

Moderner Tanz und Tanztherapie

Masterarbeit

MAS TanzKultur
der Universität Bern

eingereicht bei
Prof. Dr. Gabriele Brandstetter

vorgelegt von
Anna Pohlmann

Bern Juni 2011

Inhaltsverzeichnis

| | Seitenzahl |
|---|------------|
| 1 Einleitung | 4 |
| 2 Theoretischer Teil | 7 |
| 2. 1 Anthropologie und Körper | 8 |
| 2. 1. 2 Anthropologie und Tanz | 8 |
| 2. 1. 2. 1 Wissen des Tanzes | 8 |
| 2. 1. 3 Zwischenleiblichkeit | 9 |
| 2. 2 Psychologische Ansätze | 10 |
| 2. 2. 1 Trieb und Konflikt | 12 |
| 2. 2. 1.1 Das Phasenmodell | 13 |
| 2. 2. 2 Der Todes– und Lebenstrieb | 14 |
| 2. 2. 2.1 Der Wiederholungszwang | 14 |
| 2. 2. 3 Übergangsobjekte und das Spiel | 16 |
| 2. 3 Symbolbildung | 18 |
| 2. 4 Körperkonzept Tanz | 16 |
| 2. 4.1 Körperkonzept Psychologie | 18 |
| 3 Analytischer Teil | 23 |
| 3. 1 Der Ausdruckstanz | 23 |
| 3. 1. 1 Bewegungsanalyse Rudolf von Laban | 26 |
| 3. 1. 2 Der Ausdruckstanz und Mary Wigman | 29 |
| 3. 1. 3 Körperkonzept Ausdruckstanz | 30 |
| 3. 1. 4 Analyse „Hexentanz“ von Mary Wigman, 1926 | 33 |
| 3.1.4.1 Körperkonzept „Hexentanz“ | 34 |
| 3. 2 Der Zeitgenössische Tanz | 34 |
| 3. 2. 1 Aspekte der Abwesenheit | 36 |
| 3. 2. 2 Der Borromäische Knoten im Tanz | 38 |
| 3. 2. 3 Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion | 39 |
| 3. 2. 4 Die drei Register im Psychischen | 40 |
| 3. 2. 4. 1 Das Imaginäre | 40 |
| 3. 2. 4. 2 Das Symbolische | 41 |
| 3. 2. 4. 3 Das Reale | 41 |

| | |
|---|----|
| 3. 2. 5 Körperkonzept im Zeitgenössischen Tanz | 42 |
| 3. 2. 5. 1 Das Imaginäre | 42 |
| 3. 2. 5. 2 Das Symbolische | 43 |
| 3. 2. 5. 3 Das Reale | 43 |
| 3. 2. 6 Analyse „Unsichtbarst“ von Anna Huber, 1998 | 44 |
| 3.2.6.1 Körperkonzept „Unsichtbarst“ | 45 |
| 3.2.6.2 Anna Huber – Biographie | 46 |
| 3. 2. 7 Das Reale in der Therapie | 47 |
| | |
| 3. 3 Die Tanztherapie | 48 |
| 3. 3. 1 Die Tanztherapie in Deutschland | 49 |
| 3. 3. 2 Pionierinnen der Tanztherapie der USA | 50 |
| 3. 3. 3 Körperkonzept Tanztherapie | 54 |
| 3. 3. 4 Künstlerisches Projekt und Tanztherapie | 56 |
| | |
| 4. Diskussion | 57 |

1 Einleitung

Mit dem Aufkommen der Tanztherapie in den 80er Jahren etabliert sich die wissenschaftliche Forschung des Tanzes. Als jüngere Wissenschaft beginnt sie, ein adäquates eigenes Handwerkszeug der Tanzforschung zu entwickeln. Darin wird der flüchtige Moment des Tanzes zum genuinen Gegenstand dieser Forschung, welcher aber durchaus nicht nur ein Phänomen des Tanzes darstellt, sondern letztendlich auch relevant ist für andere Disziplinen, die sich mit menschlichen Figurationen beschäftigen und im weitesten Sinne mit Tanz zu tun haben. Einerseits ermöglicht er ein intensives Erleben, ist andererseits aber nicht festzuhalten und immer nur als etwas Vergangenes wahrnehmbar. Vor diesem Hintergrund gewinnen in der tanzwissenschaftlichen Forschung in einer großen Spannweite unterschiedlichste Methoden anderer Wissenschaften an Bedeutung (vgl. Brandstetter & Klein, 2007, S. 9 - 10).

Obwohl die Tanztherapeutische Methode in den USA von Tänzerinnen und nicht von Therapeutinnen durch den Ausdruckstanz entwickelt wurde, konnten die Wissenschaft des Tanzes und die Tanztherapie sich nicht gegenseitig inspirieren. Um innerhalb von gesetzlich anerkannten Therapieverfahren akzeptiert zu werden, hat die Tanztherapie durch eine eher einseitige Fokussierung auf psychologische Disziplinen vergebens versucht, innerhalb der wissenschaftlichen Psychotherapie anerkannt zu werden. Die meisten radikalen Veränderungen der Tanzkunst und der Tanzwissenschaft, die den Körper sowie seine gestalterischen und bewegungstechnischen Möglichkeiten immer wieder neu akzentuieren, sind dadurch größtenteils über die Tanztherapie hinweggegangen. Das therapeutische Medium Tanz verändert sich zusehends zur Bewegung hin. Ein Diskurs über die darin zugrunde liegenden Probleme hat nicht stattgefunden. So stellt sich nicht nur die Frage, ob der Tanz in der Tanztherapie verschwindet, sondern ob eine Konzeption, die auf den Ausdruckstanz festgelegt ist, den derzeitigen Anforderungen noch gerecht wird (vgl. Elke Willke, 2007, S. 81).

Ziel dieser Arbeit ist es, an Hand von Körperkonzepten aufzuzeigen, inwieweit die neueren Entwicklungen des Modernen Tanzes für die Tanztherapie erweiterte Möglichkeiten zu methodischen Vorgehensweisen und inhaltlichen Diskursen bieten könnten, inwiefern eine Wiederbesinnung, Erweiterung und eventuell eine Neubestimmung des Ausdruckstanzes für die Tanztherapie von Bedeutung sein kann. Aufzuzeigen wäre ebenso, inwiefern eine stärkere Einbeziehung der frühen körperlichen Entwicklung die Tanzwissenschaft bereichern könnte. In der Tanztherapie und in der Tanz-Kunst steht der Körper im Mittelpunkt der Betrachtung, der die gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse ausdrückt. In Beiden wird das psychologisch-philosophische Gedankengut artikuliert, das von einer psychodynamischen Struktur des Menschen ausgeht. Unter Rückgriff auf psychoanalytische Theorien positioniert Sigmund den Tanz in eine gesellschaftliche Sphäre. Die Tanztherapie dagegen hat es versäumt, die tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen zu thematisieren, die sich am Körper manifestieren. Auch wenn es nicht so scheint: Der menschliche Körper entfernt sich zusehends aus dem Leben als Mittel zur Orientierung in einer immer unüberschaubarer werdenden Welt. Seine Bedeutung steht deshalb im Zentrum der Untersuchung. Beschrieben werden die Auswirkungen der gesellschaftlichen Verhältnisse auf den Tanz und die Psyche des Menschen. Damit wird der Subjektbegriff zu einem Teil dieser Untersuchung.

Die derzeitige Event – und Spektakelkultur bestimmt alle Bereiche des Zusammenlebens der „Spaß – Gesellschaft“ des 20. Jahrhunderts. Es gab zwar Gegenbewegungen historischer und gesellschaftlicher Art, um diesem Prozess entgegen zu wirken, doch meist ohne Erfolg. Die Tatsache, dass die Abwesenheit und das Verschwinden des Körpers akzeptiert werden, könnte aber einen Ausweg eröffnen. Letzten Endes ist es ja der Körper selbst, an welchem das Problem offenbar wird, indem er sein Verschwinden zum Ausdruck bringt (vgl. Kamper, 1999, S. 7 - 9). Im Vordergrund steht eine Freizeitideologie, in der die Bewegung des Körpers in den Mittelpunkt rückt, um ihn zur idealen Form zu trimmen und in beste Gesundheit und Fitness zu versetzen, eine Mode zur Vorgabe ewiger Jugendlichkeit und sexueller Verführbarkeit und letztendlich immerwährende Gegenwart als Verleugnung des Todes. Dadurch versinkt jegliche Sinnlichkeit und Leidenschaft des lebendigen „normalen Lebens“ im „Nichts“. Diese „Abwesenheit“ erscheint als Reservoir des Grauens, Hässlichen, Sinnlosen, sowie der Verletzbarkeiten und Gewalttätigkeiten. All das kann sich in fragmentierten Körperlichkeiten zeigen. Diese zurückgedrängte Lebensenergie als die Vermeidung eines Erfahrungsraums des „vollen Lebens“, die in ihren Unwegsamkeiten nur als Belastung erlebt werden kann, führt dazu, dass der Körper beginnt, als Ausdruck gesellschaftlicher und ökonomischer Verhältnisse ein spezifisches Krankheitspanorama aufzuzeigen. Hoher Ehrgeiz, Konkurrenz, erhöhtes Verantwortungsgefühl und allumfassende Perfektionierung erzeugen spezifische Krankheitssymptome, die die gesamte Struktur der Persönlichkeit umfassen. Sie dienen weniger der Abwehr eines bestimmten innerdynamischen Konflikts; sie sind vielmehr Ausdruck einer narzistisch infantilen Grundproblematik. „Das von der Gesellschaft geforderte „beste Selbst“ in idealer Form ist pathogen“ (Kamper & Wulf, 1982, S. 46). Der Ausweg aus dem Dilemma könnte in dem Gelingen bestehen, das Unbewusste und den Unwillen zu organisieren. Dazu schreibt Kamper:

„Der als Niederlage durchschaute Sieg, die als Ohnmacht erlittene Macht öffnet die Passage zum Erwachsenwerden. Das infantile Machtspiel hört auf interessant zu sein. Dann implodiert die schmerzlose Dummheit. Das tut weh und macht Lust. Das präpariert eine schöne Virtuosität, nämlich die Allianz von Sterblichkeit und Freiheit, von Lebendigkeit und Endlichkeit, die in ihrer Entscheidung für das Jetzt und Hier unwiderstehlich ist“ (Kamper, 1999, S. 25).

Hier kommt die Kunst ins Spiel und auch die Tanzkunst, die vielleicht als Sprache der Zukunft den auf einer verlorenen Sinnhaftigkeit basierenden Konflikten entgegen wirken könnte. Die Tanztherapie als künstlerische Therapieform wäre gefordert, sich mit ihren durchaus vorhandenen Potentialen in diesem Thema zu positionieren. Diese Arbeit könnte einen Beitrag dazu leisten.

Die Fragestellung lautet deshalb: Inwieweit kann die Erforschung von Körperkonzepten im künstlerischen Tanz der Moderne einen Diskurs anregen, um die Dualität vom Tanz in der Therapie und von der Therapie im Tanz wiederzubeleben? Was könnte die Besinnung auf die frühe Kindheit dazu beitragen? Wie könnte daraus ein Konzept für ein künstlerisches Projekt entstehen?

Ablauf der Arbeit

Im theoretischen Teil sollen zunächst Probleme der Anthropologie und des Körpers behandelt werden, um unterschiedliche Menschenbilder zu skizzieren, wie sie von einzelnen Epochen geprägt worden sind. Nach der Themenstellung dieser Arbeit ist es offensichtlich, dass der Tanz und das Wissen des Tanzes damit im Zusammenhang stehen. Hier wird die Zwischenleiblichkeit von Bedeutung, die ein neues Verhältnis zwischen Körper und Welt beschreibt, eine dynamische Struktur des Menschen, in welcher der Körper von seiner Verdinglichung befreit wird.

Die psychologischen Ansätze sind sehr ausführlich dargestellt, weil sie maßgeblich den Tanz und die Tanztherapie beeinflusst haben. Neuere Erkenntnisse ergänzen die Psychoanalyse um phänomenologisches Gedankengut zur Erfassung der frühen Kindheit, das von der klassischen Lehre nicht thematisiert wurde. Das ist insofern von Bedeutung, als die Triebtheorie um die Subjekttheorie erweitert wurde. Beides hat den Tanz und seine Körperkonzepte bestimmt. Ferner wird der Mensch in seinen gesellschaftlichen Verhältnissen und seine Verankerung in der kulturellen Umwelt beschrieben. Gerade in diesem Zusammenhang hat Jacques Lacan große Verdienste erworben. Seine Beiträge zur Theorie könnten zwar auch in diesem Teil der Arbeit behandelt werden, erscheinen aber wegen der großen Nähe zum Zeitgenössischen Tanz im analytischen Teil.

Der analytische Teil setzt sich auseinander mit den Implikationen des Ausdruckstanzes und des Zeitgenössischen Tanzes. In ihm werden die Unterschiede skizziert, aber auch die Gemeinsamkeiten. Beschrieben werden ihre Geschichte, ihre Protagonisten und ihre Körperkonzepte. Letztere werden demonstriert am „Hexentanz“ von Mary Wigman und am „Unsichtbarst“ von Anna Huber. Diese Auswahl ist insofern folgerichtig als beides Solotänze sind, von Frauen getanzt werden und gut die Unterschiede vom Ausdruckstanz und Zeitgenössischem Tanz aufzeigen. Mary Wigman steht für die Ausdruckskraft des Seelischen auf der Suche nach Identität, Anna Huber nutzt spielerisch die Materialität des Körpers auf der Suche nach dem Selbst.

Der dritte Teil dieser Arbeit setzt sich mit der Tanztherapie und ihren Implikationen auseinander. Zunächst geht es um ihre Entstehung und den Einfluss der US -Pionierinnen mit ihrer amerikanischen Kultur auf die Entwicklung in Deutschland. Es wird untersucht, inwieweit dieser Einfluss dazu geführt hat, europäische und deutsche Wurzeln und Traditionen in der hiesigen Tanztherapie weitgehend auszuschließen. In der Bestimmung der tanztherapeutischen Körperkonzepte, wird die Aufsplitterung in verschiedene theoretische Ansätze deutlich und zur Diskussion gestellt.

Die implizierte Fragestellung von Kunst und Therapie wird nur gestreift, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Was beide miteinander zu tun haben, wird mit Hilfe einer Videoaufzeichnung deutlich gemacht, die aus einer Arbeit innerhalb einer tanztherapeutischen Weiterbildung entstanden ist.

In der abschließenden Diskussion werden die Aussagen dieser Arbeit zusammengefasst unter besonderer Berücksichtigung der Körperkonzepte. Es wird sich kritisch mit dem derzeitigen Stand der Tanztherapie und ihrem Verhältnis zum Tanz auseinandergesetzt.

2 Theoretischer Teil

2. 1 Anthropologie und Körper

Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts, mit den Wegbereitern der Evolutionstheorie vor etwa 200 Jahren, begann die Historie einer menschlichen Natur und damit des Körpers. Der war bis dahin eine Schöpfung Gottes und hatte keine Geschichte. So beginnt die Anthropologie, den Körper des Menschen zu erforschen, um sein Wesen zu erfassen. Dadurch erlangt der Körper innerhalb unterschiedlicher Sichtweisen der Forschung eine neue Bedeutung, die dem Tanz eine wesentliche Triebkraft verschafft. Es sind zwei Sichtweisen der Anthropologie, die sich im Wesentlichen im Tanz verorten. Nach Plessner und Scheler ist der Mensch in der Lage, seinen Körper getrennt wie auch im gegenseitigen Wechselspiel als funktionale Materie und als beseeltes Wesen wahrzunehmen. Mit diesen Möglichkeiten der Erfahrung, kann sich der Körper in eine exzentrische Position zu sich selbst begeben. Diese räumt ihm einen außer sich selbst liegenden Blickwinkel ein, mit dem er sich betrachten kann und wodurch ihn die Fähigkeit auszeichnet, in der Welt zu sein und gleichermaßen diese und sich selbst darin wahrzunehmen. Das heißt, im menschlichen Körper zeigt sich am ehesten das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und seiner Umwelt.

Gehlen dagegen begreift den Menschen als Mangelwesen einer Frühgeburt, das nur unvollkommen für die Auseinandersetzung mit der Umwelt ausgerüstet ist. Durch lang währende körperliche und psychische Unvollkommenheit während der Kindheitsphase und dadurch bedingte Abhängigkeiten besteht eine naturgegebene Vulnerabilität in der Lebensbewältigung. Ausgestattet mit diesen Voraussetzungen gehen Entwicklung und Vielfältigkeit des menschlichen Verhaltens einher mit Disziplinierungen und lebenslangem automatisierten Lernen. So bilden sich Gewohnheiten heraus, die aus Gehlens Sicht den menschlichen Körper begründen zur Herstellung von Kontinuität und als Quelle freizusetzender Energie (vgl. Wulf, 2004, S. 204).

Ontologisch basieren diese Sichtweisen der Anthropologie auf der Herausbildung des Bewusstseins und der Vorstellungskraft des vormenschlichen Wesens durch eine örtliche Veränderung, vom Urwald in die Savanne, die ungeschütztere Lebensbedingungen mit sich brachte. Der Ur-Mensch begann sich aufzurichten, um den Gefährdungen besser begegnen zu können. Darüber hinaus entwickelte er notwendigerweise die Fähigkeit, Ereignisse schon im Vorfeld des Geschehens kombinieren zu können, verbunden mit der Vorhersehbarkeit einer Gefährdung seines Lebens und damit auch der Bewusstwerdung seines Todes. Seit dieser Zeit prägt die Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit des Körpers die Menschheitsgeschichte mit den historischen, kulturellen, sozialen und religiösen Vorstellungen und Praktiken einer jeweiligen Epoche.

In der gegenwärtigen Gesellschaft wird der Tod aus dem Leben verbannt und mit Furcht und Schrecken besetzt, die es möglichst zu verdrängen gilt. Gesellschaftlich eingebundene Riten oder allgemeine symbolische Handlungsweisen, die den Tod wieder ins Leben integrieren könnten, sind durch bürokratisierte, verwaltete und medizinische Vorgänge in die Anonymität verbannt. So wird das Leid über den Verlust ins Private abgeschoben und höchstens im Verborgenen gezeigt. Der Schmerz und die Trauer, angesichts der Unbesiegbarkeit des Todes und der Vergänglichkeit des Körpers, gefährden eine Gesellschaft und Kultur, die um jeden

Preis versucht, sich des Lebens zu vergewissern. Mit dem weitgehenden Ausschluss des Todes aus dem gesellschaftlichen Leben, um politische und ökonomische Verhältnisse zu verfestigen, ist eine Disziplinierung des Körpers in Zeit, Raum und Bewegung verbunden. Der Körper wird somit zum funktionalen und funktionierenden Material, in der sich keine Differenzierung einer äußeren und inneren Struktur des Körpers mehr ausloten lässt, womit der Tod dennoch nicht zu besiegen ist, aber das Leben sich versagt (vgl. Wulf, S. 271, in: Kamper & Wulf, 1982).

2. 1. 2 Anthropologie und Tanz

In allen Tänzen steht der menschliche Körper im Mittelpunkt, der Bewegungen inszeniert, rhythmische Figuren bildet, mit kollektiven und individuellen Imaginationen spielt und sich in inszenierten Körperbildern darstellt. Unabhängig von der undefinierten Zuordnung des Körpers ist den Bildern gemeinsam, dass sich daraus rhythmische Figuren bilden als Interaktion menschlicher Selbstdarstellung und Verständigung.

In ihnen zeigen sich im Laufe der Zeit sich verändernde gesellschaftliche Organisationsformen des Menschen, seine Körperlichkeit und seine religiösen und philosophischen Vorstellungswelten. Sie sind seit jeher als kollektive und individuelle Ausdrucksform und Interaktion des Menschen in seiner Historizität und Kulturalität zu verstehen und der anthropologischen Forschung zuzuordnen. Durch rhythmische und dynamische Figuren des Tanzes entstehen Körperbilder und Bewegungscodes kollektiver und individueller Imaginationen. In den Tänzen zeigen sich Bilder vom Menschen in ihrer kulturellen und geschichtlichen Prägung, in deren Mittelpunkt der Körper steht, der jenseits der Sprache durch den Tanz ein komplexes Wissen über den Menschen vermittelt (vgl. Brandstetter & Wulf, 2007, S. 9 - 10).

2. 1. 2. 1 Wissen des Tanzes

Unabhängig von der heutigen großen Bedeutung in der Überlieferung von Wissen durch die digitale Medienwelt ist es die Tanzschrift, mit der dieses Wissen vermittelt und weiter getragen werden kann. Anders als die Notenschrift der Musik wurde sie erst sehr spät entwickelt. Bis in die heutige Zeit hinein gibt es allerdings Auseinandersetzungen um die Verschriftung des Tanzes. Es wird deutlich, was mit dem „freien Tanz“ begonnen hat: Die Improvisation steht für den Ausdruck authentischer Bewegung, Individualität und Gefühl, die im Gegensatz zu festgehaltenen Regeln aufgefasst werden. Dabei bewegt man sich innerhalb eines überkommenen Wissenschaftsdenkens, das am alten Gegensatz von Rationalität und Emotionalität und von Geist und Körper festhält.

Das Wissen des Tanzes ist ein anderes als das, was üblicherweise als rationales, technisches und diskursives Wissen akzeptiert wird. Es ist ein sinnliches und impliziertes Wissen der bewegenden Körper, das sich kinetisch und kinästhetisch in Tänzen und Choreografien zeigt. Ein Wissen, welches sich nicht ganz, aber dennoch jenseits des Informationswissens über ästhetische Erfahrung als Evidenz vermittelt. Auch wenn sich diese Erfahrung in erster Hinsicht als eine sinnliche und emotionale transportiert, ist sie in ihrer Komplexität eingeschlossen in individuellen Erinnerungen, die in einer Melange von „Erinnerung, Wissen, Wahrnehmung, Erwartung, Begehren besteht“ (Brandstetter & Wulf, 2007, S. 90). Der Tanz

kann damit ein Wissen evozieren, welches über die bereits vorhandenen kognitiven Informationen hinaus das bestehende Wissen und das noch zu erwartende Wissen auslotet. Dennoch wird die Akzeptanz eines solchen scheinbar subjektiven und emotional besetzten Wissens immer wieder in Frage gestellt; denn würde es in seiner sinnlichen Dynamik anerkannt, bliebe dies nicht ohne Einfluss auf das derzeitige generelle Verständnis von Wissen und Wissenschaft und könnte ein herrschendes System in Bewegung versetzen, wenn nicht sogar ins Wanken bringen. Dies gälte dann nicht nur innerhalb des Tanzes durch Auswirkungen auf die Grundprinzipien der tänzerischen Ästhetik und für andere herkömmliche Wissenschaftsdisziplinen, sondern würde auch im politisch - kulturellen Kontext eine ästhetische, ethnische und sexuelle Differenz im Tanz und ins besondere in der Tanztherapie artikulieren. Auch diese hat das Problem, dass Tänze als Gegenstand der Forschung nicht leicht objektiv zu definieren sind, da die Wahrnehmung in dem individuellen Blick-Punkt der Bewegung unscharf bleibt. So überschneiden sich in der Wahrnehmung der Tanzbewegungen die mentalen Bilder und die Bewegungsschemata der Betrachter, die einem historischen und kulturellen Wandel unterliegen. Diese Unschärfe ist ein Bestandteil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Tanz und sollte die Tanztherapie befruchten. Sie wirft immer wieder Fragen nach dem Unvorhersehbaren und Unbeherrschbaren von Bewegung auf, markieren aber auch einen Ort, an dem Regeln und Gesetzmäßigkeiten sichtbar werden und damit auch die Möglichkeit, diese immer wieder außer Kraft zu setzen. So können sie wiederum Zusammenhänge sichtbar machen, die sich andernfalls der Wahrnehmung entzögen und vermitteln Erfahrungen von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit, der räumlichen Leere und eines Zustands des Dazwischen (vgl. Brandstetter & Wulf, 2007, S. 90), in dem sich die Zwischenleiblichkeit befindet.

2. 1. 3 Zwischenleiblichkeit

Sigmund betrachtet den Körper als eine „aktualisierte historische Formation, in die man sich tanzend hinein begibt, um sich auf die Spuren seiner Geschichte und der damit verbundenen Emotionen zu begeben“ (Sigmund, S. 173, in: Bischof & Rosiny 2010). Der Körper, den ich „Habe“ und der Körper, der ich „Bin“, verbindet sich zu dem lebendigen, phänomenalen Leib in der Art und Weise, wie das Subjekt sich in der Welt und die Welt selber erfährt. Der Leib ist Medium zur Welt und Verankerung in der Welt zugleich. Aus der leiblichen Wahrnehmung entwickelt er Raum und Zeit. Damit verweist der Tanz auf philosophiegeschichtliche Gedankengänge der Leiblichkeit, ausgehend von einer phänomenologischen Betrachtungsweise des Körpers von Maurice Merleau - Ponty. Diese dritte Dimension ist weder „reines Ding“ noch „reines Bewusstsein“, welches sich weder nur als Objekt noch nur als Subjekt offenbart. Diese dritte Dimension verdeutlicht sich als Erfahrungsraum an der Grenze von Sichtbarem und Unsichtbarem. Das „Unsichtbare“, diese nicht gesehene Erscheinung, erhebt sich aus dem „Sichtbaren“ der menschlichen Bewegung somit zur Präsenz des Modernen Tanzes. Damit wird von Merleau - Ponty ein bestimmtes Verhältnis angesprochen, in dem das Unsichtbare nicht nur Nicht – Sichtbares ist, das von Anderen noch nicht oder nicht mehr gesehen wird, sondern eine Form der Abwesenheit ist, die als dritte Dimension zur Welt gehört. Diese Lücke, die als Übergangspunkt zur „Welt“ einen Platz markiert, in der Gegensatzpaare wie z. B. Hier und Dort, Ich und der Andere in

einem Dazwischen aufgehen und nicht mehr von Bedeutung sind, diese Lücke markiert einen Zwischenbereich als dritte Dimension (vgl. Merleau - Ponty, 2004, S. 290). Winnicott bezeichnet diese als einen „intermediären Bereich von Erfahrungen, in den in gleicher Weise innere Realität und äußeres Leben einfließen“ (Winnicott, 1989, S. 11).

Sehen und Berühren, als synästhetische Erfahrung, sind wesentliche Fähigkeiten des Menschen, um mit seiner Umgebung kommunizieren zu können. Im Sehen wird der Gegenstand berührt, im Tasten wird der Gegenstand erkannt. So hört der Gegenstand auf, Objekt zu sein, ohne zum Subjekt zu werden. Darin besteht die „Zwischenleiblichkeit“ als grundsätzlicher Modus des In-der-Welt-Seins. Die physischen Grenzen des Körpers sind also als Handlungsräume aufzufassen, die sich mit jenen von anderen Menschen überkreuzen. Das bedeutet, dass eigene körperliche Erfahrungen auch die Erfahrungen von anderen Menschen bereichern. Der französische Philosoph und Tanzforscher Michel Bernard bezieht sich auf den „muskulösen Dialog“, der als Reaktion auf die „Zwischenleiblichkeit“ verstanden werden kann. Für ihn ist die Muskelanspannung nicht nur notwendig, um Bewegungen auszuführen, sondern auch, um Emotionen auszudrücken. So erfordern z. B. auch Lachen und Weinen eine Anspannung der Muskeln, um auf andere Körpererfahrungen reagieren zu können, sie werden als Teil des Rezipienten assimiliert. Dieses implizite Gedächtnis prägt die Fertigkeiten des Kindes auf motorischer, sensorischer und emotionaler Ebene sowie seine künftigen Beziehungsmuster.

