Nachdenken über Tanz – Tanzkonzeptionen und ihre Bedeutung für die therapeutische Arbeit.

Elke Willke

Liebe Mitglieder der DGT, sehr geehrte Damen und Herren,

ich möchte Sie einladen, mir in einigen Gedanken zum Tanz in der Therapie zu folgen. Diese Thematik ist entstanden, weil es mir ein wichtiges Anliegen ist, den Ansatz der Integrativen Tanztherapie, wie ihn die DGT vertritt, durchsichtig zu machen, theoretisch zu begründen und unseren Ansatz so im Feld der Tanz- und Psychotherapie zu positionieren. Die Thematik ist auch daraus entstanden, dass zum Tanz in der Therapie in der aktuellen Literatur nicht viel gesagt wird, außer dass Tanz emotionalen Ausdruck fördern soll. Betrachte ich unsere Arbeitsweise, und diejenigen unter Ihnen, die die Arbeit der DGT kennen, können das sicher bestätigen, so wird deutlich, dass wir viel mehr und auch anderes tun als nur emotionalen Ausdruck zu fördern, obwohl sich emotional auszudrücken eines, aber eben nur eines der wichtigen Ziele der Integrativen Tanztherapie darstellt. Die Grundannahme meiner Überlegungen ist, dass das implizite und explizite Tanzverständnis die tanztherapeutische Praxis beeinflusst, weil ein grundsätzlicher Zusammenhang von theoretischen Konzepten und der Praxeologie besteht.

Ich möchte zeigen, dass und wie TänzerInnen leiblich durch Tanz geformt werden. Für die Therapie bedeutet das, sich zu fragen, welche der Formungen, die Tanzansätze bieten, erwünscht bzw. hilfreich sind. Die folgende Aussage einer Tanzstudentin, die ein langjähriges Training im klassischen Ballett absolviert hat, illustriert diese Feststellungen: Wenn ich schon früher den kreativen Tanz kennen gelernt hätte, wäre ich ein anderer Mensch geworden!

Einige Beispiele verdeutlichen diesen Zusammenhang. Stellen Sie sich einmal folgende Szene vor: Sie kommen in einen Tanzsaal und sehen in der Mitte sechzehn Stühle zu einem Kreis angeordnet. Meditative Tänzerinnen werden sofort die symbolische und kosmische Bedeutung der Anordnung erkennen. Sie werden vielleicht noch eine Kerze, einen Zweig oder eine Blume in die Mitte stellen und dann beginnen, den Kreis zu umschreiten, mit und gegen den Uhrzeigersinn, mit dem Sonnenlauf tanzen, den Lebenszyklus tanzen oder der Sonne, dem Leben entgegentanzen, die Kraft finden, den Tod überwinden. Sie wenden sich vielleicht nach außen und entfernen sich vom Mittelpunkt und nähern sich dann diesem wieder, gemessenen Schrittes, eingedenk der jeweiligen symbolischen Bedeutung ihres Tuns.

Kommen klassische Balletttänzerinnen in den Raum, werden sie vielleicht den Kreis auflösen und die Stühle als Trainingsstange nutzen. Als Ausdrucksmittel sind sie zumindest für klassische Ansätze doch allzu profan.

Ausdruckstänzerinnen oder moderne Tänzerinnen werden die Stühle auch nicht unbedingt als gestalterisches Element nutzen. Sie verweisen zu sehr auf den Alltag. Sie könnten allenfalls mit diesen Szenen von Sich-Durchsetzen kreieren, sie könnten sich wütend und kämpfend einen Stuhl erobern, sich wegschieben und Platz schaffen und mit ähnlichen, eher an Emotionen orientierten Ausdrucksmöglichkeiten improvisieren.

Für postmoderne Tänzerinnen sind die Stühle ein selbstverständlicher Gegenstand auf der Bühne. Sie werden sie hin und hertragen, sie werden ausprobieren, welche Bewegungen sich mit, auf und unter den Stühlen ergeben, sie werden mit dem Alltagsgegenstand spielen, ihn drehen, wenden und alle Bewegungsmöglichkeiten ausprobieren, ohne sich um einen emotionalen Ausdruck zu kümmern.

Eine Tanztheatergruppe wie die von Pina Bausch z.B. wird zunächst den Kreis beibehalten. Die Tänzerinnen werden sich auf verschiedene Arten und Weisen setzen und uns über Wiederholungen typische Haltungen von Frauen und Männern zeigen. Das Spiel und der Kampf zwischen den Geschlechtern beginnt. Irgendwann wird der Kreis aufgelöst, die Stühle werden in einer Linie direkt zum Publikum gewendet oder an der Wand entlang angeordnet und erneut beginnt z.B. das Sich-Hinsetzen und Wieder-Aufstehen, das Sich-Zueinander-Wenden und Sich-Abwenden, Sich-Annähern und Sich-Entfernen in Variationen und Wiederholungen. Die Stühle werden transportiert, geschoben, geworfen als ob sie Bälle wären, wie jüngst in dem neuesten Tanzstück von Pina Bausch.

Sie fragen sich inzwischen vielleicht schon, weshalb ich diese Möglichkeiten schildere. Nun, diese Beispiele machen deutlich, dass verschiedene Ansätze des Tanzes jeweils typische Funktionen ausarbeiten. Diesen Ansätzen liegen jeweils andere Vorstellungen von Körper und Bewegung zugrunde.

Für eine therapeutische Arbeit ist es grundlegend, die Bedeutung dieser Vorstellungen zu verstehen. Würden wir uns nur auf einen dieser Ansätze des Tanzes beziehen - und es gibt ja auch noch weitere davon -, wären die Möglichkeiten der therapeutischen Intervention und infolgedessen die Möglichkeiten, das Erleben, Handeln und Verstehen von Patientinnen zu begleiten, zu entwickeln und zu verändern deutlich eingeschränkt. Dies geschieht meines Erachtens dann, wenn wir uns einseitig auf den Ausdruckstanz und den modernen Tanz beziehen und außer Acht lassen, welche wichtigen Entwicklungen der Tanz als Körperkunst seit den 20-

ziger Jahren genommen hat.

