK AN ...
  - ◆ GESELLSCHAFT / POLITIK: SOZIALE ROLLEN, GESCHLECHTER- UND MACHTVERHÄLTNISSE, RELIGIONS- UND MINDERHEITENPOLITIK ETC.
  - ◆ KÜNSTLERISCHEN / STILISTISCHEN PARADIGMEN
  - ◆ GÄNGIGEN VORSTELLUNGEN VON BEWEGUNGSÄSTHETIK
- ERÖFFNUNG „VIRTUELLER“ / EXPERIMENTELLER ERFAHRUNGSWELTEN
- „AKTUALISIEREN“ / AUFLADEN EINES RITUS MIT NEUER KRAFT
- U.V.M.

### 8.1.5 Genre / Gattung / Form

Bis heute gibt es keine verbindliche systematische Klassifizierung der verschiedenen Tanzgattungen. Vor allem kulturübergreifend ist eine eindeutige Zuordnung in Tanz-Genres nicht pauschal zu treffen, da innerhalb der jeweiligen Tanzkulturen unterschiedliche Begriffe verwendet werden und die Klassifizierung zudem davon abhängt, nach welchen Kriterien die Einordnung erfolgt. Etwa nach ...

- HERKUNFT
  - ◆ AFRIKANISCHER, LATEINAMERIKANISCHER, INDISCHER, ORIENTALISCHER TANZ
- FORM
  - ◆ SOLO-, PAAR-, FORMATIONS-, REIHEN-, KREISTANZ
- FUNKTION

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- ◆ UNTERHALTUNGS-, KRIEGS-, JAGD-, FRUCHTBARKEITS- UND WERBETÄNZE, TÄNZE ANLÄSSLICH VON PUBERTÄTSRITEN, HOCHZEITEN, BEGRÄBNISSEN ETC.

- GATTUNG

- ◆ HÖFISCHER TANZ, GESELLSCHAFTSTANZ, KUNST-, BÜHNEN- UND EXPERIMENTALTANZ, SHOWTANZ, RITUELLER TANZ ETC.

... oder nach anderen Gesichtspunkten.

Begriffe wie traditioneller Tanz, Volkstanz und folkloristischer Tanz werden in der Tanzforschung kontroversiell gehandhabt. Für eine tanzethnologische Arbeit scheint es am geeignetsten, sich an den emischen Begriffen zu orientieren – also an jenen, die von der jeweiligen Gemeinschaft selbst zur Klassifizierung der Tänze verwendet werden. Zu den emischen Begriffen und Kategorisierungen, die mir in Ghana häufig begegneten bzw. von einheimischen Autoren verwendet wurden, siehe Kap. 4.5 (Emische Kategorien für Tanz/Musik, S.110).

### 8.1.6 Gesamteindruck / Gesamterscheinung

Bei der Betrachtung einer Tanzdarbietung als Ganzes geht es darum, den Grundcharakter der gesamten Performance bzw. einzelner Tänze innerhalb des Gesamtgefüges zu erfassen und auffallende Charakteristika des Aufbaus, der Struktur und des Bewegungsverhaltens herauszuarbeiten. In der folgenden Auflistung werden Anregungen dafür gegeben, auf welche Beobachtungsparameter dabei das Augenmerk zu legen wäre.

- QUALITATIVER GRUNDCHARAKTER DER DARBIETUNG

- ◆ SKIZZENHAFTE QUALITATIVE BESCHREIBUNG DER BEOBACHTETEN BEWEGUNGSDYNAMIK  
Zum Beispiel:

- ABGEHACKT <> FLIESSEND

- RUHIG / HARMONISCH <> LEBHAFT / UNRUHIG

- EINFACH / MINIMALISTISCH <> VERZIERT / VERSCHNÖRKELT

- GLEICHFÖRMIG <> ABWECHSLUNGSREICH

- STATISCH <> DYNAMISCH

- SCHWER / ERDVERBUNDEN <> LEICHTFÜSSIG / ÄTHERISCH

- ◆ WELCHE „QUALITÄT“ BZW. STIMMUNG WIRD IN DAS RAUM-ZEIT-GEFÜGE DER PERFORMANCE-SITUATION PROJIZIERT?

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- KÄMPFERISCH, KRIEGERISCH

- VERTRÄUMT, ROMANTISCH, „ENTRÜCKT“, VERZAUBERT

- FREUDE, BEGEISTERUNG, FRIEDEN, HARMONIE

- TRAUER, SCHWERE, UNFRIEDEN, DISHARMONIE

- GRAD DER KOMPLEXITÄT (EINFACH / REDUZIERT <> KOMPLEX / MULTIPLE KOMPLEX)

- ◆ DES DRAMATURGISCHEN AUFBAUS

- ◆ DES AUFBAUS VON BEWEGUNGSSEQUENZEN

- ◆ DES BEWEGUNGSVERHALTENS

- HOMOGENITÄT <> HETEROGENITÄT, KONSTANZ <> FLUKTUATION  
BEZÜGLICH DES PERFORMANCE-AUFBAUS / DES GRADES AN VERÄNDERUNG INNERHALB DER  
GESAMTDARBIETUNG UND DES BEWEGUNGSVERHALTENS

- ◆ VIELE <> WENIGE DRAMATURGISCHE WECHSEL  
BEISPIEL: SEHR RUHIGE UND SEHR DYNAMISCHE PASSAGEN WECHSELN EINANDER AB

- ◆ GLEICHBLEIBENDE <> WECHSELNDE HANDHABUNG BESTIMMTER BEWEGUNGSASPEKTE

- HÄUFIGES <> WENIGER HÄUFIGES VORKOMMEN VON AMPLITUDENÄNDERUNGEN IN DER  
VERWENDUNG EINZELNER BEWEGUNGSASPEKTE

- ◆ RAUM

- WENIG <> VIEL VERÄNDERUNG BEZÜGLICH DER „GRÖSSE“ DER BEWEGUNGEN / DER RÄUMLICHEN  
AUSDEHNUNG BZW. ERSTRECKUNG

- ◆ ZEIT

- DAUER / ZEITLICHE ERSTRECKUNG VON EINZELNEN PASSAGEN ODER PHRASEN

- GESCHWINDIGKEIT / TEMPO

- RHYTHMUS: WENIG <> VIEL VARIANZ IM EINSATZ VON RHYTHMISCHEN ELEMENTEN

- x z.B. UNTERSCHIEDLICH LANGE PAUSEN ALS GLIEDERUNGS- UND GESTALTUNGSASPEKT IM  
GEGENSATZ ZU PAUSEN MIT KONSTANTER LÄNGE (WELCHE SOGAR EINER SEHR DYNAMISCHEN  
DARBIETUNG EINEN EINDRUCK VON STABILITÄT UND KONSTANZ VERLEIHEN KÖNNEN)

- ◆ SCHWERKRAFT

- HINGABE AN <> ANKÄMPFEN GEGEN DIE SCHWERKRAFT

- KRAFTEINSATZ / NACHDRUCK / AKZENTUIERUNG

- ◆ FLUSS

- WENIG BIS STARKE VERÄNDERUNGEN IM SPANNUNGSFLUSS

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

x WERDEN Z.B. ALLE GRADE VON GEBUNDENEM FLUSS EINGESETZT (ALSO VON WENIG GEBUNDEN BIS SEHR STARK GEBUNDEN) ODER WIRD, WENN GEBUNDENER FLUSS VORKOMMT, IMMER DER GLEICHE GRAD AN GEBUNDENHEIT VERWENDET?

### ● VORHERRSCHENDER BEWEGUNGSANSATZ

◆ GANZKÖRPERSPANNUNG <> ISOLATIONSTECHNIK<sup>231</sup>

◆ MONOZENTRIK <> POLYZENTRIK<sup>232</sup>

◆ CHARAKTERISTISCHE KÖRPERHALTUNGEN

### ● DOMINIERENDE BEWEGUNGSASPEKTE

◆ HAUPT- / NEBEN-BEWEGUNGSZENTREN

◆ GRUNDVERHÄLTNIS ZU SCHWERKRAFT, RAUM, ZEIT, FLUSS / KONTROLLE

◆ ÜBERBETONUNG <> VERNACHLÄSSIGUNG BESTIMMTER BEWEGUNGSFAKTOREN

◆ HÄUFIG AUFTRETENDE KOMBINATIONEN VON BEWEGUNGEN UND BEWEGUNGSQUALITÄTEN

◆ EINSATZ KANONISierter BEWEGUNGEN EINES BESTIMMTEN TANZSTILS, MISCHUNG VERSCHIEDENER „BEWEGUNGSVOKABULARIEN“ AUS VERSCHIEDENEN GENRES

◆ EINSATZ BEDEUTUNGSTRAGENDER BEWEGUNGEN (*SYMBOLIC BZW. ICONIC MOVEMENTS*<sup>233</sup>)

### ● QUERVERBINDUNGEN UND WECHSELBEZIEHUNGEN MIT ANDEREN ASPEKTEN: BEOBACHTBARE SCHNITTFLÄCHEN DER TÄNZERISCHEN EBENE MIT ANDEREN ASPEKTEN DES TANZ-EREIGNISSES

(s. dazu auch Punkt 8.1.1 „Schnittflächen & Spannungsfelder – Interdependenz & Interaktion“, S. 196)

◆ SETTING

◆ PUBLIKUM

◆ MUSIK(ER)

◆ KULTURELLE HINTERGRÜNDE UND BEDEUTUNGSEBENEN

◆ EMOTIONALE ASPEKTE / INNERE ANTRIEBE ETC.