Im Zusammenhang mit implizitem Gedächtnis und Körpergedächtnis stellt Siegmund nun die Frage nach gesellschaftlichen Veränderungen, die nach seinen Ausführungen nur begrenzt möglich sind; denn das emotionale körperliche Gedächtnis erzeugt eine Schicht der Verlangsamung, da es immer auch eine Erinnerungsarbeit zu integrieren hat. In der Auslotung der damit einhergehenden „Zwischenräume“ sieht Siegmund die Aufgabe der Kunst. In einem Zeitalter, das durch die „Verdinglichung“ des Körpers geprägt ist und „Zwischenleiblichkeit“ in einen Ort des Vergessens zwischenmenschlicher Erinnerung versinkt, kommt der Tanzkunst eine besondere Bedeutung als Potential des Widerstandes zu, nämlich zur Wiederherstellung eines emotional-körperlichen Gedächtnisses und damit zur Wiedergewinnung einer identitätsstiftenden Kultur. Das Körpergedächtnis des Tanzes darf sich nicht damit begnügen, Überliefertes und Nostalgisch - Folkloristisches zu erhalten, sondern vielmehr das Potential des Widerstandes zu erwecken. Das bedeutet, der Körperlosigkeit einer Kultur mit dem Tanz und anderen Disziplinen entgegen zu treten und an der Wiederherstellung von Gesellschaft zu arbeiten, eine Aufgabe, die dem Zeitgenössischen Tanz verpflichtet ist und der Tanztherapie (vgl. Siegmund, S.175 in: Bischof/ Rosiny, 2010). Die Psychologie und die Psychotherapie sind ebenfalls aufgerufen sich in dieser Hinsicht zu verorten. Sie sind es doch in erster Linie, die Fragen an das Subjekt stellen, in welchem sich zusehends die narzistische, infantile Grundproblematik der Gesellschaft am Körper als Ausdruck psychodynamischer Konflikte zeigt.

2. 2 Psychologische Ansätze

In einem 1893 veröffentlichten Vortrag über den psychischen Mechanismus der Hysterie reflektiert Sigmund Freud den Konflikt als konstitutives Element in der Psyche des Menschen. Als Zentrum des Konflikts betrachtet er die Sexualität und eine ihr

entgegenstehende Instanz. Konflikte bestehen aus Bipolaritäten, die nur dann in entstellter Form als Symptombildung und Verhaltensstörungen evident werden, wenn sie sich aufgrund widersprechender Umstände, Gefühle oder sozialer Verbote nicht integrieren lassen. Damit avanciert die Konflikttheorie als Neurosenlehre zum zentralen Begriff der Psychoanalyse, als Persönlichkeitstheorie, einem Forschungsinstrument und einer Heilmethode. Ausgehend von der freien Assoziation, als Fortführung der Hypnose und Suggestion in der Behandlung von hysterischen Neurosen, bringt sie die verlorene Erinnerung eines dramatischen Erlebnisses zur Darstellung und Verarbeitung. Damit einher geht die Entwicklung einer Theorie des psychischen Apparates, in deren Mittelpunkt sich das Bewusstsein als Wahrnehmungssinn der Realität befindet. Das Unbewusste wird zu einem besonderen seelischen Ort, gefüllt mit einer spezifischen Energie und aufgefüllt mit verdrängten Inhalten und Mechanismen. Im weiteren Verlauf der Jahre erfährt die Konflikttheorie Erweiterungen, Ergänzungen und Veränderungen, bleibt aber weiterhin von zentraler Bedeutung bei der Entstehung von neurotischen Störungen. Diese sind allerdings nur dort zu befürchten, wo die intrapsychischen Gegensätze sich nicht integrieren lassen und sich ein rigides System von einem Entweder – Oder herausbildet.

Auch bei einem erweiterten Verständnis bleibt damit die Neurosenlehre im klassischen Sinne einem Bereich der psychischen Struktur vorbehalten, in dem bereits eine ausreichende Entwicklung der Abwehr vorhanden ist sowie eine klare Identität und ein stabiles Ich erworben wurden. Damit erfasst sie nicht die Probleme, die den davor liegenden Zeitraum der kindlichen Entwicklung, nämlich das Selbst betreffen, welches als Vorbedingung zur Ich-Bildung und Identität aufzufassen ist. Dieses initiiert im weiteren Verlauf des Lebens als Selbstbewusstsein das Gelingen eines „sinnerfüllten Daseins“ sowie den kreativen Umgang mit gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen und die kulturellen und schöpferischen Handlungen und Erlebnisse. In der derzeitigen „Spaßgesellschaft“ fehlt dieser kreative Umgang, was mit einem Identitätsverlust des Individuums einhergeht und zu Störungen des Selbst führt. In der herkömmlichen psychoanalytischen Praxis werden aber Bereiche dieser Störungen ausgeschlossen, da sie mit der Methode der freien Assoziation und einer Konflikt aufdeckenden Vorgehensweise nicht zu erreichen sind. Probleme von strukturellen Persönlichkeitsdefiziten und narzistischen Störungen bleiben vordergründig unauffällig, weil sie gesellschaftlich anerkannt sind. Allerdings haben sich auch innerhalb der neuzeitlichen Psychoanalyse ein Wechsel der Perspektive und eine veränderte Sicht auf die ersten Jahre des Lebens ergeben. Es sind vor allem Psychoanalytiker, die gerade die ersten zwei Lebensjahre zum Gegenstand ihrer Untersuchung gemacht haben und das Ausmaß einer nur mühsam kompensierten Labilität des Selbstwertgefühls hinter den neurotischen Symptomen wie z.B. der Depression betrachten. So ist ein interdisziplinärer Dialog entstanden, der auf der Grundlage von Freuds Gedankengut einen Diskurs zur Ich-Selbst-Psychologie einleitet und eine frühkindliche Entwicklungspsychologie entwickelt, aber auch auf das kulturelle Erleben des Menschen verweist. Trotz unterschiedlicher Ansichten prägt die Theorie der Triebe als somatisch-biologische Quelle nach wie vor die menschliche Entwicklung. Die Triebtheorie begründet somit den Grundgedanken der Psychoanalyse von Freud innerhalb des psychischen Seelenlebens des Menschen. Der Ausdruckstanz, insbesondere von Mary Wigman steht in enger Verbindung zu diesen Erkenntnissen und beginnt die Triebwelt des Menschen zu

artikulieren und sie über den Tanz ins „Seelenleben“ zu integrieren. Hier liegt der Ursprung der Tanztherapie und Sigmund kombiniert die Triebtheorie mit tanzwissenschaftlichen Erkenntnissen zur Analyse des zeitgenössischen Tanzes.

2. 2. 1 Trieb und Konflikt

Die Triebtheorie von Freud basiert auf der Annahme von Trieben als eine physiologische Quelle psychischer Energie. In „Jenseits des Lustprinzips“ beschreibt Freud die Auseinandersetzung mit dem Lust–Unlust-Prinzip, das die Triebwelt im Wesentlichen bestimmt. Bezogen auf Forschungsansätze der organischen Triebe, abgeleitet von „historischen Bedingtheiten“ der Pflanzen- und Tierwelt, sind die Triebe mit einer konservativen Natur ausgestattet und neigen somit zur Wiederholung, Regression und zur Wiederherstellung bzw. zum Erhalt von früheren Zuständen. In dieser Dynamik bilden sie eine organische Quelle von Krafteinflüssen, die sich als Repräsentanz des Körperinneren auf den seelischen Apparat übertragen. Sie sind nach Freud den unbewussten Prozessen des Psychischen zuzuordnen und stehen mit den unteren Schichten des seelischen Vorgangs in Beziehung. Deren frei fließende, ungebundene und sehr kraftvolle Energie wirkt andererseits einem den Organismen innewohnenden Prinzip von Stabilität und Konstanz entgegen. Diese ist mit Lust behaftet, wenn sie einer gewissen Grenze von Stabilität nicht ausweicht und mit Unlust, wenn sie diese überschreitet. In diesem Zwischenraum von beiden als qualitative Schwelle der als Lust und Unlust zu bezeichnenden Grenze besteht „eine gewisse Breite ästhetischer Indifferenz“ (Freud, 1921, S. 4).

Damit werden Lust und Unlust mit der Quantität der im Seelenleben vorhandenen Erregung in Beziehung gebracht, davon ausgehend, dass die Erregung der Triebe möglichst niedrig bzw. konstant zu halten wäre. Dem Lustprinzip kommt die Aufgabe zu, die frei fließende Erregung der Triebe zu binden und zu bewältigen, wodurch sich seine Vormachtstellung definiert. Es ist insofern dem Bewusstsein als Sekundärvorgang zuzuordnen und zu einem späteren Zeitpunkt in der Modifikation dem Realitätsprinzip. Das Lustprinzip wird jedes Mal durch eine unlustvolle Spannung angeregt und dann in Aktivität gesetzt, zur Verminderung von Spannung, um Unlust zu vermeiden.

Bezogen auf die Entwicklungsgeschichte von Organismen kann davon ausgegangen werden, dass bewusste Antriebe immer mit Lust und Unlust in Beziehung stehen, die in psychophysischer Hinsicht in Stabilitäts- und Instabilitätsverhältnissen gedacht werden können. Die Triebe können durch das Lustprinzip gebunden und mit der Lebenswelt in Einklang gebracht werden. Damit eröffnet sich im Zuge der menschlichen Entwicklung eine Lustquelle der stabilen Identität. Diese basiert zusehends darauf, Befriedigungsmöglichkeiten der aus dem Unbewussten drängenden Triebe aufzuschieben und modifizieren zu können und zeitweilige Duldung der Unlust als Umweg zur Lust zu ertragen. Die Art und Weise, wie dies geschieht, fällt den Entwicklungsstufen zugeordneter Abwehrmechanismen zu. Die treibende Aktivität, der Antrieb zur Schaffenskraft, speist sich aus der Differenz von gefundener und geforderter Befriedigungslust. Insofern gilt die Sublimierung als höchste Abwehrform als Wiege der Kultur. (vgl. Freud, 1921, S. 40)

2. 2. 1. 1 Das Phasenmodell

Das Lust – Unlust - Prinzip bestimmt dann auch weitgehend das psychoanalytische Phasenmodell der menschlichen Entwicklung. Es basiert auf zwei bahnbrechenden Entdeckungen von Freud, nämlich die Entdeckung des Unbewussten und die Entdeckung der infantilen Sexualität. Die allmähliche Entwicklung der unreifen körperlichen Befriedigungszonen zur integrierten genitalen Befriedigung des Erwachsenen bestimmt dieses Modell. Die erogenen Zonen mit ihrem Befriedigungsmodus gehen einher mit bestimmten Verhaltens- und Erlebensmustern.

Gemäß der Natur der Triebe wird ein komplizierter Reifungsprozess vom Kleinkind zum Erwachsenen aufgezeigt, innerhalb einer bipolaren Struktur von Libido und Aggression (entsprechend der Dualität von Erhaltung und Destruktion). Jede der Phasen kennzeichnet einen Konflikt, der das Lust–Unlust-Prinzip aktiviert, der überwunden werden muss, um zu einer höheren Organisationsstufe der Entwicklung zu kommen. Alle seelische Energie, die den psychischen Apparat erfüllt, stammt aus den mitgebrachten Triebregungen. Diese können aber in den Entwicklungsphasen nur bedingt zugelassen werden, bleiben aber ein Leben lang im Unbewussten vorhanden. Die Wünsche des infantilen Sexuallebens und die Verletzungen der naturgegebenen Hilflosigkeiten sowie Ohnmachtsgefühle müssen während der Entwicklungsstufen unter schmerzlichsten Empfindungen aufgegeben werden. Dieser „Liebesverlust und das Misslingen hinterließen eine dauernde Beeinträchtigung des Selbstgefühls als narzisstische Narbe...den stärksten Beitrag zu dem häufigen „Minderwertigkeitsgefühl“ der Neurotiker“ (Freud, 1921, S. 17). Hier leitet Lacan das „Subjekt des Begehrens“ mit dem Spiegelstadium ab, das Sigmund auf den Tanz überträgt. Freud hat die Triebregungen, entsprechend der Körperzonen, auf drei Hauptphasen ausgerichtet, die er als oral, anal und phallisch bezeichnet.

Die phallische Phase als „Ödipuskomplex“ kann als Hauptbezugsachse der Psychoanalyse bezeichnet werden, aber auch als ihr umstrittenster Teil, vor allem im Zusammenhang mit der Herausbildung der weiblichen Identität. In dieser Phase zwischen dem dritten und fünften Lebensjahr sind alle gegenwärtigen Liebes- und Hassgefühle den Eltern gegenüber als zukünftiges Verhalten im Beziehungs- und Liebesleben des Menschen und seinem Umgang mit der Sexualität angelegt, also seiner grundsätzlichen Struktur der Persönlichkeit und damit auch seinen pathologischen Erscheinungen. Mit dem Eintritt in die Triangulierung stellt dieser Komplex den Bezug zur Ödipussage her, mit dem Todeswunsch dem gleichgeschlechtlichen Rivalen und dem sexuellen Begehren dem gegengeschlechtlichen Elternteil gegenüber. Bestimmend dabei ist die Konzentration auf den Phallus, dessen An- und Abwesenheit durch die Wahrnehmung der unterschiedlichen Geschlechter ins Bewusstsein dringt und für beide Geschlechter mit Kastrationsängsten, Zweifeln, Minderwertigkeitsgefühlen und Versagungen behaftet bleiben. In der Pubertät bricht die Dynamik dieser Phase nach einer ruhigeren Latenzzeit in heftigster Weise wieder durch, die als „sexuelle Bestimmungen“ und als Inzestverbot zum Träger im Verhältnis von Natur und Zivilisation sowie von Kultur und Gesetz avancieren

Die psychische Struktur des Seelenlebens des Menschen bezeichnet Freud als einen Apparat mit den drei Instanzen des Es, Ich und Über-Ich. Das Ich gilt als Vermittler von Es und

Außenwelt, im Über – Ich setzt sich der elterliche Einfluss fort, die der Kultur und der Gesellschaft und das Es beinhaltet alles, was von Geburt an ererbt und mitgebracht wurde.

2. 2. 2 Der Todes- und Lebenstrieb

In „Jenseits des Lustprinzips“ geht Freud auf die historische Bedingtheit der Triebe im Tierleben und in der gesamten organischen Entwicklung ein, die sich aus dem Anorganischen heraus entwickelt. Er vertritt die These, der Trieb wäre ein innewohnender Drang alles Organischen, der nach der Wiederherstellung eines früheren Zustandes strebt. Das bedeutet, die Triebe sind konservativer Natur und haben einen regressiven Charakter.

Es würde dem Wesen der Triebe widersprechen, wäre das Ziel des Lebens ein noch nie zuvor erreichter Zustand. Es müsste also etwas vorhanden gewesen sein, was wieder angestrebt wird, also ein Ausgangspunkt, den das Lebende einmal verlassen hat und zu dem es wieder zurück will. Darin könnte die Sehnsucht des Menschen nach Ekstase, Rausch und Auflösungszuständen des Ich's als ozeanisches Nirwanagefühl begründet sein, was nur bedeuten kann, dass alles Lebende zu dem anorganischen Zustand drängt, von dem es einmal hergekommen ist. So ist in allem Leben die Rückkehr ins Anorganische verankert, und damit wäre das Ziel des Lebens der Tod, denn „das Leblose war früher da als das Lebende“ (Freud, 1921, S. 36).

Diesen Gedankengang nimmt Ernest Jones auf, wenn er davon spricht, der Tod sei „kein unglücklicher Zufall“ (Jones, 1987, S. 354). Das Leben wäre dann nur dazu da, mit Umwegen und Irrfahrten den Tod herbeizuführen. Es strebe danach, aus diesen Anstrengungen und Sackgassen einen Ausweg in den Frieden der Auflösung ins Anorganische zu finden. Als Konsequenz aus diesem Gedankengang teilt Freud die Seele in zwei Triebgruppen: Den Lebenstrieb und den Todestrieb, den Eros und den Thanatos (vgl. Jones, 1987, S. 354 + 355), der mit dem Wiederholungszwang in Beziehung steht.

In „Eidos:Telos“ von William Forsythe wird der Tod zum Ausgangs- und Endpunkt jeglicher Bewegung die in der Wiederholung etwas Neues gebiert. Es ist die mythologische Figur der Persephone, die in seinem Werk das Spannungsverhältnis von Tod und Leben aufzeigt, als Wurzeln europäischer und westlicher Kultur, als Verhältnis von Tod und Zerstörung, von Erkenntnis und Schönheit. Hintergrund des Stückes ist der Tod seiner Frau, der in ihm körperliche Empfindungen auslöst, die ihn zu neuen Bewegungen inspirieren (vgl. Siegmund, 2006, S. 282).

2. 2. 2. 1 Der Wiederholungszwang

Freud demonstriert den Wiederholungszwang am Beispiel seines 18 Monate alten Neffen. Es handelt sich um ein Spiel von „Fort“ und „Da“.

„Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie z.B. am Boden hinter sich herzuführen, also Wagen mit ihr zu spielen sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so dass sie darin verschwand, sagte dazu ein bedeutungsvolles o-o-o-o- und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen „Da“. Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man zumeist nur den

ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing“ (Freud, 1921, S. 11).

Im Kinderspiel geht es um die Befriedigung des unterdrückten Racheimpulses der Mutter gegenüber, die einfach fortgeht. Durch Triebverzicht, nämlich das Fortgehen der Mutter zu gestatten, entschädigt es sich, indem es das Selbe Verschwinden und Wiederkommen selbst auf seine Art und Weise in Szene setzt. Nach Freud eine große kulturelle Leistung des Kindes mit der trotzigsten Bedeutung – ‚Ja, geh‘ nur fort, ich brauch‘ dich nicht, ich schick‘ dich selber weg‘. So nimmt das Kind die Situation in die eigene Regie, katapultiert sich aus der ohnmächtigen und hilflosen Angewiesenheit seiner Bedürfnisse in die überlegene Position, die ihm die Befriedigung schaffen soll (vgl. ebd. 1921, S. 11 + 12).

Dieses Kinderspiel zeigt unter sensomotorischer Beteiligung ein Verschwinden und Erscheinen der Gegenstände als Symbol für das An- und Abwesendsein der Mutter. Dieses Spiel von ‚Fort‘ und ‚Da‘ analysiert Lacan als ein Beispiel für die Erfahrung von Differenz, die später als Muster von vergänglichen Momenten im Menschen verhaftet bleibt, ohne ins Bewusstsein dringen zu müssen. ‚Die Differenz erscheint für Lacan als Spur eines Nichts, die eine Andersheit in das Wesen der seienden Welt einführt‘ (Reich, 2009, S. 454). In dem Spiel des Kindes kann die Abwesenheit über die begleiteten Laute gefüllt werden, wodurch die Abwesenheit in der Differenz zwischen ‚Fort‘ und ‚Da‘ als sensomotorische Aktion durch die Sprache in das Symbolische überführt wird, als Anwesenheit und Abwesenheit, was dem interaktiven Lebensprozess Spannung verleiht, auch in dem sich wiederholenden Versuch, diese Spannung aufzulösen (vgl. ebd. S. 456). Siegmund sieht in diesem Kinderspiel die ersten Tanzschritte, denen alle zukünftigen Tanzschritte folgen werden.

Nach Freud ist der Wiederholungszwang dem Todestrieb und dem Unbewussten, dem Verdrängten zuzuordnen. Das meiste, was die verdrängten Inhalte des Wiederholungszwanges wiederbeleben würde, gehört verdrängten Triebregungen an. Verdrängtes, was so gut wie nicht mehr erinnert werden kann, muss im Leben wiederholt werden, wodurch eventuell Symptome zwar vermieden werden können, aber der Zwang zur Wiederholung die Lebensqualität und Kreativität bremst. Bestenfalls kann das Verdrängte in der Analyse durch Übertragung wiederbelebt und integriert werden, als Konflikt, der in der Regel mit dem infantilen Sexualtrieb, dem Ödipuskomplex in Beziehung steht (vgl. Freud, 1921, S. 16 + 17). In der Analyse von Erwachsenen treten die Inhalte des Wiederholungszwanges in der Gegenübertragung zu Tage, werden von dem Analytiker gedeutet und mit den verdrängten Gefühlen in Verbindung gebracht, die dem ungelösten Konflikt zu Grunde liegen und immer wieder zur Wiederholung aufrufen.

Dem allerdings widerspricht Dornes. Nach seiner Auffassung stammen verfestigte und hartnäckige Wiederholungen aus tieferen und früheren Schichten der Vergangenheit, aus der präsymbolischen Zeit, aus der Entwicklungsgeschichte des Selbst. Sie werden als passiv erlittene sensorische Affekterlebnisse aktiv wiederholt, weil sie in anderer Form nicht verarbeitet werden können, weil sie als primäre Wiederholung sprachlos und archaisch sind.

„Der unbewältigte sensorische Affekt, nicht der Todestrieb, ist die biologische Wurzel des Wiederholungszwangs. Diese Auslegung entspricht dem Geist von Freuds Theorie, wenn auch nicht ihrem Buchstaben“ (Dornes, 1993, S. 192).

Was aus der sensorischen Entwicklungsphase der ersten zwei Lebensjahre an erlittenen Verletzungen noch nicht symbolisiert werden konnte, muss wiederholt werden. Sie entwickeln ein unterirdisches Eigenleben der abgetrennten und ausgeschlossenen Erfahrungen, denn es gibt noch keine Möglichkeit der symbolischen Umsetzung, das heißt der Mensch könnte sich die reale Welt nicht formgebend erschließen und bliebe dem Konkreten verhaftet. Er müsste von tieferliegenden Einsichten in Gegebenheiten und Erscheinungen ausgeschlossen bleiben. So bedeutet die Unfähigkeit, Symbole bilden zu können, nicht nur eine Beeinträchtigung mit dem Umgang der Realität, sondern auch eine Einschränkung im ästhetischen Ausdruck des Tanzes. „Die Natur der Tanzkunst liegt in ihrer symbolischen Fähigkeit, Energien und Kräfte in Erscheinung bringen zu können, deren Bedeutung über die reale Geste und emotionale Befindlichkeit des Tanzenden als Selbstausdruck hinausgeht“ (Huschka, 2002, S. 57).

2. 2. 3 Übergangsobjekte und das Spiel

Winnicott beschäftigt sich mit den frühen Objekten der Kindheit und dessen Verwendung als kulturelles Erlebnis des Menschen innerhalb eines Bereiches, den er als einen „intermediären Raum“ bezeichnet, einen Übergangsbereich zwischen den Beziehungserlebnissen von Mutter und Kind innerhalb oraler Autoerotik bis zur unabhängigen Intersubjektivität, ein neutraler Bereich, der sich schon früh zwischen Mutter und Kind gestaltet, falls die Mutter in der Lage ist, anfangs als vollkommene Anpassung dem Kind eine Illusion zu vermitteln, die sie schrittweise, der kindlichen Entwicklung entsprechend, in angemessene Entwöhnung zur Desillusionierung überführt. Die Befreiung von diesem damit verbundenen Druck ist nur durch einen intermediären Erfahrungsbereich möglich, der sich im Spiel des Kindes weiter entwickelt und als Beziehung zwischen sich und der Welt den Menschen als schöpferisches Wesen artikuliert. Dieser Bereich bleibt ein Leben lang für außergewöhnliche Erfahrungen und Erlebnisse erhalten sowohl in der Kunst und der Religion als auch der Philosophie und der Wissenschaft. Damit erfasst er alle kulturellen, religiösen und emotionalen Äußerungen. In der Entwicklung dieses Persönlichkeitsschemas sind Übergangsphänomene und Übergangsobjekte von wesentlicher Bedeutung. In den ersten vier Monaten des Lebens sind das neben der körperlichen, autoerotischen und manuellen Betätigung die Benutzung von äußeren Materialien wie Decke, Bettzipfel, Wolle etc. sowie lallende und melodische Laute, die zu Stofftieren und Puppen etc. überwechseln. Es ist der erste Nicht - Ich - Besitz des frühen Kindes und wird geliebt, gehasst, muss alles überleben und kann und darf nur vom Kind selbst verändert werden.

Übergangsobjekte nehmen im kindlichen Spiel etwa bis zum dritten Lebensjahr eine wichtige Rolle ein. Sie verkörpern nicht die frühen Bezugspersonen und auch nicht das Kind selbst, sondern ein Objekt, das so behandelt wird, wie man sich behandelt fühlt. Bei der Schaffung dieses „Hilfs-Ichs“, denn es schmeckt und riecht wie man selbst, handelt es sich um die Entstehung der ersten kreativen Leistung, nämlich die Fähigkeit zur Sublimation. In einer Zeit, in der Äußeres noch nicht von Innerem zu unterscheiden ist, eine „Ich- Vorstellung“ sich noch in der Entwicklung befindet, tragen sie in vielfältigster Weise zur Bewältigung dieser schwierigen und angstbesetzten Trennungszeit bei und mildern die Ängste und Bedrohungen der Übergangszeit zu einem eigenständigen Lebensentwurf. Insofern stellt die Zuflucht zu

diesen Objekten ein Phänomen dar, das es dem Säugling und dem Kleinkind erlaubt, den Übergang zwischen der primären, frühen Beziehung zur Mutter und den späteren reiferen Objektbeziehungen zu vollziehen (vgl. Winnicott, 1989, S. 10 - 24).

Das Übergangsobjekt ist noch nicht als ein Symbol aufzufassen, vielmehr beschreibt es eine Annäherung an objektive Erfahrungen; denn Symbolbildung ist mit einem individuellen Reifungsprozess verbunden. Es beschreibt vielmehr eher die Wurzeln einer späteren Fähigkeit, Symbole bilden zu können, die sich dann, „über den gesamten intermediären Bereich, zwischen ‚innerer psychischer Realität‘ und ‚äußerer Welt, die von zwei Menschen gemeinsam wahrgenommen wird, ausbreiten - das heißt über den gesamten kulturellen Bereich“ (Winnicott, 1989, S. 15).