Kontakthof Foto: Maarten Vanden Abeele

Bild 1

Die gegenwärtigen Integrationsbemühungen vieler therapeutischer Schulen und der Entwurf einer Allgemeinen Psychotherapie wie der von Grawe und anderen zeigen, dass ein eindimensionaler Ansatz den therapeutischen Anforderungen nicht mehr gerecht werden kann (Wagner 1999). Deshalb kann das zugrunde liegende Medium einer Therapieform, hier der Tanz, ebenfalls nicht eindimensional sein. Welche Dimensionen allerdings eingeschlossen werden sollten, welches Gewicht diese haben und wie der Wechsel der Perspektiven geschieht, all diese Fragen können erst beantwortet werden, wenn zunächst Differenzierungen des Mediums vorliegen.

In einem ersten Schritt möchte ich Ihnen deshalb beispielhaft einige unterschiedliche Tanzkonzeptionen vorstellen, die für Überlegungen zur Konstruktion unseres Mediums Anregungen bieten. In einem zweiten Schritt zeige ich einige der Folgen aus diesen Tanzkonzeptionen auf.

Tanz spiegelt in seinen Stilrichtungen und ästhetischen Entwürfen die Affektlage und Denkweise einer Epoche. Seine soziale und politische Dimension gewinnt er dadurch, dass er eine Verbindung zwischen dem Körper als sozialem Produkt und dem Körper als Produzent des Ästhetischen herstellt. Gabriele Klein schreibt, dass Tanz eine

Zeitdiagnose darstellt, die Auskunft erteilt über die verschiedenen Konstruktionen körperlicher Wirklichkeiten und damit die Aufmerksamkeit auf die vielfältigen und unterschiedlichen Wahrnehmungen und Wissenskonstruktionen vom Körper lenkt (vgl. Klein 1999, 31). Beim Tanz prägen die Annahmen über die Funktion des Tanzes den Unterricht, die Proben, das Verhältnis zur Musik, die Konstruktion der Bühne, die Themen und die Choreographien. Sie üben dadurch eine entscheidende Wirkung auf die Formung der Tänzerin als Subjekt und in ihrer Körperlichkeit aus.

Ich habe vier verschiedene Konzeptionen von Tanz ausgewählt, um an ihnen beispielhaft zu zeigen, welche jeweils andere Perspektiven von Tanz darin in den Blick kommen. Ich habe bedeutende Persönlichkeiten wie Martha Graham, Merce Cunningham und Pina Bausch ausgesucht, die neue Auffassungen von Tanz begründen. Hinzu kommt George Balanchine, der die Tradition des Balletts neu aufleben ließ.

Bild 2 „Serenade“ von G. Balanchine“

Auf folgende Gesichtspunkte gehe ich bei diesem Vergleich näher ein. Einmal frage ich, welche Funktion dem Tanz zugesprochen wird. Dann führe ich aus, wie der Probenprozess arrangiert wird und das Bewegungsmaterial aussieht. Ich zeige auf, wie die Tänzerin als Subjekt gesehen und wie die Beziehung zur Musik konzipiert wird. Als letztes fließen Bemerkungen ein, welche Reaktionen bzw. Rollen den ZuschauerInnen zugeschrieben werden.

Das Ballett als Tanzrichtung ist Ihnen allen vertraut. George Balanchine ist ein wichtiger Vertreter des neoklassizistischen Balletts. Balanchine sieht Tanz als eine rein visuelle Kunst. Seine Werke sind visuelle Meisterwerke des Designs, der Proportionen und der Form. Die Bewegungen sind elegant, ästhetisch und kreieren ein ideales visuelles Bild.

Der Zweck der choreographierten Bewegung ist es, einen Eindruck von Intensität und Schönheit zu schaffen (vgl. Foster 1986, 19) und visuelle Sensationen auszulösen. Die Inhalte sind entweder Geschichten wie Nussknacker oder ein Mittsommernachtstraum oder abstrakte Divertimenti. Die Bewegungsausführungen sind perfekt, erfordern hohe Geschwindigkeit, Kraft, Flexibilität und Ausdauer und geben gleichzeitig den Anschein von Leichtigkeit und Eleganz.

„Concerto Barocco" Ch: Balanchine, Basler Ballett,
Gilma Bustillo, Weit Carlsson, Photo © Peter Schnetz

Bild 3

Das Tanztraining ist streng formalisiert und folgt dem Bewegungskanon des Balletts. Korrektur der Körperpositionen, Betonung der Höhe des Spielbeines, Betonung der Höhe und Dauer der Sprünge, der Anzahl der Drehungen zeigen den Stellenwert, die die Technik als ein spezifisches Set von Bewegungsfertigkeiten bei Balanchine hat. Vor- und Nachmachen herrschen als Lernmethode vor.

George Balanchine ist nicht an Bedeutung interessiert, sondern an Schönheit. Seine TänzerInnen sollen nicht etwas fühlen, sondern die Choreographie zeigen. Tanzstruktur und Musikstruktur gehen parallel, oft werden musikalische Dynamiken in Bewegungssequenzen übersetzt. Die ZuschauerInnen sollen die menschliche Perfektion und die choreographischen Strukturen sehen und sich daran erfreuen können.

Die Tabelle, die ich nach und nach ergänzen werde, fasst stichwortartig die Auffassung vom Körper, vom Subjekt und die Konzeption des Ausdrucks zusammen.

Tanz als Ausdruck von Perfektion und Schönheit Balanchine (Ballett)	Der Körper ist das Medium, um ideale Formen zu zeigen	Das Subjekt ist ein nach Perfektion strebender Handwerker	Ausdruck ist das Ausführen der perfekten Gesten des Balletts

Tabelle 1

Eine völlig andere Version von Tanz vertritt Martha Graham. Sie ist die Begründerin des modernen Tanzes in den USA, der zeitgleich mit dem Ausdruckstanz entstand. Tanz ist Ausdruck von Emotionen und existenziellen menschlichen Zuständen, ein Ansatz, der Ihnen vermutlich vom deutschen Ausdruckstanz her sehr vertraut ist.