◆ VERMUTETE INTENTION DES/R KÜNSTLER/S (Z.B. PROVOKATION, KRITIK AN GÄNGIGEN AUFFASSUNGEN VON ÄSTHETIK, EXPERIMENTIEREN MIT NEUEN BEWEGUNGSSTILEN ETC.)

### ● KURZE EIGENINTERPRETATION DES VERMITTELTEN „INHALTS“ / DER „AUSSAGE“ / DER FUNKTION DES TANZES / DER PERFORMANCE

231 Auf das Prinzip der *Isolationstechnik* wird im Kapitel 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.) näher eingegangen.

232 Zu *Mono-* bzw. *Polyzentrik* siehe ebenfalls Kapitel 5.3 (Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S.138ff.).

233 Siehe dazu Kap. 4.4.3 („Bedeutungstragende“ Tanzbewegungen, S.100ff.)

- ◆ ES KANN INTERESSANT SEIN, DEN EIGENEN UNVOREINGENOMMENEN EINDRUCK ZU DOKUMENTIEREN, BEVOR EINE DETAILANALYSE ODER GEZIELTE BEFRAGUNG DER TEILNEHMER VORGENOMMEN WIRD, UND DIESE ERSTEINSCHÄTZUNG IM ANSCHLUSS AN DIE UNTERSUCHUNG MIT DEN ERGEBNISSEN DER DETAILANALYSE ZU VERGLEICHEN. DADURCH LIESSE SICH FESTSTELLEN, OB DER ERSTE EINDRUCK BESTÄTIGT UND VERTIEFT WURDE ODER OB SICH DURCH SPÄTER GEWONNENE EINSICHTEN EINE MASSGEBLICHE VERÄNDERUNG DER SICHTWEISE ERGEBEN HAT. IN DIESEM FALL IST ES FÖRDERLICH FESTZUHALTEN, WODURCH UND AUF WELCHE WEISE DIESE ERFOLGTE.

### 8.1.7 Choreographische / Szenische Gestaltung

Die choreographische Konzeption eines Tanzstücks umfasst die Auswahl und stilistische Gestaltung der verwendeten Bewegungselemente, deren Zusammenstellung zu Bewegungssequenzen und Motiven, die Aneinanderreihung und Verbindung von Motiven zu Szenen und von Szenen zu einem in sich geschlossenen oder mit anderen dramaturgischen Elementen verbundenen Tanzstück. Jeder Aspekt spielt eine entscheidende Rolle im Gesamtgefüge und erzielt durch die jeweilige Handhabung und Gestaltung unterschiedliche Wirkungen. Die folgende Aufstellung dokumentiert einen Auszug aus den verschiedenen Gestaltungsebenen und -elementen, die einem Choreographen beim Aufbau eines Tanzstücks zur Verfügung stehen. Auf spezielle Mittel, die Aussagekraft einer Darbietung zu erhöhen, wird im nächsten Kapitel 8.1.8 (Einsatz von multimodaler Kommunikation und „Verstärkern“, S. 214ff.) eingegangen, die spezifische Handhabung des Bewegungsaspekts kann mithilfe diverser Analysemethoden (Beispiele s. Pkt. 8.1.9, S. 216ff.) untersucht werden.

#### ● AUFBAU EINER PERFORMANCE

- ◆ (DRAMATISCHE) GESTALTUNG DER RAHMENHANDLUNG
- ◆ AUSWAHL UND REIHENFOLGE DER EINZELNEN TANZSTÜCKE
- ◆ GESTALTUNG DER PAUSEN UND ÜBERGÄNGE ZWISCHEN DEN EINZELNEN STÜCKEN
- ◆ KOMBINATION VON TANZPASSAGEN MIT ANDEREN KUNSTFORMEN (TANZTHEATER, GESANG, POESIE, REZITATION ETC.)

#### ● DRAMATURGISCHER AUFBAU EINZELNER TANZSTÜCKE

- ◆ SIND KLAR ABGEGRENZTE SZENEN UND MOTIVE ERKENNBAR? WODURCH UNTERSCHIEDEN SICH DIESE VONEINANDER UND WIE WERDEN DIESE MITEINANDER VERBUNDEN?  
(siehe unten bei „Phrasierung und Akzentuierung des Bewegungsverlaufs“, S. 210, und unter „Übergänge zwischen Bewegungen und Bewegungssequenzen“, S. 211)
- ◆ ANORDNUNG VON MOTIVEN / SZENEN
- ◆ KOMMEN BESTIMMTE MOTIVE ODER BEWEGUNGSSEQUENZEN HÄUFIG VOR?

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

◆ WELCHE PASSAGEN WERDEN BETONT? WIE WIRD SPANNUNG AUFGEBAUT?

◆ VARIATIONEN / WIEDERKEHRENDE KOMBINATIONEN VON BEWEGUNGSELEMENTEN UND MOTIVEN

◆ EINBINDUNG / EINSCHUB ANDERER AUSDRUCKSFORMEN (GESANG, TANZTHEATER, DICHT- UND ERZÄHLKUNST, VISUELLE GESTALTUNG (SYMBOLE, KOSTÜME, REQUISITEN, BÜHNENBILD ETC.))

● BESETZUNG / INSTRUMENTATION / ROLLENVERTEILUNG

● AUSWAHL BESTIMMTER BEWEGUNGSELEMENTE

◆ FREIE <> EINGESCHRÄNKTE AUSWAHL

• RELATIV FREIE AUSWAHL UND GESTALTUNG Z.B. BEI IMPROVISATIVEN ODER EXPERIMENTELLEN TANZSTILEN

• RELATIV FIX VORGEGEBENE BEWEGUNGSVOKABULARIEN IM FALL VON KANONISIERTEN TANZSTILEN ODER FORMALISIERTEN TRADITIONELLEN TANZGATTUNGEN

◆ WELCHE BEWEGUNGSELEMENTE WERDEN BESONDERS HÄUFIG EINGESETZT?

◆ KOMMEN SYMBOLISCHE TANZBEWEGUNGEN ZUM EINSATZ? (s.a. Punkt 8.1.8, S. 214ff.)

● PHRASIERUNG UND AKZENTUIERUNG DES BEWEGUNGSVERLAUFS

◆ PHRASEN SIND BEWEGUNGSSEQUENZEN, IN DENEN MEHRERE EINZELBEWEGUNGEN DURCH EIN ODER MEHRERE DOMINANTE BZW. VERBINDENDE BEWEGUNGSMERKMALE ODER -QUALITÄTEN IN EINEN ZUSAMMENHANG GEBRACHT WERDEN UND SICH DURCH BESTIMMTE MERKMALE VON DER VORHERGEHENDEN ODER NACHFOLGENDEN PHRASE UNTERSCHIEDEN. DADURCH WERDEN DIESE ALS ZUSAMMENGEHÖRIGE EINHEIT ERKENNBAR. INTERESSANT ZU BEOBACHTEN IST NICHT NUR, WODURCH EINZELNE PHRASEN SICH VONEINANDER ABSETZEN UND UNTERSCHIEDEN, SONDERN AUCH, AUF WELCHE WEISE DIE ÜBERGÄNGE ZWISCHEN EINZELNEN PHRASEN GESTALTET WERDEN (siehe unten bei „Übergänge zwischen Bewegungen und Bewegungssequenzen“, S. 211).

