Salsa : volkskundliche Tanzforschung in einer globalisierten Tanz- und Musikszene

Autor(en): **Groschwitz, Helmut**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **112 (2016)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-587344

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Schweizerisches Archiv für Volkskunde 112 (2016), 024–039

Salsa – Volkskundliche Tanzforschung in einer globalisierten Tanz- und Musikszene

Helmut Groschwitz

Abstract:
Salsa hat sich als spezifischer Tanz und als Musikstil seit den 1990er Jahren zu einer globalen Musik- und Tanzszene entwickelt, die mittlerweile auch in Mitteleuropa sehr präsent ist. Der Artikel fragt danach, inwieweit sich diese Tanzform, deren kultureller Platz häufig in der Karibik verortet wird, in die bisherige volkskundliche Tanzforschung einbeziehen lässt. Neben einem groben Abriss der Genese von Salsa, der die transkulturellen Aspekte und die kulturellen Ko-Produktionen im Rahmen des «Black Atlantic» anreisst, wird herausgearbeitet, wie sich Salsa schlüssig in die Geschichte populärer Tänze in Mitteleuropa fügt. Hierzu wird auch das epistemische Potential der körperlichen Involvierung der Forschenden für einen Zugang zu populären Tanzformen einbezogen, der es ermöglicht, die bisherigen engen Grenzen der volkskundlichen Tanzforschung zu erweitern.

Im Mai 2013 wurde in Bonn vor der Universität mit einem Plakat für eine Tanzveranstaltung geworben: «El Tropicano, Die neue Salsa Party in Bonn». Der Bildteil (Abb. 1) zeigt einen Oldtimer vor einem durch Palmen und die palmgedeckte Hütte als tropisch markiertem Hintergrund. Auch für den Nicht-Insider ist die Symbolkette *Oldtimer – Salsa – Kuba* decodierbar, gibt es doch kaum eine Werbung für kubanischen Rum, kaum eine Reportage über Kuba, in der nicht die in die Jahre gekommenen Strassenkreuzer durchs Bild fahren und getanzt wird.[1] Durch die Betitelung als Party und durch Vorerfahrungen lässt sich die Semantisierung weiterführen: Strand, Palmen, Rum, Party, Erotik, Tanzen und dazu der morbide, nostalgisch verklärte Charme Havannas mit dem traditionsreichen Club «El Tropicana». Mit dem Strand und den Palmen dürfte es in der Discothek *Moon-Light*, Ecke Friedrichstr./Kesselgasse in Bonn wohl nicht geklappt haben, dafür gab es ausreichend Cocktails und es wurde natürlich getanzt: Salsa, daneben Bachata und Merengue – eine sehr verbreitete Kombination.

Nicht nur in Bonn, auch in vielen weiteren deutschsprachigen Städten und weltweit gibt es aktive lokale Salsa-Szenen. Salsa ist seit den 1990er Jahren zu einer globalisierten Musik- und Tanzszene geworden, die sich längst auch in die Skripte internationaler Tanzfilme eingeschrieben hat, zuletzt in den in Europa spielenden «Streetdance 2», der 2012 ins Kino kam.[2] Diese tragen zur Verbreitung von Stereotypisierungen und Semantisierungen bei, die sich auch in zahlreichen Tanzanleitungen und Kursbeschreibungen wiederfinden, etwa wenn von «Salsa – pure Lebenslust»[3] gesprochen wird.

Salsa als Thema für die volkskundliche Tanzforschung?

Ist Salsa mit seinen überwiegend spanischsprachigen Texten ein Thema für die musikalische Volkskunde/Europäische Musikethnologie, beziehungsweise für jenen darin subsumierten, aber heute eher stiefmütterlich behandelten Teil, die

Abb. 1: Plakat der Disco «El Tropicano», Bonn (Foto: Helmut Groschwitz, 2013)

volkskundliche Tanzforschung? Vielfach wird in Dokumentationen und Kursangeboten auf Kuba oder genereller auf die Karibik als «Ursprungsort» von Salsa Bezug genommen[4] und scheinbar haben wir es hier mit einem von der «Kulturindustrie»[5] forcierten Kulturimport zu tun, der hiesige Bedürfnisse nach Exotik und Eskapismus befriedigt. Beides lässt sich so aber nicht halten.

Die volkskundliche Tanzforschung hatte sich seit dem 19. Jahrhundert als «Volkstanzforschung» formiert und sich auf die diskursiv als Volkstanz identifizierten Tänze konzentriert.[6] Im Zuge der Volkstanzpflege entwickelten sich diese zu standardisierten und choreographierten *Cultural Performances*[7], die ein eigenes Segment in der Tanzlandschaft einnehmen. Die «Gesellschaftstänze» wurden hiervon weitgehend ausgeklammert, auch wenn für diese Abgrenzung keine klaren Kriterien bestanden. Insbesondere das Argument, der «Gesellschaftstanz [werde] primär durch Tanzschulen vermittelt und bleib[e] daher in der Musikalischen Volkskunde meist unberücksichtigt»[8] greift ins Leere, da «Tanzinstruktion [...] auch im tradierten Volkstanz – nachweislich sogar schon seit dem späten Mittelalter [...] üblich [war]»[9]. Nachdem der «Volkstanz» mit dem «Abschied vom Volksleben» seit den 1960er Jahren als romantisches (teilweise völkisches) Konstrukt und kulturpolitisch unterstützter Tanzstil dekonstruiert worden war und die jugendliche Tanzbegeisterung sich zur gleichen Zeit erneut neuen Tanzformen zuwandte, setzte sich die volkskundliche Tanzforschung mehr mit den Fragen nach der Folklorisierung und dem Verhältnis von «Volks-» und Gesellschaftstanz auseinander. 1989 forderte Marianne Bröcker:

> «Die Tanzforschung heute sollte sich zwischen den Polen Tradition und Disco bewegen, wobei Disco hier als Kürzel für die neueren Modetänze benutzt wird. [...] Der traditionelle Tanz sowie die Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Gesellschaftstanz bedürfen noch eines umfangreichen kritischen Studiums.»[10]

Hier liesse sich Salsa vielleicht als «neuerer Modetanz» subsummieren, die Darstellung oder Wahrnehmung von Salsa als eine Art «karibischer Volkstanz» oder «traditioneller kubanischer Tanz» würde die populäre Tanzforschung um einen globalen beziehungsweise kulturvergleichenden Blickwinkel erweitern. Nun ist aber auch in Hinblick auf die Karibik der Terminus «Volkstanz» äusserst kritisch zu betrachten und in der Tat ist die Sache wesentlich komplexer.