Mit Hilfe der Spiegelfunktion Lacans richtet Winnicott seine Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen Spiegel und mütterlichem Gesicht. Das Gelingen der schwierigen Phase zur Trennung von Ich und Nicht- Ich mit den komplexen Vorgängen emotionaler und psychischer Reifung hängt dann auch nicht nur von den Übergangsobjekten ab, sondern weit aus mehr von den Blicken der Mutter, die als „Spiegel der Seele“ eine weit reichende Bedeutung erlangen. Wie die Mutter das Kind anschaut, hängt davon ab, was sie selbst erblickt und was das Kind im Antlitz der Mutter erblickt. Das kann ihre eigene zärtliche und lebensbejahende Gestimmtheit sein oder schlimmstenfalls ihre eigene Starrheit und Abwehr. Davon wird abhängen, ob sich das Kleinkind in seiner Kreativität entfalten kann oder diese zu verkümmern beginnt. Aber damit nicht genug, es beginnt sich eine Vorstellung davon zu machen, was es im Gesicht der Mutter erblickt (ebd. S. 182 – 130).

Winnicott unterscheidet nicht zwischen den Begriffen der Psychotherapie und dem Spielen, denn hier überschneiden sich beide Bereiche, da es sich um eine Situation handelt, in der zwei Menschen miteinander spielen. Meist ist der erwachsene Klient dazu nicht mehr in der Lage oder ist es noch nie gewesen. Erklärungen und Deutungen bleiben nutzlos oder wirken verunsichernd, wenn der Patient die Fähigkeit zum Spielen nicht hat. Es wäre Aufgabe des Therapeuten, ihm diesen Zustand wieder zu eröffnen, denn das Spielen ermöglicht es, eine schöpferische Beziehung zur Welt herzustellen. Was das „Kind“ im Erwachsenen über seine frühen Spielerfahrungen zeigt, manifestiert sich in dessen Wortwahl, seiner Stimmführung und Gestimmtheit, denn es besteht eine direkte Beziehung zwischen kindlichem Spiel und der Konzentration bei Erwachsenen. Spielen ist dann auch keine defensive Regression, es ist mit Handlung verbunden. Es ereignet sich weder im Inneren, noch in der äußeren Welt. Beginnt es letztere aber teilweise schmerzlich anzuerkennen, kann das Kind beginnen, in handelnder Weise kreativ zu werden. So bleibt es nicht beim Phantasieren, Wünschen oder Denken, sondern diese Inhalte werden handelnd in Raum und Zeit versetzt. Das Spielen ereignet sich anfangs in einem potentiellen Raum, der zwischen Kleinkind und Mutter besteht, als Erfahrungsbereich des intermediären Raumes. Als schöpferisches Handeln ist er dem Leben verbunden, mit Erregung und Wagnis, was nicht auf Triebregungen zurückzuführen ist. Es ist vielmehr mit der Suche nach sich selbst verbunden. Ohne die Qualität des Spielens ist die Virtuosität eines Werkes undenkbar (ebd. S. 51 + 68).

So sind das Konzept der Übergangsobjekte und das des Spiels ein Beitrag, um Kultur zu entwickeln und zu erweitern. In keinem anderen Bereich kommt es so sehr darauf an, schöpferisch tätig zu sein. Kultur enthält einen überlieferten Schatz über Jahrhunderte oder

gar Jahrtausende hinweg, der die Menschheit bis heute prägt. Insofern zeigt sich in der Ursprünglichkeit und in der Übernahme von Tradition ein Wechselspiel von Getrenntsein und Einheit, das die frühesten Erfahrungen des Kleinkindes widerspiegelt und vielfältigste Fähigkeiten für ein sinngebendes, schöpferisches Leben herausbildet (ebd. S. 114 – 117).

2. 3 Symbolbildung

Freud geht davon aus, dass Symbolbildung immer im Zusammenhang mit Verdrängung geschieht, sie ist damit dem Unbewussten zuzuordnen. Sie steht in engem Bezug zur Traumdeutung. Dort bilden sich Symbole, in denen die verdrängten Inhalte als verschlüsselte Botschaften enthalten sind, wodurch sie dem Bewusstsein ferngehalten werden können. Vom inneren Zensor werden verbotene Wünsche, Fantasien und Bedürfnisse den Konflikt vermeidend ausgeschlossen. Die Sublimierung ist die reifste Form der Abwehr, sie wird als gestalterische und kulturelle Leistung angesehen, in der Symbolbildung als kreativer Ausdruck von verbotenen Wünschen oder Empfindungen zu künstlerischen, kulturellen und lebendigen Gestaltungen führt.

Für das Symbol ist es charakteristisch, dass es konkret auf die Sinne wirkt, während die dargestellte Idee relativ abstrakt und zusammengesetzt sein kann. Das Symbol strebt also danach, kürzer, enger und zusammengefasster zu erscheinen als die von ihm dargestellte Idee. Alle Symbole haben die Funktion, das eigene Ich und die nächsten Blutsverwandten oder die Phänomene von Geburt, Liebe und Tod darzustellen. Am häufigsten erscheinen Sexuelsymbole. Die Symbolik im weitesten Sinne umfasst nahezu die gesamte kulturelle Entwicklung. Sie ist nichts anderes als eine unendliche Reihe von Ersatzhandlungen, die auf der Historie des Menschen aufbauen. Sie ersetzt eine Idee, ein Interesse durch etwas Anderes. Das heißt, eine Ausdehnung oder Übertragung von früheren, einfacheren und primitiveren Vorstellungen zu komplexeren. Sie können für wahr gehalten werden, bloße vereinzelte Anschauungen oder Darstellungen sein (vgl. Jones, 1987, S. 52 – 83).

In der neueren Entwicklungspsychologie wird die Fähigkeit, Symbole bilden zu können, im Verlauf der frühkindlichen Entwicklung erworben und ist mit entscheidenden Auswirkungen für das Seelenleben verbunden. Nach Dornes wird erst mit dem Erwerb der Symbolfunktion eine Vorstellungswelt möglich, die im erwachsenen Leben entscheidenden Einfluss auf das Denken und auf die Phantasie hat, wodurch eine unabhängige Realitätswahrnehmung möglich wird. Der Wunsch kann sich nun zu einem symbolischen Gebilde formen und muss nicht mehr als Bedürfnis mit den ungebündelten Affekten zum Ausdruck kommen. So führt die Symbolbildung zum Empfinden, Denken und zu körperlicher Ausdrucksfähigkeit (vgl. Dornes, 1993, S. 193).

Symbolbildung ist ebenfalls Ausdruck abendländischer Kulturzugehörigkeit, denn im frühen Griechenland wurde dem Fremden der Schutz der Gastfreundschaft gewährt. Zum Abschied zerbrachen Gast und Gastgeber einen Ring in zwei Hälften, je eine wurde von Beiden wie auch von den Nachkommen aufbewahrt. Durch Aneinanderlegen der Teile wurde dieser Träger dessen, was mit dieser Freundschaft verbunden ward. Der Ring als Materialisierung dieser Beziehungsform avancierte zum Symbol. Ein sonst nicht wahrnehmbarer Sinninhalt wird damit manifestiert, also über die Zeit hinweg erhalten und transportiert und so vor dem Verlust des Erinnerns bewahrt. So gewinnt das Symbol Bedeutung als ein Zeichen, das vor

dem Verlust des Erinnerns schützt und die erlebte Vergangenheit über die Dimension der Zeit hinaus in die Gegenwart transportiert.

Symbole bilden zu können, bedeutet die Fähigkeit, Trennung innerhalb von Einheit erleben und sichtbare Zeichen einer unsichtbaren Wirklichkeit herstellen zu können. Zwei ursprünglich aus einer Einheit hervorgegangene und durch Trennung entstandene Teile. Wieder zusammengefügt, vergegenständlichen sie dann als Symbol den Sinn, das Erlebnis, und die geistige Realität dieses Ereignisses in die Gegenwart hinein.

Es bedeutet darüber hinaus, an der Realität mehr wahrnehmen zu können, als man sieht. Es ermöglicht tieferliegende Einsichten in Hintergründe der Realität, erweitert die Realitätswahrnehmung und ermöglicht den Umgang mit deren Anforderungen. Im Symbol ist ein Zustand verlorener Einheit anvisiert, wodurch es immer ein ehemals Vorhandenes beinhaltet und insofern nie als Neuschöpfung aufzufassen ist. Es kann somit nur Selbstproduktion und nicht Produktion eines Dritten sein.

2. 4 Körperkonzept Tanz

In der Tanzgeschichte haben sich zwar mehrere Körperkonzepte entwickelt, von Bedeutung blieben aber zwei wesentliche sich gegenüber stehende Weltbilder. Diese sind allerdings nicht ohne Überschneidungen und gegenseitige Beeinflussungen zu denken. Zum einen handelt es sich um ein existenzielles Körperkonzept, in dem der Körper biologisch erforscht wird, als Summe aller messbaren körperlichen Eigenschaften. Zum anderen um ein konstruktivistisches Körperkonzept, in dem er als historisch, sozial und kulturell bedingt angesehen wird. Die Inkorporierung des Sozialen wird bei Elias als Prozess der Zivilisation, bei Foucault als Disziplinierung, bei Bourdieu als Habitusbildung und bei Mauss als Bewegungsformung im Lernen erklärt. Letzteres Konzept erweiternd, betont Merleau - Ponty die menschliche Leiblichkeit für die Orientierung in der Welt (vgl. Fischer - Lichte, Erika & Kolesch, Doris & Warstat, Mathias, 2005, S.180 + 181).

Körperkonzepte des Tanzes beschreiben den Tanzkörper in seiner Materialität, in seiner Form, wie er in Erscheinung tritt, welche Wirkung er hervorbringt und welche Geschichte er zu erzählen weiß, welche kulturellen Muster und individuellen Erfahrungen in ihm eingeschrieben sind. Die Körperkonzepte der Tänze verweisen insofern im besonderen Maße auf seine eigene gesellschaftsbezogene Geschichte und stellen den Körper in einen zusammenhängenden zu erforschenden Kontext. Darunter ist im Wesentlichen die körperliche Präsenz und die Präsentation des bewegten, formenden Körpers im Tanz zu verstehen: wie er in Erscheinung tritt, welches Training er erfahren hat, welche Ideale, individuellen Erfahrungen und eigene Geschichten ihn bestimmen und in welchem zeitgeschichtlichen Kontext er einzuordnen ist. „Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird; und andererseits wird in der (durch soziale Kategorien modifizierten) physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifest. Zwischen dem sozialen und dem physischen Körpererlebnis findet ein ständiger Austausch von Bedeutungsgehalten statt, bei dem sich die Kategorien beider wechselseitig stärken“ (Brandstetter, 1995, S. 26).

Ausgehend von den zwei variablen Weltbildern vollzieht sich die tänzerische Bewegung einerseits in einem äußeren bewegungstechnischen körperlichen Gestaltungsprozess und

andererseits als Ausdruck einer inneren Bezogenheit. Insofern unterliegen die Körperkonzepte des Tanzes der jeweiligen zeitgeschichtlich sich wandelnden Einstellung im Verhältnis von Tanztechnik und ganzheitlicher naturgegebener Darstellungsweise, die sich teilweise frontal entsprechend der jeweiligen Epoche und deren Kunstverständnis gegenüber stehen.

1661 beginnt mit Ludwig dem XIV. die Akademisierung des Tanzes mit einem mechanistischen und funktionellen Verständnis des Balletts. Die Tanztheorien des 18. Jahrhunderts führen dann die „schönen Künste“ ein „als wissenschaftliche Disziplinen mit deutlich erzieherischer Funktion“ (Jeschke in: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.) Ausdruckstanz, 1992, S. 145). In der Romantik umgibt sie eine Sphäre der Metaphysik mit dem Ziel einer Harmonisierung. Das romantische Ballett entdeckt den persönlichen Ausdruck des Tänzers, ohne aber den Bewegungsrahmen des klassischen Balletts zu verlassen. Damit ist ein Übergang geschaffen zur Erweiterung eines Bewegungsrepertoires, in dem Kunst und Leben miteinander verbunden sind. Die Tanzdarstellungen auf griechischen Vasen bestimmen die Körperkonzepte des Tanzes, die nach Isadora Duncan die menschliche Körperform und Bewegung miteinander verbinden (vgl. ebd. S. 146). Ein formales Tanzkonzept von Cunningham distanziert sich von aller Expressivität und narrativen Elementen sowie der Festlegung von choreografischen Konzepten. Er schafft die Basis für die Körperkonzepte des Postmodernen Tanzes, die sich von dem disziplinierten Kunst - Körper des Tänzers abwenden. Der Zeitgenössische Tanz der 80er Jahre lässt sich nicht auf bestimmte Körperkonzepte festlegen. Er entwickelt eine heterogene Vielfalt von divergierenden Körperkonzepten und eine tänzerische Repräsentation zeitgenössischer Probleme. Siegmund versucht dieses Problem über ein Analysemodell mit den drei Registern des Psychischen von Lacan zu lösen, die in einem Borromäischen Knoten in einer dynamischen Struktur miteinander verbunden sind. Die zunehmende Performance – Kunst ermöglicht intensive Erfahrungen und darüber hinaus emotionale Berührtheit.

So stellt sich aktuell die Aufgabe, eine Ästhetik des Gefühls im Tanz zu thematisieren die ebenfalls einer historischen Perspektive unterliegt. Es sei darauf hingewiesen, dass, bezogen auf die griechische Tragödie, die Produktion von Affekten mit dem Begriff der Katharsis eine zentrale Stellung einnahm, die als „Pathos“ bezeichnet wurde, aber auch nicht nur positiv besetzt war. Im 18. Jahrhundert kommt es zu einer Auffassung von Emotionalität, die nicht mehr auf codierte Affekte bezogen ist, sondern auf eine eindeutige Gefühlskultur. Zusehends wird das innere Gefühl zur künstlerischen Erfahrung des Schönen als Erkenntnisvermögen. Dem ästhetischen Gefühl kommt damit eine Vermittlerfunktion zu zwischen dem Verstand und der Vernunft sowie der Mannigfaltigkeit der Erscheinung. Es wird somit „zum seelischen Organ einer ganzheitlichen Vergegenwärtigung von „Selbst und Welt“ (vgl. Fischer - Lichte, Erika & Kolesch, Doris & Warstat, Mathias, 2005, S. 120).

Unter Bezug auf Aby Warburg analysiert Gabriele Brandstetter in ihren „Tanz-Lektüren“ unter anderem Probleme der emotionalen Involviertheit, nämlich aufgeladene Ausdrucksgebärden sowie ikonografische Darstellungen und Körperbilder des freien und des Ausdruckstanzes (vgl. ebd. S. 124).

Von Bedeutung wird hier die Überlieferung von Tänzern. Verschriftung ist in der europäischen Kultur ein entscheidendes Merkmal zur Betrachtung der geschichtlichen und persönlichen Vergangenheit, die dem schriftlosen Tanz fehlt. Allerdings hat sich die Schrift

um die grafische also symbolische Darstellung und mögliche Handlungsanweisungen erweitert. Die vorhandenen Tanz - Notationen werden gegenwärtig nicht nur zur Dokumentation verwendet, sondern sie enthalten ebenfalls Hinweise auf die historisch und kulturell verwendeten Körper- und Bewegungskonzepte in ihrem tanztechnischen Bezug.

Der Tanzkörper steht im Kontext zu unterschiedlichen Tanztechniken der jeweiligen Epochen, die kulturelle aber auch individuelle Prägungen und tänzerische Schulungen implizieren. Darin determinieren die physischen Bedingtheiten und Darstellungen des Körpers seine tänzerischen Möglichkeiten. Es kommt darauf an, die körperlichen Voraussetzungen die Materialität zu bestimmen, zu beherrschen und zu verändern, unter denen er tänzerische Ausdrucksmöglichkeiten ausloten kann. Waldenfels betrachtet die Tanztechnik in einem phänomenologischen Sinne, worin weder der Körper als Werkzeug der Technik anzusehen ist noch der Tanzkörper. In dieser Betrachtungsweise der Leiblichkeit bringt der Körper eine eigene Materialität, eine eigene Schwungkraft und eine eigene Schwerkraft mit, die er als sein gegebenes Instrument in die Technik des Tanzes mit einbringt (vgl. Waldenfels, in Brandstetter & Wulf (Hrsg) 2007, S.25).

„Das Körperbild prägt - neben anderen Faktoren, wie etwa denen der Musik, des Lichts, des Raumes, - die Ästhetik des Tanzes, je nach Epoche und Stil und eines bestimmten Bewegung-Paradigmas“ (Brandstetter, 1998, S. 1). Die Körperbilder bilden einen Zusammenhang zum Subjektbegriff einer Epoche, welche Identitätsmerkmale dem jeweiligen Menschenbild zugesprochen werden und welche Vorstellungen und Inhalte mit der Frage des Individuums und seiner Stellung in der Gesellschaft verbunden sind. Das Körperbild des Tanzes repräsentiert diese Subjektivität auch im Stil der Kleidung, den Frisuren und der Bühnenverhältnisse.

2. 4. 1 Körperkonzept Psychologie

Die Körperkonzepte der Psychologie unterscheiden sich von den Körperkonzepten des Tanzes darin, dass sie mit einer Theorie unterschiedlichster psychologischer Ansätze und deren Krankheitslehre verbunden sind. Andererseits unterliegen sie aber einem zeitgeschichtlichen Wandel. Darin wird in medizinischer und wissenschaftlicher Tradition von zwei gegenseitig unabhängigen Kategorien ausgegangen, dem Körper als Materie mit räumlicher Ausdehnung und einer Psyche als Bestandteil des Geistes. Beide bedingen sich nicht gegenseitig, sie bleiben voneinander getrennt, auch in ritualen, religiösen und tänzerischen Handlungen.

Dies ändert sich mit dem Aufkommen der Psychoanalyse. Der Körper wird nun als Träger von biologisch terminierten Trieben zwar immens wichtig, gerät dann aber zusehends als „Zubringer“ in der Metapsychologie der seelischen Instanzen in den Hintergrund. So entsteht wiederum eine Trennung zwischen den psychischen Instanzen und dem Körper. Sie entwickelt ein eher problematisches, zum Teil sogar ablehnendes Verhältnis zum Körper in ihrer ausschließlichen Ausrichtung auf die psychodynamische Struktur der Persönlichkeit und in der methodischen Überbewertung der freien Assoziation. Diese Ablehnung des Körpers ist bereits in den Anfängen der psychoanalytischen Forschung begründet.

In der Medizin und der Kunst entsteht um die Jahrhundertwende ein wachsendes Interesse für die Hypnose als Heilmethode der Hysterie. Anlass ist der Auftritt der „Traumtänzerin“ Madeleine, die als Patientin mit dem Symptom einer leichten Gliederstarre unter Hypnose in

eine tänzerische Darstellung verfällt. Freud veröffentlicht seine „Studien über Hysterie“ und beschreibt ein Krankheitsbild, dem nach seiner Auffassung ein unerledigter, unbewusster Konflikt zugrunde liegt. Andere sehen darin bereits einen durch Kultur und Gesellschaft unterbundenen authentischen Ausdruck der Seele, der sich nun im tanzenden Körper offenbaren kann, gemäß einer psychophysischen Körperverbindung, wie sie sich im späteren Ausdruckstanz zeigt (vgl. Brandstetter, in: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.) Ausdruckstanz, 1992, S. 200 + 201).

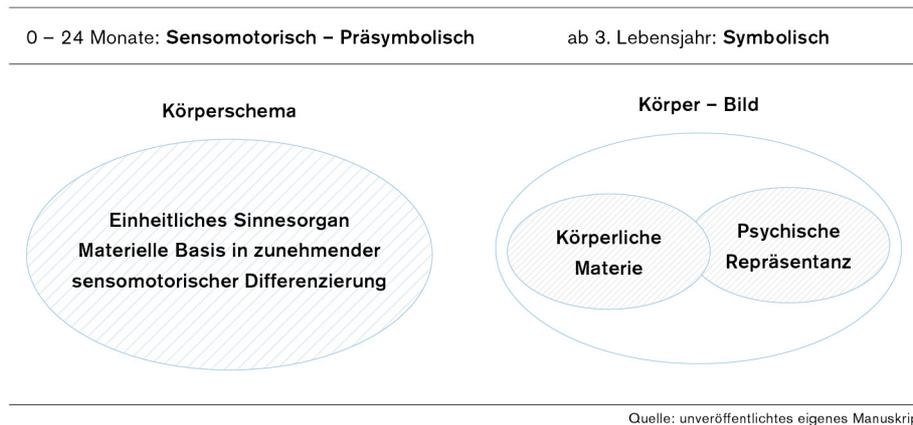
Die Entdeckungen von Wilhelm Reich als Schüler von Freud bahnen den Weg zu einem körperorientierten Therapieansatz und dem „phänomenologischen Körper“ von Maurice Merleau - Ponty, der als wahrnehmender, handelnder, fühlender und denkender Körper den ganzen Menschen als Leib-Subjekt umfasst. In ihm manifestiert sich die individuelle, kulturelle und gesellschaftliche Lebensgeschichte. Ohne die Erkenntnisse von Freud wären diese Entwicklungen allerdings nicht möglich gewesen.

Es sind dann auch neuere Strömungen der Psychoanalyse, die auf die sich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnisse reagieren. Freuds Grundgedanken weiterführend, beginnen sie sich dem Körper zuzuwenden, um der Verlagerung von psychopathologischen Krankheitsbildern von der klassischen Neurose zu narzisstischen Identitätsstörungen und in den Körper hinein verlagerte Erkrankungen von psychosomatischen Störungen begegnen zu können. Seit einigen Jahrzehnten sind es die neu entstandenen Krankheitsbilder der Anorexie, Bulimie und zunehmender Adipositas, in denen sich im besonderen Maße eine psychogene Störung zeigt, die der Körper selbst initiiert. Ist dies nicht der Fall, ist der Körper ein wohlwollender Begleiter. „ Meist wird er vom Individuum dann aber gar nicht als „Körper“ im Sinne eines Gegenüber empfunden, vielmehr ist er integrierter Teil des gesamten Selbst und wird auch so erlebt“ (Hirsch, 2000, S. VII). In die Krankheitsbilder kann der Körper, je nach Intensität der Störung, gar nicht oder nur bedingt integriert werden. Er wird als getrenntes Gegenüber empfunden und behandelt, womit die Entwicklung eines integrierten Selbst behindert wird und deshalb den Erwerb einer stabilen Identität und Ich - Entwicklung behindert. Hiermit stellt die Psychoanalyse eine Verbindung zur phänomenologischen Leiblichkeit her, zu der Doppelnatur des Leibes als „Körper – Haben“ und „Körper - Sein“ der auch immer einer Störanfälligkeit unterliegt. Zumal diese in der frühkindlichen Differenzierungsphase im Besonderen auf eine angemessen stimulierende Umgebung und ein genügend einfühlsames Beziehungsangebot angewiesen ist. Allerdings passt dieses Modell nicht mehr in die Konfliktpsychologie der Psychoanalyse. Indem das Individuum nun definiert wird als ein Subjekt, das seinen eigenen Körper als Objekt erleben kann, entwickelt die Psychoanalyse mit Rückgriff auf phänomenologisches Gedankengut ein entsprechendes Konzept, dass der derzeitigen Bedeutung des Umgangs mit dem Körpers entspricht und in dem die Fähigkeit zur Symbolbildung als eine fundamentale Tätigkeit des Menschen dem körperlichen Entwicklungsprozess zugeordnet wird. Als Ausdruck der Lebensgeschichte in seiner Umwelt beginnt sich die Kinästhetische Awareness als Leibgedächtnis auszuprägen, die später als reife Ich-Leistung den Körper, die Fantasie, das Gefühl und den Geist in einer körperlichen Symbolisierungsfähigkeit verbindet und sein Verhältnis zur Welt bestimmt.

Lacan und Siegmund gehen für den Tanz von einer grundsätzlichen „Traumatisierung“ in der psychischen Determiniertheit des Menschen aus, die ihn als „Begehrendes Subjekt“

konstituiert und die damit ebenfalls seine kulturelle Bezogenheit artikuliert. Damit stellen sie eine Nähe zu Winnicott her, die Mathias Hirsch aufnimmt, indem er sich der Frage widmet, inwieweit der Körper als Übergangsobjekt aufzufassen wäre. Dann würde es als Symbol einer körperlichen Einheit avancieren zwischen „Körper-Haben“ und „Körper -Sein“, womit der Körper und nicht nur die innerpsychische Instanz das „in der Welt sein“ des Erwachsenen prägen. Eine Überlegung, die dem tanztherapeutischen Ansatz verpflichtet ist und die auch für den Tanz relevant sein könnte.

Der Körper in der Entwicklung



Quelle: unveröffentlichtes eigenes Manuskript

3 Analytischer Teil

3. 1 Der Ausdruckstanz

Der Ausdruckstanz ist in Deutschland eng mit einer generellen Aufbruchsstimmung des 20. Jahrhunderts verbunden. Der Expressionismus als Versuch einer Befreiung aus den engen Strukturen eines wissenschaftlich-technisch orientierten Zeitalters durchzieht die künstlerischen Stilrichtungen, insbesondere die der Malerei und des Tanzes. Gegen die bürgerliche Ordnung gerichtet, stellt der Ausdruckstanz die Erlebniswelt des Individuums, die seelische Befindlichkeit in den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung. Er beinhaltet und eröffnet den Zugang zur Erlebniswelt und zur körperlichen Ausdrucksfähigkeit von Lebens- und Leidenthemen und deren Überwindung über die formgebende Kraft der Symbolik. Er ist von den gedanklichen Strömungen Friedrich Nietzsches und Sigmund Freuds beeinflusst. Ersterer versucht in seiner Philosophie, den Menschen aus seiner Unterwerfung zu befreien. Er begreift das Leben als ein unermüdliches Schöpfertum, das sich aus einer Form schaffenden Macht entwickelt, die mit dem Ziel absoluter Schönheit, Harmonie und Perfektion danach trachtet, sich immer wieder selbst zu überwinden.

Es geht um ein Werden und Vergehen, um ein geboren werden und sterben, der sich in Freuds Wiederholungszwang findet. Sich mit den elementaren und archaischen Kräften des Unbewussten zu verbinden, um sie mit der Formungskraft des Tanzes in höhere Bewusstseinsformen zu überführen, war das verbindende Moment von Psychoanalyse und Tanz. Damit zeichnet sich im Ausdruckstanz ein Subjektbegriff aus, der von der Existenz einer Dualität des Bewussten und Unbewussten ausgeht, mit einer inneren Gefühlswelt, die im

Ich gebündelt, dem Körper die bewusste Bewegung verschafft. Der Ausdruckstanz kann somit als erste choreografische, tänzerische Eigenleistung im mitteleuropäischen Raum verstanden werden, in dem die Auseinandersetzung mit der „Triebwelt des Menschen“ durch den Tanz seinen körperlichen Ausdruck findet und der jenseits von Handlungsabläufen andere tänzerische Schwerpunkte setzt. Eine symbolische Bewegungssprache, die den Tanzkörper zu einem Ort von individueller Freiheit macht und mit einem zivilisations- und technikfeindlichen Naturbegriff belegt. Rudolf von Laban und Mary Wigman begründen die „natürlich - authentische“ Bewegung des menschlichen Körpers in seiner tänzerischen Ausdrucksfähigkeit. Beide gelten als Begründer des Ausdruckstanzes.

