

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 158 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Schritte aus der Sklaverei

Eine Erinnerung an den American Tap Dance als Spiegel von Widerstand und Aneignung, von Ausgrenzung und Verständigung

Karin Wendt

«Dancers don't see color.»
(Maurice Hines)

«Long Run»



. Screenshot Long Run: sebastianweber.de

«Wir tanzen, um Veränderung zu inspirieren. Um Wahrheiten zu finden und Utopien zu testen. Wir glauben an die transformative Kraft der Kunst und an Tanz als geteilte ästhetische Erfahrung.»

Mit diesem Statement stellen sich die Tänzer:innen der Leipziger *Sebastian Weber Dance Company* im Netz vor. Sebastian Weber choreographiert seit rund 30 Jahren eklektische, oft multimediale Stücke, die den Steptanz als zeitgenössische Ausdrucksform erforschen.

«*The Long Run*» heißt ein Solostück aus dem Jahr 2021. Es erzählt die autobiographische Geschichte eines Dauerlaufs entlang der süditalienischen Küste. Im freien Tanz – zunächst in Steppschuhen, zum Ende barfuß – entwickelt Weber Körper-Bilder und Körper-Klänge für das, was er während des Laufens durchlebt. Über Lautsprecher hört man die innere Stimme des Läufers, eine Art *stream of consciousness* aus einander ablösenden Gedanken und Erinnerungen, begleitet von wechselnden Gefühlen.

Zu Beginn des Laufs ist er voller Vorfreude. Im Rhythmus des Laufens wandern Gedanken an seinen privaten und beruflichen Alltag, Einkaufslisten und Zwischenbilanzen seiner tänzerischen Laufbahn, ungeordnet durch seinen Kopf. Die Computerstimme seiner digitalen Trainerin benachrichtigt ihn derweil über den Streckenverlauf und seine körperlichen Werte.

Zunehmend spürt er die Lust an der Bewegung und der Selbstwirksamkeit. Getragen von der Schönheit der italienischen Landschaft und erfüllt von einer Aufbruchsstimmung gehen seine Gedanken zurück zu den eigenen tänzerischen Anfängen in New York, wo er Anfang der 1990er Jahre dem «Jazz Tap» der Black Master Chuck Green, Buster Brown und Lon Chaney begegnet war und von ihnen lernte. Er kann wieder fühlen, wie selbstverständlich er als weißer Europäer von einer schwarzen Community aufgenommen wurde, wie es einzig um den guten Tanz ging und darum künstlerisch zu lernen: sehen, nachahmen, einfühlen, abgucken – üben, üben, üben, sich langsam professionalisieren und emanzipieren, um schließlich den (eigenen) Stil zu finden.

An diesem Punkt des Stücks beginnt sich die Anstrengung des Laufens bemerkbar zu machen. Hüfte und Knie schmerzen. Schweiß bricht aus, sein Herz rast. Die anfängliche Euphorie wandelt sich in Erschöpfung. Die Stimme der Sportuhr bestätigt die körperlichen Symptome als Anzeichen von Überanstrengung. Im kurzen Telefonat mit seiner Frau rät ihm diese, eine Pause zu machen. Er schiebt beides zur Seite und läuft weiter ... – der Körper kollabiert, Weber stürzt.

Mit der eigenen Schwäche konfrontiert, gehen seine Gedanken wieder nach New York. Was ist aus seinen Erwartungen und Hoffnungen und denen seiner Tänzergeneration geworden? War die Erfahrung künstlerisch gestifteter Gemeinschaft nur eine Momentaufnahme, gar eine Utopie, während der eigentliche Hass auf den Anderen sich weiterfraß? Warum, fragt Weber letztlich in «*The Long Run*», müssen wir immer wieder die identitäre Karte spielen, bis wir realisieren, dass das einzige Eigene unser eigener Tod ist?

«*The Long Run*» ist eine Tanzstudie über die Erfahrung von Urbanität, über Talent und Berufung und den eigenen (Lebens-)Weg; über körperliche Möglichkeiten und Grenzen, über den Abgrund der Unterscheidungen, über Erwartungen und Enttäuschungen, und nicht zuletzt über das Verhältnis von Kultur und Rassismus.

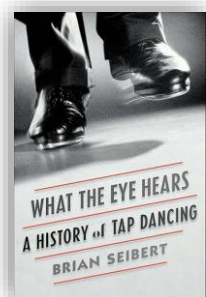


By Alex Proimos from Sydney, Australia; cropped by Beyond My Ken - Broadway Crowds, CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35002457>

„Auf der Bühne manifestiert sich die Kakophonie der inneren Stimmen in einer Tanzerzählung, die Step ... als klingende Bewegung definiert und sich weder von Stepschuhen noch von anderen Konventionen des Tap eingrenzen lässt. So entsteht eine intime, absurde, bockige, suchende Performance, die den tanzenden Körper als Zugang und Abgrenzung zur Welt, als Klischee und Projektionsfläche erforscht und dabei das Ohr direkt auf den Tanz legt.“ (Sebastian Weber & Company)

Kunst im Allgemeinen lebt von Vorbildern, Tanz als Körperkunst vielleicht besonders von solchen in persönlicher Begegnung. Ich habe Sebastian Weber in den 1990-er Jahren als Gastdozent erlebt. «*The Long Run*» war so auch persönlich ein Anlass, mich (noch einmal) genauer mit der Geschichte des amerikanischen Steptanzes zu beschäftigen.

Ich folge hierbei den Überlegungen von Brian Seibert, Tanzhistoriker und Kritiker für die New York Times, der eine kenntnisreiche und äußerst inspirierende Studie¹ zur Geschichte des amerikanischen Tap Dancing vorgelegt hat, die 2016 bei Farrar, Straus & Giroux in New York erschienen ist. «*What the Eye Hears*» nimmt einen mit auf den Spuren einer Tanzform, die nicht nur von der amerikanischen Kultur geprägt wurde, sondern diese auch reflektiert: auf eine komplexe, gebrochene und – in moderner Hinsicht – ungeheuer aufklärerische Weise. Tap Dancing lässt uns in einen Spiegel blicken, der uns viel von dem zeigt, was unser Verhältnis zur Kultur bis in die Gegenwart prägt.



The Long (Hi-)Story of „Slavery“ (Tap) Dancing



Deur Thomas Schoch - own work at <http://www.retas.de/thomas/travel/namibia2003/index.html>,
CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=726325>

Vorgeschichte

Der Tanz zählt zu den immateriellen Kulturgütern der Menschheit. Bereits in frühzeitlichen Bildern hat man neben einzelnen stehenden, sitzenden oder rennenden Menschen und Tierdarstellungen auch Tanzszenen identifiziert, die wie solche der Jagd oder des Aufenthalts in einer Behausung zu den komplexen Kompositionen gehören; etwa in den prähistorischen Felsmalereien und Gravuren der Namib-Wüste in der Gegend um Twyfelfontein.²

Warum Menschen jedoch überhaupt (angefangen haben zu) tanzen, lässt sich nur ähnlich ungenau beantworten wie die Frage danach, warum sie irgendwann begonnen haben, Bilder herzustellen. Vielleicht noch mehr als bei den Bildern, ist man beim Tanz zu leicht geneigt, dafür allein rituelle Beweggründe anzuführen. Tänze gehörten aber sicher von Anfang an auch zum Alltag, sie dienten der Gemeinschaftsbildung, der territorialen Abgrenzung zum Schutz von Ressourcen und der Unterscheidung von anderen Gruppen; und vermutlich hatte Tanzen auch damals schon eine Art Entlastungsfunktion.

