



Leibliche Kommunikation und Synästhesie im Tango Argentino

Aida Bosch

1 Einleitung

Musik und Tanz sind menschliche Phänomene, die sich bei keinem anderen Lebewesen finden, und sie bergen für den Menschen besondere Glückspotenziale. Der Mensch als ein „tanzendes Tier“ (vgl. Fischer, 2016) ist empfänglich für Musik und für die Ästhetik von Bewegungen. Die von Helmuth Plessner beschriebene „exzentrische Positionalität“ des Menschen bedeutet eben nicht nur die Gabe zur Vernunft und distanzierten Reflexion, sie bedeutet auch das ekstatische und exzentrische Außer-sich-Sein in der intensiven ästhetischen Erfahrung, im Tanz, in der Musik, im religiösen Ritual, im Lachen und Weinen (Plessner, 1975; vgl. auch Fischer, 1995, 2019). In seiner exzentrischen Positionalität zeichnen den Menschen nicht nur besondere kognitive und imaginative Fähigkeiten aus, mit denen er sich aus seinem Leib, aus dem Hier und Jetzt herausbegeben kann, zur analytischen Betrachtung der Welt und seiner eigenen Stellung darin ebenso wie zum Entwurf von Kosmologien und utopischen Welten. Im Gegenzug kann der Mensch sich in Musik und Tanz ganz in das Hier und Jetzt hineinbegeben, in Phänomenen des Feierns und der Ekstase außer sich sein und damit eine andere, ebenfalls spezifisch menschliche und exzentrische Form der Sinnerfahrung herstellen. In diesen Situationen scheinen das zentrische und das exzentrische Sein, die in der menschlichen Lebensweise so oft in Widerspruch zueinander geraten,

A. Bosch (✉)
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen, Erlangen, Deutschland
E-Mail: Aida.bosch@fau.de

© Der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer Fachmedien
Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2022
R. Keller und M. Meuser (Hrsg.), *Die Körper der Anderen*,
Wissen, Kommunikation und Gesellschaft,
https://doi.org/10.1007/978-3-658-31531-3_13

vorübergehend zusammenzufallen. Denn es gehört zwar zur Natur des Menschen, eine Kultur zu haben, so Plessner, doch das bedeutet nicht, dass dieses „Doppelgängertum“ widerspruchsfrei erlebt wird.

In der Synchronisation von Körpern zu Musik und im menschlichen Kollektiv scheint also etwas sehr spezifisch Menschliches zu liegen. In der Geschichte des Menschen, sofern wir davon wissen, spielt die Synchronisation der Körper durch einen gemeinsamen, gesungenen oder geklatschten Rhythmus eine große Rolle: zum einen in Situationen des Arbeitens, wenn Menschen ihre Kraft und Geschicklichkeit im Kollektiv zur Bewältigung besonderer Aufgaben verbinden, zum anderen in außeralltäglichen Zeremonien und Feierlichkeiten, im gemeinsamen Musizieren und im Tanz. Exzentrische Positionalität bedeutet Distanz und Resonanz: Nur der Mensch, der zur Distanz fähig ist, kann auch diese intensiven Formen der Resonanz durch spezifische kulturelle Techniken herstellen. Die aktuelle Forschung bestätigt, dass Tanz und Musik Spezifika des Menschen sind, und die Synchronisation mit den Tönen sowie im Kollektiv birgt für Menschen besondere Glücksmöglichkeiten. „Als einzige Lebewesen können wir in einer Gruppe einen Takt halten, klatschen oder singen. Das ist eine der einfachsten kognitiven Funktionen, die den Menschen vom Tier unterscheidet“, so der Musik- und Neurowissenschaftler Stefan Kölsch über sein Forschungsgebiet (Kölsch, 2020, S. 29). Tiere bringen verschiedene, auch sehr kunstvolle Töne hervor, doch nicht synchron, „wir Menschen dagegen lieben es, uns im gleichen Takt zu koordinieren“ (ebd.); deshalb haben Musik und Tanz für Menschen auch therapeutische Wirkungen. Die Aufhebung des Individuums im Klang und im Kollektiv, die Umhüllung des Körperleibes durch Töne, die Bewegung im Gleichklang, die Möglichkeiten des Ausdrucks, die damit verknüpft sind, sind reizvoll und emotional befriedigend oder gar heilend (ebd., vgl. auch Kölsch, 2019). Musik und Tanzen wirken unmittelbar auf Emotionen und auf das menschliche Befinden, da sich die Bewegungen der Töne, des Rhythmus und der Melodieführung mit körperlichen Funktionen wie Rhythmus und Herzschlag sowie inneren Bewegungssuggestionen verknüpfen. Ihre unmittelbare, implizite und nicht-kognitive Wirkung macht sie gerade zu einem wertvollen alternativen Zugang zur menschlichen Erfahrung und Befindlichkeit.

Die Philosophie des Tanzes zeigt uns, dass Tanz ein spezifischer, körperleiblicher Zugang zur Welt ist und Erkenntnismöglichkeiten bietet, die nicht-kognitiv sind, sondern sich leiblich und intuitiv vollziehen und dabei sinnstiftend wirken (vgl. Fischer, 2010; Fischer & Alarcon, 2006). Im Tanz kann sich der Mensch in der Musik genussvoll verlieren, er kann in seinen Ausdrucksformen ein inneres Gespräch mit sich selbst oder einen Dialog mit anderen Tänzern führen und dabei experimentell verborgene Seiten und Eigenschaften des eigenen Seins an

die Oberfläche bringen. Der „homo absconditus“ (Plessner, 1982), dem nicht nur die Anderen, der auch sich selbst nicht völlig transparent ist, kann in der Praxis des Ausdrucks mehr über sich selbst, über seine verborgenen Seiten erfahren. Tanzen zu zweit oder in der Gruppe ist leibliche Kommunikation, für leidenschaftliche Tänzer ist es die „zweitschönste“ oder gar „schönste“ Art, körperlich zu kommunizieren – darüber gibt es auf einschlägigen Blogs gerne mal angeregte Streitgespräche. Den Tanz auf evolutionäre Nutzenfunktionen wie Werbung und Partnerwahl zu reduzieren, verfehlt aber das Phänomen. Der Tanz und die Musik haben nicht nur kollektive und rituelle Funktionen, sie enthalten sinnstiftende Momente des Ausdrucks und der Kommunikation. Musik gehört zur Evolution des Menschen, doch ihre Funktionen für den Menschen sind vielschichtig und verweisen auf das Verhältnis von Individuum und Kollektiv in menschlichen Gemeinschaften sowie auf besondere ästhetische Ausdrucksbedürfnisse.

Im Folgenden wollen wir den Tango Argentino als besonders elaborierte Tanzform betrachten und mithilfe der Körper-Leib-Konzepte, wie sie in Ansätzen der Philosophischen Anthropologie und der Phänomenologie entwickelt wurden, theoretisch aufschließen. Dabei wollen wir insbesondere auf die Rolle der verschiedenen Sinne für die leibliche Kommunikation eingehen. Helmuth Plessner hat eine Theorie der sinnlichen Wahrnehmung entworfen, die die Differenz und Einheit der Sinne beleuchtet; dieser Ansatz lässt sich gut zur Untersuchung des Tango Argentino nutzen. Hermann Schmitz' Neo-Phänomenologie (vgl. Schmitz, 1980) stellt uns darüber hinaus einen Ansatz und Begriffe zur Verfügung, mit denen das Zusammenspiel und die Einheit der Sinne durch „Brückenqualitäten“ und „synästhetische Charaktere“ weiter aufgeklärt werden kann. Über verschiedene Aspekte des Tangos ist schon publiziert worden; es wurde auf seine Geschichte, auf die Verflechtung vieler kultureller Einflüsse aus Europa und Afrika in der Musik und im Tanz des Tangos eingegangen, auf den Tango als sozio-kulturelles Geschehen mit spezifischen Regeln, auf die wirtschaftliche Dimension des Tangos im krisengeschüttelten Argentinien und natürlich auf die markanten und auffälligen Genderfragen und -dimensionen dieses Tanzes (vgl. z. B. Figueroa & Dreher, 2003; Villa, 2003). In diesem Aufsatz gehen wir nicht auf die eben genannten Aspekte ein; hier geht es um die anspruchsvolle leibliche Kommunikation zur Musik. Diese lässt sich unabhängig von geschlechtsspezifischen Ausprägungen untersuchen. Bekannte Klischees des Tangos reproduzieren zwar häufig traditionelle weibliche und männliche Rollen, die performativ ausgeführt werden. Weniger bekannt ist dabei, dass in Argentinien traditionell Männer mit Männern und Frauen mit Frauen üben und so häufig das Tanzen erlernen. Oftmals dürfen Männer im Paar beim Tanzen erst „führen“, wenn sie die

Rolle des „Folgenden“ gut erlernt haben, denn die Führungsrolle ist koordinativ anspruchsvoller.