Die vorliegenden Gedanken fokussieren mit einem eher typologischen Zugang auf eine Reflexion über die Körperlichkeit von Tanz, die in früheren volkskundlichen Tanzforschungen bis in die 1980er Jahre weitgehend fehlt. Erst spätere Arbeiten, etwa der Projekt- und Ausstellungsbegleitband «Tanzlust» aus Tübingen[11] von 1998 greifen diese Aspekte explizit auf. Die schon aus der *Writing Culture*-Debatte bekannte Reflexivität des Forschenden als Subjekt rückt entsprechend unter dem Label des *Body Turn*[12] weiter in die Aufmerksamkeit, indem Körper vermehrt sowohl Untersuchungsgegenstand als auch methodischer Zugang wird; ähnlich ist es mit der im *Sensual Turn*[13] zu beobachtenden erweiterten Beachtung von Sinnlichkeiten als epistemischem Zugang.

Die Zahl der Forschungsarbeiten zu Salsa für den deutschsprachigen Raum ist überschaubar und geht vor allem akteurszentriert und ethnographisch vor – in keinem Fall wird dabei der Kontext der volkskundlichen Tanzforschung angesprochen, weswegen der Einbezug von Studien aus weiteren Disziplinen gewinnbringend ist.[14] Dabei werden in der Regel lokale Tanzszenen oder einzelne Veranstal-

tungsorte als überschaubares Untersuchungsfeld gewählt. Hier wird auch die Varianz an Ausprägungen sowie die Gleichzeitigkeiten von lokalen und überregionalen Einbindungen sichtbar.[15] Auffällig ist, dass die meisten AutorInnen selbst tanzen, sei es, dass der Tanz hierzu eigens gelernt wurde, sei es, dass die Tanzlust schon vorher bestand und bestimmte Erlebnisse zu einer vertieften Analyse führten.

Salsa als hybride Tanz- und Musikform

Das Forschungsfeld Salsa spannt sich von Untersuchungen zu einer Alltagspraxis bis hin zu einer körperorientierten Szenekultur. Dabei sind die jeweiligen lokalen Szenen – in Deutschland wie in anderen Ländern meist in grösseren Städten – über eine global agierende, transnationale Meta-Szene vernetzt. Zentrale Knoten der Vermittlung bilden die internationalen Tanz-Workshops und Salsa-Festivals, die mit einem reichhaltigen Kursangebot, Tanzveranstaltungen und Shows ein breites Spektrum an Ausprägungen der aktuellen Performanzen und Weiterentwicklungen des Figurenrepertoires vermitteln.[16] Hinzu kommen mediale Repräsentationen in Form von Workshop-DVDs, Lehr-Apps für *Smartphones*, *Youtube*-Videos und Websites mit Lehr- und Auftrittsvideos sowie Blogs und Foren, über die sich Salseras und Salseros (Salsatänzerinnen und -tänzer) austauschen. Im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie[17] sind diese nichtmenschlichen Aktanten ein konstitutives Element in der Globalisierung und Weiterentwicklung der Szene und des Tanzes, indem ohne grossen Aufwand der lokale durch einen internationalen Blick erweitert werden kann.

Salsa (spanisch) bedeutet «Sauce», meist eine scharfe Sauce. Seit den 1970er Jahren wurde sie als Label für die Vermarktung der Musik der «Fania All Stars» in New York verwendet und bezeichnet seitdem ein bestimmtes Spektrum von Musik- und Tanzstilen, das teilweise vorhergehende Differenzierungen in Mambo, Chacha oder Rumba ignoriert.[18] Der Begriff Salsa geht weiter zurück und ist seit den 1930er Jahren als Anfeuerungsruf an Tänzer und Musiker nachweisbar, im Sinne von «mach's ein wenig schärfer!» bzw. als Synonym für Soul und Swing-Musik. Musikwissenschaftliche Zugänge zu afrokaribischer und lateinamerikanischer Musik verfolgen zum Teil sehr detailliert, welche Musiker und Bands wann welche Veränderungen bei Orchestrierung, Melodik oder Rhythmik eingeführt hatten.[19] Auffällig ist, dass jenseits der musikalischen Entwicklung die zugehörigen Tanzperformanzen selbst, die Schritte und Figuren in ihrer historischen Genese kaum thematisiert werden. Einige wenige Filmaufnahmen zeigen aber, dass es einen einheitlichen Tanzstil anscheinend nicht gab und die Figurenvarianz im Vergleich zu heutigen Ausprägungen wesentlich geringer war.

Die heute unter dem Etikett «Salsa» zusammengefasste Musik hat ältere Wurzeln. Sie baut auf einer Hybridisierung unter anderem aus dem spanischen Guajira, dem französischen Contredanse und westafrikanischer Percussion (vor

allem der Yoruba) auf, die sich in der Karibik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zum Danzón, dann zum Son Cubano und schliesslich in den 1950er Jahren zum Mambo entwickelt hatte.[20] Mehrfach wurden musikalische Elemente aus anderen Musikstilen übernommen, etwa die Sektion der Blechblasinstrumente aus dem Swing und den Jazz-Big-Bands. Dabei lässt sich der «kulturelle Ort» der Salsa kaum festlegen. MusikerInnen und TänzerInnen aus Kuba, der Dominikanischen Republik, Puerto Rico und weiteren lateinamerikanischen Ländern sind an der Entwicklung beteiligt – vor allem aber aus New York, etwa im *El Barrio*, dem Viertel nördlich der 113. Strasse in Manhattan.

Als Gründungsmythos von Salsa und als symbolisches Zentrum fungiert das *Palladium*, ein Veranstaltungsort in Manhattan/New York (1947–1966), wo sich im Austausch von MusikerInnen und TänzerInnen letztlich das herausgebildet hat, was heute als Salsa bezeichnet wird. Das *Palladium* war ein ungewöhnlicher Ort, an dem – noch zu Zeiten der US-amerikanischen Rassentrennung – Afroamerikaner, Latinos und Weisse jeglicher Religion zusammenkamen und zusammen tanzten; im Sinne Homi Bhabhas also ein *Third Space*[21], der kulturelle und soziale Grenzen transzendiert.

Für die in New York lebenden Latinos (vor allem Exilkubaner und Puerto-Ricaner) wurden Tanz und Musik auch zu einem Medium kultureller Selbstvergewisserung und Distinktion. Der im Grunde sehr unscharfe und verallgemeinernde Begriff «Latino» wird deshalb hier im Sinne einer Selbstbezeichnung vor dem Hintergrund der Utopie einer pan-lateinamerikanischen Identität verwendet. Für diese hat der Theoretiker der *Latin-Studies* Juan Flores in den USA den Begriff der *Latinidad* als kulturelle Praxis geprägt.[22] Nach dem Ende der Revolution in Kuba 1959 kam die dortige musikalische Entwicklung erstmals weitgehend zum Erliegen und wurde vor allem in den Exilländern weitergeführt. Erst später gibt es in Kuba Bemühungen, sich als «Ursprung» von Salsa zu positionieren.

