

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Tanz und Körpererleben bei physischer Behinderung.

Über die Wirkungsweise des Kontakttanzes DanceAbility auf das Körpererleben von fortgeschrittenen und teilweise professionellen TänzerInnen mit physischer Beeinträchtigung.

Verfasserin

Elisabeth Magdlener

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Januar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 297

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Pädagogik

Betreuer:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Toni Reinelt

INHALTSVERZEICHNIS

	SEITE
Inhaltsübersicht	5
Abstract	5
Vorwort	6
Danksagung	6
Anmerkungen zum Sprachgebrauch.....	7
0. Einführung in das Thema inklusiven Tanz/ DanceAbility und Körpererleben	9
0.1. Derzeitiger Forschungsstand.....	11
0.2. Beschreibung der Forschungslücke	15
0.3. Darstellung der leitenden Forschungsfrage und Hypothese dieser Arbeit	15
0.4. Relevanz des Themas und Anbindung an den Studienschwerpunkt der „Heil- und Integrative Pädagogik“	19
0.5. Kapitelübersicht	22
I. THEORETISCHER TEIL	25
1. Zur Entstehungsgeschichte von Kontaktimprovisation und DanceAbility aus dem Zeitgenössischen Tanz - Menschen mit körperlicher Behinderung auf der Bühne.....	25
1.1. Improvisationstanz, der Weg zu einer neuen Ästhetik im Tanz	25
1.2. Inklusiver Tanz und der Weg zur Kontaktimprovisation	28
1.3. Die Kontaktimprovisation als tänzerische Praxis	30
1.4. DanceAbility, eine Form der Kontaktimprovisation	31
2. Der Kontakttanz DanceAbility und Körpererleben - das Aufbrechen von Darstellungsnormen behinderter Körper	36
2.1. Darstellungsformen des behinderten Körpers - der behinderte Körper im Tanz..	37
2.2. Ein exemplarischer Einblick in die praktische Arbeit dreier spezifischer inklusiver Performancegruppen	41
2.2.1. Die Bilderwerfer:.....	41
2.2.2. Das KünstlerInnenkollektiv „danse brute“:.....	43
2.2.3. A.D.A.M. - Austrian DanceAbility Movement	45
3. Das Körpererleben, DanceAbility und die Subjektive Anatomie	48
3.1. Subjektive Anatomie - „subjektiv“ und „Anatomie“	48

3.2.	Zum Entstehungshintergrund der Subjektiven Anatomie.....	49
3.3.	„Subjektive Anatomie“ - Lehre und Wissenschaft vom erlebbaren Körper.....	50
3.4.	Zur Methode der Funktionellen Entspannung	51
3.4.1.	Bewegen in der Funktionellen Entspannung	52
3.4.2.	Wahrnehmen in der Funktionellen Entspannung	53
3.5.	Subjektive Anatomie und DanceAbility	55
3.5.1.	Die Basis einer Einheit - Wahrnehmen bei DanceAbility	56
3.5.2.	Bewegen bei DanceAbility	57
3.5.2.1.	Für den Kontakttanz DanceAbility wichtige (Bewegungs-) und Improvisationsprinzipien	62
4.	Das physiologische Körpererleben - unsere Nahsinne und DanceAbility	67
4.1.	Für den Kontakttanz relevante (neuro-) physiologische Grundlagen zur Beantwortung der Subfrage aus Kapitel 4: „Wie kommt das Körpererleben physisch zu Stande?“	68
4.1.1.	Der propriozeptive Sinn oder die Sensorik unseres Bewegungsapparats.....	69
4.1.2.	Der Berührungssinn oder Tastsinn, die Sensorik unserer Körperoberfläche	71
4.1.3.	Der Gleichgewichtssinn.....	74
5.	Psychologische Aspekte des Körpererlebens und DanceAbility	76
5.1.	Für den Kontakttanz psychologisch bedeutsame Dimensionen des Körpererlebens zur Beantwortung der Subfrage von Kapitel 5: Welche psychischen Aspekte sind mit dem physischen Körpererleben verbunden?“	76
5.1.1.	Der psychische Anteil der Propriozeption.....	76
5.1.2.	Körperschema und Körperbild	80
5.1.3.	Körper-Selbst.....	82
II.	THEORETISCHE BASIS DES PRAKTISCH-EMPIRISCHEN TEILS.....	85
1.	Datenerhebung mittels der Methode des Problemzentrierten Interviews	85
1.1.	Einführung in Forschungsmethodik und Untersuchungsplan.....	85
1.2.	Das problemzentrierte Interview	86
1.3.	Der Interviewleitfaden	86
1.3.1.	Anmerkungen zur Wahl des Tandeminterviews	87
1.4.	Die InterviewpartnerInnen	88
1.5.	Die Interviewsituation.....	90

2. Datenauswertung in Anlehnung an die Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring	91
.....	
2.1. Aufbereitung des Datenmaterials für die Auswertung der Problemzentrierten Interviews.....	91
2.2. Vorbemerkungen zur Methode der Qualitativen Inhaltsanalyse	92
2.3. Arbeitsschritte der Qualitativen Inhaltsanalyse	93
2.4. Reflexion über die Validität der Daten	94
III. PRÄSENTATION DER ERGEBNISSE DES PRAKTISCH-EMPIRISCHEN TEILS UND IHRE INTERPRETATION VOR DEM HINTERGRUND DER LITERATUR	96
1. Körpererleben vor der Begegnung mit Tanz.....	99
1.1. Körpererleben vor der Auseinandersetzung mit Tanz	99
1.2. Körpererleben und Therapie im Vergleich zum Tanzerleben	101
1.3. Auseinandersetzung mit dem Körper - Körperliche Aktivität vor der Begegnung mit Tanz	103
2. Körpererleben im (Kontakt-)tanz/ DanceAbility	106
2.1. Veränderung des Körpererlebens durch (Kontakt-)tanz/ DanceAbility	106
2.2. Körpererleben während der (Kontakt-)tanz-improvisation / DanceAbility	111
2.2.1. Erfahrungen mit dem Flow, Bewegungsfluss	113
2.2.2. Das Erleben von bzw. der Umgang mit Behinderung im (inklusive) Tanz	116
2.2.2.1. Darstellungsformen des behinderten Körpers im Tanz	119
2.2.3. Einsatz bzw. Erleben des Hilfsmittels im Tanz.....	121
2.2.3.1. Einsatz des Hilfsmittels im Tanz	122
2.2.3.2. Erleben des Hilfsmittels im Tanz	126
3. Psychische und soziale Aspekte in Zusammenhang mit Körpererleben und Tanz.	128
.....	
3.1. Erleben des Zusammenhangs von Körper, Seele und Geist: ganzheitliches Erleben	128
3.2. Zusammenhänge zwischen Psyche und Körpererleben beim Kontakttanz - das Psychische als Teil des Körpererlebens.....	129
3.3. Auswirkungen von Kontakttanz auf soziale Beziehungen	133
3.3.1. Kontakttanz und Sexualität/ Erotik	137

4. Kurz- und langfristige Auswirkungen von Tanz/ der (Kontakt-)improvisation auf das Körpererleben	140
4.1. Kurzfristige Veränderungen des Körpererlebens durch eine Tanzeinheit - was eine Einheit bewirkt	140
4.2. Langfristige Auswirkungen des Kontakttanzes auf das Körpererleben.....	141
5. Für das Thema bedeutende Nebenthemen, die von den InterviewpartnerInnen angesprochen wurden	145
5.1. Der behinderte Körper in der Gesellschaft: Stereotype Bilder über Behinderung, Diskriminierung und Gleichberechtigung.....	145
5.2. Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten	149
5.3. Entscheidung für DanceAbility/ (Kontakt-)improvisation - Wahlmöglichkeiten der Tanzrichtung	150
IV. ZUSAMMENFASSUNG DES PRAKTISCH-EMPIRISCHEN TEILS	152
V. CONCLUSIO.....	159
VI. LITERATURVERZEICHNIS	165
VII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	173
VIII. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS.....	174
IX. ANHANG	175
1. Interviewleitfaden.....	175
2. Interviewprotokolle	177
3. Transkriptionsregeln.....	183
4. Interviewtranskript B1	184
5. Digitale Lexikoneinträge.....	197
X. EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	198
XI. CURRICULUM VITAE	199

INHALTSÜBERSICHT

Für die Körperbehindertenpädagogik sind Entwicklungs- und Lebensbedingungen sowie gesellschaftliche Normen und die aus all dem resultierenden speziellen Förderbedürfnisse von körperbehinderten Personen von zentraler Bedeutung.

Die Thematik der erlebten Körperlichkeit wird dabei aber nur unzureichend berücksichtigt. Meist wird das „Subjektive menschlicher Leiblichkeit“ hintan gestellt. Das Körpererleben von Menschen mit physischer Beeinträchtigung beim Kontakttanz zu beleuchten, kann dazu beitragen, Konzepte zu entwickeln, die dieser „Objektivierung der Leiblichkeit“ von körperbehinderten Menschen entgegenwirken und ihnen eine andere Zugangsweise zu ihrem „behinderten Körper“ eröffnen. Um Einblick in die Perspektive Betroffener zu erhalten, werden die Aussagen von erfahrenen KontakttänzerInnen mit physischer Beeinträchtigung über ihr Körpererleben während des Tanzens und insbesondere die Veränderung ihres Körpererlebens durch den Kontakttanz dargestellt. Dazu werden mittels der qualitativen Inhaltsanalyse sieben Interviews mit fortgeschrittenen und professionellen TänzerInnen mit Körperbehinderung analysiert.

ABSTRACT

In the field of special and remedial education some aspects are of main interest - the conditions of living and development of handicapped people, social standards and the special needs for support resulting thereof. What it means "to be a body and to have a body" is very often not given the importance it deserves. How do physically handicapped people experience their bodies when dancing? To answer this question may contribute to focus the body in a new and holistic way and may open a different access for handicapped people to experience their "disabled bodies". To get a better understanding for the point of view of handicapped people, experienced and physically impaired dancers are interviewed about the way they become aware of their own bodies when dancing and about the changes of their body experience through dancing.

VORWORT

Die Teilnahme an dem Seminar „Subjektive Anatomie - Theorie und Praxis des erlebbaren Körpers“ erweckte mein Interesse an der Erforschung von subjektiv empfundenem Körpererleben. Als Teilnehmerin konnte ich interessante Experimente zum Thema des subjektiven Körpererlebens selbst durchführen und reflektieren, die ich später auch als Tutorin vertiefen konnte. Schon damals interessierte mich die Thematik des Körpererlebens in Bezug auf Tanz.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen Menschen bedanken, die mich nicht nur durch meine Studienzeit begleitet, sondern mir auch geholfen haben, mein Studium und meine Diplomarbeit erfolgreich abzuschließen. Ohne ihre tatkräftige Unterstützung hätten, bedingt durch meine physische Beeinträchtigung, oftmals ganz banale und alltägliche Tätigkeiten, ein großes Hindernis dargestellt. Nur schwerlich, wenn überhaupt, hätte ich ohne diese für mich sehr entscheidenden Hilfestellungen mein Studium erfolgreich absolvieren und beenden können. Mein Dank gilt an dieser Stelle auch meinen Assistentinnen und StudienkollegInnen.

Vor allem möchte ich mich bei meinen Eltern und FreundInnen bedanken. Ihr seelischer Beistand und unerschütterlicher Glaube an mich und mein Vorhaben halfen mir oftmals, die seelischen Tiefs und Selbstzweifel zu überwinden und mich über scheinbare Grenzen und Barrieren zu erheben und über sie hinaus zu wachsen.

Zudem ist es mir auch ein Bedürfnis mich bei Ao.Univ.-Prof. Dr. Toni Reinelt und Ao.Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Gisela Gerber für ihre unterstützende Begleitung dieser Arbeit, aber auch während des Studiums und Tutoriums zu bedanken. Sie vermittelten mir nicht nur akademisches Wissen, sondern lehrten mich auch darüber hinaus viele Lebensweisheiten, die mir auch in Zukunft sehr wertvoll sein werden.

Ebenso möchte ich mich bei meinen TutoriumskollegInnen Maria, Peter, Roman und Gerald für die gute, schöne und bereichernde Zusammenarbeit bedanken.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinen InterviewpartnerInnen bedanken, die sich für die nachfolgende Untersuchung zur Verfügung gestellt und so bei der Entstehung dieser Arbeit mitgeholfen haben.

Anmerkungen zum Sprachgebrauch

In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffsbezeichnung „Mensch mit Behinderung“ und „behinderter Mensch“ synonym verwendet. In Zitaten oder Darstellungen von Äußerungen Dritter, die den Begriff „Behinderte/r“ für die Bezeichnung von „Menschen mit Behinderungen“ wählen, wird diese Wortwahl durch den Begriff „behinderte Menschen“ oder „Menschen mit Behinderungen“ ersetzt, um mich gerade als selbstbetroffene Verfasserin dieser Arbeit stringent gegen die Reduzierung auf die Behinderung zu wenden.

Ob die Bezeichnung „Mensch mit Behinderung“ oder „behinderter Mensch“ politisch korrekter ist, wird sowohl in der Fachliteratur, als auch von Betroffenen selbst, unterschiedlich gesehen.

So argumentiert der selbst körperbehinderte Sozialarbeiter und Sonder- und Heilpädagoge Peter SINGER, dass bei der Bezeichnung „behinderter Mensch“ „die von einer Behinderung betroffenen Personen mit ihrem Handicap gleichgesetzt werden. Da der Umstand einer durch [eine chronische Erkrankung oder anders bedingter fortdauernder physischer Beeinträchtigung; Ersetzung d. Verf.] hervorgerufenen Fähigkeitseinschränkung in weiten Kreisen der Gesellschaft noch oft mit bestimmten Vorbehalten besetzt ist, wird der ganze Mensch damit zur Negativerscheinung“ (...) (Singer 1998, S. 264). Ihm geht es darum, Menschen mit Behinderung als Menschen zu sehen und zu begreifen, dass die Beeinträchtigung **eine** unter vielen anderen Eigenschaften ist, die Menschen haben (s. d. Singer ebd.; 2002, S. 59 f.). Ebenso weist er darauf hin, „daß [sic.] sich eine Behinderung in den meisten Fällen nur partiell auswirkt (...)“ (Singer 1998, S. 264) Durch die „entpersonifizierende Ausdrucksweise“ der Bezeichnung „Behinderte“ ginge zudem die Sichtweise verloren, dass es sich bei Menschen mit Behinderung um „ganz normale soziale Wesen handle“. (ebd.)

Die Verfasserin dieser Arbeit teilt diese Sichtweise dahingehend, dass diese Einschränkung nur eine unter vielen anderen Eigenschaften des Menschen ist. Die Autorin ist zudem der Meinung, dass der Mensch im Zentrum der Betrachtungen stehen muss und die Benennung der Behinderung deshalb sprachgebräuchlich betrachtet denselben Stellenwert haben sollte, wie die Bezeichnung einer Augen- oder Haarfarbe. Sie sieht jedoch den Terminus „Menschen mit Behinderung“ äquivalent zu der Bezeichnung „behinderte Menschen“ an. Denn im Begriff „behinderte Menschen“ ist zwar die Behinderung vorangestellt, jedoch

weist das verbindende Wort „mit“ im Terminus „Menschen mit Behinderung“ ebenso deutlich auf die Eigenschaft der Behinderung hin. Die abwechselnde Begriffsbezeichnung ist zudem auch in mancher Satzkonstruktion grammatikalisch von Vorteil.

In der breiteren von Menschen mit Behinderung gestalteten Fachliteratur sowie in einschlägigen Werken der Sonder- und Heilpädagogik wird die Bezeichnung „behinderter Mensch“ synonym zu „Mensch mit Behinderung“ verwendet (vgl. Neumüller/Götzing in Firlinger 2003 S. 22 f.; Haupt/Hansen 2002, S. 45-49; Hedderich 2006). Am besten sei es jedoch von Frauen, Männern, Kindern oder im Falle dieser Arbeit TänzerInnen mit Behinderung bzw. behinderten TänzerInnen zu sprechen (vgl. Neumüller/Götzing ebd.). So ist das Augenmerk weniger auf den Umstand der Behinderung und mehr auf andere Eigenschaften der Person bezogen.

Ebenso werden andere, die Behinderung eines Menschen defizitär beschreibenden Begriffsbezeichnungen, von der Verfasserin dieser Arbeit durch neutrale Formulierungen ersetzt. Sie werden mit der Beifügung „Ersetzung d. Verf.“ gekennzeichnet.

Weiters wird in dieser Arbeit weitgehend eine gender-neutrale Schreibweise verwendet. Bei Bezugnahme auf die jeweilige Personengruppe wird deshalb das „Binnen-I“ (beispielsweise für KontakttänzerInnen, PädagogInnen, etc.) verwendet, sofern dies sprachlich sinnvoll erscheint. Zur besseren Lesbarkeit wird bei Artikeln und Pronomen dabei nur die feminine Form verwendet, beispielsweise die KünstlerIn bezieht den Künstler, als auch die Künstlerin mit ein.

Textpassagen, die Inhalte des Körpererlebens betreffen, werden, wie auch in der Fachliteratur so gehandhabt, in dieser Arbeit in der Wir-Form geschrieben. Dadurch kann für die LeserIn ein unmittelbarer Zugang zur Thematik des Körpererlebens hergestellt werden.

0. EINFÜHRUNG IN DAS THEMA INKLUSIVEN TANZ/ DANCEABILITY UND KÖRPERERLEBEN

„Menschen mit einer körperlichen Behinderung haben oft ein problembeladenes Verhältnis zu ihrem Körper oder lehnen ihn völlig ab. Dies hängt damit zusammen, dass sie häufig in Therapien dazu angehalten werden, Bewegungsmuster einzuüben, die ihnen fremd und unangenehm sind, oder auch damit, dass behinderungsbedingte Fehlhaltungen nicht selten zu chronischen Schmerzen führen“ (Seidler 2003, S. 16).

Durch die zahlreichen „speziell auf sie abgestimmte[n] Therapieprogramme, die hauptsächlich eine medizinische Rehabilitation herbeiführen wollen [und] (...) den daraus resultierenden Druck und die Routine (...) [entstehen verständlicherweise; Anm. d. Verf.] Frustration und Überdruß [sic.]“ (Dinold/Zanin 1996, S. 17) gegenüber jeder Art von therapeutischer Beschäftigung mit dem eigenen Körper. Die notwendigen rehabilitativen Maßnahmen müssen besonders junge Menschen mit Behinderung oft über sich ergehen lassen, ohne selbst in den Entscheidungsprozess eingebunden zu werden und eingreifen zu können (vgl. ebd.).

„Unter diesen Voraussetzungen ist es für viele schwer vorstellbar, sich auch noch in ihrer Freizeit mit ihrem ‚ungeliebten‘ Körper zu beschäftigen.“ (Seidler 2003, S. 16) Gerade dies kann aber auch Spaß machen. Das „können all diejenigen bestätigen, die DanceAbility [oder andere Formen von (inklusive)m Tanz; Anm. d. Verf.] kennen“ (ebd.).

Im Tanz wird gelernt „den eigenen Körper (neu) [zu] entdecken“ (ebd.) und mit ihm in einen Dialog zu treten. Auf der Kommunikationsebene einer ganzheitlichen Körpersprache entwickelt sich eine neue Herangehensweise an den eigenen Körper.

Durch die intensive Beschäftigung mit dem eigenen Leib können die TänzerInnen „ihre eigene Bewegungssprache entdecken bzw. weiterentwickeln und finden so zu einem neuen Verhältnis zu ihrem Körper und ihren Bewegungen“ (Seidler 2003, S. 17).

ZANELLA beschreibt in treffenden Worten, was die tänzerische Körperarbeit bei Menschen mit Behinderung bewirkte: „Ihnen gelang es, auf sich selbst, auf den eigenen Körper zu blicken, sich mit diesem bewusst auseinander zu setzen (...)“ (2005, S. 24).

„Wenn ich tanze, spüre ich den Körper“, bemerkte ein behinderter Tänzer seiner Gruppe. (ebd.) „Tanzen [und insbesondere die intensive Körperarbeit; Anm. d. Verf.] verbessert ‚spürbar‘ die Wahrnehmung des eigenen Körpers wie der Umwelt, fördert die Koordination und Entspannungsfähigkeit, schärft die Sinne und steigert so auch die Ausdruckskraft.“ (ebd. 2005, S. 25)

So kann der eigene „ungeliebte“ Körper zu einem neuen, positiven Erfahrungsobjekt werden.

„Die Tanzenden beginnen in sich selbst die Motivation zu fühlen, mit dem erlernten Bewegungsrepertoire schöpferisch umzugehen. (...) Im Dialog mit anderen Tanzenden bzw. auf der Bühne finden sie schließlich, kraft ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit, Bestätigung und Anerkennung.“ (ebd. 2005, S. 25) Mit dem dadurch erlangten gestärkten Selbstbewusstsein treten sie der Gesellschaft entgegen (vgl. ebd.).

Tanz wirkt nicht nur auf das Verhältnis zum eigenen Körper, sondern forciert auch soziale und im weiteren Sinn kulturelle Inklusion von Menschen mit Behinderungen.

Die „Auseinandersetzung mit sich selbst [und dem eigenen Körper; Anm. d. Verf.] (...) führte auch zu der Fähigkeit jedes Einzelnen, sich selbst als Teil einer Gruppe zu sehen“ (Zanella 2005, S. 24). Die Gruppe gab nicht nur Sicherheit, sondern auch die Kraft gemeinsam etwas zu erreichen (vgl. ebd.). „Wichtiger als das (künstlerische) Ergebnis des Tanztrainings ist das Erleben des Weges dorthin“ der Prozess, der sich in der gemeinsamen tänzerischen (Proben-) Arbeit ergibt. (Zanin 2005, S. 26)

ZANIN gelangte im Laufe ihrer langjährigen Arbeit mit Jugendlichen und Erwachsenen mit Behinderungen zu der Überzeugung, dass „die regelmäßige Auseinandersetzung mit Musik, Tanz und Bewegung auch im Alltagsleben der Beteiligten zu gesteigerter Lebensqualität verhilft“ (2005, S. 25).

Tanz birgt für Menschen mit Behinderung ein großes Erlebnis- aber auch Veränderungspotenzial- in sich. Ein paar der Aspekte wurden gerade angeführt.

0.1. Derzeitiger Forschungsstand

Die „(...) Körpererlebens-Forschung erfährt derzeit national und international einen wachsenden Stellenwert (...)“ (Joraschky et al. 2009, S. V). „Seit [den] 50er-Jahren bemühen sich unzählige Studien (...) um die Phänomenologie des Körpererlebens (...)“ (Röhricht 2009, S. 35)

Körpererleben in Bezug auf Tanz ist jedoch generell ein nahezu unerforschtes Gebiet. Es wird in der Literatur lediglich am Rande behandelt.

BRUNS führte 1997/98 ein Forschungsprojekt durch, dessen vorrangiges Ziel es war, die Auswirkungen von Kontaktimprovisation¹ auf das Körperbewusstsein und Bewegungsverhalten sowie die Nahsinne² zu ergründen.

Dazu wurden neun StudentInnen innerhalb von zwei Semestern in Kontaktimprovisation unterrichtet, um sie danach mittels offener, qualitativer Interviews nach ihren subjektiven Körper- und Bewegungserfahrungen bei der Kontaktimprovisation zu befragen. Alle TeilnehmerInnen nahmen Veränderungen ihres Körperbewusstseins wahr. Am bedeutendsten waren folgende Veränderungen:

- das Bewusstsein für den eigenen Körper verfeinerte und erweiterte sich durch die Kontaktimprovisation,
- durch das Integrieren aller Körperteile erlebten die Tanzenden ihren Körper „mehr als Ganzheit“³,
- Kontaktimprovisation ließ eine positive Körperspannung entstehen,
- ein liebevoller Umgang mit dem eigenen Körper entwickelte sich.

Die TeilnehmerInnen berichteten, dass sie durch die Kontaktimprovisation „ihren Körper genauer kennen gelernt haben“ und einzelne Körperteile bewusster spürten. Damit wurden

¹ DanceAbility ist aus dem Tanzstil der Kontaktimprovisation entstanden. Die Kontaktimprovisation wurde hierfür von Alito ALESSI gemeinsam mit Karen NELSON und dem Cerebralparetiker Emery BLACKWELL, weiterentwickelt, so dass sie für *alle* Menschen offen ist: für professionelle TänzerInnen, für erfahrene und weniger erfahrene TänzerInnen, für Menschen ohne und speziell auch *für Menschen mit Behinderungen, ganz gleich welcher Art.* (vgl. auch Rebl 2008, S. 54).

² Unter dem Begriff der Nahsinne werden der propriozeptive Sinn, der Tastsinn und der Gleichgewichtssinn zusammengefasst. Der Begriff der Propriozeption bezeichnet die Sensorik unseres Bewegungsapparats.

³ Der Körper mit seinen einzelnen Körperteilen, die in variierenden Situationen auf unterschiedliche Weise im Vordergrund standen, wurde gleichzeitig als Ganzer, als Ganzheit, erlebt.

ihnen auch die Bewegungsmöglichkeiten der einzelnen Körperteile mehr und mehr bewusst. Zudem verbesserte sich die Körperwahrnehmung während des Bewegens (vgl. Bruns 2000, S. 50 ff.).

Das gesteigerte Körperbewusstsein veränderte gleichsam auch das Bewegungsverhalten:

- die TeilnehmerInnen erweiterten ihre Bewegungsmöglichkeiten,
- es etablierte sich ein ökonomischeres Bewegungsverhalten⁴,
- kindliche Bewegungsmuster wurden wiederentdeckt,
- die Kontaktimprovisation veränderte das Bewegungserleben.

Das neue Bewegungserleben wird auch durch das veränderte Körpergefühl forciert (vgl. ebd. 2000, S. 63).

„Dabei spielen das genussvolle Erleben und der kreative Zugang zur eigenen Bewegung eine wichtige Rolle.“ (ebd.)

KIRSCHNER führte 1999 eine teils qualitative, teils quantitative Studie durch, die die Erlebens- und Erfahrungswelt von KontaktimprovisationstänzerInnen untersuchte. Sein Erkenntnisinteresse lag vor allem bei der Erforschung des Bewusstseitsgrades für leibliche Erfahrungsprozesse.