In der zeitgenössischen Tango-Szene hat sich die Führungs- und Folgendenrolle im Tanz ohnehin von Geschlechterfragen entkoppelt. Es gibt immer mehr „open role dancer“, die beide Rollen tanzen und zu beherrschen versuchen¹. Berühmt sind gleichgeschlechtliche Tanzpaare wie die Hermanos Macana², abgerufen am 21.10.2020), die den Tango mit komödiantischem Talent verknüpfen, oder das virtuose Paar Martin Maldonado und Maurizio Ghella³, die als Tanz- und Bewegungslehrer ebenfalls einen hervorragenden Ruf haben. Die genannten Tanzpaare praktizieren flüssige Rollenwechsel mitten im Tanz. Bemerkenswert ist auch der überraschend aktive Queer Dance Club in St. Petersburg, der von Tango-erfahrenen Frauen organisiert wird und regelmäßig sehr beliebte internationale Festivals ausrichtet⁴. Dort gibt es außergewöhnlich gute Frauen-Paare, die ebenfalls fließende Wechsel der Führungsrolle in den Tanz einbauen.

Die Führungs- und die Folgendenrolle stellen jeweils eigene funktionale Anforderungen in der leiblichen Kommunikation, die vom Geschlecht der Tanzenden unabhängig sind. Ohnehin geht der zeitgemäße Sprachgebrauch dahin, diese Rollen als Proposer (ehem. Führen) und Interpretor (ehem. Folgen) zu bezeichnen, was nicht nur im Hinblick auf Genderfragen treffender ist, sondern auch ein Verständnis der leiblichen Kommunikation und des Umgangs miteinander impliziert, das mehr auf Augenhöhe ist und für beide Beteiligten Spielräume im Tanz offenbart. Darin schafft der/die Proposer, der führende Part im Paar, einen sicheren Rahmen und gibt einen Impuls für eine zur Musik passende Bewegung. Der/die Interpretor greift diesen Impuls auf und führt diesen auf eine bestimmte Art und Weise weiter – dabei kann es zahlreiche Möglichkeiten und Variationen geben. Diese Bewegung wiederum geht als Impuls zurück an den/die Proposer, der/die aus der nun entstandenen Situation heraus einen nächsten Impuls für die Bewegungsrichtung und -art gibt usw. Der Prozess der leiblichen Kommunikation vollzieht sich in diesem Wechselspiel, das und die Impulse der Musik in einer elaborierten Kommunikation in Bewegungen umsetzt.

¹ Die Autorin dieses Aufsatzes gehört zu dieser Gruppe; sie begann vor Jahren, inspiriert von einem Aufsatz von Berger und Gugutzer (2006) über leibliche Kommunikation, mit dem Tango-Tanzen und wurde dabei rasch zu einem Tango-Afficionado (vgl. hierzu auch Gugutzer 2008; s).

² Siehe z. B. https://www.youtube.com/watch?v=NDDHA6P_-Lg abgerufen am 21.10.2020

³ Vgl. z. B. die Aufnahme vom Shanghai Tango Festival 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=1GEiZZdMm6k>, abgerufen am 21.10.2020

⁴ Siehe z. B. Marina Ventarrón & Anna Morisot: <https://www.youtube.com/watch?v=Owgw5Xy1Da8>, abgerufen am 21.10.2020

Im Tango Argentino versucht man, die Dynamik und die Besonderheiten der Musik durch passende Bewegungen möglichst genau auszutanzen. Trotzdem wird der Tanz improvisiert, die Tanzbewegungen werden nicht geplant, sondern in der gemeinsamen Improvisation zeitgleich spontan zur Musik entworfen. Geplante Tango-Choreografien, selbst wenn es sich um spektakuläre Show-Aufführungen handelt, treffen den Geist und die Intention des Tango Argentino nicht wirklich. Gelingt die gemeinsame Improvisation, so agiert das tanzende Paar wie ein weiteres Instrument des Tango-Orchesters. Das ist in der zeitlichen und ästhetischen Koordination höchst anspruchsvoll. Anfängern im Tango erscheint es geradezu unmöglich. Die Qualität und Ästhetik der musikalischen Umsetzung in Bewegung entscheidet neben der Akkuratessse der Technik über den Grad der Meisterschaft. Der Tango Argentino ist aus einfachen Grundelementen aufgebaut: Die Grundeinheit ist das Laufen in Schritten – vorwärts, rückwärts, seitwärts, im Paar oder im Cross-System. Daneben gibt es Ochos (Drehschritte auf einem Bein) – vorwärts und rückwärts; ähnlich sind Lapiz und Enrosques, die Beinverzierungen im Drehen beinhalten. Wichtig ist dabei, die Körperachse in Balance zu halten. Das ist eine der größten Herausforderungen im Tango. Jeder der beiden Tänzer im Paar muss seine Achse in Balance halten, um den Partner bei all der gemeinsamen Bewegung und den Drehungen nicht mit dem eigenen Gewicht zu belasten – das würde das gemeinsame Tanzen auf Dauer wenig erfreulich machen. Trotzdem agiert das Paar zusammen; immer wieder bildet sich mitten im Tanz auch eine gemeinsame Dreh-Achse, zum Beispiel bei Colgadas und Sacadas. Das Spiel mit der Achse ist anspruchsvoll; jede/r Tänzer/in muss fest in seiner Achse stehen und dennoch die beiden Achsen im Paar immer wieder flüssig verbinden. Bei Colgadas und Volcadas zum Beispiel nimmt der eine Tanzende, der Führende, einen Teil des Körpergewichts seines Partners oder seiner Partnerin freiwillig auf sich bzw. balanciert das Körpergewicht des Partners aus, indem er ihn/sie aus der Achse nimmt. Um diese Figuren auszuführen, braucht es Technik, viel Übung und Vertrauen auf beiden Seiten.

Auf der Basis der erwähnten theoretischen Ansätze wollen wir nun verstehen, auf welche Weise sich diese anspruchsvolle leibliche Kommunikation vollzieht und welche Rolle die verschiedenen Sinne dabei spielen. Im kommenden Abschnitt gehen wir deshalb auf die Differenz und Einheit der Sinne ein, wie sie von Plessner, Simmel und Schmitz theoretisch beschrieben wurden, und prüfen anschließend, welche Rolle der jeweilige Sinn im Tango spielt.

2 Leibliche Kommunikation: Die Hautgrenze

Zunächst wollen wir auf den Haut- oder Tastsinn eingehen, der beim Tango eine wesentliche Rolle spielt, da die leibliche Kommunikation sich in erster Linie nicht über das Sehen (!), sondern primär über das Spüren des anderen Körpers vermittelt.

Die Haut bildet die Grenze des Organismus zu seiner Umwelt, sie schließt den Körper gegenüber der Umwelt ab und gleichzeitig auf, da sich Wechselwirkungen stofflicher und symbolischer Art über diese Grenze hinweg abspielen. Der Begriff der „Grenze“ ist nach Helmuth Plessner konstitutiv für alle lebendige Organismen – das verbindet den Menschen mit anderen Lebewesen (vgl. Plessner, 1975).

Während Steine und andere anorganische Dinge einfach einen Rand haben, irgendwo aufhören, sind lebendige Organismen „grenzrealisierende Wesen“. Die Grenze gehört konstitutiv zum Organismus; sie grenzt ihn ab, gleichzeitig regeln die Organismen einen Austausch über die Grenze hinweg. Lebendige Wesen haben ein Verhältnis zu ihrer Grenze. Sie sind abgeschlossen und offen gegenüber ihrer Umwelt zugleich. Diese Hautgrenze hält die Lebensprozesse des Organismus aufrecht und ist gleichzeitig Expressionsfläche. Plessner und Adolf Portmann haben die Expressivität des Lebens als Grundfunktionen angesehen, neben der Selbsterhaltung und Arterhaltung ist sie das wichtigste Merkmal lebendiger Organismen. Diese Expressivität spielt sich auf der opaken Hautgrenze ab; die Haut verbirgt das Innere des Organismus, zeigt gleichzeitig aber auch innere Zustände (Vitalität, Freude, Schmerz, Aggressivität etc.) und entfaltet damit ein recht komplexes expressives Spiel (Plessner, 1975 im Vorwort). Beim Menschen gilt dies grundlegende Expressivität in doppelter Weise, da sie durch Kultur verstärkt und ausdifferenziert wird: Seine/ihre Hautgrenze ist zusätzlich zu ihrer „natürlichen“ Expressivität auch kulturell vielfach gestaltet: durch Schmuck, Kleidung, Körperbemalungen etc.

Die Haut ist unser größtes Sinnesorgan; sie nimmt Luftbewegungen, Temperaturänderungen und Berührungen wahr. Die Haut vermittelt äußere Zustände nach innen, in das leibliche Spüren. Doch sie kommuniziert auch innere Zustände nach außen: Wenn uns kalt ist, zeigen wir das durch Gänsehaut und Zittern, bei Scham werden wir rot etc. Die Haut ist das größte und das erste Sinnesorgan, das sich beim Fötus ausbildet. Im Mutterleib ist ihre Stimulation noch gedämpft und geschützt durch das flüssige Medium, das starke Reize vermeidet. Bei Neugeborenen ist dann der Körperkontakt von großer Bedeutung, Säuglinge können nur überleben, wenn sie neben der Versorgung mit Nahrung auch Körperkontakt und

Zuwendung erleben. Alle anderen Sinne werden erst danach ausgebildet und aktiviert. Sie „sitzen“ auf dieser Sinnesfläche der Hautgrenze und haben spezifischere Leistungen entwickelt.