◆ EINE GLIEDERUNG DER KONTINUITÄT DES BEWEGUNGSVERLAUFS KANN DURCH VERÄNDERUNGEN IM EINSATZ ZEITLICHER, RÄUMLICHER, GRAVITÄTSBEZOGENER ODER DEN BEWEGUNGSFLUSS BETREFFENDER PARAMETER UND DER DAZUGEHÖRIGEN ANTRIEBSQUALITÄTEN ERZIELT WERDEN:

• SCHWERKRAFT - MODULATION VON ...

x KRAFTAUFWAND, MUSKELSPANNUNG UND MUSKELELASTIZITÄT

x WIDERSTAND, DRUCK <> GEGENDRUCK, NACHDRUCK

x ANTRIEBSQUALITÄTEN: FEST <> ZART; GEGEN DIE SCHWERKRAFT ANKÄMPFEN <> IHR NACHGEBEN / SIE AUSKOSTEN

• RAUM – VERÄNDERUNG DER ...

x KÖRPERLICHEN AUSRICHTUNG: KÖRPERFRONT, RICHTUNG DER BEWEGUNG, NUTZUNG VERSCHIEDENER HÖHENLEVELS

x NUTZUNG DER KINESPHÄRE: „GRÖSSE“ DER BEWEGUNGEN, NUTZUNG DES BEWEGUNGSRADIUS VON GELENKEN, BEWEGUNG IN EBENEN, FLÄCHEN UND DIMENSIONEN, ...

x NUTZUNG DES ALLGEMEINEN RAUMES: RAUMGREIFENDE <> „RAUMSPARENDE“ BEWEGUNGEN, WECHSEL ZWISCHEN / KOMBINATION VON LOKOMOTION (FORTBEWEGUNG) UND MOTION

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

(BEWEGUNGEN OHNE VERÄNDERUNG DES STANDORTS)

x ANTRIEBSQUALITÄTEN: DIREKTHEIT (GERADLINIG) <> INDIREKTHEIT (BOGIG)

• ZEIT – VERÄNDERUNG VON ...

x DAUER: LANG <> KURZ

x GESCHWINDIGKEIT: SCHNELL <> LANGSAM, CRESCENDO <> DECRESCENDO

x RHYTHMIK: GLIEDERUNG IN UNTERSCHIEDLICH LANGE ZEITEINHEITEN MIT UNTERSCHIEDLICH GESETZTEN AKZENTEN

x ANTRIEBSQUALITÄTEN: PLÖTZLICH <> ALLMÄHLICH

• FLUSS – MODULATION VON ...

x BEWEGUNGSKONTROLLE DURCH VERÄNDERUNG DES GRADES VON MUSKELSPANNUNG UND MUSKELELASTIZITÄT: ELASTISCH <> NON-ELASTISCH

x ANTRIEBSQUALITÄTEN: FREIER FLUSS <> GEBUNDENER / GEHEMMTER FLUSS, *NEUTRAL FLOW*

◆ DIE EBEN ANGEFÜHRTEN PARAMETER KÖNNEN AUCH ZUR AKZENTUIERUNG EINES BEWEGUNGSVERLAUFS HERANGEZOGEN WERDEN. AKZENTE WERDEN MEIST DURCH EINEN DEUTLICH WAHRNEHMBAREN WECHSEL VON EINER QUALITÄT ZU EINER ANDEREN ERZIELT.

◆ AKZENTE BEEINFLUSSEN DIE DYNAMIK UND RHYTHMIK EINER TANZPASSAGE. SIE WERDEN OFT ZUR EINLEITUNG ODER BEENDIGUNG VON PHRASEN ODER AUCH ZUR MARKIERUNG DRAMATURGISCHER HÖHEPUNKTE EINGESETZT.

◆ DURCH GEZIELTEN EINSATZ VON PHRASIERUNG UND AKZENTUIERUNG KANN SPANNUNG AUFGEBAUT UND WIEDER AUFGELÖST WERDEN.

◆ ES KANN IM ZUGE EINER BEWEGUNGSANALYSE VON INTERESSE SEIN, WELCHE KÖRPERTEILE AN DER AKZENTGEBENDEN BEWEGUNG BETEILIGT SIND.

• HÄUFIG SIND JENE KÖRPERTEILE, DIE IN EINER REGION, EINER GRUPPE ODER EINEM BESTIMMTEN TANZ ALS HAUPT- ODER NEBENZENTREN EINGESETZT WERDEN, AUCH DIE AKZENTGEBENDEN BEREICHE.

● ÜBERGÄNGE ZWISCHEN BEWEGUNGEN UND BEWEGUNGSSEQUENZEN

◆ MIT HILFE VON ÜBERGÄNGEN ALS DRAMATURGISCHES GESTALTUNGSMITTEL LÄSST SICH DER GRUNDCHARAKTER EINER DARBIETUNG BEEINFLUSSEN. „HARTE“ BZW. UNVORHERGESEHENE, ABRUPT EINGELEITETE ÜBERGÄNGE WERDEN DEM TANZ EINEN VÖLLIG ANDEREN CHARAKTER VERLEIHEN ALS WEICHE, FLIESENDE, ALLMÄHLICHE ÜBERGÄNGE.

◆ DURCH SCHNELLE, ABRUPT EINGELEITETE WECHSEL WIRD DIE GESAMTE PERFORMANCE EINEN AUFPEITSCHENDEN, DEN PULS BESCHLEUNIGENDEN EFFEKT HABEN UND DIE ZUSCHAUER IN ALARMBEREITSCHAFT BZW. ZUMINDEST ERHÖHTE AUFMERKSAMKEIT VERSETZEN.

◆ WEICHE, FLIESENDE ÜBERGÄNGE SIND ZUM BEISPIEL DAZU GEEIGNET, EINE TRÄUMERISCHE, „EINLULLENDE“ ATMOSPHÄRE ZU ERZIELEN, DIE DEN ZUSCHAUER „IN SICHERHEIT WIEGT“ UND IHM ANGENEHME EMPFINDUNGEN VERMITTELT, AUF DIE ER SICH OHNE „GEFAHR“ EINLASSEN KANN.

◆ VERSCHIEDENE ASPEKTE KÖNNEN ZUR MODELLIERUNG VON ÜBERGÄNGEN HERANGEZOGEN WERDEN, WOBEI MEIST MEHRERE FAKTOREN IN KOMBINATION MITEINANDER VERWENDET WERDEN. DER EINDRUCK EINES „HARTEN“ ÜBERGANGS ENTSTEHT ZUM BEISPIEL DURCH „PLÖTZLICH“ (ZEIT) IN

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

VERBINDUNG MIT „KANTIG“ (RAUM) UND „FEST“ (GEWICHT).

- RAUM

- x GERADLINIG <> BOGIG / KURVIG
- x ECKIG / KANTIG <> RUND

- ZEIT

- x ABRUPT / PLÖTZLICH <> ALLMÄHLICH
- x KURZ <> LANG

- FLUSS

- x FLIESEND <> KONTROLLIERT / VERHALTEN / GEBUNDEN

- SCHWERKRAFT

- x FEST <> ZART
- x BETONT <> UNBETONT

- ANDERE ASPEKTE

- x EINFACH <> KOMPLIZIERT / AUSGESCHMÜCKT

- „ZEITGESTALT“ DES TANZES

- ◆ DAUER / ZEITLICHE GLIEDERUNG

- ◆ GESCHWINDIGKEIT / TEMPO

- ◆ RHYTHMIK

- RAUMCHOREOGRAPHIE

- ◆ ALLGEMEINE RAUMNUTZUNG

- MINIMAL BIS INTENSIV

- x STARKE / EXTENSIVE NUTZUNG DES „BÜHNEN“-RAUMS - VIEL *LOKOMOTION*
- x GERINGE NUTZUNG DES „BÜHNEN“-RAUMS - WENIG BIS KAUM *LOKOMOTION*
- x KEINE *LOKOMOTION (FORTBEWEGUNG)* = NUR BINNENKÖRPERLICHE *MOTIONEN (BEWEGUNG OHNE FORTBEWEGUNG IM RAUM)*

- SPEZIFISCHE BODENWEGE / RAUMMUSTER

- ◆ GRAD DER NUTZUNG DER KINESPHÄRE

- REIN BINNENKÖRPERLICHE BEWEGUNG

- REDUZIERTE BEWEGUNGEN NAHE AM KÖRPER

- „GROSSE“, RAUMGREIFENDE BEWEGUNGEN

- BEWEGUNG IN EBENEN, FLÄCHEN, DIMENSIONEN

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

### ◆ SHAPES

- MEHR BZW. WENIGER KOMPLIZIERTE SHAPES
- BESTIMMTE SHAPES
- ANORDNUNG VON SHAPES IN DER KINESPHÄRE / IM ALLGEMEINEN RAUM

### ◆ GRUPPIERUNGEN UND FORMATIONEN

- FREIE FORM <> ORGANISIERTE/STRUKTURIERTE FORMEN/MUSTER
- SOLOTANZ (AM PLATZ / „FREIE“ BEWEGUNG IM RAUM / SPEZIFISCHE BODENWEGE, RAUMMUSTER ETC.)
- SOLOTANZ MIT GRUPPE
- PAARTANZ
  - x FRONTPAAR (KÖRPERFRONT EINANDER ZUGEWANDT)
  - x PAAR NEBENEINANDER (MIT GLEICHER/UNTERSCHIEDLICHER KÖRPERFRONT )
  - x PAAR RÜCKEN AN RÜCKEN
  - x „DOUBLE DANCING“
  - x ANDERE FORMEN DER PAARBILDUNG