Seine an die qualitativen Interviews anschließende Fragebogenerhebung von insgesamt 115 Versuchspersonen ergab aufschlussreiche Ergebnisse. Die bedeutsamsten sind folgende:

Kontaktimprovisation bewirkt

- eine deutliche Verbesserung der Körperwahrnehmung und -bewusstheit,
- eine gesteigerte Wahrnehmung und Beeinflussungsfähigkeit von körperlichen Spannungs- und Entspannungsverhältnissen sowie
- eine deutlich gesteigerte Achtsamkeit und Sensibilität dem eigenen Körper gegenüber.

⁴ Sie lernten ihre Körperenergie sinnvoller zu nutzen, indem sie für eine Bewegungsausführung nur so viel Energie einsetzen, wie zur Ausübung der jeweiligen Bewegung auch tatsächlich benötigt wird.

Sie erweckt des Weiteren

- eine ausgeprägte Verbesserung der Körper- und Bewegungswahrnehmung sowie der motorischen Beweglichkeit und -Anpassungsfähigkeit.

KIRSCHNER kam somit zu ähnlichen Untersuchungsergebnissen wie BRUNS.

Darüber hinaus ergab KIRSCHNERS Forschung

- einen effektiven Ausbau der Geschicklichkeit sowie
- der Fähigkeit „sich auf neue Situationen rasch und adäquat einzustellen“.
- Ebenso verbessert Kontaktimprovisation die „Bewegungsfantasie“ und die Fähigkeit sich im Tanz über Bewegung auszudrücken effektiv (vgl. Kirschner 2000, S. 75 ff.).

So bewirkt Kontaktimprovisation

- eine gesteigerte Bewusstheit über den Zusammenhang zwischen körperlichem Ausdruck und psychischer Befindlichkeit,
- eine „verbesserte Wahrnehmung psychischer Prozesse im Tanz“,
- eine „Verbesserung des Ausdrucks von Stimmungen und Gefühlen.“ (vgl. ebd., S. 74)

Zusätzlich zu der körperlichen Erfahrungs- und Erlebniswelt und den psychischen Aspekten, die durch Kontaktimprovisation erfahrbar werden, berichtete Interviewpartner G. von „einem unmittelbaren Zusammenhang zwischen Selbsterfahrung, persönlicher Entwicklung und sozialer Beziehung.“ (vgl. Kirschner 2000, S. 72)

Interviewpartner G. und I. berichteten, was bezogen auf die Veränderung des Körpererlebens von Menschen mit körperlicher Behinderung durch Kontaktimprovisation/DanceAbility, von besonderem Interesse ist:

Interviewpartner G.: „Kontaktimprovisation hat einen Wunsch nach mehr Aufmerksamkeit für Körperempfindungen ausgelöst“.

Interviewpartner I. sagt, dass sich sein „Zugang zur Körperlichkeit“ gewandelt hat. „[Ich war] verklemmt und mein Körper war mir in einem gewissen Sinn fremd. ... Das ist heute nicht mehr. Ich spüre mich mehr und erfreue mich mehr meines sinnlichen Körpers.“ (vgl. Kirschner 1999, S. 126 f.)

Die Ergebnisse der Fragebogenerhebung stimmten mit den insgesamt sieben qualitativen, offenen Interviews der KontaktimprovisationstänzerInnen überein.

Von KIRSCHNER werden auch psychische Aspekte in seiner Untersuchung einbezogen. Auch bei BRUNS findet sich dazu eine interessante Passage: „Durch das Tanzen hat [Interviewpartnerin; Anm. d. Verf.] Friederike entdeckt, ihre eigenen Bewegungen zu genießen. Früher hatte die Bewegung (...) für sie etwas rein Funktionales (...) und war für ihr Bewegungserleben eher langweilig. Durch das genaue Spüren fängt sie an, Tanz- wie auch Alltagbewegungen ... zu genießen.“ (2000, S. 62)

So kann der Kontakttanz auch bei Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen Veränderungen in ihrem Körpererleben bewirken.

In der Literatur ist darüber jedoch wenig Aussagekräftiges zu finden, denn zum Körpererleben von TänzerInnen mit Behinderungen gibt es noch keine Untersuchungen.

REBL sagte in einem Zeitschriftenartikel beispielsweise über die Veränderung ihres Körpererlebens durch DanceAbility: „Mir persönlich hat es geholfen, aus meinem selbstgestrickten Körper-Gefängnis auszubrechen. Seit meiner Kindheit habe ich mich immer in meinem Körper eingesperrt gefühlt - habe ihn bloß als Objekt erlebt, an dem ständig examiniert, untersucht, versorgt, ‚gewartet‘ wurde. Körperlichkeit hat für mich weder Spaß, noch Freude, noch Wohlbefinden bedeutet. Dank DanceAbility habe ich die Lust an meinem Körper und seinen Bewegungsmöglichkeiten mehr entdeckt. (...)“⁵ (2008, S. 55)

SJÖVALL wusste schon ihr ganzes Leben, dass in ihr eine kleine Tänzerin wohnte, dachte aber, dass eine Person mit einer Behinderung - mit einer so schweren Behinderung, in einem elektrischen Rollstuhl, mit wenig Bewegungsmöglichkeit - nicht tanzen könne. Ihr erster DanceAbility-Kurs eröffnete „a new life“ für sie (vgl. Sjövall in Sowka 2011, unp.).

⁵ Sie erkrankte mit sechs Monaten an Polio und brachte anschließend sehr viel Zeit in Spitälern zu.

0.2. Beschreibung der Forschungslücke

Weil es bisher noch keine mir bekannten Untersuchungen über das Körpererleben von TänzerInnen mit Behinderungen gibt und soweit als mir geläufig auch keine Studie über etwaige Veränderungen ihres Körpererlebens durch Kontaktimprovisation oder andere Tanzrichtungen durchgeführt wurde, möchte ich diese Thematik aufgreifen und das Körpererleben von TänzerInnen mit körperlicher Beeinträchtigung bezogen auf eine Veränderung ihres Körpererlebens durch DanceAbility untersuchen.

0.3. Darstellung der leitenden Forschungsfrage und Hypothese dieser Arbeit

Ich möchte mich in dieser Arbeit vornehmlich dem körperbezogenen Aspekt, dem körperlichen Erleben während des Kontakttanzes DanceAbility, widmen⁶.

SEIDLER berichtet über die Veränderung seines Körpererlebens durch DanceAbility: „Ich war begeistert davon, wie sich [durch DanceAbility; Anm. d. Verf.] mein Körpergefühl verändert hat. Nach dem fünftägigen Kurs nahm ich alle meine Bewegungen viel intensiver wahr, als jemals zuvor (...).“ (Seidler 2003, S. 17)

Auch für mich, die Verfasserin dieser Diplomarbeit, war und ist das Tanzen und die neue Herangehensweise an meinen Körper, die sich damit entwickelte, eine wahre Bereicherung gewesen. Auch ich hatte ein sehr einseitig geprägtes Verhältnis zu meinem Körper.

Bevor ich zu tanzen begann, war mein Zugang, meine Auseinandersetzung und mein Bild von meinem Körper determiniert durch die Erfahrungen, die ich während der therapeutischen Interventionen, den täglichen Therapieprogrammen, die aufgrund meiner spastischen Cerebralparese notwendig waren, machte.

Meine Zugangsweise, meine Auseinandersetzung und mein Bild von meinem Körper waren gekennzeichnet durch das Training von Bewegungsabläufen und Selbstständigkeit im Rahmen der jahrzehntelangen konduktiv-mehrfachtherapeutischen Bewegungstherapie

⁶ Andere Aspekte, wie die Auswirkungen von DanceAbility auf die soziale Dimension werden bei Bedarf lediglich eingeflochten. Die Auswirkungen von DanceAbility auf die Psyche sollen dann näher betrachtet werden, wenn sie für das körperliche Erleben von Bedeutung sind.

nach KEIL⁷ (sowie anderer körperlich bezogenen Therapien), um meine physischen Fähigkeiten und Fertigkeiten zu entwickeln, zu verbessern und eine Verschlechterung hintan zu halten. Was bei diesen notwendigen Maßnahmen⁸ fehlte, zu wenig beachtet werden konnte und im Druck der Alltagsroutine zu sehr unterging, war die positive, freudvolle Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und die Etablierung eines angenehmen, nicht durch funktionelles, mechanisch-automatisiertes Training überlagerten, Körperempfindens und Körpergefühls.

Mit dem Tanzen veränderte sich mein Körpererleben und Körpergefühl sukzessive in bemerkenswerter Weise.

Ich begann, meine körperlichen Empfindungen während des Bewegens wahrzunehmen und als lustvoll zu erleben.⁹ Ich begann, körperliche Aktivität damit als etwas wahrzunehmen, das Spaß machte und nicht vorrangig dem Zweck diente, den eigenen körperlichen Zustand zu erhalten, *unabdingbar war* und bloß diesem Zwecke diente. Tanzen und die neue Herangehensweise an meinen Körper, die sich damit entwickelte, wurde für mich zur Bereicherung und zur unverzichtbaren Aktivität in meinem Leben.

Das veränderte Körpererleben, das mir durch den Kontakttanz zuteil wurde, faszinierte mich sehr. Es gelang mir damit meinen Körper, speziell mein Körpererleben (neu) zu entdecken (s. a. Rebl 2008, S. 55; Seidler 2003, S. 16 u. a.). Meine Körperwahrnehmung während des Bewegens intensivierte sich immer mehr.

Ich begann die vielfältigen und unterschiedlichsten Bewegungsmöglichkeiten meiner verschiedenen Körperteile immer deutlicher wahrzunehmen und zu differenzieren.

⁷ Die „Konduktive Mehrfachtherapie“ wurde von Helga KEIL entwickelt. Sie kennzeichnet speziell das österreichische Fördersystem (vgl. Institut Keil, S. 9; Szövö-Dostal 2001, S. 53). Der Schwerpunkt liegt auf der Zusammenführung verschiedener Therapieansätze, „welche qualitativ und quantitativ gleichermaßen und immer gleichzeitig“ (vgl. Institut Keil, S. 9; Szövö-Dostal 2001, S. 53) vorhanden sind und so ein umfassendes, mehrere Therapiebereiche inkludierendes Angebot darstellen. Dieses Fördersystem schafft nach SZÖVÖ-DOSTAL (2001, S. 53) „eine neue Qualität von ... **Aktivität**, Bewusstheit und Selbststeuerung im Einzelnen ... [der; Anm. d. Verf.] durch diesen geförderten **Entwicklungsprozess** ... [seiner; Anm. d. Verf.] Gesamtpersönlichkeit zu immer größerer Selbständigkeit (...)“ (ebd.; Hervorh. i. O.) gelangt.

⁸ Die konduktive Mehrfachtherapie, die Bewegungsfähigkeit, die ich dadurch erlangte, waren eine überaus essentielle Bereicherung für meine Lebensführung. Ausgehend davon, dass ich nicht wusste, wie ich meinen Körper, genauer gesagt meine Muskeln, (bewusst) selbstständig bewegen und für die Erreichung meiner Ziele einsetzen konnte, erwarb ich hier all jene Fähigkeiten, die ich heute habe, um über weite Strecken meinen Alltag selbstständig bewältigen zu können, und mir darüber hinaus für jene Tätigkeiten, bei denen ich nach wie vor Hilfe benötige, adäquate Unterstützung organisieren zu können.

⁹ Bevor ich zu tanzen begann, wusste ich nicht, dass dies möglich war.

Dadurch wurde mir mein gesamter Körper viel bewusster wahrnehmbar. Ich nahm ihn viel deutlicher und intensiver wahr als je zuvor und begann Bewegungsqualitäten wie beispielsweise „rund oder eckig“, „groß oder klein“, „schnell und langsam“ oder „dehnen/strecken“ im Gegensatz zu „zusammen-ziehen und klein-machen“ genau zu differenzieren und unterschiedlich anzuwenden. All diese Erfahrungen machten mir meinen Körper auf sehr unterschiedliche und vielfältige Weise erlebbar.

Meine positiven Erfahrungen bezüglich der Veränderung des Körpererlebens durch Tanz und die wenigen Anhaltspunkte, die dazu in der Literatur zu finden sind, sind jedoch nicht generalisierbar. *Daher gilt mein Interesse dem Veränderungspotenzial, das DanceAbility möglicherweise auf das Körpererleben von Menschen mit körperlicher Beeinträchtigung hat.*

Die leitende Forschungsfrage meiner Diplomarbeit lautet daher: ***„Welchen Einfluss hat der Kontakttanz DanceAbility auf das Körpererleben von TänzerInnen mit physischer Beeinträchtigung, die auf dem Wege zur Professionalität sind, und warum hat er diesen Einfluss?“***

Diese Forschungsfrage mündet in meine Hypothese: *„Der Kontakttanz DanceAbility kann sich positiv auf das Körpererleben von körperbehinderten TänzerInnen auf dem Wege zur Professionalität auswirken.“*

Da ich in der Literatur keine Definition für den **Begriff „Körpererleben“** finden konnte, lege ich im Folgenden meine Ansicht dar. Ich verstehe unter Körpererleben bezogen auf Tanz die Art und Weise, wie der Körper in Tanz und Alltag erlebt und wahrgenommen wird, und welche Bedeutung dieses Erleben für die jeweilige TänzerIn hat.

In diesem Zusammenhang stellte ich mir im Rahmen der Beschäftigung mit dem Thema Körpererleben immer wieder folgende Frage: *„Wie kommt das (freudvolle) Spüren des Körpers, das sich durch das Tanzen entwickelte und das andere AutorInnen in gleicher Weise beschreiben, das mein und das Körpererleben anderer (siehe Rebl, Seidler a.a.O.) so sehr verändert hatte, das den Körper in so anderer Weise erfahrbar machte und (mir) bisher beim Bewegen gefehlt hatte, zustande?“ Was bewirkte diesen feinen Unterschied, der mir meinen Körper nun, im Gegensatz zu vorher, als freudvoll-lebendig erfahrbar*

machte? Was trug dazu bei, dass andere beim Tanz die gleiche Erfahrung mit ihrem Körper gemacht hatten, von der sie mir immer wieder berichteten? Dieses „lebendige Spüren und Erleben des eigenen Körpers [das; Anm. d. Verf.] dem Erleben Fülle [gibt]“ möchte ich im Rahmen dieser Diplomarbeit bezogen auf DanceAbility erforschen¹⁰. (Reinelt 1985, S. 197)

Deshalb leite ich folgende zwei Subfragen von meiner Hauptfrage ab: *„Wie kommt das Körpererleben physisch zu Stande, und welche psychischen Aspekte sind damit verbunden?“* Um meine Subfragen zu beantworten, möchte ich ferner einen Einblick in die Funktionsweise unserer Nahsinne geben und die damit einhergehenden psychischen Funktionen des Körpererlebens erläutern.

Um oben genannte Forschungsfrage auf einem breiteren Erfahrungsspektrum beantworten zu können, werden fortgeschrittene TänzerInnen bzw. TänzerInnen, die auf dem Wege zur Professionalität sind, interviewt. Hierfür soll an dieser Stelle das Verständnis von Professionalität für diese Arbeit näher erläutert werden, da auf diesen Begriff noch öfter Bezug genommen wird.

Der **Begriff der Professionalität** soll an dieser Stelle weniger auf den Aspekt der berufsmäßigen Ausübung bezogen werden, als vielmehr unter jenem seiner weiteren Bedeutung, von „Qualifikation, Versiertheit und fachfrauischem /fachmännischem Können“ betrachtet werden (vgl. dazu Wahrig Fremdwörterlexikon 2002, o.S.). Denn gerade für TänzerInnen mit körperlicher Beeinträchtigung ist es besonders schwer sich Tanz und insbesondere performative Arbeit zum Beruf zu machen und hauptberuflich auszuüben, da sie hier vor zahlreiche gesellschaftliche Barrieren in der Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit gestellt sind. Die künstlerische Arbeit von Menschen mit Behinderung wird allzu schnell in der Ecke der sozialen Arbeit abgestellt und wenig in der Kunstszene anerkannt und gefördert (s. d. Rebl/Browne 2010, S. 37; Rebl 2010, S. 41-45; Kopf 2010, S. 28-36).

¹⁰ Wenn sensorische Empfindungen im Gegensatz dazu unzureichend gespürt werden und Bewegung ausschließlich im Rahmen eines automatisierten motorischen Trainings von Bewegungsabläufen - also in Distanz zu einem freudvollen Bewegungsempfinden stattfindet - wird der Körper, so REINELT, auf seine Mechanik beschränkt. Dadurch wird das Spüren der körperlichen Bewegungsempfindung verhindert, welches den Körper als freudvoll-lebendig erfahrbar macht (vgl. 1985, S. 197). „(...) Das lebendige Spüren und Erleben des eigenen Körpers gibt dem Erleben Fülle (...). Ist dieses [propriozeptive Erleben; Anm. d. Verf.] beeinträchtigt, wird sich ein schematisiertes, mechanisches Körperbild entwickeln.“ (ebd., S. 200).

0.4. Relevanz des Themas und Anbindung an den Studienschwerpunkt der „Heil- und Integrative Pädagogik“

Die Körperbehindertenpädagogik versteht sich als Fachrichtung der Sonder- und Heilpädagogik. Sie „befasst sich mit Lebenssituation und Bildungsmöglichkeiten von Menschen, die mit einer Körperbehinderung oder schweren chronischen Erkrankung leben“ (Haupt/Hansen 2002, S. 45). Für die Körperbehindertenpädagogik sind Entwicklungs- und Lebensbedingungen sowie gesellschaftliche Normen und die aus all dem resultierenden speziellen Förderbedürfnisse von körperbehinderten Personen von zentraler Bedeutung (vgl. ebd.).

Die Thematik der Körperlichkeit wird von der Fachdisziplin der Sonder- und Heilpädagogik nur unzureichend berücksichtigt und behandelt. Meist wird der Körper in der naturwissenschaftlich orientierten Psychologie zum Objekt gemacht und damit das „Subjekthafte menschlicher Leiblichkeit“ hinten gestellt (vgl. Pfeffer 1986, S. 94).

„Die alte, [bis heute oft anzutreffende; Anm. d. Verf.] defizitorientierte Annahme, man müsse hauptsächlich die beeinträchtigte Motorik fördern (...), ist ein krasses Missverständnis der Lebenssituation Betroffener (...).“ (Haupt/Hansen 2002, S. 46).

Gerade für Menschen mit körperlicher Beeinträchtigung ist nach Ansicht der Verfasserin dieser Arbeit das Verhältnis, das sie zu ihrem eigenen Körper entwickeln können, von besonderer Bedeutung. Einerseits sind sie, wie schon erwähnt, meist mit zahlreichen therapeutischen Fördermaßnahmen konfrontiert, die ihren körperlichen Zustand verändern und verbessern sollen. Ihr Körper wird damit zu etwas, das einer Veränderung bedarf und nicht so bleiben kann, wie und so gut es ist. Andererseits müssen sie sich damit auseinandersetzen, dass ihr physisch abweichender Körper den sozio-kulturell reglementierten Idealen von körperlicher Beschaffenheit und Schönheit meist nicht entspricht. Beides erfordert eine außerordentlich vielseitige Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper. Eine Etablierung eines positiven Verhältnisses zum eigenen Körper ist in dieser Situation besonders wichtig - weil hilfreich und förderlich - aber auch besonders schwierig.

Die Körperbehindertenpädagogik definiert es als ihre zentrale Interventionsaufgabe, Konzepte zu erstellen, die Menschen mit körperlicher Behinderung in ihrer individuell möglichen Entwicklung und Entfaltung unterstützen (vgl. Haupt/Hansen 2002, S. 45).

Das Körpererleben von Menschen mit physischer Beeinträchtigung beim Tanzen zu beleuchten, kann ein Beitrag dazu sein, kann also die Körperbehindertenpädagogik darin unterstützen, Konzepte zu entwickeln, die der von PFEFFER (a.a.O.) zuvor aufgezeigten „Objektivierung der Leiblichkeit“ von körperbehinderten Menschen entgegenwirken. Der Tanz und insbesondere der Kontaktimprovisationstanz/DanceAbility kann eine andere Zugangsweise zum „behinderten Körper“ eröffnen.

Zudem können die Aussagen von Menschen mit körperlicher Beeinträchtigung über ihr Körpererleben während des Tanzens der Körperbehindertenpädagogik die Perspektive der betroffenen Personen zu dieser Thematik nahe bringen. Diese Perspektive kann hilfreich für weitere wissenschaftliche Untersuchungen zum Thema Körpererleben von Menschen mit physischen Beeinträchtigungen sein. In diesem Sinne kann sie der Praxis dienen. Jedenfalls sollte dieser Blickwinkel nicht fehlen.

Mit der Beantwortung der forschungsleitenden Fragestellung zum Thema Körpererleben von TänzerInnen mit körperlicher Beeinträchtigung im Kontakttanz möchte ich einen Beitrag leisten, um diesem Thema im wissenschaftlichen Diskurs mehr Raum zu geben.

Diese Arbeit soll demnach einen Blick in die Perspektive von Betroffenen eröffnen.

Universelle Annahmen und Schlussfolgerungen sind nicht das Ziel dieser Arbeit. Schon aufgrund der geringen Zahl der InterviewpartnerInnen wird keine generalisierende Aussage gemacht werden können.

Dennoch sollen die Ergebnisse meiner Forschung in Praxis und Wissenschaft Verwendung finden.

Von besonderem Interesse können die vorliegenden Forschungsergebnisse für Personengruppen sein, die mit Menschen mit Behinderungen im Heil- und Integrativpädagogischen Kontext arbeiten, für Menschen mit Behinderungen selbst, für Tänzerinnen und Tänzer im inklusiven Tanzbereich, aber auch im physiotherapeutischen Setting.

Meine besondere Rolle innerhalb dieser Arbeit besteht darin, dass ich als Forscherin, als Frau mit einer körperlichen Behinderung und als Tänzerin das vorliegende Thema von

verschiedenen Blickwinkeln aus beleuchten kann. Dies birgt ein großes Potenzial in sich, bringt aber auch gewisse Nachteile mit sich. Schreibt eine behinderte Person über behindertenspezifische Themen oder eine KontakttänzerIn über DanceAbility, so kann sie nicht im selben Ausmaße objektiv sein, wie eine Person, die über ein Thema schreibt, in das sie in keinster Weise selbst involviert ist. Man kann aber auch aufgrund seiner eigenen Einbezogenheit ganz andere, spezifische Schlüsse ziehen, wie Menschen ohne Vorwissen oder persönliche Erfahrung. Diese spezifischen Vorteile sind demnach von speziellem Wert und relativieren die möglichen Nachteile der eigenen Einbezogenheit.

0.5. Kapitelübersicht

I. Theoretischer Teil

Das erste Kapitel des theoretischen Teils dieser Arbeit führt in die Entstehungsgeschichte des Improvisationstanzes ein, skizziert den Weg bis hin zum inklusiven Tanz, jenen entwicklungsgeschichtlichen Zeitraum des zeitgenössischen Tanzes, in dem Menschen mit Behinderung ihren Eingang in die künstlerische Tanzgemeinschaft fanden. Es gibt darüber hinaus einen Einblick in die Entstehung der Kontaktimprovisation als tänzerische Praxis. Schlussendlich führt der Weg zur Entstehung der Tanzform DanceAbility innerhalb der Kontaktimprovisation.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Darstellung des behinderten Körpers im Tanz und dem Aufbrechen von dessen Darstellungsnormen. Weiters gibt es als Praxisbezug einen Einblick in die diesbezügliche Arbeit dreier spezifischer inklusiver Performancegruppen.

Das dritte Kapitel bringt eine Einführung in die Subjektive Anatomie als Wissenschaft und Lehre vom erlebbaren Körper und führt in die bislang angewandte Erfassung des Körpererlebens mittels der Funktionellen Entspannung ein. In einem nächsten Schritt wird der Bogen zu DanceAbility, als möglicher weiterer Erfassungsform des Körpererlebens, gespannt, die Tanzpraxis des Kontakttanzes und DanceAbility beschrieben und, wie bei der Funktionellen Entspannung, die Art und Weise des Wahrnehmens und Bewegens bei DanceAbility dargestellt. Damit wird erläutert wie der Körper beim Kontaktanz erlebt werden kann.

Das vierte Kapitel gibt einen Überblick über diejenigen Nahsinne, die aus dem neurophysiologischen Blickwinkel für das Körpererleben beim Kontaktanz benötigt werden. Denn das taktil-kienästhetische und das vestibuläre Wahrnehmungssystem ist für diese Form des Tanzes von großer Bedeutung. Das Zusammenspiel der dadurch vermittelten Empfindungen ist essenziell für das Wahrnehmen von Empfindungen aus unserem Körper und daher auch für das Erleben unseres Körpers.

Das physische Körpererleben, das bei Kontakttanz entsteht, steht oft auch in engem Zusammenhang mit psychischen Aspekten des Erlebens des eigenen Körpers, der psychologischen Ebene des Körpererlebens. Deshalb wird im fünften Kapitel auf einige für das Tanzerlebnis bedeutende psychologische Dimensionen des Körpererlebens eingegangen und diese im Zusammenhang mit Kontakttanz erläutert.

Nach der theoretischen Auseinandersetzung mit der aktuellen wissenschaftlichen Literatur und Forschung zum bearbeiteten Themengebiet, wende ich mich im zweiten Abschnitt meiner Arbeit der Methode zu.

II. Theoretische Basis des praktisch-empirischen Teils

Eine einführende Einleitung in Forschungsmethodik und Untersuchungsplan beginnt den praktischen Teil der Diplomarbeit.

Im ersten Kapitel des praktischen Teils wird die Datengewinnung mittels der Methode des Problemzentrierten Interviews vorgestellt sowie das Forschungsfeld und der Zugang zu diesem dargelegt.

Im zweiten Kapitel wird die Datenauswertung durch die Qualitative Inhaltsanalyse nach MAYRING erläutert.

Das dritte Kapitel der Arbeit ist der Aufarbeitung der empirischen Ergebnisse der Datenerhebung gewidmet.

III. Präsentation der Ergebnisse des praktisch-empirischen Teils, ihre Interpretation vor dem Hintergrund der Literatur und IV. Zusammenfassung des praktisch-empirischen Teils

Nach einer überblicksmäßigen Darstellung und Diskussion der Ergebnisse mit Bezug zur wissenschaftlichen Literatur werden die wichtigsten Punkte noch einmal überblicksmäßig dargestellt und in einem weiteren Teil die sich daraus ergebenden Schlussfolgerungen aufgezeigt. Ein Ausblick auf weitere Forschungsansätze bildet den Abschluss von III. und IV..