Im neu-phänomenologischen Ansatz von Hermann Schmitz kann die Haut als Grenze transzendiert werden durch das „leibliche Spüren“. Eine „Einleibung“ ist möglich, indem sich das leibliche Spüren auf einen anderen Körper oder auf ein Ding ausdehnt. Bei Mannschaftssportarten wissen die Spieler oft genau, was ihre Mitspieler tun, und es entsteht im Idealfall ein gemeinsam agierender Leib (vgl. Schmitz, 2007, 2011). Beim Autofahren dehnt sich das leibliche Spüren des Fahrenden auf das Auto aus: Er oder sie spürt die Veränderungen der Motorgeräusche, das Gefährt in der Kurve, die Art des Untergrunds. Auf den Tango Argentino ist dieses Konzept der Einleibung sehr gut anwendbar: Um zeitgleich zur Musik improvisieren zu können, bilden die Tanzenden einen gemeinsamen Leib, der über die Berührungen auf der Hautgrenze vermittelt wird. Das ist nicht ohne Voraussetzungen; es braucht Erfahrung und die Bereitschaft, sich zu verbinden und das eigene leibliche Empfinden zu öffnen für einen anderen Menschen. Wenn es gelingt, dann weiß jeder der beiden Tanzpartner immer intuitiv und ohne Sichtkontakt, auf welchem Bein der Andere steht, wo sich Beine und Füße des Anderen befinden, wie sich die Körperachse des Anderen verhält, was er oder sie als nächstes tun könnte, welche Gefühle der Andere bei der Bewegung empfindet und vieles mehr. Es entsteht eine enge Verbindung im leiblichen Spüren, die eine gemeinsame, zeitgleiche Improvisation zur Musik erst ermöglicht.

Die Verbindung im Paar, die Art der Umarmung und die Haltung zueinander sind deshalb auch eines der wichtigsten Themen im Tango-Unterricht. Wie man dem Anderen nahekommt, ohne seine/ihre Bewegungsfreiheit einzuengen, wie man ihm/ihr Impulse gibt, ohne seine/ihre Stabilität zu tangieren, wie man sich so eng verbinden kann und es für beide Beteiligten ein angenehmes Erlebnis ist, das gemeinsame Kreativität freisetzt, ist eines der grundlegenden Themenfelder. Auch nach vielen Jahren lernt man dazu, es ist ein lebenslanger, nie abgeschlossener Prozess. Konkret erfolgt die Körperberührung im Paar im Brustbereich („von Tango-Herz zu Tango-Herz“) und von hier beginnen auch die wesentlichsten Impulse für Bewegungen (in alle Richtungen oder zum Drehen), die sich bis in Beine und Füße fortsetzen. Die Hüfte, Beine und Füße haben einen etwas größeren Abstand zum Partner, was diesem mehr Bewegungsfreiheit gibt. So entsteht eine Haltung im Paar, bei der die Körperachse sich ganz leicht in Richtung des Tanzpartners neigt; dies gilt besonders für die Rolle des Folgenden, was eine größere Rezeptionsfähigkeit für Bewegungsimpulse mit sich bringt. Die Rolle des/der Führenden wird ein wenig aufrechter ausgeübt, zwecks besserer Stabilität und Verbindung zum Boden. Es gibt verschiedene Tango-Stile, die

mit unterschiedlichen Abständen im Tanzpaar operieren: Im klassischen Stil ist die Verbindung am Oberkörper sehr eng, der Tanzstil entsprechend innig; im Tango de Salon gibt es einen mittleren Abstand im Tanzpaar (ca. 10–15 cm im Brustbereich); im Tango Nuevo ist der Abstand am größten (20–30 cm) und erlaubt beweglichere und artistischere Tanzfiguren – allerdings oft auf Kosten der Innigkeit oder der „Seele“ des Tangos, wie Liebhaber des klassischen Stils monieren.

Haut-Berührungen gibt es aber nicht nur im Brustbereich, sondern in der Umarmung auch an den Händen, Schultern und am Rücken. Auch die Füße oder Beine berühren sich bei vielen Figuren möglichst zart: Sie streifen aneinander vorbei oder geben sich angenehme Impulse, was angesichts des Tempos der improvisierten Bewegungen und der Komplexität der Koordination ebenfalls ein durchaus anspruchsvolles Unterfangen ist. Diese vielfachen Berührungen sowie das eingangs geschilderte Spiel mit den Körperachsen der Tanzenden, bei dem die leibliche Kommunikation durch das Spüren des Gewichts und der Dynamik des anderen Körpers stattfindet, dienen alle der engeren und genussvollen Verbindung im Tanzpaar und unterstützen die „Einleibung“ und eine möglichst gute leibliche Verständigung. Die Tango-Tänzer zeigen sich dabei immer auch verletzlich: Frauen tanzen oft auf hohen, spitzen Schuhen, meist aber mit offenem Zehenbereich – was ein erhebliches Risiko auf Milongas (Tango-Tanzveranstaltungen) darstellt, für sie selbst, aber auch für die Umgebung. Männer bzw. Führende bieten verletzbare Körperstellen (Oberschenkel-Innenseiten) für schnelle und zackige Boleos an. Verletzungen oder auch nur unangenehme Berührungen müssen im Tanz aber unbedingt vermieden werden; oberstes Ziel ist immer, dass der/die Partner/in Freude am Tanzen hat. Die Berührungen sollen sehr angenehm sein; dabei geht es nicht primär um Erotik, sondern um eine schöne Umarmung, die Glücksgefühle vermittelt, ganz besonders, wenn man sich auf elaborierte Weise zur Musik bewegen und tief in die Verbindung mit dem Partner und mit der Musik einsteigen kann. Die auf beiden Seiten gezeigte Verletzlichkeit steigert die Aufmerksamkeit und Konzentration im gemeinsamen Tanz, stiftet Vertrauen und erhöht die Bereitschaft zur „Verbindung“ in der „Tango embrace“. Wenn es zu Missverständnissen kommt, ist es wichtig, nicht dem Partner die Schuld zu geben, sondern im Körper „weich“ zu bleiben und weiter zu tanzen, um die Verbindung wiederaufzunehmen und zu verbessern (siehe hierzu auch Berger & Gugutzer, 2006). Erfahrene Tanzende lernen, mit Missverständnissen umzugehen, diese zu akzeptieren, oder sie im Idealfall als neuen Impuls zu nehmen und in eine andere, vorher nicht intendierte Figur zu transformieren.

Die leibliche Kommunikation findet durch feine Bewegungsimpulse in alle Richtungen statt, die von der Körpermitte ausgehen. Laut Hermann Schmitz findet in dieser engen Koordination eine Einleibung statt, was bedeutet, dass sich der vitale Antrieb der Akteure verbindet. Dieser ist bestimmt durch den Rhythmus der leiblichen Dynamik, welcher durch die dialogisch konkurrierenden Tendenzen von Enge und Weite gebildet wird. Leibliche Enge liegt zum Beispiel bei intensiver Konzentration und Fokussierung vor; bei einem geführten Bewegungsimpuls wird Enge erzeugt und aus dem Körper herausgeführt, zum anderen Körper. Dieser kann den Bewegungsimpuls durch Aufmerksamkeit und Nachgiebigkeit (Weite) aufnehmen und seinerseits in eine Bewegung, einen neuen Impuls (Enge) transformieren (vgl. Schmitz, 1987, 2011). Impulse von Enge und Weite stehen im Dialog der Tanzenden, werden jeweils aufgenommen und verarbeitet bzw. verwandelt und finden in diesem Prozess Abstimmung und Rhythmus. Die Tango-Musik zeichnet sich dadurch aus, dass sie prononcierte spitze Elemente (z. B. sehr rhythmische Staccatos) und ausgesprochen weiche Elemente (Legato) beinhaltet, die entsprechende epikritische und protopathische Impulse für die Tanzenden geben und deren leibliche Kommunikation beeinflussen und rahmen.

Natürlich gibt es immer wieder Missverständnisse im Paar: Im Prozess des Lernens – und Tangotanzes bedeutet lebenslanges Lernen – ist das unvermeidlich. Auch bei weit fortgeschrittenen Paaren geht die Kommunikation manchmal schief. Erst recht, wenn auf Milongas mit vielen verschiedenen Partnern getanzt wird. Auf Milongas werden meist 3–4 Tango-Lieder (eine Tanda) gespielt, für deren Dauer ein Paar, das sich gefunden hat, tanzt. Dies wird unterbrochen durch eine kurze Cortina in einem ganz anderen Musikstil, während der das Tanzpaar sich verabschiedet, und jede/r Ausschau nach einem neuen passenden Tanzpartner/in halten kann.

Das ist die „soziale“ Komponente am Tangotanz, und diese beinhaltet auch, dass man Rücksicht aufeinander auf der Tanzfläche nimmt, besonders wenn es voll ist, und freundlich und zugewandt bleibt. Während des Tanzens muss man sich immer wieder auf neue Partner einstellen, von denen jeder seinen eigenen „Dialekt“ der körperleiblichen Tango-Kommunikation „spricht“. Die soziale Komponente des Tango Argentino kann unter den Bedingungen der Pandemie kaum gelebt werden, weshalb die weltweite Tango Community unter deutlichen Entzugserscheinungen leidet und sehnsüchtig auf bessere Rahmenbedingungen wartet. Der Tango Argentino hat schon viele Krisen und Einschnitte überlebt und ging letztlich erneuert daraus hervor. Die weltweite Tango-Szene war zuletzt so umfangreich und vital wie noch nie zuvor, weshalb man zuversichtlich sein kann, dass der Tango sich auch dieses Mal anpassen und überleben wird.