Während in Deutschland[23] der Mambo in den 1950er Jahren nur marginal rezipiert wurde, erfolgte die Popularisierung der Salsa in Deutschland sehr stark über den Film *Dirty Dancing*[24] 1987, der sich in manchen Städten über 40 Wochen lang in den Kinos hielt. Von der Kritik herablassend behandelt und von Nachrichtenmedien argwöhnisch beäugt,[25] löste er einen ersten Salsa-Boom aus, der wenige Jahre später durch den kurzen Hype um den «Lambada»[26] verstärkt wurde. Die 1990er Jahre stellen dann eine Inkubationsphase der Szene dar, die seit der Jahrtausendwende durch eine nach wie vor im Zunehmen begriffene Welle von Salsa-Festivals weiter formiert wird – ebenso erfolgte eine Ausdifferenzierung der konkreten Tanzstile, Schritte, Figuren und Bewegungsmodi.

Der tanzende Körper und der Körper des Forschenden

Im Zusammenhang mit dem hier gewählten Zugang sei angemerkt, dass ich selbst *Salsero*, also Salsatänzer bin – und das seit gut 9 Jahren mit unterschiedli-

cher Intensität.[27] Ein Punkt, der zu erwähnen nötig ist, da ich dadurch auch selbst Teil dessen bin, was ich beschreibe. Aus dem eigenen Erfahrungsfeld heraus wissenschaftlich zu analysieren, ist durchaus heikel. Die Gefahr liegt in dem oft diskutierten *Going Native*, also dem Verlust des Betrachtungsabstandes, der für eine wissenschaftliche Analyse notwendig ist. Nähe zum Forschungsgegenstand erfordert ein besonderes Mass an Reflexion und Selbsthinterfragung. Auf der anderen Seite liegen die Chancen in einem intensiveren Zugang sowohl zur Szene als auch zur Performanz selbst, da hierbei ergänzend aus einer *emischen* Perspektive heraus argumentiert werden kann und sich Beobachtungen und Gespräche ergeben, die alleine über Interviews oder eine kurzfristige teilnehmende Beobachtung in dieser Form nicht möglich sind – und ein Jahr würde ich hierbei durchaus als kurzfristig bezeichnen. Mit der Zeit konnte ich eine Reihe von Moden kommen und gehen sehen, aber auch Kontinuitäten erkennen, sowie auf zahlreichen Tanzveranstaltungen und Workshops sehr unterschiedliche Erfahrungen machen. Das führte letztlich zu der Erkenntnis, dass das Spektrum thematischer Zugänge sehr breit und die Vielfalt der Teil-Szenen und Performanzen durchaus divers ist. Gleichzeitig helfen diese Erfahrungen, bei Forschungsliteratur stutzig zu werden, wenn sich die dortigen Aussagen sehr weit von eigenen Erlebnissen entfernen – was sich dann gut als epistemischer Ausgangpunkt nehmen lässt. Die körperliche Involviertheit ermöglicht es zudem auch, körperliche Formierung, Widerständigkeiten und Strategien hautnah zu erleben.

Marcel Mauss wies bereits mit seinem Konzept der «Techniken des Körpers»[28] darauf hin, wie stark der menschliche Körper und seine Bewegungsmodi durch die jeweilige kulturelle Umgebung geprägt ist – dies betrifft sowohl die Konzepte von Körper und Körperlichkeit als auch das Erlernen von Bewegungen und Körpertechniken. Dabei wird zwischen dem gesellschaftlich und performativ konstruierten Körper und dem biologischen Leib unterschieden, auch wenn beide in engem Zusammenhang stehen, worauf sich etwa die Tanzforscherin Stefanie Boulila bezieht:

> «Dance produces bodies and ideas about bodies. As a result of training it forms the physique through technique and repeated movement. Different dance trainings and techniques will result in different builds and ways of moving. Moreover, dance naturalises ideas about 'racialised', gendered, aged and sexualised bodies.»[29]

Tanzen ist eine Körpertechnik, das heisst Tanzen geschieht mit und durch den Körper. Ohne körperlichen Einsatz – und damit auch ohne alle Widerständigkeiten desselben, darunter Schwere, Schwitzen, Muskelkater, Müdigkeit – ist Tanzen undenkbar. Es ist verbunden mit Körpererleben und Präsenzerfahrungen,[30] mit Erregung, Frustration und Euphorie. Die Schwierigkeit, den Tanz und die damit verbundenen Emotionen adäquat sprachlich repräsentieren oder ausdrücken zu können, generiert Strategien der retrospektiven Semantisierungen und Metaphorisierungen – umgekehrt folgt das körperliche Erleben diskursiven Vorgaben.[31] Schliesslich erzeugt und verändert jede Körpertechnik wiederum den eigenen

Körper. Gerade deshalb scheint mir der eigene Körper als epistemisches Objekt wie Subjekt bei aller gebotenen Quellenkritik für die populäre Tanzforschung sehr gewinnbringend – wenn nicht sogar nötig – zum Verständnis des Nichtsagbaren.

Salsa tanzen

Wie man welchen Tanzstil «richtig» tanzt, ist immer wieder Thema von Diskussionen, da es im Gegensatz zu den Standard- und Latintänzen keine normierende internationale Vereinigung für Salsa, somit auch keine formierende Salsa-Tanzlehrerausbildung gibt. Grob unterscheiden lassen sich der *Cuban Style* oder *Cubano* (hierbei bewegen sich die Tanzenden meist in «offener» Tanzhaltung, also nur an den Händen gehalten, kreisförmig umeinander) sowie die *Cross-Body-Stile* (bei denen beide TanzpartnerInnen mehr in einer linearen Hin-und-Her-Bewegung tanzen, dabei jeweils die Plätze tauschen und stärker aufeinander bezogen sind). Hierzu gehören als die beiden wichtigsten der *New York-Style* und der *LA-Style* (Los Angeles-Style), die sich durch das Spiel mit Tempo, Breaks, komplizierteren Armführungen und teilweise akrobatischen Elementen auszeichnen.[32]

Schon die im 4/4-Takt mit einem zweitaktigen Rhythmusgrundpattern gespielte Musik ist für mitteleuropäische Hörgewohnheiten gewöhnungsbedürftig, da Salsa rhythmisch und melodisch sehr komplex sowie stark synkopiert ist. Gemeinsam ist allen Salsa-Tanzstilen zudem ein ungewohnter Bewegungsmodus. Im Gegensatz zu der in europäischen Tanzkulturen, speziell den Standardtänzen, meist anzutreffenden Einheit des Körpers beim Tanzen (die drei Blöcke Beine/Hüfte, Rumpf und Schultern/Kopf bleiben weitgehend in einer Linie), baut Salsa auf der aus West- und Zentralafrika kommenden «Zerlegung» des Körpers, den *Isolations* auf; Beine, Hüfte, Rumpf, Schultern, Arme und Kopf werden also auch unabhängig voneinander und gegeneinander bewegt.