V. Conclusio

Das Conclusio bietet eine abschließende Betrachtung der gesamten Arbeit und einen Ausblick auf sich daraus ergebende, für die gesamte Arbeit relevante Forschungsansätze.

I. THEORETISCHER TEIL

1. ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON KONTAKTIMPROVISATION UND DANCEABILITY AUS DEM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ - MENSCHEN MIT KÖRPERLICHER BEHINDERUNG AUF DER BÜHNE

1.1. Improvisationstanz, der Weg zu einer neuen Ästhetik im Tanz

Tanz hat von seinen Ursprüngen her den fähigen, gut aussehenden Körper bevorzugt. Bis zur ästhetischen Revolution war die virtuose Ballerina das ästhetische Ideal im Tanz (vgl. Albright 1997, p. 56).

„Die Geschichte des Tanzes im 20. Jahrhundert ist eine Geschichte der ästhetischen Revolution.“ (...) [Da; Anm. d. Verf.] nach dem Zweiten Weltkrieg der ehemals revolutionäre Modern Dance in den USA bereits in Konventionen verhaftet und erstarrt [schien, suchte man]... nach neuen Wegen.“ (Brinkmann 1999, S. 14) Diese Weiterentwicklung wird als Postmoderner Tanz und im europäischen Raum auch als New Dance bezeichnet (vgl. ebd.).

Merce CUNNINGHAM, einer der bekanntesten Vertreter des Modern Dance, gilt als einer der radikalsten amerikanischen Neuerer des Modern Dance, an der Grenze zur Postmoderne. Er begann in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts den Tanz von der festgefahrenen Ästhetik des Modern Dance zu befreien. Er tat dies, indem er ihn auf sein Ursprungsmaterial der „reinen“ Bewegung zurückbrachte. Bewegung sollte für CUNNINGHAM nicht BEDEUTEN, sondern SEIN und in ihrem „Sein-wie-sie-ist“ genügen. CUNNINGHAMs Anliegen war es, den Tanz auf die Natürlichkeit der Bewegung, und der muskulären Ausführbarkeit der TänzerIn zurückzubringen (vgl. a. Brinkmann 1999, S. 15; Kaltenbrunner 2009, S. 17).

Auch Anna HALPRIN setzte entscheidende Impulse bei der Entwicklung des Postmodernen Tanzes, indem sie IN JEDEM MENSCHEN eine TänzerIn sah. Sie lud die Menschen ein, auf eine körperliche Entdeckungsreise zu gehen, um von ihrer eigenen

körperlichen Intelligenz zu lernen. Sie ging also von einer jedem Menschen innewohnenden körperlichen Intelligenz aus, die es zu entfalten gilt. Die im Körper vorhandenen Energien sollten „mittels ganzheitlich orientierter Bewegungstechniken frei[ge]setzt und für den Menschen und seinen Tanz verfügbar [gemacht werden]“ (Brinkmann 1999, S. 16). HALPRIN „[arbeitete] lange mit und an der Improvisation und erhob sie zu einer eigenen Kunstform.“ (ebd.)

„CUNNINGHAM und HALPRIN formten die Basis, von der viele Ideen und Aktionen postmoderner Choreographen ausgingen.“ (ebd.) Diese realisierten ihre Ideen teils in Anlehnung, teils in Kritik, an ihre BasisgründerInnen.

1960 suchte auch Steve PAXTON, der, wie Simone Forti, Trisha Brown und Yvonne Rainer, dem New Yorker TänzerInnenkollektiv „Judson Dance Theater“ angehörte, eine Neudefinition von Tanz. Die TänzerInnen des Tanzkollektivs stellten die damals bestehende tänzerische Tradition am radikalsten in Frage. Deshalb werden sie oft als SchöpferInnen des eigentlichen Beginns des Postmodernen Tanzes angesehen. Sie sahen im Gegensatz zu CUNNINGHAM den Einsatz ausgefeilter Struktur und Technik nicht als zwingend notwendige Elemente in Tanz und Choreographien an. Die TänzerInnen waren für sie vielmehr tanzende Menschen, welche einen widerstands- und leistungsfähigen, starken, nicht aber künstlichen Körper zur Verfügung hatten. Eben diesen Körper sahen sie als Kunstwerk, das sie darstellerisch auf die Bühne brachten. Dabei wurde improvisatorisch mit Alltagsgesten und Fortbewegungsarten wie Gehen, Kriechen oder Rollen experimentiert. Improvisation wurde sowohl im Training als auch bei performativen Darbietungen angewandt (vgl. Brinkmann 1999, S. 16).

Parallel zur Etablierung der Improvisation als tänzerische Praxis zeichnete sich zu dieser Zeit noch eine weitere Entwicklung ab, die Integration postmoderner Künste untereinander.

Die Postmodernistischen Tendenzen entwickelten sich nicht allein im Tanz. Auch in anderen künstlerischen Bereichen, wie z.B. dem Action Painting oder Minimal Art in der Bildenden Kunst und dem „Absurden Theater“ oder dem Filmtheater im Theatermilieu etablierten sich Postmoderne Strömungen. Sie ließen sich bis hin zur Architektur wiederfinden. Diese postmodernistischen Strömungen aus anderen Bereichen wurden innerhalb des Tanzes aufgegriffen, als besondere Ereignisse in Form von speziellen Events

in performative Darbietungen integriert und auf diese Weise einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht (vgl. Brinkmann 1999, S. 16; ; Kaltenbrunner 2009, S. 17).

In den späten 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts erlangte der östliche Einfluss auch in der Tanzwelt zunehmend an Bedeutung. „Bewegungselemente und -prinzipien von fernöstlichen und südamerikanischen Kampf-, Spiel-, Tanz- und Bewegungsformen, wie Yoga, Aikido, Tai Chi Chu'an und Capoeira“ (Brinkmann 1999, S. 16) wurden in den Tanz übernommen. Auch Techniken der Körperarbeit, die zu dieser Zeit entstanden, wie „Alignement“ (Ausrichtung) und „Release“ (Loslassen) wurden miteinbezogen. All die genannten Techniken basieren auf dem ganzheitlichen Zusammenwirken von Körper und Geist (Body-Mind). Die zwei letztgenannten Techniken der Körperarbeit arbeiten insbesondere mit dem Grundsatz des Zusammenhangs von Körper und Geist (vgl. ebd.; Kaltenbrunner 2009, S. 17). „Durch Vorstellungen, Imagination und Intuition wird hier der Körperaufbau von innen her so verändert, daß [sic.] zum Beispiel die physikalischen Gesetzmäßigkeiten von Schwerkraft, Impuls und Momentum¹¹ oder die Statik des Skeletts bewußter [sic.] ausgenutzt werden. Hierdurch reduziert sich der muskuläre Kraftaufwand, dessen Energie letztlich der Intensität der Bewegung wieder zugute kommen kann. Diese Umorientierung verbunden mit einem ‚Loslassen‘ von Geist und Körper (Muskulatur) innerhalb von Bildern führt demzufolge zu einem Aufbrechen von verfestigten Bewegungsmustern.“ (Brinkmann 1999, S. 16 f.)

Mit der Zeit wandelte sich auch die Kunstauffassung. Anstatt den Körper an einschränkenden ästhetischen Maßstäben und Idealen zu messen, rückte die Faszination der Möglichkeiten des menschlichen Körpers in den Vordergrund. Der tänzerische Schwerpunkt entfernte sich von visuellen Maßstäben und wurde vielmehr auf den Körper und seine Arbeitsweise gelegt. Er verlagerte sich auf die Körperbewusstheit, hin zu der Option, Bewegungen aus inneren Impulsen heraus entstehen zu lassen.

Das Wechselspiel von Spannung und Entspannung im Körper gepaart mit der Fokussierung auf kleinstmöglichsten Kraftaufwand in der Bewegung wurde zur Technik des New Dance. Orientiert an minimaler Bewegungsausführung fördert sie das innere

¹¹ „To go with momentum‘ ist ... der schwer zu übersetzende englische Ausdruck für das Ausnutzen von Impuls und Schwung für die Bewegung, um den eigenen muskulären Kraftaufwand möglichst gering zu halten.“ (Brinkmann 1999, S. 34)

Erspüren und Erkennen von Bewegungsansätzen und Zusammenhängen. Die tänzerischen Grundtechniken sind verbunden mit dem individuellen Ausprobieren gezielter Bewegungsimpulse (vgl. Kaltenbrunner 2009, S. 21)

1.2. Inklusiver Tanz und der Weg zur Kontaktimprovisation

„...Inklusiver Tanz [ist] die zeitgenössische Bezeichnung für die künstlerische Praxis von behinderten und nichtbehinderten TänzerInnen.“ (Turinsky in: Sachner 2011, S. 26) Die Bezeichnung integrativer Tanz für eben diese Zusammenarbeit ist heute nicht mehr zeitgemäß, denn der Begriff „Integration“ beinhaltet den Hintergedanken: „da wäre die eine homogene Gruppe, dort die andere homogene Gruppe - und [die Frage,; Anm. d. Verf.] wie bringen wir die ... zusammen?

Hingegen geht man beim inklusiven Tanz davon aus, dass die Körper generell individuell verschieden sind. Man muss folglich schauen, wie man mit dieser Verschiedenheit umgeht. (...)“ (ebd.)

Die Anfänge der Inklusion von Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen in den Tanz waren sehr von der klassischen Ideologie des perfekten Körpers geprägt, der die Standards von Gesundheit, Fitness und Schönheit beinhaltet. Der klassisch funktionierende, nicht-beeinträchtigte - perfekte - Körper einer nicht-behinderten TänzerIn war auch das Ideal einer behinderten TänzerIn und sollte im behinderten Körper widergespiegelt werden. Das Bestreben war, den behinderten Körper möglichst den Maßstäben von nicht-behinderten TänzerInnen anzugleichen. So schreibt die zeitgenössische Tanzschaffende ALBRIGHT 1997: „Although companies such as *Candoco* and *Light Motion* are producing work that does not cover disability, but rather uses the difference in physical ability to create new and inventive choreography, I feel that much of their work is still informed by an ethos that reinstates the classical body within the disabled one. Although embodied differently, cultural conceptions of grace, speed, strength, agility, and control nonetheless structure these companies' aesthetics.

Thus, while all the groups that integrate disabled and nondisabled dancers have surely broadened the cultural imagination about who can become dancer, they have not to my mind, fully deconstructed the privileging of ability within dance.” (1997, p. 84) Sehr außergewöhnliche TänzerInnen mit Behinderung mussten vorerst die traditionelle Sichtweise von Behinderung als Unfähigkeit zu körperlicher Bewegung und Verharrung in

der Passivität durchbrechen, damit daraufhin andere Möglichkeiten des inklusiven Tanzes entstehen konnten.

ALBRIGHT beschreibt in Kontrast zu inklusivem Tanz, der die Wertmaßstäbe des nicht-behinderten Körpers verfolgt, den Unterschied zu Kontaktimprovisation folgendermaßen:

„Contact at once embraces the casual, individualistic, improvisatory ethos of social dancing in addition to the experimentation with pedestrian and task-like movement (...). Resisting both the idealized body of ballet and the dramatically expressive body of modern dance, Contacts seeks to create what Cynthia Novack calls a ‚responsive‘ body (...). In Contact, the experience of internal sensations and the flow of the movement between two bodies is more important than specific shapes or formal positions. Dancers learn to move with a consciousness of the physical communication implicit within the dancing.“ (ebd.)

Sie konstatiert, dass dadurch die radikalere Verschiebung der Wertmaßstäbe innerhalb der Kontaktimprovisations-Community vollzogen wurde (vgl. ebd., S. 83).

Aufgrund dieser Basis ermöglicht Kontaktimprovisation nicht nur einzelnen körperlich beeinträchtigten Menschen - die es geschafft haben - sich in die ästhetischen Maßstäbe der nicht-behinderten Tanzwelt einzupassen und sich darin zu integrieren, am gemeinsamen Tanz gleichberechtigt und gleichwertig teilzuhaben. Auf diese Weise öffnet sich die Tanzwelt auch Menschen mit sehr schweren körperlichen Beeinträchtigungen. Denn, wie es ALBRIGHT auf den Punkt bringt: „Dis/ability in professional dance has often been a code for one type of disability - namely the paralysis of the lower body.“ (ebd., p. 86) Der Kontaktanz und im Besonderen DanceAbility eröffnet dem gegenüber in einem weiteren Schritt auch blinden und sehbehinderten, gehörlosen und kognitiv beeinträchtigten Menschen eine Möglichkeit zum gemeinsamen Tanz (vgl. ebd.). Er gibt daran anschließend ALLEN Menschen, ganz gleich ob beeinträchtigt oder nicht, eine Möglichkeit, gemeinsam zu tanzen.

Er macht damit die intensive Verbindung und den deutlichen Zusammenhang sozialer, physischer und ästhetischer Belange nach außen hin sichtbar (vgl. ebd., p. 84).

1.3. Die Kontaktimprovisation als tänzerische Praxis

1970 erfolgte in New York die Gründung der „Grand Union“, einem TänzerInnenkollektiv, das ausschließlich mit Improvisation arbeitete. Diesem gehörte auch Steve PAXTON an, der als Schüler von CUNNINGHAM zwei Jahre später, zur Hochblüte der Hippies in San Francisco, „eine neue Art des Miteinandertanzens, die ‚Kontaktimprovisation‘ [entwickelte]“ (Brinkmann 1999, S. 17). Er integrierte in seinen Tanz eine bunte Fülle von Nicht-Tanz-Bewegungen, wie Gehen, Krabbeln oder Rollen. Darin sah er ein Verbindungsglied zwischen den Bewegungserfahrungen von ZuschauerIn und TänzerIn. Diese Integration von Alltagsbewegungen in den Tanz verschaffte der TänzerIn Raum und Möglichkeit für ihre eigenen körperlichen Gegebenheiten, die Freiheit zu ihrem individuellen Stil und verunmöglichte die Bewertung einer richtigen oder falschen Bewegung, da es hierfür keine Maßstäbe gab. PAXTON widerstrebte die „in seinen Augen leere Hülle der hohen technischen Qualität [, die; Anm. d. Verf.] dem Zuschauer das Gefühl [vermittelte], [seine] eigenen ‚normalen‘ Bewegungen seien wertlos und nicht erweiterungswürdig.“ (Brinkmann 1999, S. 19)

Bei der Entwicklung der Kontaktimprovisation beschäftigte sich PAXTON mit Techniken der Gewichtabgabe an die TanzpartnerIn oder den Boden, mit Hebetechniken und der Ausnutzung der Schwerkraft für die Bewegung und kombinierte dies mit Elementen von Aikido, Meditation und dem Turnunterricht. Dabei war es oberstes Ziel seiner Untersuchungsgruppe aus renommierten TänzerInnen und TurnerInnen, alle Bewegungen auf die leichtgängigste Art und Weise auszuführen und die Bewegungen an den herkömmlichen Bewegungsfähigkeiten der allgemeinen Bevölkerung auszurichten. Das Ausgangsmaterial war die Beschäftigung mit physikalischen Kräften wie beispielsweise Schwung und Momentum, Schwerkraft und Impuls und ihrer Wirkungsweise, den physikalischen Konsequenzen die damit einhergehen (vgl. Brinkmann 1999, S. 19 f.; Kaltenbrunner 2009, S. 17).

Kontaktimprovisation wurde „nicht nur als alternative Technik, sondern auch als ‚alternatives, soziales Netz‘ (Network) entwickelt“ (Brinkmann 1999, S. 17). Kontaktimprovisation war nicht nur Unterrichtsgegenstand dieser speziellen Tanztechnik, sondern „[hatte] auch soziale und politische Bedeutung“ (ebd.). Diese Tanzform spiegelt nämlich einen Lebensstil wider, eine Sicht der Welt, in der Improvisation, Freiheit, Anpassungsfähigkeit, Vertrauen, Unterstützung und Kooperation zum Ausdruck gebracht

wird. Diese Weltsicht gab Antwort auf die bis dahin herrschende diktatorische und starre Struktur und Hierarchie innerhalb der Tanzschaffenden, die fernab von Gleichberechtigung der TänzerInnen stand und dem jungen PAXTON gänzlich widerstrebte. Aus diesem Grund lehnt Kontaktimprovisation auch die Hierarchien, die in den meisten Tanzrichtungen und -schulen existieren, ab (vgl. Benjamin 2002, S. 32; Kaltenbrunner 2009, S. 23). BENJAMIN beschreibt die soziale Ordnung in der Kontaktimprovisation in treffenden Worten: „Its radicalism lay in its accessibility to all, regardless of background or experience, and in that advanced or professional dancers could dance with beginners and ‚non-dancers‘.“ (2002, p. 32)

Die Kontaktimprovisation ist heute in vielen Bereichen sehr anerkannt. Da diese Improvisationsmethode auch für das allgemeine Tanztraining von großem Wert ist, hat sie in vielen Ausbildungsstätten ihren festen Platz.

Diese Tanzform kann von jedem Menschen erlernt werden, da sie „keine besonderen Bewegungsfähigkeiten [voraussetzt], ... in ihr [werden] nur solche Elemente benutzt, die jedem Menschen zugänglich sind“ (Brinkmann 1999, S. 22). Deshalb kann die Kontaktimprovisation in vielfältigen Bereichen eingesetzt werden. In der freien und professionellen Tanzszene wird sie sowohl in der Erwachsenenbildung, als auch im Sportbereich und der Tanzpädagogik beispielsweise mit Kleinkindern oder inhaftierten Menschen angewandt. DanceAbility ist eine erweiterte Tanzform der Kontaktimprovisation, eine spezielle Weiterentwicklung, die für Menschen mit Behinderungen zugänglich ist, da sie ohne jede vorgegebene Tanzfigur auskommt.

Die Anwendung der Kontaktimprovisation als Tanzform für Menschen mit körperlicher Beeinträchtigung soll im nächsten Unterkapitel näher vorgestellt werden.

1.4. DanceAbility, eine Form der Kontaktimprovisation

Alito ALESSI und zwei andere professionelle Tanzschaffende machten die Kontaktimprovisation auch für Menschen mit Beeinträchtigungen zugänglich. Sie überlegten sich, wie diese Tanzmethode so adaptiert werden kann, dass JEDER teilhaben kann, und sie integrierten Elemente aus anderen Tanzrichtungen in ihre Methode.

Die Basisübungen der Kontaktimprovisation wurden so weiterentwickelt, dass sie mit jeglicher Beeinträchtigung ausgeführt werden können. DanceAbility ist dadurch für *alle* Menschen offen: für professionelle TänzerInnen ebenso, wie für erfahrene und weniger erfahrene TänzerInnen, für Menschen ohne und speziell auch *für Menschen mit Behinderungen, ganz gleich welcher Art*¹² (vgl. a. Rebl 2008, S. 54).

Für die gemeinsame Arbeit gilt es jenen kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden, der es jedem und jeder ermöglicht, am gemeinsamen Tanz teilzunehmen. Sind viele TeilnehmerInnen in der Gruppe, die blind sind, wird beispielsweise viel mit direkter Berührung gearbeitet. Gehörlosen TeilnehmerInnen wird das Gesagte aufgeschrieben und bei der Arbeit mit Tönen werden die Klänge in eine für sie sichtbare Bewegung umgesetzt. Sind in einer Gruppe rollstuhlfahrende TänzerInnen, wird niemals die Bewegungsform des Gehens erarbeitet. Gibt es Gruppenmitglieder mit einer Lernbehinderung, werden die Übungen in verstärktem Ausmaße vorgezeigt usw.. Eine derart an Fähigkeiten gemischte Gruppe ist für alle eine Herausforderung, aber auch eine Chance, ein Ort der Begegnung, wie nirgends sonst (s. a. Haselberger 1997, S. 18).

„Menschen mit und ohne so genannter ‚Beeinträchtigungen‘, Frauen und Männer jeden Alters, egal welcher Herkunft, Religion, sexuellen Ausrichtung, auch BerufstätigerInnen (...) [begegnen einander; Anm. d. Verf.] (...) mit zwischenmenschlichem Respekt und gegenseitiger Wertschätzung“. (Rebl 2008, S. 54 f.) Eben diese Wertschätzung der unterschiedlichen Körper auf einer körper- und bewegungssprachlichen Kommunikationsebene wirkt auf das Körpererleben jedes Einzelnen. Dieser inklusive Ansatz von DanceAbility könnte innerhalb der Heil- und Integrativen oder auch der inklusiven Pädagogik als Erweiterung der Fachdisziplin gedacht werden und so einen wichtigen Beitrag zur Inklusion ALLER Menschen leisten, der nicht nur auf Bildung und Erziehung sondern auf das gesamtgesellschaftliche Zusammenleben ausgerichtet ist. Somit kann die Diversität in der Pädagogik weitergefasst werden als sie lediglich auf Menschen mit Behinderung und Migrationshintergrund zu beziehen. Denn in der Diskussion um Inklusion geht es meist um ganz bestimmte Personengruppen oder Inklusionsbereiche (wie der schulischen, beruflichen oder freizeitlichen Inklusion), anstatt ALLE Menschen mit ihren Unterschiedlichkeiten ihrem Lebensalltag zusammen zu bringen.

¹² Hervorh. i. O.

„Die Philosophie von DanceAbility ist die Idee einer künstlerischen Gemeinschaft, in der es einen Platz für alle geben soll, egal ob Anfänger, ob Profis, ... oder behinderte Menschen. (...) Gemeinsam riefen Alito ALESSI und Karen NELSON¹³, damals beide künstlerische Leiter der Joint Forces Dance Company, 1987 das DanceAbility Projekt ins Leben, für dessen Weiterentwicklung Alito seit 1989 alleine verantwortlich ist.“ (Haselberger 1997, S. 18) Später war auch der selbst bewegungsbeeinträchtigte Tänzer Emery L. BLACKWELL¹⁴ stark an der Ausarbeitung und Weiterentwicklung des DanceAbility-Konzepts beteiligt.

„Im Kontext des zeitgenössischen Tanzes sieht Alito ALESSI das Projekt DanceAbility als eine neue Ausdrucksform, die die Ästhetik von Kunst und Körper neu definiert und auch eine neue Art des Sehens einfordert. Seine Botschaft kann als Absage an den perfekten Körper verstanden werden.“ (Haselberger 1997, S. 18)

Ziel von DanceAbility ist es die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Menschen mit und ohne Beeinträchtigungen zu fördern und dadurch Vorurteile, vorgefasste Meinungen und Barrieren in der Begegnung abzubauen (s. a. ebd.).

Auch im professionellen Bereich wurde der Wert von DanceAbility bereits erkannt. DanceAbility ist in internationalen Tanzfestivals eine anerkannte Tanzform. Überall auf der Welt werden zahlreiche Workshops abgehalten. DanceAbility wird auch in der Performancearbeit eingesetzt. An der Universität von Oregon wird diese Form der Kontaktimprovisation als eigenes Fach unterrichtet. Einzigartig werden weltweit auch inklusive DanceAbility-Trainingsausbildungen abgehalten, in denen Menschen mit allen Beeinträchtigungsformen LehrerInnen dieser Methode werden können (vgl. Alessi in Zabransky 2007, o.S.).

¹³ Karen NELSON ist wie Alito ALESSI zeitgenössische Tänzerin. Sie entwarf und choreographierte in enger Zusammenarbeit mit Alito Alessi, Nancy Stark Smith oder Andrew Harwood u.a. Performances. NELSON unterrichtet seit den 1980er-Jahren in den USA, Kanada und Europa und war lange Zeit künstlerische Ko-Direktorin der Joint Forces Dance Company von Alito ALESSI. Auch sie arbeitet heute wie ALESSI im inklusiven Tanzbereich mit Menschen mit unterschiedlichen (körperlichen) Fähigkeiten.

¹⁴ Der cerebralparetisch beeinträchtigte Tänzer, Choreograf, Künstler, Musiker, Komponist und u.a. DanceAbility-Trainer Emery L. BLACKWELL war ALESSIs Schüler und arbeitete seit 1989 mit ihm performativ zusammen. BLACKWELL war Performer und choreografierte einige Tanz-Stücke. Er unterrichtete und komponierte Musik, Kontaktimprovisation und DanceAbility im gesamten amerikanischen Raum. BLACKWELL hielt Workshops in Brasilien, Zypern, Griechenland, Italien, der Schweiz, Deutschland und auch Österreich und hatte in den eben genannten Ländern auch zahlreiche Auftritte (vgl. Emery Blackwell. DanceAbility Europe, unp.; Bio: Principal Dancer for DanceAbility International, unp.).

Die Entwicklung der DanceAbility-Methode stützt sich auf ein genaues Studium der Improvisation.

ALESSI setzte sich im Laufe seiner jahrzehntelangen Tätigkeit als professioneller Tänzer mit unterschiedlichen Tanzstilen auseinander. Anfangs war er mehr dem Hip-Hop und Streetdance sowie einigen Kampfsportarten zugewandt. Nach einem Unfall, der schwere körperliche Einschränkungen mit sich brachte, widmete er sich vermehrt der Improvisation, im Speziellen der Kontaktimprovisation. Zudem arbeitete er als Heilmasseur und studierte Sozialarbeit an der Universität von Oregon (vgl. Alessi/Zolbrod 2006 S. 2 f.; Benjamin 2002, S. 32).