3 Das Auge und die Modalitäten des Sehens

Der visuelle Sinn, sonst beim Menschen in der Regel der Leitsinn, da die Geschwindigkeit und Dichte der Informationsverarbeitung beim Sehsinn deutlich höher als bei den anderen Sinnen ist, spielt beim Tango-Tanzen nur eine untergeordnete Rolle. Der Seh-Sinn ist wichtig beim Lernen von Figuren, da er mimetische Prozesse des Bewegungslernens vermittelt, und er ist wichtig zur Vorbereitung und bei der Anbahnung des gemeinsamen Tanzens, doch bei der leiblichen Kommunikation im Tanzen selbst ist er untergeordnet.

Helmuth Plessner führt in seiner Anthropologie der Sinne aus, dass das Auge ein Fernsinn ist und primär der Orientierung im Raum dient. Beim Menschen ist dabei die Aufrichtung des Körpers von Bedeutung, da dadurch das eng koordinierte Auge-Hand-Feld entstanden ist, und damit ein Wahrnehmungs-Handlungskomplex, der der Orientierung in der Welt im Zusammenhang mit der Manipulation der Umwelt dient. Das Auge ist laut Plessner ein Distanzsinn, der auf Objektivität ausgerichtet ist, da es den Gegenstand wahrnehmen kann, ohne diesen zu verändern. Die Distanz zum Objekt bleibt im „Sehstrahl“ erhalten, selbst wenn es nah vor den Augen ist. Das Auge kann Licht und Farbe nur wahrnehmen und nicht manipulieren, während der Mensch Laute nicht nur hören, sondern auch erzeugen kann – weshalb das Hören mit den gehörten Tönen enger verbunden ist. Die starke Betonung des Sehens im menschlichen Zugang zur Welt führt zu einer bestimmten epistemologischen Haltung: Im „Sehstrahl“ wird das Gesehene, wie nah es auch sein möge, auf Distanz gehalten. Das vom Blickstrahl Getroffene erscheint im Modus des Sehens als objektives An-Sich-Sein, als unabhängig vom Akt des Sehens. Das Subjekt des Sehens tendiert dazu, sich als unbeteiligt zu betrachten. Das Sehen ist damit mit dem Modus der distinkten Subjekt-Objekt-Unterscheidung implizit verknüpft, die Relation der beiden kommt aber nicht in den Blick. Das gesehene Objekt wirkt durch das Auge-Hand-Feld tendenziell manipulierbar. In Plessners Auffassung sollte die Resonanz des Gehörs emanzipiert werden gegenüber der Vormachtstellung des Auges. Im klassischen Tango Argentino ist genau dies der Fall. Wir werden darauf zurückkommen.

In der Neo-Phänomenologie von Hermann Schmitz ist das Auge noch stärker mit Machtverhältnissen verknüpft als bei Plessner. Auch bei ihm dient das Auge der Bewegungskoordination in der Umwelt. Der Blick koagiert in seinem Ansatz mit dem motorischen Körperschema und überträgt dabei Bewegungssuggestionen so, dass Körper und Leib ihre Bewegungen unwillkürlich anpassen können. Wenn z. B. ein Ball auf einen menschlichen Akteur zufliegt, dann koordiniert der

Blick blitzschnell Lagen und Abstands-Schätzungen, und der Körper wird entsprechend im Raum, im Verhältnis zum Ball positioniert. Vermittelt durch den Blick findet eine Einleibung des fliegenden Balles statt, in der dem Ball in seiner Bewegungsbahn die dominante Rolle zukommt. Die Bewegung des Körpers passt sich in Sekundenbruchteilen der Flugbahn des fliegenden Balles an. Dies ist nicht möglich etwa durch Berechnungen der Flugbahn, laut Hermann Schmitz ist dies nur möglich durch den Prozess der Einleibung und der Koordination des Blicks mit dem motorischen Körperschema. Der Blick hat die Fähigkeit, Enge durch die leibliche Richtung des Blickstrahls aus dem eigenen Leib hinauszutragen (vgl. Schmitz, 1987, 2011). Dadurch hat der Blick eine epikritische Grundtendenz, ihm wohnt laut Schmitz etwas Eindringendes inne. Jeder Blickwechsel zwischen Menschen erzeuge einen gemeinsamen vitalen Antrieb, doch ist darin immer ein Ringen um Dominanz enthalten, denn „der Blick des anderen trifft mich engend, ich werfe weitend den meinen zurück, der den anderen engt, und so spielt sich, namentlich bei Wiederholung, die Verschränkung von Enge und Weitung ein, die der vitale Antrieb ist. Engung und Weitung sind im vitalen Antrieb Konkurrenten um Dominanz. Daher ist auch jeder Blick im Blickwinkel ein Anschlag auf Dominanz, aus rein leiblichen Gründen, auch ganz ohne absichtliches Dominanzstreben“ (Schmitz, 2011, S. 31). Schmitz vergleicht den Blick mit einer Art Waffe im sozialen Umgang, die den Anderen immer verletzend treffen kann und nur durch das Zurückblicken des Anderen balanciert wird. Verglichen mit den anderen Sinnen ist das Sehen in seinem Verständnis nicht nur objektiv-unbeteiligt wie bei Plessner, sondern geradezu aggressiv-penetrierend, und er schreibt dazu: „Blicke sind wie Speere, die zwar nicht in den sicht- und tastbaren Körper, dafür aber unberechenbar tief in den spürbaren Leib eindringen. Dagegen hat die Berührung eine ausgezeichnete Chance der Feineinstellung, die der zarten Berührung zugutekommt. Sie kann viel tiefer und feiner in den Haushalt der leiblichen Dynamik des berührten Leibes eindringen und über den gemeinsamen vitalen Antrieb Geborgenheit vermitteln, dabei aber auch auf den vitalen Antrieb des Berührenden überraschend zurückwirken“ (ebd., S. 33). Das ist ganz im Sinne der Tangueros, die beim Tanzen auf das Tasten und Fühlen von Impulsen setzen und nicht auf das Sehen.

Das Sehen wird allerdings zum Anbahnen des gemeinsamen Tanzens benötigt; mithilfe eines Blickwechsels, der kurz gehalten wird und Einverständnis kommuniziert (Cabeceo) – gelegentlich begleitet von einem kaum sichtbaren Nicken –, verabredet man sich stumm zum gemeinsamen Tanz. Hierzu passt die Auffassung Simmels vom Sehen, der die „reinsten Wechselwirkungen“ hervorhebt, die im gegenseitigen Anblicken liegen. Ganz im Gegensatz zu Plessner und Schmitz hebt Simmel die Reziprozität und Sozialität des Sehens hervor. Das Sich-Anblicken

begreift Simmel als reinste Form der Wechselwirkung, selbst wenn der Blickwechsel kurz und flüchtig sein sollte: Jemanden anzublicken sei nicht möglich, ohne selbst etwas von sich im eigenen Blick preiszugeben. Simmel war generell der Auffassung, dass Sinneseindrücke in der Interaktion nach zwei Seiten wirken: Sie lösen zum einen subjektive Eindrücke aus – als Lust oder Unlust, als Sympathie, als Erregung oder Beruhigung. Zum anderen können sie Eindrücke des Erkennens des An-Sich-Seins des Anderen beinhalten. Dies gilt nicht nur für das Auge, sondern für alle Sinneseindrücke, denn: „so ist es doch wohl mit allen Sinneseindrücken; sie führen in das Subjekt hinein, als dessen Stimmung, und zu dem Objekt hinaus, als Erkenntnis seiner“ (Simmel, 1993, S. 278). Es kann jeweils das eine oder das andere in der Interaktion überwiegen: Entweder Gefühlswerte und subjektive Empfindungen, die Projektionen enthalten oder generieren können. Oder ein nicht-wertendes, aufrichtiges Erkennen des Anderen, das auch feine Unterschiede und individuelle Besonderheiten wahrzunehmen in der Lage ist. Simmel begreift den Blickwechsel als wichtigste Grundeinheit der Interaktion, von Verständigung und Empathie; das Auge hat bei ihm eine hochgradig wichtige soziale Funktion.

Das Auge und das Sehen haben also verschiedene Implikationen und Möglichkeiten, wenn wir den genannten Autoren mit ihren unterschiedlichen Hypothesen folgen wollen: Im Zugang zur Welt ist das Sehen im Auge-Hand-Feld hochgradig mit der Körpermotorik koordiniert und verspricht besonders genaue und verwertbare Sinneseindrücke, die im „Handeln“ tätig umgesetzt werden können. Die Geschwindigkeit und Dichte der Informationsverarbeitung ist beim Sehen sehr hoch, was ebenfalls der komplexen menschlichen Praxis des Handelns entgegen kommt. Epistemologisch legt es stärker als andere Sinne einen „objektiven“ Blick auf die Welt nahe. In sozialen Zusammenhängen bedeutet der Blick ins Gesicht und insbesondere in die Augen des Anderen eine „reinste soziale Wechselwirkung“ und damit eine besondere soziale Verbindung, selbst wenn diese flüchtig ist. Dieser Effekt wird von den Tangueros zum Verabreden genutzt. Daneben ist das Sehen wichtig für die Koordination im Raum, um gegenseitige Behinderungen oder gar Verletzungen zu vermeiden und, im Sinne der Auffassung des Tangos als eines „sozialen Tanzes“, einen schönen, kollektiv-harmonischen Fluss aller auf der Tanzfläche, der „Ronda“, zu ermöglichen, die als gemeinsames soziales Gebilde mit einer besonderen Atmosphäre von den Tanzenden verstanden wird.

