

vielfältig - hartnäckig - weitblickend
13 Jahre TanzKultur

Margrit Bischof, Bettina Glauser (Hrsg.)

Eine Sammlung aus dreizehn Jahren
Weiterbildungsstudiengang TanzKultur 2002-2015
an der Universität Bern

Mit Dank an die Burgergemeinde Bern für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation.

Impressum

Herausgeber: TanzKultur, Universität Bern,
www.tanzkultur.unibe.ch

ISBN: 978-3-033-05131-7

Design: Moiré: Marc Kappeler, Simon Trüb,
Zürich

Fotos: Andreas Gerber, Alexander Egger,
Raphael Haddad, Cordula von Martha, Martin
Wiesli

Lektorat: Margrit Bischof, Bettina Glauser,
Andrea Fraefel

Druck: Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

© 2015, TanzKultur, Universität Bern

Printed in Switzerland

vielfältig – hartnäckig – weitblickend 13 Jahre TanzKultur

Margrit Bischof, Bettina Glauser (Hrsg.)

Eine Sammlung aus dreizehn Jahren
Weiterbildungsstudiengang TanzKultur 2002–2015
an der Universität Bern

TanzKultur – KulturTanz

Als 2002 das universitäre Weiterbildungsprogramm TanzKultur am Institut für Sportwissenschaft an der Universität Bern startete, bildete es eine singuläre Erscheinung in der Ausbildungslandschaft der Schweiz. Der Tanz war lange Zeit an den Rändern der Schweizer Kultur-Kartografie angesiedelt. Das Weiterbildungsprogramm, das heute mit einem Diploma of Advanced Studies (DAS) und mit einem Master of Advanced Studies (MAS) abgeschlossen werden kann, leistete hier eigentliche Pionierarbeit, indem es den Diskurs über die Kunstsparte Tanz auf universitärer Ebene initiierte. Tanzende, Choreografierende, Fachleute aus dem Kulturmanagement und Tanzinteressierte – der Studiengang sprach bewusst eine heterogene Gruppe an, um einen vielfältigen Dialog zur Tanzkunst in all ihren Facetten anzuregen. Gleichzeitig richtete er durch die Einbindung von international anerkannten Dozierenden den Blick über die Schweizer Grenze hinaus auch aufs internationale Tanzgeschehen.

Seitdem hat der Tanz in der Schweiz Tempo aufgenommen und sozusagen mit einem Grand Jeté nicht nur vermehrt Bühnen erobert, sondern sich auch in die kulturpolitischen Agenden unseres Landes eingeschrieben.

Als gemeinsame Initiative von Bundesamt für Kultur, Bund, Kantonen, Städten, Tanzverbänden und der Tanzszene wurde zwischen 2002 und 2006 das Projekt Tanz durchgeführt. Man hatte für die Kunstsparte Tanz, bis dato eher stiefmütterlich behandelt, dringenden Handlungsbedarf diagnostiziert. Um die Tanzkunst in der Schweiz zu stärken und nachhaltig zu fördern galt es, Rahmenbedingungen und Fördermassnahmen zu definieren. In den folgenden Jahren wurde aus dem Kulturstiefkind Tanz – nein, nicht eine Prinzessin – sondern eine dynamisch aktive Kunstsparte, die heute auf kulturpolitischer Ebene in manchen Punkten eine Vorreiterrolle spielt und auf den Bühnen ein vielfältiges, interessiertes Publikum findet und beglückt. Nur einige Meilensteine: 2007 ging aus der Fusion von drei Berufsverbänden im Tanz der Berufsverband der Schweizer Tanzschaffenden Danse Suisse hervor. Auf Empfehlung von Projekt Tanz wurde im gleichen Jahr Reso – Tanznetzwerk Schweiz gegründet. An der Universität Bern schuf man am Institut für Thea-

terwissenschaft eine Professur für Tanzwissenschaft. Schliesslich trat 2009 die Verordnung über die berufliche Grundbildung Bühnentänzerin/Bühnentänzer EFZ in Kraft. Nun war es auch in der Schweiz möglich, einen anerkannten Abschluss in Tanz zu erhalten und der Beruf des Tänzers, der Tänzerin war zum ersten Mal offiziell anerkannt. Um die Palette der Ausbildungen für Interpretinnen und Interpreten zu komplettieren, hat 2013 auch die Höhere Fachschule für Zeitgenössischen und Urbanen Tanz ihren Betrieb aufgenommen. Mit der Anerkennung des BA Contemporary Dance 2014 ist nun der Bühnentanz auch in den Fachhochschulen angekommen.

Der Pflege des Schweizer Tanzerbes widmet sich das Schweizer Tanzarchiv/Collection suisse de la danse, welches 2011 aus der Fusion von Archives suisses de la danse in Lausanne und mediathektanz.ch in Zürich hervorging. Und schliesslich wurden 2013 die ersten Schweizer Tanzpreise vom Bundesamt für Kultur vergeben.

Der Tanz in der Schweiz – eine Geschichte mit Happy End? Ja – und nein. Vieles wurde erreicht; die obenstehende Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Einiges gilt es in den kommenden Jahren zu konsolidieren, weiterzuentwickeln und neu an die Hand zu nehmen.

Auch TanzKultur entwickelt sich weiter. Nach dreizehn Jahren wird das Weiterbildungsprogramm TanzKultur im Herbst 2015 eine andere Ausrichtung erfahren. Die visionäre Initiantin und verdiente langjährige Leiterin des Studiengangs, Margrit Bischof, wird auf September 2015 ihr Engagement beenden. Eine Zäsur, aber kein Ende. So will man konstruktiv-kritisch auf TanzKultur zurückblicken und das Studium in der aktuellen Landschaft der Aus- und Weiterbildungen im Tanz neu positionieren. Ein wichtiges Anliegen, damit der 2002 mit dem Studiengang initiierte, praxisbezogene Diskurs zwischen Tanzschaffen, Tanzpolitik, Kultur- und Tanzwissenschaft zur gesellschaftlichen Anerkennung des Tanzes weitergeführt werden kann.

Liliana Heldner Neil

Geschäftsführerin von Danse Suisse – Berufsverband der Schweizer Tanzschaffenden

4 TanzKultur – KulturTanz

Liliana Heldner Neil

8 vielfältig – hartnäckig – weitblickend

Margrit Bischof & Bettina Glauser

erinnern & kreieren

14 Tanzwissenschaft – eine kleine Topografie

Gabriele Brandstetter

18 Der Studiengang TanzKultur: Bewegung im Blick

Claudia Jeschke

bilden & weiterbilden

24 Weiterbildung und Tanz: ein Pas de deux mit Potenzial

Andreas Fischer

28 Was hat eine Mango mit Bildung und Tanz zu tun?

Antje Klinge

grenzüberschreitend denken

34 Über Aliens, Lehre in Bern und Fussballmeisterschaften

Bettina Glauser im Gespräch mit Gabriele Klein

39 Tanz, Kultur, Sport und Wissenschaft

Roland Seiler

43 Mehr Kunstschaffende in die Forschung bitte!

Bettina Glauser im Gespräch mit Gesa Ziemer

48 Kreativ mit neuem Blick

Ursula Bischof porträtiert Maya Farner

über Tanz schreiben

52 Bewegung wird Wort: Von der Kunst, über Tanz zu schreiben

Marianne Mühlemann

55 Tanzkultur an der Universität

Claudia Rosiny

59 Kunst und Wissenschaft kreativ verbinden

Margrit Bischof

konzipieren & choreografieren

66 Choreografie – Körper schreiben und Zeichen tanzen

Karin Hermes

72 Konzepte faszinieren

Margrit Bischof

77 Mit charmanter Hartnäckigkeit

Ursula Frauchiger porträtiert Margrit Bischof

tanzen & begreifen

82 Phänomenologische Betrachtung des Tanzes

Wolfgang Weiss

86 Der Allrounder

Marianne Mühlemann porträtiert Oliver Dähler

Tanzwissen schaffen

90 Mimetische Grundlagen des Tanzes

Christoph Wulf

95 Wissen über Tanz – oder wie Bewegung Wissen schafft

Christina Thurner

98 Tänzerin findet Sprache

Ursula Bischof porträtiert Rosa Walker

Tanzkultur organisieren

102 Der Schlüssel zum innovativen Kulturprojekt?

Ursula Frauchiger

105 Struktur für die TanzKultur

Andrea Fraefel

108 Umtriebiger Vermittler

Marianne Mühlemann porträtiert Francesco Walter

Tanz schauen

112 Hören, Sehen, Tanz verstehen?

Eine Werkeinführung am Theater Basel

Bettina Fischer

Anhang

118 Teilnehmende aller Studiengänge

119 Dozierende der Studiengänge

121 Programmleitung

121 Abschlussarbeiten

125 Reflexionen von ehemaligen Studierenden

vielfältig – hartnäckig – weitblickend

13 Jahre universitäre Weiterbildung TanzKultur

vielfältig

Der Blick in die verschiedenen Tanzkulturen zeigt eine unbeschreibliche Vielfalt an Ästhetiken, Körperwissen, historischen Bezügen, kulturpolitischen Verortungen, künstlerischen Formaten und Vermittlungsanliegen wie auch an unterschiedlichen Forschungsinteressen. Dass nicht all diese Aspekte in einem berufsbegleitenden Studiengang berücksichtigt werden können, ist verständlich. Das Konzept des Studiengangs TanzKultur an der Universität Bern steht dennoch für die Idee der grossen Vielfalt und der Breite an Themen. Eingegrenzt wird es jeweils durch exemplarische Fragen und individuelle Schwerpunkte der Dozierenden. Das setzt grosses Vertrauen in die Dozierenden und gegenseitige Anerkennung voraus; diese Grundhaltung und das Bekenntnis zur Vielfalt haben sich all die Jahre hindurch sehr bewährt.

Die vorliegende Publikation ist ein Abbild des Studiengangskonzepts: Die Buchkapitel entsprechen thematisch dem Aufbau des Diplomstudiengangs mit seinen neun Modulen, zwar anders benannt, doch inhaltlich ähnlich ausgerichtet. Jedes Kapitel enthält exemplarische Beiträge, bei welchen die Autoren und Autorinnen ihr Format selber wählen konnten. Sie gehören alle zum Kreis der Dozierenden, der Studierenden, der Programmleitung und der Administration oder haben einen besonderen Bezug zu TanzKultur. Es war ein Anliegen, auch hier die vielfältigen Zugänge zu den einzelnen Themen zu zeigen.

Aus dem Anhang ist ersichtlich, welche Dozierenden in diesen dreizehn Jahren bei TanzKultur unterrichtet haben, welche Studierenden den Studiengang abgeschlossen haben und – besonders aufschlussreich – mit welchen Themen sie sich in ihrer Abschlussarbeit befasst haben: ein vielfältiger Reichtum!

hartnäckig

Dreizehn Jahre TanzKultur – ein Weg mit vielen Herausforderungen und diversen erreichten Etappenzielen. Diese Publikation zeigt unterschiedliche Sichtweisen auf den Studiengang und dabei wird auch klar, dass hier die Zahl 13 eher als magische und aussergewöhnliche Zahl denn als Unglückszahl gedeutet wird.

In den dreizehn Jahren hat sich das Profil der TanzKultur geschärft, doch das ging nicht immer mit leisen Tönen. Mit viel Engagement musste das Konzept der Vielfältigkeit verteidigt werden, denn sowohl Studierende wie Dozierende wünschten sich mehr Zeit und Vertiefung bei gewissen Themen. Auf Kosten eines anderen? Doch welches sollte gestrichen werden? Bei jeder neuen Ausschreibung flossen die Reflexionen und Rückmeldungen aller Beteiligten ein und der inhaltliche Umfang wurde entschlackt, ohne das Gesamtkonzept aus den Augen zu verlieren.

Um die Akzeptanz innerhalb der universitären Strukturen musste erst einmal gerungen werden. Kreativ, performativ, berührend: mit öffentlichen Tanzaufführungen im Eingangsbereich der Universität, mit Abschlussarbeiten, die sowohl einen künstlerischen wie auch einen wissenschaftlichen Teil aufwiesen, mit künstlerisch gestalteten Abschlussfeiern. Der Weiterbildungsstudiengang musste beweisen, dass er in dieser universitären Landschaft seinen Platz einnehmen darf. Auch dank der ästhetischen und performativen Seite des Tanzes konnte hier viel Überzeugungsarbeit geleistet werden.

Zudem löste die Möglichkeit, Studierende «sur dossier» in den Studiengang aufzunehmen, unweigerlich Diskussionen aus. Doch nur so konnten auch Personen diese Weiterbildung in Angriff nehmen, die in ihrem Lebenslauf keinen Hochschulabschluss nachweisen konnten, dafür aber über viel Erfahrung in ihren spezifischen Fachgebieten verfügten. Gerade diese Studierenden entpuppten sich oft als sehr engagierte, kreative und unkonventionelle Teilnehmende, die in diesem universitären Weiterbildungsstudiengang die Chance sahen, im Leben eine wissenschaftliche Auseinandersetzung nachzuholen, die ihnen bis anhin verwehrt blieb. Die Abschlussarbeiten bestätigen u. a. diesen Eindruck und zeigen somit, dass sich die Hartnäckigkeit für die Zulassungen «sur dossier» auch hier gelohnt hat.

weitblickend

Zur Zeit der Konzeption des Studiengangs, also um die Jahrtausendwende, tat sich Vieles im Tanzbereich. Nicht nur die künstlerischen Formen wurden vielfältiger, auch die Forschungsthemen rund um den Tanz begannen sich zu differenzieren. Dabei klafften Theorie und Praxis meist auseinander, vor allem in der Schweiz. Während die körperpraktische Ausbildung im Tanz an den Universitäten vorwiegend ins Sportstudium integriert war, fanden die theoretischen Auseinandersetzungen eher im Rahmen der Theater- oder Musikwissenschaft, zum Teil auch in der Germanistik, Anthropologie oder Soziologie statt. Die Tanzwissenschaft war damals erst im Aufbau begriffen. Die Gesellschaft für Tanzforschung in Deutschland erkannte diese Lücke und organisierte im halbjährlichen Rhythmus Weiterbildungen und Symposien, um dem Bedürfnis, Praxis und Theorie zu verbinden, nachzukommen. Somit konnten einerseits Körper- und Bewegungskonzepte körperlich erfahren und andererseits Entstehung, Verortung, Weiterentwicklung und Bedeutung des Tanzes diskutiert werden. Oft eröffneten diese Diskussionen auch neue Forschungsfelder.

Das Anliegen, Praxis, Theorie, Kultur und Wissen zu verbinden, stand im Zentrum des Konzepts für den neuen Weiterbildungsstudiengang. Durch die Auseinandersetzung mit Tanz und Tanzkulturen sollten neue Formen der Wissensaneignung die Universität bereichern: ein gewagter Schritt, doch der Boden war durch neue philosophische, pädagogische und anthropologische Ansätze wie Konstruktivismus, Situiertes Lernen oder Mimetisches Lernen vorbereitet. Da ein Weiterbildungsstudiengang weitgehend unabhängig von bestehenden Studienplänen neue Wege beschreiten kann, wurde der unkonventionelle Schritt gewagt, an einer Universität Wissen und praktische körperliche Erfahrung miteinander zu verbinden. In Seminaren soll auch mal getanzt werden dürfen, um vom eigenen Erleben her theoretische Zusammenhänge zu verstehen und Ansätze besser verorten zu können.

dankend

Faszinierend war, dass sich verschiedenste Geldgeber für dieses innovative Projekt begeistern liessen und das damals neue Unterfangen grosszügig unterstützten.

An dieser Stelle danken wir allen Personen und Institutionen, die mit ihrer ideellen und finanziellen Unterstützung unseren Pioniergeist teilten und Begeisterung für unsere Idee zeigten. Wir danken vor allem für den Mut, in dieses Konzept investiert zu haben, ohne genau zu wissen, wohin die Reise geht.

Da ist in erster Linie der Innovationspool der Universität Bern zu erwähnen, der uns den Start ermöglichte. Aber auch Prof. Karl Weber ermutigte uns mit seiner weit-sichtigen Haltung, die für eine universitäre Weiterbildung doch eher unkonventionellen Ideen umzusetzen. Entscheidend war zudem die Unterstützung des Bundesamtes für Kultur, das zu diesem Zeitpunkt mit Andrew Holland und David Streiff dem Tanz und der Tanzwissenschaft einen Entwicklungsschub gab und dem Studiengang einen Beitrag aus dem Prägefonds zukommen liess. Auch beim Migros Kulturprozent fanden wir für unser Projekt Gehör. Das Institut für Sportwissenschaft der Universität Bern stellte uns die Räumlichkeiten und die Infrastruktur zur Verfügung.

Zu einem späteren Zeitpunkt erhielten wir vom Unternehmer und Kunstliebhaber Hansjörg Wyss – in unserem Umfeld liebevoll der „Onkel aus Amerika“ genannt – eine grössere Spende, welche es einigen Tanzkutschaffenden ermöglichte, das Studium zu absolvieren.

Sonja Hägeli von der Ernst Göhner Stiftung half mit, den Studiengang finanziell abzusichern, weil sie in unserem Projekt eine unterstützungswürdige Weiterbildung für Berufsleute sah, die gemeinsam nach neuen Perspektiven und Anstössen für die Zukunft im Tanz suchen wollten. Auch die Stanley Thomas Johnson Stiftung war unserem Studiengang zugetan, dafür danken wir.

Wir danken der Burgergemeinde Bern, die sich an dieser Publikation finanziell beteiligt, und Andrea Fraefel für ihr gewissenhaftes Lektorat.

Das äussere Erscheinungsbild der TanzKultur hat sich vom ersten Flyer, über die Programmhefte, Einladungskarten und Plakate bis heute durchgezogen: immer

waren Blautöne vorherrschend. Obschon grafische Veränderungen im Laufe der dreizehn Jahre sichtbar waren, sind gewisse Erkennungszeichen geblieben. Wir freuen uns sehr, dass Marc Kappeler, unser Grafiker der ersten Stunde, diese abschliessende Publikation wieder mit seinem ästhetischen und grafischen Blick prägt.

Wir hoffen, dass in dreizehn Jahren universitärer TanzKultur etwas angestossen werden konnte, das sich in einem nächsten Weiterbildungsstudiengang zum Thema Tanz erfolgreich weiterentwickeln wird.

«Wenn Tänze Darstellungsformen von Kulturen sind, dann spiegeln sich in ihnen auch die kulturelle Vielfalt wider, die trotz der vereinheitlichenden Tendenzen der Globalisierung das kulturelle Leben in der Welt bestimmt.» Christoph Wulf

erinnern



& kreieren



Tanzwissenschaft – eine kleine Topografie

Tanzwissenschaft 2015, im deutschsprachigen Raum: Ist das «Fach» Tanzwissenschaft nun seit etlicher Zeit im Reigen der sich wandelnden geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen angekommen? Und wie ist «Tanz» als Theorie, Geschichte, Ästhetik und Kulturwissenschaft einer Kunstform der Bewegung hier situiert? Vielleicht wäre es an der Zeit, einen umfassenden Überblick zu unternehmen und die Entwicklung dieser immer noch jungen Disziplin zu resümieren?¹ Der Blick von aussen, auf eine Tanzwissenschaft, die im deutschsprachigen akademischen Raum ein unverwechselbares Profil entwickelt hat und so in der internationalen Forschungslandschaft sichtbar wird, ist dokumentiert in dem Band «New German Dance Studies», herausgegeben von Susan Manning und Lucia Ruprecht (2012). Ob und in welcher Weise die hier dargestellten «German Dance Studies» repräsentativ sind für die aktuelle Forschungssituation, kann man diskutieren; und genau in einem solchen Prozess, im Miteinander, in den Debatten und Abgrenzungen, bildet sich erst die Geschichte einer (wissenschaftlichen) Disziplin – in der Abfolge jener Topiken im Diskurs, die «Paradigmenwechsel» (mit Thomas S. Kuhn gesprochen) des Wissens hervorbringen und durchsetzen. Ein solcher Überblick über Geschichte und Entwicklungen einer Disziplin Tanzwissenschaft braucht mehr Raum, als hier zur Verfügung ist. Stattdessen versuche ich hier eine kleine Topografie der Tanzwissenschaft aus meinem subjektiven Blickwinkel – in einem Rückblick, der «Urszenen» der Genese einer intellektuellen Tanz(kultur-)wissenschaft aufruft, die grösstenteils nicht mehr präsent sind.

Wissenschaftshistorische Entscheidungen

Als ich 1984 als wissenschaftliche Mitarbeiterin ans Schloss Thurnau/Institut für Musiktheater der Universität Bayreuth kam, wurde dort, gemeinsam mit Gunhild Oberzaucher-Schüller, von Sieghart Döhring und Carl Dahlhaus, den Verantwortlichen für die Herausgabe von «Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters», eine Entscheidung getroffen, die weitreichende Bedeutung für die Tanzgeschichtsschreibung und die spätere «Erbe»-Diskussion hatte. In diesem Musiktheater-Nachschlagewerk wurden erstmals «Werke» aus der Geschichte des Balletts und Tanztheaters unter dem Namen der Choreografierenden als «Autorinnen» oder «Autoren» aufgenommen, und nicht – wie bisher – unter dem Namen des Komponisten (also etwa: «Le Sacre

du printemps» zugeordnet dem Choreografen, Waslaw Nijinsky). Es ist ein (damals heftig diskutierter) wissenschaftspolitischer und archivkritischer Schritt, der für Tanz als Kunstform und als Wissenschaft gleichermaßen bedeutsam war und ist: ein Signal für Positionierung, Sichtbarkeit und für eine interdisziplinäre Rezeptionsgeschichte von Tanz.

Kongresse

Es ist auffallend, welche grosse Rolle Kongresse für die Herausbildung eines Selbstverständnisses und einer Perspektivenvielfalt von Tanzwissen und Tanzwissenschaft besitzen. Auch hier steht, in meinem Rückblick, eine grosse internationale Tagung in Schloss Thurnau am Beginn einer Serie von Kongressen, die zu fachbezogenen und zugleich interdisziplinären Foren wurden: 1986 fand in Thurnau (initiiert von Gunhild Oberzaucher-Schüller) die Tagung «Ausdruckstanz» statt. Noch vor der deutsch-deutschen Wende (1989) begegneten sich hier Wissenschaftlerinnen, Tanzende, Choreografierende und Dramaturginnen aus West und Ost, um den aktuellen Stand der Forschung zum «Ausdruckstanz» und seiner Wirkungsgeschichte zu diskutieren. Die Tagung nahm sich als Modell für die Vielfalt der Themen und die Spannweite zwischen Theorie und Praxis jene legendäre Serie der drei grossen Ausdruckstanz-Kongresse Ende der 20er Jahre, die damals die Relevanz des Ausdruckstanzes und ebenso seiner internen Richtungskämpfe repräsentierte (ein Folgekongress zur Tagung in Thurnau fand 1988 in Essen statt). 20 Jahre später gab es gewissermassen ein Reenactment dieser Thurnauer Tagung; dieses Mal in sehr viel grösseren Dimensionen, mit breiterem institutionellem und finanziellem Fundament: 2006 fand in Berlin der erste einer Reihe von «Tanzkongressen» statt, veranstaltet von der Kulturstiftung des Bundes, im Rahmen eines Programms, das als «Tanzplan Deutschland» gezielt der Förderung von Tanz, Tanzkultur und Tanzwissen(schaft) gewidmet war.² Es folgten weitere Kongresse, 2009 in Hamburg, 2013 in Düsseldorf und demnächst 2016 in Hannover. Es sind Plattformen, die zwischen Praktiken aus allen Bereichen des Tanzes und internationalen Wissenschaftsdebatten Brücken schlagen und «Wissen in Bewegung» bringen.

Tanzkritik

Eine wichtige Funktion in einer Topografie der Tanzkultur im deutschsprachigen Raum besitzen die Medien und ein fachlich ebenso wie journalistisch gebildeter öffentlicher Diskurs zum Tanz(wissens)geschehen. Auch hier ist ein Rückblick hilfreich, besonders um die aktuelle Situation zu verstehen, die nicht zuletzt aufgrund massiver Sparaktionen der Printmedien in einem Abbau begriffen ist. Dabei ist es unbestritten: Für Fachdisziplinen in der Wissenschaft sind die Fachjournale als Foren konkurrierender Theorien und Interpretationen von zentraler Bedeutung. Wie steht es damit in der deutschsprachigen Tanzkultur? In den 90er Jahren existierten mehrere Tanz-Zeitschriften und Magazine mit unterschiedlichem Fokus; um hier nur einige zu erwähnen, etwa das «Ballettjournal», überwiegend auf die Themen und

Produktionen der Ballett-Bühne orientiert; das «Tanzdrama», das einen Schwerpunkt in der Geschichte und Wirkung des Ausdruckstanzes und Tanztheaters setzte; und «tanzaktuell» (gegründet von Johannes Odenthal) als ein Forum für ein kritisches und politisch engagiertes Verständnis von Tanz, Performance der freien Szene. Später kamen Online-Journale hinzu, wie z. B. die Publikationen des Wiener Tanzquartiers oder die Plattform corpusweb.net.

Wo stehen wir heute? Ist eine Kultur der Meinungsvielfalt und der Pluralität von Forschungsperspektiven in der Kritik und in wissenschaftlichen Fachjournalen nicht oder kaum mehr vertreten? Es gibt die deutlich konturierten, mit Sachverstand, kritischer Verve und intelligenter Feder schreibenden Intellektuellen, Kritikerinnen, Forscher in der aktuellen Topografie des Tanzes im deutschsprachigen Raum. Doch die Stimmen werden in letzter Zeit dünner, der Raum der Texte begrenzter; die Vielfalt ist reduziert. Gibt es hier nicht eine Lücke, die dringend gefüllt werden müsste?

Verflechtungen von Theorie und Praxis

Beinahe alle Institutionen, Forschungseinrichtungen und MA-Programme in der Tanzwissenschaft, wie sie seit 2003 an unterschiedlichen Universitäten im deutschsprachigen Raum etabliert wurden, setzen sich programmatisch mit dem Verhältnis von Theorie und Praxis des Tanzes auseinander – wenngleich in recht unterschiedlicher Weise. Vielleicht ist – als Ganzes gesehen – diese Integration von Praxis und ihrer ästhetischen, kritischen und politischen Relevanz in den universitären Wissenschaftsbetrieb jenes Charakteristikum einer Tanzwissenschaft, die sie von anderen geistes- und kunstwissenschaftlichen Disziplinen unterscheidet. Es ist ein Anspruch, der selbst wiederum zu einem Teil der Fach-Geschichte geworden ist. Anders als in den angloamerikanischen Dance- und Performance-Departments, die vor allem Tänzer/Performer ausbilden, ist die Theorie-Praxis-Debatte in deutschsprachigen Hochschulen gleichsam mit der Entwicklung der Forschung und Herausbildung disziplinärer Profile im Bereich von Tanz- und Bewegungswissenschaften gewachsen. Für mich war und ist hier jenes Verständnis einer Theorie-Praxis-Relation besonders wichtig, die ich am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Giessen seit 1993 kennen- und praktizieren gelernt habe. Hier wurde von Andrzej Wirth, dem Gründer dieses Modell-Studiengangs, der Begriff einer Praxeologie geprägt: als eine Form des Forschens, Reflektierens, Performierens und des «Diskurses», die Theorie als Praxis und Praxis als einen (Möglichkeits-) Modus von Theorie ausweist. Aus diesem Kontext einer Angewandten Theaterwissenschaft habe ich dieses Konzept in Berlin, mit der Gründung eines Zentrums für Bewegungsforschung, für die Tanzwissenschaft weiterentwickelt, in Kooperation mit Mitarbeitenden, deren Background es erlaubte, das Konzept auf neue Weise zu modellieren. Neben Berlin haben auch viele andere tanzwissenschaftliche Programme das Giessener Modell adaptiert, entfaltet. In einer ganz einzigartigen Weise ist das Thema Praxis, Theorie, Kultur und Wissen im Weiterbildungsstudiengang TanzKultur

in Bern entwickelt und modifiziert worden. Dass diese Saat aufging, dass ein Programm im Feld von Tanz-Kultur-Wissenschaft so weit in einer Topografie des Tanzes in universitären Strukturen und in allen Feldern der Praxis Widerhall findet – das zeigen seit vielen Jahren die Abschlüsse des Weiterbildungsprogramms TanzKultur auf Diplom- und Masterstufe – ein Widerhall (nicht nur in der Tanzwelt), der vielleicht nur in einer Topografie «entdeckt» werden konnte, in der es eine Anerkennung von Vielfalt gibt; und: Berge und Echoräume.

1 Ein Projekt, das in Planung ist: siehe «Einführung in die Tanzwissenschaft» von Gabriele Brandstetter, Susanne Foellmer, Isa Wortelkamp, Stuttgart, Weimar (Metzler) voraussichtlich 2016.

2 Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; von Wilcke, Katharina (Hrsg.) (2007). *Wissen in Bewegung : Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript.

Gabriele Brandstetter, Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin, seit Beginn des Weiterbildungsprogramms als Dozentin im DAS/MAS TanzKultur tätig.

Literatur

Manning, Susan (Hrsg.) & Ruprecht, Lucia (2012). *New German Dance Studies*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.

Der Studiengang TanzKultur: Bewegung im Blick

Als der Studiengang TanzKultur vor 13 Jahren gegründet wurde, institutionalisierte er einen neuartigen, «alternativen» Entwurf für die Erkundung und Vermittlung von Tanzwissen. Damit eröffnete er einen an Tanz und Tanzen orientierten Horizont, den zuvor in dieser Weite weder die damals existierenden akademischen Studiengänge noch die praktischen Tanzausbildungen in den Blick nehmen konnten. Dass TanzKultur ein berufsbegleitendes Programm anbot, ermöglichte die konstruktive Zusammenführung unterschiedlichster Kompetenzen und Erfahrungen durch die beteiligten Studierenden und Lehrenden. Damals interpretierte ich den weiten Horizont als inter- und transdisziplinären Diskurs; heute sehe ich eine ebenso wesentliche Dimension in der Kombination von akademischer (wissenschaftlicher) und künstlerischer (praxisorientierter) Forschung, die sich erheblich und mit Nachdruck der Integration körper-, bewegungs- und tanzpraktischer Zuständigkeiten bedient – eine Integration, die der Studiengang TanzKultur durch seine Programmatik und Struktur zuallererst initiierte und seitdem unterstützt.

Tanzhistoriografie

Die kritische Konstruktion von Tanzwissen erfolgte in der Zeit, als sich eine erste Generation von Tanzwissenschaftlern und Tanzwissenschaftlerinnen systematisch – und innerhalb von Institutionen – mit Tanz zu befassen begann. Das Verständnis von Pädagogik wie Historie (auf das sich die bis dato üblichen Verhandlungen von Tanz und Tanzen vorrangig konzentrierten) wurde ausgeweitet und damit auch das Verständnis von Tanz als kultureller Praxis. Traditionelle Hierarchien zwischen Geschichte, Theorie und Praxis wurden in Frage gestellt und prozessual wie rhizomatisch, also nicht mehr linear und ideologisch re-strukturiert.

Ein Rückblick auf meine Arbeit im Seminar «Tanzgeschichte als Kulturgeschichte» zeigt, dass dieses Format die Re-Vision von Tanzhistoriografie ermöglichte durch den Fokus auf Körpergeschichte, auf Bewegungsgeschichten, die z. T. auch praktisch erfahren wurden und die den herkömmlichen Blick auf Tänzer, Choreografinnen, Werke als die zentral gesetzten Instanzen philologischer Forschungen zu ergänzen und zu erweitern suchten.

Tanz-Gedächtnis und aktualisierte Wahrnehmung

In der Integration der ereignisorientierten Kategorie des in actu/in motu geht es um ein Wissen, das sich, in Gerald Siegmunds Formulierung (2010, S. 175), auf «Spurensuche» in die «Zwischenräume» des (subversiv gedachten) Körper- und Bewegungsgedächtnisses begibt – dies – in meinem Fall – immer im Dialog mit tanzgeschichtlichen Perspektiven. Wissensproduktionen, die diesem Ansatz folgen, identifizieren Bilder, Beschreibungen, Partituren, Notationen als Spuren oder Fragmente von Bewegungsvokabularien, Choreografie, Performance. Die Materialien unterstützen sowohl das Bewegungsgedächtnis von Tanzenden als auch das diskursive Denken von Theoretikerinnen, Historikern – und umgekehrt. In den Blick genommen werden Felder und Aktivitäten von Facetten verkörperten Bewusstseins wie bewusster Verkörperung. So lassen sich die Gedächtnis-Sammlungen, wie sie materiale Archive, gleichermassen aber auch mobile Körper- wie Bewegungsarchive darstellen, verbinden mit individualisierten wie kanonisierten Wahrnehmungen, Erfahrungen, Interpretationen. Ihre Vernetzungen bilden Systeme des «Lernens, Aufbewahrens und Vermitteln von Wissen» (Taylor, 2003, S. 16) und werden evident als performative Ereignisse.

Als performative Ereignisse in einem weiteren Sinn habe ich die dialogisch und interaktiv explosiven, kreativen, produktiven Momente zwischen den einzelnen Studierenden (mit ihren je spezifischen professionellen Tanz-Archiven) erlebt.

Künstlerische Forschung

Im Aktions- und Wirkungsfeld der performativen Ereignisse wird die Befassung mit künstlerischer Forschung, «artistic research», virulent, die als Subtext für alle (tanz-) künstlerischen Äusserungen (in actu/in scriptum/in imaginem) gelten kann.

Sowohl in der Kunstszene als auch im akademischen Bereich findet in den letzten zwei Dekaden «artistic research» grosse Aufmerksamkeit: Der absichtlich ohne definitorische und historische Trennschärfe verwendete Begriff wird als kulturpolitisches Symptom und künstlerisches Verfahren rezipiert und variationsreich modelliert. Indem er Übergänge zwischen beziehungsweise Kombinationen von verschiedenen Konzepten von Wissensgenerierung aufruft, scheint er vor allem die traditionelle akademische Forschung sowohl zu bedrohen als auch zu entgrenzen (Borgdorff, 2012 A; Evert & Peters, 2012). In den inzwischen zahlreichen theoretisierenden Veröffentlichungen zur künstlerischen Forschung wird auf deren mobile, gestalterische, trans- beziehungsweise post-disziplinäre sowie gesellschaftlich relevante Qualitäten verwiesen (vgl. z. B. das überzeugende Thesenpapier zum Wirkungsbereich «Künstlerische Forschung», Peters, 2013). Wie gesagt sind vor allem im aktuellen Tanz- und Performancebereich – im Hinblick auf die erwähnte breite Wirkung von «artistic research» auf Strukturen, Institutionen wie Arbeits-

und Präsentationsverfahren – vielfältige hybride Verbindungen, also Interaktionen, Transformationen, Artikulationen zwischen künstlerischer und pädagogischer Praxis, Wissenschaft und Forschung vorzufinden.

Die Verbindung von (Tanz-) Kunst und (Tanz-) Wissenschaft interagiert im E-Learning Kurs «Notation, Memoria, Re-Konstruktion». Mit Hilfe von Verfahren aus den Neuen Medien werden tanz-relevante Materialien präsentiert und verhandelt; neben dieser akademisch-affinen Wissensvermittlung spiegelt sich aber vor allem in den Reaktionen der Studierenden (Texte und Beiträge) auch der aktuelle diskursive Umgang mit «artistic research».

Tänzerische Praxis und Forschung als «boundary work»

Als geeignete Strategie für künstlerische Forschungen erweist sich die gesteigerte Aufmerksamkeit für die multivalente Kategorie des «boundary object».