1987, zur selben Zeit, als Alito ALESSI gerade seine zeitgenössische Tanzcompagnie „Joint Forces Dance Company (JFDC) gegründet hatte, bemerkte er auch aufgrund seines Unfalls „daß die Art und Weise, wie [er] über Bewegung dachte und wie [er sich] mit Bewegung auseinandersetzte, sehr eng war“ (Haselberger 1997, S. 18). Als er festgestellt hatte, dass er lernen musste, „die Welt anders zu sehen und sie neu zu erfahren“ (ebd.), stieß er in einem Zeitungsbericht auf eine Institution, in der mit behinderten Menschen mit Bewegung gearbeitet wurde. Dies wies ihm den Weg heraus „aus seiner künstlerischen Sackgasse“ (ebd.). ALESSI wollte Tanz für alle Menschen zugänglich, erreichbar machen, die gerne tanzen möchten. Vor ungefähr 34 Jahren begann er sich mit der Arbeit mit beeinträchtigten Menschen auseinanderzusetzen. Seine Arbeit entwickelte sich am Körper von Menschen und das, was als Experiment seinen Anfang nahm, wurde eine Vision eines inklusiven zeitgenössischen Tanzes für ALLE, der zu DanceAbility wurde. Die Arbeit mit beeinträchtigten Menschen veränderte ALESSIs Laufbahn als Tanzschaffender maßgeblich. Die Basis für seine Affinität zu dieser Arbeit wurde schon als Kind gelegt, da ALESSIs Mutter Rollstuhlfahrerin war, sein Onkel das Down-Syndrom hatte und noch ein weiteres Familienmitglied eine Behinderung hatte. Nie kam ihm in den Sinn, dass seine Familienangehörigen behindert waren (vgl. Haselberger 1997, S. 18; Alessi in Sowka 2011, o.S.).

ALESSI ist es wichtig, „daß [sic.] diese Arbeit als Kunstform und nicht als Therapie gesehen wird. Denn „behinderte Menschen haben ein Leben lang Therapie und sie hören ständig, daß [sic.] sie anders sind, und daß [sic.] sie sich verändern sollen. [Ihm] geht es darum, nichts zu verändern, sondern sie auf eine andere Ebene persönlichen Ausdrucks zu

führen. Ich schaue einfach, welche Form von Ausdruck und Bewegung möglich sind.“
(Haselberger 1997, S. 18)

Die vorangegangene Auseinandersetzung mit dem Wandel von physischen und ästhetischen Idealen im Tanz - von der Ballerina hin zu einer künstlerischen Gemeinschaft von TänzerInnen mit und ohne Beeinträchtigung und der Wertschätzung und Gleichberechtigung des behinderten Körpers im Kontakttanz - soll einen Einstieg in das nun folgende Kapitel ermöglichen und einen Übergang in die Thematik des Körpererlebens beim Kontakttanz schaffen, da die Rollenzuschreibung des behinderten Körpers, der den gesellschaftlichen Normen von Tanz widerstrebt, eine wichtige Grundthematik im inklusiven Tanz darstellt. Dadurch erhält die Erforschung von körperlichen und seelischen Empfindungen im Tanz auf dem Hintergrund dieser Thematik eine andere Sichtweise.

2. DER KONTAKTTANZ DANCEABILITY UND KÖRPERERLEBEN - DAS AUFBRECHEN VON DARSTELLUNGSNORMEN BEHINDERTER KÖRPER

Eine Befassung mit dem Körpererleben im Tanz braucht gleichzeitig - da der behinderte Körper im Tanz wie auch in anderen Bereichen den geltenden Normvorstellungen und damit verknüpft auch ästhetischen Idealen nicht entspricht und auch nicht entsprechen kann - eine Auseinandersetzung mit den geltenden und verfügbaren Rollenzuschreibungen des behinderten Körpers. Eben diese werden gerade im Tanz „auf die Bühne gebracht“.

„Dancers on wheels can be sweetly romantic, but the sexy, exciting dancing is reserved for those with legs“, umreißt ALBRIGHT (1997, p. 69) die Thematik. Dem hinzukommend, dass der behinderte Körper lediglich als lieb und nett betrachtet wird, wird dem behinderten Körper Passivität, Unbeweglichkeit, Verletzlichkeit, Hilfsbedürftigkeit und Entbehrung zugeschrieben. Er wird in gewisser Weise mit diesen Attributen gleichgesetzt und es werden ihm keine anderen Seins-Möglichkeiten vorgeschlagen. „(...) Disabled bodies (particularly disabled female bodies) are seen as overwhelmingly material entities, unable to transcend the physical specificity of their daily needs.“ (ebd., p. 60) Especially „women are readily seen as dysfunctional individuals (...)“ (ebd., p. 61).

ALBRIGHT stellt demzufolge das Wirken von behinderten und nicht-behinderten TänzerInnen auf der Bühne gegenüber: „When dancers take their place in front of the spotlight, they are often displayed in ways that accentuate the double role of technical prowess and sexual desirability (the latter being implicit in the very fact of a body’s visual availability). In contrast, the disabled body is supposed to be covered up or hidden from view, to be compensated for or overcome (either literally or metaphorically) in an attempt to live as ‚normal‘ a life as possible. When a disabled dancer enters the stage, he or she stakes claim to a radical space, an unruly location where disparate assumptions collide.“ (1997, p. 58)

In diesem Kapitel wird als Theoriegerüst vermehrt von dem Erleben ausgegangen, das andere - zumeist nicht-behinderte Menschen - mit behinderten Körpern haben.

Die Betrachtungsweise des behinderten Körpers und Herangehensweise an den behinderten Körper seitens dieser Anderen wirkt sich in weiterer Folge grundlegend auf das Körpererleben aus - die Art und Weise, wie der (eigene) Körper erlebt wird - auf das Körpererleben der jeweils physisch beeinträchtigten TänzerInnen. Dieses Erleben des Körpers wirkt des Weiteren auf das Körperbild der betreffenden Personen.

In der Literatur setzt sich ein positiv integriertes Körperbild aus folgenden Merkmalen zusammen: positive Einstellung zum eigenen Körper, Akzeptanz des eigenen Körpers, Achtung der Bedürfnisse des eigenen Körpers und Schutz des Körpers vor unrealistischen Darstellungen in den Medien (vgl. Avalos et al. 2005, p. 286). Diese positive Integration der von AVALOS genannten Merkmale kann durch ein negatives Fremdbild gefährdet werden. Denn die Betrachtungsweisen durch das Fremdbild können sehr stark auf das Selbstbild des eigenen Körpers zurückwirken. Sie stellen damit eine spezielle Form des Erlebens des eigenen Körpers dar: das Erleben des eigenen Körpers vor dem Hintergrund seines Stellenwerts in der Gemeinschaft. Diese Perspektive des Körpererlebens ist dadurch auch für das Erleben des eigenen Körpers im Tanz bedeutsam. Ebenso kann das in der Gesellschaft vorherrschende Bild über Behinderung durch seine künstlerische Verarbeitung im Tanz beeinflusst werden. Aus diesen Gründen soll im nachfolgenden Kapitel noch deutlicher auf die Darstellungsformen des behinderten Körpers auf der Bühne eingegangen werden. Leider wird das Körpererleben behinderter TänzerInnen in der Literatur nur zaghaft behandelt.

Einen kleinen Einblick in die Möglichkeiten, bestehende Darstellungsnormen aufzubrechen und im Tanz ein positives Bild des behinderten Körpers zu schaffen, geben Einzelaussagen zweier körperbehinderter professioneller TänzerInnen und PerformerInnen: „Tanzen wollte ich immer, nur sah sogar ich eine gewisse Realitätsfremde in diesem Wunsch. Bis ich Herrn Aschwanden kennen lernte und dieser mich zu einem Workshop bei Alito Alessi mitnahm. Über die Kontaktimprovisation begriff ich, dass jeder Körper ästhetisch ist und Tanz eigentlich mein Medium.“ (Scheuer in Kopf 2010, S. 33)

„Für mich bedeutet tanzen, meinen Körper als meinen Körper zu erleben und nicht über die abwertenden Maßstäbe der Gehenden [sic.] Mehrheit definieren zu müssen“. (Löffler ebd.)

2.1. Darstellungsformen des behinderten Körpers - der behinderte Körper im Tanz

Tanz hat von seinen Ursprüngen her den fähigen, gut aussehenden Körper bevorzugt. Die virtuose Ballerina war das ästhetische Ideal im Tanz, das den behinderten Körper völlig ausschließt. Erst langsam wurden, wie im vorigen Kapitel dargestellt, auch dem

beeinträchtigten Körper andere Wertmaßstäbe beigemessen (vgl. Albright 1997, p. 56). Im weiteren Verlauf dieses Kapitels soll die Wandlung der Betrachtungsweise dem behinderten Körper gegenüber bis hin zur Kontaktimprovisation, zur Darstellungsform des beeinträchtigten Körpers in seiner so seienden, individuellen, selbst-definiert natürlicher Beschaffenheit, dargestellt werden. ALBRIGHT umreißt diesen Wandel sehr anschaulich:

There are several „(...) dance groups whose work has, in different ways, revolutionized notions of ability in contemporary dance. Both *Candoco* (with the disabled male body) and *Light Motion* (with the disabled female body) have established new images of physical virtuosity and technical excellence-exploding assumptions that virtuosic dancing requires four working limbs. In addition, there is a growing form of mixed-ability dancing coming out of the Contact Improvisation community that embraces a thoroughly different aesthetic point of view. While *Candoco* and *Light Motion* redefine virtuosity in dance, Contact Improvisation redefines body as a body in process, a body becoming. This attention to the ever-changing flux of bodies and the open-endedness of the improvisation refocuses the audience's gaze, helping us to see the disabled body on its own terms.” (1997, p. 76)

Die derzeitige Sichtweise auf den beeinträchtigten Körper bringt ALESSI auf den Punkt. Für ihn ist NICHT der beeinträchtigte Körper, seine Beschaffenheit, das Hindernis zu tanzen. In treffender Weise bringt er zum Ausdruck, dass die Sichtweise des behinderten Körpers die eigentliche Limitation ist, indem er postuliert: „(...) The body itself is never a limitation to dance, never. ...The sort of limitations to dance are more people's and social attitudes about what they believe dancing is. (...) The limitation is not the condition of someone's body. (...)“ (in Sowka 2011, unp.).

ALESSI geht es vielmehr darum mit Bewegung zu arbeiten, die nicht in spezifische Formen kategorisiert (vgl. ebd.). Er sagt: „Dancing gets [easily; Anm. d. Verf.] categorized into specific venues like tap dancing, ballet dancing, salsa dancing or break dancing. But there is movement inside of all them. So ... dancing can be specified to a specific form and identified. I am more interested in working with movement that don't identify with the specific forms. (...)“ (in Zabransky 2007, unp.) Es geht demnach um Bewegungsformen, die für ALLE teilnehmenden TänzerInnen möglich und zugänglich sind. „(...) Any person who is interested to explore their own body, in a way of developing a deeper relationship to their own body and relationships to other people and other bodies (...) [should have the

opportunity to dance; Anm. d. Verf.].“ (in Sowka 2011, unp.) Das ist für ALESSI das Wesen „seines Tanzes“.

ALBRIGHT stellt eine Verknüpfung der Bewegungsweise in der Kontaktimprovisation mit der daraus resultierenden Darstellungsform des Körpers auf der Bühne her: „ ... Contact Improvisation focuses on the physical relationship of one body to another, emphasizing the kinaesthetic sensations and physics of weight and momentum rather than the visual picture of bodily shape within the stage space. In this way, Contact fosters an attention to the dancers' ongoing experience rather than positing a need to fit into an idealized image.“ (1997, p. 86) „(...) Instead of privileging an ideal type of body or movement style, Contact Improvisation privileges a willingness to take physical and emotional risks, producing able and disabled become dislodged.“ (ebd., p. 84 f.) Der behinderte Körper wird demnach in anderer Weise präsentiert, fern ab von dem klassischen artistischen Körper und der traditionellen Virtuosität und Technik werden andere visuelle Rahmenbedingungen gesetzt. Kontaktimprovisation zieht den fortschreitenden Prozess, das Werden des Tanzes in den Bann. ALBRIGHT formuliert dies wie folgt: „(...) The issue here is not *what* the dancers can do, but how they do. By thus concentrating on the **becoming**¹⁵ of their dance (...).“ (1997, p. 91)

Der cerebralparetisch beeinträchtigte Philosoph, Tänzer und Choreograf Michael TURINSKY beschreibt die Arbeit, die in der Darstellung von behinderten Körpern in diesem Zusammenhang zu leisten ist: „[Meine Art mich zu bewegen weicht] in gewisser Weise von den Standards [ab], die nun mal definieren, was Tanz ist und was nicht. Und da sich diese Standards immer wieder verschieben können, finde ich es wichtig, sich u. a. auch gegen diese Standards zu stellen und zu sagen, die müssen verändert werden. Das ist die Herausforderung“ (Turinsky in Eckstein 2010, S. 50) und ein Potenzial, die „Begrifflichkeiten und Konventionen - von der perfekten Ballerina bis zu zeitgenössisch erfahrenen TänzerInnen - ... ins Wanken“ (Gstettner ebd.) zu bringen.

ALBRIGHT erklärt, weshalb **der**¹⁶ behinderte Körper, der sich den (ästhetischen) Maßstäben des nicht-behinderten Körpers fügen kann, im Tanz oft bevorzugt wird: „(...) Precisely because the disabled body is culturally coded as ‚grotesque‘, many integrated dance groups emphasize the ‚classical‘ dimensions of the disabled body's movements -

¹⁵ Hervorh. i. O.

¹⁶ Hervorh. d. Verf.

the grace of a wheelchair's gliding, the strength and agility of people's upper bodies, etc..” (1997, p. 89)

Wenn sich der behinderte Körper jedoch diesen (ästhetischen) Normen und Maßstäben des nicht-behinderten Körpers aufgrund physischer Gegebenheiten NICHT anpassen kann, geschieht eine Wertumkehrung im Tanz, die ein anderes Potenzial mit sich bringt. Der Körper wird dann in seinem individuellen So-Sein zur Darstellung gebracht und definiert damit neue Wertmaßstäbe (vgl. Gstettner/Turinsky in Eckstein 2010, S. 52).

Diese Wandlung geschieht dessen ungeachtet gerade vor dem Hintergrund einer Gesellschaft, in welcher jegliche „Andersartigkeit“ des Körpers im Tanz wie im Alltag möglichst unsichtbar in den Hintergrund treten soll und der Körper als reibungsloser Funktionsapparat im Rampenlicht stehen soll. Der Körper soll im Tanz möglichst vorgeschriebene Bewegungsmaßstäbe erfüllen, von denen er nicht abweichen soll (vgl. Turinsky 2010, S. 53). In der inklusiven Tanzpraxis wird dagegen der (behinderte) Körper in seiner eigen-definierten Natürlichkeit zur Darstellung gebracht und diese zum Potential erhoben. Er erhebt daher seine eigenen Wertmaßstäbe zu seiner eigenen Norm.

Sie befreit „behinderte Körper aus ihrer Unterordnung unter bestimmte Zwecke, befreit behinderte Körper aus ihrer Unterordnung unter das Prinzip störungsfreier, transparenter Übertragung, erhebt deren spezifische Medialität [und undurchsichtige] Materialität [behinderter Körper] zum Wert und bringt behinderte Körper in dieser spezifisch opaken Medialität zur Darstellung, indem sie sich zunächst als Stocken und Brechen des Bewegungsflusses ereignet. Inklusiver Tanz ist straukelnde Gestik!“ (Turinsky 2010, S. 53)

TURINSKY beschreibt an dieser Stelle auch wie eine normveränderte Tanzpraxis aussehen müsste: Diese Tanzpraxis „impliziert, zu Ende gedacht, ... die konsequente Zurückweisung der Ideale etwa einer zeitgenössischen Improvisationspraxis (...).“ (2010, S. 53)

Jedoch kann die Darstellung des behinderten Körpers in Form „... eines Brechens, Stockens und Strauchelns der Bewegung“ (ebd., S. 54) nicht alles sein.

„Inklusiver Tanz [ist]... stets ebenso buchstäbliches In-Szene-setzen des gesamten in einem bestimmten ‚Thema‘ angezeigten affektiven Selbst- und Weltbezugs behinderter und nicht-behinderter Menschen, Inszenierung der in einem bestimmten choreografischen

„Sujet’ angezeigten, in besonderer Weise gestimmten, geschichtlichen Koexistenz behinderter und nicht-behinderter Körper.“¹⁷ (ebd.)

Inklusive Tanzpraxis eröffnet einen Raum, in dem der individuelle, so-seiende behinderte Körper in einem bestimmten choreografischen Thema in Szene gesetzt wird. Dieses produktive Spannungsverhältnis hat einen für sich eigenen Wert (vgl. ebd., S. 54 f.).

2.2. Ein exemplarischer Einblick in die praktische Arbeit dreier spezifischer inklusiver Performancegruppen

Die folgenden Unterkapitel sollen exemplarisch Überblick über sich in Österreich entwickelnde und zurzeit existierende DanceAbility- und andere (Kontakt-) Improvisationsperformancegruppen, die auch mit DanceAbility arbeiten, geben. Im Zuge dessen wird ihre Arbeit dargestellt und, wo gegeben, ihr Bezug zu physisch beeinträchtigten Körpern in der Tanzkunst herausgearbeitet.

2.2.1. Die Bilderwerfer:

Ein gutes Beispiel für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem behinderten Körper im Tanz sind die Bilderwerfer. Ihr Name beschreibt in ausdrucksvoller Weise die künstlerische Arbeit dieses professionellen inklusiven Tanzensembles, die in der Umdefinierung der Bilder und Wahrnehmungsweisen behinderter Körper bestand. Keine der ihr nachfolgenden Tanzensembles legte auf derart nachdrückliche und eindruckliche Weise ihr Hauptaugenmerk auf die künstlerische Auseinandersetzung mit dem (behinderten) Körper im Tanz. Deshalb soll als Einleitung dieses nicht mehr existierende inklusive Tanzensemble vorgestellt werden. Auch haben zwei der Interviewpartnerinnen jahrzehntelang in diesem Ensemble gearbeitet. Dem Wiener Tanzensemble der Bilderwerfer gelang es, über 10 Jahre hauptberuflich zu arbeiten.

¹⁷ Hervorh. i. O.

Das Tanzensemble arbeitete sehr nachhaltig mit dem Bild des behinderten Körpers, das in der Gesellschaft besteht, stellte es sehr kritisch infrage und wendete sich gegen das Diktat des perfekten, nicht-behinderten Körpers der professionellen Tanzwelt (vgl. Kopf 2010, S. 32).

„Gegen das Konzept des perfekten Körpers hatte ... [die choreografische Führung, Daniel Aschwanden; Anm. d. Verf.] sich schon seit jeher gewehrt. Er wollte ,mit Leuten bzw. Körpern arbeiten, die keine professionell geschulten Körper haben, sondern sich dadurch auszeichnen, daß [sic.] sie eine spezielle Beziehung zur Bewegung und zum Tanz haben.“ (Aschwanden in Haselberger 1995, S. 25)

Die gemeinsame Arbeit begann 1992, als der Choreograf und Video-Performancekünstler Daniel ASCHWANDEN mit Christian POLSTER, einem Tänzer mit Down-Syndrom, eine Zusammenarbeit begann. 1994 erweiterte sich das Tanzensemble um die rollstuhlfahrenden Tänzerinnen Elisabeth LÖFFLER und Cornelia SCHEUER, um kurz danach die Bilderwerfer zu gründen (vgl. Kopf 2010, S. 32).

Die Bilderwerfer arbeiteten auf der Basis der Kontaktimprovisation und fanden ihren Einstieg über DanceAbility.

U. a. entwarf das inklusive Tanzkollektiv „laut mission statement ,in [seinen] Performances Strategien, die sich gegen die Verbreitung eines normativen Körperbildes richten (...).“ (ebd.) In ihrer Arbeit haben sie ihr Publikum nicht geschont und in sehr provokanter Weise mit ihrer speziellen Körperlichkeit konfrontiert. Beispielsweise präsentierten sie ihre Körper mit einer Selbstverständlichkeit als sexuell begehrenswerte, eine Darstellungsweise, welche klar mit den mehrheitsgesellschaftlichen Normvorstellungen bricht.

Etwa ein Jahrzehnt hat das Tanzensemble hochintensiv hauptberuflich zusammengearbeitet, gleichzeitig hatten sie Tourneebetrieb, haben gemeinsam neue Tanzstücke erarbeitet und zu gleichen Teilen unterrichtet. Daniel ASCHWANDEN bildete seine PerformerInnen aus und lud zahlreiche andere ChoreografInnen und TänzerInnen ein, um die gemeinsame Arbeit weiterzuentwickeln.

Da keine NachfolgerInnen gefunden werden konnten, um das gemeinsam aufgebaute Projekt auf diesem Niveau weiterzuführen, und sich allmählich die Arbeitsansprüche und Ziele der Ensemblemitglieder auseinander entwickelten, kam es im Jahre 2001 zu einem Ende des Tanzensembles. Bis heute gibt es jedoch immer wieder auch Projekte unter dem alten Label der Bilderwerfer (vgl. ebd.).

2.2.2. Das KünstlerInnenkollektiv „danse brute“:

Die Grundlage der künstlerischen Arbeit dieses KünstlerInnenkollektiv liegt in der Improvisation. In ihrer Arbeit beziehen sie sich nicht direkt auf eine der vielen Improvisationsformen, wie DanceAbility oder Kontaktimprovisation. Die künstlerische Auseinandersetzung dieser Performancegruppe mit der Thematik des behinderten Körpers im Tanz gibt jedoch ein anschauliches Beispiel für die Verarbeitung dieses Themas im Tanz.

„Danse brute ist eine offene Verbindung von KünstlerInnen mit und ohne Behinderung.“ Die inklusive Tanzgruppe bedient sich „der Sprachen Tanz, Bildnerische Kunst und Musik um verschiedenste Themen zu erforschen und das Ergebnis dieser Arbeit einem Publikum zugänglich zu machen. (...)“ (danse brute, o.S.).

„Das Tanzensemble würde [sic.] 1999 unter der Patronanz des Vereines SOB 31 zur Förderung der kulturellen Äußerungen beeinträchtigter Menschen gegründet“ (danse brute. S!cht:WECHSEL - Datenbank integrative Kulturarbeit, o.S.) und ist seit 2008 ein eigenständiger Verein. Aus der gemeinsamen Arbeit ist ein Improvisationskollektiv entstanden (vgl. Brown in Rebl et al. 2010, S. 40 f.), das [sich] „von Beginn an dem ‚ungekünstelten‘, ‚wilden‘ im Sinne von ‚rohen‘ Ausdruck verschrieben [hat].“ (danse brute, o.S.) Eine Darstellungsweise, welche - mit einem anderen Fokus als bei den Bilderwerfern - weniger die Provokation des Publikums als Arbeitsmaterial hat, als die Darstellungsvariante des behinderten Körpers in seiner „rohen“, „wilden“ und „ungekünstelten“ Form. Mit diesem Werkzeug will auch danse brute die künstlerischen Normen erweitern.

Dabei knüpft es an die von Jean DUBUFFET¹⁸ nach dem Zweiten Weltkrieg definierte Kunstform der „art brut“¹⁹ „Kunst aus dem Unbewußten [sic.], jenseits der Tradition“²⁰ an.

¹⁸ „Dubuffet ... Jean, französischer Maler und Grafiker, * 31. 7. 1901 Le Havre, † 12. 5. 1985 Paris; ließ sich von der Malerei von Kindern, Geistesgestörten und Primitiven anregen und bezog Fremdmaterialien in den Malprozess ein; prägte für seine antiakademische Ästhetik den Begriff ‚L’Art Brut‘ (‚die rohe Kunst‘).“ (Das große Bertelsmann Lexikon 2002, o.S.)

¹⁹ „Art brut [ar'bryt; französisch ‚rohe Kunst‘] (...), zusammenfassende Bezeichnung für eigenwillige Werke bildender Kunst, geschaffen von Laien, vor allem aus Europa, die obsessiv ihren Gestaltungsideen folgen. (...)“ (Brockhaus Enzyklopädie Online 2011, o.S.; Hervorh. i. O.)

²⁰ Hervorh. i. O.

Zielsetzung des KünstlerInnenkollektivs ist es **von**²¹ Menschen mit Beeinträchtigungen (insbesondere kognitiver oder physischer Beeinträchtigung) erschaffene Kunst in den öffentlichen Raum zu stellen (vgl. danse brute, o.S.; danse brute. Sicht:WECHSEL - Datenbank integrative Kulturarbeit, o.S.; danse brute, Homepage Theater des Augenblicks, o.S.). Die künstlerische Leitung des inklusiven Kollektivs, Sonja BROWN, Tänzerin, Choreografin und Sozialarbeiterin, lädt zu den jeweiligen Projekten unterschiedliche KünstlerInnen mit unterschiedlichen Beeinträchtigungen wie z.B. Michaela KOENIG, eine Schriftstellerin mit Down- Syndrom u. a. ein.

Mittlerweile ist die Performancegruppe auf dem Wege zur Professionalität und bemüht sich um Etablierung einer fixen personalen, zeitlichen, räumlichen sowie finanziellen Arbeitsstruktur. Das Ensemble bringt jährlich zwei Tanztheaterstücke zur Aufführung und strebt auch europaweite Auftritte an. Die Anerkennung von TänzerInnen mit Beeinträchtigung in der einschlägigen Szene und die berufliche Eingliederung von TänzerInnen mit Beeinträchtigungen in das Arbeitsfeld des zeitgenössischen Tanzes (TänzerIn bzw. ChoreografIn) ist ein übergeordnetes Ziel des Vereins (vgl. danse brute, Homepage Theater des Augenblicks, o.S.). „Da es ... in Österreich derzeit keine, [über das DanceAbility-Teachertraining und die Kontaktimprovisation hinausreichende; Anm. d. Verf.], Ausbildung für Künste (Tanz, Theater, Musik, Malerei), die auch behinderten Menschen zugänglich wäre, gibt (...) definiert danse brute als weiteres Ziel „die Notwendigkeit einer solchen Ausbildungsmöglichkeit (...)“. (danse brute, Homepage Theater des Augenblicks, o.S.). Derzeit arbeiten die KünstlerInnen teilweise als Laien und Autodidakten (vgl. ebd.). Sie „[übernehmen im] Improvisationskollektiv [jedoch; Anm. d. Verf.] möglichst gleichwertig einmal das Training oder die Choreografie.“ (Brown in Rebl et al. 2010, S. 40 f.)

²¹ Hervorh. d. Verf.

2.2.3. A.D.A.M. - Austrian DanceAbility Movement

„In der Performance-Gruppe A.D.A.M. tanzen vier bis zwölf Personen mit und ohne sogenannter ‚Beeinträchtigung‘ im Alter von 17-54 Jahren²².

Das Ensemble arbeitet mit Tanz, verbindet unterschiedliche Kunstrichtungen miteinander und versteht sich als Austauschprojekt zwischen Menschen, die ihre eigene Bewegungssprache entdecken und entwickeln wollen. (...)