#### • GRUPPEN-PAARTANZ

- x FRONTREIHEN
- x FRONTLINIEN
- x FRONTHALBKREIS
- x ANDERE GRUPPEN-PAARTANZ-FORMEN

#### • GRUPPENTANZ

- x FREIE FORMATION
- x „SCATTERED GROUP“ (EINZELTANZ AUF VERSTREUTEN PLÄTZEN)
- x REIHE: BEWEGLICHE REIHE, DOPPELREIHE, ...
- x LINIE: BEWEGLICHE LINIE, DOPPELINIE, ...
- x RUNDE FORMEN: EINFACHER KREIS, HALBKREIS, DOPPELKREIS, SPIRALE, ACHTERKURVE
- x ECKIGE FORMEN: RECHTECK, QUADRAT, KARO, ...
- x SYMMETRISCHE FORMEN: „WINDMÜHLENFLÜGEL“, ...
- x ASYMMETRISCHE / UNREGELMÄSSIGE FORMEN: MÄANDER, ...

### ● EINSATZ VON BEZIEHUNGEN UND INTERAKTION

#### ◆ WER MIT WEM / WOMIT?

- TÄNZER <> TÄNZER
- TÄNZER <> GEGENSTÄNDE
- TÄNZER <> MUSIKER: Z.B. „ANTROMMELN“, „HERAUSTROMMELN“, TIMING VON RHYTHMUS- BZW. MOTIVWECHSEL, GEMEINSAMES ENDE
- TÄNZER <> TRANSZENDENTE KRÄFTE

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

- PERFORMER <> PUBLIKUM / PUBLIKUM <> PERFORMER

### ◆ MITTELS?

- INTERAKTION MIT KÖRPERKONTAKT: WIE LANGE? ÜBER WELCHE KÖRPERTEILE?

- INTERAKTION OHNE KÖRPERKONTAKT, Z.B.:

- x AUGENKONTAKT
- x MIMIK, GESTIK, ZEICHEN, SYMBOLISCHE BEWEGUNGEN
- x WARTESCHRITTE UND AUFFORDERUNGSBEWEGUNGEN
- x „ABKLATSCH“-VORGANG
- x KOMMUNIKATION ÜBER NÄHE UND DISTANZ (AUF EINANDER ZU / VONEINANDER WEG BEWEGEN)
- x SYNCHRONIZITÄT (Z.B. „MIRRORING“, „DOUBLE DANCING“ – EIN TÄNZER „SPIEGELT“ DEN ANDEREN)

### ◆ WIE / AUF WELCHE WEISE?

- RESPONDIERSCHEMA

- SYNCHRONIZITÄT / SIMULTANITÄT (ÜBER ÄUSSERE FORM, ZEIT- UND RAUMDIMENSION <> ÜBER INNERE BEWEGUNG UND ANTRIEBSQUALITÄTEN)

- SUKZESSIVITÄT (EINE AKTION FOLGT EINER ANDEREN / FÜHRT ZU EINER ANDEREN): BEWEGUNG WIRD VON EINER PERSON BZW. GRUPPE INITIIERT UND VON EINER ANDEREN PERSON BZW. GRUPPE AUFGENOMMEN UND WEITERGEFÜHRT (BSP.: „DIE WELLE“ ZEITLICH VERSETZT AUSGEFÜHRT VON AKTEUREN, DIE IN EINER LINIE ODER IN EINEM KREIS STEHEN)

### ◆ WIE OFT?

- GAR NICHT / SELTEN / ZUWEILEN / HÄUFIG

### ◆ WIE LANGE?

- ABSOLUTE ZEITANGABE

- RELATIVE ANGABE IM VERHÄLTNISS ZU PASSAGEN OHNE INTERAKTION / KÖRPERKONTAKT

### ◆ LABAN UNTERSCHIEDET ZUDEM DREI AKTIONSPHASEN:

- VORBEREITUNG

- EIGENTLICHER KONTAKT

- AUFLÖSUNG

### 8.1.8 Einsatz von multimodaler Kommunikation und „Verstärkern“

Je mehr Sinnesebenen durch eine Performance angesprochen und je mehr Ausdrucksformen parallel genutzt werden, um eine „Botschaft“ zu vermitteln, desto klarer und stärker wird der Eindruck beim „Empfänger“, was die Dekodierung der „Nachricht“ wesentlich erleichtert, wie in Kapitel 3 (Kultur als Kommunikation – Tanz als „Message / Action Sign System“, S.16ff.)

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

dargelegt. Tanz nutzt diese Tatsache durch geschickte Kombination und Manipulation der verschiedenen Vermittlungsfaktoren.

- NUTZUNG DES „PROJEKTIONALEN“ POTENTIALS VON BEWUSST GESTALTETER BEWEGUNG ENTSPRECHEND DER JEWEILIGEN ABSICHTEN, ZIELE UND INTENTIONEN (s.a. Punkt. 8.1.4, Funktion / Intention, S. 201)

- ◆ PROJECTIONAL QUALITY OF MOVEMENT (VGL. HANNA 1987)

- ◆ REPRÄSENTATIONSEBENEN

- SELBSTREPRÄSENTATION

- REPRÄSENTATION VON ARCHETYPISCHEN / SOZIALEN ROLLEN, SCHLÜPFEN IN SOZIALE ROLLEN, DIE EINEM ÜBLICHERWEISE VERWEHRT SIND

- VERKÖRPERUNG FIKTIVER „FIGUREN“ ODER REALER PERSONEN

- VERKÖRPERUNG TRANSZENDENTER „PERSONEN“ UND KRÄFTE

- ◆ ERÖFFNUNG „VIRTUELLER“ ERFAHRUNGSWELTEN ZUR DARSTELLUNG FIKTIVER ODER WAHRER EREIGNISSE

- TANZSIGNALISMUS

- ◆ VERKNÜPFUNG MIT BESTIMMTEN BEDEUTUNGSDIMENSIONEN

- SOZIOKULTURELLE / (NATIONAL-)POLITISCHE / ETHNISCHE ZEICHEN / SIGNALE / SYMBOLE

- RITUELLE SYMBOLE („MACHTVOLLE“ GEGENSTÄNDE / SYMBOLE, RITUELLE „AUFLADUNG“ DURCH BESTIMMTE HANDLUNGEN)

- ◆ BETONUNG DER WESENTLICHEN BEWEGUNGSZENTREN

- ◆ ERHÖHUNG DER WIRKKRAFT DES TANZEREIGNISSES DURCH ANSPRECHEN MEHRERER WAHRNEHMUNGSKANÄLE (*MULTICHANNEL COMMUNICATION*) MITHILFE VERSCHIEDENER MEDIEN WIE KLEIDUNG / KOSTÜME, MASKEN, BEMALUNG, KÖRPERSCHMUCK, REQUISITEN ETC.

- AKUSTISCH

- x FUSSSCHELLEN, KASTAGNETTEN, KLAPPERN, RASSELN, TROMMELN, MUSCHELN, SAMEN ETC.

- VISUELL

- x OPTISCHE BETONUNG VON BEWEGUNGSZENTREN (z.B. RAFFIARÖCKE, FLIEGENDE ZÖPFEN)

- x VERLÄNGERUNGEN / VERGRÖßERUNGEN / ÜBERSTÄUERUNGEN (z.B. AUFBAUTEN, ANHÄNGSEL, KOPFPUTZ, HORSETAILS, SCHWERTER, STÄBE ETC.)

- x FARBE / TEXTUR (z.B. BEDEUTUNGSTRAGENDE FARBEN)

- x SCHMUCK / DIVERSE UTENSILIEN

- OLFAKTORISCH

- x z.B. RÄUCHERWERK, DÜFTE UND ESSENZEN, SCHWEISS

- TAKTIL / HAPTISCH

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

x z.B. FLÜSSIGKEITEN, GEGENSTÄNDE, DIE IN KONTAKT MIT PUBLIKUM KOMMEN, ERZEUGUNG FÜHLBARER LUFTSTRÖME

### ● TANZSYMBOLISMUS

◆ EINSATZ DESKRIPTIVER / BEDEUTUNGSTRAGENDER BEWEGUNGSELEMENTE  
(s.a. Kap. 4.4.3 „Bedeutungstragende“ Tanzbewegungen, S. 100)

#### • NATURALISTISCHE / ALLGEMEIN VERSTÄNDLICHE SINNBILDICHE (TANZ-)BEWEGUNGEN

- x ARBEITS-/ALLTAGSBEWEGUNGEN
- x IMITATION VON TIEREN
- x PORTRÄTIEREN/KARIKIEREN VON PERSONEN
- x DARSTELLUNG VON JAGD- ODER KAMPFSZENEN

#### • KULTURELL KODIERTE SYMBOLISCHE GESTEN UND (TANZ-)BEWEGUNGEN: EINSATZ VON MIMIK, GESTIK, KÖRPERHALTUNGEN, BEWEGUNGSATTRIBUTEN UND -QUALITÄTEN, DIE ...