Graham befasst sich in ihren Tänzen mit grundsätzlichen Dynamiken des menschlichen Lebens. Sie erforscht die menschlichen Emotionen und die Beziehungen zwischen den Menschen. Sie interessiert das innere Erleben der Charaktere, die Gefühle zueinander und die emotionale Reaktion auf die Situation. Nach Graham soll der Tanz tiefe Herzensangelegenheiten ausdrücken.

Der Körper wird als ein Mittler zwischen innen und außen konzipiert. Aus einer inneren Notwendigkeit heraus und von Emotionalität getragen entsteht der Tanz, dem die tanztechnisch für die damalige Zeit neuen Tanzbewegungen entsprechen. Graham entwickelt ein Set von fundamentalen Prinzipien. Z.B. entsteht die Tanzbewegung im Inneren des Körpers, im Körperzentrum, das kontrahiert wird und strahlt vom Zentrum in die Peripherie aus, wo die Lösung erfolgt - contraction and release. Die Spirale ist z.B. ein anderes wichtiges Prinzip. Die TänzerInnen werden in der Bewegungssprache von Graham trainiert. Bei der Aufführung muss die TänzerIn in das Erleben ihres zu tanzenden Charakters hineinwachsen und sich völlig mit diesem Charakter identifizieren.

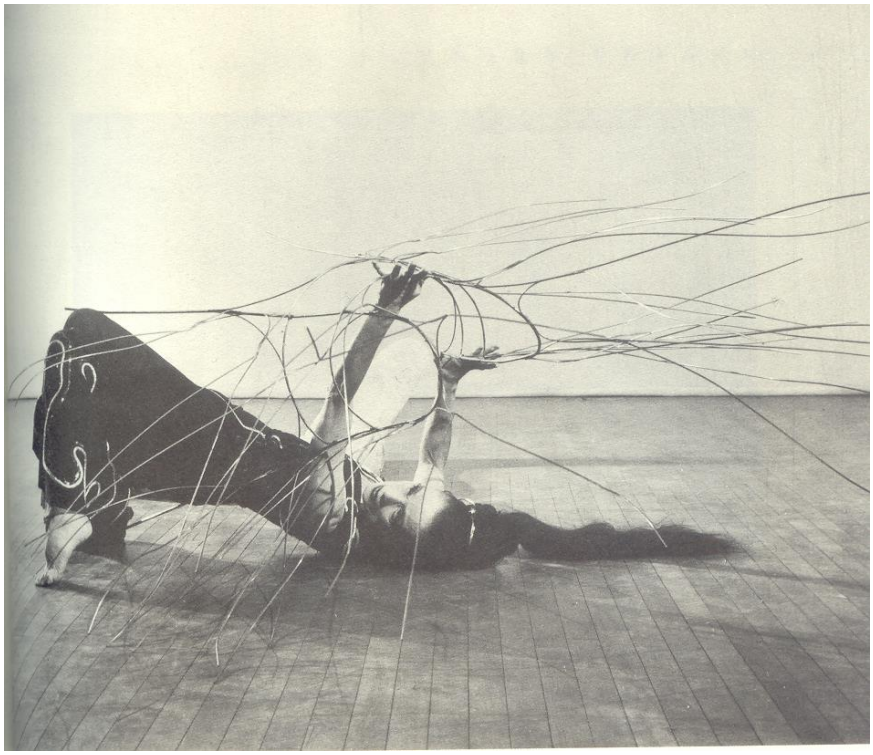

Bild 4 „Cave of the Heart“ Bild 5 „Letter“ mit Martha Graham

Graham sucht ihre Themen sorgfältig nach persönlicher Relevanz und allgemeiner Bedeutung aus. Musik gibt sie in Auftrag oder sie findet in der vorliegenden Musikliteratur die für das Thema geeignete Musik. Musik und Choreographie schaffen eine dynamische, psychologisch aufgeladene Atmosphäre, damit sich der Tanz als organisches Fortschreiten von emotionalen Zuständen entfalten kann.

Die ZuschauerInnen sollen bei Graham zu beteiligten ZeugInnen werden, ein Terminus, der bei dem Ansatz des Authentic Movement wiederkehrt. Sie sollen sich identifizieren und empathisch mit den archetypischen Charakteren mitschwingen. Der Tanz soll nicht wegen seiner Schönheit tief bewegen, sondern wegen seiner leidenschaftlichen Beschäftigung mit menschlichen Zuständen.

Das Schaubild ergänzt die Auffassung von Graham, um der Übersichtlichkeit willen natürlich sehr verkürzt.

Tanz als Ausdruck von Perfektion und Schönheit Balanchine (Ballett)	Der Körper ist das Medium, um ideale Formen zu zeigen	Das Subjekt ist ein nach Perfektion strebender Handwerker	Ausdruck ist das Ausführen der perfekten Gesten des Balletts
Graham - Modern Dance	Der Körper ist Träger innerer Befindlichkeiten, ist Ausdrucks-träger psych-ischer, emoti-onaler Verfasst-heit.	Das Subjekt ist durch Gefühle, Gedanken und Bedürfnisse bestimmt	Ausdruck ist das Enthüllen innerer Motivationen und Gefühle

Tabelle 2

Merce Cunningham steht am Beginn einer neuen Entwicklung von Tanz, der die expressionistische Version des Tanzes quasi umgekehrt. Seine Stücke stellen die organische Verbindung von Gefühl und Form, Gefühl und Ausdruck in Frage, indem sie den Symbolismus der expressionistischen ChoreographInnen sowie den Unterschied von Tanz-

und Alltagsbewegung (pedestrian movement) negieren. Cunningham möchte die Pluralität von Bewegungsformen und Bewegungsarten erforschen und zeigen. Sabine Huschka, eine Tanzforscherin formuliert das so: „Sein Tanz zeigt bewegte, sich bewegende Körper, ohne existenzielle Grundwerte der Bewegung oder psychische Konstellationen innerhalb eines erzählerischen Bewegungsablaufes aufzuzeigen, oder in anderer Weise eine sozialkritische oder utopische Perspektive auf den Menschen zu zeichnen“ (Huschka 2002, 70).