DanceAbility [ist] sowohl ein Angebot als auch ein Appell an die Menschen, die mit und um uns leben: „*Change the shape you are in*“²³, um eine andere Sichtweise zu bekommen.“ (A.D.A.M.. S!cht:WECHSEL - Datenbank integrative Kulturarbeit, o.S.) Wie die anderen Performancegruppen will auch A.D.A.M. eine andere Sichtweise schaffen, nämlich dahingehend, die derzeit existierenden Normen von Tanz und Kunst zu erweitern, sodass der Körper sich keinen vorgegebenen Tanzschritten bzw. - Vokabular anpassen muss. Das Arbeitsmaterial von A.D.A.M. sind, wie im Kontakttanz üblich, die physikalischen Gesetzmäßigkeiten des Körpers. Im Vordergrund steht es, den TänzerInnen mit ihren eigenen, spezifischen körperlichen Gegebenheiten die Freiheit zu ihrem individuellen Stil und Ausdruck zu geben, ohne die Bewertung von „richtiger“ oder „falscher“ Bewegung, da es hierfür keine Maßstäbe gibt. Damit löst A.D.A.M. sich insbesondere von starren, hierarchischen Strukturen, die darüber entscheiden, was Tanz sein kann und was nicht. Besonders bei der Performancegruppe A.D.A.M., deren Abkürzung für Austrian DanceAbility Movement steht, geht es, verglichen mit den zuvor dargestellten Tanzgruppen um die gleichwertige Begegnung ALLER Menschen im Tanz in zwischenmenschlichem Respekt und gegenseitiger Wertschätzung. Diese Denkweise stützt sich philosophisch auf die Idee einer künstlerischen Gemeinschaft, in der ALLE Menschen einen Platz haben sollen, ganz gleich ob, Anfänger, oder Profi, Menschen ohne oder mit Beeinträchtigung, welche Herkunft, Religion, sexuelle Ausrichtung sie auch immer haben.

Von der grundlegenden Gleichberechtigung und Wertschätzung aller Körper und ihrer Körper- und Bewegungssprachen ausgehend, steht im Vordergrund weniger die

²² Der vorliegende Text aus der „S!cht:WECHSEL - Datenbank integrative Kulturarbeit“ wurde im Jahr 2009 verfasst. Das Alter der Person wurde deshalb für die vorliegende Arbeit aktualisiert.

²³ Hervorh. i. O.

Provokation des Publikums an sich, als die implizite Provokation der Normen durch die wertschätzende und selbst-definiert natürliche Darstellung des Körpers in seiner Individualität.

„Die Compagnie A.D.A.M. (...) ist eine außergewöhnliche Tanzgruppe“ (Rebl 2008, S. 55). In ihr erarbeiten die unterschiedlichsten Menschen mit unterschiedlichsten Beeinträchtigungen bzw. ohne Beeinträchtigung gemeinsam Tanzstücke. (vgl. ebd.). „Die Compagnie [tritt]... öffentlich auf (...). A.D.A.M. kann auch für Veranstaltungen gebucht werden“. (ebd.)

A.D.A.M. entfaltete sich aus DanceAbility-Workshops²⁴ und gehört dem Verein DanceAbility, Tanz für Menschen mit und ohne Behinderungen, an. Die DanceAbility-Trainerin und Qualitätsmanagerin Vera REBL, die die Choreographie und Leitung inne hat, organisiert und veranstaltet kontinuierlich für TänzerInnen mit und ohne Behinderung, anknüpfend an die inklusive Grundausbildung des DanceAbility-Teachertrainings, Fort- und Weiterbildungen mit namhaften ChoreografInnen und TänzerInnen der inklusiven Tanzwelt (vgl. DanceAbility. Auf freiem Fuß, Homepage Theater des Augenblicks, o.S.; Rebl et al. 2010, S. 39) „Den Auftakt machte Alito ALESSI mit einer Zusatzwoche (Upgrade) für DanceAbility-Teacher, es folgte (...) Wolfgang Stange (AMICI Dance Theatre/London (...).“ (Rebl/Brown 2010, S. 38). Im Juli 2011 fand ein zweiwöchiger Intensivkurs mit Adam BENJAMIN „für Theater- oder TanztrainerInnen, die in inklusiven Gruppen arbeiten, für ChoreografInnen sowie für PerformerInnen statt“. (S!cht:WECHSEL. Verein integrative Kulturarbeit. Aktuell, o.S.) Von 30. Juli bis 06. August 2011 gab es einen DanceAbility-Kongress in Wien. In diesem Rahmen fand am 31. Juli ein DanceAbility-Tag für alle von 12:00 bis 24:00 Uhr statt. Dieses Heraustreten in die Öffentlichkeit soll eine Beeinflussung der Tanzszene erwirken und die Präsenz von behinderten TänzerInnen in der Tanzszene erhöhen und sichtbar machen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit dem subjektiven Aspekt von Körperlichkeit und Körpererleben im Tanz. Mittels des Modells der „Subjektiven Anatomie“ werden die im Folgenden dargestellten zwei Erforschungsmethoden des Körpererlebens, die herkömmlich angewendete Funktionelle Entspannung und daran anknüpfend DanceAbility erläutert. Die

²⁴ „(...) In den Freitags-Workshops arbeitet DanceAbility mit Improvisation um Gleichheit, Respekt und künstlerisches Erforschen zwischen Menschen - mit und ohne Beeinträchtigung - zu fördern. [DanceAbility ist eine Tanzmethode, die für alle offen ist.] Ziel ist, Menschen zu unterstützen, die eigene Körpersprache zu entwickeln und den eigenen Bedürfnissen zu folgen.“ (DanceAbility-Freitags-Tanzen in Wien, Home Page Theater des Augenblicks, o.S.)

Subjektive Anatomie ist, im Gegensatz zur objektiven Anatomie der Medizin, die Lehre und Wissenschaft vom subjektiv erlebten Körper.

3. DAS KÖRPERERLEBEN, DANCEABILITY UND DIE SUBJEKTIVE ANATOMIE

3.1. Subjektive Anatomie - „subjektiv“ und „Anatomie“

Die objektive Anatomie beschreibt nach GUSKI „den Bau des Körpers, seiner Organe, Gewebe und Zellen (...)“ (1996, S. 102) und die funktionelle Anatomie den Bewegungsapparat mit seinen Gelenken, Bändern und Muskeln. Die Anatomische Wissenschaft untersucht eben diese Struktur des Körpers, seine Organe und Zellen sowie deren Zusammenspiel und Funktion. Etymologisch wird Anatomie auch als „Zergliederungskunst“ bezeichnet. Ihr Wortstamm wird vom griechischen „anatomē“, zu Deutsch „das Zerschneiden“, hergeleitet (vgl. Das große Bertelsmann Lexikon 2002, o.S.; Brockhaus Enzyklopädie Online 2011, o.S.; Wahrig Fremdwörterlexikon 2002, o.S.).

„Subjektiv“ bedeutet im Gegensatz dazu „auf ein Subjekt bezogen“, „von ihm ausgehend“, „ihm gemäß“ (vgl. ebd., o.S.). Im GROßEN BERTELSMANN LEXIKON wird „subjektiv“ „meist in der Bedeutung einer nur für das individuelle Subjekt bestehenden, nicht allgemeinen Gültigkeit“ definiert (2002, o.S.). Etymologisch entstammt „subjektiv“ - hergeleitet von „Subjekt“ - aus dem Spätlateinischen und trägt die Bedeutung „das (einer Aussage) zugrunde liegende“. Zu lateinisch „subicere“, „unter etwas legen“ (Brockhaus Enzyklopädie Online 2011, o.S.).

Die etymologische Herleitung der Begriffe „subjektiv“ und „Anatomie“ legt nahe, dass es bei der „Subjektiven Anatomie“ um den individuellen, nur für das Subjekt gültigen und von ihm empfundenen Körper geht. Eine Wissenschaft also, die die Struktur und Funktion des Erlebens des subjektiven Körpers - vom Subjekt ausgehend - beschreibt und „zergliedert“ und sich für das Individuelle - das der Subjektivität zugrunde Liegende - interessiert. Hier wird sich also des Körpers, der subjektiven Wahrnehmung des Bewegungsapparats mit seinen Muskel, Sehnen und Gelenken angenommen. Wie und in welcher Weise dies geschieht, wird in einem nächsten Unterkapitel dargestellt. Davor soll jedoch, zum besseren Verständnis und zum Einstieg in die Thematik, die Entstehungsgeschichte der „Subjektiven Anatomie“ beleuchtet werden.

3.2. Zum Entstehungshintergrund der Subjektiven Anatomie

Die Forschungsmethode der „Subjektiven Anatomie“ wurde von einer Gruppe von PsychologInnen, MedizinerInnen und TherapeutInnen im Jahre 1986 ins Leben gerufen, um das „Grenzgebiet zwischen der somatischen und der psychologischen Medizin“ zu ergründen (Uexküll et al. 1994, S. IX). Die Gruppe von ÄrztInnen suchte nach Antworten auf die ungelösten Probleme ihrer PatientInnen, die über den objektiv untersuchbaren Körper hinausgingen und bislang weder mit der somatischen, noch mit der psychologischen Medizin beantwortet werden konnten. Sie suchte u. a. nach Erklärungen für funktionelle Beschwerden und so genannte Funktionsstörungen ohne organischen Befund. Die Gruppe von Körper-PsychotherapeutInnen wollte wissen, warum die Sprache, die sie kreieren mussten, um körperliche Erscheinungsformen zu beschreiben und zu definieren, selten außerhalb ihres Fachkreises verstanden wurde. Federführende InitiatorInnen des Forschungsprojektes waren der Arzt Thure von UEXKÜLL, der sich lange Jahre mit Psychosomatik befasst hatte sowie Marianne FUCHS, die Begründerin der „Funktionellen Entspannung“. Die tiefenpsychologisch orientierte Körper-Psychotherapiemethode der Funktionellen Entspannung wurde dabei als Forschungsmethode eingesetzt. Das Ziel der Forschungsgruppe war es, ein Vokabular für körperliche Empfindungen zu entwickeln, um das im Körper Gespürte - das jede/r bei sich selbst erfährt - in Worte fassen zu können. Durch die Konzentration auf körperliche Erspürnisse sollte ein passender Begriff für die zu bezeichnende Körpersensation gefunden werden.²⁵

„Die subjektive Anatomie als Lehre vom erlebten Körper“ soll nach UEXKÜLL et al. (1994, S. X) als Ergänzung für die rein objektive Anatomie der naturwissenschaftlichen Medizin gesehen werden.

Neben der objektiven Anatomie des Menschen wird die Subjektive Anatomie nun auch an Universitäten des deutschsprachigen Raums (vornehmlich für MedizinstudentInnen) gelehrt. Mit einem derartigen Unterrichtsprojekt begann im Jahre 1992 die Philipps-Universität Marburg.

²⁵ Um die Körpersensationen zu erfassen, wurde die Funktionelle Entspannung als Selbsterfahrungsmethode genutzt. Nach der Erläuterung der subjektiv empfundenen Anatomie der einzelnen Gruppenmitglieder wurden die Subjektiven Anatomien der einzelnen TeilnehmerInnen verglichen. Anschließend wurde gemeinsam eine entsprechende allgemeine Begriffsbezeichnung für die jeweilige Körperempfindung gewählt.

3.3. „Subjektive Anatomie“ - Lehre und Wissenschaft vom erlebbaren Körper

Nach diesem Einblick in den Entstehungshintergrund der Subjektiven Anatomie soll nun eine nähere Auseinandersetzung folgen, um zu klären, was mittels der Wissenschaft der Subjektiven Anatomie erforscht wird.

UEXKÜLL et al. präzisieren den Gegenstand der Subjektiven Anatomie als „,innere[n] Raum' des eigenen Körpers, der von dem intermediären Raum des Tastsinns begrenzt wird“ (1994, S. 21). Subjektive Anatomie bezeichnet eine Anatomie, die das eigene Körpererleben und nicht den Körper beschreibt, den die Medizin mit einem „biomechanischen Modell“ (ebd.) darstellt.

Unter Subjektiver Anatomie wird (ebd., S. 222) „... zunächst die spontane oder methodisch angeleitete Wahrnehmung des eigenen Körpers und seiner Teile als erlebtes, dynamisches und sich entwickelndes System“ verstanden. In einem weiteren Schritt dient sie aber auch der theoretischen Beschreibung und Formulierung unseres Körpererlebens (vgl. ebd.).

Sie ist die Wissenschaft und Lehre vom Erleben und Empfinden des Körpers und seiner anatomischen Gegebenheiten (vgl. Reinelt 2000, S. 9). Untersucht werden Empfindungen und Gefühle bei körperlichen Aktivitäten, wie beispielsweise Wahrnehmungen von Muskelspannungen, Druckveränderungen oder auch Körperpositionen und -haltungen und Bewegungsabläufen etc.²⁶.

Als Handwerkszeug zur systematischen Untersuchung der aus den Muskeln, Sehnen und Gelenken stammenden Sensationen wird die bewusste propriozeptive Wahrnehmung - die uns eigene Wahrnehmung von unserem Körper, ein Begriff, der im nächsten Kapitel erläutert wird - eingesetzt und reflektiert²⁷.

²⁶ In diesem Zusammenhang können auch emotionale Aspekte des Körpererlebens, wie z. B. Stimmungen, Empfindungen und Affekte, die in Zusammenhang mit körperlichem Erleben auftreten, formuliert werden. Diese können auch durch nonverbale Kommunikation vermittelt werden.

²⁷ Dies mag auf den ersten Blick trivial erscheinen, hat sich aber als *hilfreich* erwiesen, um Körpererleben systematisch zu untersuchen. So arbeitet auch FELDENKRAIS an der Bewusstmachung und Sensibilisierung des Körpererlebens, indem er die propriozeptive Wahrnehmung als Methode zur systematischen Untersuchung und Beobachtung von Unterscheidungen während des Bewegens einzelner Körperteile einsetzt (vgl. Feldenkrais 2006, S. 14; S. 23-57).

3.4. Zur Methode der Funktionellen Entspannung

Die Funktionelle Entspannung wird in diesem Unterkapitel ausführlicher dargestellt, weil es einige Parallelen und Überschneidungen zu dem Aufwärmtraining bei DanceAbility gibt. Diese werden in Kapitel 3.5. Subjektive Anatomie und DanceAbility dargelegt und verglichen.

Die Funktionelle Entspannung ist nicht nur ein tiefenpsychologisch orientiertes Körperpsychotherapieverfahren, sondern auch ein Verfahren zur Entwicklung und Differenzierung des Körpererlebens - und kann somit zur Untersuchung der Subjektiven Anatomie eingesetzt werden. Die Funktionelle Entspannung schult und fördert durch Spüren und Empfinden die körperliche Eigenwahrnehmung. Dadurch bietet sie einen direkten Zugang zum Körpererleben. Ermöglicht wird dies insbesondere durch die propriozeptive Wahrnehmung, durch die der Körper u. a. seine Stellung, Bewegung und Lage im Raum erkennt. Das Augenmerk wird dabei auf körperliche Richtungs-, Druck- und Spannungsveränderungen bei Gelenkbewegungen gelegt, die über autonom oder bewusst durchgeführte Bewegungen erfolgen. Das Sich-selbst-Wahrnehmen erfolgt innerhalb eines sich immer wiederholenden Rhythmus von Bewegung und Entspannung.

Wenn eine Bewegung ausgeführt und empfunden wurde, wird der propriozeptiven Wahrnehmung nachgespürt. „Wenn wir z.B. das Kiefergelenk bewegt haben, zentrieren wir unsere Wahrnehmung auch nach erfolgter Bewegung noch auf diesen Bereich und bringen in Erfahrung, ob wir uns dort noch auch ohne intentionale Gelenkbewegung empfinden. Haben wir uns dort bereits verloren, werden wir die Bewegung wiederholen, um uns dort wieder zu finden.“ (Reinelt 1998, S. 322) So lernt man in der Funktionellen Entspannung, Empfindungsqualitäten zu beschreiben und zu unterscheiden. Man lernt zu unterscheiden und zu schildern, wo und wie man verspannt oder empfindungslos ist und wie sich dies anfühlt (vgl. Fuchs 1997, S. 40).

Ziel der Funktionellen Entspannung ist die (Selbst-) Regulierung und Heilung leiblicher sowie psychischer Funktionen im Sinne des Ausgleichs bzw. der Beseitigung fehlgeleiteter Spannungen. Unter dem Begriff der „Funktion“ in der Funktionellen Entspannung wird nicht das medizinische Funktionieren oder Nichtfunktionieren von Organen bzw. Organsystemen verstanden, denn der Begriff wird auf seine ursprüngliche Bedeutung des „Bewegt- und Tätigseins“, „Wirken und Handelns“ zurückgeführt (ebd., S. 16). In diesem

Sinne ist auch der Begriff „Entspannung“ als ein Ausloten von Überspanntheit und Schlawffheit und ein Finden von angemessener Spannung zu verstehen, als ein dynamisches Wechselspiel zwischen beiden Pole (vgl. ebd.).

3.4.1. Bewegen in der Funktionellen Entspannung

Als Reizangebot zur körperlichen Eigenwahrnehmung arbeitet die Funktionelle Entspannung sowohl mit absichtlich und bewusst ausgeführten Bewegungen, als auch mit Bewegungen, die autonom ablaufen, also nicht bewusst ausgeübt werden.

Meist werden kleine, minimale Bewegungen ausgeführt. „Anstöße genügen“, „weniger ist mehr“ (Fuchs 1997, S. 33). Denn kleine und kleinste Bewegungsreize fördern und verdeutlichen die Selbstwahrnehmung. Dabei wird darauf geachtet, dass die Bewegung behutsam, rund und möglichst ohne Kraftaufwand vonstatten geht. Diese sanfte Art von minimaler Bewegungsausführung ermöglicht das Entdecken bisheriger Blockaden freier Bewegungsmöglichkeiten. So wird das Empfinden von Beweglichkeit und Bewegtsein angeregt und systematisch erweitert und immer mehr Körperbereiche werden in das Erspüren miteinbezogen.

Anders als bei einem sportlichen Training wird ein Bewegungsablauf in der Funktionellen Entspannung nur ein- bis zweimal durchgeführt, da es sonst zu einer Überreizung oder einem Verlust an Empfindsamkeit kommt. Auch hier gilt der Grundsatz „weniger ist mehr“.

Gekennzeichnet ist die Funktionelle Entspannung durch kleine Bewegungen von kurzer Dauer. Den Rahmen für Beginn, zeitliche Dauer und das Ende einer Bewegung bildet dabei die Leibesbewegung des Atemrhythmus²⁸. Jede Bewegung wird während des Ausatmens begonnen und mit dem Ausklingen derselben beendet und danach der dabei entstandenen Empfindung noch nachgespürt.²⁹ Gleichzeitig mit der Ausatembewegung

²⁸ Die gerade angeführten Merkmale einer wohltuenden Bewegungsausführung sind nicht nur in der Funktionellen Entspannung bedeutsam. Auch WALLNER (vgl. 2000, S. 23) greift in Zusammenhang mit der Feldenkrais-Methode unter den „Kriterien einer guten Bewegung“ die „Abwesenheit von Anstrengung“ und „Widerstand“, die Veränderbarkeit (unter der das dynamische Wechselspiel von Anspannung auf Entspannung verstanden wird) sowie die Koppelung mit der Atmung als wichtig auf.

²⁹ Die Bewegungsbeendigung mit dem Ausklang der Atembewegung dient der Vermeidung einer eventuellen Überreizung oder einem Verlust der Empfindungsfähigkeit, -stärke. Nach dem Ausklingen der Atembewegung

oder unmittelbar nach deren Einsetzen wird beispielsweise der Arm in die Luft gestreckt und dieser Bewegungsvollzug mit dem Ausklingen der Ausatembewegung.

3.4.2. Wahrnehmen in der Funktionellen Entspannung

In diesem Unterkapitel soll nun das Wahrnehmen des eigenen Körpers während der soeben charakterisierten Art und Weise der Bewegungsausführung beschrieben werden.

In der Funktionellen Entspannung richtet also eine Person ihre Aufmerksamkeit auf Empfindungen, die bei absichtlich erfolgten oder autonom ablaufenden Bewegungsvollzügen entstehen.

Sie senkt beispielsweise nicht nur absichtlich und bewusst ihren Kopf, sondern richtet während dieser Bewegungsausführung dabei auch ihre Aufmerksamkeit auf die dabei wahrnehmbaren Empfindungen.

Damit Bewegungsabläufe kontinuierlich und präzise empfunden werden können, werden Bewegungen in der Funktionellen Entspannung auf einen örtlich begrenzten Teilbereich des Körpers reduziert (vgl. Reinelt 1998, S. 321), denn eine Positionsveränderung des gesamten Körpers erschwert das örtlich begrenzte Wahrnehmen von Sinnesreizen, zerstreut diese und stört die Lokalisation des Wahrgenommenen in einem bestimmten Bereich des Körpers.

Das Empfinden ist verschieden, ob wir während einer Lageveränderung des gesamten Körpers den Arm nach vorne strecken, oder diese Bewegung bei sonstiger Ruheposition vollführen. Die Vorwärtsbewegung des Armes kann besser wahrgenommen werden, wenn andere Bewegungsreize zurückgenommen werden, oder ausbleiben. Strecken wir lediglich unseren Arm, richten wir zum Beispiel unsere gesamte Aufmerksamkeit besonders auf die von den Bewegungen des Ellbogengelenkes herrührenden Sinneempfindungen. „Das Ideal wäre eine derartige Hinwendung und Zentrierung auf die Bewegungsempfindungen, dass wir in diesem Moment in unserem Erleben nichts anderes als Bewegungsempfindungen sind.“ (Reinelt 1998, S. 322)

Auch die Modifikation der Größe der Bewegung verändert die Empfindungen. Wir können unterschiedliche Qualitäten und Intensitäten von Bewegungen unterscheiden, wenn wir den Arm nur ein Stück weit, oder ganz nach oben strecken, und können uns dabei fragen, wann

und dem Bewegungsende kommt es damit zu einer tieferen Einatembewegung und dadurch zu einer erhöhten Sauerstoffzufuhr und Steigerung der Energie und Vitalität.

wir dabei die jeweilige Bewegung lokal abgrenzbar, tiefer und feiner spüren. Darüber hinaus lässt sich eine Empfindung unterschiedlich wahrnehmen, je nachdem, ob eine Bewegung mit wenig oder mehr Kraftaufwand, abgehackt oder fließend ausgeführt wird. In der Funktionellen Entspannung wird spielerisch nach all diesen unterschiedlichen Empfindungsarten gesucht.

Die Durchführbarkeit, Wahrnehmbarkeit und Differenzierung dieser mannigfaltigen Bewegungsabläufe mag leicht erscheinen, sie bedarf jedoch einiger Übung, damit Wahrnehmbarkeit und Differenzierung schärfer werden (vgl. auch Reinelt 1998, S. 322). Erst allmählich wird bislang Nicht-Bemerktes im Körpererleben bemerkbar.

Beispielsweise ist es, um „das Erleben des Bewegtseins - ... über geringe Veränderungen der Wirbelsäule... - zu entwickeln“ nötig, „die lebendige Verbindung von Gelenk zu Gelenk ‚durchlässig‘ zu machen.“ (Fuchs 1997, S. 37)

Feinsinniger werdende Wahrnehmungen für muskuläre Spannungsverhältnisse und ein verbessertes Körpergefühl erweitern Bewegungsreichtum und -variation.

So lernen wir wahrzunehmen, was sich bereits bei minimalen Reizen oder sanfter Bewegungsausführung alles verändert und spürbar wird (vgl. ebd., S. 32). Dadurch kommt es auch zu einem intensiveren Empfinden erlebter Bewegtheit und Vitalisierung, und die eigene Lebendigkeit wird spürbar.

Durch einen derartigen „selbst-besinnenden Umgang“ wird auch mehr Feinsinnigeres und Differenzierteres von sich erlebbar (vgl. Reinelt, 2000 S. 12). Und „mit der Intensivierung von Körperempfindungen steigert sich auch die emotionale Erlebnisfähigkeit.“ (Teegen 1992, S. 109) Die verfeinerte Selbstwahrnehmung stärkt nun nicht nur das Körpergefühl, sondern auch in psychischer Hinsicht das Selbstgefühl.

„Die Entwicklung, Differenzierung und Sensibilisierung des Selbstempfindens beinhaltet Informationen über anatomische Gegebenheiten, die sich von jenen einer naturwissenschaftlichen Anatomie unterscheiden. Wir haben es hier mit dem Körper zu tun, den wir selbst aus den propriozeptiven, taktil-kinästhetischen und vestibulären Informationen kreieren. (...) UEXKÜLL u. a. nennen diese durch die sensorischen Informationen erlebbare Dimension des Körpers ‚Subjektive Anatomie‘. (...)“ (Reinelt 1998, S. 323)

In der Funktionellen Entspannung lernt die Person mit ihrer „Subjektiven Anatomie vertrauter zu werden“ (vgl. Uexküll et al. 1994, S. 146).

3.5. Subjektive Anatomie und DanceAbility

Bei der Erforschung des Körpererlebens innerhalb der Subjektiven Anatomie geht es um Sensory Awareness, um die bewusste Wahrnehmung von Körpersensationen und um die Zentrierung auf die Körperbewusstheit.

Die Subjektive Anatomie dient dabei als theoretischer Hintergrund, um mittels der Funktionellen Entspannung das körperlich Erlebbare in Worte fassen zu können, um systematisch mit bewusster Körperwahrnehmung und -bewegung arbeiten zu können und Erkenntnisse daraus zu gewinnen.