Noch vor aller Funktionalität muss es aber einen freien Impuls gegeben haben, um sich über bestimmte Bewegungen, Schrittfolgen und Haltungen auszudrücken. Ein Tanz musste eingeübt und vermittelt werden. Auch für den Tanz unserer Vorfahren gilt daher aus meiner Sicht, was Andreas Mertin in Bezug auf die frühe Bilderherstellung so formuliert hat: «*Vielleicht taten sie es einfach, weil sie es konnten, weil sie die ersten wirklich Freigelassenen der Schöpfung waren.*»³



Afroamerikanische Sklaven tanzen zu Banjo- und Perkussionsbegleitung, um 1780

«Tap Dance» (dt. Steptanz) ist eine neuzeitliche Begriffsbildung, die eine Tanzform bezeichnet, bei der durch die rhythmische Bewegung der Füße eine eigene Stimme entsteht – später meist klanglich verstärkt durch Metallplatten unter den Schuhen –, eine Art *vocal line*, die die Bewegungsmuster und Schrittfolgen der Tänzer:innen begleitet und gleichsam unabhängig interpretiert.

Brian Seibert hat in seiner umfangreichen Studie *«What The Eye Hears»* die Geschichte des amerikanischen Tap Dancing nachgezeichnet. Die Ursprünge des Tanzes, so Seibert, liegen in den vielfältigen perkussiven Tanztraditionen und Tanzstilen Afrikas. Entscheidend dafür, dass sich diese indigenen Tänze zu einem hybriden Mix der amerikanischen Gegenwartskultur entwickelt und differenziert haben, waren Seibert zufolge jedoch die Geschichte und die Erfahrung der Sklaverei. Diese Zäsur verwandelte den Tanz in einen memorialen Spiegel.

An dieser Stelle sei zunächst das globale Ausmaß von Deportation und Versklavung zur Zeit der Kolonialmächte beziffert:

Alle bedeutenden europäischen Seefahrer- und Handelsnationen – besonders Portugal, Spanien, Frankreich, England, Dänemark und die Niederlande – waren zeitweilig am internationalen Sklavenhandel beteiligt. Von 1500 bis 1870 wurden 200.000 afrikanische Sklaven nach Europa eingeführt. Nach der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus im Jahr 1492 wurden nach der Versklavung und Ermordung der indigenen Einwohner Amerikas bis 1870 mehr als elf Millionen afrikanischer Sklaven nach Amerika verkauft. Die meisten von ihnen kamen über den transatlantischen Dreieckshandel in die britischen, französ-

sischen, holländischen und dänischen Kolonien in der Karibik. Etwa vier Millionen Afrikaner wurden von portugiesischen Händlern nach Brasilien deportiert; 2,5 Millionen wurden in spanische Kolonien in Südamerika verkauft. Etwa 500.000 afrikanische Sklaven gelangten in die dreizehn britischen Kolonien auf dem nordamerikanischen Festland, wo 1776 die Vereinigten Staaten (USA) gegründet wurden.

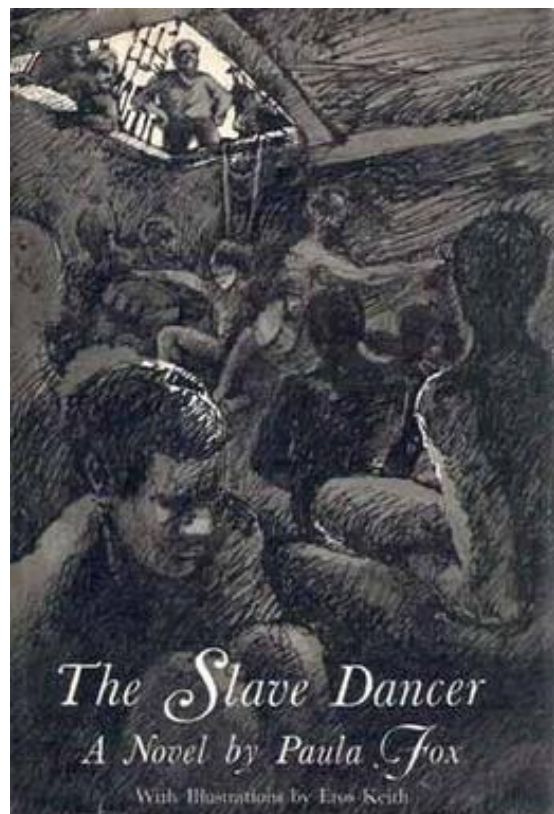
[Aus: Wikipedia Art.: Geschichte der Sklaverei]

Nur vor diesem historischen Hintergrund der Jahrhunderte andauernden Versklavung, erklärt Seibert, wird verstehbar, dass der besondere *Move* des Tap aus einer transgenerationellen Erfahrung hervorgegangen und in Wahrheit ein *movens passionis* ist: das Echo einer souveränen Antwort auf die gewaltsame Verschleppung, Ausbeutung und Entmenschlichung, die Menschen aus Afrika während der Kolonialzeit und darüber hinaus erleben mussten.

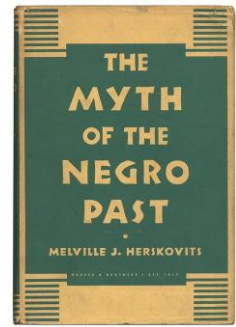
Denn als die Eroberer begannen, das neu entdeckte Land zu kolonialisieren und Menschen gefangen nahmen, um sie für die eigene Prosperität zu verkaufen, hörten diese in der neuen „Heimat“ nicht auf zu tanzen. Während die Arbeitskräfte auf den Feldern und in den Herrenhäusern nicht ungefragt sprechen durften, unterbanden die Sklavenhalter es nicht, wenn während der Arbeit gesungen und in freien Momenten getanzt wurde – vermutlich weil sie darin eine Art Ertüchtigung und die Möglichkeit sahen, deren Produktivität zu steigern.

Das Tanzen wurde für die Versklavten zum Überlebensmittel: um sichtbar zu bleiben, um sich zu verständigen und um die eigene Kultur weiterzutragen. Mit dem nonverbalen *storytelling* ihres Körpers entwickelten sie, so Seibert, eine „**Grammatik der Kultur**“, die die weißen Herren nicht beherrschten.

«Die Schiffe, die ab dem 16. Jahrhundert Afrikaner in die Neue Welt brachten, waren dicht gedrängt. ... Die Fracht war Ware, doch die zusammengepferchten Körper trugen Kultur in sich. Dieselbe Immaterialität des Tanzes, die die Suche nach gesicherten historischen Beweisen erschwerte, trug dazu bei, dass der afrikanische Tanz die Überfahrt über den Atlantik überstand. Unter Historikern tobte lange eine Debatte zwischen jenen, die argumentierten, die Vertreibungskräfte der Sklaverei hätten eine nutzbare afrikanische Vergangenheit in Amerika ausgelöscht, und jenen, die auf Kontinuitäten bestanden. Bis in die 1960er-Jahre hatten viele Schwarze kein Interesse daran, mit einer afrikanischen Kultur in Verbindung gebracht zu werden, die von der Mehrheitsmeinung als minderwertig angesehen wurde; sie und einige wohlmeinende Weiße befürchteten, dass das Eingeständnis afrikanischer Spuren Rassisten Munition liefern oder Teil einer Argumentation sein würde, die Sklaverei sei nicht so schlimm gewesen.