In Tanzkursen und Workshops werden diese speziellen Bewegungsmodi, die lockere, betonte Bewegung des Beckens, das Schlängeln des Rumpfes, das Rollen der Schultern und die Beweglichkeit der Arme durch Isolations-, Dreh- und Gleichgewichtsübungen trainiert. Dreh- und Angelpunkt im wahrsten Sinne des Wortes ist dabei die Beweglichkeit der Hüfte, hinzu kommen Übungen zum Verständnis der *Connection*, also der spürbaren, durch adäquate Körperspannung erzeugte Verbindung der Tanzenden, die Voraussetzung für eine gelingende Kommunikation und damit der Tanzkoordination ist.

Zum Tanzen wird bei Salsa (wie auch anderen Paartänzen) unmittelbar die kulturell verhandelte und im Alltag höchst relevante Intimdistanz[33] durchbrochen, auch bei mehr oder weniger unbekannten TanzpartnerInnen.[34] Im gleichen Moment werden aber neue Grenzen definiert und in Tanzkursen thematisiert, darunter jene Körperzonen, die vom Tanzpartner berührt werden dürfen beziehungsweise vermieden werden müssen sowie was eine adäquate Interaktion der Körper sei. Es ist erstaunlich, wie viel sprachlicher Aufwand etwa der Frage gewidmet

wird, wo der Bauch oder der Rücken beginnen und enden. Weitere Anleitungen und Verhandlungen (und hier kommen auch die medialen Plattformen ins Spiel) spannen sich zum Beispiel um ritualisierte Performanzen wie die Aufforderung zum Tanz (gerade für AnfängerInnen ein sehr heikler Punkt, der oft mit Unsicherheiten und Frustrationen verbunden ist), um Höflichkeit im Umgang miteinander oder um Körperpflege und -hygiene. Der Tanzkurs wird damit zu einem Ort der diskursiven Wissensproduktion über Körper sowie der Einschreibung und Formierung als implizites Bewegungswissen, das dann auf der «Bühne» der Tanzveranstaltungen konkret umgesetzt wird.[35]

Gender-Diskurse am Beispiel von «lead and follow»

Körper, Körperwissen und die damit verbundenen Körpertechniken sind stets in Diskurse und Aushandlungen eingebunden. Wobei gerade die Aushandlung etwa von Genderrollen weniger über Sprache, als vielmehr performativ über Gesten und Handlungsverteilungen erfolgt. Eine der grossen Herausforderungen für Tanz-Neulinge, aber auch später ein wiederkehrendes Thema, sind die Diskurse um das «Führen» und «Folgen» beim Paartanz (engl. *lead and follow*) und die damit verbundenen Genderdiskurse. Dabei gilt dies vor allem für das *Social Dancing*, also das spontane, nicht-choreographierte Tanzen, im Gegensatz zu Situationen des Tanzkurses oder festgelegter Abfolgen von Bewegungen, wie sie in Choreographien, Tanzwettbewerben oder Gruppentänzen oft zu beobachten sind. Der spontane Tanz reagiert dagegen auf die jeweiligen Kombinationen von Musikstücken, TanzpartnerInnen und Umgebungen, die situativ in die Tanzplanung und Performanz aufgenommen werden müssen.

Primär beruhen alle Paartänze auf dem Prinzip von *lead and follow*, alleine schon, um die Koordination spontan kombinierter Bewegungsfolgen bei körperlicher Nähe zu ermöglichen, ohne sich gegenseitig auf die Füsse zu treten oder sich zu verletzen.[36] Gleichzeitig war die Verteilung der Tanzrollen lange Zeit den Geschlechtern fest zugeordnet. Auch Salsa ist ein weitgehend heteronormativer Tanz mit der Verteilung von Mann als *lead* und Frau als *follow*.[37] Das hat dem Salsa mehrfach den Vorwurf eingebracht, dass er als Macho-Tanz einen Rollback in traditionelle Geschlechterrollen darstelle, gar dass es sich um einen sexistischen Tanz handle. Manche Tanzschulen gehen mittlerweile dazu über, in den Kursen bei der rollenspezifischen Vermittlung von Bewegungen nicht mehr von «Mann» und «Frau» zu sprechen, sondern in Anlehnung an US-amerikanische Praktiken nur von «Lead» und «Follow». Das erfolgt auch im Kontext einer zunehmenden Verbreitung von Tanzveranstaltungen mit einem *queeren* Publikum.[38]

Dabei sind beide Geschlechter respektive die TanzpartnerInnen aber erstmal zu einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Rollenverständnis gefordert. Nach oft anfänglichen Widerständen, sich führen zu lassen und damit die Autonomie über die Bewegung des eigenen Körpers teilweise aufzugeben, bleibt die «Füh-

rung» stets ein Thema – vor allem, wenn der *lead* schlecht führt, also nicht deutlich genug, mit nicht angemessener Spannung (zuviel, zuwenig), mit falschem Timing (zu früh, zu spät), zu ruppig oder zu sanft, oder wenn die *Preparations*, die Vorbereitungsbewegungen für die kommenden Figuren, uneindeutig oder falsch platziert sind.

Eine der zentralen Motivationen für das Salsa-Tanzen ist das Erleben eines *Flows*, also Präsenzerfahrungen, die Raum und Zeit transzendieren. Diese sind jedoch Rollen- und damit genderbezogen ungleich verteilt, was vor allem daran liegt, dass bedingt durch die Rollenerwartungen, die Männer beziehungsweise der *lead* zumindest anfänglich wesentlich mehr Aufmerksamkeit auf Rhythmuserkennung, Synchronisation, Platzsicherung, Figurenkenntnis und Führungsimpulse aufbringen müssen. Der *lead* muss damit ebenso Autonomie über die eigene Bewegung aufgeben und kann nicht frei agieren oder verfügen. Auf der anderen Seite bedarf auch die Frau beziehungsweise der *follow* der Entwicklung spezieller Kompetenzen und Sensorien, dazu gehören die Nutzung von Freiräumen für die Selbstinszenierung oder Strategien, die Führung zeitweise zu übernehmen, das sogenannte *highjacking*. Mit zunehmenden Fertigkeiten bietet der strukturierende Rahmen von *lead and follow* beiden Seiten dann aber einen sicheren Handlungsraum und eine Möglichkeit der Kommunikation.

Die auf den ersten Blick traditionelle Rollenverteilung kann zudem keineswegs mit einem asymmetrischen Macht- oder gar einem Befehlsverhältnis gleichgesetzt werden. Die Verteilung in *lead and follow* ermöglicht eine rituell eingebundene, karnevaleske (oft auch spielerisch rollenwechselnde) Form der Aus- und Neuverhandlung von Körperlichkeit und Rollen, auch (oder gerade) von Weiblichkeit und Männlichkeit. Der immer wieder betonte Reiz liegt dabei in der gemeinsamen «Kommunikation und Kooperation»[39], die unmittelbar an die Körperlichkeit gebunden sind – und für die die Tanzrollenverteilung einen gesicherten rituellen Rahmen bildet.

