

JULIANE HUMMITZSCH

... in the way of Lindy Hop

Swingtanzen zwischen Anpassung und Widerstand

»It don't mean a thing if it ain't got that swing« ließ es Duke Ellington erstmals 1932 in einem seiner Klassiker den ZuhörerInnen entgegen schmettern und spielt damit auf ein Moment der Widerständigkeit im eigenen Körper-, Selbst- und Gesellschaftserleben im Swing als Tanzstil an, welchem dieser Text im Folgenden nachzuspüren sucht. Doch zunächst einmal gilt es das Feld zu sondieren, auf dem wir uns bewegen: Swing.

Swing als Musikrichtung entwickelte sich in den End20er und 30er Jahren in den USA aus dem bis dato existierenden Hot- bzw. Oldtime-Jazz, wie ihn Gerhard Scheit in seinem Beitrag in der vorliegenden Ausgabe des »Extrablatts« beschreibt. Im Gegensatz zum Jazz der »Goldenen Zwanziger« mit seinem charakteristischem Off-Beat¹ und den damit verbundenen Breaks im Klangfluss, kam der Swing-Jazz weniger aufgeregt und weniger disharmonisch daher. Er wurde oft in einem atemberaubend schnellen Tempo On-Beat gespielt, das allerdings nicht der improvisierten und taktfernen Passagen entbehrte. So luden der »alte« und »neue« Jazz zum »Mitswingen« ein, das sich in seiner Form jenseits steifer Gesellschaftstänze wie Walzer bewegte.

Der sich passend zur Musik gestaltende, in seinen Bewegungen lässige und ausladende Tanzstil hat seine Wurzeln u.a. in der swingorientierten Tanzkultur des »Savoy Ballroom« im New Yorker Stadtteil Harlem der Zwanziger Jahre. Hier fanden sich Schwarze wie Weiße zum Tanzen zusammen – was zur damaligen Zeit der noch weit verbreiteten Rassentrennung eher die fortschrittliche Ausnahme war – und entwickelten einen neuen Tanzstil aus Elementen mehrerer populärer Tänze. Zu diesen zählten im Besonderen: Charleston, der sich mit seiner flott-schlenkriegen Bearbeitung besonders in den gehobenen Gesellschaftsschichten der Weißen – auch in Europa – beliebt gemacht hatte, Black Bottom, welcher zu Bluesmusik mit viel Bewegung

im Becken und den Hüften getanzt wurde und Two Step, der auf den melodisch synkopierten Ragtime-Klavierjazz zugeschnitten war².

Alle drei Tänze gehen auf die Kultur der AfroamerikanerInnen zurück, was dafür sorgte, dass die ersten TänzerInnen des neuen Tanzes ausschließlich aus diesem Teil der US-amerikanischen Bevölkerung kamen, der traditionell weniger an die förmliche europäische Standardtanzkultur gebunden war. Dies führte dazu, dass man beim Tanzen zu Swingtunes eine gelockerte, zeitweilig ganz aufgelöste Paartanzhaltung und den dazu gehörigen »Bounce« in den Knien als Grundhaltung vorfand, die mit schnellen Beinbewegungen, »Kicks«, Spiel in Becken und Hüften sowie später auch mit Wurfelementen (Aerials) angereichert war. Erstmals bot ein Tanz die Möglichkeit zur Improvisation und forderte indirekt dazu auf, sich selbst neue Figuren oder Styles auszudenken.

Die wilde »Facon de danser« erhielt ihren Namen eher zufällig, als ein Reporter im Sommer 1927 – Charles Lindbergh hatte mit seinem Flugzeug gerade den Atlantic überquert und die Zeitungen feierten dieses Ereignis mit der Schlagzeile »Lucky Lindy hops the Atlantic«. – ins »Savoy« kam und nach der Bezeichnung für den neuen, ungewöhnlichen Tanz fragte. George Snowdon, einer der ersten Tänzer vor Ort, antwortete ihm spontan: »... in the way of Lindy Hop«³. Und so hatte der Tanz seinen Namen, der erst so richtig nach der Weltwirtschaftskrise auf ein breites und tanzbegehrtes Publikum traf.