Die erste Phase liegt in der Zeit von 1914 - 1917. Sie entwickelt sich zu dem mit dem Expressionismus verbundenen bekannten Ausdruckstanz der 20er Jahre, der in den USA unter dem Namen „German Dance“ bekannt wurde. Entsprechend dieser Verbindung zum Expressionismus beginnt eine Auseinandersetzung des Tanzes mit einer Ausdrucksästhetik auch jenseits der Schönheit und Grazie des klassischen Balletts. Stattdessen bestimmen Dynamik und Expression die Bewegungsgestaltung des Ausdruckstanzes innerhalb der Lebensthemen des menschlichen Daseins (vgl. Brandstetter, 1995, S. 34) „in seiner *ästhetischen Theorie* der Bewegung als Kraft und als Raum-Erlebnis; und in seiner *tanztechnisch-motorischen* Akzentuierung der Körperschwere und der Spannung“ (ebd. S.34).

Der Beginn des Ausdruckstanzes als eine eigenständige deutsche Kunstform ist eng mit der Lebensreformbewegung verknüpft. Zur Zeit des ersten Weltkrieges gründet sich in Monte Verità in der Schweiz eine Künstlerkolonie von Lebensreformern und Lebensphilosophen, der auch Wigman und von Laban angehörten. Dort im „Exil“ beginnt von Laban die Grundlagen seiner Bewegungsanalyse zu entwickeln und erprobt in vorerst kleineren Gruppen und mit seiner Assistentin und wichtigsten Tänzerin Mary Wigman die Möglichkeiten seiner tänzerischen Überlegungen und Bewegungsideen. Er entwickelt das als „Laban-Schwünge“ bekannte Bewegungssystem, das zur technischen Grundlage des Ausdruckstanzes avanciert. Mit ihr werden räumlich determinierte Koordinationen des Körpers erlernt, die einer natürlichen Abfolge der Körperbewegungen entsprechen und eine harmonische Dynamik entfalten.

Die Ursprünge des Paradigmenwechsels des Tanzes liegen allerdings schon deutlich früher. Francois Delsarte befasste sich bereits 100 Jahre vor Beginn des Ausdruckstanzes mit der Bedeutung von Bewegung und erkannte in ihr einen dynamischen Prozess statt einer bloß statischen Struktur. Im Mittelpunkt seiner Theorien steht der Mensch als Manifestation Gottes, der dadurch mit dessen Attributen und Merkmalen ausgezeichnet ist, die durch die Kunst und den Künstler sichtbar werden. Diese Eigenschaften repräsentiert der menschliche Körper als physisches Erscheinungsbild. Auf dieser Grundlage entwickelt er ein System von drei Teilen des Seins, die miteinander kombiniert werden, wodurch sich Ordnungen und Gesetze der Bewegung ableiten lassen, die er auf die Welt bezogen als „emotional – physische Ganzheit“ und bezogen auf Körperhaltung und Gestik als „seelisch-emotionalen Ausdruck“ begreift. Somit ist der Mensch physisch, psychisch und räumlich bestimmt, das heißt im Körper verankert. Damit gibt es eine unsichtbare Konstitution des Menschen, die sich im Körper materialisiert, erfasst und in räumliche Strukturen übersetzt und erlernt

werden kann. Damit hat Delsarte einen Ausgangspunkt zum ganzheitlichen Denken eröffnet, das die weitere Entwicklung unterschiedlichster Theorien beeinflusst hat (vgl. Jeschke & Vettermann in: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.) Ausdruckstanz 1992, S. 15 – 20), insbesondere die Entwicklung des Ausdruckstanzes.

Zunächst ist es aber die Amerikanerin Isadora Duncan, die um die Jahrhundertwende den Statuen der Antike Leben einhaucht und damit nicht nur das Bewegungskonzept des freien Tanzes erneuert, sondern auch dem Ausdruckstanz den Weg bereitet.

Im antiken Griechenland umfasste der Tanz alle Lebensgebiete und bildete die vollendete Lebens- und Ausdrucksform durch den rhythmisch - harmonischen Fluss der Bewegungen des Gesamtkörpers. Tanz- und Bewegungskultur sowie die Hinwendung zur ästhetisierenden Körperschulung galten darin als Ausdrucksmittel einer sich langsam vollziehenden geistigen Neuorientierung. Der Mensch als beseeltes und später in Verbindung zum Logos als geistiges Wesen unterscheidet sich von den unbeseelten Dingen der Natur. Er ist zwar der Natur zugehörig, aber nicht als Naturwesen aufzufassen. Durch den rhythmischen und harmonischen Fluss der Bewegungen des Körpers im Tanz repräsentiert diese Neuorientierung eine Hinwendung zur ästhetisierenden Körperschulung. Der Geist beginnt als umfassendes Prinzip eine Sonderstellung einzunehmen. In ihm sind alle Empfindungen und Gefühle angesiedelt, durch ihn können die niederen Kräfte der Natur überwunden und in höhere überführt werden. Der Körper gewinnt eine besondere Bedeutung als sichtbarer Ausdruck dieses allumfassenden Prinzips. Er muss vom Geist durchdrungen sein und durch ihn zum Ausdruck gebracht werden. Die geistige Entwicklung wird zum Mittelpunkt des Lebens. In diesem Sinne gerät der Körper in eine duale Beziehungsform zur geistigen Ästhetik. So sind die griechischen Statuen in einer idealen Körperform modelliert, die durch das gezielte Maß von harmonischen Proportionsverhältnissen eine besondere Ästhetik repräsentieren. Angesichts der Technisierung der Lebensbedingungen um die Jahrhundertwende sieht Isadora Duncan darin die verloren geglaubte „Natur“. Für sie gilt es, im Tanz die physisch-psychische Ganzheit zur Befreiung der Seele für das wirkliche Leben wiederzuerlangen. Durch die Inspiration einer beseelten Bewegungsform revolutioniert sie die Welt des Kunsttanzes, der bis dahin von den vorschriftsmäßigen Bewegungen des Balletts als ästhetische Vollendung körperlicher Form geprägt war. Durch die Verwandlung der griechischen Statuen in die Sprache der Tanzkunst gewinnt nicht nur die griechische Mythologie einen Einfluss auf den Tanz der Moderne. Vielmehr erweckt Isadora Duncan mit den dionysischen Affekten eine verloren geglaubte Sinnlichkeit und bereitet damit den Weg für die Entwicklung hin zum Ausdruckstanz (vgl. ebd. S. 71 – 74).

Allerdings bleibt die dualistische Beziehungsform des „griechischen Körperkults“ Teil der abendländischen Kultur. Siegmund schreibt: „Mary Wigmans tanzender Körper untersteht der christlichen Zwei-Welten Lehre von Körper *und* Geist. Ihr Körper ist ein kontrollierter Körper, der auch die Schwerkraft lediglich funktional-symbolisch einsetzt, sich willensstark gegen sie stemmt, um sich am Ende doch wieder zu erheben“ (Siegmund, 2006, S. 168). Ein verkappter Dualismus, der die Tanztherapie mehr oder weniger bis heute durchzieht, in dem der Körper zur Darstellung einer Idee oder im Sinne einer Philosophie des „Naturhaften“ als Idealvorstellung herangezogen wird. Dadurch besteht die Gefahr, dass sich in die Tanztherapie nicht nur in den Beobachtungsanalysen des Körpers monokausale Zuordnungen

einschleichen, sondern auch in den therapeutischen Verlauf. Eine andere Gefahr: Das Beobachtete wird implizit mit einseitigen Bewertungen belegt.

Von Laban verknüpft den Tanz als menschliche Bewegung mit seinem Verhältnis zur Welt und erblickt in dessen Formen und Rhythmen einen individuellen, inneren Zustand. Damit deuten sich seine Ausrichtung zum Laientanz und der pädagogische und erzieherische Wert des Tanzes bereits an. Die psychologischen Elemente, auf die sich die Tanztherapie bezieht, waren von ihm nicht intendiert. Durch die Weiterentwicklung der Laban-Notation erscheint der Tanz „mithin als Ausdrucksgeschehen einer ganzheitlich definierten Sprache und einer *universalen Bewegungs-Schrift*“ (Brandstetter, 1995, S. 438). Für Mary Wigman ist der Ausdruckstanz die Erfahrung, dass unbewusstes Erleben im tanzenden Körper Gestalt finden kann und seelische Zustände, wie sie sich in jedem Einzelnen unterschiedlich vollziehen, im formenden Körper ins Bewusstsein dringen. Grundlegende Prinzipien, die in den 40er Jahren durch emigrierte Tänzerinnen des Ausdruckstanzes, wiederum im Exil, dieses mal in den USA, zur Entstehung der Tanztherapie führen werden.

3. 3. 1 Bewegungsanalyse Rudolf von Laban

Das Schaffen Rudolf von Labans ist charakterisiert von einer Vorstellung der Harmonie von Körper, Geist und Seele, von einer kreativen und ausdrucksvollen Bewegung des Laien- und auch des Kunsttanzes. Für ihn ist der Mensch lebendige Teilhabe eines allumfassenden Bewegungsstroms innerhalb der Natur, die allgemeingültigen Gesetzen unterliegt. Das betrifft auch den Körper des Tänzers als Instrument. Indem der Tänzer dieses erprobt, studiert und erlebt, verfeinert er dieses zu einer körperlichen Symbolsprache im Austausch mit seiner Umwelt. Schließlich verbindet er die äußeren Erscheinungen der Welt mit der Inneren der Gedanken und Gefühle. Durch die körperliche symbolische Übersetzung der inneren Erlebnisse entsteht der tänzerische Sinn, wodurch die äußeren und inneren Erlebnisse verschmelzen. Eine philosophische Grundlage, deren Bezüge in der Auseinandersetzung mit der Philosophie der Lebensreformer auf dem Monte Verità zu finden sind, sich aber auch aus der Gedankenwelt von Henri Bergson und Friedrich Nietzsche speisen. So geht er von einer universalen schöpferischen Kraft des Menschen aus, die er einer schöpferischen Gebärdenkraft gleichsetzt. Allerdings muss der Mensch sich erst seiner eigenen kreativen und intuitiven Möglichkeiten durch tänzerische Schulung bewusst werden. Diese tänzerische Seins - Erfahrung führt zu einem Zentrum der Erkenntnis (vgl. Thora, Oberzaucher-Schüller (Hrsg.) in Ausdruckstanz, 1992, S. 159).

Von Laban studierte ab 1907 an der Ecole des Baux Arts in Paris Philosophie, Architektur und Malerei. Bereits in diesen Jahren begann er sich für Anatomie, dem Zusammenspiel von Knochengestüt und Muskeln sowie grundsätzlich für harmonische Gesetzmäßigkeiten in den Künsten zu interessieren. In seiner Kindheit war er schon frühzeitig mit dem Theater und den Künsten innerhalb der Familie in Berührung gekommen, in der Tanz, Rituale und religiöse Feste eine wichtige Rolle spielten. Darüber hinaus hat er andere Disziplinen, darunter auch die Tanztherapie in Deutschland beeinflusst. Ihn zeichnet eine pädagogische und kulturell-aufklärerische Mission aus, beeinflusst von mystischem und philosophischem Gedankengut. 1923 gründet er in Hamburg die erste Laban-Schule, in anderen Städten folgen weitere, in denen seine Schüler seine Erkenntnisse verbreiten. Er verfestigt seine Ideen des Laientanzes

und seiner Bewegungschöre. Der Nationalsozialismus macht sich diese choreografischen Aspekte zu Nutze, das Regime erkennt aber bald deren emanzipatorischen Wert. Er wird politisch verfolgt und emigriert nach England, wo er seine Arbeit bis zu seinem Tode im Jahre 1958 fortsetzt.

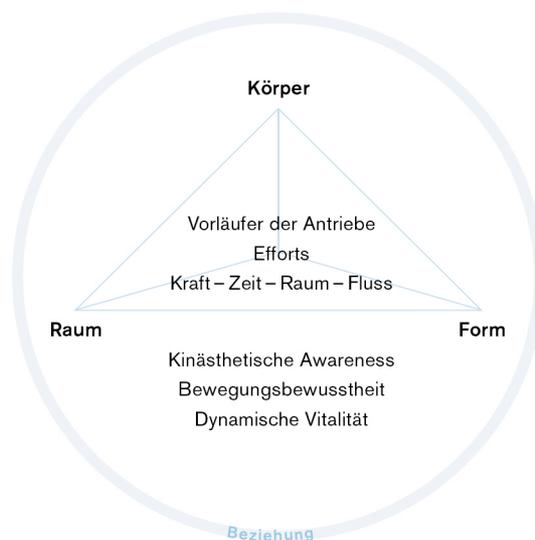
Von Laban beginnt theoretisch und praktisch die Gesetzmäßigkeiten der Bewegung zu erforschen, studiert altgriechische Philosophen und bezieht sich auf Platon und pythagoräische Theorien der Harmonie, die ihn zu dem geometrischen Gebilde der platonischen Körper führen. Er kommt zu der Erkenntnis, dass das Ausdrucksmittel des Tanzes nicht allein der Körper ist, sondern durch den Körper in Ausrichtung zum Raum entsteht, und dass räumliche Formen in Bewegung und Tanz einer Logik unterstehen. In dem Sinne ist der Raum ein verborgener Grundzug der Bewegung, und Bewegung ist ein sichtbarer Aspekt des Raumes. Somit ist der leere Raum eine Illusion. Auch integriert er den Faktor Zeit in die Bewegung durch das dynamische Geschehen komplexer Bewegungsabläufe als körperlichen Rhythmus, wodurch er sich von der Musik im Tanz emanzipiert.

In der frühen Notenschrift zeigt sich bereits, was später ausdifferenziert die Bewegungsanalyse von Laban begründet, dass menschliche Bewegung nämlich nicht isoliert stattfindet, sondern in einer Beziehung zur Welt steht. Die Formen entstehen also nicht zufällig, sondern sind nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten harmonisch aufgebaut. Es gibt keine getrennten Einheiten, die in einem stabilen Raum nebeneinander platziert sind. Vielmehr findet auch im Stillstand, wenn auch äußerlich nicht immer sichtbar, ein fortwährender Austausch von Bewegung als Spurformen statt. Auch die Materie selbst beinhaltet fortwährende Schwingungen. Somit ist der Tanz nicht nur eine Folge von Schritten, sondern geschieht in einem endlosen Strom menschlicher Bewegung. Diese gilt es, weiter zu erforschen und zu verschriften. Dazu bedient sich von Laban Zeichen und Schriftarten, mit denen er den Körper in einen Ikosaeder stellt, als ideale geometrische Figur, die sowohl den körperlichen Proportionen als auch den meistgenutzten Raumrichtungen gerecht wird. Dadurch lässt sich die menschliche Bewegung mit dem Rhythmus des Raumes gesetzmäßig dreidimensional formen. So entsteht als erstes seine Raumharmonielehre des Tanzes. Seine weiteren Forschungen führen ihn zu einer Notation eines Rasters bestehend aus fünf Linien, in das geometrische Formen der Skalenschrift mit Richtungszeichen und Höhenangaben sowie Zeichen für Körperteile eingegeben und die Dreidimensionalität der Bewegung zu Papier gebracht werden können. Hinzu kommt sein Ikosaeder, in den die Einzelglieder des Körpers mit einer differenzierten Systematik hineingestellt und zu Raumrichtungen in Beziehung gesetzt werden. Symbole und Zeichen in Spalten eingetragen, geben die Richtungen und Positionen der Körperteile an, deren Länge dem Faktor Zeit entspricht. Die Mittellinie des Rasters stellt die Fortbewegung dar. Bewegungen des Körpers und Schritte sowie Arm- und Beinbewegungen sind in besonderer Weise mit Zeichen markiert in Verknüpfung mit Hinweisen für den Gewichtseinsatz und den Efforts. So kann der körperliche, individuelle Ausdruck einer Bewegung mit all seinen Aspekten in einer Verschriftung, ähnlich der einer Notenschrift, aufgezeigt werden. Laban entwirft seine Antriebslehre als dynamische Systematik der menschlichen Bewegung mit den gemeinsamen Faktoren von Raum, Zeit, Kraft und Fluss, die jeweils in ein Gegensatzpaar unterteilt sind.

Diese Bipolarität findet sich auch bei Freud auf unterschiedlichen Ebenen seiner Theoriebildung, ein fundamentaler Dualismus, der es letztendlich möglich macht, seine Konflikttheorie als eine solche zu definieren. Angefangen von der Präsenz des Bewussten und Unbewussten über das Lust- und Unlustprinzip bis hin zu einer metapsychologischen Ebene des Lebens- und Todestriebes, wie in seiner „Phasentheorie“, die er in Libido und Aggression bestimmt. Diese Begriffe sind noch immer aktuell, obwohl sie heute kontrovers diskutiert werden, da sie zu wertenden Zuordnungen führen, die einem ganzheitlichen Menschenbild nicht gerecht werden. In dem Kestenberg-Movement-Profil werden unterschiedliche Körperrhythmen dem Phasenmodell von Freud diesem Gegensatzpaar zugeordnet und mit von Labans Verständnis vom menschlichen Körperrhythmus zusammengebracht, was Trautmann – Voigt kritisiert (vgl. Trautmann - Voigt, 2009, S. 146).

Als Eukinetik und später als Effortlehre benannt, vervollkommnet Laban seine Theorie der Antriebe in England durch die Beobachtung von Arbeitern in der Industrie und entdeckt darin eine dynamische, expressive Qualität, durch die der Ausdruck in der Bewegung entsteht, die mit der inneren Einstellung und der Motivation des Menschen zusammenhängt, mit der dieser auf äußere Gegebenheiten reagiert. Laban entwickelt letztlich ein sehr komplexes System einer Dynamik von Bewegungen als Antriebslehre zur Chorografie, Gymnastik und Tanz mit den vier Hauptskalen von Gewicht, Zeit, Raum und Fluss und den dazugehörigen Elementen. Er erweitert die Lehre von der Dynamik der menschlichen Bewegung hin zu einem körperlichen Beobachtungssystem, das menschliche Gefühlsäußerungen und persönliche Eigenheiten mit einschließt.

Dreieck Rudolf von Laban



Quelle: unveröffentlichtes eigenes Manuskript

Zusammen mit seiner Bewegungsanalyse hat er so seinen philosophischen und ästhetischen Vorstellungen des Ausdruckstanzes eine überlieferte Grundlage gegeben, die weite Bereiche der Tanzkunst, des kulturellen Schaffens und der Erziehung sowie insbesondere die Tanztherapie beeinflusst hat ebenso wie die von seiner Schülerin Irmgard Bartenieff entwickelten Fundamentals, die auf seinen Erkenntnissen beruhen. Auch in den neuesten Entwicklungen der Tanzkunst findet er große Beachtung. So setzt sich Siegmund mit dem Antrieb der Tänzer in den beiden Choreografien „LCD“ und die „Befragung des Robert Scott“ von William Forsythe auseinander. Er untersucht, wie die Effort-Lehre sich darin zeigt, an welchen Stellen sie unterbrochen wird und welche Wirkung beides im Tanz hervorbringt. Forsythe beginnt nach einer Knieverletzung die Bewegungsanalyse zu studieren, für die er sich während der Entstehung seiner genannten Werke noch nicht interessiert hatte (vgl. Siegmund, 2006, S. 258).

3. 1. 2 Der Ausdruckstanz Mary Wigman

Als 23jährige beginnt Mary Wigman eine Ausbildung zur rhythmischen Gymnastiklehrerin bei Emile Jaques-Dalcroze in Dresden-Hellerau. Dieser ging anfangs davon aus, spezielle Bewegungsübungen metronomischen Werten von Musiknoten zuzuordnen, damit rhythmische Abläufe der Musik sich im Unbewussten auswirken konnten. Später ergab sich daraus eine rein rhythmische Gymnastik zur körperlichen Harmonieschulung. In Monte Verità bei einem Sommerkurs begegnet sie Rudolf von Laban, für den im Gegenteil allein der Körperrhythmus zählte. Musik sollte nur durch akzentuierte Schlagrhythmen den tänzerischen Rhythmus unterstützen. Es ging ihm darum, die unterdrückten emotionalen Erfahrungen im Tanz wieder zu erwecken. Das Bewegungserlebnis und der Tanz als Urkunst sollte zu einer „kosmischen Erfahrung“ werden (vgl. Müller, 1992, S. 28 + 40).

Unter dem Einfluß von Labans gibt sie sich der Eingebung hin, Tänzerin werden zu wollen. Sie kehrt nicht nach Hellerau zurück, sondern beginnt als Schülerin und spätere Assistentin in Monte Verità die Bewegungsprinzipien, die Einstellung zum Rhythmus und die leidenschaftliche Hingabe an den Tanz sowie die philosophische Einstellung von Laban zu verinnerlichen. Sie beeinflussten ihre Entwicklung ebenso wie die Ideenwelt der Lebensreformbewegung in Monte Verità, wo sich Freimaurer und Anthroposophen, Okkultisten und Esoteriker aus aller Welt trafen, woraus zum großen Teil ihre Drehtänze als „mystische Hingabe“ des Individuums an eine höhere Macht abzuleiten sind. Tanz wurde zum Zentrum ihres Lebens, in dem sie ihr persönliches Erleben zum Ausdruck bringt. So beginnt sie ihre eigene Entwicklung zur Bühnentänzerin mit zahlreichen Soloauftritten, in deren Themen sich ihre Lebensphilosophie und ihre inneren Kämpfe widerspiegeln, ihre Nähe zur Darstellung innerer Seelenzustände und der Einfluss Friedrich Nietzsches. Diese philosophische Einbettung als apollinisches und dionysisches Gegensatzpaar prägt den Ausdruckstanz von Mary Wigman. Die apollinischen Tänze sind heiter und einfach, die dionysischen ungestüm und berauschend. Die einen stehen für Klarheit und Wahrheit, die anderen für Entgrenzung und für ein Aufbrechen des Erstarrten zur Erneuerung. In der weiteren Entwicklung des Ausdruckstanzes entstanden unterschiedliche Strömungen. Mary Wigman blieb dennoch bei ihrer Definition des Ausdruckstanzes als ein unbewusster seelischer Vorgang, der in einem körperlich bewussten Zustand in Erscheinung tritt. Nach

Erfolg und Misserfolg von zahlreichen Auftritten eröffnet Mary Wigman 1920 in Dresden ihre erste Schule für künstlerischen freien Tanz, die zum Zentrum des Ausdruckstanzes wird. Ihre pädagogischen Leitgedanken spiegeln ihre tänzerischen und persönlichen Einstellungen wieder. Es sind drei Tanzformen, die sie dementsprechend in Reihenfolge dem Tanz zuordnet: das Solo zur Stärkung des Individuums, die Gruppe als Individualität in einer harmonischen Gemeinschaft und ein spirituelles Fest. Leidenschaftliche Hingabe und demütige Aufgabe an die Kraft des Schöpferischen, eine geradezu religiöse Pflicht, verlangte sie auch von ihren Schülerinnen. Sie unterrichtet eher Bewegungsprinzipien, denn Technik, sowie Grundlagen der Gesetze vom Körper in Raum und Zeit, natürliche körperlogische Grundformen der Bewegung und Bewegungstypen.

In den folgenden Jahren geht sie mit Soloauftritten und ihrer neu gegründeten Kompanie auf Tourneen in Deutschland und 1930 in den USA. Als Schöpferin des „deutschen Tanzes“ ist die Rolle von Mary Wigman in der Nazizeit umstritten. Die Schule gerät 1933 in eine schwere Krise aufgrund finanzieller Schwierigkeiten. Doch konnte ihre Tanzgruppe mit dem Werk der „Totenklage“ die Olympischen Spiele 1936 eröffnen. Trotzdem gewinnt sie mit der Kunst des Ausdruckstanzes keine Anerkennung von Seiten der Nationalsozialisten.

Nach Beendigung des Krieges gründet sie 1949 erneut eine eigene Schule, dieses Mal in West - Berlin, obwohl sich das Nachkriegsdeutschland wieder auf das klassische Ballett und keinesfalls auf den Ausdruckstanz besinnt. 1953 begibt sie sich selbst noch ein letztes Mal auf die Bühne und 1957 choreografiert sie „Le Sacre du Printemps“ mit Dore Hoyer und Majid Kashef. 1973 stirbt Mary Wigman im Alter von 87 Jahren in Berlin.

