

## Tanzerfahrung und professionelle Tanzvermittlung

von **Ronit Land**

Erscheinungsjahr: 2013 / 2012

Stichwörter:

**Alltag | emotionale Intelligenz | Erfahrungsprozesse | Körperkonzept | Körperlichkeit | Kreativität | Tanz | Transformation**

Antonio Damasio definiert jeden Umgang mit individuellen Emotionen als einen ersten Schritt zu künstlerischer Betätigung. Er spricht über die Verbindung zwischen Glückserfahrungen und kreativen Ressourcen und bezeichnet die somatischen Verbindungen des einzelnen Menschen zu den expliziten Emotionen wie Freude, Angst und Wut als Grundlage jedes körperlichen Ausdrucks.

In diesem Aufsatz soll verdeutlicht werden, dass die Intensität der ästhetischen Erfahrung die sinnliche und emotionale Qualität vertieft und das Individuum mit Schlüsselkompetenzen für einen kulturell erfüllten Alltag ausstattet (siehe [Alexander Wenzlik „Schlüsselkompetenzen in der Kulturellen Bildung“](#)). Wenn die Aufmerksamkeit auf den alltäglichen Augenblick ins Zentrum der Wahrnehmung rückt, kann auch eine Motivation für ästhetisches Lernen hervorgerufen werden. Die Art und Weise, in der emotionale Alltagserfahrungen in eine künstlerische Handlung übertragen werden können sowie die zentrale Wichtigkeit dieser Übertragung hat die gesellschaftliche Philosophie seit der Antike beschäftigt.

In allen Erfahrungs- und Lernprozessen wirken stets mehrere Mechanismen zusammen. An erster Stelle steht aber das schon vorhandene Erlebnis von Erfolg, Bestätigung oder Frust. Hat ein Kind bereits Erfolgserlebnisse in einer Tanzgruppe gemacht, reicht alleine die Aussicht auf weitere positive Erfahrungen, um kreative Potentiale in Gang zu setzen. Mit der Überzeugung, dass Kommunikationsmuster eine körperliche Reflexion ermöglichen wie auch ästhetische Themen umfassen, kann durch tänzerische Handlung die Verbindung zwischen den drei Wahrnehmungsdimensionen des Alltags – dem Ich, dem Du und dem Wir – hergestellt werden.

Ein künstlerischer Prozess, auch wenn er in therapeutischen oder pädagogischen Zusammenhängen stattfindet, muss die unvorhersehbaren Emotionen und Wahrnehmungserfahrungen der Mitwirkenden mit einbeziehen können, um eine Konzentration auf den Prozess des Augenblicks zu ermöglichen. Die Wahrnehmung im Augenblick kann weder körperlich noch emotional vorhersehbar gemacht werden und basiert einzig und allein auf der intersubjektiven Kommunikation, die in der tänzerischen Ensemblearbeit a

priori stattfindet (Clarke 2007:35-37).

Wenn der Körper als Projektionsfläche von Emotionen agiert, ohne dass ein auf Lösungen und Ergebnisse fixierter Lernprozess ihn blockiert, können wir von einer angemessenen Tanzhandlung sprechen, in der es gelungen ist, individuelle Emotionen und somatische Praktiken ineinander zu integrieren. Die Fähigkeit zur Differenzierung und Entscheidung zwischen einer Vielfalt künstlerischer Prozesse, die ebenso eine Vielfalt individueller Handlungen beinhaltet, bringt eine Überschneidung zwischen Form und Ausdruck hervor, die dem Paradox von Kunst und Alltag widersprechen lässt. Ein Beispiel dafür ist der anthropologische Ansatz von Richard Shusterman, den dieser unter anderem anhand der Hip-Hop Szene entwickelt hat und in dem der postmoderne Blick auf die gegenwärtige Tanzszene des Hip-Hop keinen Raum für ein ähnliches Paradox zulässt. Die ursprüngliche Form des Hip-Hops, eine Straßen-Improvisation, die in Privathäusern, Schulen und öffentlichen Räumen stattgefunden hat, entspricht den Hinterfragungen der Postmoderne in Bezug auf einen sozialen Kontext von Tanz, Theater und Musik und lässt in ihrer logischen Konsequenz keine kulturelle oder soziale Katalogisierung zu. „Since Aristotle, aestheticians have often viewed the work as an organic whole so perfectly unified that any tampering with its parts would damage the whole“ (Shusterman 2000:65). Bei den Praktiken des Hip-Hop werden bekanntlich persönliche Fertigkeiten und improvisatorische Gruppenressourcen eingesetzt, um komplexe Inhalte und künstlerische Strukturen zum Ausdruck zu bringen. Glücklicherweise hat sich der Hip-Hop als hoch komplexe und intertextuelle Tanzsprache entwickelt, sodass man ihm den Adornoschen Verdacht, körperliche Alltagskulturen könnten auf Grund ihrer Einfachheit und Undifferenziertheit einer faschistischen Grundstruktur entspringen, nicht anheften kann. Aus den basics-Techniken des Hip-Hop hat sich eine komplexe Form der Ästhetik entwickelt. Das *mixing* und das *refrasing*, um nur zwei Beispiele zu nennen, entsprechen der aleatorischen Komposition und den Techniken des postdramatischen Theaters, in dem kompositorische Versatzstücke und Bausteine zum ontologischen Bestandteil einer interaktiven Kunsterfahrung werden (vgl. Shusterman 2000:60-75).