Mit seinem 1942 erschienenen Buch 'The Myth of the Negro Past' gab Herkovits der Kontinuitätstheorie einen entscheidenden Anstoß, indem er Hunderte von amerikanischen Praktiken mit afrikanischen Entsprechungen katalogisierte; er glaubte, dass der Tanz die meisten übernommen hatte. Andere Historiker identifizierten weitere Überbleibsel, doch wichtiger war eine 'Grammatik der Kultur' – die Theorie, dass afrikanische Gepflogenheiten prägten, wie verschleppte Sklaven sich an die Kulturen ihrer euro-amerikanischen Herren und Nachbarn anpassten und neue Kulturen schufen. Das afrikanische Erbe bestand weniger darin, **was** die Sklaven tanzten und sangen, als vielmehr darin, **wie** sie es taten." (S. 34)



Männer, Frauen und Kinder arbeiten um 1850 unter der Kontrolle eines berittenen Aufsehers auf einer Baumwollplantage im Süden der USA



Afroamerikanische Sklaven beim Trocknen von Baumwolle (Edisto Island, South Carolina, ca. 1862/63)

Bis sich diese Form des tänzerischen Widerstands ästhetisch befreit, werden noch Jahrhunderte vergehen. Die Folgen und das offizielle Ende der Sklaverei zeitigten im 19. Jahrhundert zunächst kulturelle Reflexe, die das Bild vom «tanzenden Neger» in die weißen Gesellschaften zu inkulturieren und weiter auszubeuten suchten. In Theatern kamen sogenannte *Minstrel Shows* (abgeleitet von «minstrel», im Deutschen etwa «kleiner Diener») in Mode – populäre Musik- und Tanzaufführungen, in denen schwarze und weiße Tänzer:innen, die Schwarze mimten, in komödiantischen, persiflierenden oder artistischen Acts auftraten. Das *Blackfacing* wird zu einem beliebten Gimmick, auf das noch ein Jahrhundert später Tänzer wie Fred Astaire – ob beabsichtigt oder nicht – in karikierender Weise zurückgreifen, wie im Solo «*Bojangles of Harlem*» in dem Film «*Swing Time*» von 1936, wo er „auf dem Höhepunkt seines Ruhms Blackface trägt“⁴, um in die Rolle des afroamerikanischen Steptänzers Bill «Bojangles» Robinson zu schlüpfen. Popkünstler:innen der Gegenwart wie Madonna spielen heute in ihren Videos mit solchen stereotypen Erwartungen und brechen die Sehgewohnheiten eines rassistischen Blicks.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts treten in Amerikas Tanzszene, bald verbreitet durch Musicalfilme und Fernsehen, schwarze Tänzer:innen erstmals auch namentlich in Erscheinung. Zwar war die Gegenwart nach wie vor von der Unterscheidung nach Hautfarben geprägt, und die Tanznummern am Broadway Theater waren vom *Spirit* der Auftritte und Challenges in den Clubs und Jazzkellern in Harlem meilenweit entfernt. Aber es gab wechselseitige Einflussnahmen und Berührungen, man lernte und profitierte voneinander, so dass sich Tap Dancing als Tanzform zunehmend professionalisierte, emanzipierte und stilistisch ausdifferenzierte.

A Promised Land⁵ – Die (Einwanderungs-)Geschichte der Vereinten Staaten



"Mayflower im Hafen von Plymouth" von William Halsall, 1882



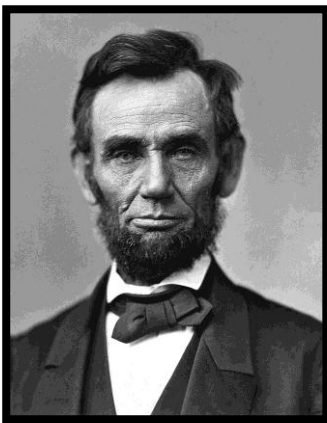
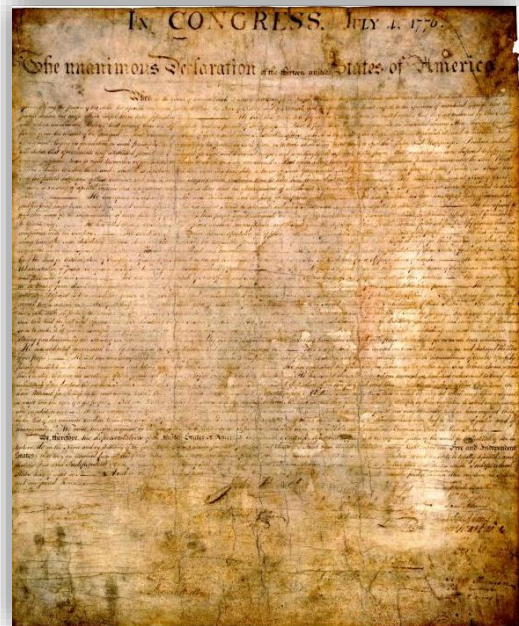
Um besser zu verstehen, wie das Tap Dancing in der amerikanischen Kultur wirken konnte und umgekehrt, ist es hilfreich, sich zunächst die (Einwanderungs-)Geschichte Amerikas in Erinnerung zu rufen.

Im April 1507 erreicht Christopher Kolumbus San Salvador und ‚entdeckt‘ die Neue Welt. Der deutsche Kartograph Martin Waldseemüller nennt den Kontinent in einer neuen Weltkarte „Amerika“, zu Ehren des italienischen Kaufmanns und Seefahrers Amerigo Vespucci, der bereits 1492 weite Teile der Ostküste des heutigen Südamerikas erforscht und als erster erkannt hatte, dass es sich dabei nicht um Asien, sondern um einen neuen, bis dahin unbekannten Kontinent handelte. Zu diesem Zeitpunkt lebten nördlich von Mexiko schätzungsweise 7 Millionen indigene Einwohner in vielfältigen Kulturen.



In den folgenden Jahrhunderten ‚teilten‘ Europäer den Doppelkontinent nach und nach unter sich ‚auf‘. Spanier siedelten zunächst in Zentralamerika und zogen etwa ab 1528 in das Gebiet des heutigen Kalifornien. Franzosen besiedelten etwa ab 1605 das Land vom äußersten Nordosten her und zogen dann vom Mittleren Westen aus den Mississippi River entlang nach Süden. Das französische Einzugsgebiet reichte vom heutigen Illinois über Detroit («Détroit» frz. Meerenge) bis nach Louisiana. Englische Siedler landeten 1607 im heutigen Jamestown (Virginia) und 1620 mit der *Mayflower* im Nordosten in Massachusetts, wo sie Neuengland gründeten. Im heutigen Bundesstaat New York kam es etwas später zur niederländischen Gründung Nieuw Nederland. Aus diesen und weiteren Siedlungen entstanden in der Folge die dreizehn Kolonien innerhalb von British America.

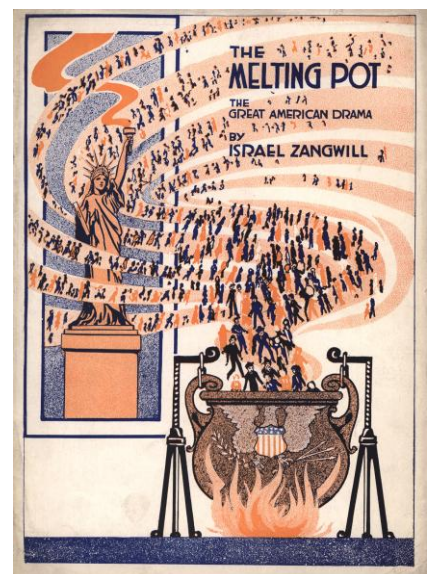
Mitte des 18. Jahrhunderts kommt es vermehrt zu kriegesischen Unruhen, der sogenannten Amerikanischen Revolution, die in den 1770-er Jahren eskalierten, bis hin zum Ausbruch des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges 1775. Die Loslösung der dreizehn Kolonien in Nordamerika vom Britischen Empire führte schließlich zur Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten am 4. Juli 1776. Darin wurden zum ersten Mal in der Geschichte auch grundlegende Menschenrechte staatsrechtlich verankert. Bis zur Ratifizierung der Verfassung dauert es noch acht Jahre. Am 30. April 1789 wird George Washington als erster amerikanischer Präsident vereidigt.