Mitte der Dreißiger Jahre hatte der Lindy Hop über Hafenstädte wie Hamburg und Bremen auch das nationalsozialistische Deutschland erreicht, da die swingbeeinflusste Musik trotz ihrer Brandmarkung als »entartete Musik« populär war und viele junge Leute zum Tanzvergnügen in einschlägige Lokale zog. »[D]ie Mehrheit unter ihnen folgte damit lediglich einem modischen Trend, ohne sich in-

1) Musikalisch Off-Beat zu spielen, bedeutet zwischen den betonten Zählzeiten eines Metrums zu spielen, wie es typisch für Genres wie Ska, Reggae und besonders Jazz ist. On-Beat spielt man auf die betonten Taktschläge.

2) Funks-Hennings, E. (2002). »... in the way of lindy hop«. Von den Harlem Roots zum Swing Revival. In: Barber-Kersovan, A. & Uhlmann, G. (Hrsg.) (2002). Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart. Hamburg: Dölling und Galitz. S. 194

3) ebd.

4) Fackler, G. (2002). Die »Swing-Jugend« – oppositionelle Jugendkultur im nationalsozialistischen Deutschland. In: Barber-Kersovan, A. & Uhlmann, G. (Hrsg.) (2002). Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart. Hamburg: Dölling und Galitz. S. 33.

5) Kupffer, H. (1987). Swingtime. Chronik einer Jugend in Deutschland 1937-1951. Berlin: Frieling

6) ebd wie Fussnote 3. S. 38

7) Hinze, W. & Uhlmann, G. (2002). »Wo kommst Du her, wat sin dat for Lüd...«. Jugendliche Swingkultur in Hamburg während der NS-Zeit. In: Barber-Kersovan, A. & Uhlmann, G. (Hrsg.) (2002). Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart. Hamburg: Dölling und Galitz. S. 56

8) ebd. Wie Fussnote 5

9) <http://www.bikonline.de/histo/spuren.html>

10) Fackler, G. (2002). »... ein gefährliches Umsichgreifen dieser anglophilen Tendenz...« – Verfolgung und Widerständigkeit der »Swing-Jugend«. In: Barber-Kersovan, A. & Uhlmann, G. (Hrsg.) (2002). Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart. Hamburg: Dölling und Galitz. S. 99

11) Möller, J. (2002). Swingin' Swanee über den wiederbelebten »Spirit« des Swing. In: Barber-Kersovan, A. & Uhlmann, G. (Hrsg.) (2002). Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart. Hamburg: Dölling und Galitz. S. 204

12) ebd.

tensiver mit dem Jazz auseinanderzusetzen oder sich gar damit zu identifizieren. Dieser Personenkreis verhielt sich ansonsten konform, so daß die synkroptierte Tanzmusik nur eine Komponente in seinem unpolitischen Freizeitverhalten bedeutete (...) Im Gegensatz dazu stellten Swingmusik und Swingtanz für die 'Swing-Jugend' keine austauschbaren Komponenten ihrer Freizeitgestaltung dar, sondern fungierten als zentraler Lebensmittelpunkt.«⁴

Für letztere bedeuteten Swingmusik und Lindy Hop, sich gegen die gesellschaftlichen und elterlichen Normen und Konventionen aufzulehnen, sich Freiräume zu schaffen, um sich auszuprobieren, und dem glücksversprechenden »american way of life« nahe zu sein. Die »Swings« waren begeistert von den technisch-medialen Errungenschaften der Moderne wie Grammophon, Radio und Lichtspielhäusern, die sie exzessiv nutzten. Naturromantik und ein Hang zur Idealisierung des harten, deutschen Bauern- und Arbeiterlebens, wie von der NS-Ideologie neben ihrem Modernitätsanspruch in Sachen Technik verbreitet, gingen ihnen völlig ab, da sie auf die Großstadt mit ihren vielen Möglichkeiten zur individuellen Entfaltung und Genussbefriedigung setzten. »Swing hieß für uns: auf der Höhe der Zeit sein, den Anschluß halten an das westliche Ausland; abschätzige Distanz beziehen zur volkstümlich-kleinbürgerlichen deutschen Schlager- und Kaffeehausmusik.«⁵