- x AUFGRUND GEMEINSCHAFTLICHER ÜBEREINKUNFT KOMMUNIKATIONSCHARAKTER (BEKOMMEN) HABEN
- x FÜR BESTIMMTE DINGE / EIGENSCHAFTEN STEHEN
- x GESELLSCHAFTLICHE WERTE REPRÄSENTIEREN: GESELLSCHAFTLICH (UN-)ERWÜNSCHTE PERSÖNLICHKEITSMERKMALE, INTERAKTIONS- UND BEZIEHUNGSFORMEN
- x SOZIALE ROLLEN BZW. REALEN ODER FIKTIVEN PERSONEN ZUGESCHRIEBEN WERDEN
- x RELIGIÖSE ODER MYTHOLOGISCHE WESENHEITEN ODER KRÄFTE REPRÄSENTIEREN

### ● INSTRUMENTALSPRACHEN (TROMMELSPRACHE ETC.)

### ● LIEDTEXTE, GESCHICHTEN, GEDICHTE

### ● DRAMATISCHE HANDLUNG

### ● PANTOMIME U.V.M.

### 8.1.9 Spezifischer Einsatz der Bewegungsfaktoren

Durch entsprechende Sensibilisierung, Ausbildung und Verfeinerung des Bewegungs- und Ausdruckspotentials ist es möglich, den menschlichen Körper zu einem präzisen Instrument der nonverbalen Kommunikation zu entwickeln. Mittels bewusster Selektion, Manipulation, Steuerung und „Gestaltung“ innerer Bewegungsimpulse kann das Bewegungsverhalten unterschiedliche Qualitäten annehmen und mitsamt dem „Einschreiben“ bestimmter Formen und „Gestalten“ in das Raum-Zeit-Schwerkraft-Kontinuum beim Rezipienten eine Fülle unmittelbarer oder assoziativer Eindrücke, Gefühle und Ideen hervorrufen. Auf diese Weise in spezifisches Bewegungsverhalten umgesetzte Inhalte und „Bedeutungen“ werden von den Zuschauern / Mitwirkenden im spezifischen Kontext und nach den Regeln ihres jeweiligen Bezugssystems und nach eigenem Dafürhalten „dekodiert“.

## Bedeutungstragende Aspekte von Tanz-Ereignissen (allgemein)

### ● BEWEGUNGSBETEILIGUNG DES KÖRPERS

#### ◆ EINGESETZTE KÖRPERTEILE / -PARTIEN

- SIND MEHR <> WENIGER KÖRPERTEILE AN DER BEWEGUNG BETEILIGT / WELCHE?
- WELCHE KÖRPERPARTIEN VERHALTEN SICH AKTIV <> PASSIV?
- WERDEN BESTIMMTE KÖRPERPARTIEN IN DER BEWEGUNG BETONT?  
>> IDENTIFIKATION VON HAUPT-/ NEBENZENTREN

#### ◆ SUKZESSIVER / SYNCHRONER EINSATZ BESTIMMTER KÖRPERTEILE / -PARTIEN

#### ◆ SPEZIFISCHE KÖRPERHALTUNGEN

- KÖRPERLAGE / KÖRPERSTELLUNGEN / KÖRPERHALTUNGEN

- x BSP. BALLETT: AUSWÄRTSDREHUNG DER BEINE, BEIBEHALTUNG DES „RUMPFRECHTECKS“ ZWISCHEN SCHULTERN UND HÜFTKNOCHEN
- x BSP. AFRIKANISCHER TANZ / JAZZ DANCE: „COLLAPSE“, FLEKTIERTE KÖRPERHALTUNG BIS HIN ZUM „TABLE TOP“ (zu diesen Begriffen s. Kap. 5.3, Afrikanischer Tanz – Bewegungsansatz / grundlegendes Bewegungsrepertoire, S. 138ff.)

### ● EINSATZ EINZELNER BEWEGUNGSASPEKTE UND EFFORTS

- ◆ BEI DER UNTERSUCHUNG EINZELNER BEWEGUNGSASPEKTE IST ES ZWECKDIENLICH AUF BEREITS BESTEHENDE KLASSIFIZIERUNGSSYSTEME, ANALYSE- UND NOTATIONSMETHODEN ZURÜCKZUGREIFEN, WIE Z.B.

- LABAN-BEWEGUNGSANALYSE UND WEITERENTWICKELTE FORMEN SEINER NACHFOLGER

- x SIEHE Z.B. LABAN 1955, 1988; BARTENIEFF 1980; HÖRMANN 2000; KOCH & BENDER (ED.) 2007

- KESTENBERG MOVEMENT PROFILE VON JUDITH KESTENBERG UND NACHFOLGERN

- x SIEHE Z.B. KESTENBERG AMIGHI ET. AL. 1999; KOCH & BENDER (ED.) 2007

- KRITERIEN NACH „MOVEMENT EVALUATION GRAPHICS“ VON CARY RICK

- x SIEHE Z.B. RICK 1989

- UNTERSCHIEDLICHE BEWEGUNGSSCHRIFTEN (LABANOTATION, BENESH NOTATION, MOVEMENT EVALUATION GRAPHICS (CARY RICK), ESCHKOL-WACHMANN MOVEMENT NOTATION SYSTEM ETC.)

- x SIEHE JESCHKE 1983 FÜR EINE ÜBERSICHT ÜBER ZAHLREICHE NOTATIONSSYSTEME

- COMPUTERGESTÜTZTE BEWEGUNGSANALYSE (EVENTUELL UNTER EINBEZIEHUNG VON KINETISCHEN MESSDATEN HINSICHTLICH STELLUNG DER GELENKE, MUSKELAKTIVITÄT, BEWEGUNGSSAMPLITUDE, GESCHWINDIGKEIT, DRUCK ETC.)

- U.S.F.

Primary Message Systems	Interactional	Organizational	Economic	Sexual	Territorial	Temporal	Instructional	Recreational	Protective	Exploitative
<b>Interaction</b>	Communication Vocal qualifiers Kinesics Language	Status and Role	Exchange	How the sexes interact	Places of interaction	Times of interaction	Teaching and Learning	Participation in the arts and sports (active and passive)	Protecting and being protected	Use of telephones, signals, writing, etc.
<b>Association</b>	Community	Society Class Caste Government	Economic roles	Sexual roles	Local group roles	Age groups roles	Teachers and learners	Entertainers and athletes	Protectors (doctors, clergy, soldiers, police, etc.)	Use of group property
<b>Subsistence</b>	Ecological community	Occupational groupings	Work Formal work Maintenance Occupations	Sexual division of labor	Where the individual eats, cooks, etc.	When the individual eats, cooks, etc.	Learning from working	Pleasure from working	Care of health, protection of livelihood	Use of foods, resources, and equipment
<b>Bisexuality</b>	Sex community (clans, sibs)	Marriage groupings	Family	The Sexes Masc. vs. Fem. Sex (biological) Sex (technical)	Areas assigned to individuals by virtue of sex	Periods, assigned to individuals by virtue of sex	Teaching and learning sex roles	Participation in recreation by sex	Protection of sex and fertility	Use of sex differentiating decoration and adornment
<b>Territoriality</b>	Community territory	Group territory	Economic areas	Men's and women's territories	Space Formal space informal space Boundaries	Scheduling of space	Teaching and learning individual space assignments	Fun, playing games, etc., in terms of space	Privacy	Use of fences and markers
<b>Temporality</b>	Community cycles	Group cycles	Economic cycles	Men's and women's cyclical activities	Territorially determined cycles	Time Sequence Cycles Calendar	When the individual learns	When the individual plays	Rest, vacations, holidays	Use of time-telling devices, etc.
<b>Learning</b>	Community lore - what gets taught and learned	Learning groups - educational institutions	Reward for teaching and learning	What the sexes are taught	Places for learning	Scheduling of learning (group)	Enculturation Rearing Informal learning Education	Marking learning fun	Learning self-defense and to stay healthy	Use of training aids
<b>Play</b>	Community play - the arts and sports	Play groups - teams and troupes	Professional sports and entertainment	Men's and women's play, fun, and games	Recreational areas	Play seasons	Instructional play	Recreation Fun Playing Games	Exercise	Use of recreational materials (playthings)
<b>Defense</b>	Community defenses - structured defense systems	Defense groups - armies, police, public health, organized religion	Economic patterns of defense	What the sexes defend (home, honor, etc.)	What places are defended	The When of defense	Scientific, religious, and military training	Mass exercises and military games	Protection Formal defenses Informal defenses Technical defenses	Use of materials for protection
<b>Exploitation</b>	Communication networks	Organizational networks (cities, building groups, etc.)	Food, resources, and industrial equipment	What men and women are concerned with and own	Property - what is enclosed, counted, and measured	What periods are measured and recorded	School buildings, training aids, etc.	Amusement and sporting goods and their industries	Fortifications, armaments, medical equipment safety devices	Material Systems Contact w / environment Motor habits Technology

