

Ökopsychologie in den Künstlerischen Therapien II

Das Natürliche wiedererkennen – das Unnatürliche entlarven

Künstlerisch therapeutische Intervention zur Rückverbindung mit Natur
und authentischem Selbst.

Ein Setting mit H. C. Andersens Märchen „Die Nachtigall“

Yolanda Bertolaso¹

Zusammenfassung

Überindividualisierung und mediale Überfrachtung treiben den Menschen fort von seinem eigentlichen Selbst. Viele spüren nur ein latentes Unbehagen und führen ein Leben an sich selbst vorbei – ohne Authentizität, ohne sich wirklich selbst zu (er-)kennen. Künstlerische Therapien – hier Kunst- und Tanztherapie – in Verbindung mit ökopsychologischen Elementen, können helfen, die Verbindung mit dem eigentlichen, individuellen Selbst wiederherzustellen. Das Explorieren von Natur, mit allem, was dazu gehört, das Erleben des „Großen Rhythmus“, erweckt das Sensorium für den eigenen, unverwechselbaren Rhythmus. Das Märchen *Die Nachtigall* von H. C. Andersen hilft, den Blick für Kontraste und in Folge für das Eigentliche, das Echte und Natürliche zu schärfen.

Schlüsselwörter: Überindividualisierung, Verlust des Selbst, Künstlerische Therapien, Ökopsychologie, Rhythmus, Natur, Kontrastierung, echt und unecht, natürlich und künstlich, „Die Nachtigall“ von H. C. Andersen

Ecopsychology in arts therapies II

Recognizing the natural – exposing the unnatural

Arts therapeutic intervention to reconnect with nature and authentic self.

A setting with H. C. Andersen's fairy tale *The Nightingale*

Abstract

Over-individualization and media overload drive people away from their real self. Many only feel a latent uneasiness and lead a life bypassing themselves – without authenticity, without really recognizing themselves. Artistic therapies – here art and dance therapy – in connection with eco-psychological elements can help to reconnect with the actual, individual self. Exploring nature, with everything that goes with it, experiencing the ‚Great Rhythm‘, awakens the sensorium for one's own unmistakable rhythm. The fairy tale *The Nightingale* by H. C. Andersen helps to sharpen the eye for contrasts and consequently for the actual, the real and the natural.

Keywords: over-individualization, loss of self, artistic therapies, ecopsychology, rhythm, nature, contrasting, real and fake, natural and artificial, ‚The Nightingale‘ by H. C. Andersen

¹ MTK-Akademie Münster



Abbildung 1

Juli Leben:
Der Klang der Natur zeigt
den Klang meines Selbst

Zur Unterscheidung der Geister

Das Sensorium für das Natürliche ist vielen Menschen abhandengekommen. Sie sind kaum noch in der Lage, das Natürliche vom Unnatürlichen zu unterscheiden. In diesem Kontext ist „natürlich“ als „zur Natur gehörend“, „authentisch“ gemeint, es geht nicht darum, jedwede technische oder naturwissenschaftliche Errungenschaft zu verteufeln. Es geht vielmehr darum, die Ursprünge und Kontexte seiner Selbst und seines Umfelds adäquat einzuordnen und zu erkennen. Es geht um die Erkenntnis der ganzheitlichen Natur des Menschen: Seele, Körper und Geist; es geht um Respekt und Ehrfurcht vor dem Leben, dem Leben aller Wesen, kurz, um das, was den Menschen zum Menschen werden lässt – und nicht zu einem von Macht, Gier und der Dunklen Triade beherrschten Cyborg.

Das Dilemma der heutigen westlichen Gesellschaft besteht in einer Überindividualisierung, die dem Einzelnen die Fesseln von Angst und Materie als Freiheit verkauft. Der Preis dafür ist hoch, denn ohne innere und äußere Wurzeln ist es unmöglich, das Leben als etwas Sinnhaftes zu begreifen, sich innerhalb der nun einmal nicht auflösbaren Polaritäten zurechtzufinden. Ohne diese Wurzeln, nur mit verkrüppelten Sinnen, rudimentärer, unterentwickelter Wahrnehmung, ist es unmöglich, ein echtes, wahres Leben zu führen, das über das bloße Vegetieren/Existieren hinausgeht.

Doch scheint dies ja gesellschaftlich gewollt zu sein, da derart strukturierte Personen leicht einzuschüchtern und zu manipulieren sind... Hierzu schreibt Erich Fromm (2000, S. 150 f.):

„Wenn ich isoliert und ohne Beziehung zu anderen bin, dann erfüllt mich eine solche Angst, dass es mir völlig unmöglich ist, ein Gefühl für meine Identität und mein Selbst zu entwickeln. Stattdessen empfinde ich eher das Gefühl, meine Person zu besitzen. Mein Besitz – das bin dann ich. Alles, was ich besitze einschließlich meines Wissens, meines Körpers, meines Gedächtnisses, macht mein Ich aus. Es ist dies aber gerade keine

Erfahrung des Selbst in dem oben beschriebenen Sinn. Mein Selbst ist dann ein ‚Selbst‘, das sich an meine Person als ein Ding, als einen Besitz klammert. Ein Mensch mit dieser Einstellung ist in Wirklichkeit ein Gefangener seiner selbst. Der eingesperrt und daher unausweichlich voller Angst und ohne Glück ist. (...) Er muss lernen, sich selbst im Prozess kreativen Antwortens zu erleben: das Paradoxe dabei ist, dass er bei diesem Prozess des Sich-selbst-Erlebens sich selbst verliert. Er transzendiert dann die Grenzen der eigenen Person, und im gleichen Augenblick, in dem er das Gefühl hat ‚ich bin‘, hat er auch das Gefühl ‚ich bin du‘, ‚Ich bin eins mit der ganzen Welt‘.“

Oder, um mit Karlfried Graf von Dürckheim (2000, S. 198) zu sprechen:

„Wenn das Ich auszieht, kann das göttliche Numinose einziehen.“

Dieses „Leben“ am eigentlichen Wesen, an den eigentlichen Bedürfnissen vorbei, wird meist zumindest unterschwellig auch so empfunden; Unzufriedenheit, Burnout, psychische Probleme u. v. m. zeugen lebhaft davon. Der Weg heraus aus diesem Ungleichgewicht führt über Selbstwahrnehmung und Verantwortung, von der Zentrifugalität zur Zentriertheit. Für den Lebensunterhalt muss man meist mit Materie sorgen, für den Lebenserhalt muss man seine Seele nähren.

Introjekte falsche Schuldgefühle, unangemessener Leistungszugang, verzerrte Selbstkonzepte und damit verbundene Projektionen, Übertragungen können bewirken, dass der „Schatten“ die Regie im Leben eines Individuums übernimmt. Dies führt häufig dazu, dass viele im Grunde unnötige, schmerzhaft und verzweifelte Kämpfe ausgetragen werden, zum einen, um vermeintlichen Anforderungen gerecht zu werden, zum anderen, um sich in reflexartiger Weise dagegen zu wehren. Derartige Phänomene, besonders die falsche Selbstvorstellung/-wahrnehmung und die o. g. Kämpfe, wirbeln so

viel Staub auf, blockieren den Menschen so sehr, dass er im Grunde nicht mehr weiß, wofür oder wogegen er eigentlich kämpft. Er spürt latent, dass etwas nicht stimmt, vernimmt den Ruf des eigenen Wesens, ohne dieses aber wirklich zu kennen. Wie jeder Kampf ohne Strategie und ohne wirkliches Ziel, so ist auch dieser zumeist aussichtslos, wertvolle Energien verpuffen. Das Märchen vom Hasen und Igel in einer Person!

Auch Albert Schweitzer machte sich Gedanken zur Dehumanisierung der Gesellschaft:

„Das Wesentliche der Kultur besteht nicht in materiellen Errungenschaften, sondern darin, daß die Einzelnen die Ideale der Vervollkommnung des Menschen und der Besserung der sozialen und politischen Zustände der Völker und des Menschen denken und in ihrer Gesinnung durch solche Ideale in lebendiger und stetiger Weise bestimmt sind. (...) Der Ausgang der Fahrt hängt nicht davon ab, ob das Schiff etwas schneller oder etwas langsamer vorankommt, ob es segelt oder durch Dampf getrieben wird, sondern ob es seinen Kurs richtig nimmt und ob seine Steuerung in Ordnung bleibt. (...) Bis zu einem gewissen Grade sind wir in den modernen Verhältnissen alle Unfreie geworden.“ (Schweitzer, 1984)

Er kritisiert Descartes und äußert sich wie folgt:

„Aber für die Wahrheit, daß der Mensch sich nicht als Herr, sondern als Verantwortlicher

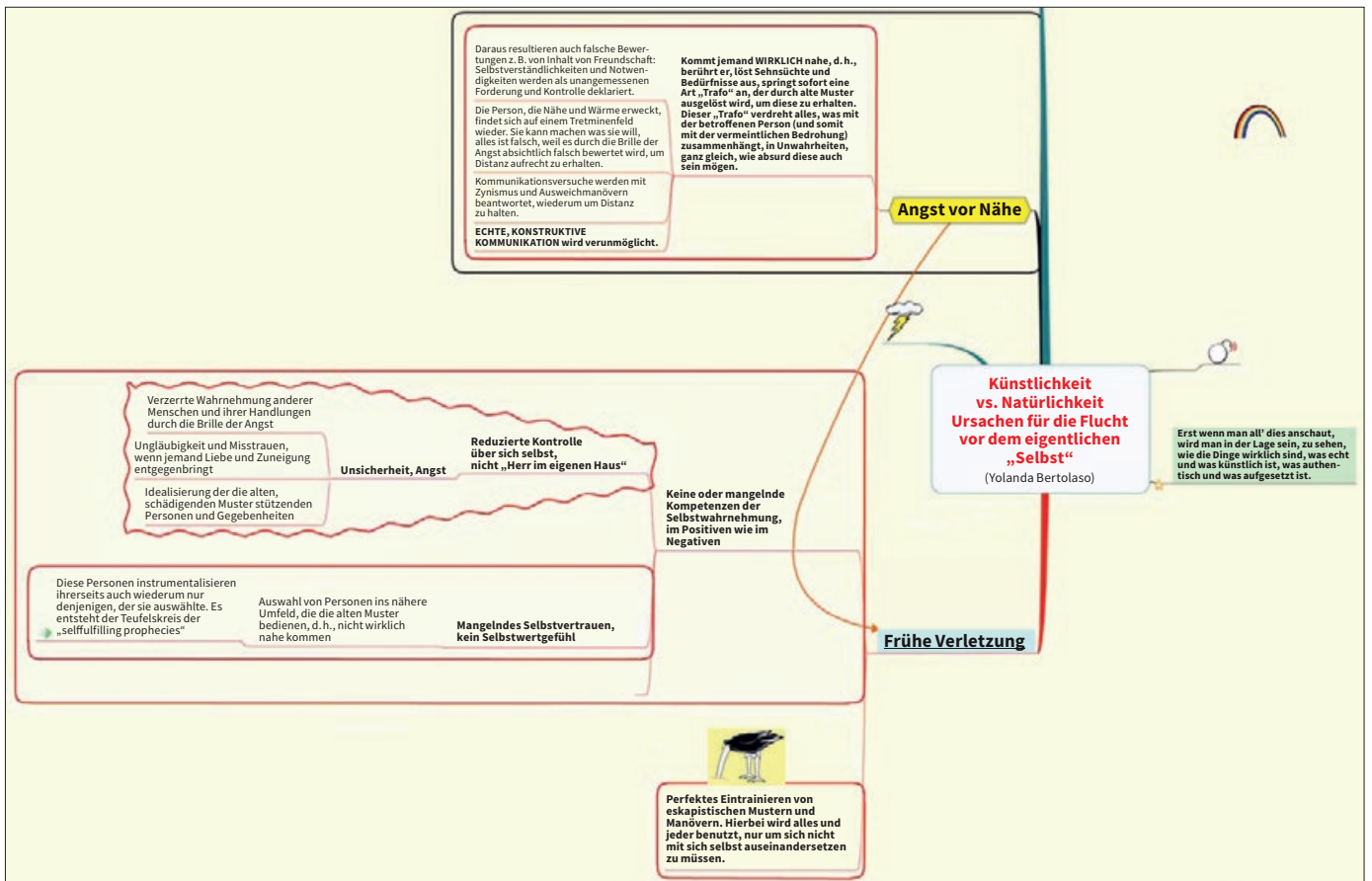
für seine Mitgeschöpfe einzusetzen habe, traten vom 18. Jahrhundert an solche ein, denen dies aufgegangen war. Zuerst waren es wenige. Man bestaunte und belächelte ihre Ansichten. Ihr Mitempfunden mit den Geschöpfen sah man als unangebrachte Sentimentalität an. (...) Die Ehrfurcht vor dem Leben wird heute als selbstverständlich und völlig dem Wesen der Menschen entsprechend anerkannt.“ (a.a.O., S. 59)

Selbstwahrnehmung ist hier das Schlüsselwort. Diese zu erlernen und zu trainieren, ist die Grundvoraussetzung zur Fremdwahrnehmung, zur Wahrnehmung der Umwelt, denn bekanntlich beginnt ja jegliche Kommunikationsfähigkeit mit der Fähigkeit, mit sich selbst zu kommunizieren – nosce te ipsum. Denn wenn ich nicht weiß, wer ich wirklich bin, werde ich auch nie wissen, wer mein Gegenüber wirklich ist.

Liljan Espenak (1985, S. 35), eine Pionierin der Tanztherapie, äußert sich hierzu folgendermaßen:

„In einer Gesellschaft wie der unseren in diesen letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in der die Betonung praktischer und wissenschaftlicher intellektueller Erfahrungen zur weit verbreiteten Religion geworden ist, kann es sehr heilsam sein, sich einmal klar zu machen, dass der Intellekt eigentlich eine noch neue Errungenschaft innerhalb der menschlichen Entwicklung darstellt und daher einen nur ziemlich begrenzten Aus-

Abbildung 2 (aus Bertolaso, 2007, S. 49)



schnitt der Gesamterfahrung der Menschheit abdeckt. Er ist, als Funktion, nicht fähig, selbst mit der Wirklichkeit zu kommunizieren, er kann nur auf der Basis der ihm gelieferten Informationen handeln. Der Intellekt hat im Prinzip eine ordnende, konservierende und interpretierende Funktion. Was die Grundenergie des Lebens betrifft – das Erleben, die Wahrnehmung in ihrer mächtigsten und tiefreichendsten Bedeutung, die durch diese Wahrnehmung folgende Bereicherung aller Fähigkeiten, müssen wir auf jenen größeren Teil unserer Existenz zurückgreifen, der über den Intellekt (supraintellektion) und das Sprachliche (paraverbal) hinausgeht: das Entdecken und Erkennen von nicht Begreifbarem, das im Grunde die Basis von Wissenschaft und Kunst ist.“

Im letzten Satz dieses Zitats weist Liljan Espenak den Weg zu einer konstruktiven Kooperation von Wissenschaft, Kunst und Künstlerischen Therapien. Sie nimmt an dieser Stelle ebenfalls einen Grundgedanken des Begründers der Ökopsychologie, Theodor Roszak, vorweg. Dieser stellte sich die Frage: Welches ist das Band, das die menschliche Psyche und den lebendigen Planeten, der uns und alles Leben existieren lässt, verbindet?

Rozsak (1994, S. 88) respektiert die nützlichen Aspekte des Fortschritts, fordert jedoch eine Besinnung des Menschen auf den Kern seines Wesens:

„Innerhalb eines solchen ökologischen Bezugsrahmens finden wir vielleicht den Ansatzpunkt zu jener ‚höheren Vernunft‘, auf die sich die radikalen Therapeuten bei ihrem Widerstand gegen die Willkür der herrschenden sozialen Autorität berufen. Das verwissenschaftliche psychiatrische Establishment, mit dem sie im Streit liegen, gründet sich schließlich auf dieselbe Vorstellung von Natur, die in der offiziellen Politik der Industriegesellschaften vorherrscht. Aus dieser Erkenntnis könnte sich eine Psychologie der Beständigkeit ableiten, die das konventionelle

Wissen und die flüchtigen Werte unserer Zeit transzendiert.“

Homo clausus

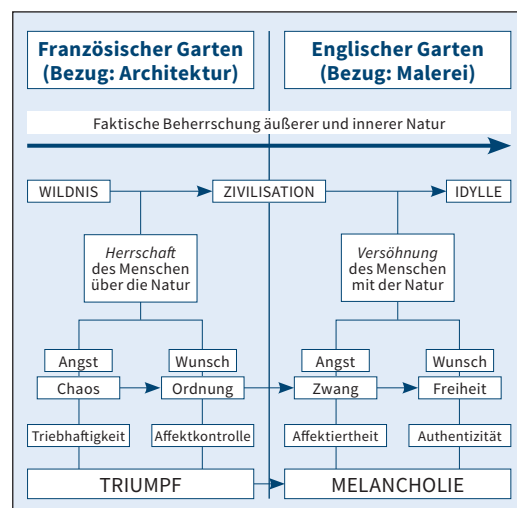
Dieser Terminus geht auf Norbert Elias zurück, der sich in seiner Zivilisationstheorie mit der cartesianischen Spaltung des Menschen auseinandersetzte und nach historischen Belegen für diesen Befund suchte. Den Befund, der eine Entwicklung abbildet, nach der die Menschen mit zunehmender Verstädterung, Industrialisierung und sogenannter Kultivierung von ihrer eigenen Natur sowie der Natur im Ganzen innerlich wie äußerlich entfremdet sind. Je stärker die Entfremdung ist, desto bedrohlicher wird sie erlebt und desto vehementer wird sie in einer Art *circulus vitiosus* weiter betrieben. Diese Entfremdung wird gleichermaßen als *Tremendum* und *Faszinosum* erlebt, womit sich auch eine Sehnsucht verbindet, die abgespaltene Natur, die Wildheit, bis zu einem gewissen Grad wiederzuerlangen.

Rolf Haubel versinnbildlicht diese gegensätzlichen Gefühle – Angst vor Natur und Wildheit vs. Sehnsucht danach – in einem psychohistorischen Vergleich vom Typus des Französischen Gartens (Triumph) mit dem des Englischen Gartens (Melancholie).

Der Französische Garten des Absolutismus ist nach Haubl (1999, S. 49 f.) auf Naturbeherrschung und Geometrisierung ausgerichtet.

„Auf planiertem Gelände werden alle Arten von Symmetrien hergestellt. (...) Die geraden und kreisförmigen Wege, die durch den Garten führen, sind weder als Ortsverbindungen noch für Spaziergänge gedacht. (...) Der Garten wird als Fortsetzung der Architektur begriffen. Seine Elemente sind Bauelemente. Er ist repräsentativer Wohnraum und deshalb mittels Mauern scharf gegen die ihn umgebende Wildnis abgegrenzt. Diese Grenze zieht die Zivilisation: innen Ordnung, außen Chaos. (...) Im Unterschied dazu setzt der Englische Garten nicht mehr Herrschaft über die Natur, sondern Versöhnung mit der Natur in Szene. Die Wegenetze laden zum Spazierengehen ein, weil sie eine malerische Ansicht an die andere reihen. Aber auch der Englische Garten setzt ein distanzierteres Verhältnis des Menschen zu Natur voraus. (...) Dass er auf Triumphgesten verzichten kann, liegt nicht zuletzt an der faktisch fortgeschrittenen Zivilisierung (...) Der Englische Garten richtet sich an empfindsame, romantische Menschen, die weniger Angst vor der Natur als vor der Zivilisation haben. (...) Aber die Mentalitäten, die in den beiden Gartentypen zum Ausdruck kommen, wandern mit: Schon früh gibt es den Wildnissucher, dem es darum geht, sich mit den körperlichen Herausforderungen unzivilisierter Gebiete zu messen – eine Variante des Triumphmotives.