Nachdem 1861 mit Abraham Lincoln ein Gegner der Sklaverei zum US-Präsidenten gewählt worden war, lösten sich die Südstaaten aus der Staatenunion und bildeten eine eigene Konföderation. Im selben Jahr kam es zum Sezessionskrieg (Amerikanischer Bürgerkrieg) zwischen den Nord- und Südstaaten. Mit Beendigung des Krieges am 23. Juni 1865 durch den Sieg der Nord- und die Kapitulation der Südstaaten wurde die Union wiederhergestellt und ein offizielles Ende der Sklaverei vereinbart.

Das 20. Jahrhundert ist gezeichnet vom Ersten Weltkrieg und der folgenden wirtschaftlichen Depression. 1924 wird der *Immigration Act* verabschiedet, der die Einwanderung einerseits begrenzt, dabei aber einheitliche ethnische Quoten zugrunde legt.

Der politische Mythos des *Melting Pot* und die Kolossalstatue «*Liberty Enlightening the World*», die 1886 als Geschenk Frankreichs auf Liberty Island im New Yorker Hafen aufgestellt worden war, sind nun Synonyme bzw. Sinnbilder für die Stadt New York und eine ethnisch diversifizierte Gesellschaft einer freien westlichen Welt – *a promised land*.



Theaterprogramm einer Aufführung von Zangwills *The Melting Pot* 1916



Luftbild der Spitze Mannhattans, New York, Vereinigte Staaten um 1932



Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und unter dem zunehmenden nationalsozialistischen Verfolgungsterror werden die USA für hundertausende europäische Migrant:innen zum rettenden Hafen. Jüdische und nicht-jüdische Intellektuelle, Künstler und Wissenschaftler können in den Vereinigten Staaten von Amerika eine neue Heimat finden. Wer es bis auf eines der Schiffe geschafft hatte, kam nach etwa fünf Tagen Überfahrt in New Haven an.



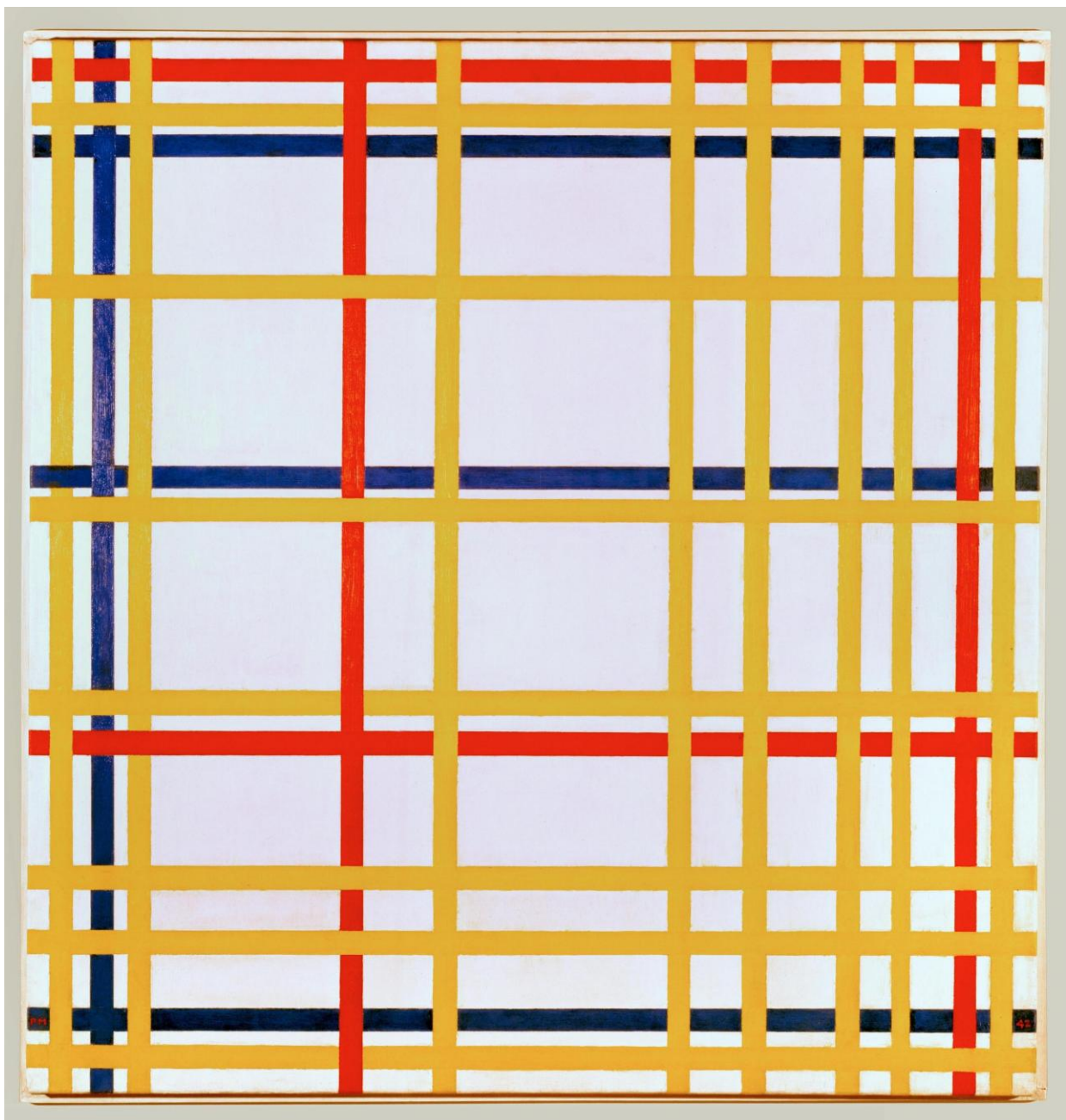
Bundesarchiv, Bild 183-1967-0925-500
Foto: o. Ang. / November 1938



New York - «Melting Pot» und Zentrum der «freien Welt»

Unter den europäischen Flüchtlingen, denen es noch gelingt, den Nazis zu entkommen und in die USA zu emigrieren, war auch der niederländische Künstler Piet Mondrian (1879-1944). Zunächst nach England geflohen, emigriert er 1940 nach der Bombardierung Londons, die auch sein Atelier getroffen hatte, in die USA, wo er vier Jahre später stirbt.

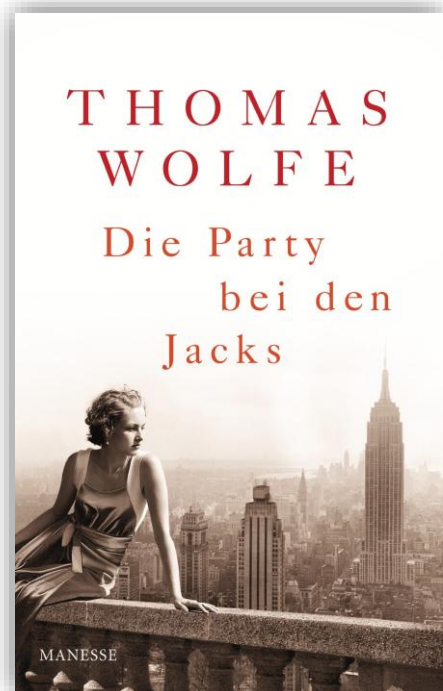
Mit einem seiner letzten Gemälde «*New York City*» (1942), heute im Musée National d'Art Moderne im Centre Georges-Pompidou in Paris, findet er ein abstraktes Gleichnis für die Stadt: ein modernes Großstadtgefüge, das das Bild eines historisch gewachsenen Ortes durch die lineare Rasteraufsicht auf einen sich scheinbar in parallelen Ebenen bewegenden Raum der Gegenwart ablöst. Aus einer anderen Perspektive wird «*New York City*» zum Fenster in eine vom Menschen geordnete – ideale – neue Welt.