«Boundary object» means that an object has some meaning in a certain research environment and another meaning in another research environment. Moreover, in the sociology of science, where the concept is used, it has also a role to play between academic disciplines per se and fields outside academia. This is interesting for artistic research, because artistic research places itself on the border between academia and the art world. As a consequence, artistic research as boundary work has two contexts: one context is academia, which means that artistic research has to acknowledge that it is part of academia and its ways of doing; the other context is the art world, where artistic research has to be relevant for things which happen within the «real world» outside» (Borgdorff, 2012 B, S. 117).

Die Kategorie des «boundary object» bzw. des «boundary work» (im Zusammenhang mit Tanz) ist dem persönlichen Gedächtnis wie einem gemeinsamen kulturellen Hintergrund geschuldet. Sie spielte eine Rolle sowohl im Modul «Tanzgeschichte als Kulturgeschichte», da Tanz als «Grenzfall» von Kultur verstanden werden kann, als auch im E-Learning Kurs «Notation, Memoria und Re-Konstruktion», in dem die Nischenphänomene Tanzschriften auf ihre Expertise zur Schaffung von aktuellem Tanzwissen ausgelotet werden.

Basierend auf einem kollaborierenden Verständnis von Sagen und Zeigen, von Tun und Denken entstand in den Seminaren, an denen ich unterrichtend und (vor allem im E-Learning Kurs von den Kompetenzen der Studierenden) lernend beteiligt war, eine Vielzahl von Medienwechseln, die weniger Fakten und Daten vermittelten, als dass sie «Potentialitäten», die Bereiche zwischen Ereignis und Wahrnehmung von Tanz und Tanzen, zwischen kulturellen Konzepten und Praxen zur Erscheinung brachten und diskutierten.

Mein dankbares Fazit mit grossem Respekt für die Arbeit von Margrit Bischof und ihren Mitarbeitenden: Der Studiengang TanzKultur bildete und generiert weiterhin ein für die kontinuierliche Produktion, Reproduktion, Dekonstruktion von Tanzwissen immer aktualisierbares und zu aktualisierendes «Repertoire».

«The repertoire [...] enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge. Repertoire, etymologically «a treasury, an inventory», also allows for individual agency, referring also to «the finder, discoverer» and meaning «to find out». The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by «being there», being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning» (Taylor, 2003, S. 20).

Claudia Jeschke, Professorin für Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg im Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, seit Beginn des Weiterbildungsprogramms TanzKultur als Dozentin im DAS/MAS TanzKultur tätig.

Literatur

- Borgdorff, Henk (2012 A). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Borgdorff, Henk (2012 B) interviewed by Michael Schwab. *Boundary Work*. In Florian Dombois, Uta Meta Bauer, Claudia Mareis & Michael Schwab (Hrsg.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research* (S. 117–123). London: Koenig Books.
- Evert, Kerstin & Peters, Sibylle (2012). *Artistic Research: Between Experiment and Presentation*. In Gabriele Brandstetter & Gabriele Klein (Hrsg.), *Dance [and] Theory* (S. 35–43). Bielefeld: transcript.
- Peters, Sibylle (2013). *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Bielefeld: transcript. Oder auf http://www.hkw.de/media/de/texte/pdf/2012_1/programm_5/thesenpapier_kuenstlerische_forschung.pdf (Zugriff am 25.08.2013).
- Siegmund, Gerald (2010). *Archive der Erfahrung, Archive des Fremden*. In Margrit Bischof & Claudia Rosiny (Hrsg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung* (S. 171–179). Bielefeld: transcript.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP.

bilden



& weiterbilden



Weiterbildung und Tanz: ein Pas de deux mit Potenzial

TanzKultur seit über 13 Jahren

Bildung trifft Tanz, Tanzkultur trifft Weiterbildung – eine Begegnung mit Geschichte(n)! Ein Blick zurück in die Akten von 2000 zeigt, dass einiges an Durchsetzungskraft nötig war, um die damalige Idee eines «Zertifikatskurses TanzKultur – erkunden und vermitteln» zu verwirklichen. Die Aktenlage verdeutlicht vor allem zwei Problemzonen: Erstens waren die massgebenden Gremien vom Projekt zu überzeugen. Sie zeigten sich skeptisch bezüglich der Wissenschaftlichkeit einer solchen Weiterbildung und zweifelten an der Finanzierbarkeit. Zweitens galt es eben diese Finanzierung zu sichern. Glücklicherweise waren weder der grundsätzliche Bedarf noch das inhaltliche Konzept des Pioniervorhabens bestritten. Im Antrag um Mittel aus dem Innovationsfonds stand geschrieben – im Rückblick recht mutig im akademischen Umfeld: «Der Studiengang ist ein Lehrgang mentalen und sinnlichen «Begreifens». Das bedeutet, dass sowohl praktische Erfahrungen im Bereich Tanz wie Konzepte und Entwicklungen unserer Tanzkultur reflektiert und entsprechend in eigenes vermittelndes Handeln umgesetzt werden».

Dieser Anspruch leitet eine Gemeinschaft von engagierten Leuten bis heute: die Studienleiterin Margrit Bischof und ihren Berater Wolfgang Weiss, die Programmleitungsmitglieder, Mitglieder der Institute, Sponsoren und Sponsorinnen, die Lehrenden und die Studierenden, die dem Programm bis heute treu verbunden sind. Er verbindet Menschen, die vom Tanz kommen, mit solchen, die von der Bildung kommen. Gemeinsam haben sie über die Jahre ein Projekt entwickelt und reifen lassen, das sowohl ein kulturelles wie auch ein Bildungsprojekt ist und sich vom Zertifikatskurs über den Nachdiplomstudiengang zum MAS-Studiengang erweitert hat. Dabei wurden Lernprozesse – persönliche wie organisationale – in Gang gesetzt, bei denen Weiterbildung und Tanz voneinander profitieren.

Der Tanz mit der Bildung

«Tanz ist in unserer Gesellschaft ein Bildungsthema im Bereich der Freizeit, für Berufsausbildungen und mehr und mehr auch in Schulen. Einerseits wird Tanz als Bildungsmittel für eine ganzheitliche Entwicklung vorgeschlagen, andererseits wird die Entwicklung tänzerischer Fähigkeiten selbst zum Bildungsthema. Es gilt zu klären, welche Bildungskonzepte welche Bildungsabsichten verfolgen.» So steht es in

der Beschreibung des Moduls 2 «Bildungskulturelle Betrachtung» im Programmheft des DAS. Der Studiengang macht somit die Verbindung von Tanz und Bildung selbst zum Thema. Die Studierenden lernen Bildungskonzepte von Tanz kennen, reflektieren sie und formulieren deren wichtigste Aspekte.

Auch der Studiengang beruht auf einem Bildungskonzept. Dieses zeichnet sich – darin spiegelt sich der universitäre Charakter des Programms wider – durch die Interdisziplinarität der Inhalte, den wissenschaftlichen, den kulturellen und den praktischen Bezug sowie durch das breite potenzielle Anwendungsfeld aus. Personen aus den verschiedensten Bereichen des Tanzes werden je in ihrer Tätigkeit gefördert, darüber hinaus aber auch befähigt, sich in neuen Aufgabenfeldern zu bewegen.

Das Konzept für einen Studiengang TanzKultur hat deshalb ganz unterschiedlichen Anforderungen zu genügen. Da sind der Tanz in seiner ganzen Vielfalt, die Tanzwissenschaft und alle anderen sich mit Tanz befassenden Wissenschaftsdisziplinen, die Berufs- und Tätigkeitsfelder in ihrem Bestreben nach Professionalisierung, kultur- und bildungspolitische Akteure und Rahmenbedingungen, die adressierten Zielgruppen mit ihren finanziellen und zeitlichen Ressourcen sowie eine angemessene Didaktik für wirkungsvolle Lehr-/Lernarrangements zu berücksichtigen. Dies alles ist in ein Programm zu giessen, das den Bedingungen für eine universitäre Weiterbildung mit ihren anerkannten Abschlüssen entspricht.

Dass dies bei der TanzKultur gelungen ist, ist nicht zuletzt der Offenheit aller am Projekt beteiligten Personen und Gremien zu verdanken. Leute aus dem Tanzbereich haben sich mit Bildung, Weiterbildung und der Universität auseinandergesetzt, Leute aus der Universität mit dem Tanz und dem Tanzbereich. Dass die Verbindung dieser Welten nicht immer leicht fiel, liegt auf der Hand. Profitieren von den Auseinandersetzungen konnten letztlich aber alle. Die Lancierung dieses Studiengangs stellt deshalb eine Bereicherung sowohl des Weiterbildungsangebots der Universität Bern wie auch für den Tanzbereich dar.

Bereicherung des Portfolios

Die Universität Bern verfügt über ein sehr breit gefächertes Weiterbildungsangebot mit einer grossen Diversität an Formaten und Abschlüssen, adressierten Bevölkerungssegmenten, Kooperationsformen, inhaltlichen Ausrichtungen, didaktischer Gestaltung oder Qualifikationszielen. So gesehen gibt es in der Weiterbildung keine «Standardstudiengänge», jede Weiterbildung ist einzigartig. Der Studiengang TanzKultur war zumindest in den Anfangszeiten – mit seiner interdisziplinären Ausrichtung, dem starken ausseruniversitären Bezug und gleichzeitig der disziplinären Anbindung im Institut für Sportwissenschaft – eine Herausforderung für die lernende Organisation Universität. Er hat durch seinen Ausbau vom Zertifikat zum DAS und später MAS die universitären Gremien immer wieder beschäftigt. Gleichzeitig hat er über das überlebenswichtige Sponsoring beträchtliche Drittmittel in die Universität gebracht. Die Universität Bern erhielt über die Weiterbildung hinaus

den Anstoss, sich verstärkt mit dem Tanz zu befassen – bis hin zur internationalen Tanztagung «Visionäre Bildungskonzepte im Tanz» im Jahr 2013. Dabei ist dem Studiengang zugutegekommen, dass am Institut für Theaterwissenschaft 2007 die Assistenzprofessur für Tanzwissenschaft eingerichtet wurde. Mit ihr besteht seit Beginn eine enge Zusammenarbeit. Der Studiengang TanzKultur hat nicht zuletzt zu Tanzaufführungen, Videos, Abschlussarbeiten und Publikationen mit einer bemerkenswerten Resonanz in und ausserhalb der Universität geführt. Damit hat er die Universität Bern in der Tanzwissenschaft des deutschsprachigen Raums als einen innovativen Ort für die Beschäftigung mit Tanzkultur bekannt gemacht.

Einzigartiges Bildungsangebot

Im Tanzbereich gibt es eine Vielzahl von Aus- und Weiterbildungen, was zeigt, dass Bildung einen hohen Stellenwert hat. Wenn es allerdings nicht um die Profession, sondern die Beschäftigung mit den Professionen einerseits und dem Tanz in der Kultur andererseits geht, wird das Angebot sehr übersichtlich. Der Studiengang TanzKultur füllt im deutschsprachigen Raum offensichtlich eine Lücke. Das universitäre Niveau, das neben unmittelbar praktisch anwendbaren Lerninhalten insbesondere einen ausgeprägten Wissenschaftsbezug und eine Betonung der Reflexion bedeutet, mag die einen anziehen, die anderen abschrecken. Bestimmt lockt die Universität Bern den Tanzbereich damit nicht in eine «Akademisierungsfalle», sondern sie stellt eine längst fällige Ergänzung des breiten Bildungsangebots zur Verfügung. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Tanz und dem Tanzbetrieb hilft diesem in seiner Weiterentwicklung und seiner gesellschaftlichen und kulturellen Stellung. So hat der Tanz durch den Studiengang, seine Begleitveranstaltungen und Publikationen die Aufmerksamkeit einer weiteren Öffentlichkeit gewonnen, die ihm sonst nicht so nahe gekommen wäre.

Lebenslang tanzen, lebenslang lernen?

Zum Schluss dieses Essays verknüpfe ich die ausgelegten Fäden noch auf eine andere Art. Weiterbildung und Tanz sind Felder, die durchaus Ähnlichkeiten aufweisen und über ein Potenzial zur gegenseitigen Befruchtung verfügen. Dies wird vor allem dann deutlich, wenn man sich im Schnittbereich bewegt, also in Weiterbildungen, die sich mit dem Tanz befassen. Im Studiengang TanzKultur wird dieses Metathema zwar nicht explizit reflektiert, gegenseitiges Lernen geschieht mitlaufend und wie selbstverständlich. Dieses Potenzial vermehrt bewusst zu machen, zu nutzen und zu stärken wäre jedoch eine spannende Sache.

Eine letzte Überlegung sei noch dem Begriff des «lebenslangen Lernens» gewidmet. Lebenslanges Lernen neben lebenslangem Tanzen zu stellen und die beiden Begriffe zu verbinden wirft interessante Fragen auf. Etwas ausgeprägter als das Lernen hat das Tanzen eine biografische oder lebensphasenbezogene Dimension. Tanzen ist an körperliche Voraussetzungen gebunden, die sich mit dem Alter einer Tänzerin oder eines Tänzers verändern. Weiterbildung öffnet den Zugang zu weiteren

Tätigkeitsfeldern im und über den Tanz hinaus. Dank lebenslangem Lernen ist es möglich, dauerhaft professionell mit dem Tanz verbunden zu bleiben.

Andreas Fischer, Dr. phil., Direktor des Zentrums für universitäre Weiterbildung ZUW an der Universität Bern, seit Beginn des Weiterbildungsprogramms Mitglied der Programmleitung TanzKultur.

«Tanzen ist die Intention, mit der Bewegung des Körpers durch Raum und Zeit eine Wirkung auszulösen.»

Ergebnisse Gruppenarbeit DAS 2008-2010

Was hat eine Mango mit Bildung und Tanz zu tun?

Der Auftrag

2006 war mein erstes Jahr Nachdiplomstudiengang TanzKultur, wie die Weiterbildung damals noch hiess. Mein Auftrag war es, die Potenziale von Tanz unter einer bildungstheoretischen Perspektive zu betrachten. Da Tanz sowohl als Mittel für eine ganzheitliche Entwicklung des Menschen verstanden wird (im Sinne einer Bildung durch Tanz) als auch als eine künstlerische Ausdrucksform, zu deren Ausübung der Erwerb tänzerischer Fertigkeiten und Fähigkeiten gehört (im Sinne einer Ausbildung zum Tanz), war es ein Ziel der Veranstaltung, dass die Teilnehmenden sich mit den verschiedenen Facetten und Konzepten von Bildung auseinandersetzen und die spezifischen Bildungspotenziale von Tanz erkennen.

Neben einer Textsammlung, einem Laptop und einem Drehbuch, das mir als Orientierung für die Gestaltung des Seminartags vorlag, hatte ich einen Kurzvortrag vorbereitet, um den Teilnehmenden die wesentlichen Informationen und Grundlagen zu dem komplexen und schwer zu fassenden Begriff der Bildung darzubieten. Aber was war wesentlich? Welcher Bildungstheorie wollte ich folgen? Wieviel Einblick in die geisteswissenschaftliche Geschichte war nötig, um den nur im Deutschen gebräuchlichen Begriff der Bildung einigermaßen verständlich zu vermitteln? Neben diesen Fragen war eine unbekannte Grösse die grösste Herausforderung: die Gruppe der Studierenden. Was konnte ich an Kenntnissen und Vorwissen voraussetzen? Welche Texte konnte ich einsetzen, die verständlich geschrieben sind, über den Begriff der Bildung aufklären und zudem nicht zu lang sind?

Meist waren es 12 bis 16 Teilnehmende, die aus verschiedenen Ländern und Regionen, mit sehr unterschiedlichen Erfahrungen und Erwartungen an das Studium zusammenkamen. Vor allem die Heterogenität der Gruppe – von professionellen Tanzenden, Choreografierenden, Rhythmikern über Kindergärtnerinnen, Lehrpersonen, Architekten, Betriebswirtschaftlerinnen und Geografen, Tanztherapeuten, Tanzlehrerinnen mit eigener Schule, Uni-Dozierende etc. – erforderte den einen oder anderen didaktischen Salto und Fantasie.

Einen Zugang zu einem komplexen Begriff finden

Um die Personen kennenzulernen und zugleich in das Thema einzuführen, bat ich sie bereits im Vorfeld, einen Gegenstand zur Veranstaltung mitzubringen, den sie

mit dem Begriff der Bildung verbinden. Das klappte jedes Mal sehr gut, alle Studierenden hatten zum Seminar am Freitagmorgen etwas mitgebracht: Überraschendes, Witziges, Fantasiereiches, Typisches. Zum Beispiel ...

- einen Zollstock als Symbol für Masseinheiten und Messbarkeit von Gegenständen und die Frage, ob und inwiefern Bildung messbar ist,
- einen Spiegel, bei dessen Anblick die Auseinandersetzung mit sich selbst herausgefordert wird,
- das Buch von Antoine de Saint-Exupéry, «Der kleine Prinz», als Beispiel für die Unterschiedlichkeit von Sichtweisen auf ein und dieselbe Sache und zugleich eine Geschichte, die nie abgeschlossen ist,
- ein Tuch, das schillert, geschmeidig ist, schön aussieht und unterschiedlich verwendet werden kann,
- ein weisses Blatt, das man beschriften, bearbeiten, zusammenlegen kann, zu einer Schale gebastelt ein Gefäss ergibt, in das man etwas hineinfüllen kann; Bildung als mehr oder weniger gefülltes Gefäss,
- eine Brille, mit der sich der Blick auf die Welt schärft,
- ein Seil, dessen Enden miteinander verknotet werden können oder zu einem Netz geknüpft werden, das etwas oder jemanden sichert und hält,
- einen Kugelschreiber als typisches Symbol für Bildung, für den Erwerb grundlegender Kulturtechniken wie z. B. das Schreiben,
- einen Schmetterling als Beispiel für Entwicklung, Verwandlung und Transformation – vom Ei zur Raupe zum Schmetterling,
- einen Geldbeutel, der auf die andere, «negative» Seite von Bildung verweisen sollte, da Bildung immer auch von ökonomischen Verhältnissen abhängig ist – gute und viele Ideen zu haben, aber kein Geld zum Überleben, schränkt die Möglichkeiten der Selbstentfaltung ein,
- einen Globus, der sich dreht, immer wieder was Neues hervorbringt und gleichzeitig ein Symbol ist für das Reisen und die Entdeckung anderer Welten,
- eine Mango, eine Frucht aus einem anderen Teil dieser Erde, die uns über uns unbekannte Dinge und Bedingungen Auskunft gibt, sodass wir unser Wissen erweitern können und sich eine Bildungslücke schliesst,
- eine Häkelnadel als Werkzeug, mit dem man etwas machen, herstellen kann, das von Nutzen ist (Topflappen, Wollmütze) oder auch lediglich der Verzierung dient (Tischdecke),
- eine Schatztruhe, in der sich Kostbares verbirgt, die Neugierde provoziert und erforscht werden will.

Von der Anschauung zur Theorie

Es ist immer wieder erstaunlich, wie unterschiedlich und reichhaltig zugleich die verschiedenen Gegenstände zum Begriff der Bildung ausgelegt und interpretiert werden. Dieser Facettenreichtum ist auch kennzeichnend für den wissenschaftlichen

Diskurs, das Verständnis, die Bedeutungsfelder und Dimensionierungen von Bildung: (1) Bildung wird als Ausbildung begriffen, wenn es darum geht, (Kultur-) Techniken zu erwerben, sich Handwerkszeug anzueignen (der Kugelschreiber) oder sich in der Begegnung mit dem Unbekannten, Fremden Wissen anzueignen und Kenntnisse zu erweitern (die Mango). (2) Bildung wird als ein Prozessgeschehen verstanden, in dem sich Veränderung und Transformation abspielen (der Schmetterling) und der nie abgeschlossen ist (der Globus) und (3) als Ergebnis einer Entwicklung, in der der Mensch aktiv ist, selbstbestimmt handelt und in der Lage ist, kritisch zu urteilen. Dieser (immer auch vorübergehende) Zustand wird als etwas Kostbares wahrgenommen (das schillernde Tuch, die Schatztruhe). Bildung umfasst sowohl den Erwerb von Fertigkeiten und Fähigkeiten als auch den Gang der Entwicklung und Transformation, die Schärfung des Blicks (die Brille) und die Verknüpfung von Einzelteilen (Netz) hin zu einer Entwicklung von Neuem, das der kritischen Reflexion unterzogen wird (Spiegel). Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung des Selbst mit der Welt. Diese Auseinandersetzung fördert die Selbstbestimmung, Teilhabe sowie Urteilsfähigkeit des Einzelnen und setzt sich gleichsam voraus.

Mit diesem anschaulichen Zugang über die mitgebrachten Gegenstände waren die nötigen Voraussetzungen zur Auseinandersetzung mit Texten geschaffen. Nun galt es, die oft sperrige Wissenschaftssprache aufzubrechen und mit Hilfe der gesammelten Bilder und Vorstellungen verständlich zu machen. Das war immer eine harte und mühselige Übersetzungsarbeit, die den Teilnehmenden schwer fiel. Wo war der Tanz? Was hatten diese Texte mit ihnen zu tun? Einige stellten sich die Frage, warum der Sachverhalt Bildung so kompliziert, mit so vielen Schachtelsätzen und Verweisen auf nicht weniger wichtige Informationen in Fussnoten dargestellt wird, wenn es doch auch einfacher ginge.

Zusammenhängen in der eigenen Geschichte auf die Spur kommen

Welchen Beitrag nun der Tanz als Gegenstand von Bildung leisten kann, führte schliesslich zur zentralen Frage des Seminars. Auch dafür liegen elaborierte Texte und wissenschaftliche Abhandlungen vor, die eine Antwort geben können. Da sich zum einen in dem Studiengang Experten und Expertinnen des Tanzes versammeln und ich zum anderen davon ausgehe, dass die eigene Lern- und Lebensgeschichte eine Bildungsgeschichte ist, wählte ich auch hier den subjektiven Zugang und lud die Teilnehmenden ein, die eigene Tanzgeschichte rekonstruierend – in chronologischer Reihenfolge – aufzuschreiben: angefangen im Heute, zurückgehend auf die ersten erinnerbaren Situationen, in denen man getanzt oder Tanz erlebt hat. Im Austausch untereinander sollten sie daran anschliessend solche Momente, Situationen und Kontexte ausfindig machen, die sie heute für die eigene Entwicklung als bedeutend beurteilen. Trotz aller individuellen Unterschiede in den Lebens- und Tanzgeschichten fanden sich gemeinsame Elemente, die als konstituierend für den Gang von Bildung angesehen werden können.

So teilten viele Teilnehmende die Erfahrung, im Tanz einen Freiraum für selbstbestimmtes Tun entdeckt zu haben, für etwas, wonach sie immer schon – mehr oder weniger bewusst – gesucht hatten. Sie berichteten von einem Gefühl der Befreiung von äusseren und inneren Zwängen. Manchmal war es auch der Tanz selbst, den sie z. B. nach Jahren harten und einseitigen Trainings als Zwang erlebt hatten, der ihnen Grenzen auf schmerzhaft Weise deutlich machte, körperliche und seelische. Mit dem durch Verletzung oder auch Übersättigung ausgelösten leidvollen Abschied von einer bislang bevorzugten Tanzpraxis hin zu einer anderen, ungewohnten Weise der Auseinandersetzung mit sich und seinem Körper eröffneten sich neue Wege und (Selbst-) Erfahrungsräume, die bei jeder Person unterschiedliche, nachhaltige Wirkungen zeigten.

Diese Erweiterung von Perspektiven durch eine Vielfalt von Techniken, Stilformen und Praktiken ist sowohl mit Verunsicherungen als auch Erfahrungen von Erneuerung und Glück verbunden: Unterstützung zu finden, so sein zu dürfen, wie man ist, sich und die Welt in der Bewegung zu erforschen, etwas zum Ausdruck zu bringen, was einen an- und umtreibt. Solche Momente und Prozesse, in denen sich etwas löst, ein Knoten platzt und sich Türen für weitere Entdeckungen und Wege öffnen, sind kennzeichnend für Bildungsprozesse im Medium von Tanz. Sie lassen sich in der eigenen Geschichte wiederfinden und können uns als neue Herausforderung, als Widerstand und mitunter schmerzvoller Prozess immer wieder begegnen. Der aufmerksame Umgang mit dem Körper, seine Modifikationen und Erneuerungen in Raum und Zeit können als Seismografen für die eigene Entwicklung aufgefasst werden. Der Tanz liefert ein Übungsfeld für solche Selbst- und Weiterprobungen. Er bietet das Material für Reflexionen im Hinblick auf den Umgang mit dem Körper – in mir vertrauten wie fremden Tanz- und Körperpraktiken. Es sind Reflexionen des Körpers, ungewohnte, irritierende oder neue Körpererfahrungen, die zum Nachdenken anregen und Innehalten provozieren. Die Bedeutung, die der Tanz im Leben der Seminarteilnehmenden hatte bzw. hat, ist ein Beleg für sein Bildungspotenzial.

Von daher liefert der – aus didaktischen Gründen gewählte – biografische Zugang eine solide Grundlage für die weitere, theoretische Auseinandersetzung über den Zusammenhang von Bildung und Tanz. Man könnte auch von einem Bildungsprozess sprechen, der hier bei den Studierenden in Gang gesetzt wurde. Ob dies wirklich geschehen ist, vermag ich allerdings nicht zu beurteilen. Denn Bildung hängt immer auch von den Dispositionen und Entscheidungen der Subjekte ab, sich auf Neues, Unbekanntes, Ungewohntes einzulassen. Bildung kann nicht verordnet werden, sondern immer nur ein Angebot sein. In diesem Sinn hoffe ich, einen Bildungsbeitrag zur Tanzkultur in Bern geleistet zu haben.

Antje Klinge, Professorin für Sportpädagogik und Sportdidaktik an der Ruhr-Universität Bochum, Gründungs- und Vorstandsmitglied des Bundesverbands Tanz in Schulen e. V., seit 2006 als Dozentin im Weiterbildungsprogramm DAS/MAS Tanzkultur tätig.

grenzüberschreitend

denken



Über Aliens, Lehre in Bern und Fussballmeisterschaften

Gespräch mit Gabriele Klein

Bettina Glauser: Was kommt Ihnen spontan zum Weiterbildungsstudiengang TanzKultur in den Sinn?

Gabriele Klein: TanzKultur war einer der ersten Studiengänge für Tanzwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Die Initiatorin, Margrit Bischof, war sehr weit vorn, sehr initiativ. Sie hat mutig den Studiengang etabliert. Für manch andere Studiengänge, die es dann auch in Deutschland gab, war der Studiengang später ein Vorbild.

Welche persönliche Erinnerung haben Sie dazu?

Ich erinnere mich zum Beispiel, dass die ersten Jahrgänge noch am Institut für Sportwissenschaft unterrichtet wurden und dann erfreulicherweise nicht mehr, weil die Räumlichkeiten einfach eine andere Atmosphäre ausstrahlen. Man hatte dort das Gefühl, ein Alien zu sein. Ich erinnere mich auch, dass in einem der ersten Jahrgänge eine Schweizer Studentin sagte, es würde ihr nicht nur wahnsinnig schwerfallen in diesen für sie neuen Theorien zu denken. Sie hätte auch Schwierigkeiten, alles in Hochdeutsch zu formulieren. Ich hatte keine Ahnung und habe sehr naiv gesagt, ja dann sprechen sie doch mit mir im Dialekt und habe dann natürlich nichts mehr verstanden.

Wie positionieren Sie den universitären Weiterbildungsstudiengang TanzKultur in der deutschsprachigen Tanzlandschaft?

Der Grossteil der Studierenden kam aus der Schweiz und insofern war und ist dieser Studiengang elementar und wegweisend für die Tanzentwicklung in der Schweiz. Die Teilnehmenden kamen v. a. aus der Praxis und hatten durch diese universitäre Weiterbildung die Möglichkeit, ihre eigene Praxis zu reflektieren, zu kontextualisieren und ihr Profil weiterzuentwickeln. Das hatte mitunter unmittelbare Auswirkungen auf ihre Praxis selbst, auf die Menschen, die sie ausbildeten oder mit denen sie choreografisch und tänzerisch arbeiteten. Insofern hat der Studiengang sich nachhaltig auf die Tanzentwicklung ausgewirkt.

Im ersten Studiengang lehrten Sie unter dem Modultitel «Soziologische Betrachtungen. Tanz und Gesellschaft». Wovon liessen Sie sich bei der Gestaltung Ihrer TanzKultur-Seminare leiten?

Universitäre Lehre ist für mich unmittelbar mit Forschung verbunden. Ich bin zutiefst der Überzeugung, dass Lehrtätigkeit an einer Universität eines aktuellen Forschungsbezugs bedarf; also keine Reader-Kultur sein darf oder sich auf Handbuchttexte

beschränken darf. Als Studentin haben mich selbst auch immer die Professoren begeistert, die ihre aktuelle Forschung erläuterten und näherbrachten. Ich wollte keine Professoren haben, die mir – wenn auch mit ausgefeilter Hochschuldidaktik – zum dritten Mal aufgekochtes Zeug präsentierten. Ich wollte die aktuelle Forschung kennenlernen und an den Prozessen teilhaben. So lege ich grundsätzlich meine Lehre an, auch in Bern.

Wie haben sich Ihre Lehrinhalte über die Jahre verändert, welche Einflüsse trugen dazu bei?

Der Modultitel ist immer gleich geblieben, aber unter diesem Modultitel hat sich immer etwas anderes verborgen. Mein Verständnis des Verhältnisses zwischen Tanz und Gesellschaft hat sich in den 13 Jahren sehr verändert: Durch Forschungsprojekte, durch die Auseinandersetzung mit der Relation zwischen Tanz und Choreografie, Tanz und Gesellschaft, Sozialem und Ästhetischem im Tanz, mit dem gesellschaftlichen Kontext von Tanz und mit der Frage, wie man das erforschen und beschreiben kann. Ich habe in den ersten Jahren versucht, den Studierenden die Sozial- und Kulturgeschichte sowie den gesellschaftlich-politischen Kontext von Tanz, populärem Tanz wie Kunsttanz nahezubringen. Was passierte politisch, gesellschaftlich, kulturell und künstlerisch in der Zeit, als ein Tanz wie z. B. Rumba Modetanz war oder als sich das Tanztheater etablierte oder als Hip-Hop aufkam? In den letzten Jahren habe ich auch diese Perspektive auf Kontexte gerichtet, mich aber im Wesentlichen darauf konzentriert, das Soziale und das Politische in der Bewegung, in der Tanzästhetik und in der Choreografie selbst zu thematisieren.

Welchen Blick auf den Tanz eröffnet Ihre vermittelte Thematik den TanzKultur-Studierenden?

Die TanzKultur-Studierenden kamen fast alle aus der Tanzpraxis und zwar aus sehr unterschiedlichen Tanzszenen. Es gab Studierende aus dem orientalischen Tanz, Tanztherapeutinnen, Dramaturgen, Tanzstudiobesitzerinnen, Choreografen. In ihrer Praxis sind alle auf sich und ihr unmittelbares interaktives Umfeld bezogen, auf ihre situationalen Kontexte. Ich hoffe, dass ich ein Verständnis über das Verhältnis von Situation (das Tanzen als Ereignis, Erfahrung, Aktion, Praxis) und Struktur (Tanz im Kontext einer Alltagskultur, der Künste, einer Gesellschaft und Kultur) vermitteln konnte. Dass ich also zeigen konnte, dass jede Situation strukturiert ist, dass jede Situation Mustern von sozialer und kultureller Wahrnehmung folgt; dass auch jede Bewegung, die der Einzelne erfindet, vielleicht für ihn eine grosse Entdeckung ist, aber auch einem bereits bekannten Muster von Bewegung folgt, das sich in die Körper, vielleicht über Generationen, eingeschrieben hat und dort abgespeichert ist und das im Kontext mit seiner habituellen Disposition steht. Ich hoffe, dass den Studierenden diese Verlinkungen zwischen dem Tanzästhetischen und dem Sozialen deutlicher geworden sind. Wichtig war mir auch immer die Reflexion des zentralen Begriffs «Tanzkultur». Der Begriff ist erst einmal eine Behauptung, die besagt, dass Tanz Kultur ist. Aber: Was ist das Kulturelle am Tanz? Wie zeigt sich das Kulturelle? Wie zeigen sich kulturelle Unterschiede und welche politischen und sozialen Implikationen hat

dies? Was bedeutet es zum Beispiel, wenn in der Schweiz orientalischer Tanz praktiziert wird? Welches Verständnis von «dem Orient» steckt dahinter? Welche postkolonialen Aspekte hat dies?

Was ist der Profit für Studierende, internationale Gastdozierende zu erleben?

Ein Studiengang, so auch meine Erfahrung in Hamburg mit dem internationalen Masterstudiengang Performance Studies, den ich leite, braucht ein Herzstück und braucht ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Stabilität und Labilität. Das heisst: Es braucht ein verbindendes thematisches Zentrum. Es braucht zudem Lehrende, die vor Ort sind und die Kontinuität gewährleisten in der Lehre, aber auch in der Organisation. Und es braucht Lehrende, die von aussen kommen, die neue und andere Ideen, anderes Wissen und andere Erfahrungen einbringen. In diesem Spannungsfeld entwickeln sich Studiengänge wie die Tanzkultur, die ja auch von der Auseinandersetzung mit dem Zeitgenössischen leben, weiter. In Bern kamen viele Lehrende von aussen und in der Form des Blockunterrichts haben die Studierenden immer sehr intensiv die Denkart eines bestimmten Dozenten kennengelernt. Margrit Bischof hatte es geschafft, auswärtige Dozierende, die in ihrem Feld sehr bekannt waren, zu gewinnen und an den Studiengang zu binden. Damit war garantiert, dass die Studierenden viel Einblick in aktuelle Forschungen bekamen und unterschiedliche Denkansätze und methodische Zugänge, vor allem diejenigen, die gerade praktiziert wurden, aus erster Hand kennenlernen konnten. Ich finde es für diesen Studiengang wichtig, die Vielfalt der Perspektiven, theoretischen Ansätze, Methoden, Verfahren, Denkweisen und Lesarten zu vermitteln, die sich z. T. mit demselben Gegenstand, z. B. Konzepttanz, oder denselben Begriffen, z. B. zeitgenössisch, befassen. Ein künstlerisch-wissenschaftlicher Studiengang, der keine Anregung von aussen bekommt, ist schon mit seinem Beginn gelähmt, weil die Gefahr viel zu gross ist, dass Lehrinhalte zu einem Kanon und damit schnell zur Ideologie werden.

Was ist für Sie der Mehrwert einer internationalen Gastlehrertätigkeit bei der Tanzkultur?

Für mich war es immer sehr hilfreich mit anderen Studierenden zu tun zu haben als mit meinen Hamburger Studierenden, die ich natürlich viel besser kenne und länger und kontinuierlicher begleite. In Bern sind es andere Menschen, aus anderen Kontexten, in einem anderen Land lebend, sie haben für diesen berufsbegleitenden Studiengang bezahlt und haben andere Studien- und Lebensbedingungen als in Hamburg zum Beispiel. Von daher war das für mich immer sehr wichtig, meine Lehre in fachlicher und didaktischer Hinsicht zu prüfen und eine andere Rückmeldung zu bekommen und diese zu bedenken. Ich habe mitunter in Bern auch Situationen erlebt, wo ich das Gefühl hatte, ich sei gescheitert, weil ich glaubte, das, was ich wollte, nicht vermitteln zu können. Manchmal machte ich kleine Vorlesungen mit meinen Texten, z. T. Vortragstexte, die ganz frisch waren. Mitunter war der Gedankengang noch nicht klar formuliert und wenn mich die Studierenden dann komisch ansahen und gute Nachfragen stellten, war dies auch sehr hilfreich für mich.

Welche Erinnerungen haben Sie an den Ort Bern?