Abbildung 3
Zivilisation und
Gartenästhetik
(aus Haubl, 1999, S. 49)



Und daneben den Wildnissucher, der die Grenzen der Zivilisation überschreiten möchte, um mit der Wildnis eins zu werden – eine Variante des Melancholiemotivs.“

Diese o. g. Sehnsucht nach erneuter Verbindung mit dem Natürlichen, dem Ursprünglichen, ja, auch dem Wilden und dem authentischen Selbst, soll im nachfolgenden Setting manifestiert werden. Ein Sensorium zur Unterscheidung von Natürlich vs. Unnatürlich wird erarbeitet, um so wieder zum unverstellten Wesenskern des jeweiligen Individuums vorzudringen. Die verlorene Authentizität wird durch Ausbalancieren von Gefühl und Ratio zurückerlangt, was wiederum zu Harmonisierung und selbstverständlichem Erkennen von und selbstverständlichem Umgang mit Natürlichkeit führt.

Das künstlerisch-therapeutische Setting

Dieses Setting kann sowohl mit Methoden der Musik-, Tanz- als auch der Kunsttherapie durchgeführt werden. In diesem Beitrag liegt der Schwerpunkt auf der kunsttherapeutischen Umsetzung unter Einbezug von Bewegungselementen und Musik. Zu den obligatorischen Kompetenzen des künstlerischen Therapeuten kommt hier noch spezifisches Fachwissen im Bereich der verwendeten Elemente aus der Natur hinzu. Fehlt dieses Wissen, wird das Setting zu einem oberflächlichen Spiel degradiert.

Abhängig von der Klientengruppe kann das Setting auf mehrere Sitzungen verteilt werden, wobei darauf zu achten ist, dass bei den einzelnen Einheiten keine verstörenden Cliff-Hänger entstehen, sondern ein harmonischer Zwischenabschluss erreicht wird.

Zielgruppe des Settings

Das Setting richtet sich an die unterschiedlichsten Personengruppen, da die vorgenannten Problematiken mit ihren Aspekten quasi überall zu finden sind. Bei allen Unterschieden der Klienten ist die Metaebene häufig dieselbe: Verletzungen und Traumata – auch solche ohne „Bang-Effekt“ – führen zu seelischer Erstarrung und Verdrängung oder Verlust des Selbst. In unserer zum großen Teil entmenschten Gesellschaft kann man durchaus auch ohne menschliche, seelische Qualitäten „wertgeschätzt“ werden, man wird zumeist am jeweiligen materiellen oder beruflichen Status gemessen. Der Status der Seele, der bei jedem Menschen individuell ist, wird so gut wie nie berücksichtigt. Und dieses irrsinnige Karussell, wo Menschen auf dem Rücken der Lüge und des Selbstbetrugs immer im Kreis fahren, wird gefördert, indem Geld und Status als Belohnung winken.

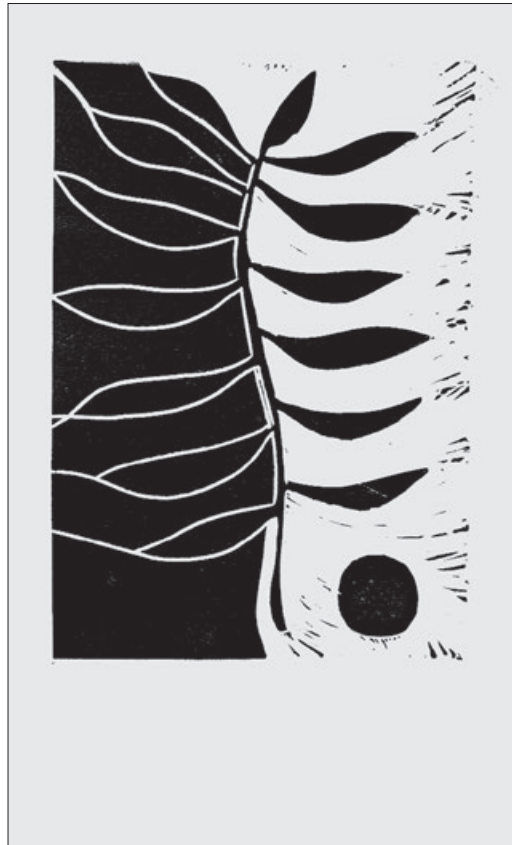


Abbildung 4

Eva Marc:
Kreative Resonanz
über Wildnis und den Text
von Rolf Haubl

Zumeist haben wir es allerdings mit einem komplexen Störungsbild zu tun, somit müssen wir zuerst sondieren, ob eventuell zuvor einige komorbide Symptomatiken behandelt werden sollten.

Wo Maschinen und Computer, pseudomäßig „gelebtes“ Leben Dritter im TV, Konsum und Materie als Ersatz für Gefühle, die selbstverständlich nicht immer nur Positives mit sich bringen, als Kompensat für echtes und wirkliches Leben hochstilisiert und vorgegaukelt werden, als Ausrede für eskapistische Mechanismen zur Vermeidung authentischen seelischen Erlebens, muss die Seele zwangsläufig verhungern. Gesunderweise drängt die menschliche Seele jedoch dazu, Gehör zu finden, zu ihrer individuellen Natur stehen und ein Teil der Natur sein zu dürfen.

Somit kann dieses Setting ein hilfreiches und unterstützendes Angebot für jeden sein, der sich ganz oder einen Teil von sich und somit seine Anteilhabe an der Natur verloren hat – aus welchem Grund auch immer.

Und hier kommt die Magie der Kunst ins Spiel: sie löst die Verwünschung und erlöst den von sich selbst getrennten Menschen. Ressourcenorientiert und in vielen ihrer Sparten nonverbal, umgeht sie die häufig mit Verkrustungen und Altlasten überfrachtete kognitive Ebene und erreicht so unmittelbar ihr Ziel, das eigentliche Wesen des Individuums.

Rhythmus und Kontrastierung

Diese beiden Tools oder Grundparameter der künstlerisch-therapeutischen Intervention kommen auch hier zum Einsatz. Jeder Mensch hat seinen eigenen, individuellen Rhythmus, den es gilt, mit dem „Großen Rhythmus“ der Natur in Einklang zu bringen. Mit dem Verlust des Bewusstseins der ureigenen Identität geht auch der Verlust des eigenen Rhythmus und damit auch der Kontakt zum „Großen Rhythmus“ verloren.

Abbildung 5

Juli Leben: *Feuer*
(DIN A3, Acryl)



Abbildung 6

Juli Leben: *Erde*
(100×70 cm, Gouache,
Acryl, Kohlestift)



Rhythmus

Rhythmus ist Struktur. Der gesamte menschliche Organismus fußt auf rhythmischen Mustern wie z. B. Herzschlag, Atmung, craniosakraler Rhythmus, vegetative Funktionsrhythmen u. v. m. Ein breites Spektrum der menschlichen Sinne spiegelt sich im Rhythmus, der auditive, der optische, der taktile Sinn. Man kann ihn sehen, hören und spüren. Veränderte Körperspannung jeweils im Verhältnis zu Raum und Antrieb verrät in der Bewegungsbeobachtung veränderte Rhythmen oder die Reaktion auf Rhythmen. Ein essentieller Grundbaustein von Kunst jeglicher Art ist das Spiel mit Harmonie und Kontrapunktierung der verschiedenen Rhythmen. Ein ästhetisches Ergebnis, ganz gleich, ob im laienhaften oder professionellen Kontext, wird jedoch erst zustande kommen, wenn die Rhythmen bewusst erkannt und unterschieden werden können, wenn ein autonomer Umgang mit ihnen gewährleistet ist (vgl. Bertolaso, 2007, S. 122).

Schulung des rhythmischen Verstehens kann körperlich durch Einsatz von Atmung, Umsetzung musikalischer Rhythmen oder Rhythmen von Gefühlszuständen, aber auch von Verhalten von Tieren oder der Manifestation von Naturerscheinungen trainiert werden. So gelangt man durch das Verständnis fremder, äußerer Rhythmen (die ja alle irgendwie mit einem selbst zusammenhängen) zum Erkennen des eigenen Rhythmus, was wiederum die Verbundenheit mit den gerade erwähnten äußeren Rhythmen verstärkt.

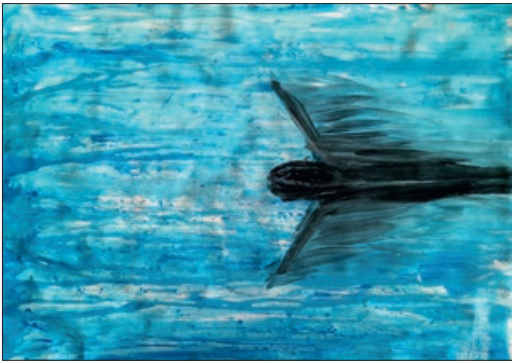
In der bildenden Kunst kann Rhythmus u. a. durch Aufteilung der Bildfläche, Farbauftrag, Linienführung, Farbauswahl, Größenverhältnisse geschult werden. Ob mit oder ohne Musik bzw. Bewegung – beides natürlich professionell ausgewählt und abgestimmt – hängt vom Klientenprofil und dem individuellen Therapieziel ab.

Kontrastierung

Die Arbeit mit verschiedenen Rhythmen und die Kontrastierung greifen ineinander über. Über die kontrastierende Erfahrung von echt-unecht, natürlich-künstlich können die Klienten ihren eigenen Rhythmus herausarbeiten, den „Großen Rhythmus“ erspüren, sich dort wiederum mit ihrem eigenen Rhythmus einbringen.

Warm-up

Um den Gegensatz von Natürlichkeit und Unnatürlichkeit herauszuarbeiten und zu erleben, wird die Gruppe gebeten, sich mit Elementen aus der Natur auseinanderzusetzen. Diese können je nach Gruppenprofil ausgewählt werden.

**Abbildung 7**Juli Leben: *Wasser* (DIN A3, Gouache)**Abbildung 8**Richard Neal: *Luft***Abbildung 9**Richard Neal: *Erde***Abbildung 11**Richard Neal: *Wasser***Abbildung 10**Richard Neal: *Feuer*

In diesem Fall geht es um die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft und deren Facetten.

Die Teilnehmer bekommen den Auftrag, sich für jedes Element eine Bewegung auszudenken und unter Einbezug dieser Bewegung ein Bild für ihre Interpretation des jeweiligen Elements anzufertigen. Speziell ausgewählte Musik wird angeboten; es steht jedoch frei, mit oder ohne Musik zu arbeiten. Die Musik ist vom Therapeuten sorgfältig ausgesucht, da sie – wie alle künstlerischen Bestandteile des Settings – wie ein Pharmakon wirkt. Sie ist keinesfalls als bloße Klangtapete zu missbrauchen.

In einem tanztherapeutisch fokussierten Setting besteht die Aufgabe der Klienten darin, sich kleine Bewegungssequenzen/Choreogra-

phien für die jeweiligen Elemente auszudenken und dann der Gruppe vorzustellen.

Bei der Besprechung stellt sich heraus, dass die Elemente, die alle vier sowohl Notwendigkeit als auch Zerstörungspotenzial aufweisen, von den Teilnehmern unterschiedlich bewertet werden. So steht bei einem die Zerstörungskraft des Feuers im Vordergrund, sein Nutzen erscheint nicht so wichtig. Ein anderer wiederum assoziiert mit Feuer Wärme und Geborgenheit, das Zerstörerische erscheint nicht so vordergründig. Diese Bewertungsdiskrepanzen zeigten sich bei allen Elementen.

In diesem Teil des Settings kann natürlich auch mit anderen Naturinhalten gearbeitet werden, z. B. Säugetiere – Fische, Bäume – Blumen, Morgen – Abend, Tageszeiten, Jahreszeiten usw. (Abbildungen 5–15)

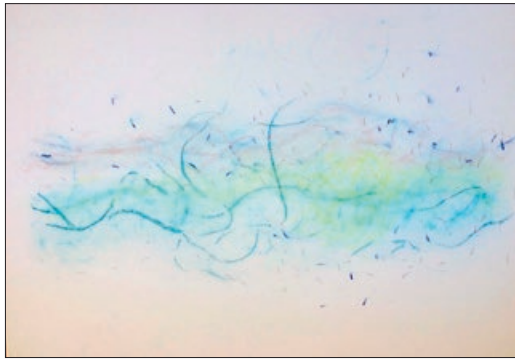


Abbildung 12

Daniela Bunge: *Luft*

Abbildung 13

Daniela Bunge: *Feuer*

Abbildung 14

Daniela Bunge: *Erde*

Abbildung 15

Daniela Bunge: *Wasser*

Erlebnisvertiefung

In dieser Phase des Settings beginnt die Überleitung vom Unbelebten zum Lebendigen. Auch die Arbeit mit dem Medium Kontrastierung wird eingeführt.

Hier werden drei Vogelgattungen vorgestellt, Greifvögel, Nachtvögel und Singvögel. Auch an dieser Stelle können natürlich andere Tiere gewählt werden, je nach Bedürfnis der jeweiligen Klientengruppe.² Es können auch z. B. Vogelfedern gezeigt und/oder Vogelstimmen vorgeführt werden.

Die Klienten werden gebeten, sich eine Vogelgattung auszusuchen und diese unter Betonung der ihrer Meinung nach charakteristischen Merkmale der Tiere zu gestalten. Materialien können frei gewählt werden. Wiederum wird Musik angeboten, welche die einzelnen Vogelpezies jeweils unterstützt.³

² Es sei nochmals eindringlich darauf hingewiesen, dass es von äußerster Wichtigkeit ist, dass der Therapeut, den Klienten die Tiere auf professionelle Art und Weise nahezubringen weiß, denn nur so kann eine adäquate und respektvolle Umsetzung durch die Klienten gelingen. Dies impliziert, dass der Therapeut sich eingehend mit den Tieren befasst und sich bestens mit ihnen auskennen muss. Alles andere ist nicht nur Firlefanz, sondern auch kontraproduktiv und frustrierend.

³ Wenn die Räumlichkeiten beschränkt sind, kann es u. U. vonnöten sein, die Gruppen/Personen mit den unterschiedlichen Vögeln nacheinander arbeiten zu lassen, damit keiner durch die Musik des anderen gestört wird.

In einem tanztherapeutischen Setting wird analog mit Bewegung improvisiert und gestaltet. Der Therapeut muss hier wohl etwas stärker unterstützen und einige Bewegungsmuster der Vögel zeigen und erklären. So beginnt etwa der Flügelschlag mit einer Rotation der Schultern, ist also kein bloßes Auf und Ab der Extremitäten; dies sieht man am schönsten umgesetzt in Tschaikowskis Ballett Schwanensee. Der Flügelschlag sollte gut vorbereitet werden, auch durch Aufwärmübungen, da er ansonsten bei untrainierten Personen rasch zu Ermüdung oder Unbehagen führt.

Wenn die Patienten die unterschiedlichen Vogelarten gestaltet, improvisiert, choreographiert und präsentiert haben, wenn sie dargestellt haben, welche Eigenschaften ihnen bei der jeweiligen Spezies wichtig sind, warum sie diese bevorzugen, dann haben sie den Rhythmus dieser Vögel gespürt, die Unterschiede in den Rhythmen der verschiedenen Vögel wahrgenommen. Dies kann durch nachfolgendes weiteres „Ausprobieren“ der anderen beiden Vogelgattungen oder den Dialog mit einer Person, die sich einen anderen Vogel gewählt hat, und in dem beide Klienten ihre Vögel repräsentieren, als diese auftreten, verstärkt werden.

Nun ist der Moment für die Kontrastierung gekommen. Die Gruppenmitglieder werden aufgefordert, jeder möge zunächst für sich einen Vogel im Käfig nachempfinden und durch Ge-

Vogelart	RES-Diagramm 1B	RES-Diagramm 4*	Besondere Kennzeichen dieser Vögel	Besondere Vorlieben dieser Vögel
Raubvögel	O, A, P, PS, alles über der neutralen Linie, kann von +3 bis +5 reichen	r und R, k und K, z und Z ausgewogen, f und F, kann von +3 bis +5 reichen	Kraft, Schnelligkeit, Ausdauer, Konzentration, kräftige Krallen, große Spannweite der Flügel	u. a. Kraft zeigen, miteinander und mit der Thermik spielen, Wind im Gefieder spüren, hohe Horste
Nachtvögel	O, F, A, AS, P, alles über der neutralen Linie, kann von +3 bis +5 reichen	r und R, k und K, ausgewogen, z und Z, f und F, kann von +3 bis +5 reichen	Kraft, Ausdauer, Konzentration, im Dunkeln hervorragend sehen können, schöne Augen, kräftige Krallen, große Spannweite der Flügel, Lautlosigkeit der Bewegung	u. a. Nacht, Tiefflug, Gleitflug, Stille, Baumhöhlen
Singvögel	O, A, F, OS, manchmal P, alles über der neutralen Linie, kann von +3 bis +5 reichen	r und R, k und K in verschiedenen dynamischen Kombinationen, z und Z, f und F, kann von +2 bis +5 reichen	Wunderschöner Gesang, Flinkheit, Gewandheit, oft schön gefärbtes Gefieder	Singen, in Bäumen, auf Baumspitzen sitzen, mit Artgenossen spielen, baden
Vogel im Käfig	FS, OS auf und unter der neutralen Linie, A, F, und P unterhalb der neutralen Linie, starke oder schwache Dynamik	r und R, k und K, z und Z, f und F, kann sogar im Pre-Effort sein, extreme Dynamiken	Traurig, antriebslos, seiner eigenen Natur beraubt	–

* Betonte Parameter sind unterstrichen.

Tabelle 1

Eigenschaften und Unterschiede verschiedener Vogelgattungen (nach Bertolaso, 2007, S. 124)

stalten bzw. Choreographieren/Improvisieren zum Ausdruck bringen.

Schließlich werden die Ergebnisse vorgestellt, zu einer gemeinsamen Collage bzw. Choreographie verschmolzen, worin die wesentlichen Kriterien in deutlichem Effort (Diagramm 4 des RES-Systems) dargestellt sind, auch wenn ein gefangener Vogel manches wohl im Pre-effort (Diagramm 3 des RES-Systems) zeigen würde (Tabelle 1).

Sehr bald werden die meisten Patienten auf mehr oder weniger bewusster Ebene feststellen, dass sie mit dem Vogel im Käfig einiges gemein haben... (Abbildungen 16–20).

Handlungsaktivierung

Die Nachtigall und ihre Kontraste

Der Therapeut liest den teilnehmenden Klienten H. C. Andersens Märchen *Die Nachtigall* vor. Das Leitmotiv dieses Märchens besteht in der Kontrastierung von echt und unecht, natürlich und künstlich/gekünstelt. Darüber hinaus zeigt es, wie leicht sich die meisten Menschen durch oberflächlichen Glanz, den schönen Schein, Prunk und dergleichen mehr Äußerlichkeiten blenden lassen.