Piet Mondrian: *New York City*, 1942, Öl/Lw., 119,3 x 114,2 cm, Centre Georges-Pompidou, Paris

New York galt zu Beginn des vorigen Jahrhunderts als die Großstadt der (neuen) Welt, ein magischer Sehnsuchtsort für europäische Auswanderer auf der Suche nach Freiheit, Glück und (kapitalem) Erfolg, wie ihn Thomas Wolfe in seinem berühmten Gesellschaftsroman «Die Party bei den Jacks»⁶ porträtiert hat. Im Roman spiegeln sich die Veränderungen und Ambivalenzen des urbanen Lebens, die sich abzeichnende Depression und die gesellschaftlichen Verwerfungen in der glamourösen Architektur des amerikanischen «Art Déco», die Wolfe hier auf fesselnde Weise beschreibt:

Der Protagonist, der aus Koblenz stammende jüdische Börsenspekulant Frederick Jack, bewohnt mit seiner Frau Esther, die als Schauspielerin am Broadway Theater arbeitet, und zahlreichen Bediensteten ein Appartement an der Vanderbilt Avenue in Midtown Manhattan. Dort steht er eines Morgens am Fenster seines Schlafzimmers und schaut hinaus auf die Stadt.

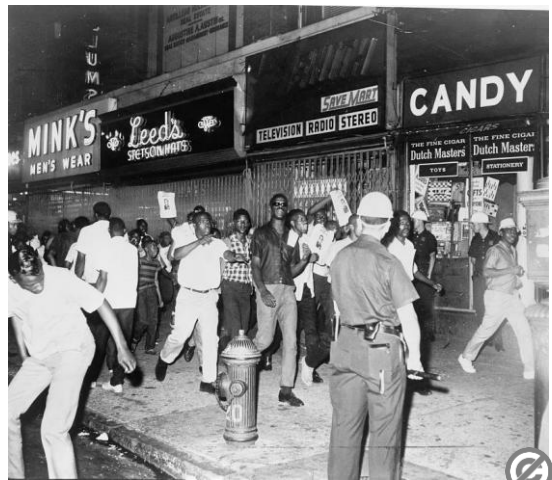


„Tief unter Jack lag die Straße, eine schmale bläuliche Schneise zwischen senkrechten Klippen massiven Mauerwerks, doch unmittelbar vor ihm, an der westlichen Fassade dieser unglaublichen Schlucht aus Stahl und Stein, deren prachtvoller Name Vanderbilt Avenue war, schnitt das Sonnenlicht – so fest, lebendig, golden, jung, und dabei ungeheuer kraftvoll und zart – mit sauberer bildhauerischer Schärfe in blaue Schattenwände hinein [...]. Die stolze, glitzernde, vertikale Arroganz der Stadt, so vortrefflich geformt wie eine triumphierende, jubilierende Komposition aus Licht und Schatten, war noch durchdrungen von ebenjener Einsamkeit des Lebens. [...] Die immensen vertikalen Formen der großartigen Gebäude strebten makellos in einen makellosen Himmel: Ihre spitzen Türme, die sich zu glitzernden Nadeln von kaltem Silberlicht verjüngten, durchstachen scharf die kristalline Atmosphäre eines blauen, muschelartigen Himmels. [...] Und überall, durch das leuchtende, lebendige Licht des Tages hindurch und über dem unablässigen Donnern der Motoren, spürte Jack das gewaltige vibrierende Beben, das langsam anschwellende Tosen des furiösen Tages.“ (S. 57-58)

New York Twice – Black and White

Amerikanische Alltagsrealität waren jedoch auch die Folgen der Segregation, die auch die Stadt New York, einem gezielten stadtplanerischen *Redlining* folgend, in (No-go-)Areas für Schwarze unterteilte und den öffentlichen Raum, das Mieten von Wohnungen und die Kreditvergabe, den Aufenthalt in Krankenhäusern, den Besuch von Schulen, von Restaurants, Theatern und kulturellen Etablissements bis hin zur Sitzverteilung in Bussen eng reglementierte. Noch bis 1967 – drei Jahre nach der Verabschiedung des *Civil Rights Act* – verhinderte das Verbot von sogenannten Mischehen eine Berührung, geschweige denn eine tatsächliche Verschmelzung der Bevölkerungsgruppen.

Mit dem Erstarke des *Civil Rights Movement* wird auch New York, vor allem der Stadtteil Harlem, in den 1960-er Jahren zum sichtbaren Austragungsort für einen zivilen und auch gewaltsamen Kampf gegen die prekären Verhältnisse und die repressive Rassenpolitik.



Showbiz und Clubleben

Die räumliche und soziale Trennung aufgrund rassistisch begründeter Unterscheidungen spiegelte sich auch im kulturellen Leben der Stadt wider. So entwickelten sich im Broadway-Theaterviertel am Times Square und in Harlem eine jeweils eigenständige Musik-, Theater- und Tanzszene: Beide Kulturräume beeinflussten sich zwar, und es gab bedingt auch gesellschaftliche Überschneidungen. Das jeweilige soziale und kulturelle Leben trennte jedoch Welten.

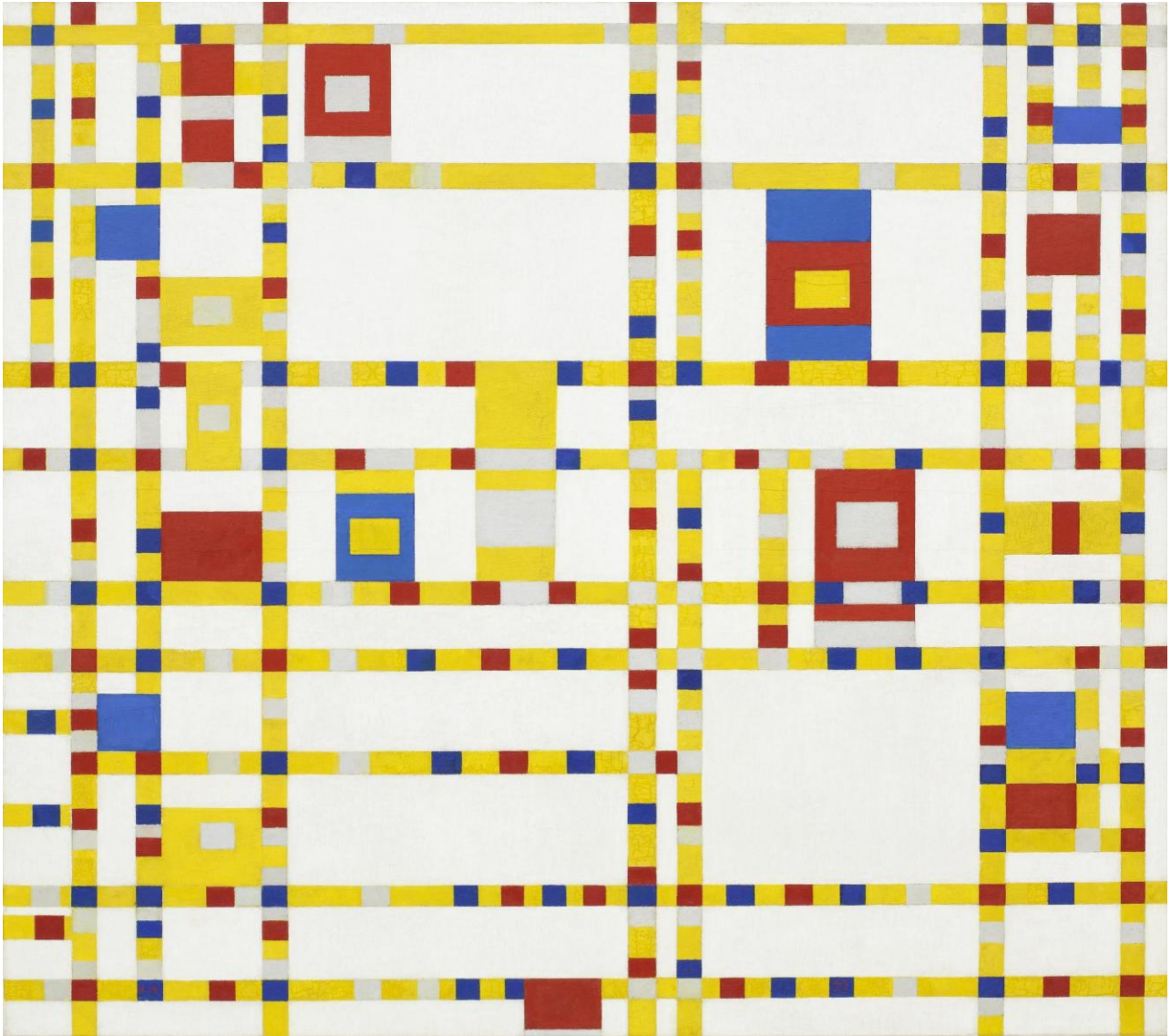
Am Broadway prägten – und prägen – zahlreiche große Theater die amerikanische Kultur. Ab den 1930-er Jahren entwickelte sich das Viertel zum internationalen Hotspot für die kommerzielle Musical-Szene und brachte über die neuen Verstärkermedien Film und Fernsehen die Kulturindustrie zum Laufen.