3. 1. 3 Körperkonzept Ausdruckstanz

Das Körperkonzept des Ausdruckstanzes steht in einem zeitgeschichtlichen Kontext von aufkommender Industrialisierung und technischem Fortschritt und dem aufkommenden Expressionismus in der Kunst, in der als Gegenbewegung der autonome Mensch als freies Individuum mit seinen Empfindungen thematisiert und mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln symbolisch ausgedrückt wird. So zeigt sich im Ausdruckstanz ein Tanzkörper, der sich jenseits von klassischer Tanztechnik als eine symbolische Bewegungssprache versteht, die das subjektive Erleben zum Ausdruck bringt. Insofern gibt es kein einheitlich fixiertes Bewegungsvokabular, sondern ein individuelles Erlernen der Bewegung zur Steigerung der persönlichen Ausdrucksfähigkeit. Einen besonderen Einfluss auf die tänzerische Schulung des Ausdruckstanzes hat Genevieve Stebbins mit ihrer Weiterentwicklung des Systems von Francois Delsarte. Sie beginnt die „tänzerische Bewegung nach den Vorgaben eines vitalistischen Verständnisses von Dynamik neu zu definieren“ (Brandstetter 1995, S. 66). Der Solarplexus bestimmt den Ausgangspunkt der Bewegung, und der rhythmische Puls des Atmens bestimmt die Veränderungen auf drei wesentliche Bezugspunkte: die Aspekte der Mobilisierungsweise von Bewegung, die Dynamik der Bewegung und die Körper-Raum-Beziehung. Damit entstand ein neues Bewegungskonzept mit schwingenden Körperteilen, Einbeziehung des Rumpfes, Spiralen, unterschiedlichste Gewichtsverlagerungen und Einbeziehung des Bodens. Ein Körperbild, das gleichermaßen den freien Tanz und den Ausdruckstanz in seiner weiteren Entwicklung in vielfältigster Weise beeinflussen wird (vgl. Brandstetter, 1995, S. 66 - 68). Ebenso wie die Bewegungsparameter von Laban

einschließlich seiner Schwungskalen, mit denen der Körper sowohl qualitativ unterschiedliche Bewegungsarten als auch eine klare räumliche Ausrichtung erlernt. Um Eigenes und nicht Fremdes im Tanz zu entwickeln, bestimmte von Labans „Befreiung“ von der Musik fast durchgängig das Körperbild des Ausdruckstanzes, der tänzerische Rhythmus des Tanzkörpers wurde, wenn überhaupt, durch akzentuierte Schlagrhythmen von Klangkörpern akzentuiert. Die Individualisierung und Subjektivierung des Ausdruckstanzes wird darin besonders deutlich. Die Körperbilder führen zur Hervorbringung eines authentischen, freien und leidenschaftlichen Subjekts. So könnten die vorrangigen Soloaufführungen von Tänzerinnen des Ausdruckstanzes als ein besonderer Ausdruck von weiblicher Identität in Opposition zu den damaligen geltenden gesellschaftlichen Normen verstanden werden, als eine geeignete Form, das Selbst in Szene zu setzen. Fliessende lange Tanzkleider, wallende und wehende Gewänder, die den Körper wie eine zweite Haut umwickeln oder verdecken, unterstützen die Wirksamkeit der Körperbilder und die tänzerische Darstellung des Tanzkörpers in sphärische, phantastische, skurile Wesen, die aus den Tiefen des Unbewussten empor steigen. Wigman erzählt in dem Video „Witch-Dance“ von 1926, wie sie sich von einem Brokatstoff, im Einklang mit der Maske, inspirieren lässt, den sie über Jahre aufbewahrt hatte. Die Maske dient dabei nicht als „Dekoration“, sondern führt eine Metamorphose herbei, in die der persönliche Ausdruck mit dem der Maske eins wird. Dabei steht die Hervorbringung dieser Körperbilder in einem engen Verhältnis zum Begriff von Natur und Natürlichkeit, wie er durch die Reformbewegung und der damit zusammenhängenden Freikörperkultur eingeleitet worden war. Der Tanzkörper wird, wie gesagt, zu einem Medium menschlicher Empfindungen mit als natürlich geltenden Bewegungen. Gleichzeitig haben aber auch die griechischen Statuen der Antike, mit ihrem Idealbild „natürlicher“ Körperschönheit als Ausdruck einer erzieherischen Körperschulung, einen großen Einfluss auf die Körperbilder des Ausdruckstanzes (vgl. Brandstetter 1995, S. 61), obwohl er sich später von dem Schönheitsbegriff der Antike als eine formale Form der Harmonie entfernt. Schönheit wird aus dem tiefsten Erlebnis seelischer Zustände geboren, ist verbunden mit dem unbewussten Gefühlsausdruck und dem konfliktgeladenem Ringen von dionysischen und apollinischen Kräften der Natur. Selbst affektgeladene Gebärden werden im Tanz als Schönheit der natürlichen Entäußerung des Unbewussten zum übersinnlichen, ausdrucksstarken Erfahrungserlebnis. Insofern ist der Tanz eine jedem Menschen inne wohnende Kraft, wodurch der Ausdruckstanz zum absoluten Tanz avanciert, als authentischer Ausdruck der innersten Natur des Menschen. Für Mary Wigman mutiert der Tanzkörper zu einem puren Rhythmus - Wesen, das dem Körperbild eine absolute und sphärische Ausdrucksgewalt verleiht. Das Kunstwerk bildet eine sinnliche und gleichermaßen geistige Ordnung, ohne sich den chaotischen, den rauschhaft abgründigen Erscheinungen zu entziehen. Ohne Handlung, aber als symbolischer Ausdruck bringen die Körperbilder ein Tanzerlebnis als göttliche Offenbarung hervor, worin der Tanzkörper zum Instrument des Kosmischen, Religiösen und Mystischen wird, womit das Gegensatzpaar von Transzendenz und Immanenz in Erscheinung tritt. In den Drehtänzen, als Solotänze von Mary Wigman, avanciert der Tanzkörper zum Subjekt von virtuellen und sphärischen Welten, womit er eine Erfahrung der Ekstase oder eines Gefühls des „Ozeanischen“ hervorbringt (vgl. Brandstetter 1995, S. 257), die Freud im Lebens- und Todestrieb als menschliche Sehnsucht verortet. Damit symbolisieren die

Körperbilder des Ausdruckstanzes das emotionale, triebhafte und innere Erleben, die im Unbewussten verdrängten Konflikte. Sie dringen mit den Formen der Tanzkunst ins Bewusstsein und bringen den tanzenden Körper als reine „Selbstdarstellung“ in eine enge Wechselwirkung zum Begriff der Natur. Sie verorten sich in unterschiedlichsten Bezügen zu psychologischen, philosophischen und pädagogischen Vorstellungen des Individuums in seiner gesellschaftlichen Determiniertheit. Damit differenzieren sich die Körperbilder des Ausdruckstanzes von denen des freien Tanzes, die sich enger an die „griechischen Körperbilder“ als Kunstform zur Heilung von zivilisatorischen Schädigungen orientieren mit einem Naturbegriff, der zwar aus bereits vorhandenen symbolischen Mustern der Körperstatuen resultiert, aber zu einem Moment der kulturellen Inspiration wird (vgl. Brandstetter, 1995, S. 47).

Um diesen Ausdruck zu erreichen, steht der Tanzkörper in seiner psychischen und physischen Bedingtheit im Zentrum der Darstellung und bestimmt das Körperkonzept mit seinen Elementen von Zeit, Kraft und Raum. In diesem konzeptionellen Zugriff werden die wesentlichen äußeren Merkmale des Ausdruckstanzes sichtbar. Das heißt, es gibt kein Libretto, sondern leichte, fließende Tanzkleidung, große schwingende Tücher, Masken und Lichteffekte und statt szenischer Bühnenbilder Podien und Konzertsäle als Aufführungsorte, Musik zur Unterstützung der Formung, statt zu deren Bestimmung. Es wird barfuß getanzt. Mit der ausgeprägten Bodennähe des Ausdruckstanzes, seinen starken, dynamischen Körperbewegungen, im Einsatz seines auf- und abwärts strebenden Oberkörpers, des Drehens um die Körperachse, im vielfältigen Einsatz der meist schwingenden Arme, der Hände und Füße formen sich die Tänze mit dem Tanzkörper und vermitteln ein dynamisches Körperbild. Dabei kommt dem Drehmoment und dem Rumpf des Körpers eine besondere Bedeutung zu. Im Körperbild ist der Rumpf das vitale Zentrum, aus dem heraus sich der Impuls der Form entwickelt, als der nach hinten gebeugte „große Bogen“, der „arc en cercle“, als leidenschaftliche Ausdrucksgebärde ebenso wie die Drehung um die eigene Achse als Drehtanz zur Hinführung zur Transzendenz (vgl. Brandstetter, 1995, S. 190 + 262), die schon als Ausdrucksgebärde des frühen Griechenlands in den Statuen überliefert ist.



aus: Müller, Hedwig 1992

Diese bekannte Ausdrucksgebärde des „arc en cercle“ ist für Freud eines der körperlichen Konversionssymptome der Hysterie, in dem sich die Aktualisierung einer ödipalen Konfliktsituation zeigt. Allerdings waren schon damals Psychoanalytiker wie Ferenczi anderer Auffassung. Sie brachten die Hysterie mit einer regressiven Situation in Zusammenhang, in der noch keine Kluft zwischen Körper und Psyche, sondern eine körperlich-seelische Einheit besteht, wodurch die starke Ausdruckskraft der tänzerischen Darstellung der „Hysterikerin“ auch heute noch zu erklären wäre.

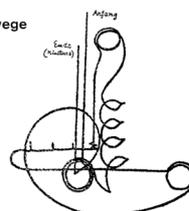
3. 1. 4 Analyse „Hexentanz“ von Mary Wigman, 1926

Sitzend begegnet uns im Hexentanz der Tanzkörper als urwüchsige Gestalt und scheinbar artfremdes Wesen. Das Gesicht der Tänzerin ist unter einer hohlwangigen, asiatisch anmutenden Maske verborgen, die von kräftigem, dunklem und wildem Kurzhaar umrahmt ist. Der Tanzkörper wird von einem brokatartigen Gewand teilumhüllt. Ein hockender Geist, der sich mit fallendem und erhebendem Oberkörper in Drehungen um die eigene Achse den umgebenden Raum erschließt und sich in ständigem Wechsel von Ekstase und angespannter Ruhe zusehends in ein tierartiges Wesen verwandelt. In phrasierten Drehbewegungen schwingt der Kopf mit Heftigkeit nach unten, begibt sich erneut in die Aufrichtung, um, wiederum in den Nacken geworfen, herumgerissen zu werden. Der Ausdruck der Maske assimiliert sich dabei zusehends mit dem körperlichen Ausdruck dieses tierhaften Wesens. Die gespreizten Finger der Hände krallen sich wie die Klauen einer Pranke in den Boden, schnellen mit einem nach oben gerichteten peitschenden Stoß der Arme in die Höhe, öffnen und schließen sich dort wie fächerartige Gitter in ständiger filigraner Bewegung vors Gesicht. Langsam schiebt sich dieses Wesen, das Becken seitwärts hin und her rollend, mit spinnartigen Beinen in den vorderen Raum. Es öffnet und schließt die angewinkelten Beine, geführt von den diagonal versetzten Armen und den die Knie umfassenden zupackenden Händen. Verschlingende Bewegungen, von erotischer Ausstrahlung und sexueller Macht der Weiblichkeit zeugend, verändern in aufkommender Spannung zusehends das Körperbild zu einem bedrohlich, aber auch verletzlich und verloren wirkendem aufreizenden Untier. In einer kraftvollen, plötzlichen kreisförmigen Bewegung, mit auf den Boden lautstark aufschlagenden Fersen, dreht sie den gesamten Tanzkörper, endend in einer fast rituellen Wiederholung des Bewegungsablaufes von Heben und Senken, Aufbäumen und Stürzen.

Mary Wigman: „Hexentanz“, 1926



Schema der Raumwege



Musik: Will Goetze / **Instrumentation:** 3 Gongs, Trommel, Becken / **Kostüm:** Großes Brokattuch, Grundfarbe: hellrot, darüber üppige goldene Blumenornamentik / **Maske:** Victor Magito

Quelle: Bach, 1933

Dargestellt ist die Hexe als besessenes, abstoßendes und faszinierendes Wesen, Tier und Weib zugleich in hemmungsloser wilder und unersättlicher Lebensgier. Der Kampf mit den inneren

Dämonen, die Auseinandersetzung mit sich selbst, mit den versteckten, verdrängten Wünschen und Ängsten, mit den triebhaften, animalischen und destruktiven Empfindungen, aber auch mit der Ekstase einer lustvollen Zerstörungswucht. Pures unbewusstes archaisches Es, dem Zwang der Triebhaftigkeit und Gier ausgeliefert mit der Sehnsucht, sich durch einen Befreiungsschlag daraus lösen zu können. Oder wie Nietzsche es sieht: Letztendlich handelt es sich um das Miteinander-Ringen der apollinischen und dionysischen Kräfte, um zur höheren Erkenntnis zu gelangen.

Um diesen Ausdruck zu erreichen, steht der Tanzkörper in seiner physischen und psychischen Bedingtheit im Zentrum der Darstellung. Tanz mit seinen Elementen von Zeit, Kraft und Raum bestimmen das Körperkonzept. Dekor, Kostüm und Licht haben eine begleitende Funktion. So schafft die Tanzkomposition aus sich heraus die musikalische Begleitung. Nur der eigene Körperrhythmus ist von Bedeutung; der Gong unterstützt mit seinem akzentuierten Schlagrhythmus die Autonomie des körperlichen Kunstwerks. Die Maske dient dazu, die Erinnerung an die persönliche Gestalt der Tänzerin aufzuheben und bringt so die Wirkung des Körperbildes als entmenschlichtes Wesen hervor.

3.1.4.1 Körperkonzept „Hexentanz“

In dem „Hexentanz“ von Mary Wigman aus dem Jahre 1926 wird das Körperkonzept des Ausdruckstanzes exemplarisch sichtbar. Sogenanntes Hässliches verwandelt sich als tiefes Erlebnis eines seelischen Zustandes, als Entäußerung der im Unbewussten verdrängten Konflikte und als authentischer Ausdruck der innersten Natur des Menschen, zu einer ergreifenden künstlerischen Darstellung. Der Tanzkörper wird zum Instrument um mystische archaische Körperbilder hervorzubringen. Sie symbolisieren jenseits einer Handlung, das Ringen des Menschen mit den archaischen Kräften seines „Naturwesens“, als Auseinandersetzung mit sich selbst, auf der Suche nach einer eigenen Identität. Der Tanzkörper erreicht diesen Ausdruck mit seinen Elementen von Zeit, Kraft und Raum und mit den besonderen äußeren Merkmalen des Ausdruckstanzes, die stark von der Lehre von Labans geprägt sind. Bühnenbild, die Maske und die dynamischen Schläge von Klangkörpern demonstrieren, die für den Ausdruckstanz typischen Merkmale, zur Herstellung von dynamischen Körperbildern, zur Darstellung menschlicher Lebensthemen. Im Hexentanz wird in besonderem Maße deutlich, wie sehr bei Mary Wigman affektgeladene Ausdrucksgebärden durch den Tanz zu einer ästhetischen und ausdrucksstarken Tanzsprache werden.

3. 2 Zeitgenössischer Tanz

Der Zeitgenössische Tanz zeichnet sich durch eine besondere Vielfalt und einen außergewöhnlichen und interkulturellen Facettenreichtum aus, wodurch er schwer zu definieren und tanzgeschichtlich kaum einzuordnen ist. Die Choreografien unterscheiden sich in Tanzstilen und Ästhetiken, die sich über virtuose Körperbewegungen und choreografische Kompositionsprinzipien definieren. Ihr Spektrum reicht von der Reduktion des Tanzes bis zum Nicht-Tanz, der Darstellung alltäglicher Handlungen, ihren körperlichen Gesten und Befindlichkeiten über Produktionen mit unterschiedlichsten Tanzstilen von Populärtänzen bis zur klassischen Tanztechnik des Balletts. Alle möglichen Tanzstile verästeln sich zu einer hybriden Mischung in multidisziplinärer Weise. So entstehen eine ständige Veränderung und

ein kontinuierlicher Wandel von Form und Denken als Wesensmerkmal unter Einbeziehung neuer Technologien. In dieser Spannweite von tanzkünstlerischen Möglichkeiten liegt die Faszination dieser Tanzrichtung. Durch Einflüsse unterschiedlicher Formen, Stile und Techniken des Körperbewusstseins, die Verwendung von neuen Technologien, Einbeziehung von Laientänzern sowie unterschiedlichster sozialer Gruppierungen in Verbindung mit gesellschaftlichen Themen und menschlicher Befindlichkeiten, beginnt sich ein breites Publikum für den Zeitgenössischen Tanz zu begeistern. Diese Entwicklung basiert zweifelsohne auf dem Postmodernen Tanz der 60er Jahre in den USA, auf dem Judson Dance Theater und den weiteren Entwicklungen des Tanztheaters in Deutschland, deren Einflüsse im heutigen Zeitgenössischen Tanz noch erkennbar sind. Eines der wichtigsten Wesensmerkmale des Zeitgenössischen Tanzes greift auf diese Tanzepoche zurück: der Körper rückt in den Mittelpunkt der künstlerischen Praxis als Parodie, Ironie, pure Freude an der Bewegung und Bewusstsein für die Realität (vgl. Rosiny, Claudia, 2007, S. 11 - 13).

In der Entwicklung des Menschen finden sich die Bewegungsmotive der biologischen Evolution wieder und zwar vom Säugling bis zum Erwachsenen. Jeder Mensch durchläuft nicht nur eine phylogenetische, sondern auch eine ontologische Bewegungsgeschichte. Nach Odenthal erweckt der zeitgenössische japanische Tänzer Kazuo Ohno in seinen Tänzen das ontologische Gedächtnis seiner Zellen und berührt damit die Schöpfung, den Kosmos selbst in Überschreitung biografischer Erinnerungen, wodurch dem Körper eine neue Beziehung zur Welt und deren Natur erschlossen und bestimmt wird. Womit ähnlich wie im Todestrieb von Freud die Frage von Leben und Tod im Tanz angesprochen wird, allerdings nicht in einem Zurück durch das ozeanische Gefühl der Auflösung über den Ausdruckstanz, sondern Tanz als bewussteinserweiternde Hinführung zum Leben. Mit Rückgriff auf Emio Greco, der in seinem Solo „bianco“ in einen Dialog mit seinem Körper tritt, diesen aber auch scheinbar ganz verlassen kann, verweist Odenthal auf einen Begriff des Subjekts des Zeitgenössischen Tanzes, ein Subjekt, das mit sich selbst in den Dialog treten kann und gleichsam die andere Seite seiner Existenz erforscht, womit er auf das Spiegelstadium von Lacan verweist (vgl. Odenthal, 2005, 70 - 74). Damit beginnt ein neues Verständnis der Bewegung und des Tanzkörpers als eine Loslösung von geistigen, emotionalen und seelischen Prozessen. Die Konstruktion des Körpers tritt in den Vordergrund. Einhergehend mit der Entwicklung der Computertechnologie entstehen neue technologische Verfahren, die eine Integration der digitalen Medien in den Tanz ermöglichen und als Medientechnologien die choreografische Praxis verändern, deren Medium nicht mehr allein der tanzende Körper ist. Ebenso vollzieht sich eine Aufnahme von alltäglichen Bewegungen, die eine bis dahin festgelegte Ordnung des Tanzverständnisses zur Diskussion stellt, zu neuen Diskursen über die Virtuosität des Tanzes und zu einer veränderten Bedeutung des Tanzkörpers führt. Letztlich entsteht ein anderes Verhältnis zwischen Zuschauern und Aufführenden. Der Zuschauer ist nicht mehr nur Empfänger und der Künstler nicht nur Bedeutungsträger, was beiden Seiten zur Emanzipation verhilft. Damit eröffnet der zeitgenössische Tanz grundsätzlich neue Fragestellungen in Bezug auf veränderte Lebensbedingungen einer sich wandelnden Gesellschaft, in der die Formen des Zusammenlebens und der Machtverhältnisse neu bestimmt werden. Insofern liegen nicht mehr nur die Gefühlswelten im Blickpunkt der Betrachtung. Hinzu kommen der gesellschaftliche Alltag und das Überschreiten von Konventionen und traditionellen

Tanzkonzepten, verbunden, wie gesagt, mit einer veränderten Stellung des Subjekts, das sich als Körper auch in der Unsichtbarkeit zeigen kann. Er reflektiert nunmehr das Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Anwesenheit und Abwesenheit, die sich nun als dritte Dimension der Zwischenleiblichkeit manifestieren.

3. 2. 1 Aspekte der Abwesenheit

Dazu entwirft Siegmund ein Modell zur Analyse von zeitgenössischen Tänzen und Choreografien des Konzepttanzes, die er unter dem Aspekt der Abwesenheit unter Mithilfe von psychoanalytischen Theorien und Terminologien untersucht. Konzepttanz ist eine Ausrichtung des zeitgenössischen Tanzes, „der im Rahmen des Tanzes über Tanz nachdenkt“ (Siegmund, in: Clavadetscher & Rosiny, 2007, S. 48). Er macht die Dinge offenbar, um die gespielt, getanzt oder gesprochen wird, ist aber nicht einer bestimmten Klassifizierung zuzuordnen. Es ist die Abwesenheit, die Siegmund in seiner Analyse der Präsenz des Tanzes gegenüberstellt, die er in einem Bereich von „Dazwischen“ artikuliert. Mit diesem Modell schlägt Siegmund eine Brücke zwischen Tanz und Psychologie ähnlich wie in den Jahren des Ausdruckstanzes, der ja auch über ein kritisches Potential verfügte und auf gesellschaftliche Veränderungen reagierte, was letztlich zur Entstehung der Tanztherapie führen sollte. War es im Ausdruckstanz die emotionale Expressivität, durch die unbewusste und verdrängte Konflikte ins Bewusstsein drangen und die Nähe zur Psychoanalyse begründeten, so ist es nun die veränderte Stellung des Subjekts, welche sich am Körper verortet, die zur Artikulation der Abwesenheit im Tanz führt, und so wiederum der Psychoanalyse begegnet. Diesmal über eine Subjekttheorie des Begehrens von Lacan, die mit dem Begriff „Subjekt des Begehrens“ erstmals in die Psychoanalyse eingeführt wird. Diesmal als Individuum innerhalb einer kollektiven Geschichte von Gemeinschaften. Sie beruht auf den zwei Pfeilern des Spiegelstadiums und dem der Sprache, letztere wird vernachlässigt, weil es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Anzumerken ist, dass zum Teil durch sprachliche Übersetzungsschwierigkeiten der Texte von Lacan, aber auch durch die „Natur der Sache“ unklare Definitionen bezüglich der psychoanalytischen Begrifflichkeiten der Persönlichkeitstheorie entstanden sind (vgl. Perner, o.D. S. 2).

Allerdings wurde Abwesenheit von Freud im „Jenseits des Lustprinzips“ schon früh im Bereich der innerpsychischen Realität thematisiert. Doch es sind Lacan und in Weiterführung Winnicott mit seiner Theorie der Übergangsobjekte, die ihr, der Abwesenheit, nun innerhalb der Psychoanalyse in Beziehung zur äußeren Realität, als kulturelles Erlebnis des Menschen einen wichtigen Platz zuweisen. Anders als bei Winnicott, der im „Vom Spiel zur Kreativität“ von einer grundsätzlich angelegten Kreativität des Menschen ausgeht, bleibt Lacan bei der Bedeutung des Ödipuskomplexes. Das Inzestverbot symbolisiert für ihn, wie auch schon für Freud, den Übergang von Natur zur Kultur. Nach Levi - Strauss ergeben sich daraus verwandtschaftliche Strukturen und Regeln der Gesellschaft, die sich in der Sprache als Grundstruktur des Unbewussten manifestieren.

Siegmund überträgt diese Zusammenhänge auf den zeitgenössischen Tanz, indem er dieses „Begehren“ auf den Tanzkörper bezieht, der nun nicht mehr wie im Ausdruckstanz den Mittelpunkt einer innerlichen Bezogenheit demonstriert. Er stellt ihn vielmehr in einen vielfältigen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext, mit dem er sich in Tanzaufführungen

in zwischenmenschliche Beziehungen zu allen Beteiligten begibt, die wiederum das Verhalten der Aufführenden und des Publikums verändern. Damit wird das Agieren des Subjekts in einen unmittelbaren Bezug zum Anderen gesetzt. So überführt Gerald Siegmund letztendlich das Spiegelstadium als Begründer der Ich-Entwicklung von Lacan in ein Modell zur Analyse von Konzepten des zeitgenössischen Tanzes. Nach Odenthal nimmt er damit die daraus entstehenden Konsequenzen für die Kunst vorweg.

„Das eigene Subjekt ist fremdbestimmt von dem Spiegel, der ihm vorgehalten wird. Und nur in der Auflösung dieser Fremdbestimmung ist wirkliche Identitätsbildung möglich. Identität ist eben nicht von vornherein gegeben, weder durch eine Kultur noch durch eine Gesellschaft, sondern erfordert die Kunst, die Reflexion, die Entfernung von diesem unbewussten Selbst, um es sich frei und neu anzueignen“ (Odenthal, 2005, S. 70).

Lacans psychoanalytisches „Spiegelstadium als Begründer der Ich-Entwicklung“ stellt Siegmund ein dreigliedriges Analysemodell zur Verfügung, und zwar jenseits statischer strukturalistischer Kategorisierungen, um den Tanz auf drei Ebenen zu betrachten: der Tanzsprache als das Symbolische, der erzeugten Bilder des Körperbildes als das Imaginäre, das Phantasma als das Reale.

Siegmund bezieht sich aber auch auf weitere Phänomene der Psychoanalyse, um einer „produktiven Abwesenheit“ im Tanz auf die Spur zu kommen, nämlich auf das Phänomen des Wiederholungszwanges, eingebunden in dem Konstrukt des Todestriebes und der Überwindung des Ödipuskomplexes als kulturelle Leistung durch Triebverzicht. Mit dem Lustprinzip verbunden, artikuliert er einen dem Leben verpflichteten begehrenden Körper, an dem der Todestrieb sich entflammt, denn er begehrt das verdrängte Objekt im Bezug zur Wirklichkeit, verfehlt es aber ebenso gewiss, da es nicht anwesend ist (vgl. Siegmund, 2006, S. 44 - 46).

An dem bekannten Spiel des Kindes mit der Holzspule, welches Freud bei seinem Neffen beobachtet, zeigt Siegmund diese Zusammenhänge im Tanz auf. Siegmund sieht in dem bewusst ausgeführten symbolischen Hin und Her, in dem Auf und Ab der Bewegung des Spiels, den ersten Tanzschritt, dem alle zukünftigen Tanzschritte folgen werden. Als Körperbewegung sind sie Subjekt und Objekt, Ausführende und Ausgeführte zugleich, die sich aber immer auf ein anderes hinbewegen, das doppelt abwesend ist: die Mutter und in der Wiederholung der eigene Körper, der mit Hilfe der Bewegung zum Verschwinden gebracht wird. Der Konflikt wegen des Verschwindens der Mutter wird auf diese Weise im Tanz symbolisch wiederholt und zu einer lustvollen Lösung in einem schöpferischen Akt der Tanzkunst umgestaltet. Der darin enthaltene Triebverzicht, von Freud als fundamentale kulturelle Leistung bezeichnet, zeigt aber dennoch, dass sich das Kind nicht ganz von dem Objekt der Holzspule lösen kann wie Siegmund meint. Sie könnte damit im Sinne von Winnicott als Übergangsobjekt verstanden werden. Vom Verständnis der Tanztherapie her ließe sich eher der Tanz selbst als Übergangsobjekt verstehen. Beide mindern aber die Ängste und Bedrohungen, die mit der Abwesenheit der Mutter in den ersten Lebensjahren verbunden sind. Die Differenz als intermediärer Erfahrungsraum, der sich in den ersten Jahren zwischen

Mutter und Kind herausbildet, wird zum Muster des späteren kreativen und schöpferischen Umgangs mit der Welt.

Doch Sigmund sieht darin mehr: Indem das Kind sich bewegt und tanzt, bringt es sich selbst und etwas anderes mit hinein, womit der Tanz als Kindheit der Kunst zu bezeichnen wäre, als erste Kunstform überhaupt. Es ist aber auch die Differenz des „Fort“ und „Da“ die als Spur, der Bewegung die Spur des Lebens zeichnet. „Der Sprung erscheint damit als ein vehementes Hinaustreten ins Leben, als Erscheinen des Lebens in der Bewegung auf ein verlorenes Objekt zu, das, weil es abwesend ist, den Sprung ins Leben überhaupt erst möglich macht“ (Sigmund, 2006, S. 89).

Ganz in der Bedeutung des Todes- und Lebenstrieb, auf der Suche nach dem Wiederholungszwang und entsprechend der flüchtigen Anwesenheit der Bewegung, die zwei Abwesenheiten überspringt, die eine, der sie entspringt, die andere, in die sie zurückkehrt. In dem Verschwinden und Wiederkommen der Holzspule zeigen sich aber auch andere Phänomene, nämlich die Gegensätze von Bewegung und Stillstand sowie die Sichtbarkeit und die Unsichtbarkeit, der Blick und die Bewegung, die nicht mehr voneinander zu trennen sind, verbunden in einer Aktivität, von einem sich ewig wiederholendem Hin und Her und einem „Fort“ und „Da“ und einem auszulotendem Dazwischen (vgl. ebd. S. 86 - 89).

Aus diesem Zusammenhang heraus leitet Sigmund aus dem Spiegelstadium von Lacan ein Konzept ab für die Analyse von zeitgenössischen Tänzen, die in ihrer Vielfalt in der Abwesenheit und in dem Dazwischen eine Gemeinsamkeit findet, die sich in dem Borromäischen Knoten wieder findet.