Abbildung 16

Daniela Bunge: Greifvögel



Abbildung 17

Daniela Bunge: Nachtvögel



Abbildung 18

Daniela Bunge: *Singvögel*

Abbildung 19

Juli Leben: *Greifvögel*

Abbildung 20

Juli Leben: *Nachtvögel*

In diesem Kunstmärchen gibt es drei Gegensatzpaare:

- 1) Die unctione Nachtigall und die echte Nachtigall.
- 2) Den Hofstaat und das Küchenmädchen.

- 3) In einer Person, jedoch zu unterschiedlichen Zeitpunkten: den überheblichen Kaiser und den geläuterten Kaiser, der durch die Nachtigall gerettet wird.

RES der Gegensatzpaare⁴

RES-Parameter	Die künstliche Nachtigall	Die echte Nachtigall
Effort/Preeffort	K, R, Z, z, F zumeist in Diagramm 3	K, k, R, r, Z, z, f alles in Diagramm 4
Spannungsflussrhythmen	os, us, as, p, ps zumeist unter der neutralen Linie, besonders im Vergleich mit der echten Nachtigall	o, f, a, u alles über der neutralen Linie

RES-Parameter	Der Hofstaat	Das Küchenmädchen
Effort/Preeffort	R, r, K, Z, F alles in Diagramm 3	R, r, K, k, z, f
Spannungsflussrhythmen	os, us, u, as, p alles unter der neutralen Linie	o, a alles über der neutralen Linie

RES-Parameter	Der überhebliche Kaiser	Der geläuterte Kaiser
Effort/Preeffort	R, K, Z, z, F alles zumeist in Diagramm 3	R, r, K, k, z, f alles in Diagramm 4
Spannungsflussrhythmen	us, as, p, ps alles zumeist unter der neutralen Linie	o, f, p alles über der neutralen Linie

⁴ Ich beschränke mich hier auf die Diagramme 1B, 3 und 4 des RES-Systems.

Die Teilnehmer werden gebeten, sich eines dieser Gegensatzpaare auszusuchen und dieses, allein oder in Kleingruppen, gestalterisch zu interpretieren. Findet Gruppenarbeit statt, sollte jeder einmal beide Seiten der Gegensätze ausprobieren. Auch an dieser Stelle wird Musik angeboten, was wiederum räumliche Aufteilung oder zeitlich versetztes Arbeiten zur Folge haben kann, um Störungen zu vermeiden. Bei Settings mit tanztherapeutischem Schwerpunkt mögen die Klienten hier kleine Bewegungssequenzen erarbeiten. Der Therapeut weist die Gruppe an, einen Teil des Gegensatzpaares darzustellen,



Abbildung 21

Marie Therese Hanke: *Hochmütiger Kaiser*

Machtstreben und der stetige Wunsch nach Bewunderung fungieren hier als des Kaisers Antrieb. Die Weisheit lehrt dagegen: „Übermut tut selten gut“ und „Hochmut kommt oft vor dem Fall“!

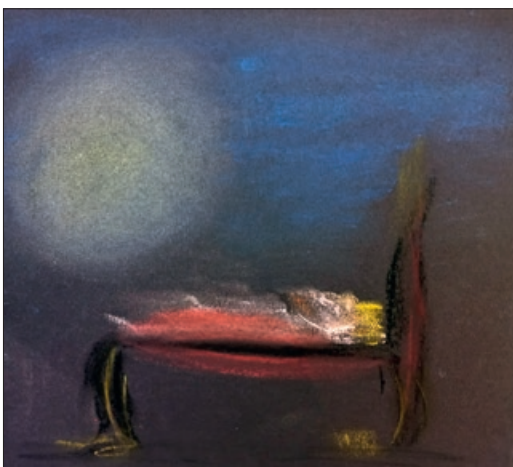


Abbildung 22

Marie Therese Hanke: *Demütiger Kaiser*

Der Kaiser muss am eigenen Leibe die Einsamkeit und Dunkelheit erleben, um das Wesentliche zu begreifen. Hier befindet sich der Kaiser am Tor seiner Entscheidung.

und ausgehend davon, quasi als Modifikation, den anderen Teil wiederzugeben. Demzufolge gibt es nicht zwei komplett unterschiedliche Bilder oder Choreographien, sondern das Zweite ist die Stilisierung des Ersten. Je nachdem, welches der Ausgangspunkt ist, ist z. B. die künstliche Nachtigall das Zerrbild der echten. Umgekehrt ist die echte Nachtigall das sanfte, beseelte Pendant der künstlichen.

Techniken zur Verdeutlichung der unnatürlichen, künstlichen Seite der Gegensatzpaare könnten sein: Fragmentierung, grelle oder auch düstere Farbgebung, im Tanz abgehackte, mechanische Bewegungen, Stampfen, übertriebene Aufrichtung.

Nach der Präsentation und Besprechung im tanztherapeutischen Setting teilt der Therapeut die Gruppe in zwei Gruppen, die sich gegen-

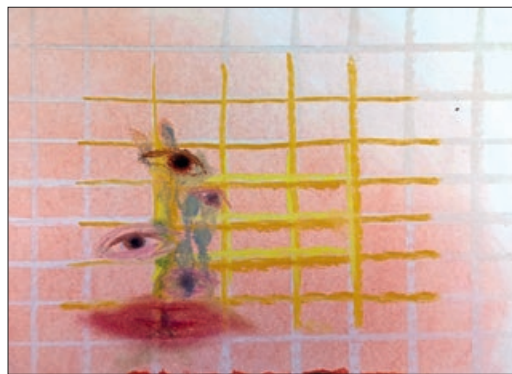


Abbildung 23

Marie Therese Hanke: *Hofstaat*

Die Sicht verblendet von den Strukturen der Fremdgesetzlichkeit. Eingeschränkte Wahrnehmung durch die herrschaftliche Machtmauer. Blind und taub für die Kostbarkeiten der natürlich gegebenen Schönheiten und deren zauberhaften Klänge. Ein tragisches Selbstverwehren durch Gehorsam und Anpasstheit.

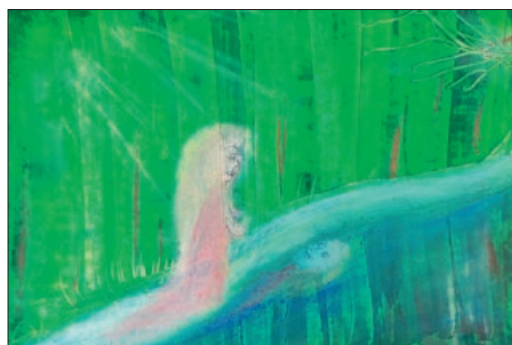


Abbildung 24

Marie Therese Hanke: *Küchenmädchen*

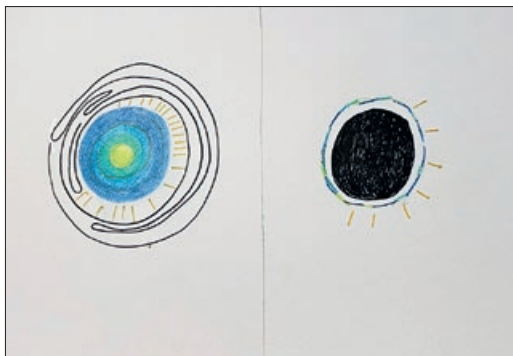
Ein sehnsüchtiger Anteil, aus dem herrschaftlichen Getriebe auszubrechen. Bescheiden und fürsorglich. Durch den kindlich aufgeschlossenen Blick fähig, breitgefächert wahrzunehmen.

Abbildung 25

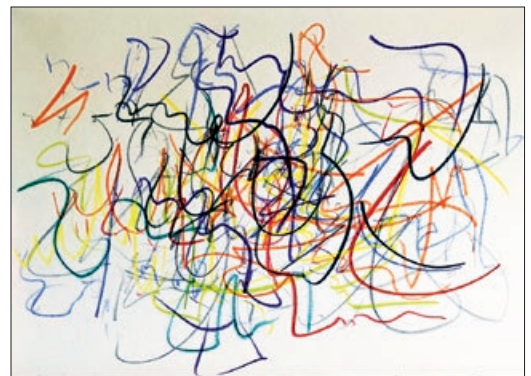
Marie Therese Hanke:
Künstliche Nachtigallfigur



Eine Existenz im goldenen Käfig, schillernd und prächtig. Die Spielfigur der Anderen. Erschaffen, um zu funktionieren und andere zu beglücken. Bis zur kompletten Entkräftung.

**Abbildung 27**

Michaela Erhart:
Die echte und die künstliche Nachtigall

**Abbildung 28**

Richard Neal:
Gesang der Nachtigall und die Nachahmung

**Abbildung 29**

Richard Neal:
Das Haus auf dem Land



Abbildung 26

Marie Therese Hanke:
Die Nachtigall

Unscheinbar wirkend und dann zauberhaft erklingend. Schafft den Moment der Erkenntnis. Bietet Zugang zu Emotionen. Wahrt ihre Autonomie.

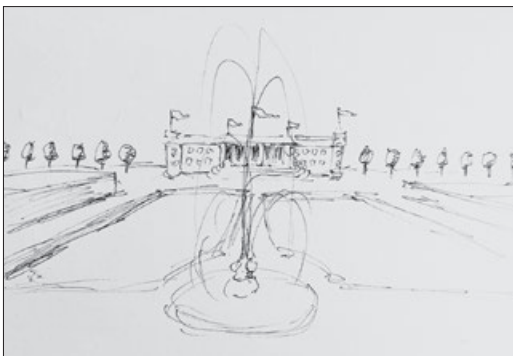


Abbildung 30

Richard Neal:
Das Schloss und der Schlossgarten

überstehen, so dass jeder vis à vis einen Partner hat. Eine Gruppe stellt den dankbaren Kaiser dar, die andere die Nachtigall, welche für den Kaiser singt. Mit langsamen, zugewandten Bewegungen, die von den Choreographien „echte Nachtigall“ und „geläuterter Kaiser“ der vorhergehenden Phase inspiriert sind, kommunizieren beide Gruppen – A = echte Nachtigall, die für den Kaiser singt, und B = geläuterter und gesunder Kaiser, der sich bedankt – miteinander (Abbildungen 21–48).

„...aber es fehlt doch etwas, jawohl, ich weiß nur nicht, was.“

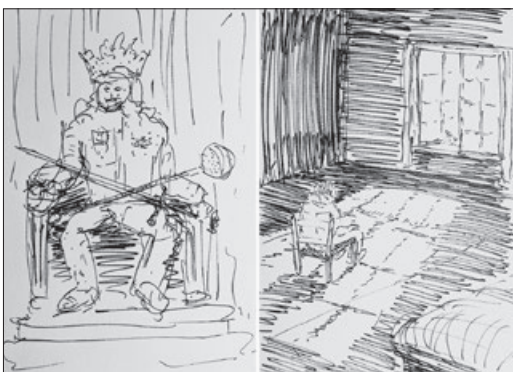


Abbildung 31

Richard Neal:
Der Kaiser am Anfang und Ende des Märchens

In diesem Satz der armen Fischer aus dem Märchen *Die Nachtigall* schlummert die Lösung des Rätsels, was denn nun den Unterschied zwischen Natürlich und Unnatürlich/Künstlich ausmacht. Es ist eine der wichtigsten Stellen des Märchens, die Stelle, an der das Künstliche als solches entlarvt wird. Instinktiv spüren die Fischer, die ja die echte Nachtigall kennen, dass etwas nicht stimmt, dass etwas fehlt. Und was ist dieses Fehlende? Was hat die echte Nachtigall, die ja äußerlich unscheinbar ist, was die künstliche, äußerlich prunkvolle Nachtigall nicht hat? – Es ist die Beseeltheit. Die Beseeltheit, die durch keinen noch so reichen äußeren Prunk zu ersetzen ist. Es ist der Unterschied zwischen Strahlen, Leuchten und Gleißeln, Blenden.



Abbildung 32

Daniela Heuser: *Die natürliche Nachtigall*
Die Nachtigall in der natürlichen Umgebung.



Abbildung 33

Daniela Heuser: *Die künstliche Nachtigall*
Die Nachtigall auf dem Nachttisch am Bette des Kaisers.

Wer einmal diesen Unterschied erfasst hat, wer die echte Nachtigall – auch in sich selbst – vernommen hat, wird dem Ruf des Kunstvogels nicht mehr folgen. Er hat gelernt, das Echte vom Unechten zu unterscheiden und wird kein unechtes Selbst mehr akzeptieren, seine Seele nicht mehr verraten.

Den Ruf der echten Nachtigall, den Ruf der Seele, für den Menschen wieder vernehmbar zu machen, sein Herz dafür zu öffnen, ihn mit sich selbst zu verbinden, das ist Aufgabe und Potential von Kunst und auch Ökopsychologie. Beide verknüpfen Respekt mit Ästhetik; für letztere ist ja die Natur ein besonderes Vorbild. Die Gestalttherapie lehrt, dass das Wahrnehmen von Ästhetik, vom Schönen, einen ebensolchen Abdruck/Eindruck in der Seele hinterlässt. Dieses Phänomen zeigt sich umso stärker, wenn man selbst versucht, das Ästhetische, das Natürliche mit künstlerischen, künstlerisch-therapeutischen Mitteln nachzuahmen. Dies ist im oben beschriebenen Setting der Fall. Es schult das Sensorium der Klienten zu Unterscheidung der Geister, bringt sie wieder in Verbindung mit ihrem authentischen Selbst, macht Mut, von dehumanisierenden Äußerlichkeiten Abstand zu nehmen. Wer die echte Nachtigall vernom-

men hat, wird die künstliche nicht mehr hören wollen.

Die Nachtigall von Hans Christian Andersen (1805–1875)

In China – das weißt du doch wohl – ist der Kaiser ein Chinese, und alle, die ihn umgeben, sind auch Chinesen. Es ist nun schon viele Jahr her, daß sich folgendes zugetragen hat, aber gerade deshalb ist es der Mühe wert, die Geschichte zu hören; sonst verißt man sie. Das Schloss des Kaisers war das prächtigste der Welt. Es bestand ganz und gar aus feinem Porzellan und war außerordentlich kostbar, aber zugleich auch so zerbrechlich, daß man sich recht sehr in acht nehmen mußte, wenn man es anrührte. Im Garten blühten die merkwürdigsten Blumen, und an den allerschönsten waren silberne Glocken befestigt, die immerfort klingelten, damit man ja nicht an den Blumen vorüberging, ohne sie zu betrachten. Ja, im Garten des Kaisers war alles aufs scharfsinnigste ausgeklügelt, und dabei war er so groß, daß selbst der Gärtner dessen Ende nicht kannte. Nachdem man sehr weit darin gegangen war, kam man in einen herrlichen Wald mit hohen Bäumen und tiefen



Abbildung 34

Daniela Heuser: *Der geläuterte Kaiser*
Der geläuterte Kaiser im neu angelegten Schlossgarten.



Abbildung 35

Daniela Heuser: *Der arrogante Kaiser*
Der Kaiser vor seinem prachtvollen Schloss.

Seen. Der Wald erstreckte sich bis an das tiefe blaue Meer. Hier konnten große Schiffe unter den überhängenden Zweigen dahinsegeln, und hier am Ufer wohnte eine Nachtigall, die so entzückend sang, daß selbst der arme Fischer, wenn er des Nachts sein Netz auswarf, in seiner Arbeit innehielt und der Nachtigall lauschte! „Mein Gott, wie schön das ist!“ sagte er; dann aber mußte er wieder seinem Gewerbe nachgehen und dachte nicht mehr an den Vogel. Wenn jedoch die Nachtigall in der nächsten Nacht wieder sang und der Fischer aufs neue in ihre Nähe kam, wiederholte er: „Mein Gott, wie schön ist doch das!“

Von allen Ländern der Welt kamen Reisende nach der Kaiserstadt und bewunderten sie sowie auch das Schloß und den Garten, aber wenn sie die Nachtigall vernahmen, sagten sie stets: „Das ist doch das allerbeste!“

Nach ihrer Heimkehr erzählten dann die Reisenden, was sie alles gesehen hatten, und die Gelehrten schrieben Bücher über die Stadt, das Schloß und den Garten. Aber auch die Nachtigall wurde nicht vergessen; sie wurde im Gegenteil besonders hoch gepriesen, und diejenigen, welche dichten konnten, machten schöne Gedichte über die „Nachtigall am tiefen blauen Meer.“ Die Bücher wurden dann in der ganzen Welt verbreitet, und einige davon gerieten endlich auch in die Hand des Kaisers. Dieser saß

auf seinem goldenen Stuhl, las und las und nickte jeden Augenblick mit dem Kopfe; denn es freute ihn, diese prächtigen Beschreibungen von der Stadt, dem Schlosse und dem Garten kennen zu lernen. „Aber die Nachtigall ist doch das allerbeste!“ stand da geschrieben.

„Was soll das heißen?“ sagte der Kaiser. „Die Nachtigall? Die kenne ich ja gar nicht. Gibt es denn einen solchen Vogel in meinem Kaiserreiche und überdies in meinem eigenen Garten? Davon habe ich ja noch nie etwas gehört! Das muß man wahrhaftig erst aus den Büchern erfahren!“

Darauf rief er seinen Kavalier, der so vornehm war, daß er, wenn ein Geringerer es wagte, ihn anzureden oder ihn um etwas zu fragen, nichts als „P“ antwortete, und das bedeutet eigentlich gar nichts. „Hier soll sich ja ein höchst merkwürdiger Vogel, ‚Nachtigall‘ genannt, aufhalten!“ redete ihn der Kaiser an. „Man sagt, er sei das allerbeste in meinem Königreiche. Weshalb hat man mir nie etwas von ihm gesagt?“

„Ich habe seinen Namen noch nie gehört“, sagte der Kavalier. „Er ist nicht bei Hofe vorgestellt worden.“

„Ich will, daß er heute abend hierherkommt und vor mir singt!“ fuhr der Kaiser fort. „Die ganze Welt weiß, was ich besitze, nur ich weiß es nicht.“



Abbildung 36

Daniela Heuser: *Das Küchenmädchen*
Das Küchenmädchen tanzend im Walde nahe dem Schloss.