Dem gestählten, uniformierten, entsexualisierten Massenkörper setzten die »Swings« ihre leger-elegante, »anglophile« Art sich adrett mit tailliertem Kostüm, Seidenstrümpfen und weiblich geschminkt oder gentlemanlike mit Zweireiher, hellem Staubmantel und einer »Times« in der Manteltasche zu kleiden sowie ihre Vorliebe fürs Flanieren und die Selbstinszenierung auf den belebtesten Stadtmeilen entgegen. Dazu gehörte es auch, im Vergleich zur öffentlichen Prüderie tendenziell sexuelle Freizügigkeit und einen sich ausprobierenden ungezwungenen Umgang mit dem eigenen oder auch anderen Geschlecht beispielsweise beim »Hotten« zu leben. »[Doch] blieben gängige Rollen- und Geschlechterklischees innerhalb der 'Swing-Cliquen' oftmals gewahrt.«⁶ Die Jungs hatten meistens die Hosen an – auch was den führenden Part beim Tanzen anbelangte – , ob es auch viele »Swinggirls liebten (...), Hosen zu tragen, weshalb sie auf der Straße als 'Hosenweiber' beschimpft und nicht selten anzüglich beleidigt wurden. (...) Gegen alle Anfeindungen traten sie als selbstbewusste Frauen auf, die sich im Hinblick

auf ihre Lebensgestaltung nicht bevormunden lassen wollten.«⁷

Lindy Hop, Swingmusik sowie der dazugehörige Kleidungs- und Lebensstil waren die verbindenden Elemente der AnhängerInnen dieser Jugendsubkultur und nicht die »Qualität« von Blut und Boden. »[S]o wurden vom NS-Staat ausgegrenzte Ausländer, Homosexuelle oder Juden doch wie selbstverständlich integriert.«⁸ Dennoch hatte die eher persönlich-freiheitliche Einstellung zum Leben bei den meisten »Swings« wenig mit einer politisch motivierten Haltung gegen die nationalsozialistische Ideologie und ihre Exekutanten zu tun. Vielmehr wollten die »Swings«, die meist zwischen 14 und 18 Jahren jung waren und aus weltoffenliberalem, aber nicht unbedingt wohlhabendem Elternhaus kamen, »nur ihren Spass haben«⁹ – ein »normales« Pubertätsphänomen. Allerdings brachte sie ihr öffentliches Bekenntnis zum liberalen, disziplinierungsfeindlichen, genussfreudigen, an Amerika orientierten Lebenswandel zunehmend und »geradezu zwangsläufig in Gegnerschaft zum NS-Regime, so dass sich die 'Swing-Jugend' (...) zu einer Form von Jugendopposition entwickelte.«¹⁰ Dies sorgte für die Politisierung einiger »Swings«. Doch die Mehrheit der swingbegeisterten Jugendlichen trat der HJ oder dem BDM bei, um der Konfrontation mit repressiven Staatsorganen zu entgehen.

In Hamburg als Zentrum der »Swing-Jugend«, zu der dort etwa 500 Jugendliche zu zählen waren, führten Gestapo, Polizei und andere NS-Organe den Kampf gegen die »Verwahrlosung der Jugend« und die »sexuellen Ausschweifungen« besonders hart. Es kam zu zahlreichen Verhaftungen, Razzien, Schulverweisen, Einberufungen in »Wehrrüchtigungslager« oder zu KZ-Inhaftierungen bei denen, die den Swing als Lebenseinstellung nicht aufgeben wollten.