4 Das Ohr und das Hören der Musik

Das Hören der Musik, die leiblich empfunden und körperlich umgesetzt wird, ist beim Tango-Tanzen der wichtigste Vorgang. Für erfahrene Tänzer und wahre Tango-Afficionados gibt die Musik die Bewegungsqualitäten vor, und es ist das Ziel, leiblich mit der Musik zu verschmelzen und diese im Tanz optisch möglichst gut umzusetzen. Auch die Person, die im Tanz führt, sollte sich von der Musik führen lassen. „Du musst möglichst tief in die Musik reingehen“ – so hat es ein internationaler Tango-Profi und -Lehrer ausgedrückt. Für die Koordination im Paar ist die Musik ebenfalls hilfreich; wenn beide gut auf die Musik hören, erleichtert das die Abstimmung der Bewegungsideen im gemeinsamen Tanz. Bei weit fortgeschrittenen Tango-Paaren ist es möglich, dass die beiden Tanzpartner unterschiedliche Linien der Musik tanzen – während einer zum Beispiel das rhythmische Akkordeon-Staccato austanzt, führt die andere Person die geschwungenen weichen Linien der Geige aus, sodass sich im Gesamtbild die komplexen Bestandteile der Musik auch im Tanz ausdifferenzieren und zusammenfügen. Das ist jedoch voraussetzungsvolle, hohe Tango-Kunst und für Amateure nur schwer zu erreichen. Das Hören der Musik und deren leibliche (für sich im Inneren) und körperliche (für andere sichtbare) Umsetzung sind also zentral beim Tango.

Für die Theoretiker der Sinne ist das Ohr eine akustische Resonanzfläche ähnlich wie die Haut, die ebenfalls auf starke Schwingungen reagiert, doch wesentlich spezialisierter, empfindlicher und genauer als andere Körperpartien. Durch das Eindringen der Töne in den Organismus verbindet das Ohr mit der Umwelt und distanziert nicht. Hier gibt es kaum eine Wahl – im Extremfall kann man/frau sich bei unangenehmen Geräuschen die Ohren zuhalten, jedoch diese nicht abwenden. Auf willkommene Töne reagiert man jedoch unmittelbar. Georg Simmel schrieb schon, dass das Ohr sich nicht verschließen oder verschleiern kann wie das Auge. Alle Menschen hören das Gleiche, weshalb das Hören die Menschen stärker zu verbinden und Gemeinschaft zu erzeugen scheint als das Sehen – ein Effekt, der in religiösen Zusammenhängen gerne genutzt wird. Simmel vergleicht ein Konzertpublikum mit Museumsbesuchern. Während das Konzertpublikum eine Gemeinschaft des hörenden Kunstgenusses ist – alle hören mehr oder weniger das Gleiche, und die Klangwolke verbindet die Hörergemeinschaft –, gilt das nicht für das Sehen: Im Museum sieht jeder Besucher die Werke allein für sich und je nach Standort und Interesse aus einer anderen Perspektive und mit einer jeweils anderen Dauer.

Helmuth Plessner betont den Resonanz-Charakter des Hörens, die „Durchbrechung der Grenzschicht zwischen Innen und Außen“ (Plessner, 1982, S. 187). Die Laute, die der Mensch selbst produziert, stellen eine Reziprozität zu sich

selbst her. Indem sich ihm ein Laut entwindet und gleichzeitig über die Ohren wieder zu ihm zurückkehrt, entsteht eine doppelte, paradoxe Stellung des Leibes, ein gleichzeitiges Verhältnis von innen und von außen zum Ton. Exzentrizität und Resonanz besteht zugleich, da der Schall die Grenzschicht auf doppelte Weise durchbricht, nach außen und dann wieder nach innen. Auch die Laute der Anderen, die Töne der Umgebung, durchbrechen die Grenzschicht des Körpers und erzeugen ein Mitschwingen im Inneren. „Der Mensch gehört zu den Laut produzierenden Wesen. [...] Er kann sich Luft machen im unartikulierten Schrei wie im artikulierten Laut und geformten Ton. In dieser Äußerung, der Entladung einer inneren Spannung [...], sprengt das Individuum die Schicht, in der es sich gegen eine fremde Außenwelt abgegrenzt empfindet.“ (ebd., S. 186) Die Stimme des Menschen spiegelt durch ihre Bindung zum ganzen Funktionskreislauf des Atmens „unmittelbar den Erregungszustand der Person, indem sie Druckschwankungen ihres „Inneren“ nachgibt“ (ebd., S. 187). Deshalb gebe es im Laut einen „emotionalen Entladungs- und Entlastungswert“, der nicht nur eine „Durchbrechung der Grenzschicht zwischen Innen und Außen“ bedeutet, sondern strenggenommen „eine Verbindung zwischen beiden Richtungen darstellt“, und zwar sowohl im Moment des Hervorbringens wie im Moment des Hörens der eigenen Töne (ebd.).

Plessner spricht von einer „Vernachlässigung des Hörens in der Erkenntnistheorie“ (Plessner, 1982, S. 185). Jede Sinnesmodalität hat laut Plessner ihre besonderen Möglichkeiten des Aufnehmens und der Haltung zur Welt: „Jeder Typ des Verstehens hat seinen Triumph und Universalität.“ (ebd.) Dabei gebe es nicht nur Unterschiede in den Modaleigenschaften, sondern auch Verwandtschaften, wie zum Beispiel Gemeinsamkeiten zwischen „Gehörsempfindungen und Vibrationsempfindungen (im Gebiet des Tastsinns)“ (ebd.). Musik trifft den Leib ganz an seiner Grenze an, anders als optische Phänomene beim Sehen, die in der Distanz des Sehstrahls bleiben. Der Leib wird zum Beispiel von Musik erfasst, dabei erhält der Ton Impulswerte und erzeugt leibliche Resonanz. Nur der Mensch in seiner Exzentrizität sei zur Musik und zum Tanz fähig. Die aktuelle neurowissenschaftliche Forschung bestätigt diese These Plessners: Als einziges Lebewesen synchronisiert sich der Mensch akustisch mit anderen. Wir können in einer Gruppe den Takt halten, klatschen, tanzen oder singen, dabei gemeinsam schneller oder langsamer werden. Die Synchronisation der Menschen dient der Koordination der Arbeit (in Arbeitsgesängen), dem Ritual (in gemeinsamen Tänzen und Gesängen) oder einfach dem gemeinsamen Vergnügen. Die akustische Synchronisation ist offensichtlich „eine der einfachsten kognitiven Funktionen, die den Menschen vom Tier unterscheiden“, und sie ist charakteristisch und

bedeutsam für den Menschen, denn „wir Menschen lieben es, uns im gleichen Takt zu koordinieren“ (Kölsch, 2020, S. 29; vgl. auch Kölsch, 2019).

Der Mensch sei ein „*tönender Leib*“, schreibt Plessner weiter (Plessner, 1982, S. 188), und er könne mit seinen Tönen spielen und im Sich-Hören gleichzeitig eine Distanz zu sich, eine Vergegenständlichung seiner selbst gewinnen. Die Töne sind einerseits ein originärer Ausdruck des Leibes, und andererseits spricht der Leib wie ein „Resonanzkörper“ auf Klänge an. Klänge vermögen es aufgrund ihrer charakteristischen modalen Eigenschaften, allen voran ihrer Räumlichkeit, „eine durchgreifende und ergreifende Wirkung auf die Haltung und Motorik des Leibes auszuüben. *Sie sind der leibhaften Position des Menschen konform*. Die Voluminosität des Schalls ‚passt‘ zu der Voluminosität unseres Leib- und im Leibe Seins“ (ebd., S. 189, Herv. i. O.). Deshalb hebe auch der Schall, so Plessner, die räumliche Distanz in der zwischenmenschlichen Kommunikation auf, „indem er *als Schall* weder hier noch dort ist, sondern die Trennung – nicht eigentlich überbrückt [...] – vielmehr aufhebt“ (ebd., 188). Darüber hinaus spielt auch die zeitliche Abfolge für Töne eine wichtige Rolle, für sie sei ein „Zwang zum Nacheinander“ charakteristisch, der bei optischen Daten fehlt (ebd., S. 191, alle Herv. i. O.). Während Farben und Formen eines Bildes in der Wahrnehmung gleichzeitig und als Gesamtgestalt erfasst werden können, gilt das für Töne nicht. Diese können nicht alle simultan dargestellt oder erfasst werden, weil sie dann zu einem „undefinierbaren Brei“ (ebd.) verschwimmen würden. Bei Tönen gibt es einen Zwang zur zeitlichen Abfolge – in der Musik wie in der Sprache. Plessner betont, dass Töne „*gefühlsmäßige* Wirkungen haben, weil sie *Impulswert* für Haltung und Motorik unseres leibhaften Daseins besitzen. Deshalb werden wir von einer taktmäßig betonten Folge von Tönen mitgenommen und in ihren *Rhythmus* hineingezogen. Sie „gehen durch und durch“. Kein anderer sinnlicher Modus [...] verfügt über diese Möglichkeit“ (ebd., S. 190). Der unmittelbare Zusammenhang zwischen der Voluminosität des Tons und der Voluminosität des Körperleibes, die Resonanz in beide Richtungen werde durch „die *angleichend-ausdeutende* Bewegung im *Tanz*“ (ebd.) besonders gut veranschaulicht. Für Plessner ist der Tanz ohne Zweifel eine Kunstform; theoretisch interessiert er sich für ihn, weil er den „*inneren Zusammenhang* zwischen tönender Linienführung und körperlichen Bewegungen belegt“ und damit aufzeigt, dass es möglich ist, „die tönende Linienführung *als Geste* aufzufassen“ (ebd., S. 196). Begründet ist dies in der „*Akkordanz* des akustischen Stoffs zur Haltung“, die die Möglichkeit „*sinnadäquater Gesten* zur Musik“ schafft (Plessner, 1980, S. 236). Musik ist dabei als eine Art Appell an den Körper zu verstehen, die Linienführung der Töne räumlich auszudrücken. Dieser Appell der Musik muss allerdings nicht in jedem Fall auch