Nach den vielen Jahren ist es eine Art «nach Hause kommen», wenn ich nach Bern fahre. Margrit hat mir natürlich einen grossen Gefallen getan und meinen Wunsch, im Sommer unterrichten zu dürfen, berücksichtigt. Ich liebe es, in die Aare zu springen. Die arme Margrit und auch Claudia Rosiny mussten dann leider immer mit mir in die Aare. Wir haben auch Fahrradtouren gemacht, waren schön essen miteinander, haben viel gesprochen. Die Reise nach Bern war ein fester Bestandteil meines Jahresrhythmus. Wir haben im Laufe der Jahre auch einige Fussballweltmeisterschaften und Fussballeuropameisterschaften gemeinsam erlebt und mit Kölsch gefeiert.

Mit welchem Thema sehen Sie sich in fünf Jahren beschäftigt?

Dann beschäftige ich mich vielleicht mit anderen Forschungsprojekten als jetzt und vielleicht auch mit dem allmählichen Abschied von der Universität. Im Moment bin ich sehr viel mit neuen Forschungsprojekten beschäftigt. Es gibt drei neue grosse Forschungsverbundprojekte, sie werden mich die nächsten drei bis vier Jahre beschäftigen und ich freue mich sehr darauf und auf die vielen jungen Menschen, mit denen ich dort zusammenarbeiten werde. Dass ich dies nun machen darf, nachdem ich viele Jahre Leitungsfunktionen in der Universitätsselbstverwaltung, im Dekanat und im akademischen Senat etc. innehatte, macht mich sehr glücklich.

Vielen Dank für das Gespräch.

Oktober 2014 in Berlin

Gabriele Klein, Tanzwissenschaftlerin und Soziologin, Professorin an der Universität Hamburg, seit Beginn des Weiterbildungsprogramms als Dozentin im DAS/MAS Tanzkultur tätig.

Bettina Glauser, MSc Exercise and Health Sciences, 2011 Gründung der eigenen Tanzformation compagnieBE, aktuelle Studienkoordinatorin Tanzkultur.

Tanz, Kultur, Sport und Wissenschaft

Seit 13 Jahren ist der Weiterbildungsstudiengang TanzKultur am Institut für Sportwissenschaft der Universität Bern angesiedelt. In diesem Essay versuche ich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, der Frage nachzugehen, wie die vier zentralen Begriffe Tanz, Kultur, Sport und Wissenschaft zusammenpassen.

Tanz und Kultur

Tanz ist wohl eine der ältesten Ausdrucksformen menschlicher Kultur, wie frühe Höhlenmalereien aufzeigen. Auch in antiken ägyptischen und griechischen Darstellungen lassen sich getanzte Bewegungen finden. Aus anderen Kulturkreisen kennen wir beispielsweise indische Tempeltänze, die einen religiösen Hintergrund haben. Die höfischen Tänze des Mittelalters waren nur einer oberen Gesellschaftsschicht zugänglich und dienten als Zeitvertreib. Als Ausdruck einer ruralen Kultur wurde wohl auch an bäurischen Festen seit jeher getanzt.

Wie die Kultur und die Gesellschaft, ist natürlich auch der Tanz einem steten Wandel unterworfen, ein Phänomen, das insbesondere in den letzten hundert Jahren mit der zunehmenden Beschleunigung aller Lebensbereiche zu beobachten ist. Die Ausdifferenzierung der Tanzformen weg vom klassischen Ballett zu einer Vielzahl möglicher Ausdrucks- und Bewegungsformen macht es heute genauso wie früher unmöglich, von «dem Tanz» zu sprechen. Beispielsweise listet die Online-Enzyklopädie Wikipedia in ihrer deutschsprachigen Version 249 verschiedene Tanzformen auf, und es ist unschwer vorherzusagen, dass die Zahl noch deutlich steigen wird.

Sport und Gesellschaft

Ähnlich wie Tanz ist auch der Sport heute ein zentrales gesellschaftliches Phänomen. Das zeigt sich am Umfang der Berichterstattung insbesondere über einige Sportarten oder Sportveranstaltungen, am Stellenwert, der dem Sport und der Sportförderung von Seiten der Politik zukommt, ebenso wie an der versuchten Instrumentalisierung des Sports für alle möglichen erzieherischen oder bildenden Zwecke. Nicht zuletzt hat der (im Vergleich mit anderen Ländern verspätet erfolgte) Ausbau der sportwissenschaftlichen Institute in der Schweiz damit zu tun, dass

«Tanzen ist
mit dem eigenen Körper
in Bezug auf Musik
(Klänge und Stille,
Rhythmus, Melodie)
in der Gruppe
individuell
wahrnehmen und
Bewegungsentscheidungen
autonom
treffen zu können
um ...
in einen Flow zu kommen
Neues zu generieren
Emotionen zu erleben
Neues zu entdecken»

Ergebnis Gruppenarbeit DAS 2008–2010

sich auch die Universitäten der zunehmenden gesellschaftlichen Bedeutung des Sports nicht mehr entziehen konnten.

Gewiss ist auch der Sport, so wie wir ihn heute verstehen, nicht in der neuesten Zeit entstanden. Aus dem alten Griechenland kennen wir die Olympischen Spiele, die dann 1896 von Baron Pierre de Coubertin als Olympische Spiele der Neuzeit wieder zum Leben erweckt wurden. Die mittelalterlichen Ritterspiele wiesen durchaus auch schon Showelemente auf, wie wir sie heute von grossen Fussballturnieren oder Olympischen Spielen kennen. Heute ziehen diese gigantischen Spektakel mit ihren astronomischen Budgetzahlen die Bevölkerung rund um den Globus gleichermaßen fasziniert in den Bann, wie sie sie angewidert und ungläubig den Kopf schütteln lassen.

Sport ist aber auch ein allgegenwärtiger Bestandteil der Alltagskultur. Fitnessangebote, Sportvereine oder Aktiv-Ferien begleiten uns und setzen Standards für unser Verhalten. Wenn man Sport aus einer sozial- und verhaltenswissenschaftlichen Perspektive beschreibt, lässt sich sportliches Handeln in Anlehnung an Nitsch (1982) durch drei Charakteristiken beschreiben. Zum Ersten ist es Leistungshandeln, das sich an individuellen oder sozialen Anstrengungs- und Gütemassstäben orientiert, zum Zweiten ist es normgeleitetes Handeln, das Regeln und Werte respektiert und nach ihnen beurteilt wird, und zum Dritten Bewegungshandeln, das einen äusseren und inneren Bewegungsvollzug beinhaltet. Sport enthält also potenziell ein kompetitives Element, und mit diesem inhärenten Wettkampfgedanken ist auch der duale Code von Sieg oder Niederlage verbunden, nach dem immer nur ein Gewinner aus dem Wettkampf hervorgehen kann. Im Gegensatz dazu stehen im heutigen Tanz Freiräume, Ausdruck, Kreativität und Kooperation im Mittelpunkt, selbst wenn natürlich auch Tanzwettbewerbe durchgeführt und Preise vergeben werden.

Tanz und Sport

Mindestens in einem Bereich gibt es Gemeinsamkeiten zwischen Sport und Tanz: Es sind immer Bewegungen, meistens Ganzkörperbewegungen involviert, die zu einer unmittelbaren sinnlichen Erfahrung führen und Emotionen bewirken, die wiederum durch den Körper ausgedrückt werden. Das performative Handeln mit dem Element der körperlichen Bewegung und seiner Unmittelbarkeit verbindet Tanz und Sport.

Vielleicht ist es diese Gemeinsamkeit, die zur Folge hatte, dass Tanz mit dem Beginn der Leibeserziehung in der Schweiz mindestens für Mädchen Bestandteil des Turnunterrichts geworden ist (und nicht etwa der Musik oder der Kunst). Seit Ende der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts die Turn- und Sportlehrerausbildung am damaligen Institut für Leibeserziehung und Sport der Universität Bern etabliert wurde, ist Tanz jedenfalls unverrückbarer Pflichtbestandteil des Curriculums.

In den Lehrmitteln, die für den Sportunterricht in Schweizer Schulen entwickelt wurden, wird dem Thema «Bewegen, Darstellen, Tanzen» für jede Stufe eine eigene Broschüre gewidmet. Als Zielstellung wird formuliert: «Das Bewusstsein schaffen

für einen funktionellen Umgang mit dem Körper und mit der Bewegung als Teil einer ganzheitlichen Lebensgestaltung» (Lehrmittel Sporterziehung, 1997, Band 6, Broschüre 2, S. U2).

Im Sportunterricht lernen junge Menschen also ihren Körper in seiner Funktionalität kennen, loten seine Grenzen und Möglichkeiten aus und machen damit Erfahrungen, die sie im Idealfall in ihrem weiteren Leben begleiten. Funktionalität wird als eine wichtige Komponente des Sports angesehen, weil es gerade auch um leistungsorientierte Handlungen geht. Damit ist nicht die Spitzenleistung gemeint, die wir als Zuschauerinnen oder Fernsehkonsumenten bewundern, sondern die an der individuellen Norm gemessene Optimierung. Es geht auch um die möglichen Ausdrucksformen eines Körpers und seine Wirkungen auf andere. Hier lässt sich das bewegte Tun beschreiben und auch ästhetisch bewerten, was wiederum eine Grundlage für Beurteilungen und Zensuren darstellt.

Tanz in der (Sport-)Wissenschaft

Es gibt jedoch auch eine zweite Betrachtungsweise für menschliches Handeln, die über das biologische System mit seinen naturgesetzlichen Kausalitäten hinausgeht: die Betrachtung des Menschen als verantwortliche Person, die ihrem Tun und Unterlassen Sinn gibt und damit Ziele verfolgt und Wirkungen bezweckt. In dieser Betrachtung geht es um Finalität, um das Ausnutzen von Freiheitsgraden und Möglichkeiten, um Kreativität und letztlich um Selbstbestimmung.

Dieser Betrachtung liegt auch ein spezieller wissenschaftlicher Zugang zugrunde, wie er in der jüngsten Fakultät der Universität Bern, der Philosophisch-humanwissenschaftlichen, vertreten wird, an die der Studiengang TanzKultur seit der Fakultätsgründung im Jahr 2005 angebunden ist. «Menschliches Denken, Fühlen und Handeln im sozialen Kontext» ist der Untertitel der Fakultätsbroschüre (Phil-hum. Fakultät, 2010). Wir sind also die Fakultät, die sich mit dem humanen, dem fühlenden, denkenden, sich bewegenden Menschen beschäftigt. Dieser Mensch ist nach unserem Menschenbild nicht nur ein physischer Organismus, sondern irgendwie zielgerichtet handelnd, interessiert und neugierig, wahrnehmend und entscheidend, lernfähig und gestaltend, sich bewegend und interagierend und eigentlich immer in Entwicklung begriffen. Und um all diese Dinge geht es, so glaube ich, ja auch im Tanz.

Wenn ich oben argumentiert habe, dass Tanz Bestandteil unserer Kultur ist, dann kommt hier ein zweites Merkmal des Tanzes hinzu: Tanz als verkörperlicher Ausdruck der menschlichen Psyche. Tanz stellt somit für unsere Fakultät einen eigentlich idealen Untersuchungsgegenstand dar. Kaum eine andere Sportpraxis bietet ein derartig vielfältiges Potenzial an Bewegungs-, Körper- und Gruppenerfahrungen, kaum irgendwo sind die Gestaltungschancen von Neuem, Kreativem so gross, ist das Erproben von Ausdrucksformen, das Präsentieren vor anderen bis hin zum Auftritt vor Publikum so gut möglich wie im Tanz. Zahlreiche für unsere Fakultät wichtige Fragestellungen wie die Durchdringung des soziokulturellen Phänomens,

die funktionale Analyse der Bewegungen und die Aspekte des kooperativen Handelns liessen sich also am Beispiel Tanz unter Einbezug sportwissenschaftlicher Methoden wunderbar und interdisziplinär beforschen.

Roland Seiler, Professor für Sportwissenschaft (Sportpsychologie) am Institut für Sportwissenschaft der Universität Bern, seit 2008 Präsident der Programmleitung des Weiterbildungsprogramms TanzKultur.

Literatur

Mengisen, Walter & Müller, Roland (1999). *Lehrmittel Sporterziehung Band 6: 10.-13. Schuljahr* (3. Auflage). Bern: BBL.

Nitsch, Jürgen R. (1982). Sportpsychologie. In Roland Asanger & Gerd Wenninger (Hrsg.), *Handwörterbuch der Psychologie* (S. 468–473). Weinheim: Beltz.

Philosophisch-humanwissenschaftliche Fakultät (2010). *Menschliches Denken, Fühlen und Handeln im sozialen Kontext*. Bern: Autor.

Wikipedia (19.9.2014). *Liste der Tänze*. Zugriff am 29.10.2014 unter http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Tänzen

«Der Tanz lebt von den Überschüssen einer Beweglichkeit, die sich nicht in Zwecken und Regeln fassen lässt. Er ist zweck- regellos, gemessen an den Zwecken und Regeln des gewöhnlichen Lebens.»

Bernhard Waldenfels

Mehr Kunstschaffende in die Forschung bitte! Gespräch mit Gesa Ziemer

Bettina Glauser: Sie sind in Hamburg Professorin für Kulturtheorie und kulturelle Praxis. Wo und wie besteht Ihr Bezug zu Tanz/Performance?

Gesa Ziemer: Der Titel der Professur zeigt ja, dass ich keine Kunstwissenschaftlerin bin. Mich interessiert Tanz weniger als Kunst der Kunst wegen. Tanz interessiert mich vor allem dann, wenn er in andere gesellschaftliche Systeme übergeht. Zum Beispiel in die Forschung, ins Politische, ins Urbane oder in die Bildung. Eigentlich interessiere ich mich für die Schnittstellen. Ich frage mich immer, was für eine Kompetenz hat Tanz in Bezug auf ein anderes System.

Tanz ist ...

Bewegung und Bewegung beinhaltet viele Ebenen. Der Körper hat mit Tanz zu tun, aber der Körper hat auch mit sehr viel anderem zu tun; mit Organisationsformen, z. B. denjenigen eines Unternehmens, er produziert Räume, z. B. in einem Gebäude oder Park. Choreografien von Bewegungen sind immer auch gesellschaftliche Choreografien. Ich finde den Begriff «Choreografie» eigentlich interessanter, der Begriff «Tanz» ist mir zu eng.

Tanz kann ...

Tanz hat eine analytische Fähigkeit in Bezug auf Räume und Bewegung. Tanz ist immer interdisziplinär, das finde ich toll. Es hat immer zu tun mit Raum, meistens mit Sound, oft mit Licht, mit Körper, oft auch mit Stimme. Tanz kann vor allem Szenen, Räume und Bewegungen analysieren. Tanz kann den Fokus auf die Frage von Bewegung, von Körper, von physischer Kompetenz in anderen gesellschaftlichen Bereichen stärken. An vielen Orten werden Praktiken der Teilhabe durchgeführt, z. B. in der Stadtentwicklung oder in vielen Unternehmen. Man kommuniziert, man versucht verschiedene Partizipationstechniken anzuwenden, die aber ganz oft nicht funktionieren, weil manchmal banalste Dinge nicht stimmen, wie z. B. das Setting im Raum. Da denke ich oft: «Wenn jetzt Choreografierende hier wären, die hätten einfach eine andere Idee, wie ein Raum überhaupt gestaltet würde und könnten insofern auch ganz andere Kommunikationsprozesse auslösen, als das klassischerweise Berater tun.»

Tanz kann nicht ...

sprechen. Was nicht heisst, dass Tanzende und Choreografierende sich grundsätzlich nicht adäquat artikulieren könnten. Es gibt sehr wohl welche, die das hervorragend

beherrschen. Trotzdem sehe ich es als Problem, dass in Tanzausbildungen noch zu wenig sprachlich reflektiert wird. Deshalb ist Tanz innerhalb der Kunst und auch in Bezug auf Forschung oft die schwächste Disziplin. Weil die Tänzer und Tänzerinnen häufig nicht in der Lage sind, klar zu machen, was sie eigentlich wollen und auch können, weil sie nicht so sprachausgebildet sind. Deshalb sind Reflexionsformate in Tanzausbildungen auch wichtig und werden ja auch immer stärker in die Ausbildung integriert. Die Aussage «Tanz ist Kunst – ergo intuitiv und nicht erklärbar», halte ich für einen totalen Mythos. Die eigene Vorgehensweise mangels anderer Worte «intuitiv» zu nennen, damit kommt man nicht weit. Oft arbeiten wir heute interdisziplinär, weshalb wir unsere Arbeit gut erklären müssen und auch dann, wenn wir Geld akquirieren müssen.

Was kann Tanz anders als Tanz?

Tanz kann sehr gut über Körper- und Raumkompetenz aufklären und dieses Wissen auch auf andere Kontexte übertragen. Zum Beispiel schreibt der Choreograf und Tänzer, Sebastian Matthias, bei uns eine Doktorarbeit über «Groove». Wie geschehen Bewegungsübertragungen genau, die Groove auslösen? Einer fängt an zu tanzen und der Andere tanzt mit, hört jemand wieder auf, hört der Andere auch auf. Die Doktorarbeit will ein ganz differenziertes Vokabular finden um zu beschreiben, wie solche Bewegungsübertragungen geschehen. Das finde ich grossartig! In dem Sinne kann Tanz Alltagspraktiken, Clubkultur, Kollektivität beschreiben. Und das kann nur der Tänzer, weil er einen Praxisbezug hat, den die Tanztheoretikerin weniger hat. Tanz kann also forschen.

Was ist Ihr Beitrag zum Feld der kulturellen Teilhabe?

Ich arbeite an einer Universität für Metropolenentwicklung und bin stark an der Schnittstelle zum urbanen Raum und der Stadtentwicklung tätig, wo das ein Riesenthema ist. Oft werden Teilhabeformate entwickelt, die nicht wirklich funktionieren, weil sie entweder von den Partizipierenden als Alibi-Teilhabe entlarvt werden oder weil sie performativ überhaupt nicht funktionieren. Es gibt dieses schöne, von Wolfgang Fach formulierte, Paradox der Partizipation: «Diejenigen, die teilhaben wollen, sollen nicht und diejenigen, die sollen, wollen nicht.» In unserer immer heterogener werdenden und demokratischen Gesellschaft sind Formate der Teilhabe ein wichtiges Thema. Wir führen hier in Hamburg das wissenschaftlich-künstlerische Graduiertenkolleg «Versammlung und Teilhabe» durch, in dem das Feld – vor allem von den performativen Künsten her kommend – erforscht wird. Künstler und Künstlerinnen haben diesbezüglich eine hohe Expertise, weil sie Machtverhältnisse reflektieren und Settings herstellen können, die funktionieren. Mich interessieren ganz konkrete Stadtaktionen und wie sich diese tatsächlich in Teilhabe niederschlagen und funktionieren oder eben nicht. Eine Promovierende beschäftigt sich mit der Frage von Kindern und Teilhabe im Hamburger Gängeviertel. Sie fragt, wie Kinder eigentlich an Stadtplanungsprozessen teilhaben können. Genauer fragt sie, wie Kinder Entscheidungen treffen und ob Bewegung dabei einen Ausschlag geben kann. So werden die Kinder beispielsweise in den Gestaltungsprozess von Spielplätzen eingebunden.

Welche Erkenntnisse im Zusammenhang mit Tanz/Performance/Choreografie haben Sie bereits aus dem B. A. Kultur der Metropole gewonnen?

Unsere Universität fokussiert Metropolenentwicklung. Und diese sind nicht nur technisch, planerisch oder ökonomisch zu entwickeln, sondern auch kulturell. Das kommt meistens eben erst ganz spät. Die Hafencity, in der die Universität Hamburg lokalisiert ist, ist ein schönes Beispiel: Man baut seit mehr als zehn Jahren einen Stadtteil nach einem Masterplan und hat Kultur vor allem hochkulturell gedacht. Die Elbphilharmonie ist so ein Beispiel. Urbanität und damit ein lebendiges Alltagsleben geschieht aber durch vielfältige kulturelle Praktiken. Das Leben hier ist noch sehr steril. Hätte man sich über kulturelle Nutzungen früher Gedanken gemacht, wäre der Stadtteil vielleicht urbaner. Mit solchen Fragen beschäftigt sich der Studiengang.

Was bringen Tanzende und Choreografierende in den Studiengang B. A. Kultur der Metropole ein?

Da Stadtentwicklung oft einseitig technisch-baulich oder planerisch gedacht wird, ist es wichtig, auch künstlerische Expertise einzubringen. Diese eröffnet andere Perspektiven. Choreografierende – oder Performing Artists – bringen zum Beispiel interventionistische Praktiken ein. Zum Beispiel wird durch das Aufspannen eines Bandes und somit das Versperren einer Strasse versucht, die Gesellschaft und soziale Struktur vor Ort zu analysieren und zu beschreiben. Wer stört sich eigentlich daran? Wie verhalten sich die Leute, wenn solche Sachen passieren? Ein weiteres Beispiel ist das Gehen. Der Choreograf und Tänzer Martin Nachbar, auch ein Promovend im Graduiertenkolleg, geht zum Beispiel mit Studierenden durch die Stadt und erarbeitet Walks. Wie produziert das Gehen Räume? Solche Experimente können auch für Stadtplanungsverantwortliche interessant sein, weil diese dann vielleicht aufmerksamer durch die Stadt gehen. Wenn sie das täten, würden sie vielleicht auch anders planen. Denn eine Planerin plant öffentliche Räume eigentlich anhand von Daten und von der Karte her und ein Tänzer, eine Choreografin geht durch die Stadt und nimmt wahr, macht Wahrnehmungsübungen. Ich wünschte mir, Planerinnen würden das auch tun und auf die Expertise konkret vor Ort setzen. Auch Architekten arbeiten zu wenig site-specific. Und das ist etwas, was Künstler und Künstlerinnen denen beibringen können: hingehen, wahrnehmen, hinlegen, hinstellen, riechen, tasten, fühlen, rückwärtsgehen. Was geschieht dabei eigentlich?

Welche Aha-Effekte erlebten sie, seit Sie im Studiengang B. A. Kultur der Metropole tätig sind?

Ich wusste nicht, dass Planerinnen und Architekten so wenig vor Ort sind und so wenig bewegt oder sinnlich forschen. Und ich weiss nun, warum viele Gebäude so gleichförmig aussehen auf der Welt, wie sie aussehen (lacht). Solche Aha-Effekte hat es viel bei mir gegeben, als weiteres Beispiel: Hier ist ein grosses Wohnquartier gebaut worden und da gibt es in der Mitte einen ganz grossen Innenhof. Ich bin mit einem Tänzer dahin gegangen und er hat sich als erstes den Fussboden angeschaut, was für eine Beschaffenheit hat der Boden eigentlich? Er hat gemerkt, da ist Gras und Beton, wie bei einem Schachbrettmuster angelegt, kleine gemähte Grasbüschel

und Betonplatten. Rein optisch sollte das hübsch sein, hat aber zur Folge, dass da keine Kinder mit ihren Rollern darauf fahren, alte Leute und Stöckelschuhtragende nicht wirklich drüber gehen können. Da hat mich der Tänzer darauf gebracht, weil der natürlich eine Sensibilität dafür hat, wie ich mit meinen Füßen eigentlich auf dem Boden stehe!

Welchen Platz nimmt Tanz/Performance im urbanen Raum Ihrer Beobachtung nach ein?

Bewegung – sagen wir jetzt mal – nimmt einen ganz grossen Raum ein in der Öffentlichkeit. In der Hafencity haben wir ganz viele Touristen und Touristen gehen naturgemäss viel langsamer als Businessleute. Hier kollidiert Business mit Tourismus, das sind unterschiedliche Tempi. Hat sich das ein Planer je überlegt? Ich weiss es nicht. Auch die Frage von Mobilität finde ich eine, die Tanzende sehr gut erforschen können.

Was eröffnet der Zugang der künstlerischen Forschung im Bereich Tanz/Performance?

Mich interessiert ja vor allem, was der Tanz in Bezug auf die Gesellschaft bewirkt und auch wie er sich in Relation zu anderen Forschungsrichtungen positioniert. Grundsätzlich glaube ich, dass Kunstschaffende Kompetenzen haben, die in klassisch-akademischer und auch technischer Forschung überhaupt nicht berücksichtigt werden. Ein Motiv ist natürlich die Bewegung, aber auch Präsenz, Improvisation oder Rhythmus sind Motive, zu denen der Tanz etwas sagen kann. Es gibt viele Fragestellungen auf dieser Welt, bei denen Tanzende aktiv mitarbeiten könnten und ich würde mir wünschen, dass sie es etwas aktiver täten. Um sich dort einzubringen, müssen sie natürlich ein Forschungsinteresse haben, eine Frage, eine Forschungslücke, mögliche Verfahren und ich möchte auch Resultate sehen. Künstlerische Forschung neigt dazu, zu esoterisch zu bleiben und damit marginalisiert sie sich im Gegensatz zu anderen Forschungsrichtungen. Wer sagt: «Es ist alles intuitiv und man kann es ja nicht richtig erklären», wird nicht viel zur Erkenntnisproduktion beitragen.

Warum sind Kunstschaffende in der Forschung noch wenig vertreten?

Wir leben in einer stark segmentierten Gesellschaft. Sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst gibt es – allen Behauptungen der Interdisziplinarität zum Trotz – starke Disziplinengrenzen. Tanz, der nicht im Mainstream aufgeht, ist als Disziplin tendenziell öffentlich unterpräsent. Viele Tanzende und Choreografierende kommen gar nicht auf die Idee, an Forschung teilzuhaben, was an Ausbildungen liegt, die das nicht fördern. Zudem gibt es ja auch nicht viele Orte, an denen man in einem interdisziplinären Team als Tänzerin oder Tänzer professionell forschen und dabei noch Geld verdienen kann. Es wäre interessant in den nächsten Jahren auszuloten, was die Rolle der Choreografierenden und Tanzenden sein könnte.

Was ist denn der Profit für die Tanzenden/Choreografierenden, sich mit Forschung zu beschäftigen?

Ich glaube, wenn man «nur» tanzen will, sollte man sich nicht in das Feld der Forschung begeben. Dann sollte man tanzen. Aber wenn man als Tänzer oder Tänzerin an gesellschaftlichen und damit auch politischen Fragen interessiert ist, ist Forschung

ein inspirierender Ort der Reflexion und Produktion. Es geht bei Forschung aber auch immer um die Frage, welchen Wert die Erkenntnis für die Gesellschaft hat. Was kann ich nach einer Forschungsphase überhaupt aussagen? Sind die Ergebnisse auch für andere interessant? Kunstschaffende scheuen sich oft vor dem Formulieren von Ergebnissen, weil sie die Vorstellung einer autonomen und nutzlosen Kunst verfolgen oder Kunst ausschliesslich als Ort der Kritik verstehen. Oft sind sie auch sehr selbstzentriert. Mit so einem Verständnis ist es schwer zu forschen. Aber: Wenn man tatsächlich mit seiner Expertise in die Astrophysik, die Stadtplanung oder die Architektur geht, dann wird es interessant. Ich empfinde Kunstschaffende oft als zu defensiv, sie gehen zu wenig raus mit ihren Ergebnissen.

Welchen Blick eröffneten Sie den TanzKultur-Studierenden?

Ich habe mich bei der TanzKultur immer mit der Frage der politischen Relevanz von Tanz und dem interdisziplinären Übergreifenden, dem In-die-Gesellschaft-Rausgehen beschäftigt. Einerseits lesen die Studierenden Texte, ich bin ja Theoretikerin, und diskutiere äusserst gerne mit den Studierenden über Texte. Und dann zeige ich Kunstbeispiele, letztes Mal zum Beispiel Igor Grubić, der das Projekt East Side Story über die heftigen Proteste gegen Homosexuelle in Zagreb machte. Mich interessiert auch, wie politische Inhalte vom Tanz aufgenommen werden.

Wo stehen wir in 5 Jahren? Welches ist Ihre Vision?

Dass heterogene Akteure miteinander an einem Problem arbeiten, ich überhaupt nicht mehr fragen muss, was du eigentlich für eine Ausbildung gemacht hast (schmunzelt) und dass sich Künstler und Künstlerinnen richtig einmischen. Ich wünsche mir, vor allem von den Tanzenden, viel mehr Selbstbewusstsein, in solche Kontexte reinzugehen und dass sie sich und ihre Expertise mehr anbieten und nicht nur in dieser kleinen Tanzwelt bleiben.

Vielen Dank für das Gespräch.

Oktober 2014 in Hamburg

Gesa Ziemer, Professorin für Kulturtheorie und kulturelle Praxis an der HafenCity Universität Hamburg, seit 2010 als Dozentin des MAS TanzKultur tätig.

Bettina Glauser, MSc Exercise and Health Sciences, 2011 Gründung der eigenen Tanzformation compagnieBE, aktuelle Studienkoordinatorin TanzKultur.

Kreativ mit neuem Blick

Ursula Bischof porträtiert

Maya Farner

«Das Liebste ist mir, wenn ich merke, dass ein Fluss entsteht, wenn alle von der Bewegung erfasst sind.» Sie spricht von Teilnehmenden ihrer Kurse, aber auch von ihren eigenen Bühnenstücken. Maya Farner ist Tänzerin und hat sich auf die orientalische Tanztradition spezialisiert. Die Techniken lernte sie unter anderem auf vielen Reisen in den Orient. Das Fremde faszinierte sie. Sie habe sich früher nie gefragt, was es bedeutet, wenn man sich ethnologische Tänze aus andern Weltregionen aneignet. Aber der Wunsch, sich damit auseinanderzusetzen, reifte heran.

Sie studierte vergleichende Religionswissenschaft und Philosophie in Zürich und sie war vor dreizehn Jahren Studentin im ersten Nachdiplomstudium TanzKultur, das die Universität Bern anbot. Beide Studien haben ihren Blick auf das Tanzschaffen neu definiert.

Einfach sei es nicht gewesen. Anforderungen und Studium seien streng gewesen, das Niveau der Professoren und Professorinnen sehr hoch. «Es ging manchmal schon an die Grenzen der Kraft», sagt Maya Farner, zumal man ja so nebenbei noch mit Unterrichten den Lebensunterhalt verdienen musste. Aber es habe ihr viel geöffnet, es habe sich gelohnt.

Sie schrieb sich nach dem Diplom auch gleich beim ersten Master of Advanced Studies TanzKultur ein. Spannend fand sie unter anderem, dass individuelle Erfahrungen diskutiert und verallgemeinert wurden, sodass man von andern Studierenden profitieren konnte. Was sie intuitiv wahrnahm, lernte sie benennen und gedanklich durchdringen. Im Reflektieren etwa über «die autopoietische Feedbackschleife» habe sie erfahren, wie sich Tanzende und Publikum bei einer Aufführung gegenseitig beeinflussen. In Gesprächen über Kulturen und Kulturgut und über die gesellschaftliche Einbettung etwa von Tanz wurde ihr klar, dass fremde Traditionen nicht einfach übernommen werden können. Die Annäherung von Fremdem und Eigenem sei ein Prozess. Ihre Masterarbeit war denn auch eine theoretische Beleuchtung ihres eigenen Bühnenstücks, in dem sie sich mit dem Zâr-Ritual tänzerisch auseinandersetzt (als Buch erhältlich: TranceForms. Das Zâr-Ritual als zeitgenössische Bühnenperformance. Logos Verlag, 2011).

Als sie den Master abgeschlossen hatte, war sie von Theorien durchdrungen, wollte aber unbedingt wieder kreativ werden und Aufführungen vorbereiten. Eine



Gratwanderung? Ein Widerspruch? Braucht nicht Kreativität grenzenlose Freiheit ohne theoretische Schranken? Maya Farner findet, sie habe heute mehr Tools zur Verfügung, um kreativ zu sein in einer Kunst, die eher die körperliche Schulung in den Vordergrund stellt. Sie will Künstlerin bleiben. Sie freut sich auf neue Stücke. Sie befasst sich zudem intensiv mit dem interkulturellen Austausch zwischen Orient und Okzident.

Ihre Unterrichtsstunden in orientalischem Tanz gestaltet sie weiterhin achtsam und mit schönem Lichtambiente. Sie geht respektvoll auf ihre Schüler und Schülerinnen ein, führt sie gelassen zu körperlichen Erfolgserlebnissen. Ihr neues Bühnenstück ist stark, energiegelad, vielseitig und vielschichtig. Sehr kreativ, vielleicht gerade dank des Weiterbildungsstudiums.

Ursula Bischof, Filmautorin vor allem für NZZ Format (Neue Zürcher Zeitung) u. a. filmische Dokumentation «Zwischen Himmel und Erde – der Tanz der Derwische» mit der Tänzerin und Choreografin Maya Farner (2015).

über Tanz

schreiben



Bewegung wird Wort: Von der Kunst, über Tanz zu schreiben

Den A5-Block auf den Knien, zwei, drei Stifte in der Hand und alle Sinne auf Empfang: So beginnt das Schreiben über Tanz. Schätzungsweise 12 000 Blatt kariertes Papier habe ich als Tanzkritikerin in 35 Jahren bekrizelt. Diese Wegwerf-Choreografien aus Kugelschreiber- und Filzstiftspuren verleihen flüchtiger Bewegung im Moment des Entstehens eine vorläufige Materialität. Die Notizen bilden den Rohstoff, aus dem später eine Tanzkritik entsteht. So weit, so gut. Doch was passiert genau, wenn man der flüchtigen Körperkunst der Tanzenden mit Worten beizukommen versucht? Die Frage ist nicht einfach zu beantworten. Die Spuren der an Körper und Bewegung gebundenen Geschichten sind lückenhaft, unterbrochen und anekdotisch und müssen im Moment der Aufzeichnung bereits aus der Erinnerung aufgerufen werden. Ich nenne diesen Vorgang im Halbdunkel des Theaters «Tanzschreiben». Im Unterschied zum späteren «Schreiben über Tanz», wenn die Tanzkritik entsteht.

Zwei Schreibprozesse

Für jede Tanzkritik wird Bewegung also zweimal Wort. Das erste Mal ungebunden, chronologisch und frei im Moment, wo sie passiert. Das zweite Mal dramaturgisch gebunden und auf ein bestimmtes Publikum und eine im Voraus bestimmte Textlänge zugeschnitten. Im zweiten Schreibprozess stütze ich mich nie nur auf die Aufzeichnungen, Stichworte, Satzfragmente, Fragen, Assoziationen, Interpretationen und vorläufigen Wertungen, die während der Vorstellung entstanden sind, sondern beziehe auch die frische Erinnerung und das jahrelange Erfahrungswissen im Umgang mit andern Tanzstücken mit ein. Der doppelte Arbeitsgang für eine Kritik ist aufwendig, aber er lohnt sich, weil so Texte entstehen, die mehr Tiefenschärfe und Relevanz besitzen, als wenn man sich beim Schreiben über Tanz nur auf die Erinnerung stützt. Der Grund liegt darin, dass diese Arbeitsmethode in einem sehr kurzen Zeitraum eine doppelte Auseinandersetzung mit einem Stück erlaubt, das man nur einmal gesehen hat.

Tanz verhandelbar machen

Anders als die Tanzbewegung ist Sprache linear und bruchstückhaft. Dennoch müssen beim Schreiben die verschiedenen Ebenen des Tanzes im Raum verständ-

lich gemacht werden – auch für eine Drittperson, die den Text liest, aber das Stück nicht gesehen hat. Durch die verbale Ausformulierung wird Tanz verhandelbar. Als Kritikerin sollte man in einem Text allen Bestandteilen, die für ein Tanzstück wichtig waren, Rechnung tragen. Aber nicht chronologisch (wie im Programmheft), sondern in ihrem ästhetischen Bedeutungszusammenhang. Dazu gehören zum Beispiel hör- und sichtbare Elemente wie Musik, Gesten, Alltagsbewegungen, Raumaufteilung, tänzerische Stile, Licht, Bühnenbild, Requisiten, Kostüme oder choreografische Abläufe, Wiederholungen, Zeitraffungen und Zeitdehnungen (Slow Motion) und auch die Bezüge der Bewegung zu den musikalischen Rhythmen. Diese herzustellen ist besonders komplex, weil man die Ebene des bewussten Sehens mit dem bewussten Hören verknüpfen muss. Da Auge und Ohr hierarchisch wahrnehmen – entweder hört man gut oder man sieht gut – gelingt einem dies erst durch jahrelange Übung. Dazu kommen die unsichtbaren, variablen und nur über die Gefühle wahrnehmbaren Elemente in einer Choreografie, solche wie Intensität, Atmosphäre, Energie oder die Subtexte, sowie deren beabsichtigte und unbeabsichtigte Wirkungen. Auch ihnen sollte man beim Tanzschreiben Rechnung tragen.