Bild 6 „On Camera“ Merce Cunningham

Cunningham sprengt die Beziehung zwischen Musik, Tanz und Bedeutung. Er enttäuscht die Erwartungen der ZuschauerIn, indem er nichts über das Mensch-Sein sagt, sondern die Beliebigkeit einführt. Tanz ist reine Bewegung des Körpers. Er ist das, was Arme und Beine, Rumpf und Kopf in Bezug auf Schwerkraft, Raum und Zeit tun können. Darin liegt der Sinn des Tanzes. Seine Choreographien entstehen durch Spiel und/oder Zufallsstrukturen. Er erfindet manchmal individuelle Bewegungen, das Arrangement wird jedoch vom Zufall gesteuert oder in jüngster Zeit von Computerprogrammen.

Bild 7 „Place“ Merce Cunningham

Die TänzerIn benötigt eine Tanztechnik, weil der Körper als ein Instrument gesehen wird, das die Vielfalt verschiedener Bewegungsweisen ausdrücken soll. Cunningham sucht in seinem Tanzunterricht Flexibilität zu entwickeln, wobei er zunächst die grundsätzlichen Bewegungen für die Gelenke, für die Wirbelsäule, die Extremitäten usw. lehrt. Im Unterricht werden jedoch jedes Mal neue, in Bewegungsfluss oder Richtungen unvorhersehbare Kombinationen von Bewegungen vorgestellt. Sequenzen werden aufgebrochen, neu kombiniert oder etwas wird hinzugefügt und variiert.

Die Musik gibt dem Tanz keine Struktur, weil die Beziehung zwischen Musik und Bewegung negiert wird. Sie ist ein vom Tanz unabhängiges Ereignis.

Die ZuschauerInnen können eine Vielzahl von Interpretationen in Bezug auf den Tanz einbringen, da er aufgrund der vorher beschriebenen Prinzipien eine große Vieldeutigkeit erlaubt. Was sich jedoch als durchgehender Eindruck festhalten lässt, ist, dass es die menschliche, auch alltägliche Bewegung ist, die das Hauptthema darstellt.

Das nachfolgende Schaubild wird immer vollständiger und es wird in dieser Anordnung sicher noch deutlicher, wie sehr sich die Auffassungen von Tanz in den einzelnen Kategorien unterscheiden.

Tanz als Ausdruck von Perfektion und Schönheit Balanchine (Ballett)	Der Körper ist das Medium, um ideale Formen zu zeigen	Das Subjekt ist ein nach Perfektion strebender Handwerker	Ausdruck ist das Ausführen der perfekten Gesten des Balletts
Graham - Modern Dance	Der Körper ist Träger innerer Befindlichkeiten, ist Ausdrucks-träger psych-ischer, emotio-naler Verfasst-heit.	Das Subjekt ist durch Gefühle, Gedanken und Bedürfnisse bestimmt	Ausdruck ist das Enthüllen innerer Moti-vationen und Gefühle
Cunningham	Der Körper ist Knochen, Muskeln, Bänder, Nerven	Das Subjekt ist die Aktivität, in die der Körper engagiert ist	Ausdruck ist artikuliertes Bewegen

Tabelle 3

Nun fehlt noch Pina Bausch, die als Begründerin und einflussreichste Vertreterin des Tanztheaters gilt. Sie hat in innovativer Weise die Charakteristika des Tanztheaters geprägt. Das Tanztheater entwickelt sich in Deutschland etwa zeitgleich mit dem amerikanischen postmodern dance. Es setzt sich mit der Geschichte des Körpers und der Geschichte des Mediums Tanz auseinander.

Pina Bauschs Tanztheater geht von der alltäglichen Wirklichkeit aus und zeigt Körpererfahrungen auf, die durch die tagtägliche körperliche Zurichtung, die Reduzierung, Normierung und konventionellen Einengungen geprägt sind. Es erzählt seine Themen nicht mehr wie z.B. im klassischen Ballett als getanzte Literatur, sondern als eine Geschichte des Körpers (Servos 1996, 13). Der Körper wird als Ziel von Eingriffen, als Angriffsfläche einer disziplinierenden normierenden Gesellschaft gezeigt. Er ist also nicht Medium der Kommunikation zwischen innerer und

äußerer Natur oder chaotisch Unbewusstem und Kosmos oder ein Relikt der Natur und Ort der Utopie einer wie immer vorgestellten Ganzheit wie im Ausdruckstanz. Er ist auch kein Ort authentischer Selbstäußerung, sondern der Ort, an dem sich die Inszenierungen des Alltags zeigen.

Die TänzerInnen bei Bausch haben eine klassische und moderne Technikschulung hinter sich. Sie agieren allerdings als tanzende, sprechende und singende DarstellerInnen, jenseits der konventionellen TänzerInnenrolle. Bausch geht davon aus, dass die TänzerInnen die Themen in ihrem Körper haben und diese über Improvisation, über Fragen, über Stimulierung von Erinnerungen und über Provokation hervorgeholt werden können. Pina Bausch nutzt auch die privaten Biographien der Tänzerinnen, ihre Erfahrungen, Kindheitserinnerungen und Tänzerkarrieren als szenische Bausteine der Stücke. Sie stellt in den ersten Probenwochen Fragen oder Aufgaben, vier oder fünf in einer Probe, mehr als hundert im Verlauf der Arbeit. Sie fragt ihre TänzerInnen nach Erinnerungen, nach Gewohnheiten, nach Träumen, nach ihren Ängsten, nach Liebe und vielem anderem mehr. Fragen und Aufgaben sind z.B.: „Etwas tun, was es heute nicht mehr gibt oder lieb böse sein, Moment der Niederlage, Angewohnheiten, Galgenhumor, Liebespaarrituale“ uv.a.m (Hoghe 1981, 9 f). Die TänzerInnen improvisieren zu diesen Fragen und zeigen das, was sie in sich tragen.