äußerlich ausagiert werden, sondern kann sich als innere Spannung und Bewegung im Musikgenuss äußern. Im Tanz (oder abgeschwächt im Dirigieren) lassen sich menschliche Lebewesen in Schwingungen versetzen (ob in der Vorstellungsbewegung oder in wirklicher Körperbewegung) (ebd., S. 243). Obwohl Plessner die beiden Sinne Sehen und Hören als die geistnäheren begreift, sind doch die Unterschiede zwischen beiden in seinem Ansatz bemerkenswert: „Sehend erblicken wir etwas, nah oder fern von uns, über einen Abstand hinweg. Im Hören fällt das Moment des Abstandes fort. Ob fern oder nah, identifizierbar als ein Rascheln, Läuten, Ton einer Geige oder eines Saxophons – Ton dringt ein, ohne Abstand.“ (Plessner, 1980, S. 344; vgl. hierzu auch Fischer, 2016, S. 392).

Die Ansätze von Hermann Schmitz und Helmuth Plessner sind in Bezug auf die Charakteristik von Musik und Tanz durchaus ähnlich. Musik enthält laut Schmitz Bewegungssuggestionen und kann den Leib erfassen, innerlich oder äußerlich, da es Entsprechungen zwischen modalen Qualitäten der Töne und der Leibstruktur gebe. Die Resonanzstruktur des Hörens, die Qualitäten der Töne (z. B. epikritisch oder protopathisch) und ihre leiblichen Wirkungen und Entsprechungen werden von Schmitz in vergleichbarer Weise beschrieben. Er spricht von „prädimensionalen Volumina leiblicher Ausdehnung“, die allerdings, anders als der Körper, flächenlos und ohne feste Grenze ist (Schmitz, 2011, S. 11). Die Korrespondenz zwischen der Voluminosität der Töne und derjenigen des Leibes wird festgehalten: „Der Raum des Schalls ist ein naher Verwandter des leiblichen Raumes, ebenso frei von Flächen“ (ebd., S. 13). Der Schall überbrückt Entfernungen bzw. neutralisiert diese, indem er dem Leib Bewegungssuggestionen vermittelt. Entscheidend dabei ist „die Eigendynamik, die der Schall durch seine Bewegungssuggestionen besitzt, die als Tanz- oder Marschmusik auf Leiber überspringen und ihnen spezielle Bewegungen eingeben. Das gilt sowohl für Geräusche wie für Töne; räumlich ist das dumpfe, schwerfällig weite Ausladen eines Brummens, die dichte, schrill ansteigende Spitzigkeit eines Pffiffs, die drängende und treibende Bewegung eines Rhythmus von Trommeln, Stimmen oder Musikinstrumenten, das Hüpfen, Springen, Schwingen, Aufstrahlen, Sinken und Kreisen der Musik“ (ebd., S. 12 f.). Spitze und laute, epikritische Töne lösen ein leibliches Gefühl von Spannung und Enge aus, weiche, schwingende Töne laden zu entsprechenden Bewegungen ein. Die Töne sind auch in Schmitz' Ansatz in doppelter Weise mit dem menschlichen Leib verbunden: Sie lösen einerseits leibliche Regungen aus; andererseits sind sie im Sprechen oder in den unartikulierten Geräuschen auch unmittelbarer Ausdruck seiner leiblichen Zustände. Dabei habe der Schall, ähnlich wie bei Plessner, eine besonders enge Verbundenheit zu zeitlichen Abläufen. Töne haben die Fähigkeit, sich mit zeitlicher Dauer zu verstärken, zum Beispiel „schwillt ein schriller Pfiff oder stechender Lärm,

je länger er dauert, bis zur Unerträglichkeit, weil in ihm durch besonders ausgeprägte Bewegungssuggestionen leibliche Dynamik übertragen wird.“ (ebd., S. 36) Aufgrund seiner „Zeitbeladenheit“ habe der Schall aber nicht nur ein gesteigertes Störpotenzial, sondern bringe eine „sukzessive Formbarkeit“ mit, die eine enge Beziehung zwischen Musik und Leib hervorbringen kann: „Bewegungen der Musik sind Bewegungssuggestionen, Klanggebärden des Aufstrahlens und Versinkens, des Vorwärtsdrängens, der Drehung, des Ausweichens, der Entfaltung und Zusammenziehung usw. Sie fahren den tanzenden und marschierenden Menschen in die Glieder, z. B. die weichen, ausladenden Kurven mit seitlichem Schwung beim Walzer, die vom Schall zwar deutlich vorgezeichnet, aber nur vom tanzenden Körper ausgeführt werden können.“ (ebd., S. 35 f.)

Schmitz betont jedoch nicht wie Plessner die modalen Differenzen der Sinne, sondern deren Übersetzbarkeit durch „synästhetische Brückenqualitäten“. Diese Übertragungsmodalitäten funktionieren interessanterweise innerleiblich ebenso wie zwischenleiblich. Die „synästhetischen Charaktere“ ermöglichen eine Übersetzung zwischen den Sinnen und damit ein Denken in allgegenwärtigen (sekundären) Synästhesien. Mozarts Musik zum Beispiel ist laut Schmitz gekennzeichnet durch spitze Einsätze mit leichten Auf- und Abstiegen; auf diese Weise erzeugt und verbindet seine Musik Spannung und epikritische Tendenzen mit privativer Weitung, was sich laut Schmitz folgendermaßen übersetzen lässt: „Bei den Farben entspricht [...] der Musik von Mozart das Gelb mit den synästhetischen Charakteren des Spitzens (epikritisch), Gespannten und Hellen (privative Weitung).“ Beethovens Musik habe dagegen eine „protopathische Tendenz mit mächtiger Schwellung im Antrieb [...] Beethovens Musik hat etwas Dunkles, da Engung und Weitung in ihr kompakt verbunden sind (zäh aneinander haften), weswegen die Durchsetzung der Schwellung gegen Spannung im musikalischen vitalen Antrieb schwer und mühsam ist.“ (ebd., S. 36 f.)

Laut Schmitz finden Einleibungen zwischen dem „Halbding“ Musik und dem menschlichen Leib statt; das gilt für ein Konzertpublikum ebenso wie für den Dirigenten, der besonders intensiv an der „*solidarischen Einleibung*“ (gleichgerichtete Einleibung) des Orchesters mit der gemeinsam erzeugten Musik beteiligt ist. Musik hat eine integrierende Kraft, das gemeinsame Musizieren schweißt die Menschen zusammen: „Kein anderes Verfahren wirkt so stark sozial integrierend wie das gemeinsame Singen von Kirchenliedern, Arbeitsliedern, Kriegs- und Kampfliedern, National- und Klassenhymnen und Volksliedern. Wesentlich ist dafür der Rhythmus, der sich als leibnahe Bewegungssuggestion zur Anstiftung solidarischer Einleibung ebenso eignet wie zur vorhin erwähnten Wirksamkeit von Gedichten, ‚unter die Haut‘ zu gehen. Auf dem Rhythmus beruht die sozial integrierende, solidarisch einleibende Kraft des Rufens, Klatschens, Trommelns.“

(ebd., S. 47 f.) Der Rhythmus ist laut Plessner ein Kennzeichen lebendiger Organismen, leibliche Rhythmen wie Herzschlag, Blutkreislauf, Atmung u. a. sind elementare Vorgänge, „ein Zentralmoment alles Lebendigen“ (vgl. Plessner, 1975 S. 124). Auch hierin gründet eine Verwandtschaft des Leibes mit der Musik.