Subtexte differenzieren und verbalisieren

Die Verbalisierung der Subtexte in einem Tanzstück ist von besonderer Wichtigkeit. Ich plädiere sogar dafür, dass man es wagen sollte, dem Publikum eine Interpretation anzubieten, auch wenn man damit das Risiko eingeht, dass sich einem ein Bild oder ein Bewegungskontext erst viel später, wenn man den Text längst abgegeben hat, in seiner Ganzheit und Richtigkeit erschliesst. Eine reflektierte Interpretation bietet immer eine Diskussionsgrundlage. Selbstständigkeit im Denken, Verantwortungsgefühl, Ehrlichkeit, Sorgfalt und die Kontinuität ergeben eine Authentizität des Tanzschreibens, die m. E. einen grossen Wert darstellt, da die Wirkung eines einmalig aufgeführten Stücks im Nachhinein nicht mehr überprüft werden kann. Die Erfahrung beim Tanzschreiben zeigt sich auch da, wo es gilt, Lesarten von Subtexten zu erkennen, die nicht im Bühnengeschehen, sondern im Tanzkörper selbst implementiert sind, dass zum Beispiel zitternde Tanzkörper nicht Angst oder Kalt-Haben bedeuten, sondern eine Reaktion sein können für Kontrollverlust oder die Resonanz auf musikalische Schwingungen im Raum. Dies sollten Tanzschreibende differenzieren und verbalisieren können.

Mit Worten eine tänzerische Atmosphäre schaffen

Derweil das subjektive Erfassen eines Tanzstücks während der Vorstellung unbewusst und intuitiv passiert, ist der Schreibprozess danach eine kognitive Arbeit, die Präzision und ein sicheres Handwerk verlangt. Die Sprache soll einfach, prägnant und sachlich sein. Metaphern, Bilder aus anderen Kontexten wie Musik, Kunst, Philosophie helfen zwar, einen abstrakten tänzerischen Vorgang nachvollziehbar zu machen, aber er muss stimmen und darf niemals Selbstzweck sein, weil sonst die Sprache dem Tanz nicht mehr dient, sondern die Sicht auf das Tanzgeschehen

Tanzkultur an der Universität

Erstveröffentlichung in: Zeitschrift *UniPress* 146 / 2010, S. 25–26.

An einigen Stellen aktualisiert.

Getanzt wird mit dem Körper und nicht mit dem Kopf – was hat Tanz also an der Universität zu suchen? Ein einzigartiges Pionierprojekt der Universität Bern liefert Antworten: Seit 2002 gibt es hier das Weiterbildungsangebot TanzKultur.

Tanz als Kunstsparte genießt seit den 1980er-Jahren national und international eine wachsende Anerkennung. Verantwortlich dafür sind international bekannte Choreografinnen und Choreografen wie Pina Bausch, Merce Cunningham oder William Forsythe und eine lebendige zeitgenössische Tanzszene, die sich zwischen Postmodern Dance, Tanztheater, Performance und weiteren Stilelementen wie Hip-Hop, Tango bis hin zu östlichen Tanztraditionen bewegt und Festivals und Veranstaltungsorte belebt. Trotzdem fehlt dem Tanz immer noch eine wissenschaftliche Anerkennung, wie es in der bildenden Kunst, der Musik oder im Theater im Hochschulbereich selbstverständlich ist. Der Tanzberuf wurde in der Schweiz erst im Februar 2009 auf eidgenössischer Ebene offiziell anerkannt, eine klassische Berufsausbildung wird in Zürich angeboten, eine zeitgenössische ist in Lausanne / Genf geplant (Anm.: Mittlerweile wird seit 2013 in Genf eine zeitgenössische Berufsausbildung durchgeführt und in Zürich besteht seit 2014 eine Höhere Fachschule für Zeitgenössischen und Urbanen Bühnentanz). Kunstausbildungen sind in der Schweiz seit kurzem auf Fachhochschulebene angesiedelt, im Tanz besteht allerdings bisher noch kein höheres Ausbildungsangebot. Der Versuch der Zürcher Hochschule der Künste, einen Bachelorlehrgang in zeitgenössischem Tanz aufzubauen, ist vorerst noch nicht geglückt. (Anm.: In der Zwischenzeit wird seit 2014 in Zürich wie in Lausanne ein Bachelorlehrgang in zeitgenössischem Tanz angeboten). Im Kopf vieler Verantwortlicher ist der Tanz noch nicht auf Universitätsstufe angekommen – im angloamerikanischen Raum hingegen bieten Universitäten Tanz seit Jahrzehnten selbstverständlich in Theorie und Praxis an.

Tanz als eigenständiges Wissenschaftsthema

Das Weiterbildungsangebot TanzKultur entstand auf Initiative von Margrit Bischof, Dozentin für Tanz am Institut für Sport und Sportwissenschaft (ISPW) an der Universität Bern in einem Umfeld boomender Weiterbildungsangebote wie beispielsweise im Kulturmanagement, und zwar Jahre bevor Berufsausbildung und

über Tanz schreiben

verstellt, das man beschreibt. Fonografische Wörter, Alliterationen, Sprachmelodien (rhetorische Figuren) und Sprach-Rhythmen (wie Wort-Staccati, kurze oder verschachtelte Sätze) können mithelfen, eine tänzerische Atmosphäre in einem Tanzstück abzubilden. Je virtuoser und unforcierter das gelingt, umso besser für den Text. Im Idealfall wird Tanz auf diese Weise nicht nur Wort, sondern selbst poetische Kunst: Die Wörter halten das Reelle, Gegenwärtige fest. Sie dokumentieren einen Bewegungsprozess und weisen über das Tänzerische hinaus, indem sie in verborgene Schichten führen und Denkräume öffnen. Ein guter Tanzkritiker müsse in seinem Innern Poet sein, das habe auf seine Art schon Charles Baudelaire verkündet, sagte Walter Sorell (1905–1997), einer der bedeutendsten Tanzspezialisten und Kritiker.

Da es kein Übersetzungsprogramm gibt, mit dem sich Tanzbewegung eins zu eins in Sprache übersetzen lässt, kann man das Tanzschreiben nicht delegieren. Es gibt zwar Fachwörter, Bezeichnungen für Einzelbewegungen, ein Alphabet sozusagen, das sich je nach tänzerischer Stilrichtung oder Epoche unterscheidet. Aber man kann diese verbalen Ingredienzen nicht zusammenfügen wie die Fertigungszutaten eines Kuchenrezepts. Man muss sich als Tanzschreibende den Text-Kuchen erarbeiten. Und mit jeder Tanzkritik beginnt man bei null. Als Tanzschreibende habe ich zuweilen das Gefühl, dass Wörter, die aus dem Wörterbuch kommen, nicht brauchbar sind, um Tanz zu beschreiben. Sie sind wie unbefruchtete Eizellen, bezeichnen nur sich selbst. Beim Schreiben über Tanz verbindet man sie zu Ketten, zu Sätzen, die die Lesenden in Bewegung bringen, so wie man selber als Seismograf die Bewegung während der Vorstellung aufgenommen hat.

Qualität als Weg

Jeder Tanzjournalist, jede Tanzjournalistin muss eigene Methoden entwickeln, um die flüchtige Bewegung auf Papier zu bannen. Die energetisch aufgeladenen Körperzeichen in Zeit und Raum zu erfassen ist eine Herausforderung. Für mich bedeutet Tanzschreiben vorab, mich leer zu machen. Das Schreiben über Tanz beginnt mit dem Beobachten, unabhängig, unvoreingenommen und dennoch stets im Wissen um tanzhistorische Bezüge. Die Ästhetik-Konzepte anderer Stücke im Hinterkopf sind wichtig, weil damit das Neue in einem Referenzsystem verortet, gedeutet und gewertet werden kann. Ich habe mit den Jahren auch erkannt, dass im Tanz ähnliche Regeln gelten wie beim Schreiben über Tanz. Wie für ein Bühnenstück muss man für eine Kritik mehr Textmaterial erarbeiten als das, was das Publikum schliesslich mit der Kritik zu lesen bekommt. Die Mehrarbeit dient der Qualität eines Textes. Und Qualität ist ein Weg – vielleicht der einzige – durch den dem drohenden Verschwinden der Tanzkritik in den Tageszeitungen aktiv entgegengewirkt werden kann.

Marianne Mühlemann, Musikwissenschaftlerin und Tanzjournalistin, Kulturredaktorin bei der Tageszeitung «Der Bund», Absolventin NDS TanzKultur, Dozentin im MAS TanzKultur.

Fachhochschulpläne in der Schweiz etabliert wurden. Konzipiert wurde der Lehrgang ab 1998 von einer Gruppe aus Fachleuten: Vertretung der Universität Bern, Institut für Sportwissenschaft (ISPW), Personen aus der Tanzwissenschaft, Tanzkunstszene, Tanzpädagogik und einer externen Beratung. Ziel war es, im Tertiärbereich ein breit angelegtes weiterbildendes Studienangebot für professionelle Tanzschaffende aufzubauen und einen Beitrag zur wissenschaftlichen Institutionalisierung des Tanzes zu leisten. Im Wissen darüber, dass der Tanz in verschiedenen universitären Fächern wie Theater-, Musik- oder Sportwissenschaft bereits thematisiert, aber noch zu wenig eigenständig behandelt wurde, lag das universitäre Umfeld nahe. Die Grundidee des Studiengangs war von Anfang an nicht auf eine fachtechnische oder pädagogische Weiterbildung ausgerichtet, sondern darauf, Tanz als gesellschaftliches und kulturelles Phänomen unter verschiedenen wissenschaftlich-universellen (im Sinne eines breit gefächerten Universitätsverständnisses) Perspektiven zu betrachten und sich mit den entsprechenden wissenschaftlichen Methoden und Erkenntnissen auseinanderzusetzen. Aus diesem Ansatz entstand schon zu Beginn ein Konzept von Modulen, siehe auch die beiden folgenden Abbildungen, das bis heute im Diplom- und Masterstudiengang weiter verfolgt wird: Um das Modul 6 «tanzen» im Kern des DAS werden als äusserer wissenschaftlicher Rahmen vier wissenschaftliche, theoretische Perspektiven in den Modulen «Kulturgeschichtliche Betrachtung», «Bildungskulturelle Betrachtung», «Soziologische Betrachtung» und «Publizistische Betrachtung» neben vier praktisch ausgerichteten Modulen angeboten. Die kulturgeschichtliche Betrachtung bildet auch im MAS das Fundament einer vertieften wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Tanz – im Master of Advanced Studies wird die universitäre Sichtweise nochmals klar erkennbar: In welchem wissenschaftlich erkundeten Umfeld entwickelt und manifestiert sich der Tanz – als Element der Kulturosoziologie und -politik, als anthropologisches,

bildungstheoretisches und ästhetisches Phänomen? Ziel des Masterangebots ist es, die Teilnehmenden über den Blick hinter Konzeptionen in verschiedenen Bereichen zu befähigen, eigene Konzepte zu entwickeln. Das heisst, die Absolventinnen und Absolventen des Studiengangs wirken aktiv und reflektierend in ihrem beruflichen Umfeld.

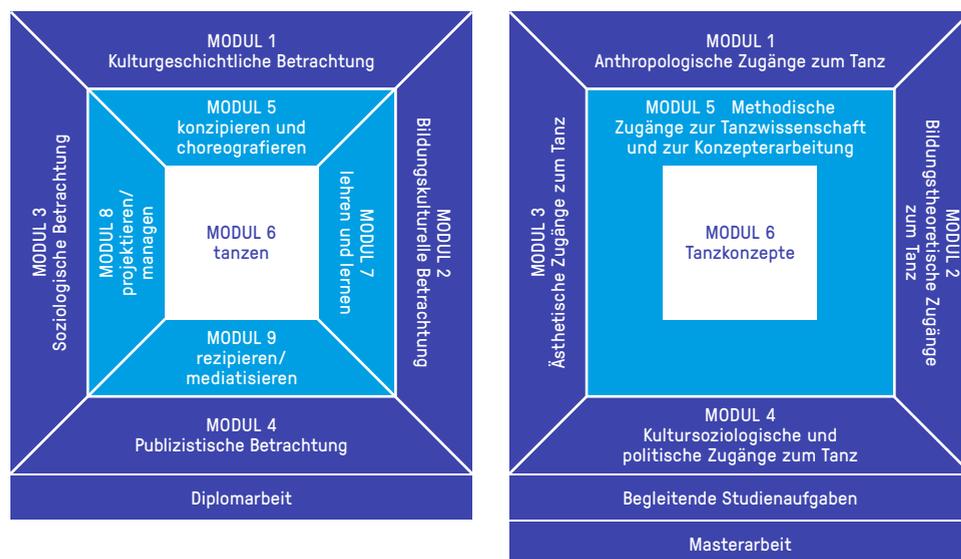
Die Besten an einem Ort

Das berufs begleitende Weiterbildungsangebot TanzKultur bezieht Tanzschaffende und Tanzlehrende, aber auch Kultur-, Bildungsverantwortliche und Medienfachleute mit ein – sowohl bei den Teilnehmenden als auch bei den Dozierenden. Dadurch hat sich im ureigensten Sinne der Universität als «universitas magistrorum et scholarium» eine Gemeinschaft und ein Austausch von Lehrenden und Lernenden der TanzKultur etabliert. Über die Jahre fanden künstlerisch Tätige, Tanzschulleiterinnen, Journalisten und Organisatorinnen Anregungen und wissenschaftliche Kompetenzen, um sich in ihrem individuellen Berufsumfeld weiter zu entwickeln; darunter Personen mit ganz unterschiedlichen Werdegängen wie Tanzhochschulausbildungen im Ausland, Wirtschafts-, Jura-, Soziologie-, Psychologie- oder Sportstudium, kombiniert mit Interesse an und professionellen Erfahrungen in verschiedensten Tanzstilen – von klassischen oder modernen bis zu orientalischen Tanzformen, Hip-Hop oder Tango. Eine Weiterbildung bietet keine Garantie für einen besser bezahlten Job; doch aus den bisherigen Erfahrungen hat sich gezeigt, dass viele mit diesem Abschluss der Tanzszene neue Impulse geben können und neue Herausforderungen suchen. Die Titel und Themen der Abschlussarbeiten zeigen, wie die Teilnehmenden ihren persönlichen Hintergrund und ihr eigenes Interesse in Forschungsarbeiten transferiert haben: «Tanzen zu Live-Musik – ein Muss oder ein Mythos?», «Videoeinsatz in zeitgenössischen Choreografien», «Vermittlung klassischer Tanztechnik heute» oder auch «Tanz in der Geburtsvorbereitung». Aufgrund der Einzigartigkeit des Angebots und der Pionierleistung in der Weiterbildungslandschaft konnten von Anfang an die besten Fachkräfte der jungen Tanzwissenschaft gewonnen werden – und diese sind der TanzKultur bis heute treu geblieben. Von daher profitieren die Teilnehmenden sozusagen von einem Kondensat der besten Dozierenden, die sie sonst nur an den verschiedenen Universitäten in Salzburg, Berlin, Hamburg, Giessen oder Bern erleben könnten.

Ein Vorbild fürs Ausland

Von Anfang an wurde ein interfakultärer Austausch gesucht – vor allem zum Institut für Theaterwissenschaft der Uni Bern, notabene das einzige theaterwissenschaftliche Angebot in der ganzen Schweiz, das seit kurzem einen MA Tanzwissenschaft anbietet. Christina Thurner, seit 2007 Assistenzprofessorin (Anm.: seit 2011 assoziierte Professorin) für Tanzwissenschaft ist Mitglied der Programmleitung und Dozentin. Das ISPW als tragendes Institut ist mit dem Präsidium der Programmleitung durch Professor Roland Seiler, die humanwissenschaftliche Fakultät

über Tanz schreiben



mit zwei weiteren Professuren und das Zentrum für universitäre Weiterbildung mit dem Direktor Andreas Fischer vertreten. Dem Engagement von Andreas Fischer und dem Zentrum für universitäre Weiterbildung (ZUW) ist es zu verdanken, dass ein solches, zuerst eher ungewöhnlich erscheinendes Weiterbildungsangebot unterstützt wird, somit die TanzKultur auch im Ausland hohe Anerkennung genießt und zum Vorbild wurde, beispielsweise für ein neues Angebot an der Deutschen Sporthochschule in Köln. Weiterbildungsangebote sind der Dynamik eines Marktes unterworfen. Studien- und Programmleitung verfolgen die Entwicklungen in der Bildungslandschaft sorgfältig. Deshalb wird sicher zukünftig auch auf die Ausbildungen im Fachhochschulbereich reagiert werden, sobald ein Bedarf erkennbar wird. Festgehalten wird dennoch am universitären Prinzip – der wissenschaftlich geschärften Reflexion eines Gegenstandes, der nicht nur mit dem Kopf, sondern auch mit dem Körper erlebt und gedacht werden kann. Der Tanz als universitäres Fach hat das Potenzial, in progressiver Weise Theorie und Praxis zu verknüpfen, vielfältige wissenschaftliche Methoden zu erproben und kann damit dem kopflastigen deutschsprachigen Universitätsverständnis neue Perspektiven eröffnen.

Claudia Rosiny, Dr. phil., Tanz- und Medienwissenschaftlerin, verantwortlich für die Tanz- und Theaterförderung im Bundesamt für Kultur, seit Beginn Dozentin im DAS/MAS TanzKultur, Mitglied der Programmleitung.

Margrit Bischof

Kunst und Wissenschaft kreativ verbinden

Erstveröffentlichung in: Zeitschrift *Weiterbildung* 2/11, S. 18–21.

Dass Kunst und Wissenschaft nicht zwingend ein Gegensatzpaar sein müssen, hat sich beim Aufbau des Weiterbildungsstudiengangs TanzKultur an der Universität Bern gezeigt. Zwar brauchte es viel Kreativität und Frustrationstoleranz und eine grosszügige Interpretation der geltenden Regeln und Normen, um Platz für das neue Studienangebot zu schaffen. Dabei hat sich aber herausgestellt, wie sehr sich wissenschaftliche Forschung und Tanz gegenseitig befruchten können.

Kreativität gilt als Selbstverständlichkeit in Wissenschaft und Kunst. Beide Bereiche sind auf ihre unverzichtbaren Impulse angewiesen. Denn Künstlerinnen wie Wissenschaftlerinnen gelangen zu ihren einzigartigen Resultaten nur in kreativen Auseinandersetzungen: Die Wissenschaftlerin, die über viele Fakten verfügt, kann durch problemlösendes Denken Neues kombinieren und entdecken. Der Künstler verfügt über kunsthandwerkliches Wissen und Erfahrungs-Wissen über die Wirkungsweisen seines Handelns. Er gestaltet damit und mit seiner künstlerischen Intuition neue Erlebensweisen und künstlerische Aussagen.

Die Künste Musik und Theater sind an Schweizer Universitäten als wissenschaftliche Felder in Lehre und Forschung seit langem anerkannt. Hingegen ist es der Universität Bern erst vor wenigen Jahren gelungen, den Tanz als wissenschaftlichen Bereich zu positionieren. Die Universität bietet einen Weiterbildungs-Studiengang TanzKultur an und das Institut für Theaterwissenschaft hat das Thema Tanz zu einem Element seines wissenschaftlichen Programms gemacht.

Im Folgenden soll nun gezeigt werden, welche Hürden genommen werden mussten, um den Tanz an der Universität Bern zu etablieren.

Durchbrüche und Höhenflüge

Kreativität sei im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert als durchwegs positiver Wert kulturell konfiguriert, stellt Holm-Hadulla (2010) fest, obschon, wie er betont, kulturwissenschaftliche, psychologische und neurobiologische Studien zeigen, dass kreative Leistungen oft mit erheblichen Frustrationen einhergehen. «Das Schöpferische findet meist in einem Wechselspiel von Struktur und Freiheit, Konzentration und Distraction, Versagung und Befriedigung statt» (Holm-Hadulla, 2010).

über Tanz schreiben

Dieses Wechselspiel, diese Art kreativen Handelns, das häufig Frustrationen und Neuanfänge, Umwege und Verzicht, jedoch auch Durchbrüche und Höhenflüge ermöglicht, begleitete die Konstituierung des wissenschaftlichen Gegenstands Tanz wie auch die Entstehung des Studiengangs TanzKultur allgemein. Häufig mussten in diesem Prozess Grenzen ausgelotet werden, denn Tanz befasst sich mit künstlerischem Wissen, das mit herkömmlichen wissenschaftlichen Methoden nur wenig zu fassen war. Wie kann z. B. das Phänomen des künstlerischen Tanzes, sein jedes Mal neues kreatives Entstehen und performatives Geschehen im Spannungsfeld mit dem Publikum wissenschaftlich bearbeitet werden? Mit welchen Methoden kann dieses Geschehen und Erleben angemessen erfasst und analysiert werden? Wie ist es möglich, zu allgemein gültigen Aussagen zu kommen, die sich auf Regularitäten stützen? Um Antworten auf solche Fragen zu finden, muss der Tanz in seiner ganzen Breite und Vielfalt bearbeitet und reflektiert werden: Es geht um Tanz, Tanzkunst, Tanzbildung in unserer und anderen Kulturen. Der Tanz selber stellt ja historisch und gesellschaftlich ein universelles Phänomen dar. Um den Blick darauf zu weiten und das Wissen darüber zu vertiefen, sucht die Tanzwissenschaft daher den Dialog sowohl mit den relevanten wissenschaftlichen Disziplinen wie etwa der Kulturanthropologie, der Psychologie und der Sportwissenschaft als auch mit der Tanzkunstszene. Damit blickt Tanzwissenschaft über den üblichen universitären Rahmen hinaus. Der Studiengang TanzKultur strebte an, sich dem Tanz wissenschaftlich zu nähern, ohne sein Wesentliches, die Kunst, zu gefährden. Dadurch wollte er zu einer neuen Wissenskultur beitragen, die der Erlebensrealität des Tanzes gerecht wird. Doch dieser Anspruch musste zunächst den Entscheidungsträgern an der Universität nachvollziehbar und verständlich kommuniziert werden.

Zum Glück gab es an der Universität Bern Verantwortliche, die sich für den Studiengang TanzKultur eingesetzt haben und sich auch weiterhin für diese Weiterbildung stark machen. So erhält die Tanzkunst Entwicklungsraum und leistet einen kreativen Beitrag zur universitären Wissenskultur.

Neuer Studiengang TanzKultur

Drei Hauptfragen mussten bei der Entwicklung des neuen Bildungsangebots geklärt werden:

1. Die Wissenschaftlichkeit des neuen Studienangebots

An der Universität Bern fördert und koordiniert eine zentrale Kommission die Weiterbildungsangebote auf der Ebene der Gesamtuniversität und sichert ihre Qualität. Diese Kommission wollte wissen, durch wen und wie die Wissenschaftlichkeit im Studiengang TanzKultur garantiert würde. Da war von den Planenden Kreativität gefragt. Nicht selten konnte nur über Umwege ein Konsens unter den Beteiligten erreicht werden.

Schon der Name des Studiengangs durfte nicht Programm sein, sollte nicht unweigerlich auf etwas bereits Bestehendes hinweisen. Er musste innovativ sein

und zu Fragen auffordern, die nur interdisziplinär beantwortet werden konnten. Er sollte eine Perspektive verdeutlichen, um den Tanz in seiner kulturellen Vielfalt sowohl aus künstlerischer wie auch aus wissenschaftlicher Sicht zu positionieren. Mit dem Eigennamen TanzKultur ist das geglückt.

Und wer waren die Dozierenden? Da es damals an der Universität Bern noch keinen Schwerpunkt in Tanzwissenschaft gab, mussten anerkannte Tanzwissenschaftlerinnen aus Deutschland und Österreich für das Projekt gewonnen werden, um die verlangte Wissenschaftlichkeit und die universitätsexterne Zusammenarbeit zu verdeutlichen. Glücklicherweise sagten alle angefragten Fachleute ihre Unterstützung zu, da sie dieses im deutschsprachigen Raum einmalige Bildungsprojekt als Chance sahen, die noch junge Tanzwissenschaft im Nachdiplombereich zu verankern. Die engagierten Forschenden stammen aus verschiedenen Disziplinen und betrachten den Tanz aus einem je spezifischen Blickwinkel: theater-, literatur- sowie musikwissenschaftlich wie auch kultur- und kunstsoziologisch. Damit konnte die Frage beantwortet werden, womit sich TanzKultur im universitären Bereich befasst. Im Vordergrund stehen soziologische, kulturwissenschaftliche, ästhetische und bildungspolitische Fragen. Mit etwas Flexibilität und Weitblick konnte also der Tanz als wissenschaftlicher Gegenstand im universitären Umfeld eingebettet werden.

2. Der wissenschaftliche Abschluss

Standards für Abschlussarbeiten und Prüfungen werden von der universitären Weiterbildungskommission erlassen, um die Vergleichbarkeit der Abschlüsse in der Weiterbildung sicherzustellen. Hier brauchte es einen flexiblen Umgang mit den Spielregeln. Dabei galt es für das Programm TanzKultur einen Widerspruch aufzulösen: Der Abschluss der Ausbildung erfolgt durch eine Diplomarbeit, die einerseits den Nachweis selbständiger wissenschaftlicher Arbeit erbringen und andererseits auch als Türöffner in den neuen beruflichen Alltag fungieren sollte. Da die meisten TanzKultur-Studierenden im künstlerischen Bereich tätig sind, musste daher auch eine künstlerische Abschlussarbeit ermöglicht werden. Solche Abschlussarbeiten waren bis anhin nicht vorgesehen und erforderten eine Reglementsanpassung. Durch Überzeugungsarbeit in den Gremien, den Schulterschluss mit verwandten Studiengängen im Feld Kunst und Kultur und durch eine offene Formulierung der Anforderungen war es möglich, der künstlerischen kreativen Abschlussarbeit einen Weg zu bahnen. Dabei konnte die Vergleichbarkeit durch eine Präzisierung der Anteile von künstlerischer und schriftlicher Arbeit aufrechterhalten werden. Die Formulierung «praxisorientierte, reflektierte» Abschlussarbeit als zusätzlicher Typ regte schliesslich sogar andere Studienleitungen an, ebenfalls neue Wege zu suchen.

Die gefundene Regelung versprach viel innovatives Potential, doch es ergaben sich ungeahnte Probleme mit der Bewertung: Wer beurteilt nach welchen Kriterien den künstlerisch-kreativen Anteil? Im ersten Studiengang TanzKultur wurden dafür eigene Kriterien definiert, die sich jedoch nicht bewährten. Es musste nicht nur eine Kunstform, sondern deren mehrere betrachtet und beurteilt werden. Zudem

über Tanz schreiben

verlangt eine differenzierte Kunstwahrnehmung nach je besonderen Bewertungskriterien: Zu beurteilen waren z. B. Videokunst, orientalischer Tanz im zeitgenössischen Kontext und choreografische Experimente durch eine Designkünstlerin und so weiter. Diese Vielfalt hat schliesslich zur Regelung geführt, dass künstlerische Kriterien grundsätzlich immer nur im Zusammenhang mit dem Konzept einzusetzen sind. Ausserdem muss die Bewertung von der Frage geleitet werden, inwiefern eine Übereinstimmung des schriftlich gefassten künstlerischen Konzepts mit dem Performativen auf der Bühne oder im Video les- und erkennbar ist und inwiefern dabei die künstlerische Umsetzung des Konzepts reflektiert wird. Somit spielt die notwendige Distanz der Künstlerin zu ihrem eigenen Werk eine ganz wichtige Rolle. Diese Voraussetzung muss auch in der qualitativen Forschung erfüllt werden. Auf diese Weise kann das künstlerische Schaffen und dessen Reflexion als ein neuer Wert im universitären Bereich verankert werden. Denn die Fähigkeit, Distanz zu nehmen zum eigenen Forschungsgegenstand oder -prozess zeichnet sowohl qualitativ Forschende wie auch forschende Künstlerinnen aus.

3. Die Finanzierung des neuen Bildungsangebots

Letztlich war die universitäre Kommission für Sport und Sportwissenschaft (KSSW), die frühere Aufsichtskommission des Instituts für Sportwissenschaft, verantwortlich für die Finanzierung und Durchführung des geplanten Programms.

Universitäre Weiterbildungsstudiengänge müssen in Bern selbsttragend sein. Dies schreibt die Universität vor. Wer aber künstlerisch im Tanzbereich tätig ist, lebt oft am Existenzminimum und kann daher selber kaum für hohe Kursgebühren aufkommen. Somit mussten auch hier neue Wege gesucht werden. Das Institut für Sportwissenschaft, welches den Studiengang trägt, konnte keine finanziellen Mittel dafür einsetzen. Deshalb beschloss die KSSW, das Reglement zwar anzunehmen, die Durchführung des Studiengangs jedoch von einer gut gesicherten Finanzierung abhängig zu machen. Die Planungsverantwortlichen mussten daher andere Stellen um Unterstützung angehen. Doch wer unterstützt den Tanz, der dem Sportbereich angegliedert ist? Sport und Kultur vertragen sich schlecht, wenn es um Fragen der Finanzierung geht, da Sportgelder nach anderen Kriterien verteilt werden als Kulturgelder.

Durch einen persönlichen Kontakt wurde die Türe zum Bundesamt für Kultur aufgestossen. Hier wurde das Projekt TanzKultur wohlwollend aufgenommen. Freilich war auch an dieser Stelle Überzeugungsarbeit nötig um aufzuzeigen, dass die Gelder in die Tanzkultur und in die Bildung von tanzinteressierten Menschen fliessen würden und nicht in den Sport. Das Bundesamt für Kultur forderte ausserdem eine Zusammenarbeit mit dem Institut für Theaterwissenschaft. Es sah darin die Chance, den Tanz und das Wissen um den Tanz gesamtschweizerisch besser zu fördern. Was damals als schwieriger Verhandlungsauftrag wahrgenommen wurde, entpuppte sich im Nachhinein als ausgezeichnete Voraussetzung sowohl für die Verankerung der Tanzwissenschaft innerhalb des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern wie auch für den Studiengang TanzKultur selbst.

Kreativität macht vieles möglich

Es ist ungemein beflügelnd, einen innovativen Studiengang zu konzipieren, zu etablieren und mehrmals durchzuführen. Doch das Innovative, das Schöpferische findet, wie schon erwähnt, stets in einem Wechselspiel von Auf und Ab, von Begeisterung und Enttäuschung statt. Neue Ideen gedeihen nur in einem wohlwollenden Umfeld, das auch Fehlentscheide mit Korrekturmöglichkeiten zulässt.

Kreative Bildungsangebote benötigen einen langen Vorlauf. Viele Stellen müssen frühzeitig einbezogen und gewonnen werden. Es zahlt sich aus, die Regeln der einzelnen Institutionen genau zu analysieren und deren Spielräume auszuloten. Vermeintliche Gegenspieler und vor allem Mitstreiterinnen gilt es ins Boot zu holen. Stets braucht es vielseitige und geschickte Überzeugungsarbeit und eine grosse Portion Enthusiasmus für die Thematik. Die Pflege der persönlichen Kontakte und die Suche nach unterstützender persönlicher Beratung erleichtern es, sich den vielfältigen Herausforderungen erfolgreich zu stellen. Auch hat es sich bewährt, auf dem manchmal steinigem Planungsweg den Humor nicht zu verlieren und dabei stets an die Kraft der eigenen Kreativität zu glauben.

Margrit Bischof, Studienleiterin des universitären Weiterbildungsprogramms TanzKultur, Aufbau und Entwicklung der Studiengänge, Dozentin im DAS / MAS TanzKultur, Mitglied der Programmleitung.

Literatur

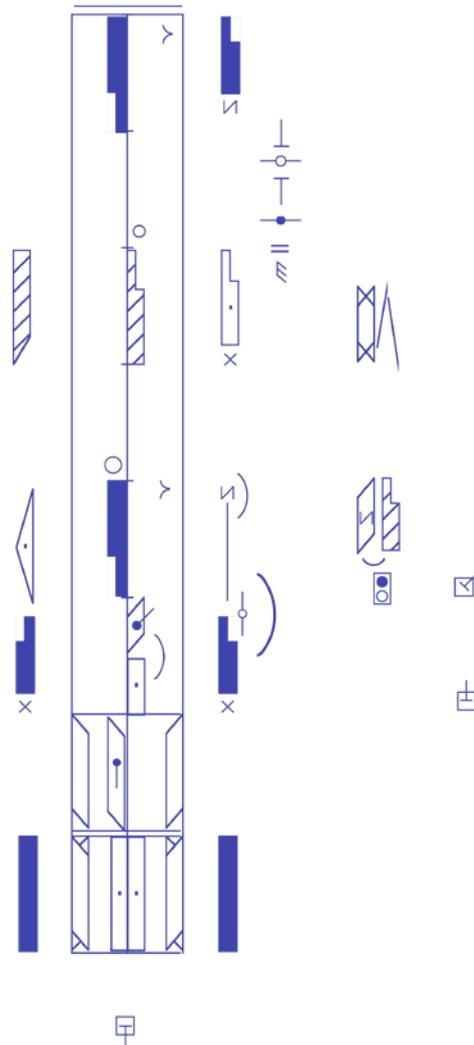
Holm-Hadulla, Rainer Matthias (2010). *Kreativität zwischen Schöpfung und Zerstörung*. Input-Referat am Steps#12-Symposium «Bewegte Umwege? Kreativität und Karriere in der Choreographie» vom 5. Mai 2010. Vortragsunterlagen.

konzipieren

& choreografieren



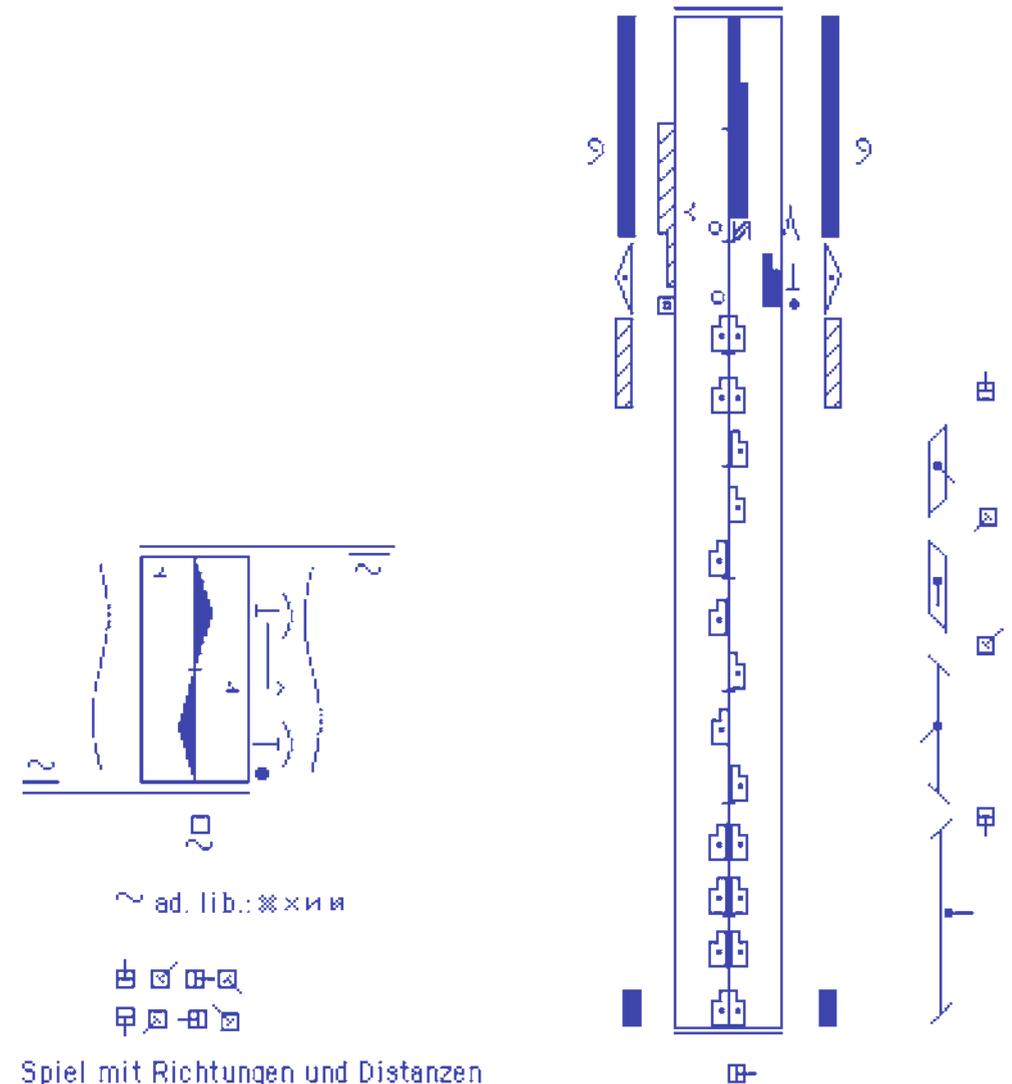
Choreografie – Körper schreiben und Zeichen tanzen



Diese getanzte Verneigung endet mit einer Armgeste, die einen kleinen Kreis in den Raum zeichnet und sich an Margrit Bischof richtet. Sie drückt Dank und Wertschätzung aus für die Studienleiterin von TanzKultur und ihre einzigartige Initiative auf allen Ebenen des Studiengangs.