In Harlem, wo mehrheitlich Afroamerikaner:innen und Nachfahren der irischen Einwanderer lebten, die im 19. Jahrhundert während einer großen Hungersnot nach Amerika geflüchtet waren, bildete hingegen eine Vielzahl von kleineren Theater, Gesellschaftsclubs und Jazzkellern eine teils avantgardistische Sub-Kultur aus. Weit über Harlem hinaus bedeutsam war der Einfluss der «Harlem-Renaissance» (auch «New Negro Movement» genannt), eine künstlerische Bewegung afroamerikanischer Schriftsteller, Tänzer, Musiker und Künstler zwischen 1919 und 1934.

Jazz und Kunst

Vom Steptanz afroamerikanischer Prägung zu reden, bedeutet gleichzeitig vom Jazz zu reden. Die neue Musik, die in Harlems Barkellern und Tanzclubs gespielt wurde, war neu und aufregend: pulsierend, laut, synkopisch und vielstimmig. Vom neuen Sound begeistert war auch Piet Mondrian, der Jazz schon in Paris kennengelernt hatte. In New York gehörte er zu den regelmäßigen Gästen im *Café Society*, ein Jazzclub in Greenwich Village, dessen Besitzer Barney Josephson seine Türen für Schwarze und Weiße geöffnet hatte.

Mondrian verarbeitete seine Hörerfahrungen in dem Gemälde «*Broadway Boogie Woogie*» (1942-1943), das zunächst im *Café Society* hing, bis es 1943 im Rahmen einer Ausstellung in der Valentine Gallery von seiner Künstlerkollegin, der brasilianischen Bildhauerin Maria Martins (1894-1973) gekauft und von ihr dem New Yorker Museum of Modern Art vermacht wurde.



Piet Mondrian: *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, Öl/Lw., 127 cm x 127 cm, MoMA New York

Das Gemälde zeigt eine ähnliche Rasterstruktur wie das Bild «New York City». Mondrian gliedert die gelben Bahnen hier jedoch – mal bündig, mal verklammernd – in irregulären Abständen durch diskrete Elemente, die beim Versuch, das Sichtbare zu ordnen, für das Auge wie in einem frühen Computerspiel scheinbar in Bewegung geraten oder in den Zwischenräumen zum Stehen kommen. Während die buntfarbigen Elemente aufleuchten bzw. blinken und so den Fluss akzentuieren, bilden die hellgrauen Elemente optische Unterbrechungen, Intervalle, die auf die Farbelemente mal beschleunigend, mal verlangsamt wirken. «*Broadway Boogie Woogie*» visualisiert so die Atmosphäre und den Klang einer Stadt, die durchpulst wird vom geordneten Chaos des Verkehrs und vom synkopischen Rhythmus des Jazz.

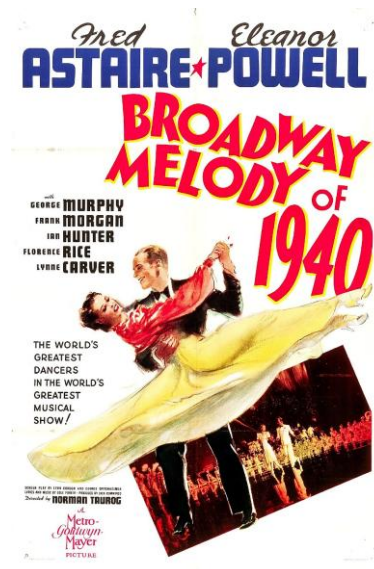
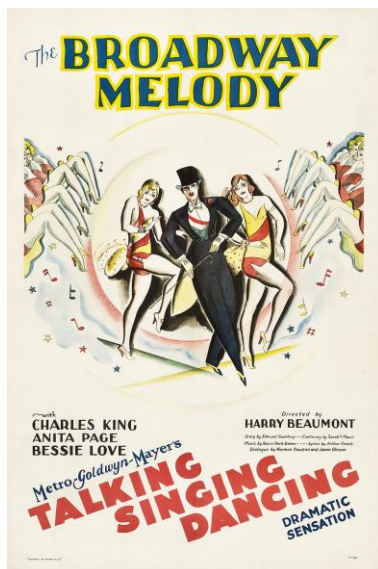
American Tap Dance – three versions

Analog zu den unterschiedlichen Kulturszenen in New York kann man drei Formen des modernen amerikanischen Tap Dancing unterscheiden:

1. Die Showvariante des «Broadway Tap» in Revuen und Musicals.
2. Der «Jazz Tap» oder «Rhythm Tap» in afroamerikanischen Communities und Clubs.
3. Der «Mixed Tap» afroamerikanischer Tänzer auf größeren Theaterbühnen und in Musicalfilmen v.a. der 1930-er Jahre.

1. «Broadway Tap»

Am Broadway-Theater im gleichnamigen Viertel an der 42. Straße wurden die großen Musicals inszeniert, die Steptänzer wie Fred Astaire, Ginger Rogers, Eleanor Powell und Shirley Temple berühmt machten. Durch Filme wie «*Shall we dance*» (1937) oder «*Ein Amerikaner in Paris*» (1941) wurde Steptanz jenseits der Straße und der großen Theater populär.



Die Tänzer:innen integrierten Steptanz-Elemente in die klassischen Formen der europäischen Standard-Tänze. So entstand der sogenannte Broadway-Tap, ein fließender, bisweilen schwebender, von leichtem Swing-Jazz unterlegter Tanzstil, choreographiert für ein großes, in der Regel weißes Publikum; wie etwa zu sehen in einer **Steptanzszene von Fred Astaire und Eleanor Powell** (ab min. 3:06) aus dem Jahr 1940 zum Stück «*Begin the Beguine*» aus dem vierten Film einer Serie von Tonfilmaufnahmen des Musicals «*The Broadway Melody*» von Harry Beaumont (1929).



2. «Mixed Tap»

Um schwarze Jazzmusiker und Steptänzer zu erleben, musste man jedoch nach Harlem fahren und etwa ins von allen so genannte „House Beautiful“ gehen, das 1912 gegründete *Theater Lafayette*. Hier wurde die erste Generation des American Tap Dance geboren. Tänzer wie Bill Robinson (1878-1949) aus Virginia oder die «Nicholas Brothers» Fayard Nicholas (1914-2006) und Harold Nicholas (1921-2000) aus Philadelphia – die späteren Lehrer u.a. von Michael und Janet Jackson – machten den Tap Dance für die amerikanische Gesellschaft erstmals breitenwirksam sichtbar und populär.