In den Stücken wird das Verhältnis von intimen und öffentlichen Körpern thematisiert. In den früheren Arbeiten wird dieses Thema häufig an dem Verhältnis von Männern und Frauen konkretisiert. Die Verhinderung der Kommunikation und die Ausbeutung der Frauen durch die Männer, aber auch die gegenseitige Gewalt sind dominantes Thema.

Die meisten Annäherungs- und Kommunikationsversuche schlagen fehl und Bausch inszeniert diese Fehlschläge und die dahinter stehende Hoffnung in Bildern, die irritieren, aufrütteln und häufig auch erschrecken.

Pina Bausch nutzt die freie assoziative Verknüpfung von Elementen eines Themas, das sie durch die choreographischen Verfahren der Collage und Montage gleichzeitig oder aneinander gereiht auf die Bühne bringt. Eine Kausalität und ein Handlungsfaden wie in der traditionellen Handlungsdramaturgie gibt es in ihren Stücken nicht mehr. Die Stücke sind vieldimensional und durch eine komplexe Gleichzeitigkeit von Aktionen gekennzeichnet.

Bild 8 „Kontakthof“ von Pina Bausch

Bild 9 „Komm tanz mit mir“ von Pina Bausch

Musik wird ebenfalls in Collagetechnik eingesetzt und ist als ordnendes Prinzip nicht wesentlich.

Das Tanztheater der Pina Bausch setzt eine aktive ZuschauerIn voraus, die auf ihre eigenen Alltagserfahrungen hin befragt wird. Diese müssen mit dem Geschehen auf der Bühne verglichen und in Beziehung gesetzt werden und daraus entsteht Sinn und Bedeutung. Die Stücke selbst sind so vieldimensional und komplex, dass sich aus ihnen kein eindeutiger Sinn oder gar festgelegte Bedeutungen extrapolieren lassen. Der Tanzpublizist Norbert Servos schreibt dazu: „So lassen sich Motivkomplexe von verschiedenen Blickpunkten aus beleuchten, kann man sich aus unterschiedlichen Richtungen annähern. Dabei gibt das Tanztheater jene Eindeutigkeit des Standpunktes auf, die immer schon eine unzweifelhafte Interpretation der Wirklichkeit voraussetzt. Es gibt nicht vor zu wissen, wo es doch eigentlich nicht wissen kann. Statt dessen macht es das, was es vorfindet, im besten Sinne fragwürdig (Servos 1996, 18).

Liebe Zuhörerinnen und Zuhörer, ich habe Ihnen beispielhaft diese vier verschiedenen Konzepte von Tanz erläutert, die anschaulich machen, wie sehr sich die Sichtweisen von Tanz in Theorie und Praxis unterscheiden. Dies können Sie im Schaubild noch einmal mit verfolgen. Die Konzeptionen von Tanz, Körper, Subjekt, Ausdruck und auch die jeweilige methodische Vorgehensweise im Training sowie die Auswahl und der Umgang mit dem Bewegungsmaterial haben in sich eine stringente Logik. Diese Wissenskonstruktionen im Tanz zu kennen verhilft, die jeweilige Intention zu verstehen und nicht mit Seh- und Interpretationsweisen an dem vorbei zu gehen, was der Tanz sagen will. Dies hilft aber auch, die im Bewegungsmaterial liegenden Bedeutungs- und Ausdrucksmöglichkeiten besser zu verstehen und handzuhaben. Tanz muss im Lichte dieses Wissens gelesen werden. Tanztherapeutinnen sollten aber auch verstehen, in welcher Bewegungswelt ihre PatientInnen groß geworden sind, um die Arten und Weisen der Bewegung wiederum nicht unangemessen zu deuten oder gar miss zu verstehen. Ein dritter Grund für die Bedeutung dieses Themas liegt darin, dass es für eine Integration in die therapeutische Arbeit notwendig ist, die beschrieben Kategorien für sich zu betrachten und für die Therapie neu zu ordnen und zu gewichten.

Tanz als Ausdruck von Perfektion und Schönheit Balanchine (Ballett)	Der Körper ist das Medium, um ideale Formen zu zeigen	Das Subjekt ist ein nach Perfektion strebender Handwerker	Ausdruck ist das Ausführen der perfekten Gesten des Balletts
Graham - Modern Dance	Der Körper ist Träger innerer Befindlichkeiten, ist Ausdrucks-träger psych-ischer, emoti-onaler Verfasst-heit.	Das Subjekt ist durch Gefühle, Gedanken und Bedürfnisse bestimmt	Ausdruck ist das Enthüllen innerer Motivationen und Gefühle
Cunningham	Der Körper ist Knochen, Muskeln, Bänder, Nerven	Das Subjekt ist die Aktivität, in die der Körper engagiert ist	Ausdruck ist artikuliertes Bewegen
Pina Bausch Tanztheater	Der Körper ist durch vielfältige gesellschaftliche Einschreibungen und Zwänge deformiert, er trägt diese Erfahrungen in sich.	Das Subjekt ist geschlechtlich und durch Abarbeitung an den gesell-schaftlichen Verhältnissen definiert	Ausdruck ist das Zeigen der körperlichen Zurichtungen und tänzeri-schen Kon-ventionen

Tabelle 4

Auf einige Konsequenzen für die therapeutische Arbeit will ich im Folgenden eingehen.

Aus Balanchines Konzeption ergeben sich in einigen Punkten Konflikte zu unseren grundsätzlichen therapeutischen Annahmen und Zielen, vor

allem zu dem Ziel, die Individualität der jeweiligen Patientin zu fördern. Widersprüche gibt es aber auch zu dem Ziel, mit der Patientin individuelle Wege der Heilung und Lebensgestaltung zu erarbeiten. Für dieses Ziel sind normierte Körperästhetiken sowie die Vorstellung des Körpers als ein gut und perfekt funktionierendes ausführendes Organ geradezu kontraproduktiv wenn nicht sogar schädigend. Nun, man könnte jetzt meinen also gut, das Ballett ist es nicht, es hat in der Tanztherapie nichts zu suchen.