5 Riechen und Schmecken

Riechen und Schmecken spielen im Tango-Tanz eine untergeordnete Rolle. Dennoch sei der Vollständigkeit halber hier kurz darauf eingegangen. Nicht selten wird auf Tango-Tanzveranstaltungen aus Gründen der Geselligkeit, die in der Szene großgeschrieben wird, ein Buffet angeboten, zu dem jeder etwas beisteuern kann, von dem jedoch zugunsten der Beweglichkeit nicht allzu viel gegessen wird. Auch das Riechen spielt keine allzu große Rolle. Es gehört zum Code der Tango-Szene, sich vor den Milongas (den Tango-Tanzveranstaltungen) ästhetisch vorzubereiten, um ein möglichst angenehmer Tanzpartner oder -partnerin zu sein. Tangotanz ist aufgrund aufwendiger Haltungs- und Rotationsarbeit der Muskulatur eine durchaus schweißtreibende Sache, besonders, wenn wie durchaus üblich stundenlang und ganze Abende lang durchgetanzt wird. Viele Tänzer und Tänzerinnen rüsten sich für die Milonga mit Wechselkleidung und Deodorants aus, um für angenehme Begegnungen zu sorgen.

Riechen und Schmecken haben bislang in den Sozialwissenschaften wenig Beachtung gefunden. Das Sehen und das Hören gelten vielen Autoren, so auch Helmuth Plessner, als die geistnäheren Sinne, während Riechen, Schmecken, Fühlen leibnäher sind, weil sie sich weniger vom Leib ablösen lassen. Dem Menschen ist beides möglich in seiner exzentrischen Positionalität – Distanz und Resonanz –, denn die verschiedenen Sinne begreift Plessner als Grenzflächen zwischen Distanz und Resonanz, die vielerlei Feinabstufungen im Verhältnis zur Welt ermöglichen (vgl. Fischer, 2016, S. 392, S. 171 ff.). Doch ging er kaum auf das Riechen und Schmecken ein, obwohl für ihn der ganze Mensch, mit allen Sinnen und mit „Haut und Haar“ relevant ist. Seit der Antike wird der Geruchssinn als ein „animalischer“ Sinn gering geschätzt. Kant befand gar, dass er entbehrlich sei (vgl. Diaconu, 2013, S. 84). Er gilt als Vitalsinn, weil er an die Atmung gekoppelt ist. Dies bringt für das Subjekt die Unmöglichkeit mit sich, Gerüche auszuschalten oder sich gegen diese zu wehren, ohne zugleich mit der Atmung aufzuhören. Im Riechen liegt also eine gewisse Verletzlichkeit des Subjekts, ein Ausgesetztsein, das Kant als eine unfreiwillige Beschränkung der menschlichen Freiheit ansah (ebd., S. 87). Der Phänomenologe Hubert Tellenbach allerdings deutet diesen Umstand genau umgekehrt: nicht als Beschränkung der Freiheit,

sondern als Öffnung zur Welt. Gerüche beeinflussen das leibliche Befinden unmittelbar und stimmen das Subjekt auf die Umgebung ein. Freiheit werde damit nicht abgeschafft, sondern in eine Freiheit zum Einklang transformiert (ebd.). Nach Tellenbach ist auch die ursprüngliche Grundstimmung des Menschen nicht die heideggersche Geworfenheit, sondern eine geruchsvermittelte Atmosphäre der Geborgenheit, des Mütterlichen und der Familie, die Grundvertrauen schafft und festigt - m.E. ein überzeugender Gedanke, der mit psychologischen Erkenntnissen übereinstimmt.

Das Riechen und Schmecken kann man mit Recht als die leibnächsten und „intimsten“ Sinne bezeichnen (vgl. auch Raab 2001). Die Leibgrenze wird mit diesen Sinnen noch deutlicher als beim Hören überschritten, auch in einem materiellen Sinne. Beim Riechen wird dem Körper wie beim Essen buchstäblich etwas einverleibt, wenn auch in sehr geringer Dosierung: Kleinste Partikel der Materie gelangen in den Körper, die dann von den Riechzellen mithilfe der Riechhärchen verarbeitet werden. Trotz oder gerade wegen seiner intimen Leibnähe liegen im Riechsinn auch Erkenntnisqualitäten, worauf besonders Nietzsche hinwies; der Geruchssinn ermöglicht beispielsweise eine intuitive Erkenntnis von Wahrheit oder Lüge (ebd., S. 86). Hermann Schmitz' Konzept der „synästhetischen Charaktere“ lässt sich gut auf Gerüche und Geschmäcker anwenden. Diese können epikritisch sein (z. B. die Säure von Zitronen oder die Schärfe von Wasabi oder Chili) oder protopathisch (Mousse-au-Chocolat, Getreidebrei), sie können Engung oder Weitung in der leiblichen Reaktion erzeugen, sie können Spannung oder Schwellung bewirken (vgl. Schmitz, 2011, S. 56). Gerüche entfalten sich mit dem Ein- und Ausatmen, und damit ist das Riechen an die basalste Funktion des vitalen leiblichen Antriebs gebunden. Das Atmen in seinem Wechselspiel von Engung und Weitung ist laut Schmitz der grundlegende Modus des Leibes und seines vitalen Antriebs. Beim Tangotanz synchronisiert das Paar in der Regel die Atmung.

Im Tango-Tanz akzeptiert man mit der Nähe zueinander den Anderen auch olfaktorisch; man hat ja auch kaum eine andere Wahl. In den Bewegungen des Tanzens ist es unvermeidlich, dass das Tanzpaar aufgrund der gemeinsamen Bewegung eine Verbindung auch in olfaktorischer Hinsicht eingeht. In der Kommunikation des Tanzpaares kann diese auf angenehme oder unangenehme Weise eine Rolle spielen. Im Geruch des Anderen mischen sich dabei Elemente der objektiven Kultur (Parfümierung) und der subjektiven Kultur (Eigengeruch) - wie Simmel es ausdrücken würde.

6 Schlussfolgerungen: Synästhesie

Abschließend möchten wir festhalten, dass der Tango Argentino ein geeignetes Forschungsfeld ist, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Sinnen näher zu betrachten. Gerade weil das sonst prädominante Sehen im Tango eine untergeordnete Rolle spielt, lohnt sich hier eine nähere Untersuchung. Der Weg wird freigegeben, alternative Zugänge zum Anderen und zur Welt zu erforschen.

Für Helmuth Plessner waren nicht nur die spezifischen erkenntnistheoretischen Qualitäten der Sinne, ihre Differenz, leitend, sondern auch ihre Einheit. Die Sinne ergänzen sich, sie können füreinander „einspringen“ und sich gegenseitig „vertreten“ (Plessner, 1980, S. 379). Bei Ausfall eines Sinnes können sich andere Sinne besonders differenzieren und ausgeprägter wahrnehmen, durch entsprechendes Training also sehr leistungsfähig werden – wie zum Beispiel das häufig sehr fein ausgeprägte Gehör bei Blinden. Auch durch ästhetische Experimentierlust in den Künsten werden „Übertragungen“ und damit neue Wahrnehmungen angestoßen. Plessners spricht zum Beispiel von der Musikalisierung der bildenden Kunst in der Moderne: In abstrakter Kunst wird die bildliche Darstellung von der Gegenständlichkeit gelöst, und „reine Relationen“ zwischen Formen und Farben kommen zur Darstellung, ähnlich wie in der Musik, die keinen Gegenstand darstellt oder meint. Sie operiert ohne Gegenstandsbezug direkt in Ton-Verhältnissen und Abständen, in Melodien und Rhythmik, deren Sinn in der Musik selbst liegt und die sich unmittelbar körperleiblich mitteilen. In der Kunst der frühen Moderne ist genau dies in der abstrakten Malerei erprobt und entwickelt worden. Selbst in gegenständlichen Darstellungen der frühen Moderne stehen Schwingungen der Farbe und Form im Vordergrund – man denke zum Beispiel an Werke des Impressionismus. Im Tango-Tanz findet eine „Musikalisierung des Sehens“ statt, die sich im optischen Genuss äußert. Tanzenden bei der Interpretation der Musik zuzusehen, ist genussvoll, wenn die Interpretation gelungen ist und gelungen an die Musik anschließt.

Die verschiedenen modalen Eigenschaften der Sinne können übertragen und in einem anderen Sinnes-Kanal erprobt werden. Bei Hermann Schmitz ist diese Querverbindung zwischen den Sinnen noch ausgeprägter. Wenn er von Brückenqualitäten spricht bzw. von synästhetischen Charakteren, dann ist dieses Konzept übergreifend und die Charaktere sind auf alle Sinne anwendbar (Schmitz, 2007, 2011). Plessner und Schmitz gehen also beide von „Intermodalität“ aus (Plessner, 1980, S. 329). Die einzelnen Sinne wirken zusammen, unterstützen und ergänzen einander. Deshalb sind die Sinne auch imstande, bis zu einem gewissen Grad füreinander einzuspringen und sich zu „vertreten“. Dies funktioniert, weil