## **Prozessorientierte Professionalität**

In der alltäglichen Praxis wird sehr oft vergessen, wie prägend sich eine Tanzerfahrung auf die emotionale Intelligenz auswirken kann. Wir ordnen den Tanz der sozialen Unterhaltung zu, häufig ohne der soma-ästhetischen Erfahrung ihren Stellenwert zu geben. Zwar ist die körperliche Wahrnehmung grundsätzlich subjektiv und unvollständig, gerade dies ermöglicht es aber den TanzpädagogInnen, individuell mit persönlichen Ressourcen umzugehen sowie sie als kollektive Entwicklungsmöglichkeit einer Gruppe einzusetzen. Ein improvisatorischer Ansatz wie etwa der von Anna Halprin kann den Tanzpädagogen in seinem Bemühen unterstützen, die Kreativität der mitwirkenden SchülerInnen oder TeilnehmerInnen so zu lenken, dass diese ihre Handlungsmöglichkeiten selbst erkennen. In diesem Zusammenhang kann auch der kreative Aspekt dieser Methode als gesellschaftliche Verantwortung verstanden werden. Mit Hilfe dieses Ansatzes umfasst der Prozess, der sich mit den Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Alltag beschäftigt, die künstlerische Ebene der Wahrnehmung wie auch die emotionale Fähigkeit, Körpererfahrungen sinnlich zu integrieren und sie ins alltägliche Bewusstsein zu bringen (Gallese 2009:29-31).

In allen improvisatorischen Praktiken handelt es sich um eine unvorhersehbare Wechselwirkung zwischen den Normen des Alltags und der Fantasie der künstlerischen Handlung.

„Die normativen Bindungen improvisierender Praktiken sind dadurch etabliert, dass die Improvisierenden in ihren wechselseitigen Bezugnahmen aufeinander Freiheit gewinnen. Die Bindungen resultieren aus dem Spielraum, den einzelne in improvisatorischen Geschehnissen durch ihre wechselseitige und reflexive Anerkennung haben. Gerade in Improvisationen ist, so würden wir sicherlich auch vorthoretisch sagen, der Spielraum des Tuns besonders groß“ (Bertram 2010:35). Die kollektiven Performances, die multiethnischen Projekte und die 'Seniors Rocking Events' von Anna Halprin waren Vorreiter der vielfältigen Kulturphänomene der Gegenwart, in denen sich abstrakte Formen der Hochkultur mit alltäglichen Phänomenen wie Hip-Hop und Dancemob gegenseitig bereichern und keineswegs einen dialektischen Widerspruch hervorbringen. Sie bereichern den öffentlichen Raum und tragen zu seiner strukturellen Veränderung bei. Die *community natives* der 1970er Jahre haben sich zu den *digital natives* von heute verwandelt; sie lassen sich auf ungewöhnliche Ausdrucksformen ein und lösen damit, mit den Mitteln ihrer intersubjektiven Körpererfahrung, die Grenzen zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen sowie dem Künstlerischen und dem Gesellschaftlichen auf.

Wichtig ist es, noch einmal festzuhalten, dass Theorien der prozessorientierten künstlerischen Arbeit kamen und gingen. Sie waren eine wichtige, zusätzliche Anregung zur Überprüfung des eigenen Tuns, nie aber eine Grundlage, die die Praxis ersetzen konnte. Der methodische Ansatz bei der Vermittlung von alltäglichen Tanzkulturen kann nur einer sein: derjenige, der dem Verantwortlichen (Tanzpädagoge) die Freiheit überlässt, von Mensch zu Mensch jeweils neu zu entscheiden und seine improvisatorischen Fähigkeiten beim alltäglichen Handeln einzusetzen. Diesen Ansatz bezeichnete Anna Halprin schon in den 1950er Jahren als die transformativen Potentiale des künstlerischen Handelns und wies damit auf die heutigen neurowissenschaftlichen Erkenntnisse etwa eines Antonio Damasio voraus.