3. 2. 2 Der Borromäische Knoten im Tanz

Da im Bühnentanz stets für jemanden getanzt wird, und zwar auf eine bestimmte Art und Weise, um Publikum und Tänzer die Erfahrung eines anderen Selbst zu ermöglichen, bringt Sigmund die drei psychischen Instanzen für den Tanz ins Spiel (ebd. S. 44), die Lacan als Erkenntnis des Spiegelstadiums in die Psychoanalyse einführt, zur Analyse von Konzepttänzen. Er geht aus von der Beobachtung eines Kleinkindes, das sich im Spiegel zum ersten Mal erblickt und entwickelt daraus das „Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“, als ein Modell von drei Strukturbestimmungen des Psychischen, das Imaginäre, das Symbolische und das Reale, die wie in einem Borromäischen Knoten miteinander verbunden sind. Bei dem Borromäischen Knoten handelt es sich um ein Anordnungsprinzip von drei Ringen, das zusammenfällt, wenn ein Ring sich aus diesem Geflecht herauslöst. Damit kann es keine Metaebene der Betrachtung auf einen der Ringe geben, denn dann würde die gesamte Anordnung zerfallen. Es bildet eine dynamische Struktur der drei Register des Psychischen mit Zwischenräumen, die Lacan aus dem Spiegelstadium heraus entwickelt.



Die Verknüpfungen dieser Register finden sich bei jeder Untersuchung in der Betrachtung des Subjekts, bei künstlerischen Schöpfungen, kulturellen Phänomenen und in der Wissenschaft sowie in sozialen und politischen Verhältnissen (vgl. Perner, o.D. S. 6).

Da sie in einem Gesamtgeflecht unlösbar miteinander verbunden sind, können die drei Ebenen unvereinbarer Natur sein, nämlich im Widerspruch stehen zu Wünschen, Ansprüchen und Vorstellungen. Diesen Konflikt gilt es im Tanz auszuhalten, ihn in vielfältiger Weise zu vermitteln und zu bearbeiten. Analog ist die Bewegung des Körpers nur in dem Zwischenraum zwischen den drei Kategorien zu verstehen, der in der Tanzmoderne von Abwesenheiten durchzogen ist. Dieser Raum ist zunächst als psychischer Raum des Subjekts zu verstehen, der ihm individuelle Freiheiten des Denkens, Fühlens und Wahrnehmens eröffnet. Er findet sich aber auch auf der Bühne, wo er durch den spezifischen Einsatz der theatralen Mittel inszeniert wird, und in der Leere des Bühnenraums zwischen den Körpern in ihren Hohlformen, als Negativ der Bewegungen und Körperbilder der Tänzer und Tänzerinnen. Dort kündigen sich potentielle Körper an, die das rezipierende Subjekt, die Zuschauer, mit seinen Imaginationen füllen kann (vgl. Siegmund, 2006, S. 44). Das Subjekt ist der zentrale Begriff jeglicher psychologischer Betrachtung. Es ist von Anfang an da und bildet den innersten Kern der Persönlichkeitsstruktur, der zwar spürbar ist, sich aber nur schwer in Worte fassen lässt. Dieses Subjekt ist der Kern der Identität, des Empfindens, Sehns, Erlebens, der Empfindsamkeit und des Fühlens, aus dem heraus sich das „Selbst“ formen kann. Es ist eher nach Innen gerichtet, während das sich daraus entwickelnde „Selbst“ auf das Außen bezogen ist, als Selbstdarstellung und Selbstbehauptung. Das Subjekt steht für Zuwendung und Liebe, das Selbst für Anerkennung und Bewunderung von Anderen. Diese Basis begründet und definiert die menschliche Ich-Entwicklung der Psychoanalyse (vgl. Perner, o.D. S. 4). Lacan führt nun ein neues Subjekt ein, nämlich ein „Subjekt des Begehrens“. Ein Begriff, der unter anderem von Winnicott erweitert wird.

3. 2. 3 Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion

Zwischen dem sechsten und dem 18. Monat erkennt das Kind sein eigenes Bild im Spiegel, betrachtet sich eingehend und begrüßt sein Bild mit einer „jubilatorischen Geste“ der Verzückung, eine Art „Aha –Erlebnis“. Lacan interpretiert diese Geste als Identifikation des Kindes mit seinem Bild.



Das Kind sieht sich zum ersten Mal aus der Leibperspektive heraus in vollständiger Gestalt und erfährt sich nicht als zerstückeltes, fragmentiertes Wesen. Zerstückelt, weil es das eigene Gesicht und seine Körperteile, die dem Blick verborgen sind, nie sehen kann und die Gliedmaßen zwar zusammenhängend, aber als abgetrennt erscheinende „Partialobjekte“ wahrnimmt. Durch den Blick in den Spiegel entsteht nun ein Blick von Außen auf sich selbst. Eine „selbst-verliebte Geste“ (primärer Narzismus), die sich zu einer späteren Zeit zum „Ich“ hin orientiert, womit das Spiegelstadium als dessen Begründer aufzufassen ist. Eine gänzlich neue psychische Struktur beginnt sich als mentale Reifung innerhalb eines grundsätzlich schöpferischen Moments herauszubilden, indem sich das Kind zwar im Spiegelbild erkennt, aber auch mit seiner mentalen Fähigkeit und einem psychischen Akt der Identifizierung gleichzeitig ein Anderes zu erblicken vermag.

Was das Kind im Spiegel sieht, ist etwas, was es selbst gewöhnlich nicht sehen kann, etwas, was nur die anderen sehen. Insofern sieht es in der Identifikation mit dem eigenen Bild sich auch immer mit den Blicken der Anderen und erfasst auch die Blicke seiner Mutter in der Art und Weise, wie es von ihr angesehen wurde. So entsteht eine erste Beziehung zu sich in der Differenz zu einem Nicht-Ich als Grundlage zwischenmenschlicher Beziehungsformen. Im Spiegel sieht es somit nicht nur sich, sondern erlangt seine Identität über und in Bezug zu dem Blick eines Anderen. Die Spiegelsituation scheint eine Urerfahrung für ein Spiel um Identität, die zu allerlei Grimassen und Bewegungen Anlass gibt. Das Kleinkind beginnt im Spiegel, den Zustand seiner objektiven Hilflosigkeit subjektiv zu erleben, da es sich noch in motorischer Ohnmacht befindet und der versorgenden Pflege der Umwelt ausgeliefert ist. Es sieht sich aber als größer und vollkommener, als es sich erfährt. Insofern erlebt das Kind im Erkennen seiner ganzen Gestalt im Spiegelbild auch gleichzeitig seine Unvollkommenheit und Fragmentiertheit, die es aus dieser Diskrepanz heraus nie überwinden kann. Dennoch sehnt es sich immer wieder nach dieser Vollkommenheit. Diese Erfahrung der „Zerstückelung“ zeigt sich insbesondere in den Zeichnungen der Körperbilder von psychotischen Patienten und Patientinnen, aber auch in denen von neurotischen Erwachsenen. So bleiben die Beziehungen der Menschen untereinander stets von einem Mangel geprägt, weil der Andere nicht nur in Form des Spiegelbildes prinzipiell unerreichbar bleibt. Dieser Mangel, als Grundlage des Begehrens und Ursache der gesamten Psychodynamik des Subjekts, bildet dann aber auch immer wieder den inneren Antrieb des Menschen und führt fortschreitend zur Ich - Konstitution. Er bestimmt das Subjekt als soziales und kulturelles Wesen. Erst durch den Anderen wird das Ich zu einem Wesen, das sich zu seiner Außenwelt durch das Begehren tätig verhält. Es bestimmt aber auch die aggressive Spannung des Menschen zu sich selbst und der Umwelt, die sich als produktive Kraft oder als zerstörerisches Element symbolisch zeigen kann.

3. 2. 4 Die drei Register im Psychischen

Um diese Theorie des Mangels errichtet Lacan eine Theorie, in der er zwar die klassischen psychoanalytischen Persönlichkeitsstrukturen integriert, aber den fundamentalen Mangel und das Begehren akzeptiert, um damit in der psychoanalytischen Praxis in spezifischer Weise umzugehen (vgl. Perner, o.D. S. 6). Auf der Basis dieser Beobachtungen und theoretischen Zusammenhänge, wird die Psychoanalyse in soziale, gesellschaftliche und politische Bereiche überführt und ebenso die Kunst. Lacan entwickelt die drei Strukturbestimmungen des Psychischen, die Sigmund auf die Analyse von zeitgenössischen Tänzen überträgt, und die in dieser Arbeit miteinander in Beziehung gesetzt werden, um ein Körperkonzept dieser Tänze zu untersuchen (vgl. Sigmund, 2006, S. 171).

3. 2. 4. 1 Das Imaginäre

Das Imaginäre ist durch eine dualistische Beziehungssituation zu sich und der umgebenden Umwelt geprägt, und zwar innerhalb einer identifikatorischen Bezogenheit. Somit ist das Spiegelstadium als eine Identifikation zu verstehen, in der durch die Aufnahme eines Bildes eine Verwandlung zum Subjekt hin ausgelöst wird. Weil dieser entscheidende Schritt der Verwandlung durch ein Bild hervorgerufen wird, beinhaltet dieser Vorgang nach Lacan die

Konstitution einer ganzen bildhaften Sphäre innerhalb der psychischen Struktur, die er mit dem Begriff des Imaginären bezeichnet. Im Imaginären ist das Selbstbewusstsein angesiedelt, das Größenselbst, der Narzissmus, die Selbstidentifikation mit dem Selbstbild. Es ist aber auch der Ort der Verknennung und der Täuschung und der Phantasmen. Es ist zugehörig dem Bereich des Mangels und des Begehrens, der Wünsche, Vorstellungen und der schöpferischen Kreativität (vgl. Braun, 2010, S. 17 – 19).

3. 2. 4. 2 Das Symbolische

Die dualistische Situation des Imaginären wird durch die symbolische Ordnung überwunden, als dreidimensionale Symbolisierungsfähigkeit. Dadurch entsteht eine Integration hin zu neuen und bewussteren Gestaltungsmöglichkeiten. Für Lacan zeigt sich in der Sprache die grundsätzlich schöpferische Funktion des Symbols, indem durch die Integration von Signifikanten (Lautzeichen, Bezeichnendes) und Signifikaten (Bedeutung, Inhalt) im Sprechen eine neue Dimension eingeführt wird. Das Sprechen ist eine grundsätzlich schöpferische Funktion des Symbols, indem es zwischen den Subjekten eine Verbindung herstellt, die ihnen Zugang zu einer neuen Relation verschafft.

Das Symbolische ist die Ordnung der Sprache und des Diskurses. Die erste Verkörperung dessen ist die Mutter, die als „großer anderer Wille“ in die soziale und rechtliche Ordnung Normen und Werte einführt. Die zweite Ordnung ist der Vater, der die verbotende Rolle des Gesetzes einnimmt und das Kind aus dem ödipalen Begehren zur außerfamiliären sozialen Welt hin orientiert. Er setzt gleichermaßen eine Form der „Macht und des Gesetzes“ als eine symbolische Herrschaftsordnung, der sich das Subjekt unterwirft und sich damit strukturiert. So ist das Symbolische ebenfalls gleichzusetzen mit gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Herrschaftsverhältnissen (vgl. Braun, 2010, S. 17 – 19).

3. 2. 4. 3 Das Reale

Das Reale ist nicht zu verwechseln mit der Realität der Lebenswelt. Es ist gerade das, was zu ihr keinen Zugang finden kann. Im Realen manifestiert sich das Wirkliche in der Abwesenheit. Es resultiert aus den Verlusten als Basis menschlicher Entwicklung und beginnt schon bei der Geburt, bei der der Mensch aus der ursprünglichen Einheit mit der Mutter hinausgeworfen wird, bevor sie erblickt werden konnte, und setzt sich mit dem anschließenden Inzestverbot fort. So ist der primäre Narzissmus als die Ablösung von der Mutter und der sekundäre mit dem Inzestverbot des Vaters zu verstehen. Die Begegnung mit dem Realen wirkt auf diese Weise stets traumatisch, da es stets mit einem zuviel an Lust oder Unlust verbunden ist. Die Regulierung von möglicher Nähe und notwendiger Ferne zum Realen wird für das Individuum zum wesentlichen Bestandteil seiner psychischen Entwicklung. Sie wird bei einem psychotischen Menschen zu einem Problem. Obwohl das Reale in der symbolischen Struktur nicht aufgeht, es eine Leerstelle hinterlässt, ist die Bildung des Symbolischen von den primären Bahnungen des Psychischen abhängig, in denen das unbewusste Denken und Fühlen verläuft. Das Reale als Ausgeschlossenes, Verworfenes bleibt Teil des nicht Erinnerungbaren. Als Abwesendes bleibt es auch bei intensivster therapeutischer Behandlung nicht zugänglich. Insofern stellt sich die Frage, ob es überhaupt Aufgabe der Therapie sein sollte, das Symptom beseitigen zu wollen, als es vielmehr zu

akzeptieren. Es kann keine Rückkehr ins Symbolische erlangen, da es sich einem erinnernden Durcharbeiten entzieht. Das Reale ist immer etwas Unfassbares, Unsagbares, nicht Kontrollierbares, eine Art Horror oder Trauma, aber auch abgehobene Verzückung oder höchste Verzauberung, unsagbare Lust, auf jeden Fall etwas Unergründliches, das nicht definierbar ist. Es tritt in den Sphären der Sexualität, des Todes und der Gewalt in Erscheinung. Das Reale ist das außerhalb der normalen Realität liegende und das Verdrängte, das diese bedroht. Es bleibt immer bestehen als ein Rest des unbewussten Erlebens (vgl. Braun, 2010, S. 18 + 78).

3. 2. 5 Körperkonzept im Zeitgenössischen Tanz

Nach Siegmund entsteht jenseits strukturalistischer Kategorisierungen ein dynamisches Modell, um Aussagen des Tanzes zu analysieren. Darin erscheint der tanzende Körper als ein relationales Gebilde zwischen den drei psychischen Instanzen, das ihn als dreifachen artikuliert und drei verschiedene Ausprägungen des begehrenden Körpers hervorbringt.

Jede dieser drei Ebenen des Symbolischen, Imaginären und Realen verbindet die am Tanzereignis beteiligten Subjekte in unterschiedlichster Art und Weise miteinander. Es verbindet sie darüber hinaus eine Ordnung, in und an der sie arbeiten, und die ihr Selbst-Bewusstsein als Selbstbild, Selbstdarstellung und Selbstbehauptung innerhalb der drei Register bestimmt. In dieser Arbeit soll dieses Analysemodell als Körperkonzept des Zeitgenössischen Tanzes zur Anwendung kommen. entsprechend der Kategorien des Tanzes, die Siegmund ihnen zuschreibt.

3. 2. 5. 1 Das Imaginäre

Die Tanztechnik ist ein Werkzeug, um imaginäre Körper zu erzeugen. Sie gibt ein bestimmtes ideales Körperbild vor. Es sind Wunschkörper, die sich durch den Blick der Zuschauer auf den tanzenden Körper in der Theatersituation entfalten. Das Imaginäre verweist den Tänzer auf seine Möglichkeiten in Form von Körpern und Bildern, die sich an der Grenze des Symbolischen zeigen. Es entwirft Körperbilder, die das Subjekt inszeniert, weil der begehrende Körper in dem symbolischen nicht aufgehen kann. Auf der Ebene des Imaginären rücken daher sowohl Verfahren der Verbildlichung des Körpers durch Medien als auch Fragen nach der (idealen) Bewegung als beehrtes Subjekt ins Zentrum.

Das Spiegelbild als privilegierter Anderer hat somit auch die Funktion, das Subjekt zu entwerfen und zu rahmen. Mit dem Blick und der Bewegung wird die Kluft, die sich durch die Abwesenheit der Mutter auftut, übersprungen, obwohl das Begehren danach nicht gestillt werden kann. Durch die Bewegung soll dieser Mangel des ursprünglichen Objekts kompensiert werden. Doch auch diese ist nicht festzuhalten und entgleitet immer wieder aufs Neue dem Blick des Zuschauers.

Die Bewegung lässt sich im Bild nicht festhalten, auf das der Betrachter zurückschauen kann. Dennoch stellt sie sich dem Blick der Betrachter, um gesehen und anerkannt zu werden. Was die Bewegung hier also dem Blick zeigt, ist das ewige Versprechen nach Einheit und Erfüllung, um es gleichzeitig offen zu halten. Was dieser Blick so beehrt, ist das „Objekt der Abwesenheit“, weil durch dieses die Bewegung in Gang gehalten werden kann. Die

Verfahren der Verbildlichung des Körpers durch Medien erscheinen auf der Ebene des Imaginären.

Der Körper inszeniert das Subjekt, weil der begehrende Körper in dem symbolischen nicht aufgehen kann und entwirft Körperbilder, die als Ideal den Zugang zum Gesetz ermöglichen sollen (vgl. Siegmund, 2006, S. 196).

3. 2. 5. 2 Das Symbolische

Beim Symbolischen in der Bühnenrepräsentation des Tanzes geht es um den Ort des Subjekts innerhalb der Kultur. Thematisiert wird damit die Theatersituation und das Verhältnis des tanzenden Körpers zur Tanztechnik. Der Tänzer fungiert darin als Teil einer gesellschaftlichen Ordnung, auf die er sich bezieht. Bühnenkonventionen und visueller Apparat in historisch gewachsenen Gegebenheiten sowie die ökonomischen, politischen und historischen Produktionsverhältnisse der Choreografen bestimmen deren Arbeitsweise und die künstlerischen Bedingungen und Möglichkeiten. Gleichzeitig nehmen die Tanzschaffenden aber Einfluss auf diese Bedingungen der gesellschaftlichen Ordnung, indem sie deren Gegebenheiten kritisch artikulieren.

Diese Auseinandersetzung geht in den neunziger Jahren oftmals einher mit der Abwesenheit von Tanz als energetisch geprägte und leibliche Erfahrung. Die Choreografie im Raum und der Zuschauer im Raum gewinnen die Oberhand über den Tanz, was als Zeichen für die Befragung der symbolischen Ebene, also der gesellschaftlichen Funktion des Tanzes zu verstehen ist. Die Tanztechnik erweist sich historisch als einer symbolischen Ordnung der Gesellschaft zugehörig. Doch auch jenseits konkreter historischer Gegebenheiten bleibt sie immer auf ein Ideal gerichtet, zu dem über Tanzpädagogik ein privilegierter Zugang eröffnet wird. Dabei gilt auch für die Tanztechnik die Einbettung in gesellschaftliche Machtverhältnisse. Es stellt sich die Frage, wer die Befolgung der geltenden Regeln kontrolliert und welche Rollen darin die Tänzer und Choreografen spielen. Und weiter: Welche Machtverhältnisse drücken sich in welchen Techniken des Tanzes aus (vgl. Siegmund, 2006, S. 173)?

3. 2. 5. 3 Das Reale

Im Symbolischen ist der Tänzer ein Teil der gesellschaftlichen Ordnung, im Imaginären spielt er seine Möglichkeiten aus, die an der Grenze des Symbolischen machbar sind. Das Reale verweist ihn auf Erfahrungen in einen nichtsymbolisierbaren Bereich und kann als Reales nicht dargestellt werden. Es sind Verletzungsgefahren, denen die Tänzer ausgeliefert sind. Schmerzen, Stürze, Risse, welche die Ordnung des Tanzes und die der imaginären Körper stören und zu Fall bringen könnten. Erfahrungen von Schmerz und Verletzungen bedrohen den tanzenden Körper und bilden das Trauma seiner Identität. Mit exzessiven Wiederholungen und bis zur physischen Erschöpfung treibenden Verfahren artikulieren Tänzer, als Teil der choreografischen Strategie, diese körperlichen Schmerzen, zeigen aber auch, dass der Tanz mit Schmerz verbunden ist, um nicht aus der symbolischen Ordnung heraus zu fallen. So stellt sich die Frage, wie das Reale im Tanz darzustellen wäre. Im Zeitgenössischen Tanz wird nicht nur versucht, dieses Reale darzustellen als Schmerz und Auflösung, sondern auch das, was sich an die Stelle der nicht symbolisierbaren Abwesenheit

setzen ließe. Das Reale zeigt sich dann wie in den Inszenierungen von Jan Fabre in Angstlust und Ekel hervorrufenden Körperflüssigkeiten, wie Blut, Schleim und Schweiß, mit denen das Tierische im und am Menschen zum Thema wird. Es zeigt sich in bestimmten Reflexen wie zum Beispiel bei Jerome Bel in Rötungen der Haut im gleichnamigen Stück oder es erscheint wie bei Xavier le Roy in „Self-Unfinished“ als lebloses Daliegen eines Körpers.

Auch Thomas Lehmen versucht, das Reale auf der Bühne zu demonstrieren. In seinem Stück „Mono Subjekts“ geht es um die Frage des Vertrauens und der Wahrhaftigkeit, ausgelöst durch eine Verletzung seines Knies während einer Aufführung, die er, den Schmerz ertragend, zu Ende führte. Von da an versucht er, das „Echte“ auf die Bühne zu bringen, sucht Wege, in denen Tänzer oder Darsteller sie selbst sein können ohne den Umweg über ein darzustellendes Drittes. Darüber entstehen fragende, zweifelnde Blicke über die Aufrichtigkeit und das Wahrhaftige der performativen Handlung. Sind Verletzungen, die auf der Bühne dargestellt werden, echt oder sind sie Bestandteile der Choreografie. Es entstehen Intensitäten und körperliche Sensibilitäten als Symptome des Realen. Dieses, eingebettet in das Lust- und Unlust-Prinzip, beinhaltet das genießerische Moment. Lehmann demonstriert diesen Teil des Realen, der ebenfalls nicht darstellbar ist, an dem Genuss der tänzerischen Bewegung, die nicht mit einer noch so ausgefeilten Methode der Bewegungsanalyse festzuhalten ist. Er führt dieses Unterfangen ad absurdum, indem er Tänzer ihre Körperhaltungen beschreiben lässt, damit sie von anderen wiederholt und trainiert werden können. Je detaillierter diese Beschreibungen sind, desto mehr neue Bewegungsformen eröffnen sich (vgl. Siegmund, 2006, S. 212 - 231).

3. 2. 6 Analyse „Unsichtbarst“ von Anna Huber, 1998

Zu Beginn des Solos „Unsichtbarst“ begeht Anna Huber mit einem abstrakten aufrechten Tanzkörper ein quadratisches Viereck als Bühnenraum in der Nationalgalerie im „Hamburger Bahnhof“ in Berlin. Nur ein schmaler Gang markiert den Zwischenraum zu den Zuschauern, die eine Stunde lang einbezogen sind in ein Ereignis von körperlichen Fragmentierungs- und Wiederherstellungsversuchen. Verzweifelt nach „Erkennen“ ringend, mit zunehmend grotesk verzerrten Grimassen erforscht sie ihr Gesicht in einem versilberten Glas als Spiegel, wobei die Blicke der weit aufgerissenen Augen schreckhaft und ohnmächtig diesen zuckenden Gesichtsmuskeln und entstellenden Grimassen ausgeliefert sind. Ein durchlässiges offenes Gesicht, ausgeliefert der Verletzlichkeit und bar jeden Schutzes eines persönlichen Ausdrucks. Unverbunden, quasi autonom, die Grausamkeit verstärkend, tastet sich eine Hand an dem Gesicht entlang, verformt es und zerrt an Haut und Haaren, bis die andere Hand einschreitet. Ein kurzer hoher und leidvoller Schrei kündigt vom Ende dieses Spuks und der Wiederherstellung des Gesichts.

Begleitet ist diese Spiegelsequenz, in der die Tänzerin sich als Subjekt konstituiert, destruiert und rekonstruiert als Darstellung der Selbsttäuschung und Selbstreflexion, anfänglich mit kuscheligen „Filzpantoffeln“ an ihren Füßen. Sie wirken wie ein Relikt intimer Alltäglichkeit vermeintlicher Wärme und Geborgenheit, die nun - der Beobachtung im Spiegel gleich - abgestreift in den Tanzraum, den Füßen mit tanzendem Trippeln zur fast tollwütigen Freiheit verhelfen. Ihr Blick sucht die Augen der Zuschauer als verlängerten Spiegel, sehen und gesehen werden – wodurch man zu dem wird, was man ist. Ausgeschieden aus jeglicher

„Privatheit“ kann sie nun die Materialität des Körpers erforschen, um das vielleicht Unmögliche zu wagen, dem „Eigentlichen“, nämlich der Realität, auf die Spur zu kommen, um dahinter sehen zu können, was in Erscheinung tritt. Sich die Gliedmaßen zerdehnend und verrenkend, sich schraubend und drehend, die horizontalen Bewegungsachsen gegeneinander verschiebend, umhüllt sie zusehends eine verlorene Leere, aber auch eine mutige Klarheit, das Material ihres Körpers solange auszuloten, bis jegliche Vertrautheit aufgegeben ist.

Als Weg zum eigentlichen Selbst strebt sie diese Selbstauslöschung an, denn erst der reale Körper geht dem imaginären und symbolischen voraus. Die motorische Analyse, das an ein Wunder grenzende Phänomen ihrer Koordinationsmöglichkeiten des Körpers, arbeitet sich immer weiter fort, um die Selbstverständlichkeit von Bewegung und körperlicher Erscheinung zu erschüttern. Abmessungen und Isolationen, die Hervorhebung von Adern und Knochen verwischen an erotisch besetzten nackten Körperstellen das Körperbild der Frau. Mit rhythmischen dynamischen Kontrasten und fragmentierten Tanzbewegungen gelingt es ihr immer wieder, Selbstverständlichkeiten zu erschüttern und Sehgewohnheiten in Frage zu stellen, um im Erstaunen über die Komplexität ihres Körpers wieder in tröstliche Normalitäten des Körpers zurückzukehren. Unmittelbar setzt sie sich in den Zuschauerraum, es verwischen sich die Grenzen von Schein und Sein, Unsichtbares im leeren Raum wird gefüllt mit Vergangenen. Zurückgekehrt im Blickkontakt zum Publikum, beginnt das Gesicht erneut, begleitet von erforschenden Händen, von einem langsam erstarrenden Lächeln wiederum sich maskenhaft zu verändern. Der anfangs zitternde Tanzkörper kehrt als tröstliche Normalität in die Form weitausholender Tanzbewegung für einen Augenblick zurück. Im Spiel von Licht und Dunkelheit flackert die Fragmentierung der Körperteile erneut auf, diesmal im Schein des Lichts als ein tröstliches und faszinierendes Spiel des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren (vgl. Thurner, 1998, S. 213 + 214).