es das leibliche Subjekt ist, das sich einem Gegenstand in seiner multisensorischen Beschaffenheit zuwendet und diesen Wahrnehmungen eine Gesamtgestalt und einen Sinn verleiht (vgl. auch Schütz 1974, Schütz/Luckmann 2017) – in der modernen Forschung spricht man von „ideasthesia“, abgeleitet von „idea“ und „aisthesis“ (vgl. Nicolic, 2016), was so viel bedeutet wie „Konzepte wahrnehmen“. Das Zusammenspiel der Sinne in der Wahrnehmung ist kennzeichnend für das In-der-Welt-Sein des leiblichen Subjekts, und es zeigt sich am deutlichsten, wenn es in Handlungsabläufe als sensomotorische „Aktionsrelativität“ der Sinne integriert ist (Plessner, 1980, S. 384). Übertragungen von einem Sinn zu einem anderen sind möglich. Synästhesie ist damit kein Ausnahmephänomen, sondern an allen Wahrnehmungen und Handlungen beteiligt, ob in der Alltagswelt oder bei außeralltäglichen Ereignissen. Psychologische Experimente belegen eine allgemein verbreitete schwache Form der Synästhesie – im Unterschied zu synästhetischen „Abweichungen“ im engeren Sinne, die bei einer geringen Zahl von Menschen vorkommen und die regelmäßige und sehr weitgehende Übertragungen von einer Sinnes-Modalität auf eine andere beinhalten. Der deutsche Psychologe und Phänomenologe Wolfgang Köhler legte in den 20er Jahren in seiner Forschungsstation auf Teneriffa in einem Experiment Probanden eine vielfach gezackte sowie eine Form mit Rundungen vor und bat sie, diese den Kunstworten „Takete“ und „baluba“ (in einer späteren Fassung des Experiments „maluma“) zuzuordnen (Köhler, 1929). Über 90 % der Befragten ordneten „Takete“ der gezackten, und „baluba“ der abgerundeten Silhouette zu. Vor rund 20 Jahren führten dann die beiden Forscher V. Ramachandran und E. Hubbard ein ähnliches Experiment durch; sie baten US-Amerikaner und indische Tamil-Sprecher, die Worte „kiki“ und „bouba“ einer gezackten und einer runden Silhouette zuzuordnen (Ramachandran & Hubbard, 2001). Die Zuordnung der spitzen Formen zu „kiki“ und der runden zu „bouba“ erwies sich als stabil in beiden Kulturen – 95–98 % der Befragten in beiden Gruppen nahmen diese Zuordnung vor. Das menschliche Gehirn verbindet visuelle Formen und Klänge relativ konsistent miteinander – operiert also synästhetisch. In der globalen Tango-Community bezieht man sich direkt auf die Kiki-Bouba-Forschung und rezipiert diese, um zu vermitteln, wie die gehörte Musik im Körper verarbeitet und auf Bewegungen übertragen werden kann; wie spitze Staccato-Elemente und weiche Legato-Linien, die in der Tango-Musik sehr ausgeprägten Kontraste,

möglichst exakt, dicht und abwechslungsreich zu tanzen, durch abwechselnd weiche Linien von Ochos und Planeos, und schnelle, spitze Bewegungen wie etwa in Boleos⁵.

Komplexe synästhetische Anforderungen spielen beim Tango-Tanzen eine Rolle: Die Impulse der Musik werden aufgenommen und zeitgleich im Paar zum gemeinsam improvisierten Tanz verarbeitet. Die Kommunikation im Paar erfolgt nicht durch optische Koordination, sondern durch Impulse des Leibes, aus der Mitte heraus, durch kaum spürbare Gewichtsverlagerungen, kleine Spiele mit der Achse und mit den Drehpunkten der beiden Tänzer (Volcadas und Colgadas). Da in dieser Kommunikation die Impulse der Musik aufgenommen und leiblich adäquat umgesetzt werden sollen, funktioniert dies nur, wenn die Sensitivität der leiblichen Abstimmung so fein ist, dass das Paar agiert wie ein gemeinsamer Leib. Das Körperbewusstsein und das leibliche Empfinden des Einzelnen erstrecken sich damit auch auf den Körper des Anderen im Paar, von der Körpermitte, von der die Bewegungsimpulse ausgehen sollten, damit man sich verständigen kann, bis in dessen Beine und Fußspitzen hinein, denen man im Tanz nahekommt und die mit sehr genau eingestellten Bewegungsrichtungen und -intensitäten zärtlich gestreift oder berührt werden. Das Konzept der Einleibung von Hermann Schmitz ist hier ebenso gut anwendbar wie die durch die Musik vorgezeichneten Bewegungssuggestionen, die bei Plessner und bei Schmitz angesprochen werden (vgl. hierzu auch Gugutzer, 2012). Das wichtigste am Tango-Tanzen ist die Verbindung mit dem Anderen und mit der Musik, und um diese Elemente zu verstehen und zu erklären, können wir im Werk von Plessner und Schmitz geeignete theoretische Konzepte finden.

Literatur

- Berger, C., & Gugutzer, R. (2006). *Bewegen und Spüren. Zur Verständigung und Bewegungskoordination im Tango Argentino*. In M. Fischer & M. Alarcon (Hrsg.), *Philosophie des Tanzes: Denkfestival – Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes* (S. 31–45). Freiburg: Fwvf-Verlag.
- Diaconu, M. (2013). *Phänomenologie der Sinne*. Stuttgart: Reclam.
- Figuroa, S., & Dreher, J. (2003). „Ich bin ein Lied der Verzweiflung, das seinen Schmerz und Deinen Verrat hinausschreit“. Die ‚Umarmung von Fremden‘ im argentinischen Tango“. In J. Allmendinger (Hrsg.), *Entstaatlichung und soziale Sicherheit. Verhandlungen des 31. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Leipzig 2002* (auf CD-ROM, unter: Sektionsbeiträge). Opladen: Leske + Budrich.

⁵ Vgl. hierzu: <https://www.youtube.com/watch?v=13JF0-97bL8&t=63s>, abgerufen am 21.10.2020

- Fischer, J. (1995). Philosophische Anthropologie. Zur Rekonstruktion ihrer diagnostischen Kraft. In J. Friedrich & B. Westermann (Hrsg.), *Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Helmuth Plessner* (S. 249–280). Frankfurt a. M.: Lang.
- Fischer, J. (2016). Tanzendes Tier oder Exzentrische Positionalität. Zur Theoriestrategie der Philosophischen Anthropologie zwischen Darwinismus und Kulturalismus. In J. Fischer (Hrsg.), *Exzentrische Positionalität. Studien zu Helmuth Plessner* (S. 303–317). Weilerswist: Velbrück.
- Fischer, J. (2019). Interphänomenalität. Zum Erscheinungsverhältnis von Gesellschaft. In A. Mickan, T. Klie, & P. A. Berger (Hrsg.), *Räume zwischen Kunst und Religion. Sprechende Formen und religionshybride Praxis* (S. 21–43). Bielefeld: transcript.
- Fischer, M. (2010). *Denken in Körpern. Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*. Freiburg: Karl Alber.
- Fischer, M., & Alarcon, M. (2006). *Philosophie des Tanzes: Denkfestival – Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes*. Freiburg: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen.
- Gugutzer, R. (Hrsg.). (2008). *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript.
- Gugutzer, R. (2012). *Verkörperungen des Sozialen. Neophänomenologische Grundlagen und soziologische Analysen*. Bielefeld: transcript.
- Köhler, W. (1929). *Gestalt psychology*. New York: Liverght.
- Kölsch, S. (2019). *Good Vibrations. Die heilende Kraft der Musik*. Berlin: Ullstein.
- Kölsch, S. (2020). Musik beeinflusst den Körper auf vielfache Weise. *Die ZEIT*, 33, 29.
- Nicolic, D., et al. (2016). Ideasthesia and art. In K. Gsöllpointner (Hrsg.), *Digital synesthesia. A model for the aesthetics of digital art* (S. 41–52). Berlin: De Gruyter.
- Plessner, H. (1975 [1928]). *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin: de Gruyter.
- Plessner, H. (1980). *Anthropologie der Sinne: Bd. VII. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Plessner, H. (1982). *Ausdruck und menschliche Natur: Bd. VII. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Raab, J. (2001). *Soziologie des Geruchs. Über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung*. Konstanz: UVK.
- Ramachandran, V. S., & Hubbard, E. (2001). Synaesthesia: A window into perception, thought and language. *Journal of Consciousness Studies*, 8(12), 3–34.
- Schmitz, H. (1987). *Der leibliche Raum: Bd. 3, Teil 1. System der Philosophie*. Bonn: Karl Alber.
- Schmitz, H. (1980). *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Bonn: Karl Alber.
- Schmitz, H. (2007). *Der Leib, der Raum und die Gefühle* (2. Aufl.). Bielefeld: Aisthesis.
- Schmitz, H. (2011). *Der Leib*. Berlin: de Gruyter.
- Schütz, A. (1974). *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt Eine. Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schütz, A., & Luckmann, T. (2017). *Strukturen der Lebenswelt* (2. Aufl.). Konstanz: UVK.
- Simmel, G. (1993 [1908]). Soziologie der Sinne. In O. Rammstedt (Hrsg.), *Georg Simmel Gesamtausgabe* (Bd. 8, Teil II, S. 276–291). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Simmel, G. (1995 [1905]). Philosophie der Mode. In M. Behr, V. Krech, & G. Schmidt (Hrsg.), *Georg Simmel Gesamtausgabe* (Bd. 10, S. 7–37). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Villa, P.-I. (2003). Mit dem Ernst des Körpers spielen: Körper, Diskurse und Emotionen im Argentinischen Tango. In T. Alkemeyer & R. Schmidt (Hrsg.), *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur* (S. 131–156). Konstanz: UVK.

Aida Bosch, Dr. phil., apl. Professorin für Soziologie an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen Nürnberg. Weitere Informationen unter: <https://www.soziologie.phil.fau.de/team/bosch/>