Das Phänomen des 'Sich im Alltag Erprobens', das in der Tanzpädagogik immer im Mittelpunkt der Arbeit stehen sollte, ist für den Lehrenden und den Lernenden gleichermaßen von Bedeutung. Es stellt als kreativer Akt einen wichtigen Zustand der Objektivität und der Verbindung zwischen ästhetischer Bildung und sozialen Kompetenzen her und umfasst die Ganzheitlichkeit des Seins im Alltag. Für die Verwirklichung der persönlichen Qualitäten steht dem Tanzpädagogen das ressourcenorientierte RSVP-Modell Halprins als methodisches Handwerkszeug zur Verfügung (vgl. Wittmann/Schorn/Land 2010).

Ziel des Modells ist es, mit Hilfe einfacher Bewegungen individuelle Emotionen und Körperreaktionen hervorzurufen und diese auf Grundlage eines prozessorientierten Ansatzes weiter zu entwickeln. Diese direkte Art ermöglicht den Teilnehmenden, an einem kreativen Prozess teilzuhaben und diesen unmittelbar in ihre Alltagserfahrungen zu übertragen. Die Professionalität der tanzpädagogischen Leitung liegt in der Fähigkeit, diese Übertragung zu begleiten, zu unterstützen und mit einem moderativen wie auch künstlerischen Know-how reflektieren zu können.

Der Tanz definiert seinen Wirkungsbereich über seine formale Ordnung hinaus. Er kann sich über die Gesamtheit von Form und die Einzigartigkeit des Erlebnisses artikulieren. Er ist immer relativ zu demjenigen, der ihn erlebt und soll, obwohl in seinem Erlebnischarakter auf die alltägliche Gegenwart reduziert, immer die Perspektive einer ästhetischen Bildung beinhalten.

Wenn die Perspektive der ästhetischen Qualität im Vordergrund stehen soll, kann sich die Professionalität der künstlerischen Arbeit nur daran messen, wie Menschen, mit denen tänzerisch gearbeitet wird, ihre kulturellen Lebenshandlungen optimieren. Die pädagogische und gesellschaftliche Professionalität einer

tanzpädagogischen Leitung liegt in der Verantwortung, das Spannungsfeld zwischen dem Erkennen und dem Reflektieren alltagskultureller Verhaltensweisen und der ungehinderten Fokussierung auf künstlerischen Ausdruck stattfinden zu lassen.

## **Über die Gestaltung von Tanzprozessen im postmodernen Alltag**

Wenn Tanzen mit der Lebensgestaltung verbunden wird, erübrigen sich die Grenzen, die wir uns so massiv zwischen Tanz als Kunst und Tanz als kulturellem Erlebnis im Alltag auferlegt haben. Die Begegnung mit künstlerischen Materialien trifft immer auf die Lebenserfahrungen von Kindern und Jugendlichen (oder sollte es wenigstens tun). So werden Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion transparenter, und die künstlerische Aktivität wird zur sozialen Notwendigkeit.

Das Potential des tänzerischen Handwerks geht weit über die tänzerische Kunstform hinaus. Tänzerische und sogenannte choreografische Fähigkeiten dringen in gesellschaftliche Bereiche ein. Ein Choreograf wie auch eine tanzpädagogische Leitung kann unter vielen Umständen eines Erfahrungsprozesses zum Vorbild werden. Dieses Prinzip des Vorbilds hat die sogenannten zwei Facetten des Tanzes, den künstlerischen Tanz und den Tanz als soziales Vehikel, seit langem verbunden. In beiden Fällen geht es um die Erfahrung, Teil eines Ensembles, Bestandteil einer übergreifenden Wahrnehmung zu sein, die zwar durch die Bewegung gefördert wird, aber einen zusätzlichen Bildungseffekt beinhaltet, der über die explizite Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Gegenstand hinausgeht. Es ist im Grunde irreführend, Prozesse der Tanzpädagogik und Prozesse der Förderung sozialer Kompetenzen zu trennen. In beiden Fällen handelt es sich nämlich um sehr eng anliegende Entscheidungs- und Differenzierungsprozesse. Wie schon in diesem Text erläutert, geht es in der Tanzpädagogik um das Nachvollziehen von persönlichen Handlungen, die durch ressourcenorientierte Praktiken ausgelöst werden und als Unterbau für die Gestaltung des Alltags hervorgerufen und eingesetzt werden können.

Zeuge eines Tanzevents zu sein oder selbst aktiv Tanz auszuüben findet in einem inneren Raum der Bewertung und Kritikfähigkeit statt. Bewertung und Kritikfähigkeit werden zum Maßstab kreativen Handelns und ermöglichen eine Integrationsarbeit im Zwischenraum von künstlerischer und pädagogisch-therapeutischer Entfaltung. Durch die Verbindung, die zwischen einer ästhetischen Erfahrung und einem emotionalen Prozess entsteht, wird der Weg geöffnet zu spontanen Reaktionen und von Erlebnissen geprägten strukturellen Erfahrungen, die aus tänzerischen, musikalischen oder theatralen Erlebnissen gewonnen werden können. Gilles Deleuze bezeichnet solche Möglichkeiten als ‚transzendental‘ und bewertet diese als Voraussetzung dafür, dass unsere sinnlichen und geistigen Fähigkeiten als Handwerk des Alltags eingesetzt werden und jeder improvisatorische Ansatz als Lösungssuche angesichts einer gegenwärtigen Herausforderung verstanden wird.