Ein Ort der *Harlem Renaissance* war auch der 1926 eröffnete *Savoy Ballroom*, der erste Tanzsaal, in dem sich Schwarze und Weiße zum Tanzen treffen konnten. Hier spielten bereits in den 1920-er Jahren, den sogenannten Swing-Jahren, Bands wie die des Schlagzeugers Chick Webb (1904-1939), der die Sängerin **Ella Fitzgerald (1917-1996)** engagierte und berühmt machte. Mit «*Stompin' at the Savoy*» machte Webb dem Tanzsaal eine Hommage.



Screenshot Stair Dance



Screenshot Robinson im Savoy

Aus heutiger Sicht fällt jedoch auch schmerzlich ins Auge, wie sehr sich die begnadeten Tänzer und Musiker in Theater und Film dem bürgerlichen Geschmack und letztlich einer weißen Unterhaltungsindustrie einzufügen und anzupassen bereit waren. In Choreographien wie dem «**Stair Dance**» von Bill Robinson 1918 im New Yorker *Palace Theater* oder seinen Tanzlektionen für Shirley Temple, u.a. als schwarzer Diener in der Filmkomödie «*Little Colonel*» (1935, dt. Titel: „Oberst Shirley“) von David Butler, hallt das Echo des dunklen Kapitels der *Minstrel Shows* – wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise – nach.

Zu den bekanntesten – und berüchtigtsten – Nachtclubs zur Zeit der Prohibition zählte der *Cotton Club* an der 142. Straße, Ecke Lenox Avenue. Der in England geborene Gangster und Alkoholschmuggler Owney Madden (1891-1965) hatte die Clubräume des vormaligen *Delux* 1923 von dem afroamerikanischen Boxer Jack Johnson (1878-1946) übernommen. Im *Cotton Club* galt strikte Rassentrennung, während Madden das Alkoholverbot natürlich nicht so eng sah. Im Club traten afroamerikanische Jazzmusiker und Entertainer wie **Duke Ellington** vor einem ausschließlich weißen Publikum auf. Einrichtungsstil und Programm bedienten die Erwartungsklišees. Während man *Black Music & Culture* genoss, blieb man als Zuschauer:innen auf Distanz und unter sich.



Screenshot William Brother in Coppola Film Cotton Club

1984 zeichnet der amerikanische Regisseur Francis Ford Coppola in seinem Gangster- und Musikfilm «*The Cotton Club*» ein Porträt des Ortes. Im Film treten die Steptänzer Gregory Hines (1946-2003) und Maurice Hines (1943-1923) als «**Williams Brothers**» auf, nach dem historischen Vorbild der «Nicholas Brothers». Die Szene zeigt die starke Orientierung am bürgerlichen Publikum, das auf den Showcharakter und den leichten Stil vom Broadway eingestellt war.

3. «Jazz Tap»

Entscheidend für den Charakter des Jazz Tap ist seine *bottom down*-Bewegung. *Jazz Tap* oder auch *Rhythm Tap* genannt, geht *in* den Boden. Die Tänzer:innen lassen sich in die Schritte fallen, sie nutzen den Boden wie eine Trommelebene und ihre Füße wie Drumsticks. Während der *Broadway Tap* mit Sprüngen wie im Ballett oder mit über den Boden gleitenden Schritten wie im europäischen Standardtanz den Eindruck einer grazilen, anmutigen oder auch gezielten Bewegung erzeugt, ist Jazz Tap perkussiv, mal hart und laut, mal zögernd und leise, und wirkt so erzählend. Stepptänzer:innen folgen ihren Füßen, die vor ihnen ‚wissen‘, wohin der *Move* geht, um diesen erst nachträglich zu akzentuieren und gleichsam zu ‚bestätigen‘. Das Auge sieht eine Bewegung, auf die erst zeitverzögert der Ton folgt. So entsteht die aus dem Jazz bekannte *syntopische Verschiebung*, eine rhythmische Akzentverschiebung, bei der die Betonung von einer normalerweise schweren (betonten) Zählzeit auf eine leichte (unbetonte) Zählzeit verschoben wird. Das macht den Ausdruck des Stepptanzes so überraschend, hintergründig und fragil. Im späteren *Rap* findet diese Erzähltechnik (wieder) zu einer verbalen Sprache. Rap ist deshalb vordergründiger und politischer. Was im Tap subtil zum Ausdruck kommt, wird im Rap direkt – und meist drastisch – kommuniziert.

Das begriffliche Repertoire⁷, das heute für die Notation von Tap-Choreographien genutzt wird, umfasst eine Reihe von lautmalerisch bezeichneten Finger-, Fuß- und Körperbewegungen. Hier nur einige davon:

TAP - mit der Fußspitze auftippen – **STEP** - mit dem Ballen oder ganzen Fuß auftreten und dabei das Gewicht verlagern – **STAMP** - mit dem flachen Fuß aufstampfen – **STOMP** - mit dem Fuß aufstehen und das Gewicht verlagern – **BRUSH** - mit dem Ballen über den Boden wischen – **PULL BACK** - mit beiden Füßen zurückspringen und dabei einen doppelten Ton erzeugen (besonders schwer ...) – **SCUFF** - mit dem Hacken nach vorne wischen und in der Luft enden – **CHUG** - kurz mit dem Hacken über den Boden rutschen – **HOP** - Sprung auf einem Bein und auf dem selben Fuß landen – **FREEZE** - nicht bewegen.

Bei der Beschreibung der Technik des Tap Dance wird oft auch ein Einfluss des traditionellen irischen Stepptanzes behauptet. Tatsächlich ist die irische perkussive Tradition, die heute vor allem in folkloristischen Events à la „Riverdance“ zur Aufführung kommt, in Technik und Charakter jedoch geradezu das Gegenteil des Jazz Tap: jener wird auf der Spitze und meist in Reihe getanzt. Analog zur Musik des Dudelsacks entsteht ein gleichförmiger schneller Rhythmus, der durch regelmäßige Intervalle aufrechterhalten wird. Irischer Stepptanz hebt sich als isolierte Klangebene vom Boden und hat mehr mit der französischen *Quadrille* und dem Ballett gemein als mit dem Stepptanz afroamerikanischer Prägung.

In einem Auftritt von **Lon Chaney 1994** ein Jahr vor seinem Tod im Jazzclub *La Cave* gewinnt man eine Vorstellung vom *human spirit*, den Stepptanz in einer improvisierten Performance live vor Publikum entfalten kann.

Hoofers Club – The Real Thing of „Stolen Steps“

Wenn man in New York authentischen Tap Dance – „*the Real Thing*“ (Savion Glover) – erleben wollte, musste man den *Hoofers Club* kennen, ein fast ausschließlich von Afroamerikanern frequentierter Unterhaltungsclub und Treffpunkt für Tänzer. Er befand sich in der sogenannten Swing Street, dem Abschnitt der 133. Straße zwischen der Lenox Avenue und der Seventh Avenue und wurde in den 1920-er Jahren von dem in Atlanta geborenen Ragtime-Pianisten Lonnie Hicks (1882–1953) gegründet.

Einen Eindruck vom Clubleben vermittelt eine **Tanzszene mit Jimmy Slyde** in einer fiktionalisierten Version vom *Hoofers* in Coppolas Film «*Cotton Club*».



Screenshots aus Coppolas Film «*Cotton Club*»

Der eigentliche Tanzraum lag in einem kleinen Hinterzimmer unter den Clubräumen.