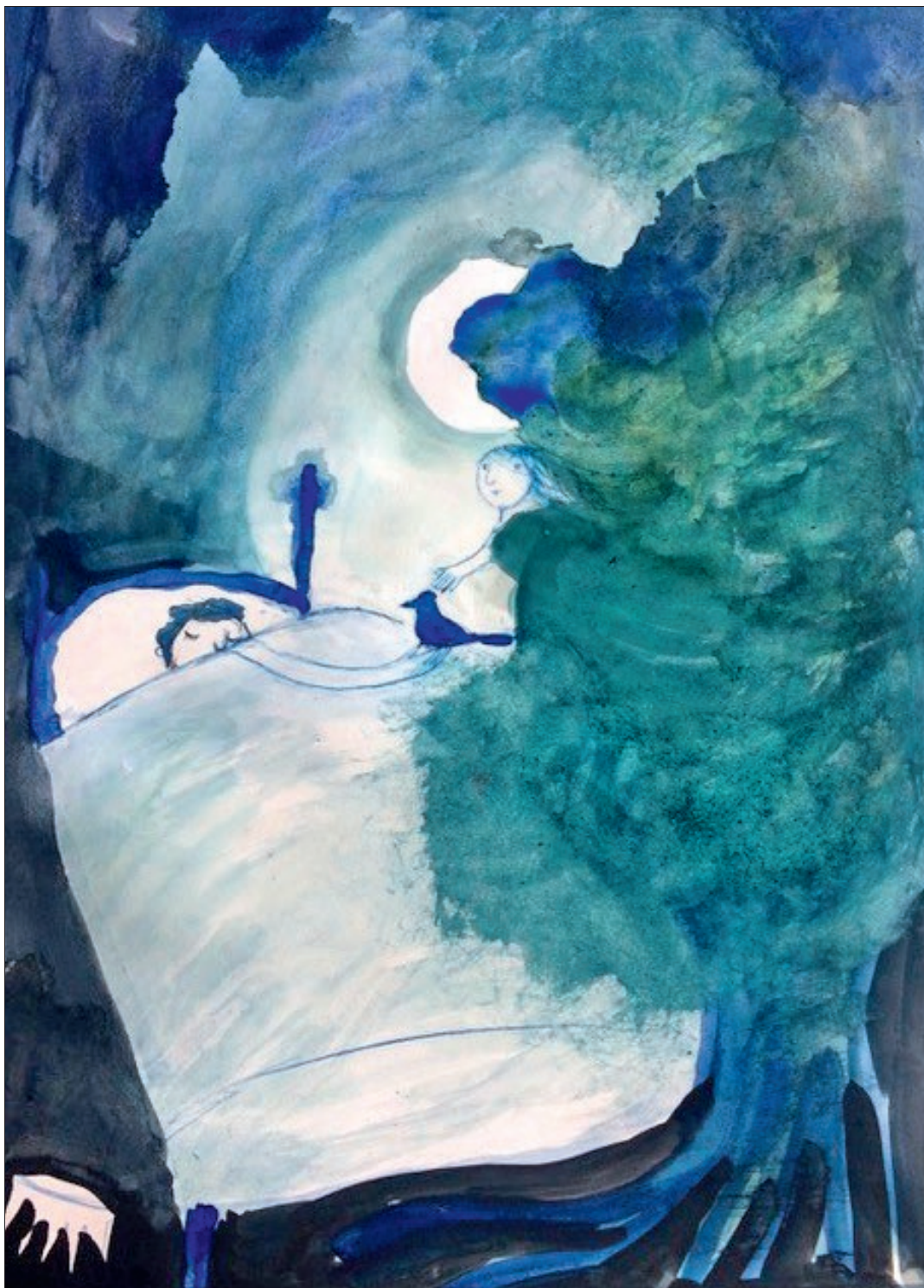
Abbildung 38

Daniela Bunge:
Künstliche Nachtigall, künstlicher Kaiser



Abbildung 37:

Daniela Heuser: *Der Hofstaat*
Der Hofstaat auf dem Vormarsch.

**Abbildung 39**

Daniela Bunge:
Echte Nachtigall, echter Kaiser

„Ich habe seinen Namen noch nie gehört!“ entgegnete der Kavalier. „Aber ich will ihn suchen und ich werde ihn finden.“

Allein, wo war er zu finden? Der Kavalier lief treppauf und treppab, durch Säle und Gänge, doch keiner von all denen, die er traf, hatte je von einer Nachtigall reden hören. Da lief der Kavalier wieder zum Kaiser zurück und sagte, die Geschichte von der Nachtigall sei gewiß nur eine Erfindung derjenigen, welche die Bücher geschrieben hätten. „Eure Majestät können sich gar nicht vorstellen, was alles geschrieben wird. Das sind Erdichtungen, die zur sogenannten schwarzen Kunst gehören.“

„Allein das Buch, worin ich es gelesen habe“, erwiderte der Kaiser, „ist mir von dem großmächtigen Kaiser zugeschickt worden, folglich kann es keine Unwahrheit sein. Ich will die Nachtigall hören! Sie muß heute abend hier sein! Sie steht in allerhöchster Gnade bei mir! Und wenn sie nicht kommt, lasse ich dem ganzen Hof, nachdem er zu Abend gegessen hat, auf den Bauch treten.“

„Tsing-Pe!“ sagte der Kavalier und lief eilig wieder treppauf und treppab durch alle Gänge und Säle. Der halbe Hof folgte; denn sie wollten sich nicht gerne auf den Bauch treten lassen. Das war ein Fragen



Abbildung 40

NN (die Studierende wünschte,
nicht genannt zu werden)

Die Essenz der beiden Nachtigallen. Die natürliche Nachtigall durch gewellte, weiche Linien, warme Farben, Pflanzen und Tiere sowie durch eine insgesamt entspannte „Atmosphäre des Miteinander“. Im Gegensatz dazu die künstliche Nachtigall, deren Gesang (immer gleich und immer gleich lang) streng getaktet ist. Die Linien sind härter (aber auch deutlicher), die Farben kühler, die Stimmung gespannt, der Weg voller Hindernisse.

nach der merkwürdigen Nachtigall, die alle Welt kannte, nur allein der Hof nicht.

Schließlich trafen sie in der Küche ein armes kleines Dienstmädchen, und dieses antwortete auf ihre Frage nach der Nachtigall: „Die Nachtigall? Ja, die kenne ich recht wohl. O, wie die singen kann! Jeden Abend darf ich meiner armen, kranken Mutter etwas von den Speiseresten bringen. Meine Mutter wohnt drunten am Strande, und wenn ich dann ins Schloß zurückkehre und unterwegs im Wald ein wenig ausruhe, dann höre ich die Nachtigall schlagen. O, da treten mir oft Tränen in die Augen, und es ist mir gerade, als ob mich meine Mutter küßte.“

„Liebes Küchenmädchen!“ sagte der Kavalier, „ich will dir eine feste Anstellung in der Küche verschaffen sowie die Erlaubnis, den Kaiser speisen sehen zu dürfen, wenn du uns zu der Nachtigall führen kannst, denn sie muß heute abend bei Hofe erscheinen und singen.“

Darauf gingen sie alle zusammen nach dem Walde hinaus, wo die Nachtigall zu singen pflegte; ja der halbe Hof ging mit. Als sie nun eine Strecke weit gegangen waren, begann eine Kuh zu brüllen.

„Aha!“ rief ein Hoffunker, „da ist sie! Solch ein kleines Tier hat doch wirklich eine merkwürdige Kraft in seiner Kehle. Ich habe sie sicher früher schon einmal gehört.“

„Nein, das sind Kühe, die brüllen“, sagte das kleine Küchenmädchen, „von der Wohnung der Nachtigall sind wir noch weit entfernt.“

Jetzt quakten die Frösche im Sumpfe.



Abbildung 41

Cleoline Anastasia Rogat:
Die echte Nachtigall



Abbildung 42

Cleoline Anastasia Rogat:
Die künstliche Nachtigall

„Herrlich!“ sagte der chinesische Hofprediger. „Nun höre ich sie. Das klingt gerade wie kleine Kirchenglocken.“

„Nein, das sind die Frösche!“ entgegnete das kleine Küchenmädchen, „aber nun werden wir sie wohl bald hören.“

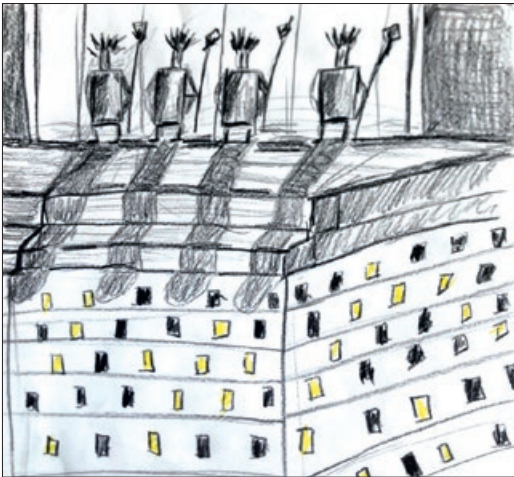


Abbildung 43

Cleoline Anastasia Rogat:
Der Hofstaat



Abbildung 45

Cleoline Anastasia Rogat:
Der überhebliche Kaiser

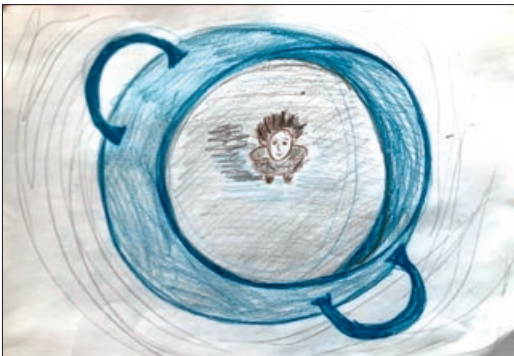


Abbildung 44

Cleoline Anastasia Rogat:
Das Küchenmädchen



Abbildung 46

Cleoline Anastasia Rogat:
Der geläuterte Kaiser



Abbildung 47

Sylvia Koloska:
Die echte und die künstliche Nachtigall

Dann begann die Nachtigall zu schlagen. „Das ist sie!“ rief das kleine Mädchen. „Hört, hört! Und dort drüben sitzt sie!“ Damit deutete sie auf einen kleinen grauen Vogel droben in den Zweigen.

„Ist es möglich!“ sagte der Kavalier, „so hatte ich sie mir nicht vorgestellt! Wie einfach sie aussieht! Sie hat gewiß die Farbe verloren, weil sie so viele vornehme Leute um sich sieht.“

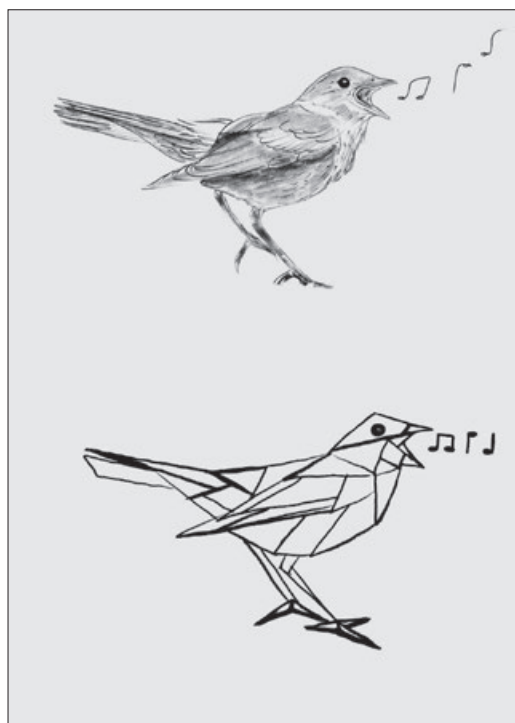


Abbildung 48

Juli Leben:
Die echte und die künstliche Nachtigall

„Liebe Nachtigall!“ rief das kleine Küchenmädchen ganz laut, „unser allergnädigster Kaiser wünscht, daß du vor ihm singst!“

„Mit dem größten Vergnügen!“ sagte die Nachtigall und begann sogleich zu schlagen, daß es eine wahre Lust war.

„Das klingt gerade wie kristallene Glocken!“ sagte der Kavalier. „Seht nur, wie sie ihre kleine Kehle anstrengt! Es ist doch merkwürdig, daß wir sie früher nie gehört haben! Ah, sie wird bei Hofe Glück haben!“

„Soll ich dem Kaiser noch einmal vorsingen?“ fragte die Nachtigall, denn sie glaubte, der Kaiser befinde sich unter den Anwesenden.

„Meine vortreffliche, liebe Nachtigall!“ begann der Kavalier, „ich habe die große Freude, Sie zu einem heute abend stattfindenden Hoffeste einzuladen, wo Sie Seine Kaiserliche Majestät mit Ihrem reizenden Gesang bezaubern sollen.“

„Es nimmt sich freilich im Grünen am besten aus!“ entgegnete die Nachtigall. Aber als sie jedoch hörte, daß es des Kaisers bestimmter Wunsch war, ging sie willig mit.

Im Schlosse war alles festlich geschmückt. Die porzellanenen Wände und Fußböden erglänzten im Scheine vieler tausend Lampen. Die schönsten Blumen, die recht hell läuten konnten, waren in den Gängen aufgestellt. Es war ein solches Hin- und Herlaufen – und der Wind zog von allen Seiten durch die Gänge –, daß alle Glocken zusammenklangen und man sein eigenes Wort nicht mehr verstehen konnte.

Mitten in dem Saale, wo der Kaiser saß, war für die Nachtigall eine kleine goldene Säule aufgestellt worden. Der ganze Hof war hier versammelt, und das kleine Küchenmädchen hatte die Erlaubnis bekommen, hinter der Türe zu stehen; denn nun hatte sie den Titel einer wirklichen Hofköchin erhalten. Alle Anwesenden waren in Gala, und aller Augen waren auf den kleinen grauen Vogel gerichtet, dem der Kaiser freundlich zunickte.

Und nun sang die Nachtigall so entzückend, daß dem Kaiser die Tränen in die Augen traten, ja, die Tränen liefen ihm über die Wangen herab, und nun sang die Nachtigall noch schöner, daß es jedem tief zu Herzen ging. Der Kaiser war so befriedigt, daß er der Nachtigall eine große Auszeichnung zuteil werden ließ, nämlich die, einen goldenen Pantoffel um den Hals zu tragen. Aber die Nachtigall dankte für diese Ehre und sagte, sie sei schon hinreichend belohnt.

„Ich habe in den Augen des Kaisers Tränen glänzen sehen“, sagte sie, „und das ist mir der reichste Schatz! Die Tränen eines Kaisers haben eine wunderbare Macht! Ja, ich bin reich belohnt.“ Darauf sang sie aufs neue mit ihrer süßen, bezaubernden Stimme.

„Das ist die liebenswürdigste Art, sich angenehm zu machen“, sagten die Damen rundherum und dann nahmen sie Wasser in den Mund, um zu schluchzen, wenn sie sich mit jemand unterhielten. Auf diese Weise, meinten sie, auch Nachtigallen zu sein. Ja, selbst die Diener und die Kammerzofen

ließen ihre Befriedigung ausdrücken, und das will viel sagen, denn gerade ihnen kann man es am allerschwersten recht machen. Die Nachtigall hatte wirklich großen Erfolg gehabt!

Sie mußte nun am Hofe bleiben und bekam ihren eigenen Käfig sowie die Erlaubnis, sich des Tages zweimal und des Nachts einmal im Freien ergehen zu dürfen. Dabei wurde sie stets von zwölf Dienern begleitet, die sie alle an einem um ihr Bein geschlungenen seidenen Band festhielten. Diese Spaziergänge waren kein Vergnügen für die Nachtigall.

In der ganzen Stadt sprach man von dem merkwürdigen Vogel, und wenn sich zwei Fremde auf der Straße trafen, so sagte der eine: „Nacht-!“ und der andere „-gall!“ und dann seufzten sie und verstanden recht gut, was diese Silben bedeuteten. Ja, elf Krämerkinder wurden sogar nach ihr benannt, aber keines von allen hatte nur eine Spur von einer Singstimme.

Eines Tages wurde dem Kaiser ein großes Paket überreicht, darauf stand geschrieben: „Nachtigall“.

„Das ist wohl ein neues Buch über unsern berühmten Vogel!“ sagte der Kaiser. Aber es war kein Buch, sondern ein kleines Kunstwerk lag in der Schachtel, eine künstliche Nachtigall, die der lebendigen gleichen sollte, aber reich mit Diamanten, Rubinen und Saphiren besetzt war. Sobald man den künstlichen Vogel aufzog, sang er eins der Stücke, die die wirkliche Nachtigall vortrug, und dabei bewegte er den Schwanz auf und nieder und glänzte von Silber und Gold. Um den Hals trug er ein Bändchen, worauf geschrieben stand: „Die Nachtigall des Kaisers von Japan ist arm im Vergleich zu der des Kaisers von China.“

„Das ist herrlich!“ riefen alle zusammen. Und der Überbringer des künstlichen Vogels erhielt sogleich den Titel: „Kaiserlicher Oberhofnachtigallenüberbringer.“

„Nun müssen sie zusammen singen. Das wird ein reizendes Duett werden!“ Darauf mußten die beiden Nachtigallen also zusammen singen, aber es wollte nicht recht gehen, denn die wirkliche Nachtigall sang nach ihrer Weise, und der Kunstvogel ging nach der aufgezogenen Walze. „Mein Vogel ist nicht schuld daran“, sagte der Musikmeister, „er ist sogar besonders taktfest und ganz nach meiner Schule!“ Nun mußte der künstliche Vogel allein singen. – Er hatte ebenso großen Erfolg wie der wirkliche, und dann war er ja auch viel hübscher; er funkelte wie lauter Armbänder und Brustnadeln.

Dreiunddreißigmal sang er ein und dasselbe Lied hintereinander, und selbst dann war er noch nicht müde. Die Hofleute hätten es auch gerne noch einmal gehört, aber der Kaiser sagte, nun solle auch die lebendige Nachtigall etwas vortragen – aber wo war sie? Niemand hatte bemerkt, daß sie zum offenen Fenster hinausgeflogen war, fort nach ihren grünen Wäldern.

„Was soll denn das heißen!“ rief der Kaiser, und alle Hofleute schalten und sagten, die Nachtigall sei ein höchst undankbares Tier. „Den besseren von beiden haben wir aber doch“, trösteten sie sich dann, und darauf mußte die künstliche Nachtigall von

neuem singen. Das war nun das vierunddreißigste-mal, daß sie dasselbe Stück zu hören bekamen, aber sie kannten es immer noch nicht vollständig; denn es war außerordentlich schwer. Der Musikmeister lobte auch seinen Vogel über die Maßen, ja er versicherte, er sei sogar besser als die wirkliche Nachtigall, nicht allein in Beziehung auf das Kleid und die vielen herrlichen Edelsteine, sondern auch in Hinsicht auf ihr Inneres.

„Denn, sehen Sie, meine Herrschaften, vor allem Eure Kaiserliche Majestät, bei der wirklichen Nachtigall kann man nie berechnen, was sie nun singen wird, aber bei der künstlichen ist alles genau bestimmt. So ist es und so bleibt es. Man kann Rechen-schaft davon ablegen, man kann sie aufmachen und die menschliche Berechnung zeigen; wie die Walzen liegen, wie sie sich drehen und wie sich eins an's andere reiht!“

„Gerade so habe ich auch gedacht!“ riefen alle wie aus einem Munde. Und dann erhielt der Musikmeister die Erlaubnis, die künstliche Nachtigall am nächsten Sonntag dem Hofe zu zeigen. „Meine Untertanen sollen sie auch singen hören!“ sagte der Kaiser. Und als sie sie hörten, wurden sie so vergnügt darüber, als ob sie sich am Tee berauscht hätten; denn das ist echt chinesisch. Und alle riefen „O!“ und hoben den Zeigefinger auf, indem sie befriedigt dabei nickten. Nur die armen Fischer, die die wirkliche Nachtigall hatten singen hören, meinten: „Es klingt ja ganz hübsch und ist auch dem Gesange der wirklichen Nachtigall ähnlich, aber es fehlt doch etwas, jawohl, ich weiß nur nicht, was.“

Die wirkliche Nachtigall aber wurde aus Land und Reich verwiesen. Der künstliche Vogel hatte seinen Platz auf einem seidenen Kissen dicht neben des Kaisers Bett. Alle Geschenke, die er erhalten hatte, Gold und Edelsteine, lagen um ihn herum, und im Titel war er zum „Hofkaiserlichen Nachttischsänger auf der ersten Rangstufe zur linken Seite“ erhoben worden. Die linke Seite hielt nämlich der Kaiser für die vornehmere, weil hier das Herz war, denn auch bei einem Kaiser sitzt das Herz auf der linken Seite. Der Musikmeister aber schrieb fünfundzwanzig Bände über den künstlichen Vogel. Es war ein solch gelehrtes und langes Werk, worin die allerschwersten chinesischen Wörter vorkamen, daß alle Leute behaupteten, sie hätten es gelesen und auch verstanden. Denn im entgegengesetzten Fall hätten sie ja bekannt, daß sie dumm seien, und es wäre ihnen auf den Bauch getreten worden.