Als Methode zur Wahrnehmung und Differenzierung unseres Körpererlebens kann die Funktionelle Entspannung, jedoch genauso gut ein anderes Verfahren wie beispielsweise Feldenkrais, Sensory Awareness, Autogenes Training oder DanceAbility, herangezogen werden. Denn wie bei den oben genannten Techniken der Körperarbeit geht es auch bei der Kontaktimprovisation „um sensibles Wahrnehmen und Spüren des eigenen Körpers in Ruhe und Bewegung, des Bodens, des Raumes, der Zeit“ (Haselberger 1995, S. 22; 26) Einzig dem Aspekt der PartnerIn wird im Gegensatz zu den zuvor genannten Methoden der Körperarbeit beim Kontaktanz verstärkter Aufmerksamkeit gewidmet. Um Körper und Seele auf den Kontaktanz einzustimmen und von der planenden Kopfebene in die Wahrnehmungsebene zu gelangen, hat Entspannung und sanftes Aufwärmen vor Tanzbeginn einen großen Stellenwert, denn nur in einem Zustand von Wachheit und Gelassenheit ist es möglich sich zu öffnen, aus sich herauszugehen und sich auf andere einzulassen. Sich im Tanz zu treffen, auf andere zuzugehen bedarf ein „Angekommen-sein-bei-sich-selbst“, aber auch Körper und Geist müssen offen und sensibilisiert sein, um zu jedem Zeitpunkt wach zu sein, Informationen aufzunehmen und sie in Einklang mit den eigenen Bedürfnissen in eine stimmige Tanzbewegung umzusetzen. Wie bei den anderen gerade genannten Methoden wird beim Kontaktanz zur Erfassung und Wahrnehmung der eigenen Körperempfindungen die gesamte Konzentration auf die eigenen völlig selbst gewählten Bewegungen gerichtet und jeder einzelnen von ihnen nachgespürt. Diese Konzentration auf die eigenen Körperempfindungen hat auch beim Kontaktanz allergrößte Priorität, sie ist Ausgangsposition für den Tanz (vgl. Brinkmann 1999, S. 47; Haselberger 1995, S. 22; Kaltenbrunner 2009, S. 86; Seidler 2003, S. 17). Jede Tanzeinheit beginnt damit, von einer entspannten Ruheposition heraus etwa 20 Minuten (bei AnfängerInnen kann die Zeit etwas verkürzt werden) einer geführten Entspannung zu folgen und so die eigene Aufmerksamkeit auf die Empfindungen aus dem eigenen Körper zu richten.

3.5.1. Die Basis einer Einheit - Wahrnehmen bei DanceAbility

Diese geführte Entspannung dient bei DanceAbility als Aufwärmtraining und hat - meiner Erfahrung nach - folgende Eckpfeiler:

- **Die Aufmerksamkeit wird auf die Empfindungen des Körpers gelenkt:** Es wird ein guter Ort im Raum gesucht, der genug Platz bietet, um sich uneingeschränkt bewegen zu können und eine angenehme Körperposition eingenommen. Die Augen können geschlossen werden und die Konzentration wird auf das Körpergewicht und auf den Atem gelenkt.
Die Konzentration der Aufmerksamkeit wird auf die Innenräume des Körpers und die den Körper umgebende Haut gelenkt und auf die Atmung erweitert.
- **Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Atmung:** Die mit der Atmung verbundenen körperlichen Bewegungsabläufe und körperliche prozesshafte Veränderungen bewirken die dabei entstehende Entspannung.
- **In einem nächsten Schritt kommt langsam das Bewegen hinzu:** Mit der Aufmerksamkeit, wie sich das anfühlt, soll langsam und mit kleinen Bewegungen ein Teil des Körpers bewegt werden, um danach wieder zur Ruhe zu kommen und der eben empfundenen Sensation nachzuspüren. Bei fortgeschrittenen TänzerInnen kann die Vorstellung „einen Körperteil zu bewegen“ der ersten Bewegung vorangestellt werden. Wenn die erste Bewegung vollzogen und ihr nachgespürt wurde, soll mit der Aufmerksamkeit auf die dabei auftretenden Empfindungen eine neue Bewegung ausgeführt werden. Nach der Nachspürphase soll eine weitere und dann die nächste Bewegung ausgeführt werden. Nach einer selbst gewählten Zeit soll mit der Aufmerksamkeit auf die dabei spürbar werdenden körperlichen Sensationen auch eine neue Körperhaltung und -position gefunden werden. Immer wieder wird nun eine neue Bewegung und Körperhaltung gefunden. Auf diese Weise entsteht langsam - aus diesen sich immer wieder erneuernden Bewegungen und Körperhaltungen - Improvisation. Die Bewegungsdynamik wird aus der bewussten und wachen Aufmerksamkeit für körperliche Empfindungen heraus mehr und mehr gesteigert, bis Tanz daraus entsteht. Zuerst entsteht die Improvisation nur für sich selbst, dann in Bezug zu anderen Personen. Die Bewegungen werden dabei selbst gewählt. Es sollen nur Bewegungen gemacht werden, die sich körperlich gut anfühlen.

- **Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Umgebung:** Wenn die TänzerIn „gut in ihrem eigenen Körper angekommen ist“, kann sie langsam die Aufmerksamkeit auf ihre Umgebung richten. Sie soll dabei Dinge wahrnehmen, die ihre Aufmerksamkeit anziehen - das können sowohl Gegenstände als auch Personen sein - und in weiterer Folge eine Bewegung in Beziehung dazu machen. So entsteht zuerst nur mit einer und dann mit mehreren PartnerInnen improvisierter Tanz, der der Aufmerksamkeit auf die eigenen Empfindungen sowie der körperlichen Kommunikation mit der TanzpartnerIn folgt und aus ihr entstammt. In der Vorstellungsrunde zu Beginn einer Tanzeinheit soll jede TänzerIn erzählen, was die Gruppe wissen muss, um mit ihr zu tanzen. Das wird vor allem dann relevant, wenn eine Person körperliche Einschränkungen hat, auf die im Tanz Acht gegeben werden muss. So soll jede TanzpartnerIn im Tanz auf ihre eigenen körperlichen Bedürfnisse und die ihrer PartnerIn achten.

Aufgrund des starken Fokus auf die Bewusstheit der während des Tanzens auftretenden körperlichen Empfindungen ist Kontakttanz zur Erforschung des Körpererlebens bei Tanz gut geeignet und stellt den zweckmäßigen Forschungsrahmen zu Verfügung. Wie gerade geschildert, ist beim Kontakttanz das Wahrnehmen und Spüren von Bewegung zentrales Grundelement und wird als tänzerisches Instrument eingesetzt. Das feinsinnige Spüren verleiht der Bewegung bei dieser Tanzform ihren speziellen tänzerischen Ausdruck.

3.5.2. Bewegen bei DanceAbility

Im Folgenden sollen kurz diejenigen Bewegungsprinzipien der Kontaktimprovisation beschrieben werden, die auch bei DanceAbility angewandt werden.

Die „Kontaktimprovisation ist eine Tanzform, in der zwei oder mehrere Menschen sich in permanentem Körperkontakt miteinander bewegen und ihre gemeinsamen Bewegungsmöglichkeiten experimentierend erkunden. Der Tanz entsteht durch die Umsetzung unmittelbaren Erlebens in gemeinsame Bewegung.“ (Kirschner 2000, S. 64)

„Die Besonderheit dieser Tanzform liegt in der Improvisation, im ständigen Körperkontakt mit anderen Menschen, wenngleich dieser nicht die ganze Zeit zwingend notwendig ist. (...) Die Improvisation im Tanz lebt von Bewegungen, die von inneren Impulsen sowie

von Reaktionen auf äußere Gegebenheiten spontan gestaltet werden. ... [Sie; Anm. d. Verf.] nutzt den physischen Kontakt zwischen zwei Menschen als Medium zur Kommunikation. Über die Berührung werden kinästhetische Signale über Größe des abgegebenen Gewichtes sowie über gleich- oder entgegengesetzt gerichtete Bewegungsimpulse ausgetauscht.“ (Brinkmann 1999, S. 23)

“Im Kontakttanz [steht] der g a n z e³⁰ Körper zur Verfügung. Es kann mit Körperregionen experimentiert werden, die sonst im Alltag wie auch im Tanz keine Beachtung finden (Kniekehle, Kinn, Achselhöhle, etc.).“ (ebd., S. 23 f.)

„Aufgrund dieses Kontaktes erweitert sich das Bewegungspotenzial des Einzelnen um ein Vielfaches, denn es wird möglich, sich mitten im Raum anzulehnen ..., oder sich längere Zeit ohne direkten Bodenkontakt in der Luft zu befinden.“ (ebd., S. 24)

Die Bewegungen in der Kontaktimprovisation sind den Alltagsbewegungen von Kindern und Tieren ähnlich. Die einzelnen Bewegungen werden mit „Material aus Aikido (schnelles Rollen, Arbeiten mit der Energie des Partners) und dem Tai Chi Chu’an (fließende, meditative Bewegungen) (...) verbunden. (...) Sie vereinen akrobatische und turnerische Elemente.“ (ebd., S. 27.) „Die Tänzer kriechen, krabbeln, rollen, klettern, tragen, lehnen sich an, gleiten, fallen, ... springen, hüpfen, drehen, schieben, zerren, lachen! [sic.], rutschen, heben, stützen, liegen,... . Alle Bewegungen sind möglich, die sich in einer gemeinsamen Improvisation ...“ (ebd., S. 24 f.) ergeben. Dabei „[steht] das ganze Spektrum zeitlicher und dynamischer Varianten zur Verfügung, ... die Bewegungen können langsam oder schnell, mit kleinem oder großem Kraftaufwand kontinuierlich oder mit schnellen Tempowechseln... ausgeführt werden.“ (ebd.) Der daraus entstehende Tanz kann feinfühlig, grazil und zart, oder dynamisch, energiegeladen und „off-balance“ sein (vgl. Benjamin 2002, S. 32).

„Im behutsamen Spüren und Wahrnehmen des Anderen, des Raumes, der ‚Atmosphäre‘, der Schwerkraft und unserer eigenen momentanen Möglichkeiten gestalten die Partner ihren Bewegungsdialog.“ (Kirschner 2000, S. 65)

³⁰ Hervorh. i. O.

Die vorher genannten elementaren Alltagsbewegungen bilden in vielfältiger Weise variiert die Grundlage der Kontaktimprovisation. Dabei sind im Kontakt zu der TanzpartnerIn nach KIRSCHNER, BRINKMANN und KALTENBRUNNER folgende Bewegungsprinzipien bedeutsam:

- **Das Prinzip Führen und Folgen:**

Unter fortwährendem Wechsel der Führungsrolle führt eine TanzpartnerIn die Bewegungen an, während die andere folgt, indem sie auf die Bewegungen ihrer PartnerIn antwortet. Der Bewegungsdialog erfolgt spontan und ohne Absprache untereinander.

- **Das Geben und Nehmen - als „sharing weight“:**

Sich gegenseitig stützend oder auseinander lehrend („im Zug“) finden beide PartnerInnen ihr Gleichgewicht.

- **Das Geben und Nehmen - als „shifting weight“:**

Unter dem Begriff „shifting weight“ wird das Abgeben von Gewicht an die TanzpartnerIn (durch das Sich-Anlehnen, Sich Unterstützen und Tragen- Lassen)sowie das Nehmen des Gewichts der PartnerIn (durch das Übernehmen und Stützen des Gewichts) verstanden.

- **Das Prinzip „to go with momentum“:**

Dieses Prinzip charakterisiert die Möglichkeit, den aus der Schwerkraft resultierenden Schwung als Impuls für die Bewegung auszunutzen (vgl. Kirschner 1999, S. 15 f.).

Der Begriff bezeichnet den „schwer zu übersetzende[n] englische[n] Ausdruck für das Ausnutzen von Impuls und Schwung für die Bewegung, um den eigenen muskulären Kraftaufwand möglichst gering zu halten.“ (Brinkmann 1999, S. 34)

Bewegungen in verschiedenen Raumebenen

Abb. 1

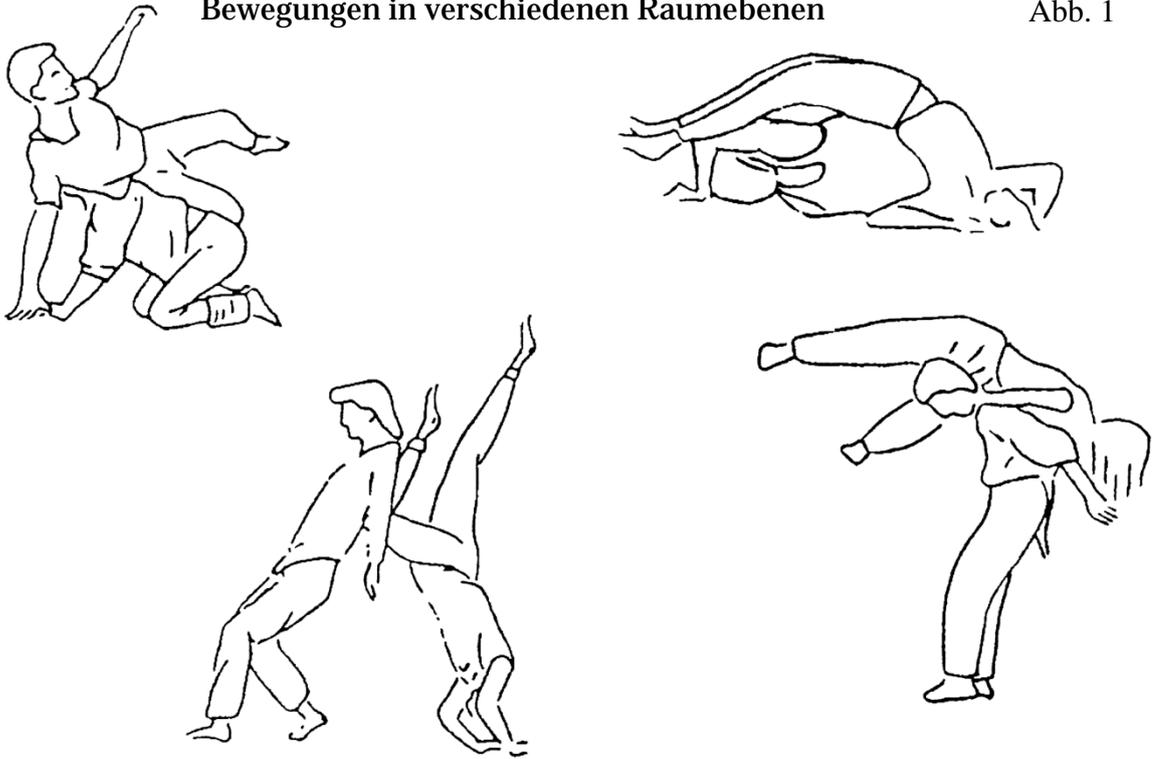
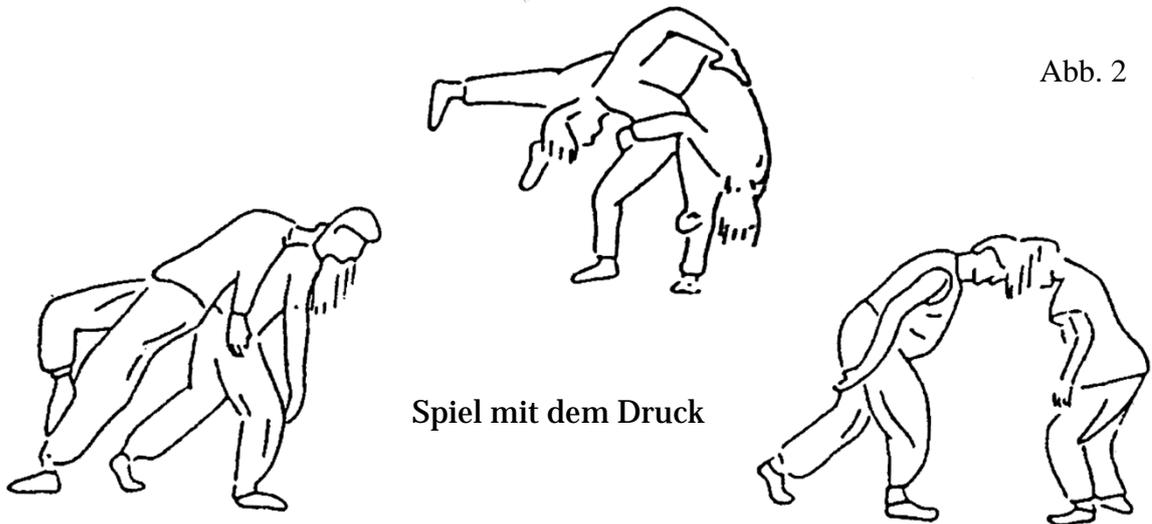


Abb. 2



Spiel mit dem Druck

Abb. 3



Spiel mit dem Zug

„Die Ausnutzung der Schwerkraft als Bewegungsimpuls stellt ein Bewegungsprinzip dar, das für die Kontaktimprovisation charakteristisch und in der Form ... einmalig ist.“ (ebd., S. 35)

- **Das Prinzip „des rollenden Punktes“:**

„The rolling point of contact“ ist derjenige Punkt, der beide TanzpartnerInnen in beständiger Weise miteinander verbindet. Er wechselt ständig und „rollt“ kontinuierlich wandernd über und durch den ganzen Körper, dabei werden potentiell alle Körperteile miteinbezogen. Im gemeinsamen Tanz können mehrere dieser sogenannten „Kontaktpunkte“ gleichzeitig entstehen, es ist jedoch meist deutlich zu erspüren, von welchem Punkt der Hauptantrieb für eine Bewegung ausgeht (vgl. Brinkmann 1999, S. 23; Kirschner 1999, S. 16).

- **Das Prinzip der Improvisation:**

Improvisation bezeichnet ein spontanes, direktes Handeln ohne Entwurf oder vorherige Überlegungen. Es ist an das unmittelbare Erleben in der Situation gebunden, in der wir gleichzeitig Erfindende und Ausführende von Bewegungen sind. Unsere Bewegungsantworten werden in dieser Situation **nicht** bewusst, also nicht von unserem Verstand gesteuert. Es ist unser taktil-kinästhetisch-vestibuläres Wahrnehmungssystem (siehe Kapitel 4 und 5), das hier zum Einsatz kommt, im Hintergrund als Entscheidungsträger fungiert und das die Führungsrolle in diesem Prozess übernimmt, während wir mit unserer Aufmerksamkeit und Bewusstheit den gemeinsamen Tanz verfolgen. Die KontakttänzerInnen handeln in diesem System nicht auf der Grundlage zuvor bewusst geplanter Bewegungen, sie reagieren unmittelbar auf die gerade entstandene Situation. Der dadurch kontinuierlich entstehende Kreis von Bewegungsantworten formt die Basis des tänzerischen Dialogs, in dem es keine Zeit für zweite Gedanken und nachträgliche Ausgestaltungen gibt (vgl. Kirschner 1999, S. 16 f.; Sjövall in Sowka 2011, o.S.).

Die Bewegungsprinzipien der Kontaktimprovisation werden je nach den individuellen körperlichen Fähigkeiten der (bewegungsbeeinträchtigten) TänzerInnen in verschiedenster Weise umgesetzt. Die ausgeführten Bewegungen sind deshalb oft viel kleiner und sind

weniger akrobatisch. Sie sind jedoch durchaus vergleichbar mit den Grundsätzen der Bewegungsausführung in der Kontaktimprovisation.

„If a ballet dancer would make a ‚spagat‘ or something on the floor, the same feeling that she or he is expressing with that movement can be expressed by a small movement by your finger.“ (Sjövall in Sowka 2011, unp.) Auch wenn eine Person nur einen Finger oder eine Augenbraue bewegen kann, kann sie tanzen und ihre Bewegungen können sehr ausdrucksstark sein (vgl. ebd.). In jeder Bewegung, wie klein sie auch immer sein mag, sind viele Elemente, die für Improvisation genutzt werden können (vgl. Alessi/Zolbrod 2006, p. 11). „Wer atmen kann, kann tanzen“ ist das Motto von DanceAbility (vgl. ebd.). Auch die Bewegungen, die mit einem elektrischen Rollstuhl gemacht werden können, können eine starke tänzerische Intensität haben (vgl. Sjövall a.a.O.).

3.5.2.1. Für den Kontakttanz DanceAbility wichtige (Bewegungs-) und Improvisationsprinzipien:

Die Grundprinzipien des Bewegens und der Improvisation bei DanceAbility sind: „Sensation“, „relationship“, „time“ und „design“.

- **„Sensation“:**

Unter „sensation“ wird das Erfühlen der eigenen Bewegungen verstanden (siehe Abb. 4, S. 61). „Sensation, that’s yourself, your experience of your movement, your physical experience: When you move, you feel a sensation. (...) You experience yourself while you move.“ (Alessi in Sowka 2011, unp.)

- **„Relationship“:**

„When you move, your body speaks, your body is a living, involving language .“ (Alessi in Sowka 2011, unp.) Hier geht es um die Beziehung zu sich selbst und einer anderen Person, nonverbal kommuniziert durch Bewegung (vgl. Alessi in Zabransky 2007, unp.).

- **„Time“:**

Jede Person hat eine unterschiedliche Beziehung zur Zeit. In diesem Zusammenhang ist nicht die Uhrzeit gemeint, sondern die eigene Empfindung von Zeit und Interaktionen im Zusammenhang mit anderen TänzerInnen. Das ist ein sehr großer Unterschied zum

allgemeinen Zeitbegriff, ein Verständnis von Zeit, wie sie einfach existiert (vgl. Alessi in Sowka 2011, unp.).

- **„Design“:**

Design meint „time of a wider group of people beside yourself and other people (...)“ (Alessi in Sowka 2011, unp.) Während der Beziehung zu einer TanzpartnerIn sind auch die anderen TänzerInnen in der gerade bestehenden Tanzgemeinschaft wichtig. Design beschreibt „the sense of the whole group.“ (ebd.)



Abb. 4: Zwei Grundprinzipien von DanceAbility sind „Sensation“ und „Relationship“



Abb. 5: Der Rollstuhl im Tanz



Abb. 6: Ein Beispiel für „sharing weight“ und „shifting“



Abb. 7: Der Tanz mit dem Rollstuhl



Abb. 8: Gemeinsames Spiel mit dem Zug

Die folgenden zwei Kapitel beschäftigen sich mit der Frage, wie das Körpererleben im Tanz empfindbar gemacht wird.

4. DAS PHYSIOLOGISCHE KÖRPERERLEBEN - UNSERE NAHSINNE UND DANCEABILITY

Das vierte Kapitel gibt einen Überblick über diejenigen Nahsinne, die aus dem neurophysiologischen Blickwinkel aus für das Körpererleben beim Kontakttanz benötigt werden. Denn das taktil-kienästhetische und das vestibuläre Wahrnehmungssystem ist für diese Form des Tanzes von großer Bedeutung. Das Zusammenspiel der dadurch vermittelten Empfindungen ist essenziell für das Wahrnehmen von Empfindungen aus unserem Körper und daher auch das Erleben unseres Körpers.

Unsere Sinne dienen der Wahrnehmung unserer Umwelt, welche uns durch die Sinnesorgane zuteil wird. Das „Spüren“ einer Bewegungs- und Berührungsempfindung bildet die Grundlage der Wahrnehmung unserer eigenen Körperlichkeit, unserer Selbstwahrnehmung, durch die wir uns eine Vorstellung von uns selbst und unserem Körper machen (vgl. Reinelt 1985, S. 197). Neben unseren fünf klassischen Hauptsinnen (den Fernsinnen, das sind der Seh- und Hörsinn, und den Nahsinnen) sind der Bewegungssinn und Tastsinn, welcher auch Berührungssinn genannt wird, zwei unserer wichtigsten Sinne (vgl. Gerber 2004, S. 37).

Um das neurophysiologische Zustandekommen des Körpererlebens zu verstehen, ist es nötig, die Funktionsweise der Sensorik unseres Bewegungsapparates und unseres Berührungssinns zu erläutern. Darüber hinaus soll in einem weiteren Unterkapitel die Funktionsweise des für den Kontakttanz ebenso notwendigen Gleichgewichtssinns erklärt werden.

Mit Bewegung sind wir in unserem Alltag permanent konfrontiert. Sie begegnet uns u. a. im Sport, im Tanz, aber auch bei unseren alltäglichen Verrichtungen. Meist bleibt sie jedoch unbewusst und gelangt selten in unsere bewusste Wahrnehmung. Unsere Motorik wird vom Zentralnervensystem geplant und systematisch organisiert. Diese zentralnervöse Organisation unserer Bewegungsabläufe arbeitet in unserem Alltag beständig im

Hintergrund, um diese zu steuern, damit wir unseren alltäglichen Aufgaben gerecht werden können. Um auch neue Bewegungen erlernen zu können, lernt unser zentralnervöses und motorisches System beständig dazu, es ist im Lösen unbekannter Bewegungsaufgaben kreativ und innovativ.

Zur Ausführung der Bewegung werden die Muskelgruppen für die jeweilige Bewegung der Gelenke aktiviert, mit anderen Muskelgruppen abgestimmt und zur Kontraktion veranlasst.

Damit Bewegungsabläufe gelingen und ordnungsgemäß ausgeführt werden können, ist auch eine sensorische Rückmeldung von Bewegungen notwendig. Zur „Messung“ des Bewegungsablaufs und der Erfassung der Stellung des Körpers im Raum ist unser Organismus mit Sinnessystemen und ihren spezifischen afferenten (von den Sinnesorganen zum Zentralnervensystem laufenden) und efferenten (vom Zentralnervensystem zu den Sinnesorganen führenden) Verschaltungen ausgestattet.

Bei dem regen Austausch von Informationen in unserem Zentralnervensystem informieren Sensoren u. a. über alle unsere Bewegungsaktivitäten. Die Längensensoren sind beispielsweise für die Messung und Regulation der Muskellänge zuständig. Sie befinden sich in den Muskelspindeln jedes Skelettmuskels. Die Sehnenspindeln registrieren die Muskelspannung (vgl. Illert/Kuhtz-Buschbeck 2006, S. 108; Häfelinger/Schuba 2007, S. 28).

Doch wie kommt es bei dem regen Austausch von Informationen in unserem Zentralnervensystem zu einem Empfinden von Bewegung und Berührung und zu einem Erleben von Bewegungs- und Berührungsempfindung? Dies führt uns zu einer weiteren Frage, der Subfrage dieses Kapitels: „Wie kommt Körpererleben physisch zu Stande?“

4.1. Für den Kontaktanz relevante (neuro-) physiologische Grundlagen zur Beantwortung der Subfrage aus Kapitel 4: „Wie kommt das Körpererleben physisch zu Stande?“

Traditionellerweise werden die einzelnen „Sinnesfühler“, welche in größeren Sinnesorganen zusammengeschlossen sind, als Rezeptoren, oder im Falle von „Sinnesrezeptoren“ auch als „Sensoren“ bezeichnet (vgl. Handwerker 2006, S. 182).