„Wenn man die Treppe des Hoofers Clubs hinunterging, ... gelangte man in einen kleinen Raum. Der Raum war nicht größer als 9 x 6 Meter. Er hatte ein Klavier in der Ecke und einen guten Boden. Alle Tänzer der Stadt kamen herein. Man konnte Tanzen hören, sobald man das Gebäude betrat. Es wurde immer getanzt, von bekannten und unbekannten Tänzern.“⁸

Bei den Conventions fanden regelmäßig *Challenges* statt und wer kam, konnte mitmachen. Ein informelles Gremium von Gleichgesinnten beurteilte die Tänzer, wie die Tanzhistorikerin Constance Vallis Hill erklärt:

„In einer exzentrischen Verschmelzung von Imitation und Innovation waren junge Tänzer gezwungen, ihren Stil und ihre rhythmische Stimme zu finden. Es hieß, an der Wand des Hoofers Clubs sei geschrieben gestanden: 'Du sollst die Schritte des anderen nicht kopieren – Genau'.“⁹

Wie sich eine typische Challenge wohl abspielte, zeigt eine andere Verfilmung des *Cotton Club*: «*Tap Dance*» von Nick Castle aus dem Jahr 1989.

In der Szene fordert der alte Gangsterboss Little Mo, gespielt von Sammy Davis Jr., den jungen Stepptänzer Max Washington, gespielt von Gregory Hines, der gerade erst aus dem Gefängnis entlassen ist, tänzerisch heraus und konfrontiert ihn so mit seiner Vergangenheit.

»*The Challenge*« wird bis heute von Fans gefeiert. Sie zeigt eindrücklich, auf welche Art und welche Weise der Steptanz seine eigentliche nonverbale Sprache entwickeln (kann). Jazz Tap ist ein ästhetischer Vortrag, ein Gespräch ohne Worte, dessen synkopischer Rhythmus nicht einen Inhalt, sondern eine Form von Verständigung und Verstehen durch den perkussiven Einsatz der Füße zum Ausdruck bringt.



Call and Response : These, Frage, Antwort – Wiederholung, Affirmation, Widerspruch – umspielen, paraphrasieren, variieren – ironisieren, triumphieren, vollenden – **step by step**. Solostimmen und vielstimmige Erzählungen, die offen enden und weitererzählt werden wollen ...

Heute sind es renommierte Tanzinstitute wie das *Dorrance Dance*, 2011 gegründet von der Tänzerin Michelle Dorrance, die das Erbe des Tap Dance erforschen, lehren und weiterentwickeln. Nach wie vor ist aber die New Yorker Clubszene ein Ort, wo Tänzer:innen voneinander lernen und sich gegenseitig inspirieren. So auch der österreichische Tänzer und Jazzmusiker Max Pollak (*1970), der während seines Studiums an der *Manhattan School of Music* regelmäßig den Jazzclub *La Cave* besuchte, wo er mit Steptänzern wie Buster Brown, Jimmy Slyde, Chuck Green und Lon Chaney üben konnte und auch darüber hinaus von ihnen gelernt hat: «Die größten Steptänzer konnten ihr Publikum mit ihrer Ausstrahlung fesseln ... Manchmal lernt man beim gemeinsamen Frühstück und den Erzählungen aus ihrem Leben mehr als in 700 Tanzstunden.»¹⁰

Die Komplexität des Tap Dance, so Brian Seibert, liegt in seiner Simplität, die sich einer klaren Einordnung oder Zuordnung im ausdifferenzierten Spektrum von Tanz und Musik entzieht. Am Schluss seines Buches formuliert Seibert ein persönliches Plädoyer für das Tap Dancing der alten Schule:

„Manchmal bin ich von Steeptänzern enttäuscht, genervt oder gelangweilt. Warum können sie ihren Körper nicht ausdrucksvoller und koordinierter einsetzen als in anderen Tanzformen? Warum können sie nicht poetischer und strukturell anspruchsvoller sein als in anderen Choreografien? Und ist der geringe Tonumfang eines Steeptänzers nicht eine enorme Einschränkung? Wie kann man mit so einem Instrument überhaupt richtig singen? Viele dieser Fragen entspringen der grundlegenden Kategorienverwechslung von Musik und Tanz. Steeptanz ist so einfach und doch so komplex. Seine Faszination entspringt seinen bescheidenen Mitteln: einem Paar Füße, meist in einem Paar Schuhe. Die Geschichte, sofern man sie kennt, prägt die Fragen, aber sie verschwinden dadurch nicht. Um das zu verstehen, muss man einen großartigen Steeptänzer erleben und seine Augen und Ohren öffnen.“ (S. 547)

The (open) End – Invitation to the White House

1998 sind die Tap Dancer Savion Glover (*1973) und seine Tanzkolleg:innen einer Einladung des US-Präsidenten Bill Clinton und seiner Frau Hillary ins Weiße Haus gefolgt, um für die politischen Repräsentant:innen ihres Landes und deren Gäste zu tanzen.

Zu Beginn dankt Glover für die Einladung und richtet sich an sein Publikum:

„Mr. President und Mrs Clinton, danke ! – danke, dass Sie uns ins Weiße Haus eingeladen haben, um unsere Tänze mit Ihnen zu teilen. Wir heißen Sie zum Tanz willkommen, im Namen aller heute Abend anwesenden Künstler danken wir dem Weißen Haus, dass Sie dem Tanz einen ehrenvollen Platz neben all den wunderbaren Künsten geben, die dieses Land inspiriert hat, seit 200 Jahren“.

Heute wäre ein solcher Auftritt an diesem Ort schwer vorstellbar, wahrscheinlich undenkbar. Daher von dieser Stelle nochmal ans Weiße Haus die **Rede von Savion Glover in Wort und Tanz.**

See what your eye hears.



Anmerkungen

- ¹ Seibert, Brian: What the Eye Hears. A History of Tap Dancing. New York: Farrar, Straus & Giroux 2016 (online in: Brian Seibert Archives. Dt. Übers.v. Verf.).
- ² Geschichte ohne Worte. Neuigkeiten aus der Steinzeit. Frankfurter Archäologe untersucht Felsbilder in der Namib-Wüste, Bericht von Peter Breunig und Gabriele Franke, Goethe-Universität Frankfurt am Main 2022.
- ³ Mertin, Andreas: Der reformierte Blick auf die Bilder. Gedanken zu einer theologischen Ästhetik, 2015 [www.reformiert-info.de].
- ⁴ Wikipedia Art.: *Einwanderung in die Vereinigten Staaten* und Art.: *Entdeckung Amerikas*.
- ⁵ Obama, Barack: A Promised Land. The powerful memoir from the former US President, New York: Viking Press 2020.
- ⁶ Wolfe, Thomas: Die Party bei den Jacks, Zürich: Manesse Verlag 2011. (Engl. Originalausgabe „The Party at Jack's“, University of Carolina Press 1995).
- ⁷ The International Encyclopedia of Dance, Selma Jeanne Cohen / *Dance Perspectives Foundation* (Ed.), Oxford University Press 1998.
- ⁸ Rusty, E. Frank: Tap! The Greatest Tap Dance Stars and Their Stories, 1900–1955, Boston: Da Capo Press 1994. (Zitiert nach Wikipedia: Art. Hoofers Club. Dt. Übersetzung v. Verf.).
- ⁹ Hill, Constance Vallis: Tap Dancing America: A Cultural History. Oxford University Press 1994. (Zitiert nach Wikipedia: Art.: Hoofers Club. Dt. Übers. v. Verf.).
- ¹⁰ Zitat aus: Zar, Rachel: Music for Class: Music to the Max, DanceTeacher: <https://dance-teacher.com/> Juni 1, 2011.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Wendt, Karin: Schritte aus der Sklaverei. Eine Erinnerung an den American Tap Dance als Spiegel von Widerstand und Aneignung, von Ausgrenzung und Verständigung, *tà katoptrizómena* – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 158, erschienen 01.12.2025 <https://www.theomag.de/158/kw102.pdf>