So ging es ein ganzes Jahr lang fort. Der Kaiser, der Hof und alle andern Chinesen kannten jeden einzelnen Ton im Gesange der künstlichen Nachtigall auswendig; aber gerade deshalb gefiel er ihnen am allerbesten. Nun konnten sie ja selbst mitsingen, und das taten sie auch. Die Straßenjungen sangen „zizi-zi! klukklukluk!“ und auch der Kaiser sang mit! O, es war entzückend!

Eines Abends jedoch, als der künstliche Vogel gerade im besten Singen war, und der Kaiser in seinem Bette lag und zuhörte, machte es plötzlich inwendig im Vogel: „Schwupp!“ es zersprang etwas: Schnurr!

liefen alle Räder herum, und dann verstummte die Musik.

Der Kaiser sprang sogleich aus seinem Bette und ließ seinen Leibarzt herbeirufen. Aber was konnte der helfen? Hierauf holte man einen Uhrmacher, und nach vielem Hin- und Herreden und Untersuchen gelang es diesem, den Vogel annähernd wieder instandzusetzen. Allein er erklärte zugleich, das Kunstwerk müsse nun aufs äußerste geschont werden. Denn die Zapfen seien schon sehr abgelaufen, und es sei nicht möglich, neue einzusetzen, ohne Gefahr zu laufen, daß das Musikwerk gar nicht mehr richtig gehe. Das war nun eine große Betrübnis. Jetzt wagte man den künstlichen Vogel nur noch einmal im Jahre singen zu lassen, und schon das war fast zu viel. Aber dann hielt der Musikmeister eine kleine Rede und versicherte mit vielen schwierigen Ausdrücken, daß der Vogel trotzdem noch ebenso-gut sei als vorher, und so war er auch ebensogut als vorher.

So verstrichen fünf Jahre. Da brach über das Land eine wirklich große Betrübnis herein. Die Chinesen liebten ihren Kaiser eigentlich von Herzen; nun war er krank, und zwar, wie man sagte, hoffnungslos. Es war auch schon ein neuer Kaiser im voraus gewählt worden, und das Volk stand vor dem Schlosse auf der Straße und fragte den Kavalier, wie es mit dem Kaiser stehe. „P!“ antwortete er und schüttelte den Kopf.

Kalt und bleich lag der Kaiser in seinem großen, prächtigen Bette. Der ganze Hof hielt ihn schon für tot, und jeder lief hinaus, um dem neuen Kaiser zu huldigen. Auch die Kammerdiener gingen fort, um darüber zu verhandeln, und die Kammerzofen veranstalteten eine große Kaffeegesellschaft. Überall in den Sälen und Gängen waren Teppiche gelegt, damit man keinen Tritt hören solle, und deshalb war es überall still, totenstill. Aber der Kaiser war noch nicht tot; steif und bleich lag er in dem prächtigen Bette mit den langen Samtvorhängen und den schweren goldenen Quasten. Ganz oben an der Wand stand ein Fenster offen, und der Mond schien herein und beleuchtete den Kaiser und den künstlichen Vogel.

Der arme Kaiser konnte kaum mehr atmen. Es war ihm gerade, als ob ihm jemand die Brust zusammenschnüre. Er schlug die Augen auf, und da sah er, daß es der Tod war, der auf seiner Brust saß. Er hatte sich des Kaisers goldene Krone aufgesetzt; in der einen Hand hielt er dessen goldenes Schwert und in der andern dessen prächtige Fahne, und ringsum, aus allen Falten der schweren Samtvorhänge schauten seltsame Köpfe hervor. Die einen waren sehr häßlich, die andern aber so friedensbringend und mild: das waren die bösen und guten Taten des Kaisers, die ihn nun, da ihm der Tod auf dem Herzen saß, anblickten. „Erinnerst du dich daran?“ flüsterte eine nach der andern. „Erinnerst du dich auch daran?“ Und dabei flüsterte sie ihm so vielerlei zu, daß ihm der kalte Schweiß ausbrach.

„Das habe ich nicht gewußt!“ seufzte der Kaiser. „Musik, Musik! Die große chinesische Trommel soll



Abbildung 49

Die Autorin
mit Theophanou

spielen“, rief er, „damit ich nicht alles höre, was sie sagen!“

Aber die Köpfe erzählten immer weiter, und der Tod nickte wie ein Chinese zu allem, was sie sagten.

„Musik, Musik!“ schrie der Kaiser. „Du kleiner, köstlicher Goldvogel singe doch, singe! Ich habe dir Gold und Kostbarkeiten gegeben, ich habe dir sogar meinen goldenen Pantoffel um den Hals gehängt, ach, singe doch, singe!“

Aber der Vogel schwieg; es war niemand da, um ihn aufzuziehen, und sonst konnte er ja nicht singen. Aber der Tod sah den Kaiser mit seinen großen, leeren Augenhöhlen immerfort an, und es war so still, so fürchterlich still ringsum.

Da erklang plötzlich dicht neben dem Fenster ein herrlicher Gesang. Er rührte von der kleinen, lebendigen Nachtigall her, die von ihres Kaisers Krankheit gehört hatte und nun kam, um ihm Trost und Hoffnung zuzusingen. Und während sie sang, erlebten die Schreckgestalten mehr und mehr; das Blut pulsierte wieder rascher in dem schwachen Körper des Kaisers, und selbst der Tod lauschte und sagte: „Fahre fort, liebe Nachtigall, fahre fort!“

„Ja, wenn du mir den prächtigen goldenen Säbel gibst! Ja, wenn du mir die reiche Fahne und des Kaisers Krone gibst!“

Und der Tod gab jedes der Kleinodien für einen Gesang hin, und die Nachtigall sang und sang. Sie sang von dem stillen Friedhof, wo die weißen Rosen wachsen, wo der Holunder duftet und wo das frische Gras von den Tränen der Hinterbliebenen benetzt wird. Da bekam der Tod Sehnsucht nach seinem Garten und schwebte wie ein kalter, weißer Nebel zum Fenster hinaus.

„Hab' Dank, hab' Dank! Du himmlischer kleiner Vogel!“ sagte der Kaiser. „Ich kenne dich wohl. Dich habe ich aus meinem Reich und Land verbannt, und doch hast du nun mit deinem Gesang die bösen Geister von meinem Bette und den Tod von meinem Herzen vertrieben! Wie soll ich es dir lohnen?“

„Du hast mich schon belohnt!“ antwortete die Nachtigall. „Als ich zum ersten Mal vor dir sang, bist du zu Tränen gerührt worden, und das vergesse ich niemals! Das sind die Edelsteine, die dem Herzen eines Sängers wohltun –; aber nun schlafe und werde frisch und gesund! Ich werde dich in Schlummer singen!“ Darauf sang sie – und der Kaiser fiel in einen süßen Schlaf, ja sanft und wohltuend war sein Schlummer.

Die Sonne schien auf sein Lager, als er neu gestärkt und gesund erwachte. Von den Dienern war noch keiner zurückgekommen; denn sie glaubten alle, der Kaiser sei tot. Aber die Nachtigall saß noch da und sang.

„Du mußt immer bei mir bleiben!“ sagte der Kaiser. „Du brauchst nur zu singen, wenn du selbst Lust dazu hast, und den künstlichen Vogel will ich in tausend Stücke zerschlagen.“

„Tue das nicht!“ sagte die Nachtigall. „Er hat ja getan, was er konnte! Behalte ihn daher wie bisher. Ich selbst aber kann nicht in einem Schlosse wohnen und leben. Laß mir Freiheit zukommen, wenn ich selbst Lust dazu verspüre. Dann will ich abends dort am Fenster auf dem Zweige sitzen und dir vorsingen, daß du froh, aber zugleich auch nachdenklich gestimmt wirst. Ich will dir dann von den Glücklichen und von denen, die Leid tragen, singen, und zugleich auch von dem Bösen und Guten, das dir von deiner Umgebung verhehlt wird. Der kleine Singvogel fliegt weiter umher, zu dem armen Fischer, zum Dache des Landmanns, zu jedem, der fern von dir und deinem Hofe ist. Ich liebe dein Herz mehr als deine Krone, und doch hat die Krone etwas vom Dufte des Heiligen an sich. – Ja, ich werde kommen und dir vorsingen! – Aber eins mußt du mir versprechen.“

„Alles!“ sagte der Kaiser. Er stand da in seinen kaiserlichen Gewändern, die er sich selbst angelegt hatte, und drückte den schweren, goldenen Säbel betuernd an sein Herz.

„Um eins bitte ich dich! Sage ja niemand, daß du einen kleinen Vogel hast, der dir alles mitteilt; dann wird es noch besser gehen.“ Darauf flog die Nachtigall vondannen.

Die Diener kamen herein, um nach ihrem toten Kaiser zu sehen; – ja, da standen sie, und der Kaiser sagte: „Guten Morgen!“ (Andersen, 2023)

Literatur

- Andersen, H. C. (2023). Die Nachtigall. In *Andersens Märchen*. <https://www.projekt-gutenberg.org/andersen/maerchen/chap097.html>
- Bertolaso, Y. (2007). Ökopsychologie und Künstlerische Tanztherapie. *Tanzend verlorene Wurzeln finden. Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 18(3), 115–128.
- Bertolaso, Y. (2004). *Resilienz in Pädagogik und Künstlerischer Tanztherapie*. Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Dürckheim, K. Graf v. (1997). *Durchbruch zum Wesen*. Bern: Huber.

- Elias, N. (1978). *Über den Prozeß der Zivilisation* (2 Bde.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Espenak, L. (1985). *Tanztherapie*. Dortmund: Sanduhr.
- Haubl, R. (1998). Mit Sinn und Verstand. Einführung in die Umweltästhetik. In A. Günther et al. (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Ökologie* (S. 60–133). Berlin: Springer.
- Haubl, R. (1999). Angst vor der Wildnis – An den Grenzen der Zivilisation. *Laufener Seminarbeiträge*, 2, 47–56.
- Roszak, T. (1992). *The voice of the earth. An exploration of ecopsychology*. Grand Rapids: Phanars Press.
- Roszak, T. (1994). *Ökopsychologie*. Stuttgart: Kreuz.
- Schweitzer, A. (1984). *Die Ehrfurcht vor dem Leben. Grundtexte aus fünf Jahrzehnten*. München: C.H. Beck.

Dr. Yolanda Bertolaso
 dipl. Tanz- und Musiktherapeutin
 Heroldstraße 29
 D-48163 Münster
 yolanda.bertolaso@yahoo.com

Verlagshinweis

Zu wenig Zeit für zu viel Welt: Wie Menschen an der Zeit leiden und psychisch erkranken

Menschen der Postmoderne haben „zu wenig Zeit für zu viel Welt“. Daher „muss nicht nur zwischen unzähligen Lebensmöglichkeiten gewählt, sondern auch dem Zwang einer Wahl individueller biographischer Verwirklichung begegnet werden. Zwei Reaktionen auf diesen Konflikt, die narzisstisch-schizoide und die symbiotisch-dependente Abwehr, führen zu Formen der Desynchronisierung von Eigen- und Weltzeit. Beide können in der Manie, der melancholischen Depression oder auch der Zwangsstörung psychologische Ausdrucksformen annehmen. Auch das Leiden an der Dominanz der Gegenwart findet ihren Ausdruck in einer psychischen Krankheit: der Borderline-Persönlichkeitsstörung. Sie lässt sich auch in einem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang verstehen“, diagnostiziert Dr. Dr. Daniel Sollberger in seiner Studie „Das Leiden an der Zeit und ihr Ausdruck in der psychischen Krankheit“.

„Die leidvoll erlebte ‚Desynchronisierung in Form eines Zu-spät-Seins‘, einer Retardierung der Eigenzeit gegenüber der Weltzeit zeigt sich im Abwehrmuster der depressiven Reaktion. Erlebt wird Zeitdruck unter dem Unvermögen, die Erwartungen (zeit-)gerecht zu erfüllen, den Verpflichtungen (zeit-)gerecht nachzukommen. Man bleibt hinter den Erfordernissen, bzw. theoretisch formuliert, hinter den impliziten und expliziten Erwartungen zurück. Es entstehen Schuldgefühle mit retardierender Struktur, die Person bleibt an die Versäumnisse der Vergangenheit fixiert“ – in Gedankenkreisen emotional besetzt. Das Vergangene vergeht nicht. Schuldgefühle steigern sich u. U. ins Wahnhafte, während die Weltzeit unerbittlich weiterläuft und das Zeitgefühl des Depressiven ignoriert. Depression ist in der postmodernen Gesellschaft die zweithäufigste Krankheit.

„Ähnlich in der Überwertigkeit der Vergangenheit kann auch die Zeitstruktur der Zwangsstörung skizziert werden. Das eigentümliche Erleben des Zwangskranken besteht darin, etwas nicht vergangen zu setzen und abschließen zu können. Auch der Zwangskranke erfährt eine Desynchronisierung in Form einer Retardierung der Eigenzeit gegenüber

der Weltzeit, allerdings weniger in Form einer Fixierung des Vergangenen, als vielmehr daraus, dass Geschehenes ungeschehen gemacht werden soll. Die Zeit soll angehalten werden, das Symptom der als unsinnig erlebten, stereotypen Wiederholung von Gedanken und Handlungen erhält seinen Sinn als Versuch, die Zeit still zu stellen. Grund dafür, so kann die Psychodynamik beschrieben werden, bildet die Abwehr eigener Aggression, d. h. die unbewusste Befürchtung, ‚etwas Aggressives, Unerwünschtes, Anstößiges gedacht oder gewünscht zu haben‘, das es zu revidieren gilt. Die unter solcher Revisionsabsicht stehenden Gedanken und Handlungen geraten zum Versuch eines Stillstellens der Zeit.“

**Daniel Sollberger: Zu wenig Zeit für zu viel Welt - Das Leiden an der Zeit und ihr Ausdruck in psychischer Krankheit. In Sollberger, Boehlke & Kobbe (Hrsg.), *Leiden – Pathos – Ausdruck* 236 Seiten
 Paperback: ISBN 978-3-95853-626-5
 eBook: ISBN 978-3-95853-627-2
 Pabst Science Publishers**

Veränderungen im Beziehungsgefüge von Theater, Tanz und Tanztherapie: eine Bestandsanalyse in der Zeitenwende

Laura Bettag¹

Zusammenfassung

Die Untersuchung fragt nach gemeinsamen Berührungspunkten der Theater, der partizipativen Tanzvermittlung sowie der Künstlerischen Tanztherapie. Alle drei Bereiche stellen transitorische Künste dar. Im historischen Vergleich ist das Theater die älteste Kunstform und die Künstlerische Tanztherapie die jüngste. Weitere Kategorien des Vergleichs beziehen sich auf die in unterschiedlicher Ausprägung vorhandenen, künstlerischen und/oder therapeutischen Wirkungspotenziale des Tanzes. Diese entfalten sich im Bezug zu sich jeweils wandelnden gesellschaftlichen Kontexten. Die Dynamik dabei ist unterschiedlich: der Theaterbetrieb stagniert im Krisenmodus und spiegelt globale Probleme lediglich wider. Die Tanzvermittlung als diverses und offenes Education-Projekt konnte sich vom Aufführungsbetrieb konzeptionell emanzipieren und seine Reichweite ausdehnen. Die bewegungsanalytische Pionierarbeit der späteren EmigrantInnen aus Nazideutschland hat darüber hinaus eine spezifische Form der Tanztherapie nach sich gezogen, die durch ihre gesellschaftspolitische Ambition geprägt ist. In Kanada besteht zudem das Alleinstellungsmerkmal, dass die *Dance Therapy* als eigene Division einer institutionalisierten Ballettkompanie angegliedert ist. Diese Organisationsform steht der Realität in Deutschland entgegen. Künstlerische und therapeutische Potenziale des Tanzes werden dort tendenziell getrennt wahrgenommen, obwohl essenzielle Ähnlichkeiten zwischen ihnen bestehen.

Schlüsselwörter: Geschichte der Künstlerischen Tanztherapie, Community Dance, Bewegungsanalyse, Wirkungspotenziale des Tanzes

Changes in the relationship between theatre, dance, and dance therapy: an inventory analysis at the turn of the century

Abstract

The investigation asks about common points of contact between the theatre, participatory dance mediation and artistic dance therapy. All three areas represent transitory arts. In historical comparison, theater is the oldest art form and artistic dance therapy is the youngest. Other categories of the comparison relate to the artistic and/or therapeutic potential of dance, which is present in varying degrees. These unfold in relation to changing social contexts. The dynamics are different: the theater business is stagnating in crisis mode and merely reflects global problems. The dance mediation as a diverse and open education project was able to emancipate itself conceptually from the performance business and expand its reach. The movement-analytical pioneering work of the later emigrants from Nazi Germany also resulted in a specific form of dance therapy, which is characterized by its socio-political ambitions. In Canada there is also the unique selling point that *Dance Therapy* is affiliated as a separate division of an institutionalized ballet company. This form of organization is contrary to the reality in Germany. The artistic and therapeutic potential of dance tends to be perceived separately there, although there are essential similarities between them.

Keywords: history of artistic dance therapy, community dance, movement analysis, potential effects of dance

¹ Nationaltheater Mannheim

Einleitung und Forschungsfragen

Im Corona-Jahr 2020 begeisterte der Song *Jerusalem* Millionen von Menschen. Rund um den Globus entstand so ein Gemeinschaftsgefühl, das durch selbstaufgenommene Tanzvideos von Menschen aller Altersgruppen bewegte. Der Song des südafrikanischen Komponisten und Produzenten *Master KG* besingt das himmlische Jerusalem als Ort der Hoffnung. Auf Zulu wird Gottes Schutz und Führung erbeten.

Auch in Krankenhäusern fand sich die Belegschaft über alle hierarchischen und beruflichen Grenzen hinweg zusammen, studierte die Tanzschritte ein und teilte die Videos mit der Welt.

Auch heute noch sind zahlreiche Fotos und Videos² im Netz präsent und dokumentieren nicht zuletzt die aktivierende Wirkmacht des Tanzens, die sich durch einfache Tanzbewegungen und das Ziel entfaltete, gemeinsam durch die Pandemie zu kommen (Abbildung 1).

Forschungsanlass

Die Verfasserin war 2021/22 aufgrund des ruhenden Theaterbetriebs während der Corona-Pandemie zur städtischen Corona- bzw. Ukraine-Hilfe abgeordnet. Dort befragte sie Mitarbeitende und BesucherInnen, ob sie zuvor die Angebote der sog. Hochkultur nutzten und wenn nein, warum nicht. Offen gaben viele Befragte an, dass sie Theaterbesuche weder als künstlerisches Erlebnis noch als therapeutischen Gewinn für ihr Wohlbefinden und ihre Lebensführung als bedeutsam erachten würden. Dennoch hielten sie dies grundsätzlich als Wirkungspotenzial von „Kunst“ für möglich. Es schloss sich die Frage an, welcher Zusammenhang zwischen künstlerischem und therapeutischem Erleben besteht. Inwieweit Theater- und Tanzschaffende die therapeutische Kraft im Künstlerischen selbst erspüren und weitergeben können, war eine weitere offene Frage, die sich stellte.