In den Nachkriegsjahren verebte das breitere Interesse an Swingmusik und Lindy Hop-Dancing auch in den USA. Viele Swingbands und professionelle Show-Gruppen wie die »Whitey's Lindy Hoppers« aus dem »Savoy« lösten sich auf und es dauerte bis Mitte der 80er, dass der Lindy Hop sein Revival erlebte. Eine Gruppe von zehn bis fünfzehn jungen Leuten aus Stockholm hatte sich dem Swing total verschrieben. »Und zwar jener Hochgeschwindigkeits-Variante, welche einst im New Yorker 'Savoy' getanzt wurde.«¹¹ Sie stöberten die alten Lindy Hop-Tanzlegenden in den USA auf und diese »haben ihnen noch die ausgefallensten Schritte beigebracht«¹². Zwar wurde Anfang der Neunziger von



13) Scheit, G. (1999).
Roll over Adorno? In:
Extrablatt Nr. 3, 2008,
S. 27

14) Kracauer, S. (1927).
Die Reise und der Tanz.
In: Das Ornament der
Masse. (1963). Frank-
furt/Main: Suhrkamp
S. 48

15) ebd. S. 42

16) ebd. S. 41

17) Scheit, G. (1999).
Roll over Adorno? In:
Extrablatt Nr. 3, 2008,
S. 28

einigen Plattenfirmen versucht, eine neue, »Neo-Swing«-Welle ins Rollen zu bringen, doch das Vermarktungspotential und ein breites Interesse an Swing erwies sich als zu gering. Dennoch bildeten sich in größeren US-amerikanischen Städten wie San Francisco oder Seattle, in vielen europäischen Metropolen und auch in deutschen Gefilden wie in Hamburg, Berlin oder Bremen kleine aktive Swing- und Lindy Hop-Communities heraus, die noch immer ihrer Leidenschaft frönen.

Nach dieser historischen Einleitung zu Swing und Lindy Hop soll es im Folgenden darum gehen, ob und inwiefern es ein Moment des Widerständigen im Lindy Hop gibt.

Bleiben wir auf der geschichtlichen Ebene, dann fällt auf, dass die »Swings« zur NS-»Mainstream«-Jugendkultur in sozial-kulturelle Opposition gingen. Ihr Augenmerk war nicht auf die »Rasse« eines Anderen gerichtet, sondern aufs Internationale, Kosmopolite und Angloamerikanische, welche symbolisch für sie für individuelles Glück standen. Daran anschließend war ihnen die Zwangskollektivierung im Volkskörper ein Graus, der sie – solange keine schwerwiegenden Repressionen von HJ oder Gestapo drohten – durch ihr öffentliches Zur-schau-tragen ihres Andersseins widerstanden. Zudem vertrug sich ihre hedonistische, individualistische Grundeinstellung schlecht mit der Forderung, den Gürtel für Volk und Nation enger zu schnüren und Gehorsam gegenüber dem Führer zu zeigen. Sie woll(t)en »hotten« und »lottern«, ihren Lüsten frönen, aber übten keine dezidierte Gesellschaftskritik. Doch ähnlich wie es Gerhard Scheit in »Roll over Adorno?« in dieser Ausgabe des »Extrablatts« für das Auto und den Jazz entfaltet, hatte auch der Lindy Hop »geradezu symbolischen Gebrauchswert – also einen Gebrauchswert, der für viele andere stand: sie galten als Inbegriff der Freizeit – ja als Ding, das die Freizeit in Freiheit verwandeln konnte. Diese symbolische Bedeutung gilt es im Innern (...) [des Tanzes] selbst sichtbar zu machen.«¹³