Reflexion in Tanznotation

Seit Beginn des Studiengangs TanzKultur unterrichte ich in verschiedenen Modulen und habe somit Entwicklungen dieses Weiterbildungsangebots miterlebt. Ich werde hier einige dieser Erfahrungen mit Tanztexten und Tanznotationen reflektieren. Die Arbeit mit heterogenen Studiengruppen sowie eine häufig herausfordernde Dynamik zwischen Theorie und Praxis können beispielsweise durch Gewichtsverlagerung veranschaulicht werden. Der untenstehende Notationstext drückt dies choreografisch aus, indem sich die vertikale Achse ständig verschiebt. In diesen Wiederholungen variieren die Gewichtsübertragungen im räumlichen Ausgreifen sowie in der Orientierung im Raum:



Spiel mit Richtungen und Distanzen

In den vergangenen 13 Jahren habe ich auch einige Studierende in ihren Abschlussarbeiten für das Diplom- oder Masterstudium TanzKultur begleitet und durfte ab und zu erleben, dass dabei neue Türen aufgestossen wurden. Die untenstehende Tanznotation drückt meine Freude aus, als eine Studierende in ihrem anspruchsvollen künstlerisch-methodischen Prozess realisierte, dass die Theorie ihre praktische Arbeit inspirierte und beflügelte. So korrigierte sie ihre bisherige Annahme, dass theoretisches Wissen künstlerische Prozesse blockiere.

Meine Entscheidung, an dieser Stelle einige Motive Tanztext choreografisch und in Notationsform zu schreiben, hängt damit zusammen, dass sich während meiner Überlegungen zu diesem Beitrag das Schreiben von Tanztexten, d. h. der choreografische Ausdruck, wiederholt in den Vordergrund drängte. Wenn ich nach Ausdruck suche, entsteht zuerst Bewegung und Tanz, erst später verknüpft sich dies mit der verbalen Sprache.

Unterschiedliche Textebenen

In den Bereichen zwischen Theorie und Praxis des Tanzes sind wir immer wieder mit verschiedenen Textebenen konfrontiert: dem Text des Tanzes, dem Text seiner Beschreibung und Reflexion in Worten, dem Text der Tanznotation.

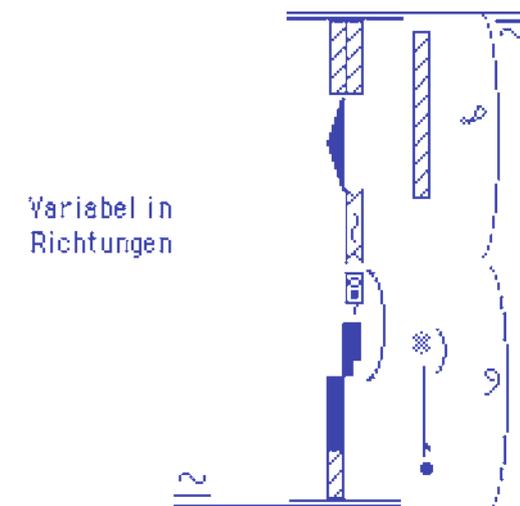
Die Auseinandersetzung mit den einzelnen Ebenen ist zwar immer wieder eine Herausforderung, aber sie stellt auch einen wichtigen Schritt im Gestaltungsprozess dar. Als ich verschiedene Tanznotationssysteme kennenlernte und mich zur Spezialistin für Labanotation ausbildete, faszinierte mich die Untersuchung historischer Meisterwerke der klassischen Moderne. Eines dieser unbestrittenen Meisterwerke ist *Der grüne Tisch* von Kurt Jooss (1901–1979). Kurt Jooss hatte während des Aufbaus der Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen die Vision, dass alle modernen Tänzer und Tänzerinnen die Tanznotation lesen und schreiben lernen sollten (Stöckemann, 2001). Dieses Fach wird zwar bis heute im Tanzstudium an der Folkwang Universität der Künste in Essen-Werden in einer zeitgenössischen Art und Weise gelehrt¹, doch ist dies im europäischen Vergleich die Ausnahme geblieben. Der Wunsch von Kurt Jooss verwirklichte sich also nicht. Dennoch ist das Gedankengut der Theorien von Rudolf von Laban wie auch der Jooss-Leeder Technik in unterschiedlichen phänomenologischen Schichten des zeitgenössisch-modernen Tanzes zu erkennen. Die Auseinandersetzung mit Bewegungsqualitäten in ihren Interaktionen mit Raum, Zeit und Körper, die Arbeit mit unterschiedlichen Ebenen ist im zeitgenössischen Tanz zur Selbstverständlichkeit geworden.

Anspruchsvolle Übertragung

Die Erarbeitung und die Übertragung einer Textebene des Tanzes auf eine andere erfordern Arbeit, Sorgfalt, Zeit und Geduld. Wenn Körper tanzend in den Raum schreiben und diese Prozesse in Tanznotationen oder verbale Texte übertragen werden, müssen unbequeme Fragen gestellt werden, denn die Übertragung von einem Zeichensystem in ein anderes ist nie eindeutig. Körperwissen und Bewegungsqua-

litäten scheinen uns so schwierig fassbar, da wir sie in mentale und kognitive Kategorien einordnen müssen. Während dieser Übertragungsprozesse entsteht eine Distanz zur körperlichen Erfahrung. Je nach Konditionierung werten wir diese Distanz unterschiedlich, meist erzeugt sie Irritationen. Diese Irritationen haben teilweise mit unserer Bildungsprägung zu tun. In unserem Bildungssystem werden wir jahrelang primär kognitiv geschult. Körperwissen orientiert sich aber anders als kognitives Wissen. Diese Erfahrungen möchte ich mit den Studierenden teilen und sie damit zu eigener Reflexion anregen.

Die Analyse von historischen Werken ist aber nicht nur rückwärtsgewandt, sondern kann in die Zukunft weisen. Diese letzte Notation zeigt das Fallen und Wiederaufstehen in einer beliebigen Wiederholung. Fallen und wieder aufstehen gehören im zeitgenössischen Tanz zum Alltag aller Tanzenden. «Fall and Recovery» (Humphrey, 1991), Fall und Aufschwung, gehört zu den Grundlagen des modernen Tanzes. Es geht darin nicht um das möglichst lang gehaltene und kontrollierte Gleichgewicht in der vertikalen Achse. In den Bewegungs- und Zeiträumen während des Fallens und Aufschwingens, zwischen den Momenten in den horizontalen oder vertikalen Achsen, produzieren wir «Zwischen-Räume» (Lefebvre, 1974), die zur Gestaltung der Zukunft beitragen.



Zukunftswünsche

Einer meiner langjährigen Herzens- und Zukunftswünsche ist die Auseinandersetzung mit historischen Werken, um Gegenwart und Zukunft zu gestalten. Im Masterstudiengang stiessen wir zum Thema der Rekonstruktionstechniken auf bisher nicht gelöste Probleme der Referenzsysteme: Wie sollen wir uns mit Fragmenten und Zitaten historischer Werke beschäftigen, wenn wir uns auf keine gemeinsamen Referenzen entsprechender Werke einigen können? Welche Analyse- und Dokumentations-Methoden sind grundlegend und personenübergreifend für Arbeitstechniken des Tanzerbes?

Ein weiterer Zukunftswunsch ist die Verwirklichung einer Ressourcen-Orientierung statt einer Defizit-Orientierung im Tanz. Oft wird von Tanzschaffenden und Tanzwissenschaftlerinnen darauf hingewiesen, dass die Entwicklungen des Tanzes und der Tanzwissenschaft anderen Kunst- und Wissenschaftsformen hinterher hinken. Ist das vielleicht nicht auch eine Chance? In allen Bereichen des Tanzes, auch den wissenschaftlichen, finden wir Entwicklungen, die sich aus unterschiedlichen historischen Gründen anders darstellen als die Entwicklungen in den Kunstformen der Musik und der bildenden Kunst.

Aus den Forschungen von Jane Goodall und den Choreografien von Anna Sokolow schöpfe ich wiederholt Inspiration. Beide lebten und arbeiteten aus einem Lebens- und Arbeitsverständnis, das davon ausging, dass wir in erster Linie menschliche Wesen sind und erst in zweiter Linie Wissenschaftlerinnen (Goodall, 2014) oder Tanzschaffende (Warren, 1998) und verbinden so in ihrem Werk ganz unterschiedliche Ebenen.

Dem Studiengang TanzKultur wünsche ich für die Zukunft das Zusammenwirken der kreativen, emotionalen und wissenschaftlichen Fähigkeiten und somit Menschen, die den Tanz und die Tanzwissenschaft lieben.

¹ Dr. Henner Drewes unterrichtet derzeit an der Folkwang Universität der Künste im Studiengang Tanzkomposition (M. A.) Bewegungsnotation/ Bewegungsanalyse, was eine bedeutende Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis wie auch zwischen Tradition und Innovation darstellt. <http://www.folkwang-uni.de/home/tanz/studiengaenge/tanzkomposition-ma/bewegungsnotation-bewegungsanalyse/>

Karin Hermes, Choreografin, Tanzpädagogin und Performerin, Leiterin Ensemble hermes-dance und Forschungspanel ICKL, seit Beginn des Weiterbildungsprogramms als Dozentin im DAS/MAS TanzKultur tätig.

Literatur

- Godall, Jane (2014). *Eine Affenliebe*. In Stefan Klein, *Wir könnten unsterblich sein, Gespräche mit Wissenschaftlern über das Rätsel Mensch*. Frankfurt: Fischer.
- Humphrey, Doris (1991). *The art of making dances*. New York: Rinehart.
- Lefebvre, Henri (1974). *La production de l'espace*. Paris.
- Stöckemann, Patricia (2001). *Etwas ganz Neues muss nun entstehen, Kurt Jooss und das Tanztheater* (S. 349–350). *Deutsches Tanzarchiv Köln / SK Stiftung Kultur* (Hrsg.). München: Kieser.
- Warren, Larry (1998). *Anna Sokolow. The Rebellious Spirit*. Amsterdam: Routledge Publisher.

«Tanzen ist ein ästhetisches, körperliches Ausdrucksmittel, welches im kulturellen, gesellschaftlichen Kontext erlebbar wird.»

Ergebnisse Gruppenarbeit DAS 2008-2010

Konzepte faszinieren

Tanz erscheint chaotisch, vielfältig, unüberblickbar. Als Phänomen ist er schwierig zu fassen. Bereits Dorothee Günther erkannte dies und schrieb 1962: «Die Sprache ist zu arm und der Tanzgehalt zu reich, um ihn in einer Metapher fassen zu können» (Günther, 1962, S. 8).

Mit Hilfe von unterschiedlichen Konzepten versuche ich immer wieder, mich dem Phänomen Tanz zu nähern, um so wenigstens einen Teil seiner Vielfalt zu erfassen. Der Weg über konzeptuelles Denken, Handeln, Betrachten war für mich sehr hilfreich und fasziniert mich stets aufs Neue. Ansatzweise möchte ich von dieser Begeisterung für Konzepte etwas weitergeben und sowohl den Begriff kurz theoretisch verorten wie auch auf verschiedene Anwendungsbeispiele eingehen. Die Beispiele beziehen sich auf den Weiterbildungsstudiengang TanzKultur, der selber auch auf dem Konzeptgedanken aufgebaut ist.

Theoretisch verorten

«Im Wort Konzept verbirgt sich lat. conceptus, was übersetzt werden kann mit Entwurf, Plan, Programm für ein Vorhaben. Und das Verb concipere umfasst Bedeutungen wie etwas empfangen, eine Grundvorstellung von etwas entwickeln, entwerfen, erkennen, sich vorstellen. Konzept kann für einen stichwortartigen, skizzenhaften Entwurf stehen oder eine gedankliche Zusammenfassung von Sachverhalten sein. Konzept kann auch als Denkmodell betrachtet werden, das einen Ausschnitt der Wirklichkeit erfassen will» (Bischof, 2010, S. 9–10).

Im Tanzbereich taucht das Wort Konzept sehr häufig auf: Tanzkunstschaaffende schreiben ein Konzept, wenn sie finanzielle Unterstützung beantragen wollen. Dabei werden z. B. Kohärenz von Ziel und Umsetzung des Projekts bewertet und die Übereinstimmung des finanziellen Aufwands mit den verlangten monetären Mitteln geprüft. Konzepte werden erstellt, wenn eine Tagung ansteht, bei der verschiedene Partner involviert sind: beispielsweise ausgewählte Institutionen, welche die Tagung ideell tragen, Tanzschaffende, welche sie künstlerisch bereichern und Sponsoren, die sie finanziell unterstützen. Entscheidend sind dabei die Passung sowie die Ausgewogenheit zwischen den wissenschaftlichen, künstlerischen und finanziellen Anteilen. Konzepte braucht es auch zur Ausrichtung eines Tanzhauses, zur Vorbereitung eines Festivals oder eines Tanzfestes.

Allen Konzepten ist gemeinsam, dass sie aus einem Netzwerk von verschiedenen Parametern bestehen, die zwar je nach Projekt unterschiedlich gewichtet werden, aber immer ineinander verwoben und voneinander abhängig sind. Die Intuition spielt oft eine bedeutende Rolle, so dass die Gründe für eine bestimmte Wahl der Parameter sehr unterschiedlich sein können. Dazu kommen der Einfluss der eigenen Biografie wie auch persönliche und gesellschaftliche Prägungen. Der bewusste Umgang mit diesen Prägungen und Einflüssen ist eine grosse Herausforderung und gerade im Tanzbereich erstrebenswert, weil dadurch die Qualität massgeblich beeinflusst werden kann.

Studienkonzepte mit unterschiedlichem Fokus

Das Weiterbildungsprogramm TanzKultur mit seinen beiden Studiengängen (DAS und MAS) baut auf Konzepten auf, denen jeweils eine bestimmte Betrachtungsweise auf den Tanz zugrunde liegt.

Im Diplomstudiengang (DAS TanzKultur) wird der Tanz aus dem Blickwinkel der Kultur betrachtet. Jede Erscheinungsform von Tanz, die von einer sozialen Gruppe getragen wird und überdauernde Merkmale aufweist, hat in dieser Betrachtungsweise eine kulturelle Funktion. Auch hat jeder Tanz seine spezifischen Merkmale, seine Ausdrucks- und Erlebenswelt, seine Rituale, seinen Platz in der Geschichte und in der Gesellschaft und sein Entwicklungspotential in der jeweiligen Kultur. Der Diplomstudiengang will sich dem Phänomen Tanz vor allem durch die Betrachtung verschiedener kultureller Aspekte annähern und berücksichtigt dabei typische Handlungsfelder des Tanzes wie auch verschiedene wissenschaftliche Perspektiven. Dieses Konzept lässt den verschiedenen Referentinnen und Referenten aus Forschung, Lehre und Tanzkunst Raum, die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Tanz aus ihrer Sicht anzugehen, wissenschaftlich oder künstlerisch. Angestrebt wird ein kreativer Umgang mit der jeweiligen Thematik.

Der Masterstudiengang (MAS TanzKultur) betrachtet Tanz als Teil unserer von Wissenschaft und Kunst geprägten Gesellschaft und fragt nach den konstituierenden Elementen. Dabei wird von der Grundannahme ausgegangen, dass Konzepte immer in einem gewissen Kontext entstehen und daher auch zusammen mit diesem Kontext zu betrachten sind. Was braucht es nun, damit sich Tanz in unserer politischen, sozialen und kulturellen Umgebung zeigen kann, wahrgenommen, erforscht und rezipiert wird? In der Auseinandersetzung der Lehrenden mit den Lernenden gilt es, Antworten zu finden und eine neue Wissenskultur zu entwickeln zur Kernfrage, welche Konzepte sich für die Entstehung, Entwicklung und Realisierung von Tanz und Tanzkultur bestimmen lassen.

Konzeptuell fragen

Ein Konzept hilft, einem Phänomen, einer künstlerischen Idee, einer Vision oder einem Vorhaben eine Struktur zu geben. Wegweisend für die Umsetzung sind die Fragen, die sich anhand dieser Struktur ergeben. Differenziertes Fragen ist auch

elementar bei wissenschaftlichem Arbeiten, zu globale Fragen können in eine Sackgasse oder in ein zu weites Feld führen. Fragen stellen ist ein Hin und Her zwischen dem Blick aus der Distanz und dem Blick aus nächster Nähe: Wo wird ein Projekt verortet? Worum geht es eigentlich? Die Distanz und gedankliche Spielereien in einem Konzept öffnen neue kreative Räume. Diese sind unabdingbar, um dem Unvorhergesehenen auf die Spur zu kommen. Das akribische Hinschauen und Fragenstellen aus nächster Nähe gibt den Weg frei für erste pragmatische Schritte und Umsetzungsideen. Demnach braucht es beide Arten von Fragen.

Auch beim Konzipieren des DAS stand das Fragestellen im Zentrum. Um tanzkulturelle Erscheinungsformen zu verstehen, wurde ein Fragenkatalog aufgestellt, der dann die Basis für die neunteilige Modulstruktur des Studiengangs bildete. Anhand verschiedener Blickwinkel auf den Tanz wird von einem Beobachtungs- und Wahrnehmungsinstrument ausgegangen, das im Sinne einer pragmatischen Phänomenologie hilft, die Erscheinungsform zu hinterfragen und zu ihrer Qualitätssicherung beizutragen. Hier einige der wesentlichen Fragen, die sich aus den neun Modulen ergeben: Welche Kultur wird transferiert? Welcher Bedeutungswandel findet statt? Welche Tanzvarianten und welche Lehr- und Lernformen werden bevorzugt? Welche Sozialformen und Events entstehen? Wie wird die neue Erscheinung in den Medien besprochen? Entsteht eine Misch-Kultur mit spezifischen Qualitäten und Merkmalen oder bleibt nur das bedauerliche Qualitätsgefälle des Kultur-Imports?

Tanzgeschehen konzeptuell betrachten

Tanzaufführungen können spontan und ohne Vorbereitung angeschaut werden, lediglich vom unmittelbaren Erleben geleitet. Dies kann als offene Betrachtung bezeichnet werden. Bei der konzeptuellen Betrachtung hingegen wird bei einer Aufführung bewusst nach Konzepten geforscht. Was bedeutet dies?

Alle Menschen betrachten ein Tanzgeschehen mit unterschiedlichen Betrachtungskonzepten, häufig sind es mehrere und oft ist den Zuschauenden gar nicht bewusst, was alles mitschwingt. Die Erfahrung zeigt, dass bei einer sogenannt spontanen, offenen Betrachtung unbewusst auf das Gewohnte fokussiert wird, auf das, was bereits bekannt ist, worauf man sich verlassen kann und was entsprechend eingeordnet werden kann. Beim konzeptuellen Betrachten hingegen werden im Vorfeld ganz gezielt ein, zwei oder drei Parameter ausgewählt, z. B. Licht, Bühnengestaltung, Genderthematik. Das Tanzgeschehen wird primär mit dem Fokus auf diese vordefinierten Punkte betrachtet und wahrgenommen, später beschrieben, danach interpretiert und gedeutet. Erst zum Schluss erfolgt eine Bewertung. Diese Bewertung soll aufgrund spezifischer Beobachtungen begründet und verantwortet werden.

Die konzeptuelle Betrachtung zielt darauf ab, ein Tanzgeschehen differenziert zu betrachten und somit unterschiedliche Lesarten zu fördern. Sie will die Zuschauenden befähigen, bewusst mit Schauen, Beschreiben, Interpretieren und Bewerten

umzugehen. Und anhand der Differenzierung möchte sie die Reichhaltigkeit der einzelnen Aufführungen und oft auch deren Andersartigkeit bewusst machen und wertschätzen.

Künstlerische Konzepte erforschen

Eine weitere Möglichkeit, sich der Tanzkunst anzunähern, ist das Erforschen eines künstlerischen Konzepts eines Choreografen, einer Choreografin anhand eines Künstlergesprächs. Kunstschaffende arbeiten häufig intuitiv, doch auch ihre Werke basieren auf Konzepten. Manchmal liegen diese in einer verschriftlichten Form vor, oft existieren nur Notizen, ab und zu befinden sich Ideen lediglich in den Köpfen der Kunstschaffenden. In einem Gespräch können Überlegungen zu einem Stück, Hintergründe, Assoziationen und vieles mehr offengelegt werden. Hilfreich dabei ist das Recherchieren und Erarbeiten von Hintergrundwissen zu dieser Person, zu ihren Themen, ihrer Arbeitsweise, ihrer künstlerischen Ausrichtung. Ein Konzept für ein Künstlergespräch ist ähnlich einem wissenschaftlichen Interview und verlangt eine neugierige und wohlwollende Haltung gegenüber der Künstlerin oder dem Künstler. Die Auswertung und Reflexion eines solchen Gesprächs gibt oft den Weg frei für neue Einsichten und zeigt das künstlerische Schaffen in einem differenzierteren Licht.

Eigene Konzepte entwickeln

Die Abschlussarbeit des MAS TanzKultur bietet die Möglichkeit, sich gezielt auf einen Prozess einzulassen, um ein eigenes Konzept zu entwickeln. Dabei begehen sich die Teilnehmenden auf eine Suche nach Konzepten, die in privaten oder öffentlichen Bildungsinstitutionen bestehen, im Bereich der Vermittlung vorherrschen, für die Beurteilung der Qualität des Tanzschaffens gelten oder für künstlerische Konzepte angewendet werden. Sie suchen sich ein Thema aus dem eigenen beruflichen Hintergrund und/oder Interessensgebiet aus und recherchieren mit verschiedenen Methoden. Die Erkenntnisse aus diesen Recherchen fließen ein in neue individuelle Konzepte im Bereich des Tanzes, die wissenschaftlich begründet sind und meistens eine Tür in ein erweitertes Berufsfeld öffnen. Einige Beispiele solcher individueller Themen und deren Fragestellungen sind:

- Transfer zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Tanz. Wie lässt sich ein Konzept einer praxisgeleiteten Tanzforschung entwickeln, das von choreografischen Arbeitsweisen der Autorin ausgeht?
- Auf der Spur des Erzählbaren. Welche Überlegungen führen zu einem Analysekonzept von Narrativen im Tanz?
- Grenzenverflüssiger. Wie kann ein Konzept einer rhizomatischen Ästhetik am Beispiel des Choreografenduos Martin Zimmermann und Dimitri de Perrot beschrieben werden?
- Qualitätssicherung bei Tanzschulen. Wie lässt sich ein Konzept zur Qualitätssicherung in Tanzschulen der Schweiz begründen und deren Qualität bewerten?

- Archivierungspraxis von Tanz. Wie sieht ein Konzept der Archivierung von Tanz aus, das den unterschiedlichen Wahrnehmungen und Bedeutungen, die eine Gesellschaft dem Tanz beimisst, gerecht wird?

Neue Wege beschreiten

Mit der Suche nach Konzepten wird der Blick für die Verästelung einzelner Themen geschärft. Forschen in unterschiedliche Richtungen kann neue Einsichten bringen, verschiedenste Verzweigungen aufdecken, oft auch Verwirrungen, Ungeheimheiten, manchmal sogar Absurdes aufzeigen. Bei dieser Recherche sind sowohl eine erweiterte Sprache hilfreich, um Verkettetes benennen zu können sowie ein neugieriger Blick, um Zusammenhänge aufzuspüren. Neue Wege können beschriftet werden, wenn ansatzweise Visionen einer Umsetzung vorhanden sind. Diese Visionen werden genährt aus der Erfahrung des Einzelnen und dessen Einsicht in die Vernetzung. Mit Kreativität und Fantasie lassen sich eigene Konzepte kreieren, die in einem Anwendungsgebiet erprobt werden und immer wieder Überraschendes entstehen lassen können – und genau dieser Prozess ist faszinierend und belebend.

Margrit Bischof, Studienleiterin des universitären Weiterbildungsprogramms TanzKultur, Aufbau und Entwicklung der Studiengänge, Dozentin im DAS/MAS TanzKultur, Mitglied der Programmleitung.

Literatur

Günther, Dorothee (1962). *Der Tanz als Bewegungsphänomen. Wesen und Werden*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
Bischof, Margrit & Rosiny, Claudia (Hrsg.) (2010). *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript.

Mit charmanter Hartnäckigkeit Ursula Frauchiger porträtiert Margrit Bischof

Mit charmanter Hartnäckigkeit dranbleiben. Das hat sie kürzlich aufgeschnappt. Das gefällt ihr. Das könnte auch auf sie zutreffen, schätzt sie.

Margrit Bischof ist die Erfinderin und Studienleiterin des NDS, heute DAS/MAS TanzKultur und CAS TanzVermittlung an der Universität Bern. Die Idee, eine solche Weiterbildung aufzubauen, geht zurück auf ihre Mitgliedschaft bei der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf). Die regelmässigen Weiterbildungen der gtf in Deutschland, der Austausch mit anderen Gleichgesinnten, die wie sie an einer Universität im Sportbereich Tanz lehren, machen ihr klar: Eine solch fundierte Weiterbildung will sie in die Schweiz holen. Sie schaut sich im angrenzenden Ausland um und konzipiert einen Studiengang, der die spannendsten Dozierenden zu den unterschiedlichsten Aspekten des Tanzes – Kunst, Wissenschaft und Pädagogik – in Bern zusammenbringen soll. Im Institut für Weiterbildung findet sie in den Herren Weber und Fischer zwei wertvolle Gesprächspartner und Unterstützer für ihre Ideen. «Ich musste viel Öffentlichkeitsarbeit für die TanzKultur leisten, bin überall aufgetreten, an jede Programmleitungssitzung gegangen. Wie überzeugen wir die ewig Skeptischen vom Wert einer universitären Weiterbildung im Tanz?» Es galt, unentwegt dranzubleiben, intelligent und kreativ vorwärtszugehen. «Keine Scheuklappen kennen, Umwege gehen! Umwege sind gute Lebenswege.»

Heute geniesst die TanzKultur eine gute Akzeptanz an der Universität Bern und Margrit Bischof wird der nächsten Studienleitung einen Neuanfang übergeben. Der Studiengang wird kritisch reflektiert und die Studieninhalte werden überarbeitet. «Die Anbindung an den Sport hört auf, das ist gut und richtig. Neu wird die TanzKultur hoffentlich dem Institut für Theaterwissenschaft angegliedert.» Da gehört sie zweifelsohne hin, als darstellende Kunst hat der Tanz mit dem Theater hinsichtlich seiner Rezeption viele Berührungspunkte. Neue Themen sollen aufgenommen werden, etwa im Bereich Urbanität. «Es gibt so viele Leute, die im Tanz viel wissen. Einige davon in einem Studiengang zusammenzuführen, finde ich grossartig.» Es brauche Neugier, einen Blick über den Teller- bzw. Bühnenrand hinaus: Was machen andere? Margrit Bischof hofft, dass weiterhin auf Tanz fokussiert und die Ausrichtung nicht in Richtung Performance aufgeweicht werde. Angebote für Performance gibt es viele, im Gegensatz zum Tanz. «Ich finde es wichtig, Angebote für verschiedene

konzipieren & choreografieren



Auch die Studierenden haben sich in den letzten 13 Jahren verändert, findet Margrit Bischof. Emotional würden die Studentinnen heute anders an das Studium herangehen. Im Anfang kamen sie mit mehr Zeit, interessierten sich mehr für die anderen. Es habe mehr Konkurrenz gegeben, man habe sich kritisch beäugt. Heute sei die gegenseitige Akzeptanz grösser. «Tanz und Tanzpädagogik stehen nicht mehr in Konkurrenz zueinander.» Aber die Studierenden hätten kaum mehr Zeit, seien vielseitig in Projekten engagiert und dadurch verzettelt.

Eine ewige Studentin jedoch gibt es, die immer Zeit hat, in allen Modulen der TanzKultur dabei zu sein. Margrit Bischof. Sie lacht. «Eigentlich mache ich diesen Studiengang für mich! Der Studiengang ist von mir für mich gedacht. Es ist für mich das grösste Geschenk, dasselbe zwei-, dreimal zu hören. Es ist ja nie gleich! Die Dozentinnen bringen vielleicht neue Beispiele zu einer Theorie oder sie reden anders mit den Studierenden als früher. Oft werden Dozierende oder eingeladene Künstler auch von den Studentinnen herausgefordert, müssen sich eingestehen: Das habe ich mir noch gar nie überlegt! Das ist doch grossartig! Die Sprache miteinander und damit der Umgang zwischen Studierenden und Dozierenden verändert sich. Die Dozentinnen nehmen heute mehr von dem auf, was die Studierenden einbringen. Wissenschaft und Praxis berühren sich mehr. Das ist und bleibt spannend. Meine Wissensneugier ist einfach nie gestillt.»

«Mit charmanter Hartnäckigkeit» trifft es recht genau.

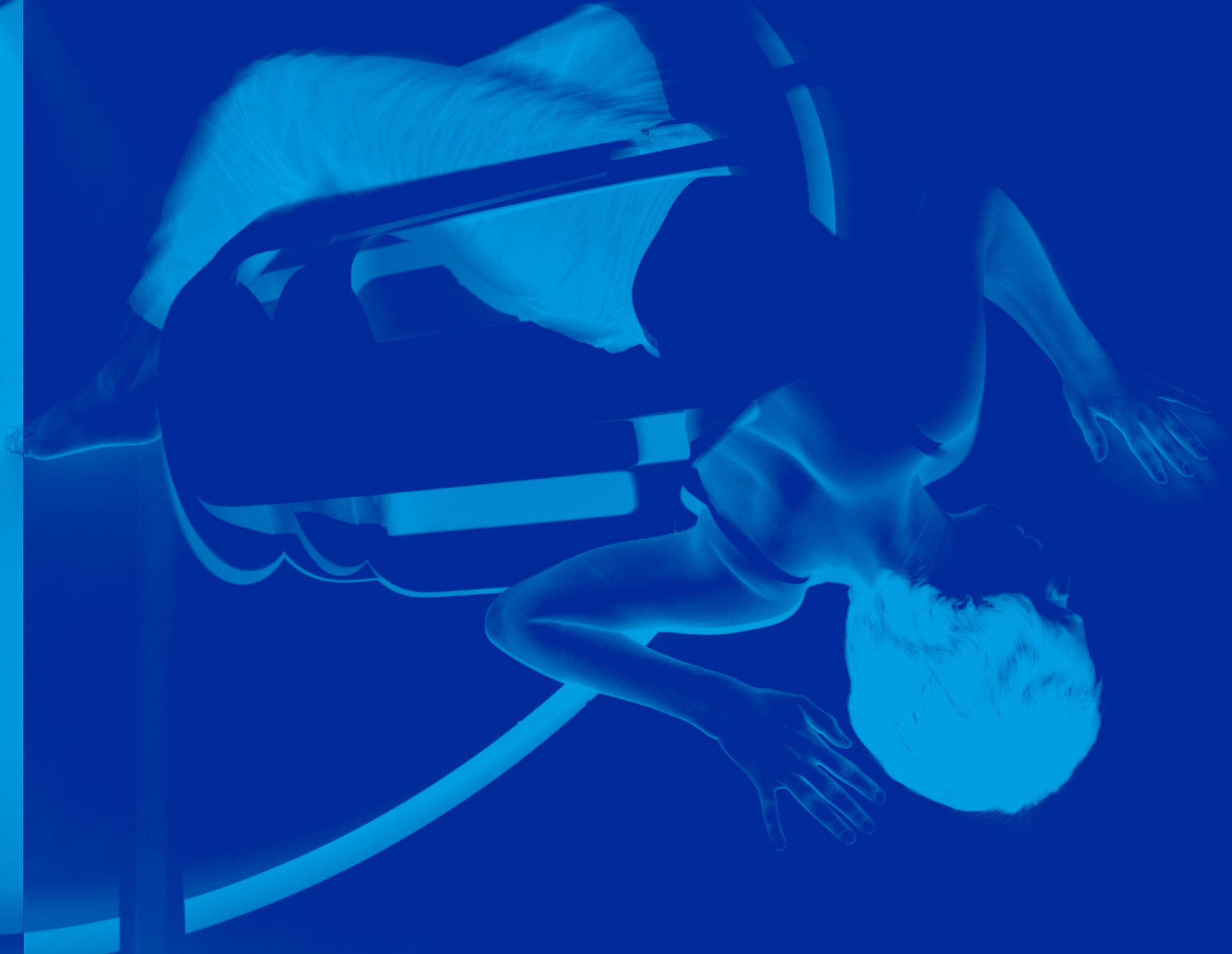
Ursula Frauchiger, Germanistin, Dramaturgin, Lehrerin und Referentin für Deutsch, Studienkoordinatorin TanzKultur von 2003–2005, Stiftungsrätin Stanley Thomas Johnson Stiftung.

Bedürfnisse zu schaffen, 3–4 CAS und 1 MAS. Und einen guten Namen braucht's!» So klingt eine angehende Pensionistin.

Veränderung ist für Margrit Bischof Kontinuum. Der Studiengang TanzKultur hat sich von den ersten Pionierdurchgängen bis zum jetzigen DAS/MAS stetig verändert. «Am Anfang haben wir alles reingepackt, was ging, auch aus dem Sport. Heute ist das nicht mehr so. Das Programm ist verschlankt, weniger Themen, mehr Wissenschaft. Die Anforderungen sind höher geworden.» Dass den Studierenden nichts geschenkt wird, nimmt sie als Kompliment. Und beweist so den Besserwissenden, dass auch Tänzerinnen und Tänzer, Tanzpädagogen und Choreografinnen universitär denken und forschen können. «Heute liegt mehr Augenmerk auf der Sprache, auf der Hinführung zum klaren Denken. Wie kommen wir zum sprachlichen Ausdruck? Wie nähern wir uns der Intuition sprachlich an? Die Gesprächskultur verändert sich. Es wird immer wichtiger, eigene Arbeiten in eigener Sprache vorstellen zu können, deutlich zu machen, was einem daran wichtig ist.»

tanzen

& begreifen



Phänomenologische Betrachtung des Tanzes

Phänomenologische Betrachtung des Tanzes – so wie sie im Studiengang Tanz-Kultur gelehrt wird – kann einen wichtigen Beitrag zur Tanzkultur leisten.