Aber das wäre vorschnell. Jedes Phänomen von Tanz zeigt eine Perspektive auf den Menschen und den Körper, die für Therapie wichtig sein kann.

Balanchine bietet drei wichtige Bausteine. Er betont die Bedeutung von Ästhetik und Schönheit. Die Integrative Tanztherapie geht davon aus, dass der Mensch kreativ ist. Er hat ein ästhetisches Empfinden und ein Bedürfnis nach Schönheit. Diese Komponenten werden in der Therapie nicht in den normierten Formen des Balletts verwirklicht, sondern in Bewegungsweisen, die subjektiv als schön und ästhetisch gelten. Eine solche subjektive Ästhetik zu entwickeln und das ästhetische Empfinden zu schulen und sich an Schönheit zu erfreuen, sollte gerade die Tanztherapie als kreativ ästhetische Therapieform nicht außer Acht lassen. Für PatientInnen ist das Erleben von Schönheit und Ästhetik jenseits alltäglicher Mühen sehr berührend. Besonders bei Gestaltungen kommt die ästhetische Komponente zum Tragen. Das haben Sie vielleicht selbst bei Ihren eigenen Gestaltungen erlebt und sich daran erfreut.

Die zweite wichtige Anregung ist die Bedeutung von Leistung und Perfektion und von Üben und Trainieren. Üben, trainieren und auch perfektionieren werden in der Integrativen Tanztherapie an die subjektive Motivation und an den individuellen Sinn eines Übens und Leistens gebunden und nicht an eine von außen bestimmt Norm. Der Aspekt des Übens und Leistens in einer positven Konnotation geht leider in tanztherapeutischen Ansätzen häufig vor lauter Improvisieren unter. Es wird vergessen, dass es auch das Üben ist, das neues Bewegungs- und Verhaltensrepertoire ermöglicht. Dies wird durch die aktuelle Hirnforschung bestätigt.

Ein dritter zu reflektierender Punkt ist, wie mit einem feststehenden Bewegungskanon wie dem des Balletts in der Therapie verfahren werden kann. Hier gehen wir so vor, dass die technischen Bewegungsformen des Balletts auf ihre Grundprinzipien bzw. Bewegungsparameter hin analysiert und nach ihren bedeutungstragenden und bewegungsanregenden Aspekten durchforscht werden. Das Ballett betont z.B. die vertikale Achse, die Qualität der Leichtigkeit, den oberen Bereich in Bezug auf den Körper und den Raum, das Brustbein als Zentrum der Leichtigkeit, die Flexibilität,

Sprünge, Drehungen und die gestischen Bewegungen von Armen und Beinen, aber auch die Kontrolle über die Bewegungen sowie eine durchgehende mittlere Spannung und eine präzise Raumorientierung, um nur einige der Parameter zu benennen.

Sind für die PatientIn im Prozess bestimmte dieser Parameter wichtig, dann kann auf vereinfachte Formen des Balletts zurückgegriffen werden. Sie müssen allerdings methodisch variabel, d.h. nicht nur über Imitation erfahrbar gemacht werden. Z.B. können die Armgesten in ihrem geometrischen Aufbau und in ihrer Ausrichtung auf den Raum oder die Kontrolle der Bewegung trainiert werden. Und daraus lassen sich improvisatorische Aufgaben ableiten. Es kann geübt werden, wie der Rumpf zu stabilisieren ist, damit die Extremitäten mobil sein können. Es kann das Prinzip der Symmetrie als stabilisierendes Moment herausgegriffen werden oder die Bewegungen in der vertikalen Ebene, die eine Präsentationsfunktion haben. Es können einfache Etüden aus dem Ballett so gelehrt werden, dass das subjektive Erleben oder die Erweiterung der Bewegungsmöglichkeiten in den Vordergrund rückt und nicht die Erfüllung technischer Anforderungen. Eine solche Weise der Integration gilt nicht nur für das Ballett, sondern für alle tänzerischen Richtungen, die einen festen Bewegungskanon anbieten.

Bei Graham ist Tanz Ausdruck von Emotionen und existentiellen menschlichen Zuständen. Nun, dies ist sicher der für Sie vertrauteste Ansatz, zu dem ich jedoch ein paar wichtige Bemerkungen einfügen will.

Für die Integrative Tanztherapie ist wesentlich, dass der Ausdruck von Emotionen individuell und gesellschaftlich geformt ist. Dieser Ausdruck ist keineswegs eine Befreiung in eine neue Natürlichkeit, wie beim Ausdrucktanz und stellt auch nicht eine vielzitierte Authentizität her. Die Arbeit am emotionalen Ausdruck wird insofern erweitert, als bloßes Ausdrücken-Lassen durch andere Arbeitsweisen ergänzt werden muss.

Grundsätzlich drückt sich ein Mensch immer aus. Ein Innenaspekt wird jedoch erst in der Veräußerlichung sichtbar und umgekehrt ist Äußeres immer schon von Innenaspekten durchdrungen. Insofern kann ein Mensch sich nicht nicht ausdrücken, so wie er nicht nicht kommunizieren kann. Zu unterscheiden ist aber, dass ‚sich etwas ausdrückt', also unbewusst bleibt von der Intention, etwas auszudrücken. Im Modernen Tanz und im Ausdruckstanz setzt hier die Bearbeitung ein, die die Intention des Ausdrücken-Wollens deutlich macht. KünstlerInnen arbeiten intensiv an der bewussten Formung ihres Ausdrucks. Die Arbeit am bewussten emotionalen Ausdruck in der Therapie erfordert eine multidimensionale und mehrperspektivische Vorgehensweise, die wahrnehmen, üben und lernen, improvisieren, gestalten, reflektieren und verstehen und vieles andere mehr einschließt.