Anna Huber, „Unsichtbarst“ 1998, Foto: C. Minjolle

3.2.6.1 Körperkonzept „Unsichtbarst“

Anna Huber demonstriert in ihrem „Unsichtbarst“ das Körperkonzept des zeitgenössischen Tanzes, in dem der tanzende Körper innerhalb einer dreifachen dynamischen Struktur sich

artikuliert. In der Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren und in einem Spiel mit der Abwesenheit demonstriert sie das Subjekt der Begierde, als die vergebliche Suche nach dem Eigentlichen, dahinter sehen zu können was in Erscheinung tritt. Das Körperbild ossiliert zwischen dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen. Das Imaginäre bringt Körperbilder hervor, die gepaart mit einer virtuoson Tanztechnik, als das Symbolische, die Verletzbarkeit und die Fragmentierung des Körper, als das Reale, aufzeigen, es aber auch immer wieder zum Verschwinden bringen. Es ist der Versuch, die Materialität des Körpers von jeglicher Selbstverständlichkeit und Normalisierung des Symbolischen zu befreien. Auf der Suche nach sich Selbst, dem Versuch dem Realen zu begegnen, denn erst das Reale geht dem Symbolischen und Imaginären voraus, begibt sie sich in ein Hin und Her von körperlichen Fragmentierungen und Wiederherstellungsversuchen. In diesem „Spiel“, das mit der Destruktion und Rekonstruktion ihres Spiegelbildes beginnt, auf der Suche sich zu erkennen und der Selbsttäuschung zu entgehen, fungieren die Blicke der Zuschauer zusehends als verlängerter Spiegel, um herauszufinden wer sie sei. Diese Suche nach sich selbst endet mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren im Schein des Lichts. Zurück bleiben, als Relikt des Realen, die kuscheligen Filzpantoffeln, anfangs abgestreift, da sie zum Tanzen nicht geeignet scheinen.

3. 2. 6. 2 Anna Huber - Biografie

Die 1965 in Zürich geborene Schweizerin Anna Huber gilt heute als eine der außergewöhnlichsten Erscheinungen im zeitgenössischen Tanz. Sie ist keiner Stilrichtung zuzuordnen, sondern erforscht kontinuierlich als tanzende Choreografin elementare Bewegungsgesetze und alltägliche Handlungsabläufe. Dabei kennzeichnet sie ein unverwechselbarer eigener Stil. Ihre charakteristischen Körperbilder von geometrisch exakter Körpersprache bis zu humorvollem feinen Zauber der Gestik formen und verformen mit beeindruckender und filigraner Präzision absurde, verrückte Banalitäten des Alltags und loten die Grenzen des Machbaren aus, um zu neuen Erfahrungen und Möglichkeiten zu gelangen. Nach eigener Aussage gibt es für sie kein erreichbares Ziel. Die körperlichen Möglichkeiten genügen nie ihrer Vorstellung. In diesem Sinne sind ihre Gesamtkunstwerke von höchster Intensität erfüllt. Aus Licht, Klang und Raum schafft der Tanzkörper in höchster Präsenz und Konzentration faszinierende, berührende und erfüllende Momente der zeitgenössischen Tanzkunst. So distanziert sie sich von Äußerungen, „eine zeitgenössische Mary Wigman“ zu sein, da sie bewusst keinen expressionistischen Tanzambitionen zugeneigt sei. Inspiriert haben sie eher japanische Tanztheaterformen sowie Choreografen und Tänzer wie Kazuo Ohno, Saburo Teshigawara sowie Susanne Linke und Meg Stuart.

Von Kind an hatte sie in Zürich und Bern Ballettunterricht. Sie war und blieb außergewöhnlich begabt für den klassischen Tanz. Mit ihrer zierlichen, flexiblen und kraftvollen Körperlichkeit hätte sie dem Bild einer Ballerina entsprochen. Heute prägt diese Schulung ihre tanztechnische und ästhetische Qualität eines experimentellen Umgangs mit dem Zeitgenössischen Tanz. Sich nicht in ein Bild zwängen zu lassen, führte sie zum Studium des Zeitgenössischen Theaters und der Improvisation am schweizerischen Tanztheater in Zürich. Doch engten sie ebenfalls die dort vermittelten Tanztechniken ein; so begann sie ihren eigenen Weg zu gehen. Auf Reisen sucht und findet sie Inspiration in der Auseinandersetzung

mit dem „Fremden“ und findet sich in den „Zwischenräumen“ der Wegstrecken wieder. Diverse Tanz- und Kulturpreise, Auszeichnungen und Ehrungen begleiten ihren Weg, auf dem sie eine Vielzahl unterschiedlichster Werke in ständiger Weiterentwicklung geschaffen hat, als Solostücke und Duette auch in Zusammenarbeit mit anderen Kunstrichtungen und mit experimentellen neuen Medien im Tanz. Anna Huber lebt in Berlin und in der Schweiz (vgl. Sieben, 2002).

3. 2. 7 Das Reale in der Therapie

Sich die Mutter in der Abwesenheit vorzustellen, sich im Inneren ein Bild von ihr zu entwerfen, hieße den intermediären Raum als eigenen Erfahrungsraum füllen zu können. Sind diese Erfahrungen aber derartig schmerzhaft und bedrohlich, sind die frühen unaushaltbaren Trennungssituationen als Todeserfahrungen gezeichnet, versinkt dieser Raum in die Negativität, ins „Nichts“.

Am Beispiel einer Patientin mit vielfältigen Symptomen, die unter dem Begriff schizoid zusammengefasst werden können, mit hoher Intelligenz und guter sozialer und beruflicher Einbindung, schildert Winnicott Analysesitzungen unter dem Einfluss seiner Gedanken zu den Übergangsphänomenen. Das Reale kommt über einen Traum in die therapeutische Situation. In der Therapie geht es um wesentliche Erfahrungsbereiche des Realen, obwohl es nach Lacan, nie ganz zu erfassen ist und es als Symptom eher ins Leben integriert als beseitigt werden sollte. Das folgende Beispiel zeigt aber auch, wie sehr das Schweigen des Therapeuten, im Tanz vielleicht als Stillstand der Bewegung aufzufassen, einen wichtigen Beitrag zur Erfahrungswelt der Analysantin gibt.

Es beginnt mit einer Traumschilderung, die sich auf die vielen Trennungs- und Verlusterlebnisse ihrer Kindheit bezieht, mit der negativen Seite von Beziehungen und deren Entbehrungen, die für das Kleinkind die Mutter als „tot“ erleben lassen. Die Grenze der aushaltbaren Abwesenheit war immer wieder überschritten worden, „die Rückversicherung des Sehens, Fühlens, und Riechens konnte nicht mehr ins Leben gerufen werden“ (Winnicott, 1989, S. 33). Dazwischen lagen stattdessen Angst, Schrecken und Furcht vor Gewalttätigkeiten, die sich dann aber verloren, untergründig aber weiterhin ihr Leben begleiteten. Im Traum erschien ein Adler, der an ihr Handgelenk gekettet war. Sie deutet es als Wunsch, es gäbe etwas, was sie nie verlassen würde, doch sie stellte aber fest: „Das Reale ist das nicht Vorhandene. Die Kette ist eine Verleugnung der Abwesenheit des Adlers; diese Abwesenheit ist das positive Element“ (ebd. S. 34).

Im Laufe der Analyse kommt die Patientin zu dem Punkt, dass diese Lücke, nämlich der Tod, die Abwesenheit, die Amnesie, dieser leere Fleck das einzig Reale ist. Das Vergessene hat seine Wirklichkeit verloren. Es gab entsprechend vielfältige Phantasien, die als Halluzinationen hätten bezeichnet werden können, wenn ihre Biografie nicht berücksichtigt worden wäre. So aber ging es darum, sich etwas zu wünschen, was sie nie verlassen können würde, wie z.B. einen Adler, der an ihr Handgelenk gekettet war. Das Reale war das nicht Vorhandene, das positive Element war die Kette als Verleugnung der Abwesenheit des Adlers.

Der verzweifelte Versuch, das Negative als eine allerletzte Abwehr gegen das allumfassende Ende als das einzig Positive umzuformen, findet sich in ihrer Äußerung, alles was sie

bekommen hätte sei, was sie nicht bekam. Das beantwortete Schweigen, die darin enthaltene Inaktivität, erinnert sie an ihren vorigen Analytiker, der für sie immer mehr Bedeutung haben würde als der derzeitige. Sie würde ihn auch dann noch lieber haben, wenn sie ihn längst vergessen hätte. Das Negativ von dem Vorherigen war wirklicher als das Positiv von dem Derzeitigen. Eigentlich wollte sie sagen: "Wenn er in den allgemeinen Teich von Subjektivität hinabgesunken ist und mit dem verbunden ist, was sie zu finden glaubte, als sie eine Mutter hatte; und bevor sie die Schwächen ihrer Mutter als Mutter, das heißt ihre Abwesenheit zu bemerken begann" (ebd. S. 36).

3. 3 Die Tanztherapie

Erst in den 40er Jahren hat sich die Tanztherapie in den USA entwickelt. Zweifellos ein Verdienst emigrierter Tänzerinnen des Ausdruckstanzes der 20er Jahre aus Deutschland. Durchgehend fast alle Schülerinnen von Mary Wigman, waren von den Ideen von Rudolf von Labans praktisch und theoretisch geprägt. Diese Strömungen aus Nordamerika haben seit den 80er Jahren bis heute die hiesige Entwicklung der Tanztherapie beeinflusst. Die neue Therapieform hat sich zwar etabliert, aber sie ringt immer noch um ein eindeutiges Profil als eigenständiges psychotherapeutisches Verfahren. Sie stützt sich auf ein Theorieverständnis unterschiedlichster therapeutischer Schulen. Obwohl mit der Gründung eines übergreifenden Berufsverbandes versucht wird, über festgelegte Standards für Ausbildungsinstitute ein einheitliches Profil herzustellen, fehlt weiterhin ein inhaltliches Theorieverständnis einschließlich einer Krankheitslehre, ferner fehlt ein Diskurs über diese Thematik (vgl. Trautman-Voigt, 2003, S. 15). Der BTD, „Berufsverband der Tanztherapeuten Deutschlands“ führt auf seiner Webseite dazu folgendes aus: „Die Tanztherapie hat psychotherapeutische Theorie-Praxis-Modelle unterschiedlicher Schulen für die Anwendung von Bewegungs- und Gestaltungsprozessen modifiziert und weiterentwickelt. Insofern stellt die Tanztherapie eine verfahrensübergreifende Methode dar, die innerhalb tiefenpsychologischer, verhaltenstherapeutischer, systemischer und humanistischer Behandlungskontexte zur Anwendung kommt“. Allerdings hat sich, wie Elke Willke ausführt, im klinischen Rahmen sehr viel Wissen in Fallberichten und Schilderungen über Gruppenprozesse angesammelt, hat es in der Zwischenzeit einige Veröffentlichungen in Form von Diplom- oder Promotionsarbeiten gegeben. Doch sollte die Tanztherapie nicht bei Wirksamkeitsnachweisen stehen bleiben, sondern sich durch ein kohärentes Theoriegebäude fundieren (vgl. Willke, 2007, S. 68). Erkenntnisse der Tanzwissenschaft und neuere Entwicklungen des Kunsttanzes sind an der Tanztherapie vorbeigezogen. Anders in der Veröffentlichung „Tanztherapie“ von Elke Willke, die darin, eingebettet in eine Standortbestimmung der Integrativen Therapie von Hilarion Petzold, dem Medium Tanz Richtungweisend ein ausführliches Kapitel widmet. Ausgehend davon konstatiert sie darin ebenfalls, dass sich das therapeutische Medium Tanz zur Bewegung und zum Einsatz von körperorientierten Methoden hin verändert, sowohl in Deutschland als auch in Nordamerika. Generell aber wird eine Diskussion darüber vermieden, dass bei dem Berufsstand der Tanztherapeuten und Tanztherapeutinnen Erfahrungen auf der Bühne, beim Choreografieren und im Lehren von Tanz fehlen, obwohl bis zum heutigen Zeitpunkt eine rapide und gravierende Veränderung in der Tanzkunst stattgefunden hat. Eine Tanztherapie, die sich nur noch ausschließlich auf die Tanzkunst der 20er Jahre bezieht, kann

derzeitigen Anforderungen einer sich verändernden Umwelt nicht mehr gerecht werden (ebd. S. 81). So gibt es weiterhin eine große Zersplitterung innerhalb der methodischen Ansätze und den mehr oder weniger qualifizierten Ausbildungsangeboten der verschiedenen Institute. Es gibt immer noch sehr wenige Tanztherapeuten und Tanztherapeutinnen, die auf Erfahrungen einer selbständigen psychotherapeutischen Praxis in Tanztherapie zurückblicken können, in langjährigen Einzeltherapien mit neurotischen Patienten und Patientinnen geübt sind und darin eine eigene berufliche Identität entwickeln konnten.

Die Chancen auf dem Arbeitsmarkt liegen dann auch in erster Linie in Kliniken und ähnlichen Institutionen mit einer oft miserablen oder unklaren Vergütung, es sei denn, die Einstellung über den vielleicht akademischen Grundberuf erlaubt eine höhere Eingruppierung. Vielfältige Probleme, die sicher nicht durch die Etablierung eines universitären Studiengangs zu lösen wären, noch, wie Gabriele Pöndl in ihrem Artikel „tanzen heilt“ in der Februar - Ausgabe 2004 der Zeitschrift Tanz – Aktuell schreibt, mit einem zwei jährigen Ergänzungsstudium an der Palucca-Schule für professionelle Tänzer mit der Anmerkung: ohne Altersbeschränkung.



3. 3. 1 Die Tanztherapie in Deutschland

Vom 1. bis 4. September 1994 fand in der Nervenlinik Spandau in Berlin der erste und bislang einzige internationale klinische Kongress für Tanztherapie mit dem Thema „Sprache der Bewegung“ statt. Es war das große Verdienst von Anne Marakas und Marie Louise Oberem, diesen Kongress organisiert zu haben, und zwar als ein Signal zur Etablierung der Tanztherapie in den europäischen Ländern. Fast alle führenden Vertreterinnen dieser Kunsttherapie, die vor 40 Jahren in den USA begonnen hatte, waren anwesend. Janet Adler, Joan Chodorow, Penny Lewis, Susan Loman, Elaine Siegel, Miriam Roskin Berger unter anderen, alles europäische Emigrantinnen und ehemalige Schülerinnen von Mary Wigman. Damit wurde auch der historische Ort der Entwicklung der Tanztherapie markiert. Wie Angelika Peters in der Zeitschrift „tanz-aktuell“ in der November-Ausgabe von 1994 berichtet, betonten die Vertreterinnen der amerikanischen Sektion auf dem Abschluss-Podium, die Notwendigkeit die erprobten Ansätze der Tanztherapie auf nationale und kulturelle Gegebenheiten zu relativieren. Außerdem plädierten sie für einen interkulturellen Austausch und für eine Verlagerung der Theorie von einem individualpsychologischen Ansatz zu einem kulturpsychologischen hin.

Bei einem Treffen zur Gründung eines Berufsverbandes für Tanztherapie in Deutschland während des Kongresses zeigten sich zum Teil erbitterte Richtungskämpfe mit starken Polarisierungen.

Einige deutsche Frauen mit unterschiedlichsten Studiengängen aus den Bereichen Pädagogik, Sport und Medizin ohne berufliche Erfahrungen hatten in den USA die Tanztherapie mehr oder weniger intensiv kennen gelernt. Sie interessierten sich für die tanztherapeutische Ausbildung und belegten entsprechende Seminare der universitären Angebote. Nur sehr wenige durchliefen das gesamte Tanztherapiestudium, um den Titel „Dance Therapist Registered“ (DTR) des amerikanischen Berufsverbandes (ADTA) führen zu können. Mit diesen nicht nur unterschiedlichen, sondern auch vagen und unsicheren beruflichen Hintergründen begannen diese Frauen in Deutschland, die Tanztherapie zu etablieren. Dabei nahm jede für sich in Anspruch, die Tanztherapie hier neu zu definieren. Anfangs wurde dabei eher gefühlsmäßig vorgegangen, einige schlossen sich aber rasch Instituten unterschiedlichster psychologischer Schulen an. Sie übernahmen deren Ansätze in die Tanztherapie, ohne dass grundlegende Fragen diskutiert oder geklärt worden wären. Damit wurde die Chance für eine produktive Auseinandersetzung und die Entwicklung einer Tanztherapie mit ihren kulturellen Besonderheiten und mit den Ursprüngen des Ausdruckstanzes vertan, die Szene blieb fragmentiert (vgl. Trautmann-Voigt, 2003, S. 13).

Zu den nicht unproblematischen Anfängen kam hinzu, dass man anfangs von einer unreflektierten „Heilkraft des Tanzes“ ausging und oftmals mit einem nostalgisch - folkloristischen Rückgriff auf Traditionen von früheren Naturvölkern arbeitete, mit kultartigen Tendenzen, ohne sie in den anderen kulturellen Kontext zu verorten. Das änderte sich erst mit der zweiten Generation der Tanztherapeuten. Sie begannen, in den Kliniken zu arbeiten und fanden dort Anerkennung. Parallel dazu fand allerdings eine Anpassung an die gesellschaftlichen Anforderungen statt, verstärkt durch die Verabschiedung des Psychotherapeutengesetzes, in dem die Tanztherapie als Psychotherapeutisches Verfahren nicht anerkannt wurde und damit kassenärztlich nicht abzurechnen ist. Geblieben sind nicht nur die Fragen nach einem übergreifenden Theoriebezug. Positiv zu bewerten ist einerseits, dass die Methoden der Tanztherapie aus den USA in Deutschland übernommen worden sind. Andererseits hat das aber verhindert, dass hier zu Lande eine kulturspezifische Methodik entwickelt wurde, worauf selbst amerikanische Tanztherapeutinnen hingewiesen haben.

3. 3. 2 Pionierinnen der Tanztherapie aus den USA

Es waren die Pionierinnen der amerikanischen Tanztherapie, von denen sich die hiesigen Institute fachliche und methodische Unterstützung holten. Die Amerikanerinnen waren durchweg charismatische Persönlichkeiten, sie alle waren ehemalige emigrierte Ausdruckstänzerinnen, geprägt von Martha Graham und Doris Humphry. Damit verbunden waren Prinzipien der Integration von Bipolaritäten und der künstlerischen Verarbeitung von mythischen und rituellen Themen. So floss vorrangig jungianisches und psychoanalytisches Gedankengut in die therapeutischen Ansätze ein. Sie haben noch heute ihre Gültigkeit. Die tänzerischen und therapeutischen Erfahrungen der Pionierinnen basierten auf ihrer Arbeit in psychiatrischen Kliniken, vorrangig mit schizophrenen Patienten und Patientinnen. Unter ihnen sind vier von herausragender Bedeutung. Sie und ihre unterschiedlichen Methoden sollen hier in gebotener Kürze vorgestellt werden.

Pionierinnen der Tanztherapie und zweite Generation, USA

Marian Chace

1896–1970, geb. in den USA / **Psychoanalytisch – Szenisch**

Adler / Deihl / Berger / Bolender / Davis / Kestenberg

Trudi Schoop

1903–1997, geb. in der Schweiz / **Ausdruck**

Chodorow / Govine / Harris / Leventhal

Liljan Espenak

1908–1988, geb. in Norwegen / **Psychomotorischer Ansatz**

Leventhal / Penfield / Siegel / Bartenieff

Mary Starks Whitehouse

1911–1979, geb. in Deutschland / **Jungianisch**

Adler / Chodorow / Deihl / Fried

Quelle: DTR Ausbildungsunterlagen, USA

Die Arbeit von Mirian Chace versteht sich als group rhythmic body action, mit der sie als kinästhetische Energie in der Gruppe eine interpersonale Beziehung auf der Bewegungsebene herstellt, bekannt als Chacekreis und Chacework.

Mary Whitehouse bezieht sich mit ihrem Authentic Movement auf jungianische Theorieansätze. Diese Methode wurde insbesondere von Janet Adler, einer Tanztherapeutin der zweiten Generation, in vielfältiger Hinsicht weiterentwickelt. Im Authentic Movement wird die freie Assoziation auf die tänzerische Bewegungsebene überführt, wodurch Bewegungsimpulse aus dem Unbewussten manifest werden können. Diese Methode steht damit eher im Zusammenhang mit kreativen und künstlerischen Prozessen und im therapeutischen Anwendungsbereich eher in der Aufarbeitung neurotischer Probleme. Janet Adler ist neben Joan Chodorow eine der bedeutendsten Nachfolgerinnen von Mary Whitehouse.

Lilian Espenak wiederum orientiert sich an einen psychomotorischen und individual-psychologischen Ansatz und integriert reichianische Körperarbeit mit tänzerischen Aspekten mit Hilfe von kreativen Medien. Obwohl ihre Arbeitsweise nicht spezifisch benannt wird, ist sie implizit ein wesentlicher Bestandteil tanztherapeutischen Vorgehens.

Elain Siegel vertritt eine konsequent psychoanalytisch ausgerichtete Form der Tanztherapie. Sie bevorzugt einen sprachlichen Dialog im psychoanalytischen Kontext. Eine besondere Betrachtung finden Übertragungsprozesse auch auf körperlicher Ebene. Penny Lewis versteht sich im Kontext der „dyadic choreography of object relations“, dass als Spiegeln (mirroring) bekannt ist. Es wurde anfangs in autistischen Problemfeldern genutzt und wird heute in unterschiedlichster Weise in die allgemeine tanztherapeutische Praxis einbezogen. Vor allem Mirian Chace und Trudi Schoop integrierten das Spiegeln in ihre Methodik.

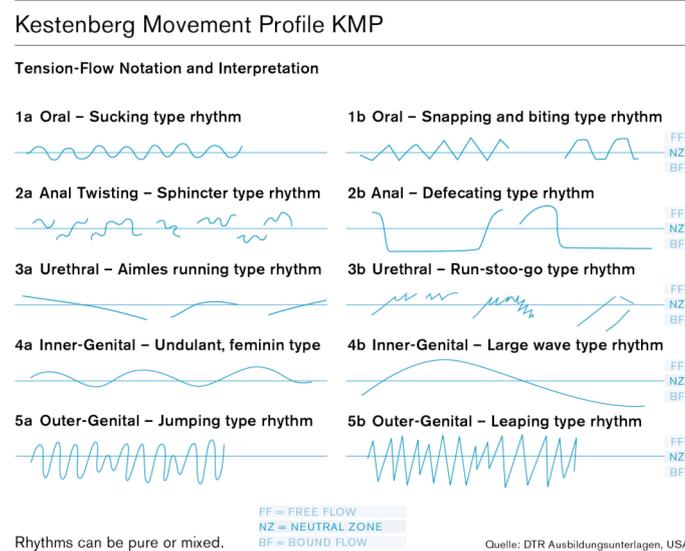
Die Schweizerin Trudi Schoop beeinflusste die Tanztherapie in Deutschland in besonderer Weise. Mit ihrer konsequenten Arbeit am Bewegungsausdruck vor allem mit Menschen

chronifizierter psychotischer Problematik war sie ein faszinierendes Beispiel tänzerischer Einfühlung und momentaner Bewegungsintuition. Sie betonte den expressiven Ausdruck, und ihre Sprache ist das Medium der tänzerischen Bewegung. Ihr therapeutisches Konzept ist die Verbindung von Improvisation und Gestaltung. Sie wendete sich gegen das Professionelle als Gegensatz zum Menschlichen, gegen eine Klassifizierung von Krankheitsbildern, eine fachspezifische Terminologie der Psychiatrie und gegen den Einsatz von Medikamenten. Obwohl sie sich keiner theoretischen Richtung zuordnen wollte, stand sie aber in der Tradition von phänomenologischen Ansätzen, wie sich in ihrer engen Verbindung zu entsprechend ausgerichteten Instituten der Integrativen Therapie zeigt. Sie steht ferner in der Tradition zu Ansätzen der existenziellen Phänomenologie, wie sie Ronald David Laing in seiner Psychiatriekritik und für seinen Umgang mit schizophrenen Menschen vertritt. Er betrachtet den Patienten in erster Linie als einen Menschen, „als einen, der einen Anfang gehabt hat und der ein Ende haben wird. Er wurde geboren und er wird sterben. In der Zwischenzeit hat er einen Körper, der ihn an diese Zeit und an diesen Ort fesselt“ (vgl. Laing, 1987, S. 24). Auch fragt er sich, inwieweit eine menschliche Beziehung zum Patienten hergestellt werden kann, wenn die „psychiatrischen Worte“ gleichzeitig eine Distanz zu ihm herstellen, und wie kann man mit dem psychiatrischen Wortschatz die Bedeutung erfassen, die das Leben für den Patienten hat. Es ist ein starkes eigenes Gefühl einer autonomen Sicherheit notwendig, um zu einem menschlichen Sein in Beziehung zu treten, dessen fundamentale Sicherheit so niedrig ist, dass es selbst in der „harmlosesten“ Beziehung die Bedrohung einer Überwältigung befürchtet. Wie kann eine Beziehung möglich werden mit einem Individuum, das fürchtet, durch Liebe und Zuneigung einverleibt zu werden und diese als Zerstörung erleben muss. Es ist das große Verdienst von Trudi Schoop, die ganze Energie ihres Seins in das Verständnis dieser Beziehungsdramatik in den Tanz eingebracht zu haben bei ihrer regelmäßigen Durchführung von therapeutischen Gruppen mit chronifizierten Langzeitpatienten. Allerdings haben diese Sichtweisen gepaart mit ihrer ausgesprochen faszinierenden Persönlichkeit, sicher ungewollt, zu einer anfänglichen Mystifizierung der Tanztherapie beigetragen. Das führte bei manchen angehenden Tanztherapeutinnen dazu, die Möglichkeiten dieser Therapie zu überschätzen und das spontane Erleben überzubewerten, wodurch sie in Kliniken und anderen Institutionen um einen ernstzunehmendes fachliches Ansehen zu ringen hatten und woraus sich eine zum Teil „kultartige Tanztherapieszene“ auch um die Person von Trudi Schoop herum entwickelte.

Vielleicht ist vor diesem Hintergrund zu verstehen, dass die Tanztherapie sehr um die Darstellung ihrer Wirksamkeit bemüht ist und noch immer um die Gleichstellung mit anderen Therapieformen kämpft. Trotz positiver Veränderungen und zahlreicher Veröffentlichungen besteht nach wie vor eine große Diskrepanz zwischen den hohen Anforderungen und Auflagen der Weiterbildungsstandards und den beruflichen Möglichkeiten. Die Stellenangebote in den Kliniken sind begrenzt, die Tanztherapeuten werden dort schlecht bezahlt. Da die gesetzliche Anerkennung als psychotherapeutisches Einzelverfahren fehlt, ist es sehr schwer, finanziell sich tragende Privatpraxen zu gründen.

Ebenso wie der Ausdruckstanz war die Bewegungsanalyse von Rudolf von Laban ein sehr wichtiges Element zur Entstehung der Tanztherapie. Sie bildet dort ein übergreifendes Konzept in den unterschiedlichen Theoriegebäuden der Verfahren, denen sie sich zuordnet.