Forschungsdesign

Zur Beantwortung der Forschungsfragen erfordert der Forschungsprozess die Bildung von weiten Kategorien, anhand derer sich so unterschiedliche Forschungsfelder wie „Theater“, „Tanz“ und „Künstlerische Tanztherapie“ vergleichen lassen. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass die Perspektive auf das Forschungsfeld von dem künstlerischen und therapeutischen Kontext der Künstlerischen Tanztherapie ausgeht.

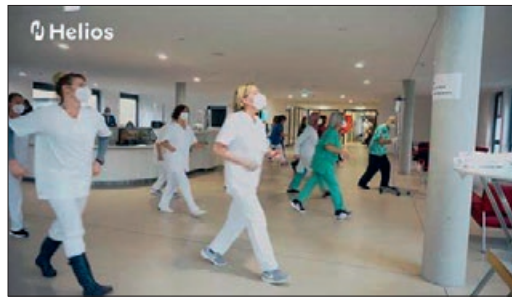


Abbildung 1

Mitarbeitende der Helios-Kliniken Duisburg bei der Jerusalem Dance Challenge.
© Helios-Kliniken

Die beiden Kategorien des Künstlerischen und des Therapeutischen dienen der Beschreibung wie folgt:

- Das „Künstlerische“ beschreibt im Wesentlichen eine Ausdrucks- und Darstellungskompetenz von Emotionen, Befindlichkeiten und Bewusstseinszuständen. Es beinhaltet auch die Fähigkeit, jeweilige gesellschaftliche Verhältnisse mit Hilfe künstlerischer Mittel spiegeln zu können.
- Das „Therapeutische“ bezieht sich auf ein Wirkungspotenzial, das als prozessorientierte Veränderungskompetenz zur Erreichung, Erhaltung oder Wiederherstellung psychischen und körperlichen Wohlbefindens zu verstehen ist.

Sodann ist es möglich, das Beziehungsgefüge von Theater, Tanz und Künstlerischer Tanztherapie auf Grundlage der so beschriebenen Kategorien folgendermaßen zu untersuchen:

- Gibt es historische Zusammenhänge innerhalb dieses Gefüges, die bis heute bedeutsam sind?
- Inwieweit fördert oder hemmt es Zugänge zum Künstlerischen und/oder Therapeutischen?

Der sich anschließende Forschungsprozess ging zum einen von der bewährten Definition der Künstlerischen Tanztherapie aus, wie sie von Yolanda Bertolaso und Karl Hörmann entwickelt und wissenschaftlich beschrieben wurde. Zum anderen eröffnete sich das durchaus unerschlossene und liminal erscheinende Feld des therapeutisch-künstlerischen Wirkungspotenzials im Theater und Bühnentanz.³

Revisited: die Künstlerische Tanztherapie

In einem ersten Schritt wurde vom Selbstverständnis der Künstlerischen Tanztherapie ausgegangen. Die Künstlerische Tanztherapie als Teil der Künstlerischen Therapien existiert seit den 1980er Jahren und wird vermittelt in

„Aus- und Weiterbildung in Künstlerischer Tanztherapie als Angewandte Tanzpsychologie

² Vgl. Berichterstattung in den Medien <https://lokalclick.eu/2020/12/23/jerusalem-challenge-an-den-duisburger-helios-kliniken/> sowie ein Video <https://www.regio-tv.de/mediathek/video/das-marienhospital-tanzt-jerusalem-dance-challenge/>

³ Der liminale Zustand ist kein fester, sondern ein fluktuierender Schwebestand. Liminale Räume sind Räume der Veränderung und Innovation. Sie befinden sich ständig im Wandel. In ihnen erscheint alles möglich.

Abbildung 2

Mary Wigman (4. v.l.) bei der Eröffnung des neuen Nationaltheaters Mannheim, 1957.
© Archivum Mannheim



in der beruflichen Praxis seit 1984 vielfach bewährte Kenntnisse therapeutischer Selbsterfahrung auf der Basis tanzpsychologischer Gesetzmäßigkeiten“ (s. MTK-Akademie BKT g.e.V.)

Nach Yolanda Bertolaso⁴ wird die Tanztherapie wie folgt definiert:

„Tanztherapie ist eine künstlerische, nonverbale, ressourcenorientierte Therapieform. Sie basiert auf der Tanzkunst, der Bewegungsanalyse und auf therapeutischen und humanistischen Kompetenzen. Beim Therapeuten wird die Beherrschung und der professionelle Umgang mit den vorgenannten Parametern vorausgesetzt. Des weiteren sind Musikalität, Kreativität und Phantasie wesentliche Bestandteile einer professionellen Tanztherapie (...).“

Studiert man die Schriften der vielfach theoretisch und praktisch qualifizierten Yolanda Bertolaso⁵, wird die Bedeutung des tänzerischen Blicks als Ausgangspunkt für das tanzkünstle-

rische Schaffen genannt, der sich zugleich fundamental von einem Alltagsverständnis des Sehens unterscheidet. Bertolaso bezieht sich dabei auf Mary Wigman (zit. nach Zivier, 1956, S. 19):

„Das untrügliche Zeichen seiner Tänzerschaft aber ist das Auge, dessen Blick sich mit der einsetzenden Konzentration auf den tänzerischen Vorgang verwandelt und den Tanzenden stigmatisiert. Dieser jedem Tänzer eigentümliche Blick ist ein Sehen ohne wahrzunehmen, ist ein die Umwelt durchdringendes Schauen in die Weite, in den Raum, ins Nichts. Der Tanzende löscht die Welt der Realitäten um sich aus und beschwört in sich das Bild seiner inneren Schau. Der starre Glanz des tänzerischen Auges ist nicht leblos, denn er ist der Spiegel jener geheimnisvollen Kräfte, die gestaltschaffender Antrieb sind. Die jeweilige Tanzgestaltung bestimmt auch den Blick des Tänzers. Der tänzerische Blick ist ein visionäres Schauen... Wer den tänzerischen Blick nicht hat, ist kein Tänzer.“

Mag der hymnische Duktus der Sprache Wigmans heute im Zeitalter bildgebender Verfahren in der Medizin möglicherweise fremd anmuten, so beschreibt sie doch zutreffend das für die tanztherapeutische Arbeit und Forschung erforderliche „videre“ (Hörmann, 2009, S. 7), als des Sehens als Schau und Einsicht. Diese besondere Form der Beobachtungsgabe ist nicht nur eine Voraussetzung des tänzerischen Schaffens, sie ermöglicht deren wissenschaftliche Reflexion letztlich erst.

Der von Wigman oben benannte „Spiegel jener geheimnisvollen Kräfte“ bindet eine darauf gründende künstlerische Tanztherapie zurück auf das Forschungsfeld der Tanzkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und damit auch auf ihren Ursprung als Bühnenkunst. Mary Wigman (1886–1973) arbeitete kontinuierlich für das Theater (Abbildung 2). Sie choreografierte und inszenierte auch nach Ende des Zweiten Weltkriegs z. B. am Nationaltheater Mannheim *Saul* (1954), Carl Orffs *Catulli Carmina* (1955) und *Alkestis* (1958).

Auch die Schöpferin der *Eutonie*, Gerda Alexander (1908–1994), hinterließ ein künstlerisches Werk (Abbildung 3). Sie choreografierte beispielsweise für die Oper. Leopold Jessner plante, sie 1933 an die Schauspielbühnen des Staatstheaters Berlin zu engagieren, wozu es emigrationsbedingt nicht mehr kam. Dennoch prägten die fundamentalen Wirkungen des heute so genannten *German Dance* nicht nur entscheidend die historische Entwicklung der Tanzkunst, sondern veränderte auch die Bedeutung der Ballett- und Tanzsparten innerhalb der Theaterbetriebe.

Die Pionierinnen und Pioniere des Ausdruckstanzes und späteren modernen Tanzes beschäftigten sich mit elementaren Wirkprinzipien des menschlichen Körperausdrucks, wobei

Abbildung 3

Gerda Alexander:
Rhythmikstudie, 1931.
© Eva Frydensberg



⁴ Sie ist als diplomierte Tanz- und Musiktherapeutin in Münster tätig. Die promovierte ehemalige wissenschaftliche und künstlerische Mitarbeiterin an der Deutschen Sporthochschule Köln und an der Universität Münster ist zudem Lehrbeauftragte an internationalen Universitäten. Sie ist Diplom-Bühnentänzerin und Expertin in unterschiedlichsten Tanzstilen.

⁵ Gewidmet sei dieser Aufsatz Yolanda Bertolaso in aufrichtigem Dank.

ihnen die Ursprünge des Theaters in Griechenland als wertvolle Inspirationsquelle (und Legitimationsgrundlage) dienen.

Mary Wigman und zuvor beispielsweise Isadora Duncan (1877–1927) entwickelten ein neues Körper- und Bewegungsempfinden, das sich im Falle von Isadora Duncan an dem aus dem Studium griechischer Statuen und Vasenbilder gewonnenen Schönheitsideal orientierte. Sie war Teil einer Gegenbewegung zur gegebenen Ästhetik des damaligen klassischen Balletts. Die Zukunft sah sie durch ihren Griechenland-Aufenthalt durch die Wiederbelebung einer vergangenen Kultur, die sie als Ursprung und zugleich Höhepunkt empfand. Isadora Duncan, die Amerikanerin, verband damit ihre Ideale eines an der Natur orientierten und aus ihrer Sicht heiligen, aber nicht monotheistisch geprägten religiösen Tanzes.

Auf dem Stand ihrer Zeit entwickelte sie freie und natürliche Tanzbewegungen. Man tanzte barfuß. Den Körper umhüllte nur ein leichtes Gewand – der antike Chiton. Auch ihre Tanzstilistik war geprägt von Vereinfachung der Bewegungen auf die Essenz, symmetrische Wiederholungen und das Ausdrücken von individuellen Zuständen. Sie wurde zur Vorreiterin einer künstlerischen Tanztherapie, da sie nicht nur ästhetisierend zum theatralen Ausdruck zurückfinden wollte, sondern eine weiterführende „Lösung“ im doppelten Sinn anstrebte: der bestehende „künstliche“ Tanz und die dadurch gespiegelte Zivilisation standen ihr im Weg, sich mit Natur und Kosmos und deren Kräften verbinden zu können. Zum anderen sollte durch die Veränderung ein neuer Stand erreicht werden, der sich im Sinne eines Therapieziels im Iso-Level verstehen lässt.

Durch das Entdecken des Selbst im Einklang mit der Natur sowie das bewusste Nachspüren der Wirkungen der eigenen Schwerkraft entstand die tänzerische Lenkung von Bewegungsenergien. Mit deren Hilfe konnte man sich in die Lage versetzen, sein Leben freier und selbstbestimmter zu gestalten. Unbestritten hatte Isadora Duncan aber auch die Wirkungsabsicht, mit ihrem Tanzen zu einem veränderten Menschen- und Weltbild beizutragen. Sie wollte den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen zu Anfang der Jahrhundertwende über ein bis dato unbekanntes Körperverständnis begegnen und dessen Umsetzung durch künstlerischen Tanz befördern.

Rückbindungen der Tanztherapie an die Entwicklung des europäischen Theaters

Der strategische Rückgriff auf die Ursprünge der europäischen Kunst und Kultur kann als Vorform einer künstlerisch-therapeutischen Technik gelten. Innovative oder gar revolutionär motivierte KünstlerInnen nutzten dies nicht

selten, um das Leiden an einem Leben in einer nicht mehr zeitgemäßen Kultur, an einer Form der Zivilisation zu behandeln, zu lindern oder gar zu heilen? Sie bezogen sich auf die antiken Ursprünge, von denen aus sie die Gesellschaft ihrer Zeit zukünftig anders gestalten wollten, als sie sie vorfanden. Durch die engen Bezüge zwischen Theater und Tanz mit ihren jahrtausendlangen breit verankerten Darstellungsformen und reichen Ausdruckskompetenzen entwickelten sich Synergieeffekte, die mit ihren impliziten psychologischen bzw. therapeutischen Komponenten die Bedeutung des Theaters für die Gesellschaft von Anfang an stärkten. Diese so gewachsene Funktion des Theaters hat sich bis heute erhalten – sowohl als „theaterhistoriografisches Bruchstück“ (Sörgel, 2008, S. 19) als auch als Live-Erlebnis, wie es die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte (1983, S. 65) beschreibt:

„Theater kann religiös, gesellschaftskritisch, politisch oder auch nur ästhetisch ambitioniert sein. Vor allem ist es eine Sparte der Kunst und deshalb frei. Aufgrund der kollektiven Rezeption und des Live-Charakters von Aufführungen (wegen des transitorischen Elements also) steht Theater in besonderer Nähe zur (realen) Gesellschaft: Es erzählt von Menschen und vom Leben. Die Zuschauer können je nach Inhalt und Darbietung dabei manches wiedererkennen und Neues entdecken. Ein Bühnengeschehen kann bestätigen oder konterkarieren, kann neue Perspektiven eröffnen, den Blick für Alternativen schärfen. Sprachliche Formulierungen, die Figuren und die Gesten der Schauspieler unterliegen hierbei einer ständigen Anpassung an den gesellschaftlichen Kontext.“

Die performative Kraft des Theaters wird gemäß des theaterwissenschaftlichen Forschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ (s. FU Berlin, o.J.) beschrieben als

*„eine transformative Kraft sui generis, als eine spezifische *energeia*, die im Stande ist, kulturellen Wandel zu bewirken.“*

Allerdings geht mit dieser Transformation und ihren performativen Prozessen nicht unbedingt eine eindeutige Kausalität oder intentionale Wirkungsabsicht einher (ebd.):

„Denn da sie keine fest ineinander gefügten kausalen Ketten von Bewegungs- und Handlungsabfolgen darstellen, sondern immer wieder Spiel- und Freiräume eröffnen, taucht in ihnen Ungeplantes, Nicht-Vorhersagbares auf, das den Prozess der Transformation wesentlich mitbestimmt. Intention und Kontingenz, Planung und Emergenz scheinen in ihnen untrennbar miteinander verbunden zu sein. Das zweite Ergebnis bezieht sich auf ein Phä-

nomen, das in allen Schwerpunkten herausgestellt wurde, weil es offensichtlich in besonderer Weise mit Emergenz verbunden ist, ohne dass es bisher genauer qualifiziert, geschweige denn untersucht werden konnte. Dieses Phänomen wurde als Leerstelle, Hiatus, liminale Phase, Potenzialität u. ä. bezeichnet. Es scheint die Voraussetzung dafür zu bilden, dass etwas emergieren kann, das dem ablaufenden performativen Prozess eine neue Richtung gibt und so zu einer anderen als der vielleicht geplanten Transformation führt.“

Die potenziellen Uneindeutigkeiten der performativen Prozesse bergen für rezeptive oder gar rezeptionstherapeutische Ansätze Chancen und Risiken. Die Kunst des Theaters und des Tanzes kann somit nur das sein und wirken, was man in ihr sehen will bzw. was man in ihr zu sehen vermag. Diese Tatsache macht den Beziehungsaufbau zwischen TheatermacherInnen und BesucherInnen geradezu unwägbar, zumal er in der Regel anonym geschieht.

Theaterbesuch als Allheilmittel?

Unzweifelhaft wollen BühnenkünstlerInnen ihrerseits mit ihrem künstlerischen Tun Wirkungen auf ihr Publikum ausüben und verfügen grundsätzlich über die professionelle Erfahrung hierfür. Vorstellungsbesuche sollen u. a. Emotionen auslösen, zum Nachdenken anregen und/oder zum gemeinschaftlichen Erlebnis werden. Darüber, wie sich dies tatsächlich im Rezeptionsverhalten der BesucherInnen niederschlägt, gibt es noch immer kaum empirische Erkenntnisse. Vielmehr bleiben therapeutische Potenziale des Theaterbesuchs in der kulturmanagerialen Literatur tendenziell ausgespart. Diese zeithistorische bedingte Leerstelle ist umso bemerkenswerter, da sich die deutschen Theater gleich nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches mit großer Intensität um die Aufführung der klassischen Dramen bemühten. Vor allem Goethe, Schiller und Lessing wurden inszeniert. Die Pflege des kulturellen Erbes galt als Beweis für die Wiedergeburt eines „besseren Deutschlands.“ Damit wollte man einen Beitrag leisten, die historische Schuld zu sühnen. Dass ein Theaterbesuch in der Nachkriegszeit auch in den Zusammenhang einer „Ersatztherapie“ für die traumatisierte Bevölkerung gestellt wurde, ist zumindest vorstellbar, zumal es für die breitere Bevölkerung keine oder nur eine unzulängliche psychotherapeutische Versorgung gab. Nolens volens mag dieses selbstüberfordernde Unterfangen auf die Theater selbst negativ zurückgeschlagen sein.

Weitere Anhaltspunkte könnte aktuell die Theaterwissenschaftlerin Monika Woitas an der Ruhr-Universität Bochum beitragen. Sie fragt in ihrem Seminar „Festspiel – Utopien, Konzepte,

Realitäten“, in welcher Weise die Gründung der Salzburger Festspiele bzw. der Ruhrtriennale

„in Salzburg nach der Katastrophe des 1. Weltkriegs zur Erneuerung und ‚Genesung‘ der Kultur wie der Gesellschaft beitragen und die Ruhrtriennale den Wandel des Ruhrgebiets von einem Industriestandort zur Kulturmetropole befördern“ [soll].“⁶

Es ist durchaus anzunehmen, dass sich ein weiter Graben zwischen Wirkungsabsicht von Theaterschaffenden und der Rezeptionsresonanz diesbezüglich auftun könnte. Es ist zudem davon auszugehen, dass die noch immer vorherrschende Tabuisierung psychologischer und therapeutischer Aspekte im Theaterbetrieb insgesamt aussagekräftige Forschungsergebnisse verhindert. Selbst die Entwicklung der Drama- und Theatertherapie seit den 1980er Jahren hat die Grenzen zwischen künstlerischer und therapeutischer Bearbeitung ebenfalls nicht durchlässiger gemacht.

Die Pathologisierung des Theaters

Der gegenwärtige Theaterbetrieb in Deutschland⁷ hat länger als zunächst erwartet mit Zuschauerschwund und Relevanzverlust zu kämpfen. Es ist eine statistische Tatsache, dass die Theater in der Spielzeit 2019/2020 30 Prozent Publikum verloren haben (nachtkritik.de, 2022a). Matthias Hartmann (nachtkritik.de, 2022b) begründet diese damit, dass sich die Theater nicht mit den Bedürfnissen ihres Publikums, das auf Augenhöhe angesprochen sein will, sondern „ausschließlich mit internen Machtstrukturen und seinem gesellschaftlichen Impact“ beschäftigt hat.