Das Potential eines solchen sichernden Rahmens zeigt sich insbesondere dort, wo er verletzt wird und es zu Sexismen und Übergriffen kommt, etwa in Form von unangemessenen Körperkontakten, sexualisierten Belästigungen oder diskriminierendem Benutzen der Tanzpartnerin zur Selbstaufwertung.[40] Solchen Grenzverletzungen gegenüber stehen individuelle oder szene- und gruppenspezifische Strategien und Netzwerke, über die auf die Einhaltung des Rahmens hingewirkt oder der sichere Raum markiert werden. Dazu können beispielsweise das Sich-Austauschen über die Eigenarten von potentiellen Tanzpartnern in einer lokalen Szene oder die Qualität von bestimmten Tanzveranstaltungen zählen.

Der Diskurs um *lead and follow* ist schliesslich auch in die jeweiligen lokalen und kulturellen Genderdiskurse eingebunden. Während viele mitteleuropäische TänzerInnen die ungewohnte Rollenverteilung neu aushandeln und internalisieren müssen, wird diese beispielsweise von Latinos weniger in Frage gestellt oder sogar offensiv, mit stärkerem Körpereinsatz von *lead* und *follow* gleichermassen eingefordert.[41]

Salsa als transkulturelle Körpertechnik

Die Aushandlungen um *lead* und *follow* bewegen sich im Spannungsfeld individueller Aneignungen oder Performanzen und der Einbindung in eine überregionale bis globale Musik- und Tanzszene. Dabei lässt sich in einer kritischen Blickrichtung die Genese von Salsa als ein Ergebnis kolonialer Geschichte beschreiben. Der Hybridisierungsraum der Karibik wurde durch Sklavenhandel und koloniale Machtstrukturen geprägt, die Weiterentwicklung der Salsa in New York und anderswo folgen postkolonialen Entwicklungen. Kann man also als EuropäerIn Salsa tanzen, ohne dabei stets auch die Erinnerung an diese Geschichte im Bewusstsein zu haben? Die Soziologin Gabriele Klein kommt zu einer eher kritischen Betrachtung der deutschen Salsa-Szene:

> «Salsa ist beispielhaft für eine kulturelle Globalisierung von Tanz, die zunächst über Migration erfolgte, sich dann mit Hilfe vor allem der US-amerikanischen Kulturindustrie kommerzialisierte und über ihre von der Medienindustrie produzierten Bilderwelten Mythen lateinamerikanischen Lebens verfestigte. Auf diese Weise steht Salsa für eine postkoloniale Praxis, die über die mediale Herstellung von Andersartigkeit im Sinne einer sozialen Gegenwelt (Spass, Sex und Party gegen Arbeit, Frust und Stress) soziale und kulturelle Differenz produziert und vor allem über die Rede einer anderen biologischen Beschaffenheit des ‹Latinokörpers› rassistisch argumentiert.»[42]

Als nicht-standardisierter Tanz ohne eine normierende internationale Organisation stellt sich bei Salsa stets die Frage nach der «Authentizität» und der Legitimation der Lehrenden wie der Tanzenden. Der Tanzforscher Jonathan Skinner hat im Vergleich verschiedener Tanzszenen deutlich gemacht, dass die Aushandlungen um die *Latinidad* und den «Latino-Körper» vom Verhältnis «Latinos/Nicht-Latinos» abhängig ist.[43] Ein häufig wiederkehrendes Narrativ ist dabei die Annahme, dass «den Latinos das Tanzen im Blut» liege, während die Mitteleuropäer sich als relativ steif und unbeholfen zeigten. Diese durch die Biologisierung von kulturellen Praktiken rassistischen – bestenfalls kulturalistischen – Äusserungen bilden einen wiederkehrenden Diskurs der Salsa, gegenüber dem sich die Tanzenden positionieren müssen, und der von Latinos und Nicht-Latinos jeweils auf eigene Weise aufgegriffen wird. Ähnlich des Bedeutungswandels von Tanz und Musik in den *Barrios* von New York hin zu einer Distinktion und kulturellen Selbstvergewisserung, wird Salsa von Latinos häufig im Sinne von «das ist unsere Kultur» vereinnahmt beziehungsweise als Strategie eingesetzt, um Kontakt zu einer utopischen Latino-Identität in der gefühlten Diaspora zu bekommen; etwa indem erst dort der Tanz erlernt oder neu als identitäres Merkmal wahrgenommen wird.[44] Damit wird Salsa kulturalisiert – gleichzeitig befindet sich diese Identitätskonstruktion in permanenter Aushandlung mit den jeweils Anderen.

Auf Seiten von Nicht-Latinos dient der Diskurs der *Latinidad* teilweise als Sehnsuchtsmotiv oder manchmal als Merkmal einer Originalität, die die Lehrenden authentifiziert. Das Erlernen kann aber auch völlig unabhängig davon geschehen und rein auf der Freude an Musik und Tanz beruhen, verbunden mit der Beob-

achtung, dass die meist spanischen Texte der Lieder, deren Spektrum von Liebesliedern (insbesondere in der sogenannten *Salsa Romantica*) über Alltagsbeobachtungen bis hin zu sozialkritischen und rebellischen Inhalten reicht, von deutschen TänzerInnen häufig inhaltlich nicht wahrgenommen bzw. berücksichtigt werden.

Orientierungen an der «Latinidad» werden in den lokalen Szenen sehr unterschiedlich verhandelt, wobei auffällt, dass der jeweilige Tanzstil anscheinend eine Rolle spielt. Es zeigen sich gerade die in den USA entwickelten *Cross-Body*-Stile als weniger Latino-orientiert, was vermutlich daran liegt, dass sich hier in der Genese Bewegungsmodi aus dem Showtanz und dem *Ballroom* eingeschrieben haben und eine stärkere Ästhetisierung und Versportlichung stattfindet. Umgekehrt werden die als «Tanz der Strasse» konnotierten Cubano-Stile, die auch auf Strassenbelag und Sand getanzt werden können, oft als «original karibisch» wahrgenommen.

Auf den internationalen Salsafestivals finden sich Lehrende aus der ganzen Welt, womit die diskursiv hergestellte Differenzlinie Latino/Nicht-Latino durchlässig wird. Der jeweilige Zugang und Deutungsanspruch auf Salsa kann etwa durch internationale Showerfolge oder eigene Weiterentwicklungen des Bewegungsrepertoires legitimiert werden. Wohin also gehört Salsa als Tanzform, wenn es keinen «Ursprung» gibt? Ist es nur ein «Modetanz», der vielerorts aufgegriffen und angeeignet wird, wobei die Attribuierung über die *Latinidad* eine kulturelle Verortung markiert?