In tanztherapeutischen Ansätzen wird emotionaler Ausdruck häufig als Selbstausdruck verstanden. Bartenieff ist eine der wenigen TanztherapeutInnen, die, wie ich, darauf aufmerksam machen, dass Selbstausdruck nicht ausreicht. Sie formuliert sogar, dass die Disziplin der Tanztherapie es sich nicht erlauben soll in einen amorphen Selbstausdruck abzugleiten (Bartenieff 1980, 151). Dazu einige weitere Gedanken.

Die kommunikative Funktion des Ausdrucks ist für die Integrative Tanztherapie von wesentlicher Bedeutung, da der Mensch auf den Mitmenschen und die Welt hin angelegt ist und sein Ausdruck Mitteilung ist und Wirkung haben soll. Beim klassischen Ansatz des ‚authentic movement' wird z.B. die kommunikative Funktion des Ausdrucks auf den visuellen Kanal reduziert. Die PatientIn wird gesehen, es findet jedoch keine weitere Interaktion statt. Dies bedeutet eine Verarmung des interaktionalen Bezugs. Auch die Möglichkeiten der multiplen Stimulation als Reaktion auf den Ausdruck sei es mit Worten, mit Berührung oder mit Resonanzen sind eingeschränkt. Entwicklungspsychologisch lässt sich ein solches Vorgehen nicht begründen, weil es zur gesunden Entwicklung gehört, dass Stimulierungen auf vielen verschiedenen Kanälen stattfinden und die Ausdruckweisen des Säuglings und des Kindes differenzierte Antworten finden.

Dass Emotionen ausgedrückt werden sollen und können, dass Menschen Emotionen zurückhalten und dass dies Folgewirkungen hat, wird keine TanzpsychotherapeutIn bestreiten. Ebenso ist Konsens, dass Emotionen in der psychischen Organisation ein zentrales Element darstellen und ein wichtiger Teil psychotherapeutischen Arbeitens sich mit der Bewusstmachung, der Klärung und dem Verstehen von Emotionsmustern und dem Ausdrücken von Emotionen befasst. In der Integrativen Tanztherapie ist es ein Ziel, dass die PatientInnen Zustände und Emotionen so bewusst wie möglich zeigen lernen. Der Ausdruck ist auf eine Wirkung in der Welt bezogen und soll Mitteilung sein. Je eindeutiger die Ausdrucksabsicht und die Ausdrucksbewegungen sind, umso klarer wird die eigene Stellungnahme und der Kontakt zur Welt und zum Mitmenschen und umso eindeutiger erfolgen Rückmeldungen, die die eigene Identität bekräftigen. Hier setzt die diffizile und differenzierte Ausdruckarbeit ein, die mehr und anderes ist als Selbstausdruck. Die Arbeit an der Ausdruckshemmung, an Ausdrucksdefiziten, an Ausdruckskonflikten, an der Abwehr von Emotionen und an der Ganzheit des Ausdruck sind darin enthalten.

Für Merce Cunningham ist Tanz reine Bewegung des Körpers. Alwin Nikolais, ein Zeitgenosse von Merce Cunningham formuliert: Dance is motion, not emotion. Der Körper ist Knochen, Muskeln, Bänder, Nerven etc., also anatomischer physiologischer Körper. Ausdruck ist, was er

artikuliertes Bewegen nennt.

Heute sind Bewegungsmöglichkeiten stark reduziert. Das geht sogar soweit, dass Kinder nicht mehr unter einer Bank durchkriechen können oder die Bewegungsmöglichkeiten funktionalisiert werden, um einen gesellschaftlich akzeptierten body zu schaffen. Der Aspekt der Konzentration auf den Körper und dessen Bewegungsmöglichkeiten jenseits funktionaler Erfordernisse muss auch in der Therapie eine neue Gewichtung erfahren. Bewegungslust, Neugierde an den Möglichkeiten der Bewegung und Spiel mit diesen sollten auch in der Therapie wieder einen Platz finden jenseits emotional expressiver, symbolischer oder konflikthafter Bedeutung der Bewegung.

Für Pina Bausch ist Tanz Spiegel gesellschaftlich-körperlicher Normierungen. Pina Bauschs Tanztheater weist Grundannahmen über den Körper und die Bewegung auf, die in der Integrativen Tanztherapie einen wichtigen Stellenwert haben. Für die Integrative Tanztherapie eröffnet diese Konzeption die Möglichkeit, über tänzerische und choreographische Methoden die individuelle Geschichte und die gesellschaftliche Geprägtheit eines Menschen in den Blick zu nehmen und bewusst zu machen. Ein wichtiger Teil der therapeutischen Arbeit befasst sich mit den sozialen und biographischen Eindrücken und Eingriffen, die sich im Körper eines Menschen über die Lebensgeschichte hinweg eingeschrieben haben. Diese können bewusst gemacht und teilweise in ihrer Wirkung verändert werden. Bewusstheit und Sinnverständnis für die eigene Geschichte kommen mit diesem Ansatz in den Blick. Grundkonzepte wie die Mehrperspektivität auf ein Geschehen, Vieldeutigkeit der Szenen und Interaktionen, sowie komplexe Sinnerfahrungen sind in den Choreographien von Bausch künstlerisch verwirklicht. Wir verwirklichen diese in der Therapie. Sogar der Prozess der intersubjektiven Korrespondenz findet sich bei Bausch wieder. Die Methoden und Techniken des Tanztheaters weisen faszinierende Übereinstimmungen mit den Methoden und Techniken der Integrativen Tanztherapie auf. Auch wir arbeiten z.B. mit Wiederholungen, um Sehgewohnheiten aufzudecken und Bewegungen bewusst zu machen. Wir arbeiten wie Bausch mit der Exploration von Themen, wir arbeiten mit übertreiben, polarisieren und ähnlichem. Leider kann ich darauf nicht mehr näher eingehen.