## 9 Literaturverzeichnis

ADINKU, William Ofotsu

- 1980 The Kpatsa Dance of the Dangme. In: *Journal of the Performing Arts*. Volume 1, Number 1, Jan. 1980. Edited by N. Fiagbedzi. Published by School of Performing Arts. University of Ghana. Legon, Accra, Ghana. [S. 66 – 82]
- 1994 African Dance Education in Ghana. Curriculum and Instructional Materials for A Model Bachelor of Arts (Hons.) Dance in Society. Ghana Universities Press, Accra.

AGAWU, Kofi

- 1995 African Rhythm: A Northern Ewe Perspective. Cambridge University Press. Cambridge.

AGORDOH, Alexander Akorlie

- 1994 Studies in African Music. New Age Publication. Ho, Ghana.

AMOAKO-ATTAH FOSU, Kwaku

- 2000 Funeral Celebration by Akans. Centre for National Culture. Kumasi. June 2000.

BAME, Kwabena N.

- 1991 Profiles in African Traditional Popular Culture: Consensus and Conflict. Dance, Drama, Festivals and Funerals. Clear Type Press Inc. New York.

BARTENIEFF, Irmgard and LEWIS, Dori

- 1997 Body movement. Coping with the environment. Gordon and Breach Science Publishers (8<sup>th</sup> printing 1997). Amsterdam. [Ersterscheinung 1980]

BEGUSCH, Helga; EDER, Anselm; MÜLLER, Christiane; REITERER, Walter

- 1996 Körpersprache als Beobachtungskriterium sozialer Realität. Schriftenreihe des Instituts für Soziologie der Universität Wien, 34. Hrsg. Univ. Prof. Dr. Jürgen M. Pelikan & Univ. Prof. Dr. Rudolf Richter. Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät. Wien.

BIRDWHISTELL, Ray L.

- 1971 Kinesics and Context. Essays on Body-Motion Communication. Allen Lane The Penguin Press. London. [First published in the United States of America in 1970 by University of Pennsylvania Press, Philadelphia]

BLUM, Odette

- 1973 Dance in Ghana. Introduction by Kobla Ladzekpo. Dance Perspectives 56, Winter 1973. Published by Dance Perspectives Foundation. New York.
- 1987 An Initial Investigation into Ghanaian Dance in Order to Ascertain Aspects of Style by the Analysis and Notation of the Dynamic Phrase. In: *A Spectrum of World Dance. Tradition, Transition and Innovation*. Selected Papers from the 1982 and 1983 CORD Conferences. Ed. by Lynn Ager Wallen and Joan Acocella. Dance Research Annual XVI. Congress of Research in Dance. [S. 52-67]

CHERNOFF, John Miller

- 1994 Rhythmen der Gemeinschaft: Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben. Trickster Verlag. München. [engl. Original: African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms. University of Chicago Press. Chicago and London. 1979]

CSORDAS, Thomas J.

- 1993 Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology* 8(2). American Anthropological Association. [S. 135-156]

DAUER, Alfons M.

- 1983a Musiklandschaften in Afrika. In: *Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Simon, Artur (Hrsg.). Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 40. Abteilung Musikethnologie IV. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin. Museum für Völkerkunde. [S. 41-48]
- 1983b Kinesis und Katharsis. In: *Musik in Afrika*. [Vollständige Literaturangabe s. Dauer 1983a]. [S. 166-188]
- 1983c Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm. In: *Musik in Afrika*. [Vollständige Literaturangabe s. Dauer 1983a]. [S. 189-201]

- 1983d Stil und Technik im afrikanischen Tanz. In: *Musik in Afrika* [Vollständige Literaturangabe s. Dauer 1983a]. [S. 217-233]
- 1983e Zum Bewegungsverhalten afrikanischer Tänzer. In: *Musik in Afrika*. [Vollständige Literaturangabe s. Dauer 1983a). [S. 234-240]

DUODU, E. Ampofo

- 1994 Symbolic Movements in Ghanaian Dances. In: *International Journal of African Dance*. Volume 1, Number 2, Fall 1994. [S. 29-37]

FARNELL, Brenda

- 1999 Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 28, October 1999. [S. 341-373]

FIAGBEDZI, Nissio

- 1971 Notes on Membranophones of the Anlo-Ewe. In: *Institute of African Studies Research Review*, Volume 8, Number 1. Michaelmas Term 1971. Institute of African Studies. University of Ghana. Legon.
- 1980a Observations on the Study of African Musical Cultures. In: *Journal of the Performing Arts*. Volume 1, Number 1, Jan. 1980. Edited by N. Fiagbedzi. Published by School of Performing Arts. University of Ghana. Legon, Accra, Ghana. [S. 1-26]
- 1980b On Signing and Symbolism in Music: The Evidence from among an African People. In: *Journal of the Performing Arts*. [Vollständige Literaturangabe s. Fiagbedzi 1980a]. [S. 54-65]
- 1980c A Preliminary Inquiry into Inherent Rhythms in Anlo Dance Drumming. In: *Journal of the Performing Arts*. [Vollständige Literaturangabe s. Fiagbedzi 1980a]. [S. 83-92]

GEURTS, Kathryn Linn

- 2002 Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community. University of California Press. Berkley, Los Angeles, London.

GÜNTHER, Helmut

- 1969 Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes. Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research. Friedrich

## Literaturverzeichnis

---

Körner, Dieter Glawischnig (Hrsg.). Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz in Zusammenarbeit mit der internationalen Gesellschaft für Jazzforschung. Graz.

- 1980 Jazz Dance: Geschichte, Theorie, Praxis. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven.

HALL, Edward Twitchell

- 1966 The Silent Language. Doubleday (Eighth Fawcett Premier printing, December 1966). New York. [Ersterscheinung 1959]
- 1989 Beyond Culture. Doubleday (Anchor Books Edition 1989; Renewed 1981). New York. [Ersterscheinung 1976]
- 1990 The Hidden Dimension. Doubleday (Anchor Books Edition 1990; Renewed 1982). New York. [Ersterscheinung 1966]

HANNA, Judith Lynne

- 1987 To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication. University of Chicago Press (2<sup>nd</sup> Edition 1987, with a new Preface). Chicago and London. [Ersterscheinung 1979]

HÖRMANN, Karl

- 2000 Tanzpsychologie und Bewegungsgestaltung. Paroli. Münster.

JESCHKE, Claudia

- 1983 Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Derra De Moroda Dance Archives. Tanzforschungen II. Comes Verlag. Bad Reichenhall.

KESTENBERG AMIGHI, Janet; LOMAN, Susan; LEWIS, Penny; SOSSIN, K. Mark

- 1999 The Meaning of Movement: Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenberg Movement Profile. Brunner-Routledge. New York & London.

KLUDZE, A Kodzo Paaku

- 2000 Chieftaincy in Ghana. Austin & Winfield Publishers. Lanham, New York.

---

KOCH, Sabine C. & BENDER, Susanne (Hrsg./Ed.)

- 2007        Movement Analysis – The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenber  
Bewegungsanalyse – das Vermächtnis von Laban, Bartenieff, Lamb und  
Kestenber. Logos-Verlag. Berlin. [Titel und Beiträge in engl. oder/und dt.  
Sprache]

KREMSER, Manfred

- 1981        Archetypische Motive im Hexenwesen und ihre kulturspezifischen Formen bei  
den Azande in Zentralafrika. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in  
Wien*, Band 111. [S. 16–32]
- 2001        Von der Feldforschung zur Felder-Forschung. In: *Ethnohistorie. Rekonstruktion  
und Kulturkritik. Eine Einführung*. Wernhart, Karl R. & Zips, Werner (Hg.).  
Promedia (2. überarbeitete Auflage 2001). Wien. [Ersterscheinung 1998] [S.  
135-144]

KROPP DAKUBU, M. E.