Unsere Empfindungen kommen durch die Reizung von Sensoren unserer Sinnesorgane zustande. Im Falle der Bewegungs- und Berührungsempfindung, welche für uns von Interesse ist, werden die Sensoren des Bewegungs- und Tastsinns (Mechanosensoren) durch mechanische Reizung erregt. Diese vermitteln ihre Reizung an diejenigen Nervenfasern, durch die die Reizinformation in weiterer Folge auf spezifische, sensorische Zentren unseres Gehirns übertragen und dort als Bewegungs- bzw. Berührungsempfindung interpretiert und weiterverarbeitet wird (vgl. Handwerker 2006, S. 183 f.). Je größer die Reizintensität ist, desto größer ist dabei die Empfindungsstärke. Allerdings unterscheiden sich Menschen in der Wahrnehmung von Intensitäten. Manche brauchen starke Reize, um sich lebendig zu fühlen, manche weniger starke (siehe Schönhammer 2009, S. 77).

Bei unserem Empfindungsvermögen „wird zwischen einer **Oberflächensensibilität** (Berührungs-, Druck-, Temperatur-, Schmerzempfindung) und einer **Tiefensensibilität**³¹ (Empfindung der Lage, Bewegung, Muskelspannung) unterschieden.“ (Brockhaus Enzyklopädie Online 2011, o.S.)

4.1.1. Der propriozeptive Sinn oder die Sensorik unseres Bewegungsapparats

Der propriozeptive Sinn vermittelt uns Wahrnehmungen aus dem eigenen Körper: von unseren Muskeln, Sehnen und Gelenken. (vgl. Langenscheidt Fremdwörterbuch Online-Edition, o.S.).

Unter dem Begriff der Propriozeption „[lateinisch, ‚Eigen-Bewegungs-Empfindung‘], ..., Kinästhesie, [werden; Anm. d. Verf.] Wahrnehmungen körperlicher Bewegungen in Bezug auf den umgebenden Raum [verstanden; Anm. d. Verf.], die nach Bedarf abgerufen werden können. Als Empfangs- und Speicherorgane sind z. T. Sinneszellen in Muskeln und Gelenken (Proprio(re)zeptoren) nachgewiesen. Propriozeption ist beim Menschen nicht oder nur gering ausgebildet, scheint aber durch Übung beeinflussbar (...).“ (Das große Bertelsmann Lexikon 2002, o.S.)

Der propriozeptive Sinn wird in die Bereiche der Wahrnehmung der Stellung der Gliedmaßen (Stellungssinn), ihrer Bewegung (Bewegungssinn) und der Kraftaufwendung

³¹ Hervorhebungen i. O.

der ausführenden Muskeln (Kraftsinn) untergliedert (vgl. Schandry 2006, S. 240; Städler 2003, S. 1099).

Mit den Informationen von unserem propriozeptiven Sinn verschafft sich unser Zentrales Nervensystem (durch verschiedene Rückkoppelungsprozesse und zentrale Verarbeitungsprozesse) ein Bild über die Lage unseres Körpers im Raum.

Der Stellungs- oder Positionssinn informiert beispielsweise über die Stellung unserer Arme, Hände und Finger und die Kinästhesie - welche als Bewegungsempfindung oder Muskelgefühl bezeichnet wird - über deren Bewegung. Der Kraftsinn sagt uns, wie viel Muskelkraft wir für diese Bewegung einsetzen müssen (vgl. Bourne/Ekstrand 2005, S. 112; Goldstein 2008, S. 711; Handwerker 2006, S. 215; Städler 2003, S. 1099). Darüber hinaus gibt es noch den Gleichgewichtssinn, der ebenfalls zur Propriozeption zählt (vgl. Schandry 2006, S. 240; Städler 2003, S. 1099). Dieser wird in einem der nächsten Unterkapitel ergründet.

Durch die permanenten propriozeptiven Informationen erhalten wir die Bestätigung darüber, dass das, was wir wahrnehmen, wir sind, ein Teil von uns ist. So wird es uns möglich, unseren Körper als uns selbst zugehörig zu erkennen, und zu erfahren, dass der Körperteil, den wir gerade bewegen, der unsere ist (vgl. Reinelt 2004, S. 19). PIAGETS „Begriff der ‚sensomotorischen Zirkulärreaktion‘ fasst [im Zusammenhang mit den Rückkoppelungsprozessen und zentralen Verarbeitungsprozessen unseres Gehirns; Anm. d. Verf.] **Sensorik als ein ‚Selbstgespräch‘**³² auf, in dem der Körper sich durch seine motorische Reaktion ‚in-Besitz-nimmt“ (Uexküll/Wesiack 2003, S. 8), also sich selbst erfasst. Demzufolge kann Propriozeption im engeren Sinne als ‚„Eigenempfindung‘ (...) des Körpers ... [verstanden werden; Anm. d. Verf.], wobei Mechanorezeptoren (‚Propriozeptoren‘), die als sensible Endorgane auf Zustand und Zustandsänderungen des Bewegungsapparates reagieren, die ‚Eigenempfindung‘ vermitteln. So nimmt sich z. B. der Muskel mit seiner Kontraktion als Antwort auf sein Gedehtwerden ‚selbst in Besitz‘ oder ‚zu eigen‘.“ (ebd., S. 1365) Diese Thematik soll Inhalt des nächsten Kapitels sein.

Beim Kontaktanz „wird der propriozeptive Sinn in besonders starkem Ausmaß aktiviert (Bruns 2000, S. 24), denn im Gegensatz zu konventionellen Tanzrichtungen wie beispielsweise dem Balletttanz, bei denen die Tanzschritte strikt vorgegeben sind und eingeübt werden sollen, kommt der Kontaktanz nahezu völlig ohne vorgegebene Formen

³² Hervorh. i. O.

aus, Improvisation steht im Vordergrund. Die Bewegungen entwickeln sich aus demerspüren der eigenen Bewegung und die Form erwächst unmittelbar aus dem künstlerisch-tänzerischen Zusammenspiel zweier Körper, die sich in ihren vorgegebenen physischen Möglichkeiten wahrnehmen.

Dies verdeutlicht den Gegensatz zu anderen Tanzrichtungen, wo eine stereotype Reproduktion vorgefertigter Bewegungsmuster erfolgt und vorgegebene Tanzschritte als ästhetische Normen festgelegt sind (vgl. Bruns 2000, S. 24; Haselberger 1995, S. 22; Kirschner 2000, S. 64)

Anders als bei diesen wird beim Kontakttanz „die Aufmerksamkeit der TeilnehmerInnen auf die Wahrnehmung der dreidimensionalen Lage des eigenen Körpers im Raum und die Kontaktfläche mit dem Partner und dem Boden gelenkt.“ (Bruns 2000, S. 24)

4.1.2. Der Berührungssinn oder Tastsinn, die Sensorik unserer Körperoberfläche

Während propriozeptive Rezeptoren auf Muskelkontraktionen und Gelenkbewegungen reagieren, also Informationen über die Lage unseres Körpers liefern, vermittelt uns unser Tast- oder Berührungssinn eher Informationen über unsere Umgebung (haptische Wahrnehmung)³³. Die Tastrezeptoren unserer Haut übermitteln uns aber auch passive Kontaktreize mit unserer äußeren Körperoberfläche, unserer Haut (taktile Wahrnehmung)³⁴. Das taktile und haptische System arbeitet mit unserem propriozeptiven System eng zusammen.

Der Tast- oder Berührungssinn ist der älteste und wichtigste unserer Sinne. Er gehört zur Sensorik unserer Körperoberfläche. Auch er kommt beim Körpererleben während des Tanzens oft zum Einsatz, da es dabei neben der Bewegungsempfindung auch häufig zu Berührungsempfindungen kommt. Wenn wir mit einer Person tanzen, berühren wir sie oft.

³³ „(...) Als haptische Wahrnehmung wird das aktive Erfühlen von Größe, Konturen, Oberflächenbeschaffenheit, Gewicht usw. eines Subjekts durch alle Hautsinne und der Tiefensensibilität bezeichnet.“ (Handler 2008, S. 90 f.)

³⁴ Während unter der taktilen Wahrnehmung das passive Berührt-werden bezeichnet wird, wird unter der haptischen Wahrnehmung das aktive Berühren verstanden (s. a. Schönhammer 2009, S. 20).

Zusammenfassung aus ³³ und ³⁴: So bildet die haptische und taktile Wahrnehmung die Gesamtheit unserer Tast- und Berührungswahrnehmungen.

Über die Sinne unserer Haut und ihr vielfältiges Spektrum sinnlicher Erfahrungen nehmen wir dabei eine Fülle von Qualitäten, Intensitäten und Ortsbestimmungen wahr. Es gibt also eine Menge von körperlichen Sensationen, die durch Berührung hervorgerufen werden, die weitaus vielseitiger sind, als die Empfindung von Qualitäten, wie heiß oder kalt, Schmerz oder Druck. Auch Empfindungen, wie Kribbeln, Kratzen, Prickeln oder Stoßen können durch unseren Berührungssinn wahrgenommen werden (vgl. Ackerman 2002, S. 106 f.; Reinelt 1985, S. 197).

Unser Tastsinn ist durch zahlreiche Repräsentationen in unserem Gehirn vertreten.

Jede erstmalige Berührung oder Veränderung der Berührungsqualität versetzt unser Gehirn in Aktivität, während fortwährende oder bekannte Berührungen zur Routine werden, bei der die jeweiligen Rezeptoren nicht mehr auf die schon bekannten Stimuli reagieren. Wenn anschließend jedoch wieder eine Veränderung eintritt, werden die Sensoren wieder aktiviert und wir werden uns der Berührung bewusst. Bei einer beabsichtigten oder unbeabsichtigten Berührung nehmen wir durch die so genannten Druckpunkte - feinste, empfindliche, unter der Haut gelegene Sensoren, die über die ganze Körperoberfläche verteilt sind - Sinnesempfindungen wahr. Dabei setzen wir unser komplexes Netz an Tastsensoren in Bewegung, indem wir sie zuerst der einen, dann der anderen Sensation aussetzen. Diese so genannten Tastsensoren werden wie bei der Propriozeption als Mechanosensoren bezeichnet. Die Sinnesempfindungen werden von ihnen an unser Zentralnervensystem vermittelt. Die Sensoren unserer haptischen und taktilen Wahrnehmung sind sehr empfindlich. Sie reagieren schon auf Verformungen der Hautoberfläche in der Größenordnung von Bruchteilen eines Millimeters.

Das Zentralnervensystem unterscheidet bei der Verarbeitung der Informationen die jeweilig entstandenen Informationen aus benachbarten Sensoren und schreibt sie der Tastmotorik zu. Diese werden gemäß der Tastmotorik verarbeitet, um danach die Vorstellung über die Gestalt eines Gegenstandes zu erzeugen. An Tastwahrnehmungen sind neben der Haut auch der Bewegungsapparat mit seinen Sinneszellen beteiligt, denn meist ist eine Berührungsempfindung auch mit einer Bewegungsempfindung verbunden. Um eine Gestaltvorstellung zu erzeugen, muss das Zentralnervensystem in diesem Fall die Motorik der Bewegung mit dem Input von den Mechanosensoren der Berührung verknüpfen.

Um dies zu veranschaulichen, soll folgendes Beispiel beschrieben werden: Durch die Berührung einer Oberfläche setzen wir unsere Hand einer großen Anzahl von

druckempfindlichen Elementen mit verschiedenen aufeinanderfolgenden Berührungsreizen aus. So erhalten wir einen Eindruck davon, ob ein Gegenstand rau oder glatt, hart oder weich ist. Diese Berührungsempfindung kann aber auch ohne Bewegung der Hand erfolgen, indem wir diese beispielsweise auf eine raue Strohmatten legen. Hier vermittelt die verschiedene Beschaffenheit der Tastelemente den rauen Eindruck der Strohmatten (vgl. Ackerman 2002, S.106 f.; Buddenbrock-Hettersdorff 1953, S. 110 ff.; Handwerker 2006, S. 203-206)

Beim Kontakttanz spielt der Tast- und Berührungssinn eine wichtige Rolle, denn diese Tanzform ist ein sinnlichkeits- und hautbezogenes Erlebnis. Aufgrund des intensiven Körperkontakts, der bei dieser Tanzform oft entsteht, wird die den ganzen Körper umgebende Haut auf eine besondere und von den TänzerInnen selbstbestimmte Art und Weise aktiviert und stimuliert. „Die Haut ist das Auge, mit dem wir bei der Contact Improvisation sehen, die Fläche an der wir Gewicht abgeben oder aufnehmen und über die beim Tanzen viele Impulse vermittelt werden.“ (Kaltenbrunner 2009, S. 86) BRUNS betont hierbei besonders den Aspekt der körperlichen Berührung im partnerschaftlichen Tanz. „Ähnlich wie bei der Eutonie, wo zur Intensivierung der Körperwahrnehmung Bälle oder Bambusstämme unter den Körper gelegt werden, bildet bei der Kontaktimprovisation der Körper des Partners einen Widerstand oder eine Fläche, über die sich die Tanzenden intensiver spüren können.“ (Brunns 2000, S. 66)

Berührung schafft Vertrautheit in der Gruppe. Durch den BerührungsdialoG lernen die Mitglieder sich in all ihren Eigenheiten und Verschiedenheiten besser kennen. Er bietet die Möglichkeit die TanzpartnerIn intensiver wahrzunehmen (vgl. ebd.).

Interviewpartnerin Friederike „beschreibt, daß [sic.] sie dadurch die ‚Körpergefühle‘ der Einzelnen sehr gut kennen gelernt hat. (...).“ Für sie war es schön zu spüren „wie fühlt sich derjenige an, wie fühlt sich diejenige an, wenn ich mit ihr tanze (...), „... die verschiedenen... oder die Eigenheiten jedes einzelnen Tänzers, jeder Tänzerin kennenzulernen und ... vertraut zu werden mit den Bewegungen, mit den einzelnen Körpergefühlen (...).“, schreibt BRUNS (ebd.)

Die Berührung durch eine andere Person bietet zudem „eine Möglichkeit, sich selber besser zu spüren, intensiviert die Selbstwahrnehmung (vgl. ebd.).

Der Tastsinn wird aber beispielsweise auch benötigt, wenn alle TeilnehmerInnen einer Tanzgruppe mit geschlossenen Augen in einer Linie rückwärts gehen wollen, um diesen Effekt für eine performative Darbietung zu nutzen.

4.1.3. Der Gleichgewichtssinn

Der Gleichgewichtssinn verarbeitet Informationen von Schwerkraft, Gravitationsbeschleunigung, Rotationsbeschleunigung und Auswirkungen anderer linearer Beschleunigungen auf unseren Körper, diese sind für unsere Bewegungs-, und Raumorientierung bedeutsam. Der Gleichgewichtssinn vermittelt uns aber auch Informationen über unsere Körperstellung und Körperhaltung. Mit seiner Hilfe können wir beispielsweise auch ermitteln, wo „oben“ und „unten“ ist. Die physiologische Grundlage unseres Gleichgewichtssinns liefert das Gleichgewichtsorgan unseres Innenohrs. Es wird auch als Vestibularorgan oder Vestibularapparat bezeichnet. Die Gleichgewichtsorgane unserer Innenohren sind hoch spezifische Sinnesorgane, die uns über die Dreh-, Winkel-, und Translationsbeschleunigung - darunter werden abrupte Richtungsveränderungen verstanden, wie beispielsweise ein Wechsel von vorwärts nach rückwärts, von rechts nach links, von auf nach ab - informieren.³⁵

Genussvolles Tanzen wird uns folglich durch unser Vestibularorgan ermöglicht. So können Reigentänze ein Schwindelgefühl erzeugen, das berauschend und sehr lustvoll (oder je nach Persönlichkeit manchmal auch bedrohlich) wirken und uns in eine Art Flowzustand³⁶ versetzen kann.

Unser Gleichgewichtsorgan arbeitet für die Ermittlung der Lage und Bewegung unseres Körpers im Raum mit unserem visuellen System, unserem propriozeptiven Sinn und unserem Tastsinn eng zusammen. Denn unser Gleichgewichtsorgan alleine kann uns vorwiegend Informationen über die Stellung unseres Kopfes liefern.

Die Informationen des Vestibularapparats werden anschließend von den afferenten (von den Sinnesorganen zum Zentralnervensystem laufenden) Nervenfasern der Vestibularorgane zum Zentralnervensystem weitergeleitet und von diesem verarbeitet. Die Sensoren, die daran beteiligt sind, werden als Labyrinthensensoren bezeichnet. Auf diese Weise wird die Stellung und Beschleunigung unseres Körpers im Raum gesteuert (vgl. Städtler 2003, S. 420; S. 1099; Zenner 2006, S. 312-321).

³⁵ Translationsbeschleunigungen sind wir beispielsweise beim Beschleunigen oder Abbremsen eines Fahrzeugs, beim Aufstieg eines Flugzeugs, beim Bremsen eines Lifts oder beim Springen oder Stürzen ausgesetzt.

³⁶ Flow (aus dem engl.) bedeutet „(Durch-)Fluss“ (Wharig Fremdwörterlexikon 2002, o.S.). Das Flowerleben wird von HANDLER wie folgt charakterisiert: „Es ist wie von einer Strömung getragen zu werden, mühelos, man gehe völlig in dem auf, was man tue und befinde sich in hoher Konzentration. (...)“ (2008, S.71)

„Kontaktimprovisation ist ein intensives Spiel mit dem Gleichgewicht. Der Gleichgewichtssinn wird durch alle möglichen Formen von Drehbewegungen und das Spiel mit dem Ebenenwechsel (siehe Abb. 1, S. 57) ständig stimuliert. Im Unterschied zu anderen Tanzformen, bei denen der Kopf eher oben ist, kann der Kopf bei der Kontaktimprovisation alle möglichen Positionen im Raum einnehmen. Insbesondere dadurch, daß [sic.] die Tanzenden sich bei einem Kontaktduo gegenseitig unterstützen und tragen, entstehen viele neue Positionen und Bewegungsmöglichkeiten für den Körper im Raum, die es ohne die Unterstützung durch einen Partner nicht geben würde.“ (Bruns 2000, S. 70)

Dadurch können auch im übertragenen Sinne neue Blickwinkel, Perspektiven erschlossen werden.

Die Art und Weise des Ebenenwechsels und des Spiels mit dem Gleichgewicht hängt bei bewegungsbeeinträchtigten TänzerInnen auch mit der Art und Weise der etwaigen körperlichen Behinderung zusammen. So kann der Ebenenwechsel, beispielsweise in Form einer Gleichgewichtsveränderung, mitunter in abgeschwächter Form, wie etwa in einer sitzenden Position im Rollstuhl, erfolgen. Die Grundprinzipien sind jedoch die der Kontaktimprovisation.

Dafür können RollstuhlfahrerInnen in einem Duett mit dem (elektrischen) Rollstuhl schnell durch den Raum fahren und sich danach schwingvoll drehen, die dabei auftretenden Empfindungen werden ihnen mithilfe des Gleichgewichtssinns zuteil.

5. PSYCHOLOGISCHE ASPEKTE DES KÖRPERERLEBENS UND DANCEABILITY

Das physische Körpererleben, das bei Kontakttanz entsteht, steht oft auch in engem Zusammenhang mit psychischen Aspekten des Erlebens des eigenen Körpers, der psychologischen Ebene des Körpererlebens (siehe Rebl, Seidler u. a. a.a.O.). Deshalb werden im fünften Kapitel einige für das Tanzerlebnis bedeutende psychologische Dimensionen des Körpererlebens dargelegt und ihr Zusammenhang mit dem Kontakttanz erläutert.

5.1. Für den Kontakttanz psychologisch bedeutsame Dimensionen des Körpererlebens zur Beantwortung der Subfrage von Kapitel 5: Welche psychischen Aspekte sind mit dem physischen Körpererleben verbunden?„

Die nun folgenden für den Kontakttanz bedeutsamen Dimensionen des psychologischen Körpererlebens stimmen weitgehend mit den Dimensionen der Subjektiven Anatomie überein. Diese führen zur Klärung der psychischen Anteile der Propriozeption und damit in weiterer Folge zur Subfrage dieses Kapitels: *„Welche psychischen Aspekte sind mit dem physischen Körpererleben verbunden?“*

5.1.1. Der psychische Anteil der Propriozeption

NeurologInnen fanden schon vor langer Zeit heraus, dass wir, um uns selbst erleben zu können, die Wahrnehmung durch unsere Sinne brauchen. Wir erleben uns durch die sensorische Rückmeldung und Aktivität unseres Körpers. UEXKÜLL et al. fassen, in Anlehnung an SHERRINGTON unter Propriozeption „die (Vermittlung von) Wahrnehmungen aus dem eigenen Körper“ zusammen (1994, S. 219).

SHERRINGTON bezeichnete in den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff „Propriozeption“ die Eigenwahrnehmung. Er unterschied diese von der „Exterozeption“ (welche die Wahrnehmung von Außenreizen ist) und von der „Introzeption“ (welche die Wahrnehmung von Innenreizen beschreibt) (vgl. Sacks 2007a, S. 69). Diese Unterscheidung ist der Unterteilung von HANDWERKER aus dem vorangegangenen

Kapitel ähnlich. Er untergliederte die Somatosensorik in die Sensorik des Bewegungsapparates, die Hautsensibilität und die Sensorik der inneren Organe (vgl. 2006, S. 203). Die Propriozeption ist, wie wir aus Kapitel 4 wissen, der ständig unbewusste und automatische Fluss an Informationen über unsere beweglichen Körperteile, unsere Muskeln, Sehnen und Gelenke, mit deren Hilfe wir unsere Haltung, unsere Muskelkraft und unsere Bewegungen der Situation angemessen einsetzen können (vgl. Sacks 2007a, S. 69). Unser Gehirn erfasst mittels dieser die Position und Bewegung unseres Körpers, die Ausrichtung im Raum etc..

Schon für SHERRINGTON hat die Eigenwahrnehmung jedoch auch eine psychische Funktion. Er nennt sie „unseren verborgenen sechsten Sinn“ und fügt an, „daß [sic.] dieser Sinn für die Wahrnehmung *unserer selbst*³⁷ unerlässlich [sic.] ist. Nur durch die Eigenwahrnehmung sind wir nämlich in der Lage, unseren Körper als zu uns gehörig, als unser ‚Eigen-tum‘, als uns selbst zu erleben.“ (ebd., S. 69 f.)

Elisabeth LÖFFLER, jahrelang hauptberuflich als professionelle körperbehinderte Tänzerin tätig, sagt dazu, dass sie u. a. auch durch den Kontakttanz ihren „Körper als Teil ihrer Person“ erleben gelernt hat: „Als etwas, an dem nicht nur kritisiert, korrigiert und operiert wird, sondern als Körper, der Lust empfangen und bereiten kann [Sie hat sich dadurch; Anm.d.Verf.] ein positives Grundgefühl [erkämpft] (...).“ (in Schreuer/Santler 2008, S. 26)

Zur näheren Bestimmung leiten UEXKÜLL et al. Propriozeption etymologisch von dem Begriff „proprium“ (lat. ‚*das Eigene*‘) und „capere“ (lat. ‚*nehmen*‘) ab (1994, S. 17). SACKS verwendet den Begriff „property“ (engl.: ‚*Besitz*‘) (vgl. 2007b, S. 68). Durch die Propriozeption wird „der Körper in die Lage versetzt ..., sich selbst zu erkennen und in ‚Besitz‘ ... zu nehmen.“ Wir haben ihn also erst durch den ständigen Informationsfluss, der von unseren Muskeln, Sehnen und Gelenken zu unserem Gehirn strömt, „inne“ und „besitzen ihn“ (vgl. ebd.). Natürlich kommt hier auch unser Bewusstsein ins Spiel, das unseren Körper als Anteil von uns selbst interpretiert.

SACKS (ebd.) schreibt weiter: „Man besitzt sich selbst, man *ist*³⁸ man selbst, weil sich der Körper durch diesen sechsten Sinn immer und jederzeit erkennt und bestätigt“. Die Wahrnehmung unserer motorischen Impulse und das damit verknüpfte Selbsterleben ist

³⁷ Hervorh. i. O.

³⁸ Hervorh. i. O.

also eine der wichtigen Voraussetzungen dafür, dass wir uns auch psychisch erleben. Der Körper, durch den wir uns erleben und den wir uns zu eigen machen, wird demnach beständig durch unsere Tiefensensibilität neu erschaffen und bewirkt auch die psychische Wahrnehmung bzw. Erschaffung unseres Selbst. Mit anderen Worten nehmen wir uns durch die Empfindung unseres Körpers, durch die Wahrnehmung propriozeptiver Reize, auch psychisch wahr. Dies bedingt natürlich auch im Umkehrschluss, dass unsere psychische Wahrnehmung auch unsere körperliche schafft, denn das eine geht in das andere über.

Die Aufgabe der Propriozeption ist also „die Zuordnung der vom Körper stammenden Informationen zu uns selbst“, woraus sich unsere Selbstwahrnehmung ergibt. Durch die Eigenwahrnehmung erhalten wir die Auskunft darüber, dass das, was wir wahrnehmen, wir sind, ein Teil von uns ist (Reinelt 2004, S. 16). So wissen wir beispielsweise, dass unser rechter Arm, den wir gerade beim Tanz zur Musik bewegen, zu uns selbst gehört und tatsächlich der unsere und nicht der unserer TanzpartnerIn ist. Er wird durch die Rückmeldung unserer Eigenwahrnehmung bestätigt.

Diese propriozeptive Wahrnehmung, die „... automatisch, ohne bewusste Hinwendung der Aufmerksamkeit auf Haltungsänderungen, Bewegungsabläufe, selbstbestätigende Zuordnung von Körperteilen etc.“ arbeitet, gilt es „... systematisch und bewusst einzusetzen, wenn es um die Untersuchung körperlicher Empfindungen... geht“ (ebd., S. 17), denn die propriozeptive Aktivität unseres Nervensystems kann teilweise auch (willentlich) in unser Bewusstsein gebracht und genützt werden.