Allerdings wird oft nicht berücksichtigt, dass linear-kausale Beobachtungen nicht das Komplexe und Kontextgebundene des Psychischen erfassen können und der innere Antrieb nicht mit der äußeren Bewegung unbedingt identisch sein muss. Unklarheiten bestehen ebenfalls in einer übergreifenden gemeinsamen Einordnung der therapeutischen Vorgehensweisen und in der Einbettung des Beobachtbaren in eine eigenständige Persönlichkeitstheorie. Es sind drei körperorientierte Verfahren, die auf der Grundlage der Bewegungsanalyse zur Zeit in der Tanztherapie an Bedeutung gewinnen. Das Kestenberg – Movement - Profile, das von der Psychoanalytikerin Judith Kestenberg entwickelt wurde und auf das Rhythmuskonzept von Laban zurückgreift, welches sie, wie gesagt mit der Phasentheorie von Freud in Beziehung setzt. Es wird im Wesentlichen in der Diagnostik der Körpersprache und in der Säuglingsforschung zur Untersuchung der Interaktionsprozesse zwischen Mutter und Kleinkind angewandt.



Irgard Bartenieff entwickelt als Tänzerin, Physio- und Tanztherapeutin die Bartenieff - Fundamentals als Grundlage einer korrektiven Körperarbeit, die ebenfalls auf von Labans Prinzipien aufbauen und insbesondere mit dem Gewichtsantrieb als Effort und der Raumharmonie als Space im Zusammenhang stehen. Warren Lamp wiederum entwickelt Shape, nämlich die Anpassung der Körpergestalt an den Raum als Formungsprozess. Er kategorisiert die Spurformen, die Bewegungspfade der Körperglieder im unmittelbaren Umraum des Körpers. Beide erkennen und nutzen die Bausteine von Labans als Möglichkeit zur Analyse der Bewegung und setzen sie mit persönlichen Verhaltensweisen in Zusammenhang.

Seine Antriebslehre bekommt insofern eine große Bedeutung in der Tanztherapie, da sie mit entwicklungspsychologischen Aspekten in Beziehung gesetzt wird. Da, die körperliche Antriebskraft eine Bewusstheit und eine Motivation zur Bewegung voraussetzt, wird ausgehend von Freud diese mit dem Realitätsprinzip und mit der Bildung des Ich's in Beziehung gesetzt. Von Freud werden allerdings entsprechende Zusammenhänge zur Entwicklung der frühen Kindheit nicht artikuliert. Von Laban allerdings schon, dieser spricht bereits im „Der moderne Ausdruckstanz“ von den Vorläufern der Antriebe beim Kleinkind. Er bezeichnet sie als Aktionselemente, die sich unter Anreize der Außenwelt erweitern und

erst später mit zunehmender Entwicklung bewusst ausgeführt und kontrolliert werden können. Anfangs ist nur die Stimulierung und noch nicht die Nachahmung der Bewegung als Lernfaktor anzusehen. Da diese Aktionselemente jeglicher Nützlichkeit entbehren, ist seiner Meinung nach davon auszugehen, dass sie erst zu einem späteren Zeitpunkt der Entwicklung bewusst und zielgerichtet zur Motivation einer Bewegung eingesetzt werden und zu Antriebsfaktoren heranreifen. Eine Erkenntnis, die heute eine besondere Bedeutung in der Erforschung der frühen Kindheit erlangt und in der Analyse von Erwachsenen angewandt wird und dies im Besonderen in der Tanztherapie.

3. 3. 3 Körperkonzept Tanztherapie

Um zu einem Körperkonzept der Tanztherapie zu gelangen, scheint es angesichts ihrer vielfältigen Ausrichtungen und Zugehörigkeiten ein Wagnis, ein übergeordnetes und verbindendes Konzept zu bestimmen. Da sowohl in der Tanztherapie als auch in der Tanzkunst der Körper im Mittelpunkt steht, wird in der Weise seiner Betrachtung von sehr unterschiedlichen Sichtweisen und Ansätzen ausgegangen. Oftmals wird dann von einem impliziten Menschenbild ausgegangen, in dem dann auf ein ganzheitliches Sein oder auf die Heilkraft des Tanzes zurückgegriffen wird oder auf heilende Gemeinschaftserlebnisse in Ritualen oder Heilungstänzen zurückliegender Kulturen, ohne eine spezifische Auseinandersetzung mit einer Gesundheits- bzw. einer Krankheitslehre, die metakritisch ein Konzept des Körpers oder des Tanzkörpers in der Tanztherapie hinterfragt. Teilweise führt dies, wie angedeutet, zu unreflektierten Verbindungen von psychologischen bzw. oftmals psychoanalytischen Kategorien und tänzerischen Grundannahmen, die Anlass geben zu kausalen Deutungen und interpretierende Wertungen des Körpers. Insbesondere in Verbindung zur diagnostischen Bewegungsbeobachtung des Körpers mit der Bewegungsanalyse von Labans. Diese Auseinandersetzung beginnt in der Tanztherapie erst jetzt durch die Kritik am Kestenbergs Rhythmus - Konzept (vgl. Trautmann – Voigt, 2009, S. 147), obwohl die wissenschaftliche Durchdringung der Tanzkunst, der Diskurs über tanztheoretische Erkenntnisse bereits in den 80er Jahren begonnen hat. Tanztherapie und Tanzkunst verbindet, dass es für beide darum geht, wie Sigmund ausführt, den Konflikt zwischen den drei Registern des Instanzen - Modells auszuhalten und zu bearbeiten. Die Analogie könnte darin bestehen, dass die Bewegung des Körpers nur in dem Zwischenraum zwischen den drei Kategorien zu verstehen ist, der nicht nur in der Tanzmoderne von Abwesenheiten durchzogen ist. Gerade in der Tanztherapie ist dieser Raum zunächst als psychischer Raum des Subjekts zu verstehen, der auch als das Reale im Negativ der tänzerischen Bewegung die Imagination des Therapeuten füllt und ihm zum Verstehen verhelfen sollte.

Die Tanztherapie entstand durch die Begegnung von Menschen, deren Körper durch den Ausdruckstanz gewohnt sind, ihn räumlich zu erfahren und sich mit ihm in symbolischer Weise auszudrücken sowie Menschen in der Psychiatrie, die ihren Körper nicht als Einheit erleben und deren Grundstrukturen, die die ersten Erfahrungen des Körpers enthalten, zerstört sind. Er scheitert, wie Gisela Pankow schreibt, an Konflikten der Räumlichkeit des bewohnten Leibes, an seiner Spaltung, in dem ein Teil des Körpers als Zerstörung zum Ganzen wird. Sie berichtet, wie ein Mann im Traum aus Hunger sein eigenes Bein abhackt

und in den Eisschrank legt. Dieses Bein wird in der psychotischen Welt zu einem Ganzen, als Nahrung, die seine Leere ausfüllt. Dieses Bein kann nicht mehr in Beziehung zu dem ganzen Körper gesetzt werden. Der Neurotiker kann seinen Leib auf der Symbolebene als zerstückelt erleben, ohne dass die Einheit seines Leibes gefährdet ist, was bei einem psychotischen Menschen nicht der Fall ist. Es geht also darum, ihm seinen Körper wieder erfahrbar zu machen, denn „jedes Stück gespürten Leibes ist fester Boden, der dem Prozess der Psychose entrissen ist“ (Pankow, 1974, S. 17). Es geht ferner darum, ihm zur Anerkennung seiner Grenzen zu verhelfen, damit er wieder räumliche Strukturen am Körper verstehen kann. Träte er wieder in eine räumliche Welt des Körpers ein, könnte er auch wieder in seine Geschichtlichkeit eintreten. Dabei geht es nicht darum, dem Patienten seine Wünsche zu erfüllen, ihm das zu geben, was er als Kind nicht bekommen hat, sondern ihn in seinem magischen Überallsein zu begrenzen, ihn in eine symbolische Welt eintreten zu lassen. Für Freud war diese Problematik mit einer analytischen Psychotherapie nicht zu erreichen, da die Wechselbeziehung zwischen zwei Personen nicht möglich war. Die kann ja erst dann entstehen, wenn der Körper räumlich, dreidimensional erlebt wird. Hier kommt nun der Tanz ins Spiel, mit dessen Hilfe die Tänzerinnen sowohl mit ihrem räumlichen Körper als auch mit ihren Tanzerfahrungen und Tanzwissen den Patienten dazu verhelfen konnten, die Grenzen ihres Körpers erfahrbar zu machen, ihnen eine räumliche, also dreidimensionale Struktur des Leibes zurückzugeben, womit sie wieder in Beziehung und ins Wünschen kommen können. Dies ist es, was Trudi Schoop in so unnachahmlicher Weise demonstriert hat, wenn sie auch mit chronifizierten Langzeitpatienten die tänzerische Gestaltung praktizierte. Allerdings ist es dazu notwendig, dass auch der Therapeut nicht nur den Körper räumlich erleben kann, sondern ihn darüber hinaus als wohlwollenden Begleiter zur Verfügung stellt, denn seinen Körper zu verlassen, wie es der Psychotiker tut, um in andere Seinsweisen zu flüchten, ist nicht nur ihm gegeben.

Ausgehend von diesem Hintergrund wäre das Körperkonzept der Tanztherapie in der Symbolisierungsfähigkeit des Körpers zu sehen, in der Differenziertheit einer dreidimensionalen Struktur des Körpers, die sich in weiteren Ebenen des psychischen und tänzerischen Ausdrucks manifestiert. Hiermit rückte dann auch die Erweiterung der Bewegungspotentiale als gemeinsamer Nenner innerhalb der vielfältigen Ansätze der Tanztherapie als Körperkonzept in den Vordergrund. Einigkeit besteht auch größtenteils darin, dass sich die Lebensgeschichte im Körper zeigt. Dabei wird zwar psychologisch auf unterschiedliche Ansätze zurückgegriffen, aber bei der ontologischen Entwicklung ergeben sich wieder Differenzen. Doch schon aus ökonomischen Gründen bezeichnet die Tanztherapie sich als ein tiefenpsychologisches Verfahren, was von der Existenz eines Unbewussten ausgeht; und das wird gesetzlich zur Durchführung von Psychotherapie gefordert. Durch dieses Verfahren werden auch Probleme der Neurose erfasst, die sich auf der symbolischen Ebene des Körpers zeigen, bei denen seine Einheit bestehen bleibt, wobei, wie anfangs erwähnt, diese grundsätzlich im Leben immer gefährdet ist und wechselnde Übergänge einen Teil der Lebensdynamik bestimmen.

Zusammengefasst wird das Körperkonzept der Tanztherapie in diagnostischer Weise mit dem Bewegungsverhalten des Körpers in Verbindung gebracht, als Ausdruck seiner

Lebensgeschichte. In welcher Weise dieses sich in den Formungsprozessen des Körpers zeigt, führt mit unterschiedlichen Methoden der Bewegungsbeobachtung zur Diagnostik.

Diagnostikskala von Martha Davis

1 Fragmentiertes Bewegungsverhalten

- Impulsive, unberechenbare Wechsel der Gesten oder Haltungen.
- Längere Bewegungspausen bevor eine Bewegung in einem anderen Körperteil beginnt.
- Sporadisch ereignende Bewegungen in verschiedenen Körperteilen innerhalb einer Phase.
- Überstreckte Finger und/oder Handflächen. Anspannung und Entspannung in den Handgelenken.

2 Diffus – unklar

5 Gebunden – kontrolliert

3 Übertrieben – modulationslos

6 Instabil – unruhig

4 Fixiert – variationslos

7 Eingeschränkte Mobilität – fixiert

8 Bewusstes Bewegungsempfinden

- Hohe Rate an Haltungen und Gesten in der Bewegung.
- Formen, klare Direktionen, kurvenreiche Übergänge, diagonale Bewegungen im Bezug zum Raum.
- Antrieb Fluss mit frei und gebundener Qualität, keine vielfältige Antriebsdynamik.
- Klare Beziehung zum Antriebsfaktor Gewicht, auch in Bewegungen des Kopfes und der Körperglieder.

Quelle: Martha Davis, 1991, Movement Psychodiagnostic Inventory
Übersetzung: Anna Pohlmann

Martha Davis hat für eine fünfjährige Untersuchung in der Bewegungsbeobachtung eine Diagnostikskala mit 8 Faktoren aufgestellt, die hier in der Übersetzung und verkürzt dargestellt wird, wobei die Faktoren zwei und sieben zusammengefasst sind (vgl. Davis, 1991).

3. 3. 4 Künstlerisches Projekt und Tanztherapie

Anzumerken ist, dass die Definition des Körperbildes von dem der Tanz-Kunst sich darin unterscheidet, dass es sich im Entwicklungsprozess des Menschen herausbildet. Die frühkindlichen Erfahrungen führen als kommunikativer und selbstreflexiver Akt innerhalb psychomotorischer Entwicklung zur intrapsychischen Symbolbildung, über die sich ein verinnerlichtes Bild des eigenen Körpers als „Körper – Bild“ entwickeln kann.

Darüber hinaus trägt es dazu bei, das Körperbild des Tanzes in einem künstlerischen Werk wirken zu lassen. Dieses kleine Detail demonstriert das Verhältnis von Kunst und Therapie. Dieser Arbeit liegt ein Video bei, das dieses Thema berührt. Es zeigt die Solo Performance einer Tanztherapeutin in Ausbildung, die als allgemeine Studienaufgabe eine Choreografie ihrer persönlichen und tänzerischen Entwicklung darzustellen hatte. Daraus entwickelte sie unter Mitwirkung einer Fotografin beiliegende Performance. Die Darstellerin ist im orientalischen Tanz ausgebildet und betreibt ein eigenes Tanzstudio in Bremen. Dieses Video könnte dazu beitragen, das Verhältnis zwischen Kunst und Therapie zu intensivieren.

Es zeigt, wie Kunst und Therapie wie zu einer Art Kunst-Therapie verbunden werden könnten. In diesem Fall unter Einbeziehung von digitalen Medien, die einschneidende neue Möglichkeiten der Tanzkunst eröffneten. Mit dem Video könnte ein Diskurs angeregt werden, der den leeren Raum zwischen Kunst und Therapie mit Begrifflichkeiten, Ansätzen einer Theorie und praktischem Experimenten füllen könnte. Viele Künstler, von dem Unbewussten der Psychoanalyse inspiriert, wandten sich Themen des inneren Erlebens zu. So waren sie es, die Künstler, die Impulse gaben, um Künstlerisches in Therapien zu integrieren. So wie die

Pionierinnen der Tanztherapie allesamt Tänzerinnen waren. Sie waren es, die erste Erfahrungen einer therapeutischen Wirkung von Tanz machten und es sind die Künstler, die in klinische Einrichtungen gehen, in sozialen Brennpunkten wirken und bildungspolitische Projekte anstreben. Zu einem eigenständigen Therapieverfahren der Künste kam es aber nicht, und ein gleichberechtigter Partner im Verhältnis zur Therapie ist die Kunst bis heute nicht. So verweist Anna Wiesemann in der Zeitschrift *Tanztherapie* 17/2003 S. 18 auf Hilarion Petzold, der meint, es sei nicht das Problem der Künste, dass ihre Werke subjektiv sind und objektiv nicht messbar. Es ist ein Problem des mathematisch-naturwissenschaftlichen Denkens, alles zahlenmäßig bewerten und in Skalen und Tabellen darstellen zu wollen. Fatal ist aber, dass selbst die Psychologie als Wissenschaft vom Menschen mit all ihren Subjektivitäten immer wieder in Versuchung gerät, um Anerkennung der exakten Wissenschaften zu buhlen. Genau deshalb sollten die Künste nicht aufhören, den Therapien mit ihren Elementen des Originären und Kreativen Impulse zu geben. Auf der anderen Seite müssten die Therapien bereit sein, sich auf das Unberechenbare der Künste einzulassen und keine mathematischen Beweisführungen zu wollen.

4. Diskussion

Die Körperkonzepte des Modernen Tanzes, exemplarisch dargestellt an Hand von je einem Werk des Ausdruckstanzes und des Zeitgenössischen Tanzes, sollen einen Diskurs anregen, inwieweit das duale Verhältnis von Tanz und Therapie wiederbelebt werden kann. Sie sollen ferner die Frage beantworten, inwieweit der Ausdruckstanz den derzeitigen Anforderungen einer sich verändernden Gesellschaft noch entspricht und eventuell neuere Erkenntnisse der Tanzwissenschaft dazu beitragen könnten, den Tanz zum zentralen Anliegen der Tanztherapie zu machen, und ob der Zeitgenössische Tanz dazu einen Beitrag leisten könnte. Die Untersuchung hat bestätigt, wie sehr Tänze zeitgeschichtliche Aussagen sowie politische, kulturelle und soziale Machtverhältnisse dokumentieren. So weisen sie zwar eine Gemeinsamkeit auf in dem Ringen um Erkenntnis und Wahrhaftigkeit, doch unterscheiden sich die Körperkonzepte des Ausdruckstanzes und des Zeitgenössischen Tanzes darin voneinander, dass ersterer die seelische Ausdruckskraft des Körpers und die Frage der Identität in den Mittelpunkt stellt, während letzterer die Materialität des Körpers und die Frage nach dem Subjekt auf der Suche nach dem Selbst thematisiert, angesichts des Verschwindens des Körpers in der derzeitigen Gesellschaft. In der Tanz-Kunst haben sich tiefgreifende Veränderungen zwischen dem tanzenden Körper und dem Zuschauer vollzogen. Eine Situation, die sich für die Tanztherapie gar nicht stellt, da meist keine Bühnensituation vorhanden ist und von einer Kommunikation im miteinander ausgegangen wird. Außerdem ist weder geklärt noch kaum hinterfragt, inwieweit nicht auch der Tanzkörper des Therapeuten mit Wünschen und Fantasien belegt wird, was in verbalen Therapieformen schon längst der Fall ist. Im Zeitgenössischen Tanz ist der tanzende Körper, anders als im Ausdruckstanz, nicht mehr allein, selbst wenn er ein Solo tanzt.

Die Tanzforschung hat seit ihrer Entstehung in den 80er Jahren den flüchtigen Moment des Tanzes zu ihrem grundsätzlichen Gegenstand gemacht. Beides drückt sich in dem Analysemodell von Siegmund für den Konzepttanz aus, das in dieser Untersuchung als Körperkonzept genutzt wurde. Die Flüchtigkeit des Tanzes greift damit nicht nur das Problem

der Archivierung von Tanz auf, sondern es werden die Zwischenräume artikuliert und damit die Frage von Abwesenheiten. Es ginge vielleicht in der Tanztherapie ebenso wie in der Tanzkunst darum, wie Siegmund ausführt, den Konflikt zwischen den drei Registern des Instanzen - Modells auszuhalten und zu bearbeiten. Die Analogie könnte darin bestehen, dass die Bewegung des Tanzkörpers nur in dem Zwischenraum der drei Kategorien zu verstehen ist, der nicht nur in der Tanzmoderne von Abwesenheiten durchzogen ist; denn gerade in der Tanztherapie ist es doch dieser Raum, in dem sich das Reale zeigen könnte, als eigentliches Hauptanliegen von Therapie. Damit stellt sich aber wie im Tanz auch in der Tanztherapie das Problem, wie sich dieses Reale in der tänzerischen Bewegung darstellen ließe. Diesem von Siegmund aufgezeigten Konflikt stellt sich die Tanztherapie nicht. Das Reale nämlich lässt sich im Tanz nicht darstellen, da es sich dem Symbolischen entzieht. So greift denn auch die Tanztherapie letztendlich auf ein Körperkonzept zurück, das diesen Konflikt vermeidet, indem es um Beobachtbares und Einschätzbares geht, was den Therapeuten einen vermeintlich sicheren Boden gibt. Mehr noch: Das Bewegungsverhalten wird monokausal in diagnostische Kategorien eingeordnet. In der Tanztherapie wird die Bewegung zu oft mit Interpretationen besetzt, obwohl sie selbst davon ausgeht, wertneutrale Positionen zu besetzen. Dabei kommt es doch mehr darauf an, das Reale zu erfassen und damit die dritte Dimension.

Diese Vorgehensweise gilt nicht für den klinischen Bereich, aus dem heraus die Tanztherapie entstand. Dort wurde mit Menschen gearbeitet, die noch keine räumliche Struktur des Körpers entwickeln und erst mit Hilfe des Tanzes ihre Körpergrenzen erfahren konnten. Dies ist das Verdienst der Tanztherapeutinnen der USA und gilt ebenso für die Anfänge der Tanztherapie in Deutschland. Sie blieben aber den Anfängen verhaftet, die sehr unter dem Einfluss der amerikanischen Tanztherapeutinnen standen, obwohl diese dafür plädierten hatten, eine eigene kulturelle Identität zu entwickeln. Die derzeitigen Probleme stellen sich allerdings vielmehr am Körper selbst, der bereits räumliche Strukturen entwickeln konnte. Selbst die Psychoanalyse, als bedeutsames und anerkanntes Verfahren, stellt sich diesem Problem mit einem neuen veränderten Körperbegriff. Ausgehend von dem Körperkonzept der Psychologie bestätigt sich, dass die Psychoanalyse den Körper als Reservoir der Triebe betrachtet. Es vollzogen sich aber Veränderungen, indem sie phänomenologisches Gedankengut in ihre Metatheorien mit aufnimmt, was die Leiblichkeit betrifft..

Der Ausdruckstanz steht im Zusammenhang mit einer Befreiung aus den engen Strukturen einer bürokratisch und bürgerlich geprägten Gesellschaft. Er ist ein Ausdruck seelischer Befindlichkeit, womit er zur kulturellen und persönlichen Identität verhilft.

Der Zeitgenössische Tanz versucht, in seinem Beharren auf physischer Präsenz und der Einbeziehung von alltäglicher Bewegung ein Potential an Widerständigkeit und möglicher gesellschaftlicher Veränderung hervorzurufen. So steht zwar der Körper nicht als Ausdruck seelischer Befindlichkeit im Mittelpunkt der tänzerischen Darstellung, sondern als Körpergeschichte des Individuums mit den evolutionären Aspekten des modernen Körpers und den Betrachtungsweisen der „Zwischenleiblichkeit“. In beiden äußert sich aber das „revolutionäre Potential“ des Ausdruckstanzes als Befreiungsthema, das in Deutschland 1933 unterdrückt worden war. Durch das wiedererwachte Interesse für den Ausdruckstanz und dem Entstehen des Zeitgenössischen Tanz wurde es aber wieder aufgenommen.

Für die Tanztherapie würde es eine Chance bedeuten, sich wieder auf die Tanz-Kunst zu besinnen als Kunst der Therapie. Notwendig wäre ferner eine kritische Auseinandersetzung im beruflichen Kontext der Tanztherapie selber. In die Diskussion müssten auch die kulturellen, gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse einbezogen werden. Von besonderer Bedeutung wäre ein reflektierter Zugang zum Wissens des Tanzes.

Literaturliste:

- Ballettanz, 2006, Jahrbuch: Freiräume, Anna Huber, Dialoge.
- Bischof, Margrit & Claudia Rosiny (Hrsg.), 2010, Konzepte der Tanzkultur, Bielefeld, transcript Verlag.
- Brandstetter, Gabriele, 1995, Tanz – Lektüren, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Brandstetter, Gabriele, 1998, Bewegung die unter die Haut geht.
- Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele, 2007, Bewegung in Übertragung, Bielefeld, transcript Verlag.
- Brandstetter, Gabriele & Wulf, Christoph (Hrsg.), 2007, Tanz als Anthropologie, München, Fink Verlag
- Braun, Christoph, 2010, Die Stellung des Subjekts, Berlin, Parodos Verlag.
- Clavadetscher, Reto & Rosiny, Claudia (Hrsg.), 2007, Zeitgenössischer Tanz, Bielefeld, transcript Verlag
- Davis, Martha, 1991, Guide to Movement Analysis Methods, Part 2: Movement Psychodiagnostic Inventory, available Through the author.
- Dornes, Martin, 1993, Der kompetente Säugling, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika & Kolesch, Doris & Warstat, Mathias, 2005, Theatertheorie, Stuttgart, Metzler Verlag.
- Hirsch, Mathias (Hrsg.), 2000, Der eigene Körper als Objekt, Gießen, Psychosozial – Verlag, 1989.
- Huschka, Sabine, 2002, Moderner Tanz, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- Jones, Ernest, 1987, die Theorie der Symbolik und andere Aufsätze, kleine weiße Reihe; Band 90, Frankfurt am Main, Ullstein Verlag, 1978.
- Kamper, Dietmar, 1999, Ästhetik der Abwesenheit, München, Fink Verlag.
- Kamper, Dietmar & Wulf, Christoph, 1982, Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Laing, Ronald David, 1982, Das geteilte Selbst, Köln, Kiepenheuer & Witsch
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B., 1973, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Merleau – Ponty, Maurice, 2004, Das Sichtbare und das Unsichtbare, München, Wilhelm Fink Verlag, 1964.
- Müller, Hedwig, 1992, Mary Wigman-Leben und Werk der großen Tänzerin, Berlin, Beltz Verlag, 1986
- Oberzaucher – Schüller, Gunhild (Hrsg.), 1992, Ausdruckstanz, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1986 Symposium.
- Odenhal, Johannes, 2005, Texte zur Zeitgenössischen Tanzgeschichte, Theater der Zeit,
- Pankow, Gisela, 1974, Gesprengte Fesseln der Psychose, München, Kindlervelag
- Recherchen 27, Eggersdort, Tastomat.
- Pohlmann, Anna, unveröffentlichte Manuskripte
- Reich, Kersten, 2009, Die Ordnung der Blicke, Band 1 – Kapitel II, Berlin, Beltz Verlag
- Sigmund, Gerald, 2006, Abwesenheit, Bielefeld transcript Verlag.
- Thurner, Christina, 1998, Tr(ans)a(d)di(k)tionen, Jahrbuch Tanzforschung 9.
- Trautmann-Voigt, Sabine, 2003, Nr. 18, Zeitschrift für Tanztherapie, Köln, Richter Verlag

Trautmann-Voigt, Sabine & Trautmann – Voigt, Bernd, 2009, Grammatik der Körpersprache, Stuttgart, Schattauer Verlag.
von Laban, Rudolf, 1996, Die Kunst der Bewegung, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag
Winnicott, W. Donald, 1989, Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart, Klett Cotta Verlag,
1971 – London, 1974 - Stuttgart
Willke, Elke & Hölter, Gerd & Petzold, Hilarion (Hrsg.), 1992, Tanztherapie Theorie und Praxis, Paderborn, Junfermann Verlag.
Willke, Elke, 2007, Tanztherapie, Bern, Hans Huber Verlag.
Wulf, Christoph, 2004, Anthropologie, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.

Internet

Perner, Achim, Einführende Bemerkungen zu Jaques Lacan: Das Spiegelbild der Ich-Funktion (Schriften I, S. 61 -70) im Hinblick auf die Arbeiten von Cindy Sherman.
www.freud-lacan-berlin.de/.../Perner_Einfuehrung_Spiegelstadium.pdf

de.wikipedia.org/wiki/Spiegelstadium

Weitere Medien:

Video: Hexentanz von Mary Wigman, 1926 (E-learning MAS)

CD: Anna Huber, „Unsichtbarst“

CD: Ulrike Müller, Performance „Drei Sein“ (studienbegleitendes Material Tanztherapie)