- 1971        The Language and Structure of an Accra Horn and Drum Text. In: *Institute of  
African Studies Research Review*, Volume 7, Number 2, Lent Term 1971.  
Institute of African Studies, University of Ghana. Legon.

KUADA, John & CHACHAH, Yao

- 1999        Ghana: Understanding the People and Their Culture. Woeli Publishing Services.  
Accra / Ghana.

KUBIK, Gerhard

- 1983a        Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika. In: *Musik in Afrika. 20  
Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Simon, Artur  
(Hrsg.). Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 40,  
Abteilung Musikethnologie IV. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.  
Berlin. [S. 49-57]
- 1983b        Verstehen in afrikanischen Musikkulturen. In: *Musik in Afrika* [Vollständige  
Literaturangabe s. Kubik 1983a]. [S.313-326]
- 1983c        Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik. In: *Musik in Afrika* [Vollständige  
Literaturangabe s. Kubik 1983a]. [S. 327-400]

KWAKWA, Patience Abenaa

- 1994 Dance and African Women. In: *Sage – A Scholarly Journal on Black Women*, Vol. VIII, Nr. 2, Fall 1994: Dance and the Diaspora. Sage Women's Educational Press. Atlanta, California. [S. 10-19]

LABAN, Rudolf von

- 1955 Kinetografie – Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift. Herausgegeben und bearbeitet von Claude Perrottet. Florian Noetzel Verlag. Wilhelmshaven. [Titel d. engl. Originalausgabe: Principles of dance and movement notation]
- 1988 Kunst der Bewegung. Aus d. Engl. Übertragen v. Karin Vial u. Claude Perrottet. Florian Noetzel Verlag. Wilhelmshaven. [Engl. Originalausgabe: The Mastery of Movement. Fourth Edition. Revised and Enlarged by Lysa Ullmann. Macdonald & Evans Ltd. Estover. Plymouth. Keine Jahresangabe]

LOMAX, Alan; BARTENIEFF, Irmgard; PAULAY, Forrestine

- 1968 Dance Style and Culture [*Choreometrics*]. In: *Folk Song Style and Culture*. Alan Lomax (ed.). American Association for the Advancement of Science, Publication #88. Washington DC. [S. 222-247]

NKETIA, J. H. Kwabena

- 1957 Possession Dances in African Societies. In: *International Folk Music Journal. Proceedings of the Ninth Conference of the International Folk Music Council*. Vol. 9. [S. 4-9]
- 1970 Ethnomusicology in Ghana. An Inaugural Lecture delivered on 20<sup>th</sup> November 1969 at the University of Ghana, Legon. Ghana Universities Press, Accra.
- 1972 African Music in Ghana. African Studies. Number Eleven. Northwestern University Press. [Kein Verlagsort angegeben]. [Ersterscheinung 1963]
- 1988 Ghana – Music, Dance and Drama. A Review of the Performing Arts of Ghana. Institute of African Studies, University of Ghana (Second Printing 1988). Legon. [Ersterscheinung 1965]
- 1996 National Development and the Performing Arts of Africa. In: *The Muse of Modernity: Essays on Culture as Development in Africa*. Ed. by Philip G. Altbach and Salah M. Hassan. Trenton, NJ.

---

NÜRNBERGER, Marianne

1998 Tanz / Ritual – Integrität und das Fremde. Habilitationsschrift. Universität Wien.

OPOKU, Albert Mawere

1969 The African Choreographer's Problems. In: *Institute of African Studies Research Review*. Volume 5, Number 2. Lent Term 1969. Institute of African Studies, University of Ghana. Legon. [S. 1-8]

1970 The Dance in Traditional African Society. In: *Institute of African Studies Research Review*. Volume 7, Number 1. Michaelmas Term 1970. Institute of African Studies, University of Ghana. Legon. [S. 1-7]

RICK, Cary

1989 Tanztherapie. Eine Einführung in die Grundlagen. Das System der graphischen Bewegungsevaluierung / Cary Rick in Zusammenarbeit mit Claudia Jeschke. Fischer Verlag. Stuttgart, New York.

ROYCE, Anya Peterson

1977 The Anthropology of Dance. Indiana University Press. Bloomington and London.

SARPONG, Peter

1974 Ghana in Retrospect: Some Aspects of Ghanaian Culture. Ghana Publishing Corporation. Tema/Ghana.

SCHRAMM, Katharina

1997 Dancing the Nation: Ghanaische Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Nation und globaler Herausforderung am Beispiel des Ghana Dance Ensemble. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Institut für Ethnologie, Freie Universität Berlin. Berlin.

THOMPSON, Robert Farris

1974 African Art in Motion: Icon and Act. University of California Press. Los Angeles, Berkeley, London.

WÄNGLER, Hans-Heinrich

- 1983 Über Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tonhöhen in afrikanischen Tonsprachen. In: *Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*. Simon, Artur (Hg.). Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 40, Abteilung Musikethnologie IV. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin. [S. 58-71]

WATZLAWICK, Paul / BEAVIN, Janet H. / JACKSON, Don D.

- 1996 Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Verlag Hans Huber (Neunte, unveränderte Auflage). Bern, Göttingen, Toronto, Seattle. [Englisches Original: *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. W.W. Norton & Company, Inc. New York. 1967]

WILLIAMS, Drid

- 1999 The Roots of Semasiology. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement (JASHM)*, Vol. 10, No. 3, Ed. by Drid Williams & Brenda Farnell. Spring 1999. [S. 109-180]

## 10 Verzeichnis der sonstigen Quellen

### Videofilme

© IRRAN, Christine (in privatem Besitz):

- GH00I01 Videoaufzeichnung des Interviews mit Richard Danquah am 07.09.2000 in Accra (GH) (s. a. Minidisc-Aufzeichnung [IV-RD.01] und Transkript [IV-RD.01-T])
- GH00T03 Videomitschnitt einer Trainingseinheit des Kusum Gboo Dance Ensembles im Nima Social Centre in Accra (GH) am 02.11.2000
- NL01P05 Videomitschnitt der Performance des Kusum Gboo Dance Ensembles am Stadtplatz von Oijsterwijk (NL) am 04.06.2001
- NL01P09 Videomitschnitt der Performance des Kusum Gboo Dance Ensembles in Maastricht (NL) beim 100-jährigen Jubiläum der Universität von Maastricht am 09.06.2001 [Teil 1]
- NL01P10 Videomitschnitt der Performance des Kusum Gboo Dance Ensembles in Maastricht (NL) beim 100-jährigen Jubiläum der Universität von Maastricht am 09.06.2001 [Teil 2]

### Interviews und persönliche / telefonische Gespräche

- IV-RD.01 Minidisc-Aufzeichnung des Interviews mit Richard Danquah am 07.09.2000 in Accra (GH) (s.a. Videoaufzeichnung [GH00I01] und Transkript [IV-RD.01-T])
- IV-RD.01.T Schriftliche Transkription des Interviews mit Richard Danquah vom 07.09.2000 in Accra (GH) (s.a. [GH00I01] und [IV-RD.01])
- IV-FA.01 Minidisc-Aufzeichnung eines Interviews mit Faustina Ahiagba (*Female Dance Leader* des Kusum Gboo Dance Ensembles) am 20.11.2000 in Accra (GH)
- IV-PA.01 Minidisc-Aufzeichnung eines Interviews mit Paul Kofi Amegee (*General Secretary* des Kusum Gboo Dance Ensembles) am 08.11.2000 in Accra (GH)
- IV-VS.01 Minidisc-Aufzeichnung eines Interviews mit Vincent Yao Senugbe am 30.10.2000 in Accra (GH) zur Entstehung des „*Creative Dance*“ Akrowase
- IV-VS.02 Minidisc-Aufzeichnung eines Interviews mit Vincent Yao Senugbe (*Male Dance Leader* und *Dance Instructor* des Kusum Gboo Dance Ensembles) am 21.11.2000 in Accra (GH)
- PG-AO.01 Persönliches Gespräch mit Prof. Albert Mawere Opoku am 20.10.2000 an der Universität von Ghana in Legon

## Verzeichnis der sonstigen Quellen

---

- PG-PV.01 Persönliches Gespräch mit Peter John Kofi Donkor und Vincent Yao Senugbe am 24.07.2008 in der Schweiz
- TG-VS.01 Telefonat mit Vincent Yao Senugbe am 27.06.2008

### **Promotion-Material des Kusum Gboo Dance Ensembles**

- PM-KG.01 Promotion-Material des Kusum Gboo Dance Ensembles (Stand 1997), ausgehändigt von Paul Kofi Amegee (*General Secretary* des KGDE) in Accra (GH) am 08.11.2000
- PM-KG.04 Programmfolder des Kusum Gboo Dance Ensembles zur Performance „Ngonza“ am 08.03.1996 im Arts Centre, Accra (GH); ausgehändigt von Paul Kofi Amegee (*General Secretary* des KGDE) in Accra (GH) am 08.11.2000