Der destruktive Umschlag der Wirkkraft der Theaterkunst gegen das Theater selbst wird in den internen zwischenmenschlichen Sphären ausgemacht, die zunehmend in die Öffentlichkeit gelangen. Dies markiert tatsächlich eine Wende in der Bewertung der Bedeutung von Theaterarbeit, galt der hoch subventionierte (3,8 Milliarden Euro pro Jahr) Kultur- und Kunstbetrieb der Stadt- und Staatstheater in Deutschland traditionell als Hort künstlerischer Genie- und Spitzenleistungen und damit als ein Vorbild professioneller künstlerischer Arbeit schlechthin. Unethische interne Entwicklungen gelangten mehr und mehr an die Öffentlichkeit. Da sie durch Medienberichterstattung nicht mehr so rigide unterdrückt bzw. totgeschwiegen werden konnten, fließen sie zusehends wesentlich in die Gesamtbewertung und die Imagebildung der Theater ein. Ließ der Umgang mit seiner „einzigen wirklichen Ressource, den Menschen“ (Klein, 2022, S.57) insbesondere im Führungs-

⁶ Vgl. Ruhr-Universität Bochum, 2022, S. 47.

⁷ Die deutsche Theater- und Kulturlandschaft zählt zum immateriellen Kulturerbe der UNESCO.

verhalten dort immer schon eher zu wünschen übrig, so häuften sich Medienberichte über eklatantes Fehlverhalten des Führungspersonals (Machtmissbrauch, sexuelle Übergriffe, Diskriminierungen). Durch die Gründung der Beschwerdestelle „Themis“ und deren Beratungsangebot für Betroffene sowie der Entwicklung eines wertebasierten Verhaltenscodexes versucht der Deutsche Bühnenverein den gravierendsten Verfehlungen nicht zuletzt juristisch Herr werden zu können.

Kulturmanagement-Professoren wie Armin Klein und Thomas Schmidt fordern statt einer traditionell hierarchischen Organisation eines Theaterbetriebes eine lebendige und damit funktionsfähigere Organisationskultur, die jedoch in der Realität kaum anzutreffen sei. Klein (2022, S. 59) bezeichnet diese Organisationen als

„sogar ‚kranke‘ (Herv. d. Verf.) Kulturorganisationen, die im Extremfall pathologische Züge annehmen können. Manfred F. R. Kets de Vries und Danny Miller haben diesen Ansatz in ihrem Buch The Neurotic Organization systematisiert und verschiedene Pathologien beschrieben.“

Er schreibt weiter (2022, S. 59):

*„Der Begriff der Krankheit wird bewusst im doppelten Sinn gebraucht. Nicht wenige Kulturinstitutionen sind krank, weil sie erstens nur sehr dysfunktional ihre Aufgaben erfüllen. Sie funktionieren also wie ein gestörter Organismus, der meist nur mit Aufbietung aller Kräfte – wenn überhaupt – seine Funktionen erfüllt. Sie sind krank aber auch in dem Sinne, dass sie sich selbst und ihre Mitarbeiter ‚krank‘ machen. Dies schlägt sich in einer Vielzahl von Symptomen nieder: in häufigen Fehlzeiten, in sog. ‚inneren Kündigungen‘, in psychosomatischen Störungen der Mitarbeiter*innen, in einem Klima der Destruktion oder Aggression (...).“*

Wenngleich es zu zahlreichen Rücktritten und Regulierungen kam, sind die wahren Ursachen der Probleme damit noch nicht identifiziert. Versagt das Theater nicht auch durch das fehlende Bewusstsein über seine potenzielle Wirkkraft – zum Destruktiven wie Konstruktiven? Im Dezember 2022 formuliert die 3sat-Dokumentation *Publikum... verzweifelt gesucht? Neue Strategien beim Deutschen Theaterpreis DER FAUST* (Renner & Roempke, 2022) die Ratlosigkeit der Theaterschaffenden. Das offene Aufbegehren einzelner Mitarbeitenden, die ausbleibende Publikumsresonanz und die einseitige strategische Aufstellung der jeweiligen Häuser scheinen die Verantwortlichen zu überfordern. Verstand sich in den 60er-Jahren das Theater als Korrektiv zur Gesellschaft, fehlt ihm jetzt selbst ein Korrektiv. Im Berliner Maxim-Gorki-Theater, selbst vor einiger Zeit in die negativen Schlagzeilen geraten, versucht man es mit der Inszenierung des Werks

Bühnenbeschimpfung (rbb, 2022) von Sivan ben Yishai, deren Text mit realen Berufserfahrungen der SchauspielerInnen gebrochen wird. Die Botschaft der Autorin will die Ohnmachts- statt Wirkmachtserfahrung der Gesellschaft nun im Theater spiegeln. Jedoch bleibt die Gegenreaktion, wie sie Schillers Theater als moralische Anstalt provozieren wollte, vorerst aus.

Befreiung durch Negation?

Das Potenzial des „Dagegen“ seitens des Theaters richtete sich im Schauspiel der 68er-Bewegung eher gegen gesellschaftliche Missstände, als dass es für die Durchsetzung einer besseren Welt antrat. Augenblicklich ist in der ästhetischen Debatte von der Postautonomie der Kunst die Rede, zu der Wolfgang Ullrich (2022) auch den Aktivismus zur politischen Selbstdistinktion zählt. Die ehemalige Schauspielfeldregisseurin am Theater Bonn (2013–2018) Nicola Brahmkamp (* 1978) möchte auch als künstlerische Leiterin der Art Meets Science-Initiative SAVE THE WORLD dabei an die altbewährten Mittel glauben. Der Transfer macht ihr mit Samira El Ouassil und Friedemann Karig aber durchaus zu schaffen:

„Erzählerisch ist die Klimakrise denkbar schwierig zu fassen. Sie ist menschengemacht, aber kollektiv, nicht die Schuld eines Bösewichts oder einer kriminellen Bande, sondern begründet sich in einer destruktiven Hegemonie des Menschen über die Natur.“ (Brahmkamp, 2022a)

Trotz der Einwände hält sie an dem aristotelischen Vorbild bei der Formatgestaltung fest:

- *„Helden können dieses Problem nicht mit herkömmlichem Heldentum lösen.*
- *Es fehlen visuelle Schlüssel motive, starke Bilder.*
- *Empathie „mit emotionaler Rückfahrkarte“. Wer jedoch ein akutes Problem zur Krise seiner Erzählung macht, verweigert dem Publikum die Rückfahrt; nach dem Abspann besteht das Problem weiterhin.*
- *Ohne einen klar zu benennenden Schuldigen – und im Gegenteil: immer individuell selbst mitverantwortlich – gelingt uns keine lustvolle Identifizierung mit den handelnden Personen.“* (vgl. Brahmkamp, 2022, sowie www.savetheworld.de)

Sie nennt nur einen „narrativen Hebel, den man nutzen könnte, um Menschen von der Wichtigkeit politischen Handelns zu überzeugen: das Persönlichnehmen“ (Brahmkamp, 2022).

Unübersehbar spürt man bei aller Motivation und Bemühung ihrer Arbeit, dass eine so starke berufliche Identifizierung mit den ihr vertrauten Mitteln stattgefunden haben muss,



Abbildung 4

Giuseppe Spota:
Die vier Jahreszeiten, 2019.
 © Hans Jörg Michel

dass sie dazu (wider besseres Wissen) keine Alternativen besitzt. Die zumeist sprachbasierten Formate enden mit der Spiegelung der Dinge, wie sie derzeit sind und nicht, wie sie zum Besseren gewendet werden könnten. Obwohl es ihr an „starken Bildern“ mangelt, setzt man bei SAVE THE WORLD nicht unbedingt auf den Tanz. Es gibt dort nur ein Mitglied aus dem Tanzbereich: Jochen Roller (* 1971).

Umbrüche in der deutschen Tanzlandschaft

Seit den 1990er Jahren veränderten sich die Tanzsparten deutscher Theater weg von dem bis dato üblichen Ballettstandard. Dadurch ergab sich zusehends ein heterogeneres Bild der deutschen Tanzlandschaft. Dies mag vordergründig an der internationaleren und diverseren Ausrichtung der Sparten in Leitung, TänzerInnen und Mitarbeitenden liegen. Dennoch wird im Bühnentanz dieser professionellen Prägung ein normiertes und eurozentrisches Körperideal verfolgt. Hat man es mit einer Ballettkompanie zu tun, bedeutet das in der Regel, dass die Dominanz der romantischen Ballette immer noch unangefochten besteht (vgl. Weber, 2022). Umso unerwarteter waren die Vorwürfe gegen den langjährigen Intendanten des Hamburg Ballet, die Thomas Borchert in der *Frankfurter Rundschau* beschreibt:

„Für die Ballettwelt ist eine aufwühlendere Mitteilung schwer vorstellbar: Das Königliche Ballett in Kopenhagen hat dem Choreografen John Neumeier die Zusammenarbeit aufgekündigt, nachdem Tänzerinnen und Tänzer ‚rassistische Stereotypen‘ in seiner ‚Othello‘-Fassung kritisiert und Änderungen verlangt hatten. Stein des Anstoßes ist eine Szene mit Othello als von Dämonen imaginierter schwarzer Stammestänzer, der ‚Affenlaute‘ ausstößt.“ (Borchert, 2022)

Somit greifen die Vorwürfe nicht nur die interne Führungs- und Organisationsstruktur an.

Im Fall der Forderung nach einer choreografischen Veränderung würde sich dies konkret auf die Dramaturgie der Werkgestalt auswirken. Falls dies nicht möglich wäre, würde es zur Absetzung des gesamten Werks vom Spielplan kommen.

Anhand dieses Beispiels zeigt sich, dass zwischen den ästhetischen Bedingungen und der persönlichen Ebene die Gefahr unproduktiver Dynamiken besteht. Wird die eigene Ästhetik unter Verdrängung alternativer Tanzstile und dramaturgischer Ansätze zwanghaft aufrechterhalten, ist dies nur mit einem repressiven Körperbild zu leisten. Statt sich größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen zu öffnen und sich individuell in den Produktionsprozess einbringen zu können, werden überkommene Eigengesetzlichkeiten des Bühnentanzes und des Theaters verabsolutiert. Jedoch wächst und professionalisiert sich derzeit die Kritik von unten (Weber & Wildhagen, 2022).

Im choreografischen Bereich haben sich in den letzten zehn Jahren auch außerhalb des Theaterbetriebes Möglichkeiten entwickelt, neue Themen und aktuelle gesellschaftlich relevante Anliegen aufzugreifen und künstlerisch zu bearbeiten. Dies muss nicht mehr über die Abspaltung vom als unpolitisch oder eskapistisch diffamierten Klassischen Ballett geschehen, wie z. B. einst im Tanztheater von Johann Kresnik (1939–2019). Wenn es auch (noch) eine Ausnahme darstellt, zeigt das Beispiel von Giuseppe Spota (* 1983), dass man tanzästhetisch maßvoll und zugleich thematisch zeitgemäß vorgehen kann (Abbildung 4).

Das Phänomen Royston Maldoom

Maldooms beispielhafte Wirkung in der Gründung von sog. Education-Programmen in Deutschland entwickelte sich zunächst außerhalb der etablierten Theater- und Tanzlandschaft, obgleich Maldoom als professioneller Bühnentänzer im Londoner Royal Ballet sowie im amerikanischen Alvin-Ailey-American Dance Theatre ausgebildet wurde. Sein Vorgehen fußt auf den Grundprinzipien des Ausdruckstanzes und der Community Dance-Bewegung in Großbritannien, wie sie dort nicht zuletzt von einem Emigranten aus Deutschland, Rudolf von Laban (1879–1958), vorbereitet und von seiner Schule weiterverbreitet wurde. Die Community-Idee und -Bewegung hatte zunächst nicht explizit mit Tanz zu tun, sondern mit persönlichen und kollektiven Zielsetzungen im Erziehungs- und Gesellschaftssystem unter Aspekten von chancengleicher Ausbildung, kommunikativer Nachbarschaft und kultureller Toleranz. 2003 erfuhr sein Projektansatz einen vielbeachteten Höhepunkt, indem seine Produktion von Stravinskys *Le Sacre du printemps* mit Hilfe des Chefdirigenten und künstlerischen Leiters der Berli-

ner Philharmoniker, des britischen Dirigenten Simon Rattle, zur Aufführung kam. Der gemeinsame Entstehungsprozess mit 250 Kindern und Jugendlichen aus 25 Nationen wurde filmisch als *Rhythm is it* 2003 dokumentiert. Die in Folge entstandene Rezeption des Wirkens von Maldoom⁸ ist bis heute weltweit ungebrochen.

Maldooms Kunstbegriff setzt auf die die Individuen verändernde Kraft des Tanzens. Er schreibt in seinem Buch *Tanz um dein Leben* (Maldoom, 2010, S. 40):

„Tanzen ist eine elementare, ganzheitliche Form der Kunst. Es ist eine körperliche, emotionale, geistige, kognitive und soziale Tätigkeit.“

Nach seiner Auffassung verfügt insbesondere der zeitgenössische Tanz über eine „Macht des Tanzes“, die es verstehe als

„Kunstform mit dem größten Potenzial, einen positiven individuellen Wandel herbeizuführen, Harmonie zu fördern und Verständnis über Grenzen – welcher Art auch immer – hinweg zu ermöglichen. Traditionelle Tänze können dasselbe bewirken, wenn sie nicht kulturell bedingte Ungleichheit zwischen den Geschlechtern fördern oder hierarchische Machtstrukturen unterstützen.“ (a.a.O., S. 42)

Maldoom, dessen tanzpädagogischer Ansatz häufig als „Philosophie“ bezeichnet wird, erreicht seine Effekte folgendermaßen:

„Der Körper zeigt, wer wir sind und was wir fühlen. Gefühle lösen unbewusst Bewegungen aus und umgekehrt. Bewegungen können auch bewusst eingesetzt werden, um anderen Gefühle mitzuteilen. Ein Psychotherapeut arbeitet an den Gedanken und Überzeugungen des Klienten und wird später Veränderungen im Körperausdruck wahrnehmen; ein Choreograph nähert sich diesem Feld von der anderen Seite – und Veränderungen in den Bewegungen können großen Einfluss auf das Verhalten und Selbstgefühl haben.“ (a.a.O., S. 39)

Maldoom lässt sich von der Überzeugung leiten, dass jeder Mensch ein großes Potenzial hat, das mittels des Glaubens an die transformierende Kraft des Tanzes in einer aufrichtigen und liebenden Grundhaltung des Choreografierenden zur Entfaltung gebracht werden kann.

Diese wertschätzende Beschäftigung mit den ihm tänzerisch und menschlich während des Projektes Anvertrauten umfasst auch die Nutzung einer besonders dem Tanz eigenen Disziplin, die er als „focus“ und damit als Konzentrationsfähigkeit und Selbstdisziplin versteht.

Diese Disziplin wird im Laufe der gemeinsamen Übung freiwillig und eigenverantwortlich gefordert und genutzt. Auch das Erleben, Teil der Gruppe zu sein, wird durch das gemeinsame Tanzen erfahren. Dabei geht es darum, sich gegenseitig unterstützen zu lernen sowie Empathie sowohl füreinander als auch für die Lehrenden aufbringen zu können.

Über das Tanzen als einerseits funktionales Tun und andererseits Probehandeln werden ethische Werte, der Entwicklung zuträglich mentale Fähigkeiten sowie eine wohlwollende Umgebung eingebracht und deren Verinnerlichung unterstützt. Obwohl Royston Maldoom bei der Anwendung seiner Methode von Tanz plus Philosophie spricht, könnte man seine aktivierende Grundhaltung auch als künstlerisch-tanztherapeutisch beeinflusste Tanzpädagogik verstehen. In Abgrenzung zu einer sog. schlechten Normalität in der landläufigen Tanzpädagogik kommt es hier aber darauf an, im Sinne des gewollten tänzerischen und menschlichen Wachstums, langfristig dysfunktionale Effekte wie Konkurrenzdenken, Leistungshierarchie und Erniedrigung schwächerer SchülerInnen sowie stereotype Körperbezogenheit u. a. zu vermeiden.

Maldooms Arbeitsweise repräsentiert durchaus die psycho- und tanztherapeutische Vorstellung von „Tanzen als idealer Verhaltenstherapie“, wie es Detlef Kappert (2021) formulierte.

Der künstlerische Prozess der Aneignung soll primär die Selbstwirksamkeit über das ganzheitliche Erleben des künstlerischen Tuns unterstützen:

„Mein Anliegen ist, dass sie ein Gefühl bekommen, etwas wert und wertvoll zu sein, und dass sie fühlen: ‚Wir haben etwas geschafft, von dem niemand gedacht hätte, dass wir es schaffen können, auch wir selbst nicht. Wenn sich uns also die nächste Herausforderung stellt, werden wir nicht nachlassen. Wir können sagen: Ja, ich kann einer Herausforderung begegnen.“ (Bundeszentrale für politische Bildung, 2006)

Das therapeutische Potenzial in der Tanzvermittlung

Infolge der enormen Resonanz auf Maldooms Arbeit hat sich eine Vielzahl von tanzpädagogischen Aktivitäten ergeben. Mittlerweile werden auch in städtischen und staatlichen Bühnen fast alle Altersgruppen erreicht. Insbesondere die Bürgerbühnen-Bewegung ab 2010 hat die künstlerische Arbeit zwischen professionellen und nicht-professionellen TheatermacherInnen befördert und zunehmend partizipative Formate vorangebracht. Alle Sparten und Formate der Bürgerbühne werden als gleichwertig verstanden oder firmieren als eigene Sparte. Die Arbeit mit den „ExpertInnen des Alltags“ soll auf der

⁸ Unter anderem erhielt er gemeinsam mit Rattle 2005 den Schillerpreis als Sonderpreis aus Anlass des 200. Todestages Friedrich Schillers in Mannheim. 1954 wurde der Schillerpreis erstmals an Mary Wigman verliehen.

„Probephöhne des Lebens“ stattfinden. Sie dient auch dazu, die Bubble Theater zu öffnen, um im Theater nicht bekannte Fähigkeiten hineinzuholen, über das Leben außerhalb des Theaters zu lernen und diese Erkenntnisse für die Institution Theater fruchtbar zu machen. Die Sparte Tanz bleibt darin nicht quantitativ und finanziell hinter Oper und Schauspiel zurück, wie das bedauerlicherweise in der Hierarchie der Bühnensparten traditionell der Fall ist. Es gelingt auch bis heute in vielen Häusern durch Kooperationen und Vernetzungen, die Arbeit durch immer neu gemischte Weisen zu etablieren und zu professionalisieren.⁹

Das partizipative Angebot geht weit über die Hoffnung auf Spiegelungseffekte durch passivierende Theaterstücke mit ihrer kaum fassbaren rezeptionstherapeutischen Wirkung hinaus. Es aktiviert und wird von eigens qualifizierten Personen durchgeführt.