Tanzen im Allgemeinen ist eine dem Spiel nahestehende Tätigkeit, die ohne bewussten Zweck zum Vergnügen oder zur Zerstreung ausgeführt wird. »Der Tanzende auch hat im Rhythmus die Ewigkeit, der Kontrast zwischen der Zeit, in der er schwebt, und der Zeit, die ihn vertilgt, ist seine eigentliche Beseligung im uneigentlichen Bereich, und mag der Tanz selber zum Schritt sich verkürzen, da doch wesentlich allein das Tanzen ist.«¹⁴,

schreibt Siegfried Kracauer über das den getakteten Alltag und die eigene Endlichkeit transzendierende Moment des Tanzes. Die Erfahrung des Kontrastes hilft zu erkennen, dass es ein Anderes, ein Mehr gibt, als das, was die der Unmittelbarkeit und Freiheit beraubte Gegenwart dem Subjekt zu bieten hat. Doch kann sich auch der Tanz seiner Vergesellschaftung nicht entziehen, denn »es ist ein anderes, ob er durch den Rhythmus das Eigentliche erfährt, oder in dem Rhythmus an sich das uneigentliche Ende findet. Seine sportliche Ausübung heute zeugt davon, daß er über die disziplinierte Bewegung hinaus nichts wesentlich Sinnhaftes meint.«¹⁵ Die klar geregelten Figuren- und Schrittabfolgen in Française, Walzer und Cha-Cha-Cha etablier(t)en sie jeweils zum weit verbreiteten »Gesellschaftstanz, (...) [der] zur Darstellung des Rhythmus schlechthin [neigt]; statt dass er bestimmte Gehalte in der Zeit zum Ausdruck brächte«¹⁶. So verwundert es auch nicht, dass gerade Standard- und Lateintänze – und nicht Swing – heutzutage dem in der vom Arbeitstakt beherrschten kapitalistischen Welt lebenden Jugendlichen im Rahmen der Tanzstunde nahe gebracht werden.

Lindy Hop und seine Vorläufer entwickelten sich parallel zur tayloristischen Rationalisierung der Arbeitsabläufe, »die wohl unbewußt in der Musik als Beat empfunden werden kann, desto mehr fuhr offenbar auch der Off-Beat in die Beine, suggerierte Befreiung von der Disziplin und dem Diktat der Zeit.«¹⁷ In ihrer Entstehungszeit wurden sie wild getanzt, d.h. dass niemand genau dieselben Schritte wie ein Anderer tanzte. Das hätte die Imitation des Immergleichen bedeutet, der man entgegen wollte. Ein Stück weit knüpft der Lindy Hop auch heute noch an diese »Anti-Regel« an, seinen eigenen, körper-stimmigen Style zu entwickeln und nicht genauso wie ein Anderer zu tanzen.

Lindy Hop ist rhythmusbezogen ein ambivalenter Tanz: man beginnt mit Grundschritten im On-Beat, zu denen man immer wieder zurückkehrt, doch führen Jazz-Steps zur Verlagerung der Schrittabfolgen auf die unbetonten Zählzeiten im Off-Beat. Individuelle Improvisationen und verlangsamte Bewegungen, die sich nicht an Beats halten (müssen), befördern die zeitweilige Brüchigkeit und das Sich-dem-Taktschlag-Entziehende im Swingtanzen. In gewissem Sinne kann man dies als vorübergehende »getanzte Freiheit« von den aufgezwungenen Zeit- und Arbeitsverhältnissen verstehen, welche sich wiederum nur die Minderheit der Lindy Hop-TänzerInnen nahm und nimmt. »Der Ehrgeiz der

Tanzenden gegenüber der Synkope aber ist einzig der, sich nicht irr machen zu lassen. Erreichen sie es, so gewährt es ihnen den Lustgewinn der Identifikation mit der objektiven Instanz zugleich mit dem der Unterdrückung des Jazz-Subjekts. Daß sie dieses selber sind, bleibt so unbewußt wie die rhythmische Gestalt der breaks unverstanden. Mit ihm identifizieren sie sich bloß in der Möglichkeit des sich Irrens oder Stolperns; alle sinnfälligeren Hinweise in der Tanzgestik entfallen immer mehr und werden spezialisierten step dancers, die den hot-Orchestern entsprechen, überlassen. Das ursprünglich improvisatorische Element des Protests wird bloß noch als Anfechtung der Schwäche aufgefaßt.¹⁸