## 11 Curriculum Vitae

### Ausbildung und beruflicher Werdegang

- 1971 Geboren in Vorau / Stmk.
- 1977 – 1981 Volksschule Pinkafeld, Bgld.
- 1981 – 1989 Bundesgymnasium Oberschützen (Bgld.), Neusprachlicher Zweig
- 06/1989 Reifeprüfung
- 1989 – 1994 Englisch–Nachhilfe für AHS–Schüler bis 10. Schulstufe
- 05/91 – 03/92 Dienstgeber „Verein die Frau und ihre Wohnung“: Besuchsdienst von alten und gebrechlichen Menschen
- 1992 – 1997 Freiberufliche Tätigkeit im Bereich Leder–Design und Kunsthandwerk
- SS 1998 Auslandsexkursion des Institutes für Ethnologie, Kultur- und Sozial-Anthropologie nach Ghana (dreiwöchig)
- 09/98 – 08/99 Dienstgeber Krone–Online: Kundenakquisition, Kundenbetreuung im First- und Second Level Support, Kundendatenverwaltung, Fakturierung, Team-Koordination während Systemumstellungsphase
- 09/99 – 07/00 Dienstgeber DSI – Dataservice Informatik (heute: WAVE Solutions Information Technology GmbH): Projekt „Heureka“ – Organisatorische Zusammenführung Bank Austria–Creditanstalt (Erfassung, Strukturierung und manuelle HTML-Formatierung der Arbeitsanweisungen im BA-CA-Intranet gemäß der ARIS-Prozessmodelle und inhaltlichen Vorgaben der fachlich Verantwortlichen)
- 09/00 – 11/00 Dreimonatiger Forschungsaufenthalt in Ghana
- 04/05 2001 Einmonatiger Forschungsaufenthalt in Ghana
- 06/2001 Begleitung des Kusum Gboo Dance Ensembles (Accra/Ghana) während ihrer dreiwöchigen Tournee durch Holland im Rahmen des Festival Mundial
- 12/00 – 08/07 Dienstgeber: CSC Computer Sciences Consulting Austria GmbH  
Zahlreiche Projekte im Finanzdienstleister-Sektor (u.a. für Bank Austria, Raiffeisen Zentralbank, Kordoba GmbH, Cortal Consors etc.), v.a. Bereich Wertpapierhandel und Orderabwicklung (Consulting, Software- und System-Analyse, Erstellung von Studien, Konzepten und Anforderungsanalysen, User Interface Design, Gestaltung und Betreuung von Webapplikationen, Projekteinführungsunterstützung, Qualitätssicherung, Testvorbereitung und -koordination, Fehlermanagement, Projektadministration, Projectoffice)
- 09/07 – 04/08 Dienstgeber: P.Solutions Informationstechnologien GmbH: Forschungs- und Entwicklungsprojekt „semDAV“ für semantische Desktop- und Web-Technologien in Kooperation mit Universität Wien und Research Studios Austria; diverse Kundenprojekte (Innovationsassistenz; Themenentwicklung zu semantischen Applikationen und Prozessen; Erstellung von Konzepten, Anforderungsanalysen, Präsentations- und Marketingunterlagen; User Interface Design, Gestaltung und Betreuung von Webapplikationen, Projekt-administration, Teilprojektleitung)

## Vorträge

- 11/1998 Vortrag „Gegenüberstellung der Charakteristika des afrikanischen Tanzes und des Balletts unter besonderer Berücksichtigung des Bewegungsansatzes am Beispiel des Kusum Gboo Dance Ensembles (Accra/ Ghana)“ an der Volkshochschule Alsergrund

## Sonstige Ausbildungen, Seminare und Kurse

- 1977 – 1989 Ballettunterricht in der Ballettschule Oberwart bei Rosita Steinhauser (damals hauptberufliche Choreographin am „Theater an der Wien“)
- 1992 – 1996 Ausbildung bei verschiedenen Kunsthandwerkern (Österreich, Türkei): Verarbeitung von Leder, Halbedelsteinen, Holz und anderen Materialien
- 03/92 – 02/93 Aikido-Unterricht (Zollergasse)
- SS 1995 Fortlaufendes Seminar zu „Trance-Tanz“ (Focus)
- 05/95 – 06/96 Fortlaufendes Seminar zu „Schamanisch Reisen“
- SS 1997 Ausdruckstanz nach Rosalia Chladek bei Nicola Christoph („Das Studio“)
- 08/97 Level 1 der Ausbildung zum staatlich geprüften Shiatsu-Practitioner (ISSÖ – Internationale Shiatsu Schule Österreich)
- 09/00-11/00 Tanzunterricht in ghanaischem Tanz bei Faustina Ahiagba und Vincent Yao Senugbe in Accra (damals beide *Dance Leader* des Kusum Gboo Dance Ensembles)
- seit 12/2000 Tanzunterricht in afrikanischem und afro-haitianischem Tanz bei mehreren Lehrern in Wien: Amadou Gueye (Senegal), Lamzo Ba (Senegal), Nana Traore (Guinea), Chandiru Mawa (Uganda), Karine La Bel (Haiti)
- 05/06-11/06 Mehrtägige Seminare mit Zertifikat: „Präsentation und Rhetorik“, „Moderationstechnik“, „Konflikte erfolgreich meistern“
- 07/2007 Teilnahme am Kongress „Moving from Within“ (International Congress on Movement Analysis in Education, Therapy and Science) in Freising/DE
- 08/2007 Level 2 der Ausbildung zum staatlich geprüften Shiatsu-Practitioner (ISSÖ)
- 08/2008 Level 3 der Ausbildung zum staatlich geprüften Shiatsu-Practitioner (ISSÖ)

## 12 Abstract (deutsch / englisch)

Im Fokus der vorliegenden Diplomarbeit steht die Betrachtung von Schnittflächen zwischen Bewegung und Bedeutung im Tanz. Anhand von Beispielen aus ghanaischen Tanztraditionen wird untersucht, in welchen Aspekten eines Tanzereignisses „Bedeutung“ implizit oder explizit vermittelt werden kann und wie diese Ausdrucksformen im ghanaischen Kontext zum Einsatz kommen. Die auf strukturalistische tanzethnologische Ansätze gestützte Annahme, dass sich kulturelle Ordnungsprinzipien, Vorstellungen und Werte in den Tänzen einer Region widerspiegeln sowie dass von diesen umgekehrt wieder auf die zugrundeliegende kulturelle Logik geschlossen werden kann, wird exemplarisch anhand zweier traditioneller Tänze der Akan und der Anlo Ewe in der jeweiligen Bühnenversion des Kusum Gboo Dance Ensembles aus Accra/Ghana überprüft. Die Untersuchung der Bedeutung von symbolischen Tanzbewegungen im *Kete* der Akan stützt sich auf Befragungen ghanaischer Informanten. Zur Entschlüsselung der möglichen Bedeutungen eines ausgewählten Tanzmotivs aus dem *Anlo Kete*, das sich als Identifikationsmerkmal der Anlo Ewe erwies, werden im Zuge einer bewegungsanalytischen Betrachtung herausgearbeitete Bewegungscharakteristika mit Aspekten der kulturellen Logik der Anlo Ewe in Beziehung gebracht. Die Analyse erfolgt auf der Basis von Filmmaterial, das während der Feldforschungen der Autorin in Ghana und den Niederlanden entstand. Unterstützend zum abgedruckten Bildmaterial liegen die behandelten Videoausschnitte dieser Diplomarbeit in Form einer DVD bei.

The present diploma thesis focuses on the intersection between movement and meaning in dance and explores through which aspects of dance-events meaning can be implicitly or explicitly conveyed. The study of dance in the Ghanaian context reveals which of these modalities of communication are used by Ghanaian dance traditions. The assumption – supported by structuralist approaches of dance anthropology – that cultural patterns, values and beliefs are reflected in the dances of a region and that those in turn can be taken as indicators for the underlying cultural logic, is examined on basis of two traditional dances of the Akan and the Anlo Ewe people performed by the Kusum Gboo Dance Ensemble of Accra/Ghana. The meaning of symbolic dance-movements in the *Kete* of the Akan is laid open by results of interviews with Ghanaian informants. For decoding the meaning of a selected dance-motif appearing in the *Anlo Kete*, considered as “identity marker” of the Anlo Ewe, the characteristic traits of that movement-sequence are hypothetically related to certain aspects of the cultural logic of the Anlo Ewe. The movement-analysis is conducted on basis of video-material taken during the author's field research in Ghana and the Netherlands. In addition to illustrations a DVD containing the respective video-sections is provided with the thesis.