Subjektive Wahrnehmung

Phänomenologisch gesehen ist Tanz ein Phänomen menschlichen Verhaltens. Wir befassen uns im Folgenden mit der Betrachtung dieses Phänomens. Es zeigt sich hierbei ein Grund-Element der Phänomenologie: *Jede menschliche Wahrnehmung ist subjektiv* (Husserl, 2005).

Wir betrachten ein Geschehen und es erscheint uns *so!* Dieses «so» entspricht nicht dem Geschehen so wie es *ist*, sondern so wie es uns *erscheint*, so wie wir es *wahrnehmen*, so wie wir es für *wahr* nehmen. Jede Wahrnehmung ist *abhängig* von den Voraussetzungen der betrachtenden Person:

- Abhängig von der bisherigen *Lebenserfahrung*

Seit der Geburt, dem Kleinkindalter, allen Entwicklungsstufen und von allem, was dabei im Gehirn der betreffenden Person gespeichert wurde – abhängig auch von aller bisherigen Erfahrung mit dem Tanz.

- Abhängig von aktuellen *Voraussetzungen*

Die momentane *Befindlichkeit* der Person mit ihrer emotionalen Gestimmtheit, Interessenlage, Motivation, ihren bisherigen Kenntnissen zum aktuellen Geschehen sowie die aktuelle *Situation* mit der sozialen Umgebung, der sozialen Rolle, der eigenen und umgebenden Erwartungen, Tageszeit, Platzierung im Raum, Atmosphäre im Raum, dem Verlauf des Geschehens. Alle diese individuellen, mehr oder weniger bewussten und unbewussten Gegebenheiten *beeinflussen* die Wahrnehmung und diese ist grundsätzlich *subjektiv*.

Subjektive Beurteilung

Eng verbunden mit der Wahrnehmung erfolgt eine Beurteilung des Geschehens. Diese ist logischerweise ebenso subjektiv wie die Wahrnehmung. Zum Beispiel: Wenn die Art des beobachteten Tanzgeschehens der betrachtenden Person bekannt ist, beurteilt sie nach den ihr geläufigen (subjektiven) Kriterien. Wenn ihr die Art des Geschehens fremd ist, kann die Überraschung durch das Andersartige Emotionen auslösen wie z. B. Neugierde, Interesse, Bewunderung oder Ablehnung, Befremdung,

Angst, sich nicht situieren zu können. Diese Emotionen beeinflussen die Beurteilung. Auch wenn eine Person versucht, ein Geschehen bewusst sachlich zu beurteilen, bleiben doch – wie oben aufgeführt – subjektive Aspekte unvermeidlich. Selbstverständlich gibt es vorgegebene Merkmale für die Betrachtung und Beurteilung bestimmter Geschehnisse – zum Beispiel vereinbarte Kriterien. Die Auswahl und Bedeutung dieser Kriterien sind von Entscheidungen einer Gruppe von *Personen abhängig* und bleiben darum weiterhin *subjektiv*.

Subjektive Handlung

Aufgrund der Beurteilung löst das Gehirn spontane Handlungs-Impulse aus: Unterstützung, Jubel, Beifall oder Aggressivität, Protest oder Abwendung, Lust, die Szene zu verlassen oder Konsternation, Sprachlosigkeit und anderes mehr. Diese Reaktionen zeigen sich im Gesichts-Ausdruck, in Gesten, Lauten und Worten oder Handlungen, die der emotionalen Befindlichkeit entsprechen. Je nach Situation können diese Handlungs-Impulse ausgelebt oder durch die Einsicht in die situative Unangemessenheit teilweise oder ganz beiseitegeschoben, überspielt werden, aber *die emotionale Befindlichkeit beeinflusst trotzdem das weitere Verhalten in der Situation*.

Die sehr unterschiedlich entwickelte *Fähigkeit* der Menschen, sich ihrer Subjektivität und der daraus entstehenden Wahrnehmung, Beurteilung und Handlungs-Impulse *bewusst* zu werden, ist die Grundlage für einsichtig situativ sinnvolles Handeln.

Akzeptanz der Subjektivität

Die Subjektivität ist die Grundannahme der Phänomenologie. Diese Subjektivität prägt die Vielfalt der Tanzkultur und die Anerkennung der Subjektivität ist die Ausgangslage für eine fruchtbare Akzeptanz der ausserordentlichen Vielfalt der Tanzkultur. Im einzelnen Tanzgeschehen bedeutet es die Öffnung für die gestaltende Kreativität. Selbstverständlich braucht es zum Beispiel für das Erlernen der Bewegungsabläufe des klassischen Balletts eine Kodierung. Aber bei der Ausführung der einzelnen Bewegung erscheint die Subjektivität, das Erleben der einzelnen Person in der *Ausdruckskraft* jeder Geste.

Es ist ein Anliegen der Bildung im Rahmen der Studienlehrgänge TanzKultur, dass jede Person ihre Individualität und Subjektivität anerkennt, sich zuschreibt und damit *offen* wird für die eigene Entwicklung und die grosse Vielfalt des Tanzes.

Einblicke in die Praxis der phänomenologischen Betrachtung

Die Ausgangslage in den Studienlehrgängen für TanzKultur ist eine beispielhafte Situation für eine realitätsnahe Einführung in die phänomenologisch begründete Betrachtung und Kommunikation: jede Person kommt mit *sehr individuellen Voraussetzungen und Erwartungen* in den Studiengang. Alle sind am Thema Tanz interessiert, mit grossen Altersunterschieden und Spezialisierungen: aktive Tänzerinnen und Tänzer, Tanz-Lehrpersonen mit eigener Tanzschule verschiedenster Ausrich-

tanz & begreifen



Jalouse Danse, 2001
Wolfgang Weiss

tung und Lehrpersonen, die sich für den Tanz in der Schule weiterbilden wollen, Tanz-Manager und Journalistinnen, die sich im Tanz spezialisieren wollen, Personen aus anderen Kulturen, die unsere Gepflogenheiten kennenlernen wollen. Die individuellen Interessen und die subjektive Wahrnehmung allen Geschehens sind offensichtlich. Und damit auch die Herausforderung an die Bereitschaft, voneinander zu lernen und sich für das Andersartige zu interessieren. In allen Studiengängen ist dies auch weitgehend gelungen.

Konkrete Wahrnehmungsübungen zeigen ganz real die Unterschiedlichkeit und damit die subjektive Wahrnehmung. Zum Beispiel die Betrachtung von Tanz-Fotos und von Videos von Tanzabläufen. Die Aufgabe heisst ganz einfach: «Was siehst du? Mach eine kleine Notiz auf einem Klebezettel ohne deinen Namen.» Die Betrachtungszeit für Fotos und Video-Ausschnitte ist 10 Sekunden. Dann werden die Klebezettel an die Wand gehängt und alle können alles sehen. Die *Vielfalt der Wahrnehmungen ist überraschend und eindrücklich*. Und das nachfolgende Gespräch zeigt oft persönliche Hintergründe für die entsprechende Wahrnehmung.

Eine andere Praxis-Erfahrung ist eine Einführung in einen von den meisten nicht selbst ausgeübten Tanz: zum Beispiel Flamenco. Die Kombination von *Betrachtung* von Fotos und Videos und die angeleitete Tanzpraxis mit Bewegungsabläufen, Rhythmen, Körperhaltung und Körperausdruck verbindet die Anschauung mit dem eigenen Erleben. Die Aufgabe, sich ganzheitlich auf das unbekannte, fremde, andere Tanzerleben einzulassen, öffnet die Bereitschaft, sich dem *anderen* zu nähern und dessen spezifische Tanz- und Erlebensqualitäten zu erkennen und in einem anschliessenden Gespräch *anzuerkennen*.

Intersubjektive Kommunikation

Intersubjektive Kommunikation ist schliesslich das entscheidende Anliegen der Phänomenologie. Sie kann nur stattfinden, wenn alle Beteiligten sich ihrer Subjek-

tivität bewusst sind und sich entsprechend verhalten: aufmerksam zuhören, mit möglichst sachlichen Argumenten die Gemeinsamkeiten und die Widersprüche möglichst klar formulieren, Emotionen ansprechen, aber nicht als Druckmittel einsetzen. Die *Anerkennung* der eigenen subjektiven Anschauung und die Anerkennung der anderen Anschauung des Anderen kann eine *Grundlage* sein, gemeinsame Interessen zu finden und sich im Übrigen klar voneinander abzugrenzen.

Intersubjektive Kommunikation kann im Tanz auch *nonverbal* erprobt und erfahren werden, z. B. beim Tanzen in einem eher kleinen Raum mit der Anweisung, dass jede Person sich im Raum bewegt und für sich ihren eigenen Tanz tanzt. Bei der Bewegung im Raum kommt es ständig zu *Begegnungen*, die für den eigenen Tanz Ausweichen und Anpassen erfordern. Jede Person tanzt ihren Tanz, muss aber mit Blick auf die anderen ihre Wege und Bewegungen verändern, auf die anderen eingehen. Es entsteht so eine Situation *nonverbaler* intersubjektiver Kommunikation. Bei einem anschliessenden Gespräch in Kleingruppen entsteht ein Austausch dazu, wie jede Person die Begegnung mit der anderen wahrgenommen hat. Es entstehen dabei Übereinstimmungen und Widersprüche – also *verbale* intersubjektive Kommunikation.

Für die Erhaltung, Erweiterung und Förderung unserer eigenen und der weltweiten Tanzkultur ist es entscheidend, dass möglichst viele Tanzfachleute bereit und fähig sind, mit Anderstanzenden, Andersfühlenden, Andersdenkenden und Andershandelnden *kommunizieren* zu können. Voraussetzung ist dabei, dass sich die Gesprächspartner ihrer Subjektivität bewusst sind.

Intersubjektive Kommunikation ist eine Kunst: Die Kunst, mit Interessenkonflikten kreativ umgehen zu können. Die Wahrnehmung der eigenen, manchmal störischen Subjektivität und der Wille, innere und äussere Konflikte mit Wohlwollen gegenüber sich selbst und den anderen anzugehen, sind Voraussetzungen, um diese Lebens-Kunst zu entwickeln.

Ich denke, dass die körperliche Vielfalt des Tanzes und die mentale Vielfalt seiner Betrachtungsweisen ein Spielfeld für fast unerschöpfliche Kreativität und Erlebensweisen eröffnen.

Wolfgang Weiss, Experte für die Ausarbeitung von Ausbildungs-Konzepten, seit 1998 beteiligt am Aufbau und der Weiterentwicklung des Konzepts des Weiterbildungsprogramms TanzKultur, von Beginn an als Dozent im DAS TanzKultur tätig.

Literatur

Husserl, Edmund (2005). Einführung in die Phänomenologie der Erkenntnis, Vorlesung 1909. Hrsg. von Elisabeth Schuhmann. Dordrecht: Springer.

Der Allrounder

Marianne Mühlemann porträtiert Oliver Dähler

Gibt es einen anderen Schweizer Tanzschaffenden, der den Tanz von so vielen Seiten aktiv erfahren und mitgestaltet hat wie Oliver Dähler? Der im zürcherischen Thalwil lebende Berner hat eben den berufsbegleitenden Studiengang Executive Master in Arts Administration an der Universität Zürich mit einer Studie abgeschlossen zur Frage, welche Massnahmen zu einer nachhaltigen Umschulung von Bühnentänzern in der Schweiz führen. Davor war er selber viele Jahre als Tänzer und Ballettmeister aktiv und hat mit dem atempo repertory dance ensemble eine Company mitbegründet, die zum Ziel hatte, Schlüsselwerke der Tanzgeschichte zu rekonstruieren und aufzuführen. Als Präsident des Schweizerischen Dachverbandes des professionellen künstlerischen Tanzes (SDT) hat sich Dähler auch kulturpolitisch, zum Beispiel für die Anerkennung des Tanzberufs, engagiert.

Dabei war es ein Zufall, dass Dählers Talent fürs Tanzen entdeckt wurde. Aufgewachsen ist er in einer musikalischen Familie. Er lernte Geige spielen und lebte seinen Bewegungsdrang beim Eiskunstlaufen aus. Doch dann: die erste Ballettstunde. Es war eine Initialzündung. Tanz war, wonach er immer gesucht hatte. Die hohe physische Anforderung und die strenge Struktur der Bewegungen gepaart mit der musikalisch-künstlerischen Dimension! Dähler absolvierte an der Royal Ballet School in London die Ausbildung zum Tänzer. Mit neunzehn bekam er sein erstes Engagement beim Königlichen Ballett von Flandern und tourte in verschiedenen klassischen Rollen durch die Welt. Zurück in der Schweiz folgten Stationen als Tänzer, Ballettmeister und Choreograf am Berner Stadttheater und am Luzerner Theater. Im Nachdiplomstudiengang TanzKultur suchte er das Thema Tanz zu vertiefen und gewann erste Erfahrungen mit wissenschaftlichem Arbeiten.

Seit 2011 ist Oliver Dähler selbstständiger Choreograf und Tanzpädagoge. Er inszeniert schweizweit und probiert dabei immer wieder Neues aus. So bringt er Profis und Laien in einer Produktion zusammen oder inszeniert Tanz in der Kirche und auf öffentlichen Plätzen. Seine Art der Vermittlung hat Erfolg: Die emotionale Handschrift seiner Stücke findet Resonanz bei einem breiten Publikum.

Marianne Mühlemann, Musikwissenschaftlerin und Tanzjournalistin,
Kulturredaktorin bei der Tageszeitung «Der Bund», Absolventin NDS TanzKultur, Dozentin im
MAS TanzKultur.



«Ich erwarte vom Publikum nicht,
dass es versteht. Ich wünsche mir,
dass es beobachtet, was passiert.»

William Forsythe

Tanzwissen

schaffen



Mimetische Grundlagen des Tanzes

Gabriele Brandstetter zugeeignet

Erstveröffentlichung in: *Fest-Akte*, 60 Gabriele Brandstetter, Berlin 2014, S. 123–126.

Mimetische Prozesse in der Aufführung

Bei der Entstehung, der künstlerischen Gestaltung und der Rezeption von Tänzen lassen sich drei Phasen unterscheiden, in denen mimetische Prozesse von zentraler Bedeutung sind. In der ersten Phase erwerben Tänzerinnen und Tänzer sowie Zuschauende in mimetischen Prozessen allgemeine Bewegungs- und Ausdrucksfähigkeiten. In der zweiten Phase werden Tänze mithilfe der erworbenen mimetischen Fähigkeiten inszeniert und aufgeführt. Dabei findet auch eine Anähnlichung an die jeweiligen räumlichen, zeitlichen und sonstigen Bedingungen statt. In der dritten Phase werden Tänze von den Zuschauenden mimetisch, d. h. in ihren Wahrnehmungen und in ihrem Imaginären nachvollzogen. Verdeutlichen wir uns dies im Weiteren.

Körperwissen erwerben

In mimetischen Prozessen entsteht in der ersten Phase ein praktisches Körperwissen, das es erst möglich macht zu tanzen. Seit der frühen Kindheit bilden sich die körperlichen Voraussetzungen des Tanzes und die damit verbundenen körperlichen Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten. Die meisten sind unspezifische, allgemeine Bewegungs- und Ausdrucksfähigkeiten, die sich in unterschiedlichen Situationen des alltäglichen Lebens herausbilden und die dennoch wichtige Voraussetzungen für tänzerische Inszenierungen und Aufführungen sind. Diese Fähigkeiten entwickeln wir in Situationen des Alltags und dadurch, dass wir wahrnehmen, wie andere Menschen ihren Körper bewegen und mit ihm umgehen. In der Ausbildung der Tänzerinnen und Tänzer werden neue Bewegungs- und Ausdrucksfähigkeiten gelernt, die die bereits erworbenen Alltagsbewegungen erweitern und die auch zum Ausgangspunkt neuer Bewegungen werden können. Mithilfe von Übung wird das Spektrum des gestaltbaren Bewegungspotentials erweitert.

Inszenieren und aufführen

Die zweite Phase mimetischen Handelns findet bei der Inszenierung und Aufführung von Tänzen statt. Hierbei erfolgt eine mimetische Bezugnahme auf bereits im Alltag, im Tanzunterricht oder bei früheren Aufführungen erworbene Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten. Aus dem mimetischen Charakter dieser Bezugnahme

geht hervor, dass jede tänzerische Aufführung eine neue Aufführung ist. Zwar legt die Inszenierung deren Rahmen fest. Doch wird jeder Tanz notwendigerweise unter Bezug auf frühere neu aufgeführt. Dabei können tänzerische Bewegungen besser oder auch schlechter gelingen. Entscheidend ist jedoch, dass alle tänzerischen Aufführungen in mimetischer Beziehung zu bereits verkörpertem praktischem Bewegungs- und Ausdruckswissen stehen.

Neben der auf bereits verkörpertes tänzerisches Wissen gerichteten Bezugnahme spielt der mimetische Austausch mit den anderen Tänzern und Tänzerinnen einer Aufführung eine zentrale Rolle. In Relation zu diesen muss sich jeder Tanzende bewegen und darstellen. Ihre Bewegungen vollziehen sich in Raum und Zeit, die den Rahmen bieten, in dem die Tänze stattfinden. Tänzer berichten davon, wie wichtig Raum und Zeit für ihren Tanz sind. Sie sind wesentliche Voraussetzung für die Emergenz der Bewegungen und des Ausdrucks. Vergegenwärtigt man sich, wie Walter Benjamin in *Berliner Kindheit* um 1900 davon spricht, dass er sich als Kind in mimetischen Prozessen die Räume seines Elternhauses erschliesst, so kann man in Analogie dazu auch von einer mimetischen Anähnlichung der Tänzer an den Raum ihrer Aufführung sprechen. Diese Erschließung des Raums vollzieht sich vor allem in Bewegungen, die nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit und deren Wahrnehmung strukturieren. Oft folgen die Bewegungen auch Klängen, so dass Resonanz-Beziehungen zwischen den Klängen und den tänzerischen Bewegungen entstehen. Die Resonanz ist das Ergebnis eines mimetischen Prozesses zwischen den Klängen und den Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen. An ihrem Gelingen gilt es in jeder Aufführung zu arbeiten.

Als Zuschauende Bewegung körperlich nachschaffen

Die dritte Phase mit intensiven mimetischen Prozessen vollzieht sich zwischen den Tanzenden und den Zuschauenden. Damit die Zuschauenden ein ästhetisches Erlebnis haben, bedarf es eines mimetischen Nachschaffens der Tänze. Im Nachvollzug der Bewegungen und der Musik erfolgt eine Synchronisierung zwischen Tanzenden und Zuschauenden, welche die Bewegungen, die sie sehen, hören und fühlen, körperlich nachschaffen. Die Zuschauenden ähneln sich den Tanzenden und ihren Bewegungen an und machen dadurch die Tänze und ihre Bewegungs- und Ausdrucksformen zu einem Teil ihres Körpers und ihres Imaginären. Diese Mimesis des Tanzes durch die Zuschauenden hat auch Rückwirkungen auf die Tanzenden, die spüren, wie sie auf die Zuschauenden wirken. Kommt es in diesen mimetischen Prozessen zwischen beiden zu einem Fließen der Emotionen, dann entstehen Gefühle der Gemeinsamkeit, der ästhetischen Erregung und des Glücks. In der mimetischen Anähnlichung des Zuschauenden an das Tanzgeschehen erfassen die Zuschauenden Bewegung und Ausdruck des Tanzes und erweitern dadurch ihre Bewegungswelt durch neue tänzerische Formen und Darstellungen. Wie jeder Tanzende aufgrund seiner unterschiedlichen physischen Voraussetzungen und biografischen Erfahrungen einmalig ist, so ist es auch jeder Zuschauende. Daher erzeugt jeder Tanz bei jedem Tanzenden

Tanzwissen schaffen

und jedem Zuschauenden eine einmalige Wirkung, die beide in ihrer Einmaligkeit nur in mimetischen Prozessen erfassen können.

Für unser Verständnis von Mimesis implizieren diese Überlegungen drei Akzentuierungen.

Erstens spielen mimetische Prozesse in der Ästhetik eine wichtige Rolle, doch darf der Mimesis-Begriff nicht auf Ästhetik reduziert werden. Viel mehr ist Mimesis ein anthropologischer Begriff, der eine ausgeprägte ästhetische Komponente hat. Dies zeigt bereits die Verwendung des Begriffes in der Antike (Wulf, 2013; Gebauer/Wulf, 1998, 1992).

Zweitens darf Mimesis nicht als bloße Nachahmung im Sinne der Herstellung von Kopien begriffen werden. Vielmehr bezeichnet Mimesis eine kreative menschliche Fähigkeit, mit deren Hilfe auch Neues entsteht.

Drittens verweisen bereits der sprachgeschichtliche Ursprung und der frühe Verwendungszusammenhang des Mimesis-Begriffs auf die Rolle, die mimetische Prozesse für die Inszenierung kultureller Praktiken und für die Kultur des Performativen spielen. Verdeutlichen wir uns diese Überlegungen wie folgt:

Mimesis als anthropologischer Begriff

Schon Aristoteles weist darauf hin, dass die Fähigkeit zu mimetischem Verhalten den Menschen angeboren ist; «sie zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Masse zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch durch die Freude, die jedermann an Nachahmung hat» (Aristoteles in Fuhrmann, 1987, S. 11).

Mimesis als kreative Nachahmung

Mimesis bedeutet, sich einer Sache oder einem Menschen «ähnlich machen», ihr oder ihm nachzueifern, aber auch etwas «zur Darstellung bringen», etwas «ausdrücken». Mimetisches Verhalten bzw. Handeln bezeichnet die Bezugnahme auf einen anderen Menschen oder auf eine andere «Welt», in der Absicht, ihm oder ihr ähnlich zu werden. Mimetisches Verhalten kann sich auf das Verhältnis von vorgegebener und dargestellter «Wirklichkeit» beziehen; dann bezeichnet es ein Repräsentationsverhältnis. Es kann aber auch die «Nachahmung» von etwas bezeichnen, das es selbst nicht gegeben hat, etwa die Darstellung eines Mythos, der immer nur in dieser Darstellung gegeben ist und dem kein bekanntes Modell ausserhalb dieser Darstellung zugrunde liegt. Mimetisches Verhalten und Handeln haben eine produktive Funktion. Sie beziehen sich nicht notwendig auf eine «Wirklichkeit»; sie können sich auch auf Wort-, Bild- oder Handlungszeichen beziehen, die zum Modell anderer Wort-, Bild-, oder Handlungszeichen werden.

Mimesis als performatives Verhalten

Als performative Inszenierung und Handlung bezeichnet Mimesis einmal die menschliche Fähigkeit, innere Bilder, Imaginationen, Ereignisse, Erzählungen, den «Plot» einer Handlungsfolge zu inszenieren und szenisch aufzuführen. Entsprechendes gilt für den Tanz. Zum anderen bezeichnet Mimesis die Fähigkeit, in der Beobachtung der Performativität sozialen und ästhetischen Verhaltens sich diesem anzuähneln und es sich dadurch anzueignen. Die unterschiedlichen Voraussetzungen der Prozesse mimetischer Anähnlichung an Vorbilder lassen Unterschiedliches entstehen. Die Unterschiedlichkeit dieser Anähnlichungs- und Aneignungsprozesse führt auch zur Entstehung von Neuem (Hüppauf/Wulf, 1996; Wulf/Zirfas, 2007).

- Soziale und ästhetische Handlungen werden als mimetisch bezeichnet,
- wenn sie erstens als Bewegungen Bezug auf andere Bewegungen nehmen,
 - wenn sie zweitens sich als körperliche Aufführungen oder Inszenierungen begreifen lassen,
 - wenn sie drittens eigenständige Handlungen sind, die aus sich heraus verstanden werden können und die auf andere Handlungen oder Welten Bezug nehmen.

Nicht mimetisch sind damit Handlungen wie mentale Kalküle, Entscheidungen, reflexhaftes oder routiniertes Verhalten, aber auch einmalige Handlungen und Regelbrüche (Gebauer & Wulf, 1998).

Die Fähigkeit, sich mit anderen Personen zu identifizieren, sie als intentional Handelnde zu begreifen und mit ihnen Aufmerksamkeit auf etwas zu richten, ist an das Begehren gebunden, den Anderen durch imaginäre Anähnlichung zu verstehen. In diesem Begehren, dem Anderen ähnlich zu werden, liegt auch die Voraussetzung dafür, die kommunikativen Absichten anderer Menschen in Gesten, Symbolen und Konstruktionen zu verstehen und zu begreifen, wie diese Gegenstandskategorien und Ereignisschemata herausbilden und kausale Beziehungen zwischen den Gegenständen der Welt erfassen.

Ästhetisches Wissen und Handeln sind historisch und kulturell geformt (Wulf, 2013). Dies zeigt sich in Tänzern und in dem in Tänzern erworbenen ästhetischen Wissen, für dessen Entstehung die Inszenierung und Aufführung, die Wiederholung und das damit verbundene mimetische Lernen von besonderer Bedeutung sind (Brandstetter & Wulf, 2007).

Christoph Wulf, Professor für Erziehungswissenschaft und Anthropologie an der Freien Universität Berlin, seit Beginn des Weiterbildungsprogramms als Dozent im DAS/MAS TanzKultur tätig.

Literatur

Brandstetter, Gabriele & Wulf, Christoph (Hrsg.). (2007). *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink.

Fuhrmann, Manfred (Hrsg.). (1987). *Aristoteles Poetik*. Stuttgart: Reclam.
Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph (1992). *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek: Rowohlt.
Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph (1998). *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt.
Hüppauf, Bernd & Wulf, Christoph (Hrsg.). (2006). *Bild und Einbildungskraft*. München: Wilhelm Fink.
Wulf, Christoph & Zirfas, Jörg (2007). *Pädagogik des Performativen*. Weinheim / Basel: Beltz.
Wulf, Christoph (2013). *Anthropology. A Continental Perspective*. Chicago: The University of Chicago Press.

«In allen Tänzen steht der Körper im Zentrum. Allen Tänzen ist gemeinsam, dass in ihnen Bewegungen des menschlichen Körpers inszeniert und aufgeführt werden. Aus dem Verhältnis von Körper und Bewegung bilden sich rhythmische Figurationen, in denen sich die Dynamik des kollektiven und individuellen Imaginären ausdrückt. Tänze haben eine historische, soziale, ethnologische und ästhetische Relevanz.» Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf

Christina Thurner

Wissen über Tanz – oder wie Bewegung Wissen schafft

Rede anlässlich der Abschlussfeier des MAS TanzKultur 2010–2011.

Liebe Studierende der TanzKultur, liebe Kolleginnen und Kollegen, sehr geehrte Damen und Herren

Ist es Ihnen auch schon einmal so ergangen, dass Sie einen Freund oder eine Freundin in eine Vorstellung von zeitgenössischem Tanz mitgenommen haben, der oder die nach eigenen Angaben nichts von Tanz «versteht» und der oder die Sie nach der Vorstellung mit Fragen gelöchert hat wie: Kannst du mir das erklären? Was war oder was sollte das? Wie habe ich zu verstehen, was ich da eben gesehen habe? Vielleicht wurden Sie gar mit Kommentaren zugedeckt wie: Damit kann ich gar nichts anfangen oder gar: Das ist doch kein Tanz. Tja, was ist denn überhaupt Tanz?

Ich will mit dieser aus dem Leben gegriffenen Anekdote darauf hinweisen, dass die Fragen und Themen, mit denen Sie sich in den letzten Jahren auseinandergesetzt haben, noch immer ein Spezialgebiet. Aber wir arbeiten alle gemeinsam daran, dass sich das in Zukunft ändert.

Ein Grund für die weit verbreitete Unkenntnis gegenüber Tanz ist die Annahme, dass es über Tanz gar nichts zu wissen, sondern «nur» zu spüren oder zu fühlen gibt. Eine Annahme, die eben fast jede Vorstellung von zeitgenössischem Tanz, aber auch von Ballett oder anderen Tanzformen widerlegt. Tanz auf der Bühne wirft – in seiner je spezifischen Weise mit anderen Künsten vergleichbar – Fragen auf wie: Was sagen uns die Körper, die sich da auf der Bühne bewegen? Oder: Welcher Stil wird getanzt? Wie verhält sich der Ton (Musik oder Geräusche) zur Bewegung? Wie sind die Tänzerinnen und Tänzer im Raum positioniert? Welche Rolle spielt das Publikum? Wie verhalten sich die Bewegungen zu Alltagsbewegungen? Welche Themen werden physisch verhandelt und wie? Und eben: Was ist überhaupt Tanz bzw. was konnte oder wollte man zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Kulturen auf der Tanzbühne sehen und warum?

Tanz, d. h. choreografierte körperliche Bewegung in Raum und Zeit, stellt jeweils bestimmte Anforderungen an das Verstehen und setzt Körper-, Bewegungs- und Kontextwissen voraus. Die «Sprache» des Tanzes erschliesst sich dem Betrachter, der Betrachterin über das Sehen, die sinnliche Rezeption, die Abstraktion des Körpers und den Intellekt. Dies erfordert neben der Schulung der ästhetischen Wahrnehmung wiederum auch Übung und sprachliche Analyse-Werkzeuge.

Tanz ist immer geprägt von historischen, kulturellen sowie sozialen und biografischen Einschreibungen. Werden diese in der Analyse im Studium oder in der Forschung fruchtbar gemacht, so bietet sich ein einzigartiger Fundus an Wissen, der Aufschluss geben kann über historische sowie gegenwärtige kulturelle Phänomene. Die Tanzwissenschaft wird damit zu einer wichtigen Disziplin in der interdisziplinären Forschung, die sich in den letzten Jahren intensiv mit Bewegungs- und Körperthemen beschäftigt hat.

Wissen über Tanz – oder wie Bewegung Wissen schafft: Tanzwissenschaft kann man in der Schweiz bisher einzig an der Universität Bern studieren. Aber was tut man eigentlich in der Tanzwissenschaft? Man befasst sich mit ganz verschiedenen Formen von choreografierter Bewegung und reflektiert diverse Phänomene des Tanzes in seiner Geschichte und Gegenwart. Das Studium qualifiziert deshalb u. a. für Tätigkeiten in Theatern und anderen kulturellen Institutionen, in der Wissenschaft, Publizistik, im Bereich Kultur, Produktion und Kommunikation, in der Archivarbeit und in Verlagen – keineswegs also in der stillen Kammer oder im Elfenbeinturm, sondern in weiten Bereichen unseres kulturellen und gesellschaftlichen Lebens.

Als Tanzwissenschaftlerin formuliere ich deswegen folgende Vision:

Aus wissenschaftlicher Sicht ist der Tanz als «Gegenstand» den anderen Künsten absolut gleichgestellt. Allgemein anerkannt ist da, dass er – in seiner Geschichte und heute – ästhetische, kulturelle, politische, soziale usw. Themen und Fragen auf je spezifische, prägnante Weise behandelt. Tanz genießt deshalb auch in der Gesellschaft, in den Medien und in der (Bildungs-) Politik ein hohes Ansehen als ebenso sinnliche wie intellektuelle Kunstform. Von der Grundschule an haben in der Schweiz Lebende Tanzunterricht (wie sie Mathematik-, Musik- oder Sportstunden haben). In den Zeitungen werden Tanzaufführungen ebenso regelmässig besprochen wie das Fernsehen Tanzfilme zeigt. Professionelle (praktische) Tanzausbildungen auf international vergleichbar hohem Niveau sind in der Schweiz eine Selbstverständlichkeit. Auch die Studierenden der Tanzwissenschaft kennen schon im ersten Semester einige wichtige historische sowie zeitgenössische Tanzstücke. Sie wissen, was sie an dieser Kunstform besonders interessiert und haben nach erfolgreichem Abschluss ihres Studiums eine vielversprechende Zukunft in der Berufswelt vor sich, weil dort Leute gefragt sind, die selbständig über einen so vielfältigen «Gegenstand» reflektieren und das dabei Gelernte auch anderswo anwenden können – und für die Körper und Geist ganz gewiss keine Gegensätze bedeuten.

Soweit meine Vision. Lassen Sie uns alle in Zukunft weiterhin daran arbeiten, dass diese Wirklichkeit wird. Liebe Absolventinnen der Tanzkultur – erste grosse Schritte dazu haben Sie bereits getan.

Christina Thurner, Professorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, Mitglied der Programmleitung Tanzkultur, Dozentin im DAS/MAS Tanzkultur.

«Der Tanz ist ein Gedicht und jede einzelne Bewegung das Wort.» Martha Graham

Tänzerin findet Sprache

Ursula Bischof porträtiert Rosa Walker

Lustvoll, intensiv und wach ist sie. Witzig, elegant oder verspielt sind ihre Bewegungen und aus dem Stegreif gelingt es ihr, unzählige Facetten menschlicher Gefühle auszudrücken. Der Körper ist ihre Sprache.

Die Walliser Tänzerin Rosa Walker stand – ausgerüstet auch mit einem Lehrerpapier – zehn Jahre lang mit der professionellen Tanzgruppe «babajaga» und zeitgenössischem Tanz auf der Bühne, war danach als Solotänzerin unterwegs und arbeitet heute als Tanzpädagogin und Choreografin an Schulen und kulturellen Einrichtungen. Es gehört zu ihren Qualitäten, mit den Bewegungsmustern und den Themen der Schülerinnen und Schüler zu arbeiten. Sie beobachtete, wie dadurch das Selbstvertrauen der Kinder und Jugendlichen wuchs und die Konzentration zunahm. Sie hätte sich gewünscht, dass dieses riesige Potenzial stärker gefördert würde. Aber sie fand kaum Gehör bei den Ausbildungsinstitutionen. Konnte sie vielleicht ihr Anliegen nicht richtig formulieren? Das wollte sie unbedingt ändern.

Sie schrieb sich am Institut für Sportwissenschaft in Bern für das Nachdiplomstudium TanzKultur ein. Mit Freude sei sie, erzählt sie lachend, jeweils am Freitag mit Rucksack, Bleistift und Block in eine andere Welt, an die Uni nämlich, gepilgert. Das sei zuweilen auch hart gewesen, denn Theorien zu lernen war ihr eher fremd. Und über Tanz zu sprechen sei ihr suspekt gewesen, denn «tanzen tut man, das versteht sich von selbst». Aber bald schon begeisterten sie Theorien und wissenschaftliches Arbeiten. Die Unterrichtseinheiten zu anthropologischen, kultursoziologischen oder ästhetischen Zugängen zu Tanz öffneten ihr neue Welten. Durch Gespräche mit den Dozierenden und eigene Referate lernte sie über Tanz zu sprechen. Sie fand sogar Parallelen zum choreografischen Arbeiten: recherchieren, überlegen, probieren, Fragmente neu verknüpfen, andere Kanäle finden, verengen, und irgendwann mal entscheiden, dass jetzt fertig ist.

Ihrem ursprünglichen Anliegen geholfen haben Theorien über die ästhetische Erfahrung. Sie fand ein Instrumentarium, dies wissenschaftlich zu untersuchen. Rosa Walker nutzte es für ihre Diplomarbeit. Sie konnte damit feststellen, dass Kinder und Jugendliche im tanzkünstlerischen Schaffen tatsächlich ästhetische Erfahrungen machen. Im Bereich des Tanzes eine Annahme zu beweisen und erst noch bei ihrem Herzensanliegen, das habe sie riesig beglückt.



Nach dem Diplomstudiengang belegte sie gleich noch den Weiterbildungsmaster. In ihrer Arbeit befasste sie sich mit der nonverbalen Kommunikation von Lehrpersonen im Unterricht. Denn der Körper spricht immer mit, man sollte ihm mehr Aufmerksamkeit schenken, findet Rosa Walker. Aus der Arbeit entstand ein Bildungskonzept, wie sich Lehrpersonen über tanzkünstlerisches Schaffen ihrer eigenen Körperlichkeit besser bewusst werden können.