Salsa ist ein gutes Beispiel für das von dem kubanischen Anthropologen Fernando Ortíz aufgestellte Konzept der Transkulturalisierung,[45] das Konzepte von Diffusion bzw. Adaption erweitert und die wechselseitigen Beeinflussungen in einer dynamischen kulturellen Ko-Produktion betont. Damit werden die Zuordnungen von Zentrum und Peripherie *ambig*, uneindeutig. Auch bei Salsa handelt es sich nicht um einen reinen Kulturimport, sondern um eine transkulturelle Erscheinung auf mehreren Ebenen. Bereits von der Genese her sind die Musik und der Tanz transkulturelle, hybride Formen, die sich auf keinen alleinigen kulturellen Ursprungsort beziehen lassen – vielmehr sind sie Ergebnis und Teil von wechselseitigen Austausch- und Abgrenzungsprozessen, die vor allem im Atlantischen Raum – Paul Gilroy prägte hierfür den Begriff des *Black Atlantic*[46] – stattfanden und unterschiedliche Aspekte zu einem gemeinsamen Neuen integrierten: Musik und Rhythmik, Bewegungsmodi, Rollen und Stereotype. Eines der «europäischsten» Elemente dabei ist etwa, dass Salsa paarweise getanzt wird. Und die kulturelle Ko-Produktion geht weiter, indem von unterschiedlichen Akteuren aus verschiedenen Weltregionen das Musik- und Bewegungsrepertoire der Salsa weiterentwickelt werden, so in der Aufnahme von Bewegungsroutinen aus anderen Tänzen, aus Contemporary Dance, Jazztanz, Tango, Discofox, Flamenco etc. Von daher kann die Frage nach der *Latininad* nur einen Aspekt von Salsa beschreiben. Zwar würde die Feststellung einer festen Verbindung von Salsa und *Latinidad* durchaus in jene Richtung führen, mit der in der früheren Volkstanzforschung

nach dem «Nationalcharakter» von «Volkstänzen» gesucht wurde – aber auch hier wird dieses Konstrukt dem Gesamtphänomen nicht gerecht und ignoriert die Diversität der Tanz-Szenen und Praktiken.

Salsa und populäre Tanzforschung

Um den Bogen zurück zur volkskundlichen Tanzforschung zu schlagen, sei angemerkt, dass viele der hier beschriebenen Beobachtungen weniger neu sind, als sie aus der heutigen Sicht erscheinen mögen. Für das 18. und 19. Jahrhundert lassen sich für Mitteleuropa zahlreiche Beispiele für Austauschprozesse zwischen ländlichen und städtischen populären Tänzen zeigen, etwa indem der «Landler» und der «Deutsche» im Walzer formiert und diszipliniert oder städtische Tänze weiträumig popularisiert wurden.[47] Die Stereotypisierungen, die später gegenüber den afrikanischen, afroamerikanischen und lateinamerikanischen Tänzen genannt werden – also das «Groteske» der Bewegungen, die «Tanzwut» und die Erotisierung des Tanzes – finden sich im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert lange Zeit bezogen auf die ländliche Bevölkerung wieder. Die Bewertungen als urwüchsig, primitiv, undiszipliniert und promiskur wurden mit der Urbanisierung des 19. Jahrhunderts allmählich auf die Tanzlokale der unterprivilegierten städtischen Bevölkerung übertragen.[48]

Solche Narrative werden interessanterweise auch später mehrfach aufgegriffen, zum Beispiel im eingangs erwähnten Film «Dirty Dancing», der diese Differenz thematisiert. Auf der einen Seite steht die «bessere Gesellschaft», die in ihren Handlungen und Bewegungen aber als unbeholfen, leblos und teilweise lächerlich dargestellt wird. Auf der anderen Seite (im Film auch räumlich abgetrennt und nur durch eine Brücke zugänglich) wohnen die für die Gäste arbeitenden *Underdogs*, die als lebendig, sinnlich und spontan dargestellt werden, die hierin einerseits abgelehnt und abgewertet, andererseits körperlich begehrt werden.

Das frühe 20. Jahrhundert ist bei den populären Tänzen dann durch einen Blickwechsel gekennzeichnet. Das Fremde, Urwüchsige, Sexuelle wird nun weniger auf dem Land und bei den unterbürgerlichen Schichten gesucht, vielmehr wendet sich das Interesse auf die Amerikas. Mit Cake-Walk, Tango, Two-Step, Rumba, Swing etc. werden in den europäischen Grossstädten immer neue Tanz-Moden aufgegriffen und bieten neue Körpertechniken an.[49]

Da diese Tänze relativ leicht erlernbar waren, musste ein Berufsstand um seine Existenz fürchten: die TanzlehrerInnen, die nun weder als Vermittler für die «richtigen Bewegungen» noch als Anweiser für die Organisation der Tanzenden im Raum gebraucht wurden. Eine Reaktion war – neben Ratgeberschriften über die «richtige Art» des Tanzens und die Tanzetikette mit deutlichen Abgrenzungen gegen «wildes Tanzen» – die Erfindung des modernen Standardtanzes, wozu in Deutschland die Gründung des *Allgemeinen Deutschen Tanzlehrerverbandes (ADTV)* 1922 in Halle gehört. Damit erfuhren die Aushandlungsprozesse im

populären Tanz zwischen Innovation, Distinktion, Disziplinierung und Triebkontrolle eine neue Ausprägung. Hierzu gehört auch die jeweils wiederkehrende Befreiung des tanzenden Körpers, die Rebellion junger TänzerInnen gegen die Tänze der Älteren und gegen die Konventionen sowie die Neuformierung von Tanz-Szenen. Auch in diese Geschichtsschreibung populärer Tänze muss Salsa eingeschrieben und kontextualisiert werden.

Die Untersuchungen der historischen volkskundlichen Tanzforschung haben wertvolle Ergebnisse geliefert, seien es die Beschreibungen und Notationen von Tanzbewegungen, seien es Studien zu den religiösen, wirtschaftlichen, sozialen und rechtlichen Rahmenbedingungen, Konflikten und Lösungsstrategien. Verloren hat die volkskundliche Tanzforschung zum Teil ihren Untersuchungsgegenstand, da die gesellschaftlichen Entwicklungen seit dem 19. Jahrhundert tiefgreifende Veränderungen bei den populären Tanzkulturen bewirkten. Lässt man die historischen volkskundlichen Konstrukte einer essentialistischen Volkskultur beiseite, so lassen sich auch frühere Arbeiten daraufhin lesen, wie sich Tänze und Tanzdiskurse im Kontext gesellschaftlicher und kultureller Rahmenbedingungen veränderten.

Frühere Untersuchungen zur volkskundlichen Tanzforschung hatten meist einen eher lokalen Fokus und vernachlässigten – auch aus Gründen fehlender Quellen – den Blick auf die TänzerInnen und die Einbindung in kulturelle Austausch- und Aneignungsprozesse, darunter das polyvalente Verhältnis zu anderen Tanzformen, insbesondere den Kunst- und Gesellschaftstänzen. Ute Bechdolf stellte 1998 fest, «wie wenig empirische Studien bislang zu diesem Themenbereich [also dem populären Tanzen, Anm. d. Verf.] existierten.»[50] Gleichzeitig wurden aktuelle Tänze über die Bezeichnung «Exotikwelle»[51] in gewissem Sinn weiter ausgeblendet und die Grenzziehung Volkstanz – Gesellschafts-/Modetanz aufrechterhalten.