## **Fazit**

So wird auch ein Plädoyer verständlich, dass das Lernen als universale Erfahrung zu verstehen versucht und die ästhetische Bildung als Mittel statt als Zweck betrachtet. Der Stellenwert der Mittel wird nur dann verstanden und wertgeschätzt, wenn das Variationspotential einer gesamten Bildungsstruktur, eines gesamten Bildungssystems erkannt wird. Die transzendente Bewegung, die Deleuze in jedem interdisziplinären Bildungsprozess erkennt, setzt die Anregungen der emotionalen Intelligenz, der Kognition und des Körpers voraus und plädiert für einen interdisziplinären Bildungsansatz. Wenn der eigene Körper

als Bezugsort erkannt wird (vgl. Huschka 2008), darf nicht vergessen werden, dass jeder tänzerischen Praxis auch eine soziale Interaktion zu Grunde liegt. Kompetenzen der Orientierung im eigenen Lebensraum und in der Interaktion mit dem Anderen bilden eine Schlüsselkompetenz, die Levinas zufolge der Inbegriff der vom Subjekt ausgeführten Alltagshandlung ist (vgl. Levinas 1995). Dieser Ansatz ermöglicht die Annäherung von Kunst und Alltagsbewältigung, ohne die Reflexionsbedürfnisse unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen aus dem Blick zu verlieren. So kann ein postmodernes anthropologisches Verständnis zu einem Paradigmenwechsel im Diskurs zwischen Alltagskultur und l'art pour l'art, zwischen dem ästhetischen Körpererleben und dem alltäglichen Handlungserleben führen.

---

## Verwendete Literatur

- Bertram, George W. (2010):** Improvisation und Normativität. In: Brandstetter, Gabriele/Bormann, Hans-Friedrich/Matzke, Annemarie (Hrsg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren (21-39). Bielefeld: transcript.
- Clarke, Gill (2007):** Mind as in Motion. In: Politics and Policy, Spring 2007, 35-37.
- Damasio, Antonio R. (2000):** Ich Fühle also bin Ich. München: List.
- Deleuze, Gilles (1992):** Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink.
- Gallese, Vittorio (2009):** Mitgefühl ist Eigenschutz. In: Zeitmagazin, Nr. 21, 6.1.2009, 29-31: <http://www.zeit.de/2008/21/Klein-Mitgef-hl-21> (Letzter Zugriff am 08.10.13).
- Huschka, Sabine (2008):** Sich-Bewegen, Grundzüge ästhetischer Erfahrung. In: Fleischle-Braun, Claudia/Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung (176-182). Berlin: Seemann Henschel.
- Levinas, Emmanuel (1995):** Zwischen uns. Versuch über das Denken an den Anderen. München: Carl Hanser.
- Shusterman, Richard (2000):** Performing Life. Ithaka/London: Cornell University Press.
- Wittmann, Gabriele/Schorn, Ursula/Land, Ronit (2010):** Tanzprozesse gestalten. München: Kieser.

## Empfohlene Literatur

- Bertram, George W. (2010):** Improvisation und Normativität. In: Brandstetter, Gabriele/Bormann, Hans-Friedrich/Matzke, Annemarie (Hrsg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren (21-39). Bielefeld: transcript.
- Gallese, Vittorio (2009):** Mitgefühl ist Eigenschutz. In: Zeitmagazin, Nr. 21, 6.1.2009, 29-31: <http://www.zeit.de/2008/21/Klein-Mitgef-hl-21> (Letzter Zugriff am 08.10.13).
- Huschka, Sabine (2008):** Sich-Bewegen, Grundzüge ästhetischer Erfahrung. In: Fleischle-Braun, Claudia/Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung (176-182). Berlin: Seemann Henschel.
- Wittmann, Gabriele/Schorn, Ursula/Land, Ronit (2010):** Tanzprozesse gestalten. München: Kieser.

## Anmerkungen

Dieser Text wurde erstmals im Handbuch Kulturelle Bildung (Hrsg. Bockhorst/ Reinwand/ Zacharias, 2012, München: kopaed) veröffentlicht.

## Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Ronit Land (2013 / 2012): Tanzerfahrung und professionelle Tanzvermittlung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/tanzerfahrung-professionelle-tanzvermittlung> (letzter Zugriff am 14.09.2021)

## Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder, Grafiken, Audio- und Videodateien – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd 4.0 (Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>