Künstlerisches Arbeiten, Unterricht, Universität und Familie – Rosa Walker hat einen Mann und einen Sohn – unter einen Hut zu bringen, kostete viel Kraft. Aber es habe sie auch sehr bereichert. Nach dem Masterabschluss konnte sie in Worte fassen, warum Kinder und Jugendliche zeitgenössischen Tanzunterricht bekommen sollen. Und es kam an. Nun steckt sie ihre Energie in die Ausbildung von Sportlehr- und Lehrpersonen. Sie ist zur Botschafterin für Tanzkunst in Schulen geworden. Mehr noch, sie betrachtet es als ihre gesellschaftliche Verantwortung.

Rosa Walker findet, sie sei ein Glückskind aus dem Wallis, das durch verrückte Nonnen in der Primarschule zum Tanzen fand, selber auf der Bühne stand und dank dem Master als Ausbilderin andere in ihre Kraft und Kreativität bringen kann. Sie ist zufrieden und strahlt.

Ursula Bischof, [Filmautorin vor allem für NZZ Format \(Neue Zürcher Zeitung\) u. a. filmische Dokumentation «Zwischen Himmel und Erde – der Tanz der Derwische» mit der Tänzerin und Choreografin Maya Farner \(2015\).](#)

Tanzkultur

organisieren



Der Schlüssel zum innovativen Kulturprojekt?

Wie sollen innovative Kulturprojekte aussehen? Innovativ – was hat das Wort in der Kultur überhaupt verloren? Ein innovatives Kulturprojekt ist ein weisser Schimmel, eine Tautologie. Sind oder sollten Kulturprojekte doch per se Erfindungen, Weiterentwicklungen, Umsetzungen von eigenen, neuen Ideen sein. Vielmehr müsste die Frage lauten: Wie erdenken und beschreiben wir Kulturprojekte, damit sie für Kulturhäuser, Kommunen, Geldgeber und Geldgeberinnen, Publikum so attraktiv daherkommen, dass es heisst: Machen!

Das Dumme und gleichzeitig das Gute ist: Es gibt keine Gelingt-immer-Garantie für Kulturprojekte. Und doch. Im genauen Beschreiben, was der Ausgangspunkt für ein Projekt und was die Neuerfindung, die eigene Idee, das Andere, das Unverwechselbare ist, liegt vielleicht der Schlüssel.

Es gab in der Schweiz vor Jahren das wunderbare kulturelle Forschungs-Unternehmen Grabe wo du stehst¹, das einen angeleitet hat, gedanklich zu graben, und zwar dort, wo man gerade stand, und anschliessend die gemachten Entdeckungen bewusst zu machen, in Sprache zu fassen. Das tönt banal und ist sehr schwer, gerade im sprachlosen Tanz. Aber gerade weil es schwer ist, ist es spannend und herausfordernd, genau zu sein und beschreibend zu tanzen.

Ich möchte aus einem Tanzprojekt herauslesen, was der Ausgangspunkt ist, der persönliche, abgesteckte Claim. Woher – gedanklich – kommt jemand, was interessiert eine Gruppe, was ist ihr Thema? Und wie will man vorankommen? Vielleicht werden die Grabwerkzeuge beschrieben, Bagger, Schaufel oder ob mit den Händen Erde abgetragen und Gold gefunden werden soll.

Dann heisst es graben. Schicht um Schicht. In die Tiefe. Und beschreiben, was man zu finden vermutet, was man zu finden wünscht, wo man mit Überraschungen rechnet. Wohin soll die Reise gehen? Was sind die Erwartungen einer Tanzkompanie an ein neues Projekt? Ich mag kurze, aber genaue und konkrete Projektbeschreibungen bis zum Ende hin. Sich unbedingt verkneifen, das Ende offenzulassen: «Wir sind gespannt, was herauskommen wird.» – Nein. Niemand gräbt einfach mal los, um zu sehen, ob etwas zum Vorschein kommen wird. Sich zwingen, bis zum Ende zu denken. Fokus! Wenn durch den Prozess alles ganz anders herauskommt, egal! Umso besser! Wir finden von selbst, wonach wir nicht suchen.²

Die meisten Kulturprojekte, die ich zu lesen bekomme, beschreiben einen Ausgangspunkt, aber sagen nicht klar, was dabei herauskommen soll oder könnte. Wer streng mit sich ist und Projektpartner und -partnerinnen nicht langweilen will, vermeidet Gemeinplätze. «Wir möchten unseren Körper tanzend kennenlernen.» – Wer nicht? «Wir möchten tanzend unsere Grenzen erfahren.» – Aha. Warum? «Die Musik ist in unserem Tanzprojekt ein wichtiges Element.» – Ach. Es ist ganz selten, dass Tanz ohne Musik auskommt. Das wäre mal was anderes! «Dem Licht schenken wir grosse Beachtung.» – Kunststück, wenn sonst nichts auf der Bühne steht! Diese Sätze sind keine Erfindungen, sie rutschen immer wieder in Projektbeschreibungen hinein, ich lese sie jährlich viele Male.

Manchmal fehlt einer guten Idee etwas ganz Banales – und oft ist das Banale etwas ganz Konkretes –, um sie zu einer brillanten zu machen. Ich gebe ein Beispiel aus einem anderen Gebiet. Die Stanley Thomas Johnson Stiftung, für die ich tätig bin, finanziert nicht nur Projekte im Kulturbereich, sondern auch in der Entwicklungszusammenarbeit. Ich erinnere mich an ein Projekt in Indien vor ein paar Jahren. Eine Organisation ersuchte um Unterstützung, um obdachlosen Kindern, die in Bahnhöfen leben, ein Dach über dem Kopf zu bieten, ihnen wenigstens in der Nacht eine minimale Sicherheit zu gewähren und am Tag eine Struktur durch freiwilligen Schulbesuch, einen Aufenthaltsraum und eine Mahlzeit anzubieten. Der erste Zwischenbericht war zurückhaltend, die Kinder nutzten die Schlafstellen nicht wirklich, mal kamen sie, dann blieben sie wieder weg. Es war nicht möglich, eine Ordnung in das Gefüge zu bringen. Ein halbes Jahr später kam ein erneuter, nun enthusiastischer Zwischenbericht: Seit es abschliessbare Kästchen gebe, in dem jedes Kind seine äusserst bescheidene, aus zwei, drei Sachen bestehende Habe einschliessen könne, funktioniere das Schutzhaus ausgezeichnet. Die Kinder hätten zum ersten Mal im Leben einen sicheren Ort für ihre paar Sachen, sie würden einander nicht mehr dauernd gegenseitig bestehlen, sie hätten Vertrauen gefasst zur Institution, sie kämen immer wieder nachschauen, ob ihr Kästchen samt Inhalt noch da sei, sie würden zum Teil nun regelmässig die Schule besuchen und sich zugehörig fühlen. Und das alles wegen eines Schliessfachs!

Der Schlüssel liegt im Entdecken und Entwickeln des Eigenen. Andere beschreibend am gedanklichen Graben teilhaben zu lassen, ist eine gute Voraussetzung, um Projektpartnerinnen oder gar Koproduzenten zu gewinnen. Stiftungen müssen in Unterstützungsanträgen nicht geschont werden, sondern wollen auf Gedankenreisen mitgenommen werden. Nicht bei Adam und Eva ausholen, wenn Tanz beschrieben wird. Grössere Stiftungen haben Fachleute in ihren Gremien, die viel Tanz sehen, vielleicht selber tanzen, getanzt haben. Nicht seitenlang bei Martha Graham oder Palucca abschreiben, sondern: Grabe, wo du stehst. Aber grabe!

1 Grabe wo du stehst GmbH, Eine Schicht tiefer, 1990–2002. Das Unternehmen wurde 2003 stillgelegt. Das Kulturlabor setzt weiterhin *Grabe wo du stehst*-Projekte um: Ausstellungen, Reflexionen, Sammlungen. (www.grabe-wo-du-stehst.ch)

2 serendipity (engl.), Serendipität (dt.), bezeichnet eine zufällige Beobachtung von etwas ursprünglich nicht Gesuchtem, das sich als neue und überraschende Entdeckung erweist. Beispiele für Serendipität sind die Entdeckung Amerikas 1492, die Entdeckung von Röntgenstrahlen, Penicillin, Sekundenkleber, Nylonstrümpfen, Klettverschluss, Post-it, Teebeuteln oder LSD. (<http://de.wikipedia.org/wiki/Serendipität>) [Stand: 30.09.2014]

Ursula Frauchiger, Germanistin, Dramaturgin, Lehrerin und Referentin für Deutsch, Studienkoordinatorin TanzKultur von 2003–2005, Stiftungsrätin Stanley Thomas Johnson Stiftung.

«Tanz ist kein Parfum,
Tanz ist Alkohol.» Wim Vandekeybus

Andrea Fraefel

Struktur für die TanzKultur

Zwar lehrt die Schule etwas anderes, aber wahrscheinlich haben Sie es schon immer geahnt: Das Alphabet beginnt mit T – T wie Tanz natürlich, wie könnte es auch anders sein? Und es endet mit R – R wie Reflexion über den Tanz und dessen Bedeutung in den verschiedenen Kulturen.

Ton ab für die Tanzperformance im Kuppelraum der Universität Bern.

Schlusspunkt für die Studierenden im Nachdiplomstudium TanzKultur. Der Weg dahin war manchmal steinig und zwischendurch auch im Nebel, aber zum Glück gab es immer wieder Wegmarken und Halteseile. Nun kann die Gipfelbesteigung gefeiert werden und das gewonnene Wissen erlaubt einen geschärften Blick auf die vielen Facetten des Tanzes. Doch welche Struktur braucht es im Hintergrund, dass schliesslich Diplome überreicht werden können an der Abschlussfeier eines Weiterbildungsstudiengangs? Welches sind die Tätigkeitsbereiche der Studienleitung und -koordination eines solchen Bildungsangebots?

Am Anfang mag zwar das Wort im Vordergrund stehen, dieses wird aber auch im Kulturbereich oft ziemlich schnell durch die Zahl abgelöst. Ohne Geld geht nichts, dies gilt insbesondere für eine universitäre Weiterbildung im Tanzbereich, deren Existenzberechtigung häufig angezweifelt wird. Reflexion über Tanz auf einem wissenschaftlichen Niveau ist jedoch nicht umsonst zu haben und so verlangt die Planung eines Weiterbildungsstudiengangs neben der Klärung der inhaltlichen Fragen auch eine sorgfältige Analyse des finanziellen Rahmens, bevor man sich auf dieses Abenteuer einlassen kann. Finanzierungsquellen erschliessen und Budgets erstellen sind daher wichtige Aufgaben der Studienleitung und -koordination. Dozierende aus dem Ausland wollen untergebracht sein, Abgaben auf den Honoraren müssen berechnet werden und Aufbau und Planung des Studienangebots ziehen ebenfalls Kosten nach sich. Zahlen definieren also häufig den Spielraum, wenn ein Weiterbildungsstudiengang geplant und durchgeführt wird.

Natürlich gehört zur Koordination und Leitung eines Studiengangs im Kulturbereich nicht nur der Umgang mit Zahlen. Neugierde braucht es ebenfalls, denn schliesslich gilt es, die unterschiedlichen Aspekte des Studienthemas auszuloten. Gute Nerven sind zudem sehr hilfreich, muss doch manchmal schnell eine Lösung gefunden werden, wenn eine Dozentin mit Verspätung eintrifft oder die Technik mal

Tanzkultur organisieren

wieder nicht wunschgemäss funktioniert. Dazu kommen weitere alltägliche Aufgaben: Nachhaken, wenn Termine nicht eingehalten werden, hartnäckiges Nachfragen, wenn Studententexte nicht eintreffen, Kosten und Nutzen einer Werbemassnahme abschätzen, Notizblöcke bestellen und Notfälle bewältigen.

Zahlen sind wichtig bei der Konzeption und Durchführung eines Studiengangs, doch auch das Stichwort Zeit weist auf ein zentrales Thema hin. Wie viele Stunden sollen für eine Veranstaltung eingeplant werden? Wie lange dauert eine Abschlussprüfung und um wie viel Uhr trifft das Flugzeug des Dozierenden aus Berlin ein? Wie geht man mit dem andauernden Zeitmangel um? Unvorhergesehenes braucht Zeit, die dann an andern Orten fehlt und dabei sollten doch gleichzeitig die Informationsbroschüren fertiggestellt und die Zeitungsinserte in Auftrag gegeben werden. Und wer besorgt den Zucker, der gerade ausgegangen ist? Gut organisierte Pausen tragen schliesslich erheblich zur Zufriedenheit der Kursteilnehmenden bei! Ausserdem sollten in regelmässigen Abständen die Ziele eines Weiterbildungsstudiengangs überdacht werden, damit man nicht plötzlich falschen Wegmarken folgt.

Kultur braucht ein gewisses Mass an Struktur, damit sie sich entfalten kann. So kommt auch der Studiengang TanzKultur nicht ohne Struktur aus. Was nützt den Studierenden die perfekt vorbereitete Powerpoint-Präsentation, wenn das nötige Übergangskabel zum Beamer fehlt? Eine spannende Tanzaufführung kann nur besucht werden, wenn im Vorfeld die nötigen Karten besorgt wurden. Und beim Lektorieren einer Publikation ist es ganz nützlich, wenn man die Kommaregeln kennt. Nicht zuletzt ist der Kalender ein wichtiges Arbeitsinstrument: Ohne genaue und rechtzeitige Terminplanung ist ein Weiterbildungsstudiengang nicht durchführbar.

Universität und Kultur – diese beiden Bereiche überlappen sich nicht immer zwingend und doch gehören beide Seiten zusammen, auch wenn das manchmal erst auf den zweiten Blick ersichtlich ist. Tanz findet nicht im luftleeren Raum statt, sondern nimmt Bezug auf Vergangenes, reflektiert Beiträge anderer Disziplinen und kreiert daraus auch Neues. Für einen universitären Studiengang ist das Umfeld zentral: Wird die Ausbildung von der Institution finanziell mitgetragen? Was können Studienleitung und -koordination dazu beitragen, dass ihre Umgebung dem Bildungsangebot positiv gegenübersteht? Networking ist somit ein weiteres wichtiges Element, denn Kultur braucht meist Unterstützung, damit sie längerfristig stattfinden kann. Dies gilt auch für einen Studiengang, der sich mit Kultur auseinandersetzt. Bei all dem gilt es, Unangenehmes, das unverhofft auftaucht, mit einer gewissen Unbekümmertheit anzugehen und dabei nie den Ueberblick zu verlieren.

Lust auf Neues, auf Auseinandersetzung und natürlich Lebensfreude, die sich gerade im Tanz immer wieder zeigt, sind ebenfalls unentbehrlich. Insbesondere neben den administrativen Tätigkeiten, die Präzision und Planung erfordern, braucht es auch viel Herzblut und Leidenschaft für das Studienthema. Nur so fühlen sich die Teilnehmenden aufgehoben und nicht bloss verwaltet. So werden auch für beide Seiten bereichernde Begegnungen möglich. Dasselbe gilt auch für die Lehrenden in einem Weiterbildungsstudiengang. Ihr Engagement gibt einer Ausbildung ihr

unverwechselbares Profil und die Studienleitung und -koordination sind gut beraten, eine angenehme Arbeitsatmosphäre zu schaffen, damit dieses Engagement auch auf die Länge erhalten bleibt.

Teamarbeit ist ein nächstes Puzzlestück. In der Regel werden Weiterbildungsstudiengänge von einem Team konzipiert und betreut. Dabei muss einerseits die Zusammenarbeit reibungslos funktionieren und andererseits jederzeit ein informeller Austausch möglich sein. Zudem ist es sehr hilfreich, wenn die Kompetenzen breit gefächert sind, so dass die verschiedenen Bereiche intern abgedeckt werden können. Das richtige Timing für Werbemassnahmen ist gefragt, so auch Taktgefühl, wenn im Gespräch mit Studierenden finanzielle Probleme angesprochen werden müssen oder Lebenskrisen den Studienerfolg in Frage stellen.

Umfragen erstellen, auswerten und beantworten: eine weitere wiederkehrende Aufgabe. So sollen die Teilnehmenden die Möglichkeit haben, ihren Studiengang zu bewerten, aber auch die Universität fordert regelmässig Zahlen und Statements zu den einzelnen Bildungsangeboten ein. Dazu kommen die Berichte zu den abgeschlossenen Studiengängen, damit auch die Sponsoren und die Programmleitung nachvollziehen können, wohin die Gelder geflossen sind. Oft müssen Zahlen und Fakten aus ganz unterschiedlichen Quellen zusammengefügt werden; Ungeduld ist hier also nicht angebracht, sondern beharrliches Dranbleiben.

Reisen organisieren, Rechnungen kontrollieren, Reglementsfragen klären, Rückerstattungen beantragen, Reservierungen vornehmen, Rahmenbedingungen festlegen, Rabatte aushandeln, Räume reservieren, Ratschläge erteilen, Reminder verschicken, Raster entwickeln, Reden Korrektur lesen, Ratenzahlungen ermöglichen, Ruhe bewahren, Randnotizen entziffern, Referenzen einholen, Rappen und Franken zählen, Reklamationen entgegennehmen, Reparaturen veranlassen, Registrierungen überprüfen, Reste der Pausen verwerten ... All dies geschieht im Hintergrund, ist aber unerlässlich für eine erfolgreiche Durchführung.

TanzKultur heisst am Ende das Produkt, das aus vielen einzelnen Mosaiksteinen entsteht und dank dem Engagement aller Beteiligten weiterlebt. Die unterschiedlichen Steine tragen zum unverwechselbaren Bild dieses Weiterbildungsstudiengangs bei, sorgen für den Zusammenhalt und ermöglichen so das Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft, Kultur und Struktur. Es lebe die TanzKultur!

Andrea Fraefel, Romanistin, Gymnasiallehrerin, Studienkoordinatorin TanzKultur von 2006–2012, Lektorin der vorliegenden Publikation.

Umtriebiger Vermittler

Marianne Mühlemann porträtiert

Francesco Walter

Er ist Intendant des Musikdorfs Ernen und hat dafür gesorgt, dass im Landschaftspark Binntal getanzt wird, aber nicht so, wie man das hier schon kannte: Statt Party- und Volkstanz brachte Francesco Walter den Bühnentanz ins Oberwallis. In Ernen, Binn und Grengiols liess er eine Wandertruppe «L'histoire du soldat» aufzuführen, jenes geschichtsträchtige Stück Musiktheater, das der russische Komponist Igor Strawinsky und der Waadtländer Dichter C. F. Ramuz 1917 gemeinsam geschrieben haben. Walter wollte mit diesem Pilot-Projekt herausfinden, ob es möglich ist, Geld aufzutreiben, um neben den Konzerten im Musikdorf auch Tanzprojekte zu finanzieren. «Tanz und Musik in einem Festival zusammenzubringen, davon träumte ich», sagt der 1960 geborene Tessiner, der Musik und Tanz zum Beruf gemacht hat, obwohl er kein Instrument spielt, nie Musik studiert und auch nie getanzt hat.

Ursprünglich hatte Francesco Walter eine kaufmännische Lehre absolviert und praktische Berufserfahrung gesammelt, bevor er sich am Schweizerischen Ausbildungszentrum für Marketing, Werbung und Verkauf (SAWI) in Biel zum Kulturmanager ausbilden liess. Zur klassischen Musik war er gekommen, nachdem ihn die Liebe 1991 ins Goms gebracht hatte und er den Musikpädagogen György Sebök kennenlernte. Während des Jahres, wo er in Teilzeit als Ballettmanager am Stadttheater Bern arbeitete, entschied er sich, den berufs begleitenden Nachdiplomstudiengang Tanzkultur an der Universität Bern zu absolvieren. Das Studium habe ihm die Augen geöffnet: «Erst jetzt, wo ich mehr über Bewegung, Bühnenbild und Geschichte weiss, ist es mir möglich, Tanz als ästhetisches Gesamtkunstwerk zu begreifen.» Das Studium hat ihm auch Türen in die Politik geöffnet, so wurde der umtriebige Vermittler in den Gemeinderat und den Kulturrat des Kantons Wallis gewählt.

Und was ist aus dem Pilot-Projekt mit Strawinsky geworden, das er im Rahmen seiner Diplomarbeit auf Wanderschaft schickte? Das Resultat sei ernüchternd gewesen, sagt Walter. Für Tanzprojekte fehle es nicht nur an Geld, sondern auch an geeigneten Lokalitäten. Ein Grund zu resignieren ist das für ihn nicht – im Gegenteil. Er denkt über ein Hotelprojekt nach, das der Region zugutekommt. «Und natürlich der Kultur.»

Marianne Mühlemann, Musikwissenschaftlerin und Tanzjournalistin, Kulturredaktorin bei der Tageszeitung «Der Bund», Absolventin NDS Tanzkultur, Dozentin im MAS Tanzkultur.



« ... obwohl es für den Tanz immer wieder wichtig ist, seine Eigenständigkeit zu behaupten, passiert das spannendste für mich immer an den Grenzen.» Dieter Heitkamp

Tanz

schauen



Hören, Sehen, Tanz verstehen? Eine Werkeinführung am Theater Basel

«Schnell oder langsam, stark oder schwach, peripher oder zentral – das sind doch keine Modefragen!» So lautete die empörte Antwort des Choreografen Stephan Thoss auf die Frage, die ihm einmal gestellt wurde, ob die von Rudolf von Laban und seinem Schüler Kurt Jooss entwickelten Theorien über den Tanz nicht altmodisch seien. Das ist nämlich der künstlerische Hintergrund, vor dem der Choreograf ausgebildet wurde.¹

Der Kontext einer Aufführung trägt zur Bedeutungsgenerierung bei. Die Lesart eines Stückes verschiebt sich mit dem kulturellen Hintergrund der Aufführungssituation; sowohl in Bezug auf den Ort, als auch auf das Publikum. Am Theater Basel gibt es seit Jahrzehnten die Sparte «Ballett» und somit ein festes, professionelles Tanzensemble, das pro Saison mindestens drei Premieren aufführt. Neben den regulären Vorstellungen werden dem Publikum in allen drei Sparten begleitende Veranstaltungen angeboten. Das sind zum Beispiel Matineen vor den Premieren, Publikumsgespräche nach den Abendvorstellungen oder auch Werkeinführungen vor den jeweiligen Vorstellungen. Wie Umfragen ergaben, besucht unser Publikum die Tanzvorstellungen zum grössten Teil seit mehreren Spielzeiten und ist mit dem Profil der Kompanie und dem Stil der gezeigten Stücke vertraut. In den Werkeinführungen wollen wir die gezeigten künstlerischen Positionen ganz bewusst nicht in einen Vergleich zu einem theoretischen Diskurs setzen, sondern uns innerhalb einer Schnittmenge aus Informationen und Unterhaltung bewegen – Infotainment.

Stephan Thoss kommt aus Leipzig, ist dort 1965 geboren und besuchte – noch zu DDR-Zeiten – die Gret Palucca Schule in Dresden. Neben der 7-jährigen Tanz-Ausbildung an der Palucca-Schule prägte ihn besonders die Zusammenarbeit mit Patricio Bunster, dem ehemaligen Solisten bei Kurt Jooss und späteren Leiter des Nationalballetts von Santiago de Chile, der ihm die Jooss-Leeder-Technik vermittelte. Ein Künstler also, der seine Ausbildung vor dem Hintergrund der grossen Theoretiker des deutschen Ausdruckstanzes genoss. Stephan Thoss arbeitet seit über 15 Jahren nun als Ballettdirektor und er ist nach wie vor eng verbunden mit der Tradition der durch Rudolf von Laban und Kurt Jooss geprägten Theorie der Bewegungsanalyse, die er während seiner Zeit in Dresden kennen und schätzen lernte.

Über ein Stück im Vorfeld zu sprechen heisst immer auch, der tänzerischen Wahrnehmungssituation mit Sprache voranzugreifen. Das gesprochene Wort weckt

Erwartungen und beeinflusst die Rezeption. Die circa 25-minütigen Werkeinführungen bieten zeitlich kaum Möglichkeiten zur Vertiefung von Inhalten, aber es lassen sich kurze thematische Zusammenfassungen vortragen: Im Fall von «Blaubarts Geheimnis» von Stephan Thoss zum Beispiel über Rudolf von Laban, der erstmals ein umfassendes theoretisches Werk schuf, Systematiken, die eine Vermittlung des damals noch jungen modernen Tanzes ermöglichen sollten, um diesen unter anderem gegenüber der Tradition des klassischen Balletts zu stärken und zu positionieren. Dabei wird auch das eine oder andere zentrale Element seines bewegungsanalytischen Systems kurz erläutert, wie zum Beispiel die dynamischen oder räumlichen Aspekte der Eukinetik oder der Choreutik.

... Labans Schüler Kurt Jooss und Sigurd Leeder integrierten dann später die analytischen Methoden Labans in den professionellen Tanzunterricht und formten so die nach ihnen benannte Tanztechnik.

Die Jooss-Leeder-Technik umfasst keinen eindeutig festgelegten Kanon von Bewegungsabläufen oder Übungen – wie es zum Beispiel bei der Martha-Graham-Technik der Fall ist – sondern die Prinzipien dienen als Ausgangspunkt, um verschiedene Bewegungsübungen und -phrasen zu gestalten; auch wenn es selten geschieht, so können mit dieser Technik heute noch Formen und Ausdrucksweisen entwickelt werden. Stephan Thoss ist von der Qualität dieser Methode überzeugt. In einem Interview sagte er mir: «Sie gibt eine Menge Wissen und doch zugleich nur Denkansätze. Mit diesen muss ich mich als Künstler auseinandersetzen und dabei einen Weg finden, meine Bewegungssprache einzusetzen, auszuformen und auch meine Arbeit kritisch zu betrachten.»

«Blaubarts Geheimnis» wurde im Februar 2011 am Hessischen Staatstheater Wiesbaden uraufgeführt. Im Jahr 2012 war es in Wien zu sehen, getanzt vom Wiener Staatsballett und 2011, im Entstehungsjahr, wurde es für den deutschen Theaterpreis «Der Faust» nominiert. In der Schweiz wird es zum ersten Mal gezeigt.

Dass Männer und Frauen manchmal ein nicht ganz so unkompliziertes Verhältnis miteinander haben, ist nicht erst seit Lorient kein Geheimnis mehr. Schon das Märchen vom Blaubart hat, wenn auch auf äusserst blutrünstige Weise, davon Zeugnis gegeben.

Was bringt einen Choreografen zu der Entscheidung, diese grausame Geschichte als Ausgangspunkt für einen Ballettabend zu wählen? Die Antwort lautet: Er erkennt in dem Verhältnis zwischen Blaubart und seiner jungen Frau ein archetypisches Beziehungsmuster, das bis heute nichts von seiner Aktualität verloren hat. Im Blaubart geht es um nicht mehr und nicht weniger als um die Verschiebung der Machtpositionen zwischen zwei Partnern.

Das Ballett Basel führt ausschliesslich Stücke von noch lebenden Choreografierenden auf, was den Vorteil bietet, mit den Kunstschaaffenden Gespräche über Inspirationsquellen, Motivation der Themenwahl und über die gewählte Musik zu führen. Diese Informationen stossen beim Publikum auf grosses Interesse, da sie Einblick geben auf den kreativen Pfad, den der Choreograf oder die Choreografin im

Vorfeld des Schaffensprozesses beschränkt hat. Für «Blaubarts Geheimnis» war neben dem Märchen, das während der Werkeinführung jeweils zusammenfassend wiedergegeben wird, Béla Bartóks Oper «Herzog Blaubarts Burg» prägend. Thoss übernahm daraus zum Beispiel den Namen der Frauenfigur Judith, die in der literarischen Vorlage namenlos bleibt. Der Choreograf hat für diesen Ballettabend Musik von Henryk Górecki und Philip Glass gewählt, worauf in den Einführungen ebenfalls näher eingegangen wird. Ausserdem wird vermittelt, dass Thoss seine persönliche Lesart dieser Beziehungsgeschichte choreografiert und inszeniert, die dadurch eher einer psychologischen Figurenstudie als einem narrativ inszenierten Märchenballett gleicht.

... In Perraults Märchen erscheint Blaubart anfangs als der ältere, der erfahrene, als der eindeutig dominanter Partner, der ganz autoritär die Regeln für seine Frau aufstellt. Am Ende der geschriebenen Geschichte aber dreht sich das Kräfteverhältnis um. Nicht Blaubart tötet, wie angekündigt, seine Frau, sondern sie bringt ihn mit Hilfe ihrer Familie ums Leben. Dass sie als seine Alleinerbin auch den immensen Reichtum übernimmt, der ihm in der Beziehung zusätzliches Gewicht verliehen hat, zeigt nur, wie radikal sich die Machtstruktur umgekehrt hat. Bei Perrault ist sie vom scheinbar hilflosen Opfer zur Gewinnerin geworden.

Nun sind im wirklichen Leben die Verhältnisse selten so extrem wie im Märchen, aber subtile Kämpfe um die Dominanz bestimmen doch so manche Partnerschaft. Wer führt, wer folgt? Wer ist der Stärkere und wer macht sich freiwillig schwächer um eine Balance herzustellen?

Thoss spürt genau diesen Gewichtsverschiebungen nach. Er nennt den ersten Teil Präludien und es geht darin ums Balzen, Flirten, Erobern und Dominieren, aber auch ums Zurückziehen, Abstossen und Unterwerfen. Und das ist, trotz aller sinnlichen Energie, nicht immer lustig: Liebeslust wird da rasch zum Machtkampf.

Thoss erkennt in Blaubart zuerst das Opfer einer dominant-lieblosen Mutter und dann den Mann, der gefühllos die verschiedenen Frauen in seinem Leben hinter sich gelassen hat. «Und obwohl Judith diesen Teufelskreis in meinem Stück durchbrochen hat, bleibt die Zukunft ihrer Liebe offen. Jedes Gleichgewicht in der Beziehung ist schliesslich nur ein vorübergehendes und kann sich jederzeit wieder ändern», so Thoss.

Soweit die Interpretation des alten Märchens durch den Choreografen. Er erzählt nicht einfach die Geschichte tänzerisch nach – sonst hätten wir eine weitere Version vom ungehorsamen Mädchen, das sich durch eine negativ ausgefallene Gehorsamsprüfung nicht in die verlangten patriarchalischen Strukturen fügt und zur Strafe ermordet wird – sondern er macht eine Beziehungsstudie daraus, in der sich der Mann und die junge Frau auf Augenhöhe begegnen (Witzler, 2011).

Der Germanist und Philosophieprofessor Martin Seel (2001) vertritt in seinem Aufsatz «Inszenieren als Erscheinenlassen» die These, dass die Funktion jeder Inszenierung das Herstellen von Gegenwart ist. Mit Gegenwart meint Seel Dinge der Welt und des Lebens, die uns etwas angehen, die aber von einer Koexistenz unüberschaubarer Möglichkeiten des Verstehens, Handelns, Wahrnehmens und Bestimmens

geprägt sind. In einer Inszenierung, also im Moment der Herstellung im Sinne eines Herausstellens und Hervortretenlassens einer bestimmten Gegebenheit, wird diese unübersehbar und als gegenwärtig erfahren. Dieses öffentliche Erscheinenlassen von Gegenwart geschieht in einer Theatersituation auf einer sinnlichen Ebene. Für ein Publikum wird diese, im Moment der Herstellung produzierte Gegenwart, unmittelbar erfahrbar. Durch den im Vorfeld gegebenen Kontext einer Inszenierung kann dieses sinnliche Erleben mit einer intellektuellen Richtungsweisung gelenkt werden. Es werden Bedeutungszusammenhänge evoziert.

Welchen Sinn und Zweck ein Werk hat, hängt letztendlich von den angewandten Strategien dieser symbolischen Produktion von Bedeutungen ab. Im Zwischen der unterschiedlichen Bedeutungsebenen von literarischer Vorlage, aktuellen Inszenierungstendenzen, Mythologisierung, Narration usw. und der Vielfalt der Bedeutungsebenen von Bewegung entsteht eine Matrix, auf der man als Zuschauende die äussere und seine innere Welt in Beziehung setzen kann. Hier werden sowohl Emotionen geweckt, wie auch – im Speziellen durch das im Vorfeld gesprochene Wort – der Intellekt zur Analyse des Gezeigten angeregt. Es entsteht Theater, das über sich hinaus weist. Im Sinne Bert Brechts (1992, S. 206), der sagt: «Das Schlimme am Theater ist, dass es immerfort Theater heisst – als ob es nicht immerfort etwas anderes wäre.» Es zeigt eine Realität auf, die so komplex gestrickt ist, dass sie nur über einen künstlerischen Modus erfahrbar und begreifbar wird.

Der Rezipient hat eine Möglichkeit zu erkennen. Die grösstmögliche Freiheit, was er darin erkennt, bleibt ihm.

1 Hellblauer Text: Auszüge aus der Werkeinführung zu «Blaubarts Geheimnis», Ballett von Stephan Thoss, am Theater Basel.

Bettina Fischer, Ballettdramaturgin am Theater Basel, Absolventin des ersten NDS TanzKultur, Studienkoordinatorin TanzKultur von 2005–2006.

Literatur

Brecht, Bertolt (1992). *Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Magel, Eva-Maria (2008). Eine Schwäche für Geschichten. Interview mit Stephan Thoss. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Zugriff am 12. August 2014 unter <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/interview-mit-stephan-thoss-eine-schwaechefuer-geschichten-1666213.html>

Seel, Martin (2001). Inszenieren als Erscheinenlassen: Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In Josef Früchtel & Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung* (S. 48–62). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Witzler, Anja (2011). *Blaubart – ein Geheimnis entsteht und Das Märchen vom Blaubart*. Programmheft. Hessisches Staatstheater Wiesbaden.

Anhang



Studierende

Alle Studierenden, die einen Diplomabschluss TanzKultur (NDS oder DAS), einen Masterabschluss TanzKultur (MAS) oder einen Zertifikatsabschluss TanzVermittlung (CAS TanzVermittlung) erlangt haben, sind in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt.