Salsa wurde in den vorliegenden Betrachtungen als Beispiel für die Möglichkeiten der Weiterentwicklung einer europäischen Tanzethnologie vorgestellt, in der ältere und neuere Forschungen verbunden werden könnten. Interessanterweise zeigen die an Salsa angebundene Diskurs um die *Latinidad* eine ähnliche Ausrichtung wie die frühere volkskundliche Tanzforschung, indem im Sinne eines *Cultural Property* eine kulturelle Verortung, Essentialisierung und Vereinnahmung gesucht wird. Was in früheren Forschungen als Konstrukt aufgebaut wurde, erscheint jetzt an anderem Ort als virulenter Diskurs. Sowohl der historische Blick als auch die gegenwärtigen globalen Vernetzungen zeigen aber, dass es sich vielmehr um ein transkulterelles Phänomen, um eine kulturelle Co-Produktion handelt. Daraufhin könnten auch andere Tanzformen, insbesondere europäische, betrachtet werden.

Jenseits der berechtigten Fragen von historischer Genese, von regionalen und transnationalen Verflechtungen, von Bilderwelten und Narrativen im Kontext verschiedener Tänze, scheint mir zudem der konkrete Blick auf die körperliche Performanz ein gewinnbringender Zugang zu sein. Denn Tanzen findet vor allem

in der Bewegung statt (auch wenn er vielfältig eingerahmt ist), hierin lassen sich alle Tänze gemeinsam betrachten und von hier aus lässt sich die Formierung der Körper beobachten, die mit dem Tanzen stets verbunden ist. Die körperliche Partizipation des Forschenden ist hier insofern epistemisch, als sie einen gewinnbringenden analytischen Zugang anbietet: nicht im Sinne eines «ich beobachte als Ethnograph die Anderen», sondern als die Frage nach einem emischen Blick, womit sich verschiedene Tanzformen – jenseits der Grenzziehungen von Volks-, Gesellschafts- oder Modetanz – als Körperpraktiken betrachten lassen, um damit eine Leerstelle volkskundlicher Tanzforschung zu füllen.

Anmerkungen

1 Gerade in Werbespots wird tatsächlich oft kein Salsa getanzt, vermutlich weil sich dieser filmisch schwer abbilden lässt, sondern eher stationäre Tanzfiguren mit Salsa-ähnlichen Bewegungen.

2 «Streetdance 2», Regie: Max Giwa und Dania Pasquini, Grossbritannien 2012.

3 Linder, Tanja: Salsa – pure Lebenslust. Tanzkurs, Rhythmus, Emoción. München 2004.

4 Zum Beispiel wirbt ein Unternehmen mit folgendem Statement: «Unsere Tanzschule ist spezialisiert auf die authentische Unterrichtung kubanischer Volkstänze – insbesondere der Salsa.» Online: http://www.erlebe-kuba.de/start.oscms/0/2663/8061/Die+Tanzschule.html (13.1.2016).

5 Klein, Gabriele: Dancing Globalism. Tanzkulturen in postindustriellen Städten. In: Hardt, Yvonne; Maar, Kirsten (Hg.): Tanz Metropole Provinz. Hamburg 2007, S. 67–86, hier 72.

6 Vgl. Schepping, Wilhelm: Lied- und Musikforschung. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. 3. Auflage 2001, Berlin, S. 587–616, hier 606–608; Jacobs, Theresa: Der Sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen. Bautzen 2014, S. 35–49.

7 Das Konzept wurde 1972 von Milton Singer aufgestellt und seitdem vielfach adaptiert, z.B.: Picard, Michel: «Cultural Tourism» in Bali. Cultural Performance as Tourist Attraction. In: Indonesia 49 (April 1990), S. 37–74. Online: http://www.kuveni.de/cultural%20tourism%20bali.pdf (13.1.2016).

8 Schepping, Lied- und Musikforschung (wie Anm. 6), S. 607.

9 Schepping Lied- und Musikforschung (wie Anm. 6), S. 608–609.

10 Bröcker, Marianne: Tanzforschung zwischen Tradition und Disco. In: Noll, Günter (Hg.): Musikalische Volkskunde – heute. Köln 1992, S. 203–217, hier S. 214.

11 Bechdolf, Ute (Hg.): Tanzlust. Empirische Untersuchungen zu Formen alltäglichen Tanzvergnügens. Tübingen 1998.

12 Vgl. Gugutzer, Robert (Hg.): body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld 2006.

13 Vgl. Arantes, Lydia Maria; Rieger, Elisa Rieger (Hg.): Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen. Bielefeld 2014.

14 Auf Deutschland bezogene Studien sind u.a.: Papadopoulos, Maria: salsa no tiene frontera. eine szene ohne grenzen? In: Bergmann, Seven; Römhild, Regina (Hg.): global heimat. ethnographische recherchen im transnationalen frankfurt. Frankfurt/Main 2003, S.75–103; Klein, Dancing Globalism (wie Anm. 5); Klein, Gabriele; Haller, Melanie: Café Buenos Aires und Galeria del Latino. Zur Translokalität und Hybridität städtischer Tanzkulturen. In: Funke-Wieneke, Jürgen; Klein, Gabriele (Hg.): Bewegungsraum und Stadtkultur. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008, S. 51–74; Wieschiolek, Heike: ‹Ladies, Just Follow His Lead!› Salsa, Gender and Identity. In: Dyck, Noel; Archetti, Eduardo P. (Hg.): Sport, Dance and Embodied Identities. Oxford/New York 2003, S. 115–137; Vagt-Kessler, Silke: Tanzen in der Salsa-Szene. Eine methodenintegrative empirische Analyse von Verhalten und Erleben. Lübeck 2010. Ergiebiger ist der internationale Blick, bei dem wegen seines transnational vergleichenden Blickes hervorgehoben werden soll: Skinner, Jonathan: The Salsa class. A complexity of globalization, cosmopolitans and emotions. In: Identities. Global studies in culture and power 14:4 (2007), S. 485–506.

15 Einen sehr guten internationalen Vergleich liefert hier die Studie von Skinner, Salsa class (wie Anm. 14).

16 Eine aktuelle Übersicht z. B. unter: http://www.salsa-forum.de/congresos (13.1.2016).

17 Zusammenfassend bei Schulz-Schaeffer, Ingo: Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Weyer, Johannes (Hg.): Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung. Oldenbourg/München 2000, S. 187–211.

18 Zur Geschichte der Salsa vgl. Vagt-Kessler, Tanzen (wie Anm. 14), S. 19–30; Boggs, Vernon W.: Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City. New York 1992.

19 Esser, Torsten; Frölicher, Patrick (Hg.): «Alles in meinem Dasein ist Musik...» Kubanische Musik von Rumba bis Techno. Frankfurt/Main 2004.