Ich habe an vier Beispielen aufgezeigt, dass tänzerische Konzeptionen unterschiedliche Modelle vom Menschen, vom Körper und von Ausdruck aufweisen. Diese unterschiedlichen Perspektiven werden auf dem Hintergrund von fundierenden therapeutischen Konzepten spezifiziert und in die Arbeitsweise eingepasst. Dies habe ich kurz aufgezeigt. Es ergibt sich für die Integrative Tanztherapie eine mehrperspektivische Sichtweise auf den Tanz und dessen Funktion und eine reiche und flexible

Arbeitsweise, die ein wesentliches Charakteristikum der Integrativen Tanztherapie darstellt. Je nach den Erfordernissen der Praxis können die Perspektiven auf die Bewegung und den Körper und die Referenz zu einem Tanzansatz rasch wechseln und unmerklich ineinander übergehen. Dieser Prozess des Perspektivenwechsels geschieht auf der Grundlage der Bedürfnisse der PatientInnen und aufgrund der Notwendigkeiten des therapeutischen Prozesses und des jeweiligen Zieles.

Im Tanz spiegelt und thematisiert sich die Wandlung von Körper- und Bewegungskonzepten. Auf diese Wandlung müssen Therapieformen reagieren, die das Medium Bewegung ins Zentrum stellen. Veränderte Körper- und Bewegungskonzepte bedingen andere, neue Erlebnisweisen und Umgangsweisen, die PatientInnen und TherapeutInnen prägen. Ohne Kenntnis dieser `Lebenswelten´ und `Tanzwelten´ können Arbeitsweisen, Einschätzungen und Bewertungen von Körper- und Bewegungsphänomenen fehllaufen. Es könnten wichtige Inhalte für therapeutisches Arbeiten unbeachtet bleiben. Insbesondere die zeitgenössischen Entwicklungen im Tanz und die sich darin spiegelnde veränderte Auffassung des Körpers verdienen eine vertiefte Diskussion. Sie stellen eine stabile Körperidentität und stabile Körpergrenzen in Frage, thematisieren das Verhältnis von Technologie, elektronischen Medien und Körper. Wie therapiert man einen Cyborg ist die Frage. Hier kommen wir nicht umhin, uns mit der Vieldeutigkeit und Komplexität der Lebenswelt im 21. Jahrhundert auseinander zu setzen, in der der Körper und die eigene aktive Bewegung zunehmend bedeutungslos zu werden scheint. Psychotherapie muss deshalb dem Körper und der Bewegung einen neuen Stellenwert zuweisen. Die Integrative Tanztherapie hat hier ihre besonderen Potenzen.

Jetzt bin ich am Ende meines Vortrags angelangt. Gehen Sie doch noch einmal gedanklich zurück zu Beginn meines Vortrags und dem Bild der sechzehn Stühle im Kreis. Ich hoffe, ich konnte deutlich machen, dass nur dann, wenn wir verschiedene Perspektiven auf den Tanz einnehmen und dieser Reichtum uns als Therapeutinnen zur Verfügung steht, sich eine Vielfalt erschließt, die der Vielfalt des Menschen entspricht.

Über den meditativen Tanz, der in meinem Anfangsbeispiel vorkommt, habe ich nichts gesagt. Hier, aber auch in den verschiedenen Tanzangeboten nach dem 'get together' mit Prosecco und im Verlaufe des gesamten Kongresses in den verschiedenen Workshops werden sie mit weiteren Konstrukten von Tanz und Bewegung konfrontiert, die wieder andere Perspektiven beisteuern. So komme ich mit einem Satz von Fritz Perls zum Schluss: There is no end to integration.

Ich wünsche Ihnen einen erlebnisreichen Kongress und bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit.

Literatur

Bartenieff, J. 1980. Body movement - Coping with the environment. New York: Gordon/Breach.

Foster, Susan Leigh 1986. Reading Dancing - Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press.

Hoghe, Raimund, Weiss, Ulli. 1981. Bandoneon - Für was kann Tango alles gut sein? Darmstadt: Luchterhand Verlag.

Huschka, Sabine 2002. "Merce Cunningham! - oder die Frage nach den Kennzeichnungen des Modernen." Pp. 67-82 in tanz theorie text, edited by Gabriele Klein, Zipprich, Christa. Münster: Lit Verlag.

Klein, Gabriele 1999. "Körper der Erfahrung - Körper der Bezeichnung. Leibliche Wirklichkeiten im Tanz." Tanzdrama 48:27-31.

Servos, Norbert 1996. Pina Bausch - Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren. Seelze: Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung.
Wagner, Rudolph F., Becker, Peter (Ed.). 1999. Allgemeine Psychotherapie. Göttingen: Hogrefe.

Bildnachweise

Bild 1 "Kontakthof". Aus: norbert servos pina bausch – wuppertaler tanztheater oder die kunst einen goldfisch zu trainieren. Kallmeyer Verlag 1996, 102

Bild 2 "Serenade" G. Balanchine, New York City Ballett, Foto. M.N.Robert. Aus: ballett international tanz aktuell 8/9 1996, 19

Bild 3 "Concerto Barocco" G. Balanchine, Basler Ballett Foto Peter Schnetz. Aus: ballett international 6, 86, 16

Bild 4 Martha Graham als Medea in "Cave of the Heart" May 1946. Aus: Martha Graham Blood Memory - An Autobiographie, New York 1991, 221

Bild 5 Martha Graham in "Letter to the world", Foto Barbara Morgan. Aus: J. H. Mazo Prime Movers The Makers of Modern Dance in America, W. Morrow and Comp. New York 1977, 155

Bild 6 "On camera" Merce Cunningham. Aus: J.Klosty Merce Cunningham, Dutton & Co New York 1975, 156

Bild 7 "Place" Merce Cunningham 1966. Aus: Merce Cunningham Hrsg. von James Klosty, Dutton, New York, 183

Bild 8 "Kontakthof" von Pina Bausch 1978. Aus: Servos, Norbert und Weigelt, Gerd (Fotos) Pina Bausch Tanztheater, ohne Seitenangabe

Bild 9 "Komm tanz mit mir" von Pina Bausch 1977. Aus: Servos, Norbert und Weigelt, Gerd (Fotos) Pina Bausch Tanztheater, ohne Seitenangabe