Ein besonders vielfältiges und ambitioniertes Education-Programm findet sich in Dresden, bei der Dresden Frankfurt Dance Company, die ursprünglich aus dem Wirken William Forsythes hervorgegangene Ballettsparte der Städtischen Bühnen Frankfurt. Ihre Wirkungsstätte befindet sich auf dem Gelände des Festspielhauses Dresden-Hellerau/Europäisches Zentrum der Künste an der ehemaligen und als Vorläufer der künstlerischen Therapien relevanten „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus“ durch Jaques-Dalcroze (Dresden Frankfurt Dance Company, o.J.):

*„Jede*r kann bei uns Tanz erleben!
Jeder Mensch hat das Recht auf kulturelle und ästhetische Bildung. Seit der Gründung der Dresden Frankfurt Dance Company gibt es daher Education-Angebote für Klein und Groß, für Neulinge und Profis, für alle Menschen, unabhängig von Herkunft, Sozialisation, Bildung, Alter und Physis“*

sowie den Beitrag zur gesellschaftlichen Entwicklung:

*„Wir l(i)eben Vielfalt! (...)
Unsere Angebote sind ein Beitrag zur Persönlichkeitsentwicklung und stärken eine offene, pluralistische, moderne Gesellschaft.“*

Ergänzend sei noch die vielerorts im Tanz stattfindende inklusive Arbeit erwähnt, die sich über die Jahre, u. a. durch die Gründung des Ensembles HORA seit 1993, des Disabled Theater bis zum professionellen, fähigkeitsgemischten Tanz der Mixed abilities entwickelt hat. Beispielhaft hat Jérôme Bel (* 1964; Bel, o.J.) diesen Ansatz in seiner Produktion *GALA* für ein breiteres Publikum wahrnehmbar gemacht.

Die bisher vorgestellten Beispiele haben zwar nicht den Anspruch tanztherapeutisch, aber doch gesellschaftspolitisch im Sinne der Community-Dance-Bewegung zu wirken. Vermutlich werden heuristisch auch tanztherapeutische Effekte erzielt. Wird die Praxiserfahrung in der Vermittlungsarbeit das therapeutische Wirkpotenzial des Tanzes verspüren und in einem erweiterten Kontext professionalisieren und zugänglich machen wollen?¹⁰

Ballett und Therapie: Contradictio in adjectu?

Auf den ersten Blick mag es in mehrfacher Hinsicht paradox anmuten, dass traditionsreiche Ballettkompagnien neben einem umfangreichen Tanzvermittlung- und Community-Programm noch sog. Dance Health & Wellbeing Programmes anbieten. Kontraste treffen aufeinander: professionelle und nicht-professionelle TänzerInnen, High-Potentials und Beeinträchtigte. Hohe Kunst und reales Leben können sich begegnen. Das Scottish Ballet (o.J.) in Glasgow verbindet die vermeintlichen Gegensätze seit 2015. Die Grands Ballets Canadiens (o.J.; vgl. auch Dresden Frankfurt Dance Company, o.J.) unterhalten eine eigene Abteilung „Dance Therapy“ seit 2013 in Montreal. Jedoch arbeiten die künstlerischen und therapeutischen Abteilungen durch die Notwendigkeit jeweilig unterschiedlich qualifizierten Fachpersonals organisatorisch getrennt. Über die Zielsetzung des nationalen Zentrums für Tanztherapie ist auf der Website zu lesen:

„The National Centre for Dance Therapy (NCDT), a division of Les Grands Ballets Canadiens, is dedicated to the promotion of dance/movement therapy. The NCDT, which combines clinical research, training and therapy, aims to improve the well-being of individuals through the benefits of dance, thereby reinforcing the utility of this art form for the community while promoting and developing Les Grands Ballets' focus on health.“

Das NCDT möchte die Entwicklung der Tanztherapie voranbringen, indem sie folgende Aktivitäten unternimmt:

- *Promote the benefits of dance therapy as a method of prevention and for the improvement of individual well-being.*
- *Increase the socio-cultural impact of dance and Les Grands Ballets.*
- *Support the dance community.*
- *Build agreements and partnerships & increase international visibility.*

⁹ Die Literatur dazu ist reichhaltig und kann über die Dokumentationen zu den Bürgerbühnenfestivals gut recherchiert werden.

¹⁰ Private Tanzschulen beschäftigen sich punktuell bereits damit. Stellvertretend sei auf die Angebote der Berliner Tanzschule *IntoDance* von S. B. Bruno verwiesen.

Was wird unter Tanztherapie verstanden?

„We define dance therapy as a treatment modality used either as a complement to certain medical treatments or psychotherapy, or as the main therapy. The objectives of this therapy are determined jointly between the beneficiary and the dance therapist. With their specialized training in the analysis of movement, body expressiveness and psychotherapy, these therapists use dance and movement as a tool to achieve wellbeing through techniques of communication and body awareness development, motor function, creativity, expression and self-esteem.“

Obwohl die Website sich bemüht, durch Bilder, Videos und teils wissenschaftliche Forschung transparent zu machen, werden Details des künstlerisch-therapeutischen Prozesses dadurch nur bedingt klar.

Beim dennoch lohnenden Stöbern stößt man auf die studierte Tänzerin und Choreografin Judith Marcuse (* 1947). Sie erläutert in ihrem Webinar vom 27. April 2021 *Why the Arts (including Dance!) Now?* (Marcuse, 2021), dass die tanztherapeutischen Aktivitäten aus einem künstlerischen Prozess heraus von diesbezüglich ausgebildeten professionellen KünstlerInnen geleitet werden. Dieser Prozess unterscheidet sich von einem pädagogischen oder von einem therapeutischen Prozess, wobei sie sich in ihren Effekten durchaus ähneln können.

2007 gründete und leitete Judith Marcuse ein Studienprogramm am International Center of Art for Social Change (ICASC) an der Simon Fraser University, Vancouver, B.C. (vgl. ICASC, o.J.).

Von 2013 bis 2019 wurde umfangreiches Forschungsmaterial erarbeitet, das auch für die Forschung zur Künstlerischen Tanztherapie in Deutschland von Belang sein könnte und über das Internet zugänglich ist. Judith Marcuse betont, wie wichtig es für die Weiterentwicklung der eigenen Disziplin sein kann, sich „out of the box“ zu begeben, zu erforschen, was KlientInnen und KooperationspartnerInnen benötigen. Hier wird der Servicegedanke neben der Fachkompetenz stets hervorgehoben.

Forschungsergebnisse

1. Historische Zusammenhänge des Gefüges aus Theater, Tanz und Therapie

In allen drei Gebieten wird bejaht, dass der Ursprung der jeweiligen künstlerisch-therapeutischen Prägungen aus dem Ursprung des Theaters der Antike stammt. Die Entwicklung des heutigen Gefüges erfolgte chronologisch nacheinander, aber nicht unbedingt linear. Ins-

besondere Isadora Duncan¹¹ berief sich bei der Entwicklung ihres neuen Tanzstils und den damit verbundenen gesellschaftlich-zivilisatorischen Errungenschaften auf die griechische Antike. Die Gegenbewegung zum vorherrschenden Bühnentanzstil entstand indirekt durch diesen Rückgriff.

Der deutsche Ausdruckstanz nahm zwar offenkundiger an der Abgrenzungspolitik zum zeitgenössischen Bühnentanz teil, gründete aber in der Umsetzung und Etablierung seiner Ästhetik auf mehreren Standbeinen, nicht zuletzt um eine größere Wirkung und Reichweite zu erzielen. Die ProtagonistInnen des deutschen modernen Tanzes traten (auch) auf konventionellen Bühnen auf, entwickelten wirkmächtige tanzpädagogische Konzepte und erforschten die Grundlagen menschlicher Bewegung. Damit bereiteten sie auf der Grundlage der erstmals entwickelten Bewegungsanalyse die Entstehung der Tanztherapie und dem bis heute enormen Wirkungspotenzial des Tanzes eine nachhaltig bedeutende Bahn.

Weitere Verbreitung entstand teils durch die durch das NS-Regime erzwungene Emigration führender TanzpionierInnen wie Rudolf von Laban nach England. Dort konnten in Verbindung mit der Community-Arts-Bewegung und deren Idee der Demokratisierung der Kultur der Zugang zur Kunst und ihrer vor allem sozialen Wirkpotenziale erweitert werden. Gesellschaftspolitische Zielsetzung war das Empowerment von Einzelnen oder Gruppen zur positiven Veränderung der Welt durch das Zusammenwirken zwischen KünstlerInnen und lokal verankerten BürgerInnen.

Aufgrund der Erfolge zum Wechsel des Millenniums durch *Rhythm is it* konnte sich diese Form der Tanzvermittlung auch in Deutschland breit und flächendeckend etablieren. Sie erreichte die Tanzsparten der Bühnen, die ebenfalls auf die aktivierende Arbeit durch Tanz setzten. Das innovative Maß der umfassenderen Partizipation wirkte sich auch auf die verselbstständigte Geltung dieser Arbeit neben der konventionellen Bühnenproduktion aus. Dies trug zur Emanzipation der Sparten innerhalb des Theatergefüges bei. Die neu konzipierten Formate dienten der Professionalisierung im Umgang mit dem Publikum und weniger der internen Profilschärfung der Sparten. Das begünstigte das Lernen voneinander. Im nächsten Schritt könnten projektweise Kooperationen mit psychiatrischen und therapeutischen Einrichtungen erprobt werden.

¹¹ Diese noch nicht gänzlich für die Tanztherapie ausgeschöpfte Ressource wurde von dem Choreografen und Performance-Künstler Jérôme Bel in der Produktion Isadora sehr aufschlussreich und komprimiert aufbereitet.

2. Potenzierung des Wirkungspotenzials des Tanzes durch alte und neue Synergieeffekte

In England und später in Kanada wurde das therapeutische Wirkungspotenzial des Tanzes in einem historisch folgerichtigen Schritt erweitert. Darüber hinaus institutionalisierte man die „Dance Therapy“ an einer eigenständigen Ballettkompanie von nationaler Bedeutung (Scottish Ballet, Grands Ballets Canadienes). Damit stärkte man auch die Zugänglichkeit zur therapeutischen Eigenschaft einer künstlerischen Therapieform. Unabhängig von einer differenzierten Bewertung der Leistungsfähigkeit dieser Form von Tanztherapie, weist sie die sich historisch entwickelte und auch in anderen Wissenschaftsdisziplinen Verwendung findende Laban'sche Bewegungsanalyse (vgl. Houghton, 2020) auf. Anders als in Deutschland ist interessant, dass sich die Tanztherapie des NCDT in Kanada selbst weniger als rein künstlerische Therapieform versteht, sondern sich der „Art for Social Change“ mit deren gesellschaftspolitischen Zielsetzungen verpflichtet fühlt.

Grundsätzlich könnten die Theaterbetriebe mit ihren Tanzsparten in Deutschland eine Inspirationsquelle für die Künstlerische Tanztherapie sein. Sie besitzen immer noch eine flächendeckende Akzeptanz durch die Bürgerschaft, eine nennenswerte mediale Aufmerksamkeit sowie finanzielle, organisatorische und räumliche Ressourcen. Bedauerlicherweise sind die Theaterbetriebe neben ihrem Führungsstil auch noch immer durch starke Bewertungshierarchien der künstlerischen Kompetenz geprägt. Das heißt, dass nach überkommenem Verständnis eine Relevanz nach erstens Tanzkunst, zweitens Tanzpädagogik und erst drittens Tanztherapie der Demokratisierung der Künste oder auch nur dem Aufbau von Kooperationspartnerschaften wenig zuträglich ist. Andererseits ist das künstlerische Vermögen durch hochwertige und talentbasierte Studiengänge und Auswahlprozesse als Ressource prinzipiell vorhanden. Leider wird dies weitgehend in den Dienst der

Darstellungen von Exzess, Extrem und psychologischen Ausnahmesituationen gestellt, wie die jüngste Dokumentation *Publikum verzweifelt gesucht...* (Renner & Roempke, 2022) bekräftigte. Die Relevanz des Theaters schwindet auch u. a. deshalb in Bezug auf gesellschaftspolitische Themen, weil man sich mit der Spiegelung gesellschaftlicher Zustände durch überlieferte theatrale Mittel „begnügt“. Aktivistische Ambitionen von Theaterschaffenden konnten sich ebenfalls von Utopien und Narrativen bisher nicht lösen, wobei der potenzielle Beitrag des Tanzes oftmals theaterintern nicht wahrgenommen wird. Grundsätzlich steht ein zukunftsweisender Umgang mit neuen und wirkungsvolleren Formen von Kritik und Kontrast nicht zuletzt aufgrund der offen zutage getretenen narzisstischen internen Umgangskultur erst am Anfang. Ein Korrektiv, das wirksamen Schutz vor psychologischen Gefährdungen bieten kann und das Publikum deswegen anzieht, ist derzeit nicht in Sicht. Ansätze, den Prozess des Therapeutischen im Künstlerischen zu explorieren, sind allenfalls von einer partizipativen Tanzvermittlung zu erwarten, die die Erfahrungen des Community Dance aufnehmen und weiterentwickeln möchte.

Ausblick

Die Tanzkünste mit ihrem großen, vor allem in Deutschland noch wenig interdisziplinär wissenschaftlich beschriebenen therapeutischen Wirkungspotenzial könnten als „Boje“ symbolisiert werden, um eine Anregung der Bildenden und Video-Künstlerin Eva Gentner (* 1992) aufzugreifen (Abbildung 5). Die Untersuchung hat gezeigt, dass von großem Bedarf nach psychischer und mentaler Unterstützung sowohl für die Theaterschaffenden als auch für ein interessiertes Publikum auszugehen ist. Gäbe es in Deutschland nicht auch Theater, an denen die Gründung einer neuen Theatersparte für (Über-)Lebenskunst Sinn machen könnte? Zumindest in einem Gedankenspiel wäre zu überlegen, wie die nicht zuletzt auch notgedrungen getrennt handelnden Bereiche Kunst, Pädagogik und Therapie neue Schnittmengen im Tanz bilden könnten. Wünschenswert dabei wäre, dass der eine Aspekt nicht den anderen marginalisiert.

Literatur

- Bertolaso, Y. (2001). *Musik-, Kunst- und Tanztherapie. Qualitätsanforderungen in den künstlerischen Therapien*. Münster: Paroli.
- Bertolaso, Y. (2003). *Wege ebnen zur Selbstakzeptanz* (2. Aufl.). Münster: Paroli.
- Bertolaso, Y. (2004). *Resilienz in Pädagogik und Künstlerischer Tanztherapie*. Münster: Paroli.
- Borchert, T. (2022, 22. Nov.). Was Othello nicht tanzen soll. *Frankfurter Rundschau*. <https://www.>

Abbildung 5

Eva Gentner: Filmstill aus der Performance *desert*, 2021.

© Eva Gentner



- fr.de/kultur/theater/was-othello-nicht-tanzen-soll-91931918.html – abgerufen am 29.12.2022.
- Brahmkamp, N. (2022). *Mit Kunst die Welt retten*. Vortrag am 29.11.2022 im EinTanzHaus Mannheim.
- Brahmkamp, N. (2022a). *Mit Kunst die Welt retten*. PDF-Handout zur ART-Up-Veranstaltung am 29.11.2022 im EinTanzHaus Mannheim. (Erhältlich bei der Verfasserin)
- Bundeszentrale für politische Bildung. (2006, 29. März). *Royston Maldoom: Wir sollten mit der Kunst beginnen*. <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60442/royston-maldoom-wir-sollten-mit-der-kunst-beginnen/>
- Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen* (Bd. 1). Tübingen: Narr.
- FU Berlin (o.J.). *Kulturen des Performativen* (Sonderforschungsbereich 447). <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/sfb-kulturen-des-performativen/konzept/index.html> – abgerufen am 28.12.2022
- Hörmann, K. (2009). *Tanzpsychologie und Bewegungsgestaltung*. Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Houghton, J. (2020). *Dance movement therapy. An experiential introduction*. Downloads/jessica-houghton_dance-movement-therapy-an-experiential-introduction_slide_2-1.pdf – Zugriff am 30.12.2022.
- Kappert, D. (2021). *Tanz als Kunst und Therapie*. Vortrag auf dem TAMED-Kongress am 13.03.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=5HOMrdQotLM> – Zugriff am 20.12.2022.
- Klein, A. (2022). Führungsverständnis im Kulturbetrieb. *Kulturpolitische Mitteilungen*, 167(1), 57–59.
- Maldoom, R. (2010). *Tanz um dein Leben. Meine Arbeit, meine Geschichte*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Marcuse, J. (2021, 27. April). *Why the arts (including dance!) now?* [Webinar]. <https://grandsballets.com/en/national-centre-for-dance-therapy/blog/why-the-arts-including-dance-now/> – Zugriff am 28.12.2022.
- nachtkritik.de. (2022a, 7. Dez.). *Es will gemeint sein*. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=21799:medienschauder-spiegel-matthias-hartmann-ueber-das-fernbleibende-publikum&catid=242:medienschau&Itemid=62
- nachtkritik.de. (2022b, 15. Dez.). *Einbruch der Besucherzahlen im Kulturbereich durch Corona*. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=21829:einbruch-der-besucherzahlen-im-kulturbereich-durch-corona&catid=126&Itemid=100890 – abgerufen am 28.12.2022.
- rbb. (2022). *Bühnenbeschimpfung* [Rezension]. <https://www.rbb-online.de/rbbkultur/themen/theater/rezensionen/2022/12/maxim-gorki-theater-buehnenbeschimpfung.html> – abgerufen am 31.12.2022.
- Renner, J. & Roempke, I. (Regie). (2022). *Publikum... verzweifelt gesucht? Neue Strategien beim Deutschen Theaterpreis DER FAUST* [Dokumentation]. <https://www.3sat.de/kultur/kulturdo-ku/derfaust-100.html> – abgerufen am 28.12.22.
- Ruhr-Universität Bochum. (2020). *Studienführer Wintersemester 2022/2023*. Bochum: Institut für Theaterwissenschaft. https://theaterwissen-schaft.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2022/10/Studienfuehrer-WiSe-2223_Stand2809.pdf – abgerufen am 20.12.2022.
- Sörgel, S. (2008). Von der Manie zur Melancholie. Tanzhistoriographie im kulturhistorischen Vergleich. *Forum Modernes Theater*, 23(1), 19–28.
- Ullrich, W. (2022). *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Berlin: Wagenbach.
- Weber, L. (2022, 4. Nov.). Das klassische Ballett muss sich grundlegend verändern – eigentlich braucht es eine Rebellion wie 1968. *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/feuilleton/das-klassische-ballett-braucht-eine-rebellion-wie-1968-ld.1710436> – abgerufen am 23.12.2022.
- Weber, L. & Wildhagen, C. (2022, 30. Nov.). Zukunft des Balletts: „Da kommt eine Generation, die nicht mehr alles mitmacht“. *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/feuilleton/ballett-ausbildung-in-der-krise-da-kommt-eine-generation-die-nicht-mehr-alles-mitmacht-ld.1714517>
- Zivier, G. (1956). *Harmonie und Ekstase. Mary Wigman*. Berlin: Akademie der Künste.

Websites

- Save The World. www.savetheworld.de – abgerufen am 01.12.2022.
- Dresden Frankfurt Dance Company. (o.J.). <https://www.dresdenfrankfurtdancecompany.com>
- ICASC. (o.J.). <https://icasc.ca/what-is-art-for-social-change/> – abgerufen 22.12.2022.
- Les Grands Ballets Canadiens. (o.J.). <https://www.grandsballets.com>
- Isadora Duncan Archive. (o.J.). <https://www.isadoraduncanarchive.org>
- Bel, J. (o.J.). <https://www.jeromebel.fr> – Zugriff am 23.12.2022.
- Scottish Ballet. (o.J.). <https://www.scottishballet.co.uk>
- MTK-Akademie BKT g.e.V. <https://tanztherapie.net>



Dr. Laura Bettag

Dr. Sportwiss., Diplom-Tanztherapeutin
MA Kulturmanagement, MFHA-Instruktorin
Nationaltheater Mannheim
Mozartstraße 9
D-68161 Mannheim
laura.bettag@mannheim.de