Ächter Angelika (NDS 02–04, MAS 10–11)
Ackermann Ricarda (MAS 12–13)
Altenburger Pascale (CAS TanzVermittlung 13–14)
Bächli Monika (NDS 04–06, MAS 10–11)
Bärenfaller-Zurwerra Judith (NDS 04–06)
Battanta Claudia (NDS 02–04)
Baumann Andrea (NDS 04–06)
Begle Natalie (NDS 06–08)
Berger Regine (NDS 02–04)
Berger Ursula (NDS 02–04)
Bernhard Brigitte (NDS 04–06)
Bünter Esther (NDS 04–06)
Bürgi Anna (NDS 02–04)
Burren Irene (CAS TanzVermittlung 13–14)
Christ-Imesch Dominique (NDS 04–06)
Colderón Natalia (DAS 08–10)
Crescini Isabelle (NDS 04–06)
Dähler Oliver (NDS 04–06)
Devaux Isabel (MAS 14–15)
Dias de Souza Amanda (MAS 14–15)
Dick Philippe (CAS TanzVermittlung 13–14)
Diel Beatrice (NDS 04–06)
Fäh Eugster Andrea (NDS 02–04)
Farner Maya (NDS 02–04, MAS 10–11)
Feuz Regula (NDS 06–08)
Ficola Daniell' (NDS 02–04)
Fischer Bettina (NDS 02–04)
Fock-Nüzel Roselinde, Dr. (MAS 12–13)
Galeano Lorena (DAS 08–10)
Gärtner Britta (MAS 14–15)
Gassner Tamara (DAS 10–12)
Greiner Stefanie (NDS 02–04)
Groeflin Sonna Beatrice (DAS 08–10)
Grossenbacher Stephan (MAS 12–13)
Hans Regina (CAS TanzVermittlung 13–14)
Held Corinne (NDS 02–04)
Hessloehl Séverine (DAS/MAS 10–13)
Hofmann Camilla (DAS 08–10)
Hofmann-Affolter Pascale (NDS 02–04)
Huber Felix (NDS 02–04)
Im Obersteg Kimati Beatrice (DAS/MAS 10–13)
Imperiali Laura (DAS/MAS 12–15)
Jola Corinne (NDS 02–04)

Karabelas Alexandra (DAS/MAS 08–11)
Klankert Tanja (DAS 10–12)
Kofmel Ruth (NDS 02–04)
Krauss Jutta (NDS 06–08, MAS 10–11)
Kulka Irena (MAS 14–15)
Lapina Anna (DAS/MAS 10–13)
Laub Nadine (NDS 04–06)
Lehmann Christine (NDS 06–08)
Leuenberger Regula (NDS 02–04)
Maragno Patricia (NDS 02–04)
Martinoli Dominique (NDS 02–04)
Mayer-Pavlidis Monika (CAS TanzVermittlung 13–14/MAS 14–15)
Missura Marzetta Miriam (DAS 08–10)
Molz Gabriele Maria (NDS 06–08, MAS 14–15)
Mueller Nelson Susanne (MAS 12–13)
Mühlemann Marianne (NDS 04–06)
Ndiaye-Soltermann Sandra (NDS 04–06)
Notz Nadine (NDS 04–06)
Nyuli Eszter (NDS 04–06)
Paul Alexandra (DAS 08–10)
Pfaffmutter Carmen (NDS 04–06)
Pohlmann Anna (MAS 10–11)
Pretelli Eva (NDS 06–08, MAS 10–11)
Proff Alexander (NDS 04–06)
Randegger Manuela (NDS 02–04)
Reichel Isolde (DAS/MAS 10–13)
Rusch Petra (NDS 06–08)
Salzmann Albrecht Jeanette (DAS/MAS 12–15)
Schachenmann Manfred J. (NDS 02–04)
Schärer Manfred (DAS 08–10, MAS 12–13)
Schärer-Jenk Gabriela (NDS 02–04)
Schildknecht Brigitte (DAS 08–10, MAS 12–13)
Schrepfer Brigitta (NDS 06–08, MAS 14–15)
Seiler Sabina (DAS 08–10)
Smailus Elisita (NDS 06–08, MAS 10–11)
Stofer Inocencio Martina (NDS 04–06)
Stoffel Seraina (MAS 14–15)
Streit Franziska (NDS 02–04)
Stucki Salome (CAS TanzVermittlung 13–14)
Vogler Jolanda (DAS 10–12)
Volta Marco (DAS 10–15)
von Känel Monika (CAS TanzVermittlung 13–14)
Walker Rosa (NDS 06–08, MAS 10–11)
Walter Francesco (NDS 04–06)
Wang Anna (NDS 02–04, MAS 10–11)
Weber-Meili Margrit (MAS 10–11)
Wüthrich Marti Daniela (NDS 04–06)
Zobrist Michel Melanie (DAS/MAS 12–15)
Zürcher Rachel (NDS 02–04)

Dozierende

Alle Dozierende, die in den Studiengängen NDS/DAS/MAS TanzKultur gelehrt haben, sind in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Titel- und Ortsangaben beziehen sich auf den Stand der letzten Lehrtätigkeit bei TanzKultur.

Aemisegger Heidi, Bern (NDS 02–04/NDS 04–06, DAS 08–10/DAS 10–12)
Ammann Felizitas, Pro Helvetia Bern (DAS 12–14)
Battanta Claudia, Thun (NDS 02–04, DAS 12–14)
Bischof Margrit, Universität Bern (NDS 02–04/DAS 12–14, MAS 10–11/MAS 14–15)
Blöchlinger Anna, Bern (MAS 10–11)
Blum Roger, Prof. Dr., Universität Bern em. (NDS 02–04/DAS 08–10)
Boll Andrea, Tanzhaus Zürich (MAS 12–13)
Brandenburg Irene, Dr., Universität Salzburg (MAS 12–13/MAS 14–15)
Brandstetter Gabriele, Prof. Dr., Freie Universität Berlin (NDS 02–04, DAS 06–08/DAS 12–14, MAS 10–11/MAS 14–15)
Burek Ursel, Oppenheim, DE (NDS 02–04/DAS 08–10)
Caballero Garcia Josep, Berlin (MAS 14–15)
Clavadetscher Reto, Berner Tanztage, Bern (NDS 02–04/DAS 06–08)
Conzelmann Achim, Prof. Dr., Universität Bern (DAS 06–08/DAS 12–14)
crazy Walter Petrongolo, Luzern (DAS 06–08/DAS 12–14)
Crivelli Santino, Bern (MAS 10–11)
Daepfen Susanne, Biel (NDS 04–06/DAS 06–08)
Daniels Véronique, Musik Akademie Basel (DAS 12–14)
de Perrot Anne-Catherine, Zürich (MAS 10–11/MAS 14–15)
De Raeymaker Bert, Zürich (NDS 02–04)
Dreyer Kurt, Hochschule der Künste HKB, Biel (NDS 02–04/DAS 08–10)
Dröge Wiebke, Frankfurt (MAS 10–11/MAS 12–13)

Duméril Félix, Bern (DAS 06–08/DAS 08–10)
Eggert Kathryn, Bern (NDS 02–04)
Egli Philipp, St. Gallen (MAS 10–11/MAS 12–13)
Evert Kerstin, Dr., Kampnagel Hamburg (MAS 10–11/MAS 14–15)
Farner Maya, Zürich (MAS 10–11/MAS 14–15)
Feest-Lieberknecht Claudia, Tanzfabrik Berlin (NDS 02–04/DAS 06–08)
Fischer Bettina, Bern (DAS 06–08)
Fleischle-Braun Claudia, Dr., Universität Stuttgart (NDS 04–06)
Graf Simone, pact zollverein Essen (MAS 14–15)
Goetz Béatrice, Universität Basel (NDS 02–04/DAS 12–14)
Gorgé Christoph, Bern (NDS 04–06/DAS 12–14)
Grüebler Thomas, Zürcher Hochschule der Künste (MAS 10–11/MAS 14–15)
Grunder Hans-Ulrich, Prof. Dr., Universität Tübingen em. (NDS 02–04)
Haitzinger Nicole, Dr., Universität Salzburg (MAS 10–11)
Haselbach Barbara, Prof., Universität Mozarteum Salzburg em. (NDS 02–04/DAS 12–14)
Hauert Thomas, Belgien/Schweiz (MAS 14–15)
Hecht Thom, University of the Arts London (DAS 06–08)
Heitkamp Dieter, Prof., Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt (NDS 02–04/DAS 10–12)
Hermes Karin, Bern (NDS 02–04/DAS 12–14, MAS 10–11)
Hetz Amos, Jerusalem (NDS 02–04)
Hilterhaus Stephan, pact zollverein Essen (MAS 10–11)
Holland Andrew, Dr., Zürich (NDS 04–06/DAS 10–12)
Hostettler Simon, Bern (NDS 04–06)
Huber Anna, Bern (DAS 06–08/DAS 10–12/DAS 12–14)
Iseli Maja, Bern (DAS 08–10/DAS 10–12)

Jeschke Claudia, Prof. Dr., Universität Salzburg
(NDS 02–04 / DAS 10–12, MAS 10–11 / MAS 14–15)
Kasics Kaspar, Dr., Zürich
(NDS 04–06 / DAS 06–08)
Klein Gabriele, Prof. Dr., Universität Hamburg
(NDS 02–04 / DAS 12–14, MAS 10–11 / MAS 14–15)
Klinge Antje, Prof. Dr., Universität Bochum
(DAS 06–08 / DAS 12–14, MAS 10–11 / MAS 14–15)
Knöss Brigitte, Zürich
(NDS 04–06 / DAS 12–14)
Kotte Andreas, Prof. Dr., Universität Bern
(NDS 02–04 / DAS 08–10)
Krauss Jutta, Freiburg i.Br.
(DAS 12–14)
Lampert Friederike, Dr., Hamburg
(DAS 06–08 / DAS 10–12)
Malfer Gianni, Dansesuisse Bern
(DAS 10–12)
Mantel Tina, Zürich
(NDS 02–04, DAS 12–14)
Marton Andrea, München
(MAS 10–11 / MAS 14–15)
Marx Peter, Prof. Dr., Universität Bern
(DAS 10–12)
Mengisen Walter, Universität Bern,
BASPO Magglingen
(NDS 02–04)
Merki Brigitta Luisa, Flamencos en route,
Nussbaumen / Baden
(NDS 02–04 / DAS 12–14)
Merz Richard, Dr., Zürich
(NDS 02–04 / DAS 12–14)
Mühlemann Marianne, Bern
(MAS 10–11 / MAS 12–13)
Müller Linda, Bundesverband tanzschulen DE
(DAS 12–14)
Nigl-Heim Ulrike, Worb
(DAS 06–08)
Noeth Sandra, Tanzquartier Wien
(DAS 10–12 / DAS 12–14)
Parekh Annemarie, SDT/ASD Schweiz,
ehemals Akar-Studio Bern
(NDS 02–04)
Reichenau Christoph, Bern
(DAS 08–10 / DAS 12–14)
Reinmann Philipp, BASPO Magglingen
(DAS 06–08)
Riedwyl Hansjörg, Biel
(NDS 02–04 / NDS 04–06)
Rippes Arnaldo, Bern
(NDS 02–04 / NDS 04–06)

Ritter Madeline, Tanzplan Deutschland, Berlin
(DAS 08–10 / DAS 12–14)
Roselt Jens, Prof. Dr., Universität Hildesheim
(MAS 10–11 / MAS 14–15)
Rosenberg-Ahlhaus Christiana, Dr.,
Universität Konstanz
(NDS 02–04 / NDS 04–06)
Rosiny Claudia, Dr., Bern, BAK
(NDS 02–04 / DAS 12–14, MAS 10–11 / MAS 14–15)
Saire Philippe, Lausanne
(NDS 02–04 / DAS 12–14)
Schaeffeler Eva Katharina, Zürich
(NDS 04–06 / DAS 06–08)
Schaerer-Jenk Gabriele, Kehrsatz b. Bern
(NDS 04–06 / DAS 08–10)
Schedler Roy, Küsnacht / Zürich
(NDS 02–04 / DAS 12–14)
Schildknecht Brigitte, Bern
(DAS 10–12 / DAS 12–14)
Schindler Brigit, Bern
(NDS 02–04)
Schneider Katja, Dr., Ludwig Maximilian
Universität, München
(MAS 12–13 / MAS 14–15)
Schroedter Stephanie, Dr., Universität Berlin
(DAS 08–10 / DAS 12–14, MAS 12–13 / MAS 14–15)
Schulze Janine, Dr., Tanzarchiv Leipzig
(NDS 02–04, DAS 06–08 / DAS 12–14)
Servos Norbert, Berlin
(MAS 10–11 / MAS 14–15)
Siegmond Gerald, Prof. Dr., Universität Giessen
(NDS 02–04 / DAS 08–10, MAS 10–11 / MAS 14–15)
Spirig Isabella, Zürich
(MAS 10–11)
Spohr Mathias, Dr., Zürich
(NDS 02–04)
Steinmetz Stephan, Stadttheater Bern
(NDS 02–04)
Stjin Celis, Stadttheater Bern
(NDS 04–06)
Stöckemann Patricia, Dr., Hamburg
(NDS 02–04)
Storm, Berlin
(NDS 04–06)
Studer Brigitte, Prof. Dr., Universität Bern
(NDS 04–06 / DAS 06–08)
Suri Isabel, Münchenbuchsee b. Bern
(NDS 04–06 / DAS 10–12)
Sutter Esther, Pro Helvetia, Saignélegier
(NDS 02–04)
Thurner Christina, Prof. Dr., Universität Bern
(NDS 02–04 / DAS 08–10, MAS 10–11 / MAS 14–15)

Tiedt Anne, Deutsche Sporthochschule Köln
(NDS 02–04 / NDS 04–06)
Vent Helmi, Prof., Universität Mozarteum Salzburg
(NDS 02–04 / DAS 10–12)
Waidelich Heidrun, Tübingen
(NDS 02–04)
Walker Rosa, Bern
(NDS 02–04 / DAS 12–14)
Walter Francesco, Ernen
(DAS 06–08 / DAS 12–14)
Wehren Julia, Universität Bern
(DAS 10–12 / DAS 12–14)
Weiss Wolfgang, Biel
(NDS 02–04 / DAS 12–14)
Wulf Christoph, Prof. Dr., Freie Universität Berlin
(NDS 02–04 / DAS 12–14, MAS 10–11 / MAS 14–15)
Würsten Samuel, Rotterdamse Dansacademie NL
(NDS 02–04 / DAS 10–12, MAS 10–11)
Wüthrich Peter, Magglingen
(NDS 04–06)
Ziemer Gesa, Prof. Dr.,
HafenCity Universität Hamburg
(MAS 10–11 / MAS 14–15)

Programmleitung

Ehemalige und aktuelle Mitglieder der
Programmleitung TanzKultur

Conzelmann Achim, Prof. Dr.
Institut für Sportwissenschaft Universität
Bern, ehemaliger Präsident
Egger Kurt, Prof. Dr.
Institut für Sportwissenschaft Universität Bern
em. ehemaliger Präsident
Fischer Andreas, Dr.
Direktor Zentrum universitäre Weiterbildung
Universität Bern
Roebbers Claudia, Prof. Dr.
Institut für Psychologie Universität Bern
Rosiny Claudia, Dr.
Medien- und Tanzwissenschaftlerin, Bundesamt
für Kultur BAK, Bern
Seiler Roland, Prof. Dr.
Institut für Sportwissenschaft Universität
Bern, aktueller Präsident
Thomas Rammsayer, Prof. Dr.
Institut für Psychologie Universität Bern
Thurner Christina, Prof. Dr.
Institut für Theaterwissenschaft Universität Bern

Victor Ravizza, Prof. Dr.
Institut für Musikwissenschaft Universität
Bern, ehemaliges Mitglied

Abschlussarbeiten

Übersicht über die Abschlussarbeiten der
Studiengänge NDS / DAS und MAS TanzKultur
Alle Diplom- und Masterarbeiten sind thema-
tisch den Buchkapiteln zugeordnet, um die
Vielfalt der Themen konzeptuell zu erfassen.

erinnern & kreieren

NDS / DAS

Leuenberger, Regula

Die Entwicklungsgeschichte des Modernen Tanzes
unter besonderer Berücksichtigung der Wech-
selwirkungen zwischen Tanz und Musik (2004).

Baumann, Andrea

Muss La Sylphide immer gleich La Sylphide
sein? Möglichkeiten, klassische Tanzstoffe neu
zu interpretieren (2006).

Feuz, Regula

Der Einfluss des Kostüms auf die Gestaltung der
Bewegung. Die «getanzte Modenschau» im
Vergleich mit der Geschichte der Kostüme und
Bewegung vom 16.–20. Jahrhundert (2008).

Leemann, Christine

Faszination Nussknacker – Betrachtung dreier
Inszenierungen der Schneeflockenszene: Rudolf
Nurejew, Mark Morris, Matthew Bourne (2008).

Karabelas, Alexandra

Performatives Erzählen im Ballett am Beispiel
von Goyo Montero und Marco Goecke (2010).

Schärer, Fred

Tanz und das Wort Emanzipation in den Werken
von Pirkko Husemann und Gerald Siegmund in
Bezug auf Xavier Le Roy (2010).

Klankert, Tanja

Sasha Waltz und die choreografische Opfer
(2012).

MAS

Krauss, Jutta

Grenzenverflüssiger. Konzept einer rhizomati-
schen Ästhetik am Beispiel des Choreographen-
duos Martin Zimmermann und Dimitri de Perrot
(2011).

Weber-Meili, Margrit
Archivierungspraxis von Tanz (2011).
Ackermann, Ricarda
Transformationen von Tanztechnik und Tanz-
ästhetik am Beispiel von «La Sylphide» (2013).
Grossenbacher, Stephan
Charakterplastizität. Walter Felsensteins
Realistisches Musiktheater im Spiegel der
Laban-Bewegungsanalyse (2013).
Im Obersteg Kimati, Beatrice
Im Dialog. Künstlerische Recherche zur
dialogischen Rekonstruktion von Mary
Wigmans «Hexentanz» 1926 (2013).
Dias de Souza, Amanda
BeRührung im Zeitgenössischen Tanz – eine
Konzeptanalyse zu József Trefeli und Mike
Winters Stück «Up» und Christian Rizzos Stück
«D’après une histoire vraie» (2015).
Imperiali, Laura
Re acting Gert. Annäherung an eine
Avantgardistin (2015).
Zobrist Michel, Melanie
Vom Mas(sacre) du Printemps zum Jahrhundert-
werk – Strawinskys Opfertanz und seine choreo-
graphische Umsetzung in vier Zeitfenstern (2015).

bilden & weiterbilden

NDS/DAS
Berger, Regine
Situierendes Lernen als lerntheoretisches
Konzept – auch in der Tanzpädagogik?
Ein Plädoyer für mehr Eigenkreativität in der
Tanzpädagogik vor dem Hintergrund des
situierendes Lernens (2004).
Held, Corinne Cindy
«BHÅKTI» de Maurice Béjart. Essai sur
l’interculturalisme en danse et application à la
pédagogie (2004).
Hofmann-Affolter, Pascale
Tanz in der Jugendarbeit (2004).
Randegger, Manuela
Et si on dansait à l’école (2004).
Streit, Franziska
Tanz im Schuljubiläum (2004).
Notz, Nadine
Kindertanzpädagogik. Versuch einer
Analyse der pädagogischen und musikalischen
Bedeutung im Kindertanz (2006).
Begle, Natalie
Go Goal – ein Fussball-Tanz-Projekt (2008).

Walker, Rosa
Ganz schön langweilig. Eine Reflexion über
ästhetische Erfahrungen im Rahmen tanzkünst-
lerischen Schaffens mit Schulkindern (2008).
Volta, Marco
Intuition und Reflexion. Eine Bewegungs-
analyse (2015).

MAS
Pohlmann, Anna
Moderner Tanz und Tanztherapie (2011).
Gärtner, Britta
Der Tanz - Ein ästhetisches Spiel.
Konzept eines spielerischen Tanzerlebnisses
in der kulturellen Bildung (2015).
Salzmann Albrecht, Jeannette
Sprungbrett für Tanz. Konzept einer Ausbildungs-
stätte für Tanz im Oberwallis als Teil der Sport-
Kunst-Ausbildung (S-K-A) (2015).

grenzüberschreitend denken

NDS/DAS
Berger, Ursula
Den Tabus auf der Spur. Tanztheaterprojekt zur
Integration (2004).
Farner, Maya
khayaal – NeuORIENTierung. Untersuchung zum
zeitgenössischen orientalischen Tanz (2004).
Ficola, Daniell’
Tanz – Problemzone Körper (2004).
Zürcher, Rachel Sibylle
Auf den Spuren der Körperlichkeit im Postdra-
matischen Theater – Körperlichkeitskonzepte
und Schauspielkörper (2004).
Pfammatter, Carmen
Gender in Schwanensee. Geschlechterkonst-
ruktion auf der Tanzbühne im Spannungsfeld
von Tradition und Neuinterpretation (2006).
Krauss, Jutta
men on speed – Männliche Signifikationsräume
im zeitgenössischen Tanz (2008).
Groeflin, Sonna
auf freiers füssen. Theoretische und
konstruktive Verquickung intrakultureller
Eigenheiten Teil 1 (2010).
Hofmann, Camilla
Das Karriere-Ende in der Lebensmitte. Psycho-
logische Aspekte der beruflichen Umorientierung
von Tänzerinnen und Tänzern nach Beendigung
der Profikarriere (2010).

Paul, Alexandra
Yoga für Tänzer. Training für Tanzende (2010).
Schildknecht, Brigitte
Raqs. Arabischer Tanz in Translation (2010).

MAS
Farner, Maya
«TranceForms». Das Zâr-Ritual als zeit-
genössische Bühnenperformance (2011).
Lapina, Anna
Frei, wild, natürlich? Der Russische Zigeuner-
tanz als kulturelle Ausdrucksform zwischen
Selbst- und Fremdzuschreibung (2013).
Reichel, Isolde
Die Milonga. Zwischen sozialen Codes und
postmodernen Gefühlen – ausgearbeitet am
Beispiel des Tanz-Theaterstücks «20mm –
thinking about social d(ist)ances» (2013).
Schärer, Manfred
Elemente des Politischen im Tanz.
Eine Lektürearbeit zu Colin Crouchs Begriff
Postdemokratie und theoretischen Positionen
in der Choreographie Xavier Le Roys (2013).

über tanz schreiben

NDS/DAS
Maragno, Patricia
Internet-Auftritt: Fünf Sichtweisen auf latein-
amerikanische Tanzstile: Tango – Salsa (2004).
Martinoli, Dominique
Danse hors-les-murs. Versuch einer Beschrei-
bung von Tanz ausserhalb des Theaters (2004).

konzipieren & choreografieren

NDS/DAS
Fischer, Bettina
Die dramaturgische Spannung in Tanzstücken
(2004).
Schachenmann, Manfred
Tanz Raum (2004).
Bächli, Monika
Choreographische Experimente (2006).
Mühlemann, Marianne
Tanzen zu Livemusik – ein Muss oder ein
Mythos? (2006)
Stofer, Martina
Inszenierte Oralität im zeitgenössischen Tanz
(2006).

Calderón, Natalia & Galeano, Lorena
Ausdrucksformen in Tanz und Bild: Relation und
Grenze zwischen Comics und Tanzchoreografie
(2010).
Seiler, Sabina
Tänzerisches Erklingen – Klingendes Vertanzen
Relations- und Kurationsräume zwischen
Musik und Choreografie im zeitgenössischen
Tanz (2010).

MAS
Ächter, Angelika
Transfer zwischen künstlerischer und wissen-
schaftlicher Forschung im Tanz. Konzeptent-
wicklung einer praxisgeleiteten Tanzforschung
ausgehend von choreographischen Arbeitsweisen
der Autorin (2011).
Hessloeh, Séverine
Choréographe, C’est faire des choix. Processus
artistique pour choréographes débutants (2013).
Schildknecht, Brigitte
Projekt Alf layla wa-layla oder: Ich bin nicht
Sharazad. Ein Aufführungskonzept am Schnitt-
punkt von Wort, Tanz und Musik (2013).
Devaux, Isabel
Zwischen Welten. Eine Reise vom Kaukasus nach
Iberien. Skizze eines künstlerischen sparten-
übergreifenden Konzeptes für eine Aufführung
mit Tanz, Gedichten, Musik und Gesang (2015).
Mayer-Pavlidis, Monika
Freiheit der Träume – Enge des Bewusstseins.
Konzept zu selbständiger Bewegungsfindung
bei Jugendlichen (2015).

tanzen & begreifen

NDS/DAS
Huber, Felix
Argentinischer Tango – Gibt es eine
innere Ordnung in dieser stark improvisierten
Tanzform (2004)?
Crescini, Isabelle
Tanztechnik. Versuch einer Definition des
Begriffs Tanz-Technik (2006).
Proff, Alexander
Die Entwicklung der Tanzlokale in Zürich: Vom
Gesellschaftstanz zur Tango- und Salsaszene
(2006).
Rusch, Petra
Drama der Bewegung (2008).

Schrepfer, Brigitta

Tanz im Kopf. Mit Tanz kognitive Fähigkeiten fördern (2008).

Smailus, Elisita

Tanzgedanken – Gedankentanz. Die tanzphilosophische Bedeutung der Wahrnehmung für die Ich-Konstitution und Subjektkonstruktion aus bewusstseinstheoretischer Sicht (2008).

MAS

Smailus, Elisita

Tanzresonanz – Resonanztanz. Konzeptionelle Bezüge zwischen der Architektur des Indischen Tempels und der Choreutik Rudolf von Labans, ihre tanzphilosophische Relevanz sowie tanzkulturelle Übersetzung und Vermittlung (2011).

Kulka, Irena

Making Sense of Qualia.

Die Rolle von Qualia im ButohTanz aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive (2015).

Schrepfer, Brigitta

Tanz über Kopf. Die Beanspruchung kognitiver Fähigkeiten am Beispiel von vier exemplarischen Aufgabenstellungen (2015).

Stoffel, Seraina

Der denkende Körper in der Tanzimprovisation (2015).

Tanzwissen schaffen

NDS/DAS

Fäh Eugster, Andrea

Analytische Betrachtung des Emotionsgehalts im Bewegungsmaterial im zeitgenössischen Tanz am Beispiel des Solos «wer anders in mir» (2004).

Schärer-Jenk, Gabriela

Vermittlung klassischer Tanztechnik heute (2004).

Bernhard, Brigitte

Tanzen in der Geburtsvorbereitung. Wochenendkurs für Paare (2006).

Dähler, Oliver

Vermittlung von Tanzwissen durch Repertoirepflege des atempo repertory dance ensembles (2006).

Laub, Nadine

Tanz unter neurophysiologischen Aspekten (2006).

Missura Marzetta, Miriam

Didaktische Methoden im orientalischen Tanzunterricht. Entwicklung, aktueller Stand und Prognose (2010).

Vogler, Jolanda

Verbale Handlungs- und Interaktionsstrategien im koedukativen Tanzunterricht bei kritischen Ereignissen (2012).

MAS

Karabelas, Alexandra.

Auf der Spur des Erzählbaren. Überlegungen zu einem Analysekonzept von Narrativen im Tanz (2011).

Walker, Rosa

Achtung Auftritt. Lehrpersonen im Rampenlicht. Lehrer-Handeln im Fokus der Performativität (2011).

Mueller Nelson, Susanne

Tanzvermittlung auf Augenhöhe.

Eine kritisch orientierte Tanzvermittlung hinsichtlich Aufführungen (2013).

Tanzkultur organisieren

NDS/DAS

Greiner, Stefanie

Dans.Kias – Recherche für den Rohentwurf eines Buches zum 10jährigen Bestehen des Wiener Ensembles für zeitgenössischen Tanz (2004).

Bärenfaller-Zurwerra, Judith

Projektmanagement. evaluieren konzipieren realisieren, Oberwalliser Tanztage (2006).

Bünter, Esther

Ein Tanzlager für Kinder und Jugendliche (2006).

Christ-Imesch, Dominique

Das Stiefkind PR im soziokulturellen Bereich. Kommunikationsarbeit am Beispiel des Vereins MUS-E Schweiz (2006).

Ndiaye-Soltermann, Sandra

Projektmanagement für das Tanzfilmprojekt «2pstddfp» (2006).

Nyuli, Eszter

Anwendung von systemisch-lösungsorientierten Modellen auf die Konzeption der Abschlusswoche TanzKultur und Resultate der Bedarfsanalyse (2006).

Walter, Francesco

Die Geschichte vom Soldaten von Igor Stravinsky. Ein Tanztheaterprojekt im Landschaftspark von Binntal/Wallis (2006).

Pretelli, Eva

Tanzschulen in der Schweiz. Marktstruktur- und Anbieteranalyse (2008).

Gassner, Tamara

Interessensgemeinschaft (IG) Tanz Zentral-schweiz mit Projektbegründung (2012).

MAS

Pretelli, Eva

Qualitätssicherung bei Tanzschulen (2011).

Tanz schauen

NDS/DAS

Ächter, Angelika

Videoeinsatz in zeitgenössischen Choreographien. Zur Intermedialität von Tanz und Video auf der Bühne (2004).

Battanta, Claudia

Tanz Raum Licht Traum. Lichtdesign – die Manipulation des Blicks, des Verstandes und des Herzens (2004).

Jola, Corinne

Effekte der Medialität in der Konstruktion und Rekonstruktion (2004).

Kofmel, Ruth Ines

Detecting Dance – Choreografische Elemente im Spielfilm (2004).

Wang, Claudia Anna

Die Häutungen Lloyd Newsons – wie berühren sie (mich)? (2004)

Bürgi, Anna

transit. Urbaner Raum im Zeitgenössischen Tanz. Performance, Dokumentation zur Performance und Theorie (Box mit Video VHS) (2004).

Diel, Beatrice

Carmen. Eine Auseinandersetzung mit dem epochalen Werk des Tanzfilms «Carmen» von Carlos Saura und Antonio Gades (2006).

Wüthrich, Daniela

Multiple Räume und die Herausforderung an die visuelle Wahrnehmung (2006).

Molz, Gabriele

Bollywood Tanz. Betrachtung ausgewählter Filmszenen (2008).

MAS

Bächli, Monika

Video Duo. Präsenz, eine Kategorie der Ästhetik des Performativen, untersucht an einem Beispiel von Videotanz (2011).

Wang, Anna

TANZSEHEN (2011).

Fock-Nüzel, Roselinde

Genial göttlich inszeniert (2013)

Molz, Gabriele

Der Tiger von Eschnapur. «Exotischer Tanz» im Film (2015)

Reflexionen

Reflexionen von ehemaligen Studierenden

Esther Bünter (NDS 04–06)

Nun ist es 10 Jahre her, seit ich das NDS TanzKultur begonnen habe. Ich durfte im Studiengang TanzKultur viele interessante Frauen und Männer kennen lernen. Die Teilnehmenden hatten unterschiedlichste berufliche Hintergründe. Dadurch wurde der Austausch enorm bereichernd. Ein Teil der Frauen aus dem Studiengang sind heute sehr gute Kolleginnen von mir. Dabei sind auch wichtige Geschäftsbeziehungen entstanden. So kommt es auch heute noch vor, dass ich über diese Beziehungen interessante Aufträge erhalte oder dass auch ich, bei Bedarf, solide Referenzen weiterleiten kann. Auch verabreden wir uns ab und zu für einen Besuch im Theater, wobei wir danach über Inhalte diskutieren und unsere Sichtweisen austauschen. Dies ist äusserst anregend und solche Abende sind für mich jeweils ein Genuss!

Natalie Begle (NDS 06–08)

TanzKultur hat mir Räume geöffnet ... Räume, um Tanz neben dem Spüren, Riechen, Hören und Schmecken auch Denken zu können.

Camilla Hofmann (DAS 08–10)

Am meisten hat mich beeindruckt, aus wie vielen verschiedenen Blickwinkeln der Tanz betrachtet werden kann und wie facettenreich er dadurch für mich geworden ist. Er hat die verschiedensten Leute, mit den unterschiedlichsten Interessen, Hintergründen und Fachkenntnissen, vereint durch ihre Passion für den Tanz, zusammengebracht. Zurück bleibt bei mir die Erinnerung an eine extrem spannende Zeit mit interessanten Begegnungen und die Befriedigung, die daraus entstand, sich einem Thema so intensiv und eindringlich gewidmet zu haben.

Eva Pretelli (NDS 06–08, MAS 10–11)

Tanzwissenschaft erfordert den Einsatz einer Vielzahl diverser Wissensgebiete des Lebens. Von Philosophie über Neurowissenschaften bis zu prak-

tischen Themen wie die Beleuchtung einer Tanzvorführung reichten die Inhalte des Studiums, dessen Vielfalt mitunter das Eindrücklichste für mich war.

Bei meiner Arbeit als Tanzpädagogin, als Choreografin und als Unternehmensberaterin finden erworbenes Wissen und Methoden täglich Anwendung. Ich erhielt im Studium die Möglichkeiten, meine Fachgebiete Tanz und Betriebswirtschaft zu verbinden, wovon inzwischen Kunden, Tanzverbände und -vereine profitieren können.

Margrit Weber-Meili (MAS 10–11)

Als ehemalige Tänzerin, Tanzpädagogin und Choreografin beeindruckte mich, wie ich auch während des Studiums MAS TanzKultur meine Kreativität ausleben konnte. Indem ich Bewegungen reflektierte, analysierte und verbal zu erfassen suchte, näherte ich mich dem Tanz aus einer neuen Perspektive; ich begeisterte mich für die sich im Raum bewegenden Körper.

Die Auseinandersetzung mit dem Tanz aus einer wissenschaftlichen Perspektive hilft mir auch andere Phänomene im Leben zu analysieren, zu strukturieren und verbal zu kommunizieren.

Susanne Mueller Nelson (MAS 12–13)

Theorie und Praxis kommen zusammen, wenn beim Betrachten eines Tanzstücks meine Gedanken zu tanzen beginnen und neue Verknüpfungen bilden.

Das Tanzfeld erscheint facettenreicher: ich erlebe und betrachte es differenzierter und kritischer und beginne, eine Sprache für die Nuancen zu entwickeln.

Isolde C. Reichel (DAS / MAS 10–13)

Mein Gewinn ist es, neues Territorium zu erobern (Vokabular, Sichtweisen), Expertin zu werden auf dem Gebiet Tanz und eine Position zu finden.

Beatrice Im Obersteg (DAS / MAS 10–13)

Auch ausserhalb meines persönlichen Geschmacks kann ich differenzierter über den Tanz nachdenken und für den Tanz argumentieren.

Ricarda Ackermann (MAS 12–13)

Mein eindrucklichstes Erlebnis war, dass mir die «Engstirnigkeit» genommen wurde und ich aufgrund der ästhetischen Rezeption des Zuschauenden und der ästhetischen Zugänge zum Tanz auf einen neuen Weg des anderen Hinschauens gebracht wurde.

Roselinde Fock-Nüzel (MAS 12–13)

Es haben sich für mich unzählige Türen geöffnet, die ich bis dahin nicht kannte und wenn ich sie kannte, habe ich nicht gesehen, was darin wirklich verborgen war.

Ich habe eine Anzahl an wunderbaren Dozierenden kennengelernt, die mich mit ihrem Wissen und der Art der Vermittlung sehr inspiriert und auch menschlich beeindruckt haben.

Wenngleich viel detailliertes Wissen wieder verblasst ist, so gehe ich dennoch ganz anders an eigene künstlerische Projekte heran. Die Suche nach dem entscheidenden Konzept hat sowohl meine eigene künstlerische Herangehensweise wie auch die Rezeption anderer Projekte positiv beeinflusst und verändert.

Brigitte Schildknecht (DAS 08–10, MAS 12–13)

Am kostbarsten waren mir zweierlei Dinge: Die inspirierenden Referate einiger Dozierenden. Durch ihre persönliche Anwesenheit und Offenheit gaben sie den spannenden Lektüren einen Körper, eine Stimme, eine Ausstrahlung und regten zum Austausch an. Das zweite waren die eigenen Arbeiten (Diplom und Master), dank deren ich meine eigenen Erfahrungen endlich in einem weiten Feld von wissenschaftlichen Gedanken und im Vergleich zu Erfahrungen anderer Künstlerinnen und Künstler verarbeiten, neu betrachten und weiterentwickeln konnte. Daraus entstanden neue schöpferische Impulse.

Am stärksten wirken jene Impulse nach, die mich zu einem noch freieren, künstlerischen Denken, Fühlen und Tun bewegen. Wie ein Kind schaue, spüre, höre ich – neu, frei von Zwängen der Trends und Gewohnheiten. Diese wurden durch die vielfältigen, auch widersprüchlichen Betrachtungsweisen durchschaubarer und haben mir neue Räume geöffnet, alte gestärkt und mir damit Mut geschenkt. Die Weite des Denkens zwischen den Polen Poetik und Soziologie ist für mich eine Antwort auf eine Lebensfrage.

Monika Mayer-Pavlidis (CAS TanzVermittlung 13–14 / MAS 14–15)

Das Eindrücklichste für mich war zu sehen, wie sich meine pädagogische Tätigkeit durch den erhaltenen wissenschaftlichen Hintergrund erweiterte, veränderte, aber auch bestätigte.

Durch die erhaltenen Impulse wurden meine Denkstrukturen in neue Bahnen gelenkt. Neue Kanäle taten sich auf.