20 Vgl. Vagt-Kessler, Tanzen (wie Anm. 14), S. 19–30; Boggs, Salsiology (wie Anm. 18).

21 Zusammenfassend Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2009, hier: S. 203–206.

22 Nach Fehrmann, Silvia: Latino Big Apple: Identität als Koproduktion. Online-Ressource des Goethe-Instituts: http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/148/de3395086.htm (13.1.2016). Siehe dazu auch: García, Cindy: Salsa Crossings. Dancing Latinidad in Los Angeles. Durham/London 2013.

23 Leider liegen für die Schweiz und Österreich keine vergleichenden Angaben vor.

24 Dirty Dancing. Regie: Emile Ardolino, USA 1987; Pilarczyk, Hannah (Hg.): Ich hatte die Zeit meines Lebens: Über den Film «Dirty Dancing» und seine Bedeutung. Berlin 2012. In der Rückprojektion der Filmhandlung auf das Jahr 1963 und die Verlegung der Handlung nach Montana (USA) wird in dem Film noch von Mambo gesprochen, auch wenn die Tanzschritte bereits dem heutigen Salsa (konkret dem LA-Style) entsprechen.

25 Müller, Ulla: Der schmutzige Mambo. In: DIE ZEIT, 11.11.1988, http://www.zeit.de/1988/46/der-schmutzige-mambo (18.5.2016).

26 Schreiner, Claus: Tanz der Vampire. Wie die Musikindustrie aus südamerikanischer Folklore einen Trend macht. In: DIE ZEIT, 13.10.1989.

27 Hinzu kommen mehr oder weniger weitreichende Erfahrungen aus anderen Paar-Tänzen sowie in der afrokaribischen Percussion.

28 Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers. In: Ders.: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2, München 1975, S. 197–220.

29 Boulila, Stefanie C.: «You Don't Move Like a ‹Lesbian›». Negotiating Salsa and Dance Narratives. Based on a paper given at the 18th Lesbian Lives Conference 2011. Online-Ressource: https://www.academia.edu/1168327/_You_Dont_Move_Like_a_Lesbian_Negotiating_Salsa_and_Dance_Narratives (13.1.2016), S. 1.

30 Vgl. Klein, Gabriele; Haller, Melanie: Präsenzeffekte. Zum Verhältnis von Bewegung und Sprache am Beispiel lateinamerikanischer Tänze. In: Gugutzer, Body turn (wie Anm. 12), S. 233–249.

31 Vgl. Klein/Haller, Präsenzeffekte (wie Anm. 30).

32 Hinzu kommen weitere Ausprägungen, die aber seltener genannt werden, z. B. der *Puertorican Style*, der *London Style* oder der Kolumbianische *Cali-Style*, der sich durch ein rasantes Tempo der Bewegungen auszeichnet. Zudem werden für bestimmte Ausprägungen einzelne Tänzer und Lehrer genannt, die jeweils die Bewegungen formiert haben, für den *New York-Style* z. B. Eddie Torres. Eine verbreitete Variante des *Cubano* ist die *Rueda Casino*, ein Kreistanz mit mehreren Paaren und häufigem Partnerwechsel, bei dem die kommenden Figuren angesagt werden und damit eine spontane Synchronizität im Tanz entsteht. Auf Salsa-Events werden aber auch noch weitere Tänze getanzt: Merengue, Bachata, Cumbia, seltener Reggaeton, seit einigen Jahren vermehrt Kizomba.

33 Hall, Edward: The Hidden Dimension. New York 1966.

34 Im Gegensatz zu den Standard- und Lateintänzen werden in der Salsaszene (ähnlich bei Tango Argentino, Swing, Westcoast Swing) die TanzpartnerInnen häufig gewechselt bzw. geht man auch alleine zum Tanzen.

35 Auch wenn die Tanzveranstaltungen im Mittelpunkt stehen, kann auch an anderen Orten getanzt werden, etwa auf privaten Partys oder – dank mobiler Musikabspielgeräte – spontan z. B. auf Parkplätzen, in U-Bahnen, Ausstellungen oder vor Museen.

36 Einer der wenigen Paartänze, der auf *lead and follow* verzichten kann, ist *Contact Improvisation*, bei dem die Gemeinsamkeit der Bewegung permanent ausgehandelt wird – allerdings kann hier weder das Tempo noch die körperliche Nähe von Salsa erreicht werden.

[37] Diese Aussage bezieht sich vor allem auf den Bereich des *Social Dancing*. Rollenwechsel können in Trainingssituationen stattfinden, sind aber deutlich seltener als etwa beim *Tango Argentino* oder Veranstaltungen des *Queer Ballroom*.

[38] Zu Eigenheiten queerer Diskurse im Tanz vgl. Boulila, Negotiating (wie Anm. 29).

[39] Kusser, Astrid: Arbeitsfreude und Tanzwut im (Post-) Fordismus. In: Body Politics 1:1 (2013), S. 41–69, hier S. 50.

[40] Vgl. dazu Vagt-Kessler, Tanzen (wie Anm. 10), S. 181–185. Stellvertretend für Sexismen im Tanz und als deren Übersteigerung sei hier auf den Film «Saturday Night Fever» (Regie: John Badham, USA 1977) verwiesen, der von Diskriminierung bis erfolgter Vergewaltigung eine Reihe sexistischer Praktiken vorführt, weitgehend ohne diese zu kritisieren.

[41] Vgl. auch Skinner, Salsa class (wie Anm. 14).

[42] Klein, Dancing Globalism (wie Anm. 5), S. 72.

[43] Vgl. Skinner, Salsa class (wie Anm. 14).

[44] Vgl. Skinner, Salsa class (wie Anm. 14).

[45] Ortiz, Fernando: Tabak und Zucker. Ein kubanischer Disput. Frankfurt/Main 1987 [Orig. 1940]. Das Konzept wurde von Wolfang Welsch aufgegriffen und weiterentwickelt, vgl. Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Darowska, Lucyna; Machold, Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz. Bielefeld 2009.

[46] Gilroy, Paul: The Black Atlantic. Modernity and Double Conciousness. Cambridge (MA) 1993. Siehe dazu auch: Kusser, Astrid: Körper in Schieflage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900. Bielefeld 2013.

[47] Vgl. Eichstedt, Astrid; Polster, Bernd: Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit. Berlin 1985.

[48] Eichstedt/Polster, Wilden (wie Anm. 47).

[49] Eichstedt/Polster, Wilden (wie Anm. 47); Kusser, Arbeitsfreude (wie Anm. 39).

[50] Bechdolf, Ute: Vorwort. In: Bechdorf, Tanzlust (wie Anm. 11), S. 7–8, hier S. 7.

[51] Vgl. Bechdolf, Ute: Schritt für Schritt – Tanzen als interkulturelle Alltagspraxis am Beispiel der «Exotikwelle». In: Probst-Effah, Gisela (Hg.): Musik kennt keine Grenzen. Musikalische Volkskultur im Spannungsfeld von Fremdem und Eigenem. Essen 2001, S. 154–162.