Dies führt dazu, dass der von den auf den Takt zugerichteten Subjekten getanzte Swing seinen Symbolgehalt von Selbstbestimmung und Entspannung, von Lebenslust, Nonkonformität und dem zeitweiligen Entlassensein aus der gesellschaftlichen Logik einbüßt. Swing wird dann zum kulturindustriellen Produkt wie viele Andere auch. Es erstickt sich selbst in Wiederholungen und dem reinen Vergnügen, das ohne Anstrengung abschalten will. Dadurch erstarrt es zur Langeweile und entpuppt sich als »Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus«¹⁹ wie Adorno und Horkheimer in ihren Ausführungen zur Kulturindustrie konstatieren. »Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat. Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die vom Denken als von Negation.«²⁰

Vergnügen in dieser Form bereiten besonders kulturindustrielle Güter wie Film, Funk, Fernsehen und Musik, die man einfach konsumieren kann ohne seine grauen Zellen oder seinen Körper bewusst aktivieren zu müssen. Die Form des Lindy Hop-Tanzes allerdings bietet die Möglichkeit, dem »Betrieb« nicht mental, sondern auf einer sinnlichen Körperebene ein Nicht-Identisches entgegen zu setzen. Zwar ist die Erste Natur des Menschen – seine biologische – inklusive seiner physischen Beschaffenheit von Anbeginn ein von gesellschaftlichen und sozialen Normen Geformtes, so dass man nicht mehr von einem Ursprünglichen sprechen kann. Doch besteht das Lustprinzip mit seinen körperlichen Komponenten behaglicher und unbehaglicher Erregung als ein potentielles Widerstandsmoment in der Zweiten Natur des Menschen

– der sozial und kulturell geformten – fort, indem es sich im Zustand des Leidens als ein zur gesellschaftlichen Zurichtung Negatives zeigt. Es will dem Leiden, welches vorrangig durch die Verdinglichung menschlicher Beziehungen entsteht, ein Ende bereiten, doch scheitert es besonders immer wieder an der totalen Vergesellschaftung aller Lebensbereiche.

Der täglich erfahrenen gesellschaftlichen Versagung von Glück und Freiheit läßt sich symbolisch das Rekurren auf körperliche Sinnlichkeit entgegenhalten; sich ekstatisch in sein Körpererleben und die dadurch erfahrenen Erregungszustände fallen zu lassen, um der abgestumpften Verdinglichung zumindest vorübergehend zu entgehen. Führt man sich neben dem elegant-gediegenen den exzessiven, erotisch-aufgeladenen, zügellosen Gestus des Lindy Hops vor Augen, erscheint der Körper für einen Augenblick als Zufluchtsort vor der repressiven, disziplinierten »Welt da draußen«, die permanent fordert, dass sich alle Menschen den Zwängen von Kapital und Staat unterwerfen.

Juliane Hummitzsch

18) Adorno, T. W. (1936). Über Jazz. In: Gesammelte Schriften. Bd. 17. (2003) Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 105

19) Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1947). Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/Main: Fischer. (1969). S. 145

20) ebd. S. 153

prodomo
zeitschrift in eigener sache

#8 ab März 2008

HUISKENS über antideutsche Proteste in Köln-Kalk | KETTNER über den Film *Shoah* | LEHMANN über die *No Way Out*-Konferenz und Georg Lukács | LENHARD über Kapitalismuskritik zwischen Regression und Revolution | MACHUNSKY über Depenheuer und die Verrechtlichung des Ausnahmezustandes | SCHRÖDER über die neue Intendantin des Kölner Schauspielhauses | SCHÜTZ über Brumliks Zionismuskritik | Rezensionen, Termine, Kommentare etc.

Jetzt online lesen unter:
<http://www.prodomo-online.tk>

Oder ein kostenloses PDF-Abo einrichten:
Einfach E-Mail mit dem Betreff "subscribe" an prodomo_abo@yahoo.com schicken