So wird der psychische Aspekt Propriozeption heutzutage in vielen Bereichen berücksichtigt und zielführend angewandt und kommt z.B. im Sportunterricht in Schulen, oder bei therapeutischen Ansätzen zum Einsatz. Denn unsere Eigenwahrnehmung wirkt auch auf viele andere Bereiche positiv ein, wie beispielsweise auf die Motorik oder das Körperschema, mit welchem sich eines der nächsten Unterkapitel befassen wird. Propriozeptive Übungsaufgaben steigern auch das Körperbewusstsein, verbessern die Bewegungskoordination und erwecken und steigern durch das verstärkte Spüren der eigenen Aktivität Freude und Spaß an körperlichen Tätigkeiten. So kann Eigenwahrnehmung auch die Lust an der Bewegung fördern.

Die Propriozeption hat auch einen modulierenden Einfluss auf das emotionale Befinden, denn propriozeptive Aktivitäten können auch auf das vegetative Nervensystem wirken.

Durch die Selbstempfindung können wir so beispielsweise Gefühle, wie Vitalität und Lebendigkeit, erleben.³⁹

Die Auseinandersetzung mit den psychischen Aspekten des Körpererlebens führt wieder zurück zum eigentlichen Thema, dem Tanzen: Was hat die Eigenwahrnehmung mit Tanz zu tun? Dies soll nun beantwortet werden.

Wir brauchen die Propriozeption, um uns beim Tanzen selbst erleben zu können. DESCARTES würde an dieser Stelle vielleicht formulieren „Ich tanze, also bin ich“.

Durch die Selbstempfindung können wir aber auch unsere Freude, Vitalität und Lebendigkeit empfinden, die wir beim Tanzen erfahren.⁴⁰

Gefühle sind mit Tanz sehr eng verbunden, denn sie können nach PETER-BOLAENDER in der Tanzimprovisation „entweder Impuls zum Tanzen sein“, „oder aber sie entstehen durch das Tanzerlebnis (...)“ selbst (1991, S. 269). Auf der einen Seite wird also die seelische Empfindung in und mit der Bewegung hervorgerufen, auf der anderen Seite bewegt uns beim Tanz auch das seelische Erleben. Unser Bewegungs-, Positions-, oder Kraftsinn alleine würde uns die beschriebenen Gefühlsempfindungen nicht vermitteln können, wie die obigen Ausführungen nahe legen. Bei DanceAbility, ist das Wahrnehmen und Spüren von Bewegungen zentrales Grundelement und wird als tänzerisches Instrument eingesetzt (siehe Unterkapitel 3.5.1. „Die Basis einer Einheit - Wahrnehmen bei DanceAbility“). Denn nur das feinsinnige Spüren verleiht der Bewegung bei dieser Tanzform ihren speziellen tänzerischen Ausdruck. Da Bewegung, so auch GANSCH (2003, S. 114), „(...) eine lebendige Empfindung“ voraussetzt, muss die „Bewegungsaktivität in der Empfindung wurzeln“. (ebd.)

Die lebendige Empfindung der Bewegungsaktivität, die wir so durch die differenzierte Selbstwahrnehmung erlangen, ist nach PETER-BOLAENDER Grundlage für unseren „individuellen Körper- und Bewegungsausdruck und ... die Selbstdarstellung [bzw. den] Selbsta Ausdruck durch Tanz.“ (1991, S. 258)

Aus den oben genannten Ausführungen kann ersehen werden, dass die Funktion des Selbsterlebens und der Eigenwahrnehmung beim Tanzen eine zentrale Rolle spielt.

³⁹ Hiermit wird einmal mehr die Zusammenarbeit aller sensorischen Systeme verdeutlicht, um eine Basis für Bewegung, Interaktion und Sein zu schaffen.

⁴⁰ Dies gilt auch für so genannte „negative Gefühle“, wie beispielsweise Angst oder Trauer.

5.1.2. Körperschema und Körperbild

Unsere „Körperwahrnehmung basiert in starkem Maße auf einer Mischung aus Bewegungserfahrungen und Kenntnissen über den eigenen Körper.“ (Häfelinger/Schuba 2007, S. 11)

Das Körperschema wird nach UEXKÜLL et al. „als (Gefühls-)Kode der ‚Propriozeption‘ (Sherrington) bzw. des ‚sechsten Sinns‘ (Sacks) verstanden, der die Körperempfindungen ... für das Körper-Selbst interpretiert.“ (1994, S. 218 f.) Auf den Begriff des Körper-Selbst wird im nächsten Unterkapitel näher eingegangen. Bei diesem Bezeichnungsprozess fungiert laut UEXKÜLL et al. „das Körperschema als kodierende Instanz [, die] motorischen Eindrücken die Bedeutung eines ‚Selbst‘ erteilt, das sich in sensorischen Eindrücken spürt.“ (ebd.)

Ohne den Code des Körperschemas können wir beispielsweise nicht mit einem Rollstuhl, einer Krücke oder Prothese tanzen, ohne unsere Bewegungen beständig visuell zu kontrollieren. Denn „alles was an den Bewegungen unseres Körpers teilnimmt“ muss vorerst „zu dem Modell unseres Selbst hinzugefügt“ werden, um „ein Teil dieses erlebten Körpers“ zu werden (Head 1911/1912; 1926 zit. n. Uexküll et al. 1994, S. 17).

Wir benötigen unser Körperschema aber nicht nur für die Zuordnung sensomotorischer Inputs, sondern auch für die Orientierung unseres Körpers im Raum.

So ist „die Aktivität der Propriozeptoren ... physiologische Voraussetzung für die Entstehung der (psychologischen) ‚Raum-Zeit-Gestalt‘ unseres Körpers, des sog. ‚Körperschemas‘, in das alle anderen Sinnesempfindungen zum Körperbild integriert werden.“ (Fuchs 1997, S. 11)

Das Körperschema beherbergt demnach „die Vorstellung der Lage des Körpers und der Körperteile zueinander.“ (Häfelinger/Schuba 2007, S. 11)

Es ist nach HEAD die organisatorische Basis (vgl. 1911/1912; 1926 n. Uexküll et al. 1994, S. 17) und nach STÄDTLER „das kognitive Schema“ von unserem Körper, *das Wissen über die Bewegungsmöglichkeiten unseres Körpers*, „das als gespeicherter Standard und Vergleichsmaßstab für alle Körperpositionen und -bewegungen bzw. alle auf den Körper einwirkenden haptischen Reize dient“. (2003, S. 541) HÄFELINGER und SCHUBA nennen es das „motorische Körpergedächtnis“, „das die motorische Planung ermöglicht.“ (2007, S. 57)

„Das Körperbewusstsein, das durch das Zusammenspiel ... [taktiler und sensorischer; Anm. d. Verf.] Reize entsteht, ist für die Durchführung von koordinierten Bewegungsmustern von entscheidender Bedeutung.“ (ebd., S. 11)

Auch unser Körperschema ist „an Gefühle und Empfindungen wie Freude, Ärger, Zustimmung, Ablehnung usw. gekoppelt.“⁴¹ (ebd.)

Das Körperschema bildet sich im Laufe unserer Entwicklung (aus Erfahrungen der Vergangenheit und aktuellen Gegenwart) heraus, passt sich der jeweiligen Lebenssituation an und verändert sich fortlaufend (vgl. Head 1911/1912; 1926 z. n. Uexküll et al. 1994, S. 17). Aus diesen motorischen und sensorischen Eindrücken der Vergangenheit und Gegenwart entsteht laufend modellhaft unser momentanes (Körper-)Selbst. Das Körperschema wird hierbei „durch die propriozeptiven Zeichen der Eigenwahrnehmung und deren Bedeutung ... ständig neu geschaffen.“ (Uexküll et al. 1994, S. 101)

Auf diese Weise werden das Körperschema und auch das Körperbild für unser Selbsterleben (und unsere Konstruktion der Realität) bedeutsam (vgl. Teegen 1992, S. 100).

Bezug nehmend auf das Tanzen sind die verschiedenartigsten „Bewegungsentwürfe, Variationen und Adaptierungen von Bewegungsabläufen, der Wechsel und die Veränderung von körperlichen Druck- und Spannungsverhältnissen, etc. ... von großer Bedeutung“ für die Ausdifferenzierung und Weiterentwicklung unseres Körperschemas (vgl. Reinelt 1998, S. 321). Denn „eine Bewegung läuft herkömmlich entweder schematisch ..., d. h. immer nach dem gleichen Muster [ab], oder das Muster wird sich (...)“, so GANSCH, weil der Mensch mit seinen Empfindungen verbunden ist, „der neuen Situation anpassen.“ (2003, S. 114) Auf den Improvisationstanz bezogen, bieten sich vielfältige Anregungen, das herkömmliche Muster durch die lebendige Empfindung des eigenen Körpers zu verändern und zu variieren und dem jeweiligen Erleben anzupassen.

⁴¹ Einer Theorie UEXKÜLLS et al. (1994, S. 16 f.) nach sind (motorische und sensorische) Körpersensationen „Zeichen‘ und ‚Gefühle‘ ‚Kodes‘, die uns über die [emotionale; Anm. d. Verf.] Bedeutung der Körpersensationen informieren.“ (...) So werden Gefühle „als Zeichen für unseren erlebten Körper (als Bezeichnendes) kodiert.“ Außer „dem Kode“ für das „Körperschema“ sind jedoch „noch andere Gefühle [- wie z.B. unbewusste Gefühlskonflikte; Anm. d. Verf.] an der Kodierung unseres Körpererlebens beteiligt“. (ebd.)

Auf diese Weise erteilt also das Körperschema sensorischen und motorischen Sensationen emotionale Bedeutungen.

Das Körperbild beinhaltet nach HÄFELINGER und SCHUBA, die Sichtweise und, im Gegensatz zu der vorwiegend räumlichen Orientiertheit des Körperschemas, die „gefühlsmäßige und gedankliche Vorstellung des Körpers⁴²“ (Häfelinger/Schuba 2007, S. 11).

Auch auf das Tanzen hat die Art und Weise, wie wir unseren Körper sehen, einen erheblichen Einfluss.

Andererseits kommt es aber auch durch die intensive Arbeit und Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und Körpererleben, die ja auch im Rahmen des Tanzens stattfindet, „(...) zu lebhaften Eindrücken über das eigene Körpererleben und das Körperbild.“ (Müller-Braunschweig 2003, S. 523)

Unsere Einstellung zu unserem Körper bringen wir auch in unseren Körperbewegungen zum Ausdruck. Nehmen wir unseren Körper beispielsweise als eingeschränkt wahr, wird sich das auch in der Art und Weise, wie wir uns bewegen und uns (neue) Bewegungsformen zutrauen, widerspiegeln.

5.1.3. Körper-Selbst

Wenn wir an die Subjektive Anatomie denken, so benötigt eine Theorie „des ‚eigenen Körpers‘ ... als Rahmen eine Theorie des ‚Selbst‘, dem ein Körper zu eigen sein kann.“ (Uexküll et al. 1994, S. 154)

Im DEUTSCHEN UNIVERSALWÖRTERBUCH DUDEN wird das „Selbst“ als „(...) das seiner selbst bewusste Ich (...)“ definiert. (Duden - Deutsches Universalwörterbuch Online 2007, o.S.). LANDER und ZOHNER BEZEICHNEN das Selbst als das Ich in seiner gesamten Erscheinung, einschließlich seiner physischen und psychischen Anteile (vgl. 1988, S. 9). So gibt es ein „biologisches Körper-Selbst“, das sich aus den motorischen und sensorischen Empfindungen der Muskelzellen, der Sehnen und Gelenke erschafft, ein soziales Selbst sowie ein „handelndes, oder agierendes Selbst“^{43 44}. Das „biologische

⁴² Hervorh.d. Verf.

⁴³ Neben den bereits genannten Selbst-Ebenen wird in der BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE ONLINE auch das „Beziehungs-Selbst“ angeführt (vgl. Brockhaus Enzyklopädie Online, o.S.).

Selbst“ oder Körper-Selbst erleben wir durch die Propriozeption (vgl. Brockhaus Enzyklopädie Online 2011, o.S.; Uexküll et al. 1994, S. 154 f.).

Die Fähigkeit, den eigenen Körper als sich selbst zugehörig zu erkennen, „Sich-selbst-in-Besitz-zu-nehmen“ gelingt uns also durch die motorische Aktivität des Selbst, das durch die propriozeptive Antwort des Körpers als Körper-Selbst bestätigt wird (s. a. Uexküll et al. 1994, S. 80).

Das Körper-Selbst entsteht aus den bewussten und unbewussten Empfindungen, die wir von unserem Körper haben. Es ergibt sich aus dem momentanen Körperschema bzw. Körperbild, dem bewussten und unbewussten Bild über unseren Körper, die sich im Laufe der menschlichen Entwicklung, in Abgrenzung zum psychischen Selbst, entfalten. So ist das Körper-Selbst vor allem gegenwartsbezogen, d.h. es ist nur in der aktuellen Situation erlebbar (vgl. Uexküll et al. 1994, S. 218). Auch DENEKE schreibt dazu: Das Selbst existiert „vor allem im *Erleben* unserer Selbst [sic.], also als subjektive Erfahrung.“ (1989, S. 578) Der folgende Vergleich soll dies veranschaulichen: Musik klingt in den Ohren und bewirkt unterschiedliche Vorgänge; die Töne werden von unserem Gehirn verarbeitet und dringen als bestimmte Klänge in unser Bewusstsein, sie werden von uns als wohlklingend oder weniger angenehm interpretiert usw.. Wir können uns an das Musikstück erinnern, es in unserer Erinnerung rekonstruieren, und doch gehört das bereits verklungene Klangerlebnis der Vergangenheit an, da wir es ja vor einigen Minuten gehört haben. Musik ist also nur gegenwärtig erfahrbar. Genauso kann das Selbstempfinden des Körpers als nur in der Gegenwart erfassbarer Prozess verstanden werden.

Bezug nehmend auf das Tanzen sind das „Sich-Wahrnehmen und -Bewegen“, das „Sich-Spüren“ als sich bewegende und bewegte Person, wesentlich beteiligt an der Entwicklung des Körper-Selbsts. So fördern beispielsweise propriozeptive Impulse die Entwicklung eines „Dynamischen Körper-Selbst“ (vgl. Reinelt, 1998, S. 323). Durch den beständigen Informationsfluss von unseren Muskeln, Sehnen und Gelenken sowie dem Labyrinthorgan unseres Innenohres erleben wir unser Körper-Selbst. Dies ist vergleichbar mit dem

⁴⁴ Bei der Unterscheidung zwischen Körper-Selbst, psychischem Selbst und sozialem Selbst geht es primär um die Differenzierung zwischen den - dem jeweiligen Selbst zugehörigen - Erlebnisinhalten. LICHTENBERG spricht in Bezug auf das Körper-Selbst von den Erlebnisinhalten, die sich auf den Körper beziehen und von ihm herrühren. Dabei ist festzuhalten, dass das Körper-Selbst im Erleben des Ichs von dem psychischen Selbst und sozialen Selbst nicht zu trennen ist. Sowohl das Körper-Selbst, als auch das soziale Selbst enthalten psychische Anteile, da sie ohne diese nicht erlebbar wären (vgl. 1978, p. 360).

Prozess, der auch in der Kontaktimprovisation stattfindet, wo einzelne Körperteile mit der Zeit differenzierter wahrgenommen werden können und sich mit dem verfeinerten Körperbewusstsein auch ein genaueres Gespür für die Körperwahrnehmung und Bewegung entwickelt. (s. a. Bruns 2000, S. 52).

„Über das Tanzen [verändert sich] das Körpergefühl, was sich wiederum auf das Bewegungserleben auswirkt. Dabei spielen das genussvolle Erleben und der kreative Zugang zur eigenen Bewegung eine wichtige Rolle.“ (ebd., S. 63)

Die Berührung durch eine andere Person bietet zudem „eine Möglichkeit, sich selber besser zu spüren“, intensiviert die Selbstwahrnehmung (vgl. ebd., S. 66). „Ähnlich wie bei der Eutonie, wo zur Intensivierung der Körperwahrnehmung Bälle oder Bambusstämme unter den Körper gelegt werden, bildet bei der Kontaktimprovisation der Körper des Partners einen Widerstand oder eine Fläche, über die sich die Tanzenden intensiver spüren können.“ (ebd.)

Im Anschluss an die theoretischen Ausführungen werden, um die individuelle Ebene von Betroffenen einzubringen, im praktisch-empirischen Teil sieben InterviewpartnerInnen zu ihrem Körpererleben beim Kontaktanz befragt.

II. THEORETISCHE BASIS DES PRAKTISCH-EMPIRISCHEN TEILS

1. DATENERHEBUNG MITTELS DER METHODE DES PROBLEMZENTRIERTEN INTERVIEWS

1.1. Einführung in Forschungsmethodik und Untersuchungsplan

Aus der Intention, das subjektive Körpererleben ermitteln zu wollen, leitet sich die Wahl einer qualitativen Forschungsmethode direkt ab, denn „das subjektive Erleben des eigenen Körpers lässt sich nicht in vorgegebenen, standardisierten Antworten fassen“ (vgl. Bruns 2000, S. 44), wie es die quantitative Forschung vorsieht. Um das subjektive Erleben zu erfassen, müssen „die Subjekte selber zur Sprache kommen ...; sie sind die Experten für ihre eigenen Bedeutungsinhalte“ (vgl. Mayring 2002, S. 66).

KLEINING hat als einen wichtigen Leitsatz innerhalb der qualitativen Sozialforschung die Regel der „maximalen strukturellen Variation der Perspektiven“ aufgestellt. Diese besagt, dass ein Untersuchungsgegenstand aus allen möglichen Blickwinkeln angegangen werden soll. Man soll ihn „von allen Seiten betrachten, betasten, erleben“ um Einseitigkeit zu vermeiden (vgl. 1995, S. 27). Dabei ist es wichtig, eine möglichst starke Unterschiedlichkeit an Informationen zu gewinnen, die strukturell verschiedene Aspekte beinhalten sollen. Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, breitgefächert viele unterschiedliche Faktoren, von denen Einflüsse auf die Untersuchungsergebnisse ausgehen könnten, einzubeziehen. So konnten beispielsweise keine Gruppengespräche durchgeführt werden. Es wurden jedoch unterschiedliche Personengruppen und Könnerniveaus in die Auswahl der Interviewpartner miteinbezogen.

Um die Untersuchungsergebnisse nicht durch eigene Vorannahmen über den Einfluss und die Wirkungsweise von Kontakttanz auf das Körpererleben von behinderten Personen zu beeinflussen, welche sich zweifelsohne durch eigenes theoretisches Hintergrundwissen zu DanceAbility und die eigene Eingebundenheit in den Tanz gebildet haben, wurde die Befragung der InterviewpartnerInnen durch eine dritte Person durchgeführt, die in diesem

Setting nicht miteinbezogen ist. Dies soll die Objektivität und Validität der durchzuführenden Untersuchung gewährleisten.

1.2. Das problemzentrierte Interview

Das in der qualitativen Forschung häufig angewandte problemzentrierte Interview soll den InterviewpartnerInnen die Möglichkeit geben, ihr Körpererleben bei DanceAbility in ihren eigenen Formulierungen zum Ausdruck zu bringen. Es lässt die Befragten möglichst frei zu Wort kommen, um ein offenes Gespräch zu ermöglichen.

FLICK hebt hervor, dass die Interviewform des halbstrukturierten problemzentrierten Leitfadeninterviews für eher persönliche Themenbereiche als Messinstrument sehr gut geeignet ist, da bei dieser „relativ offenen Gestaltung der Interviewsituation die Sichtweisen des befragten Subjekts eher zur Geltung kommen als in standardisierten Interviews oder Fragebögen“ (2000, S. 94).

Problemzentrierte Interviews werden vor allem dort eingesetzt, wo schon einiges an Vorwissen über den Gegenstand besteht und spezifische dezidierte Fragestellungen im Zentrum stehen.

Der halbstrukturierte Rahmen der Fokussierung auf den Untersuchungsgegenstand erleichtert auch den zu interviewenden Personen die Kommunikation. MAYRING betont hierbei ausdrücklich die Offenheit des problemzentrierten Interviews als wichtiges Kriterium. Die Auskunft gebende Person wird zwar durch den Interviewleitfaden geführt, kann bzw. soll aber offen ohne vorgegebene Antworten auf die Fragen eingehen (vgl. 2002, S. 68 f.).

1.3. Der Interviewleitfaden

Der Interviewleitfaden dient der InterviewerIn einerseits als Grundlage, Orientierung und Strukturierung, andererseits der Gegenüberstellung der Forschungsdaten untereinander. Durch den Leitfaden und die darin angesprochenen Themen erhält die interviewende Person ein Gerüst, welches ihr bei der Datenerhebung sowie -analyse dient, indem es die Ergebnisse verschiedener Interviews untereinander, aber auch mit den Aspekten der aktuellen Forschungslage, vergleichbar macht.

Zudem lässt das flexiblere Gerüst des (halbstrukturierten) Interviewleitfadens genügend Spielraum, um in der Interviewsituation spontan etwaige, zur Zeit der Leitfadenerstellung noch nicht eingebrachte Fragen und Themen einzubeziehen. Auch bei der Interviewauswertung besteht noch die Möglichkeit, Themen herauszufiltern, die nicht bei der Leitfadenskonzepion und auch nicht vor Ort mit dem/der InterviewpartnerIn geklärt wurden.

1.3.1. Anmerkungen zur Wahl des Tandeminterviews

In dieser Arbeit wurde die Befragung der InterviewpartnerInnen durch eine dritte Person, die in diesem Setting nicht miteinbezogen ist, durchgeführt. Dies soll die Objektivität und Validität der vorliegenden Untersuchung gewährleisten, denn durch mein theoretisches Hintergrundwissen zu DanceAbility und meine eigene Eingebundenheit in den Tanz haben sich zweifelsohne gewisse Vorannahmen über den Einfluss und die Wirkungsweise von DanceAbility auf das Körpererleben von behinderten Menschen gebildet. Ich als Forschungsleiterin/Verfasserin dieser Arbeit übernahm zumeist die Rolle der protokollierenden UntersucherIn und griff nur bei direktem Bedarf in das Interviewgespräch ein. Aufgrund der Tatsache, dass ich allen interviewten Personen bekannt bin, konnte ich durch meine Anwesenheit auch ein, für die spezielle persönliche Thematik sehr vorteilhaftes, etwas vertraueres Gesprächsklima schaffen. Diese Art der Interviewdurchführung wird als Tandeminterview bezeichnet. Im Gegensatz zum Einzelinterview, bei dem ein/e InterviewerIn eine Person befragt, ist das Tandeminterview ein Gespräch mit zwei BefragterInnen und einer interviewten Person.

Wenngleich das Einzelinterview die meist angewandte Interviewmethode ist, ist bei manchen Befragungen die Hinzunahme eines/r weiteren InterviewerIn durchaus ratsam und mitunter auch erforderlich. Herausragende Vorteile eines Tandeminterviews sind die Möglichkeit der gegenseitigen Unterstützung der InterviewerInnen in schwierigen Interviewphasen sowie die Gelegenheit sich in der Befragungssituation abwechseln und entlasten zu können. Zwischen den beiden Befragenden gibt es unterschiedliche Möglichkeiten der Aufgabenteilung. Die nicht-interviewende Person kann während des Interviews den Gesprächsverlauf genauer verfolgen und weiterführende Fragen in das Interviewgespräch einbringen. Des Weiteren kann sie auf ausgelassene Fragen hinweisen, um Präzisierung ersuchen, oder sich spezifische Nachfragen zurechtlegen. Auch die

unangenehme Aufgabe, die befragende Person bei wiederholten Themenausschweifungen zum eigentlichen Thema des Interviews zurückzuführen oder bei unklaren Aussagen mehrmals „nachzubohren“, kann aufgeteilt werden. Eine weitere mögliche Arbeitsaufteilung beim Tandeminterview ist die Rollenunterteilung in fragende und protokollierende Untersucherin. Dabei sollte die nicht-befragende Untersucherin die Möglichkeit, sich in das Zwiegespräch entlastend einzubringen, nicht überstrapazieren. Diesbezüglich ist eine besondere Sensibilität und Zurückhaltung vonnöten, damit diese Interventionen nicht als Störung bzw. Unterbrechung des Interviewverlaufs gewertet werden oder der/die InterviewerIn nicht als inkompetent dargestellt wird. Die Anwesenheit einer zweiten Person kann die künstliche Atmosphäre der Interviewsituation auflockern. Zu guter Letzt hat das Tandeminterview den Vorteil, dass sich beide BefragterInnen über das geführte Interview austauschen und die Interviewsituation reflektieren können (vgl. Bortz/Döring 2009, S. 243; Hoff 1989, S. 171-174).

Der als Orientierungshilfe dienende (halbstrukturierte) Interviewleitfaden wurde in Anlehnung an KIRSCHNER (1999) erstellt, da diese von partiell ähnlichen Fragestellungen ausgeht.

Durch die offene Gestaltung der Kommunikation konnte sowohl in der Interviewführung, als auch -auswertung die Gefahr von Missverständnissen seitens der InterviewerIn verringert werden.

Am Ende der qualitativen Interviews wurden sozio-demographische Daten sowie Eckdaten zur Thematik von Tanz und Körpererleben mittels eines standardisierten Kurzfragebogens erfasst. Dieser diente dazu, das Interview von jenen Fragen, die für den eigentlichen Themenbereich des Interviews weniger relevant sind und nach der Frage-Antwort-Struktur beantwortbar sind, zu entlasten (vgl. Bortz/Döring 2009, S. 314).

1.4. Die InterviewpartnerInnen

Im Rahmen der Möglichkeiten dieser Diplomarbeit wurden zur Beantwortung der Forschungsfrage fünf Tänzerinnen mit dem Altersdurchschnitt von 39,6 Jahren und zwei Tänzer von 31 und 46 Jahren interviewt.

Um **möglichst fundierte Aussagen** zu bekommen, wurden gezielt Personen aus der Gruppe der fortgeschrittenen TänzerInnen mit körperlichen Behinderungen gewählt, die teils auch nach mehrjähriger Erfahrung (zwei bis vier Jahre) fortgeschritten bzw. auf dem Wege zur Professionalität sind oder bereits über ein Jahrzehnt hauptberuflich als professionelle TänzerInnen tätig waren.

Wie einleitend erklärt, soll der **Begriff der Professionalität** an dieser Stelle weniger auf den Aspekt der berufsmäßigen Ausübung bezogen werden, als vielmehr unter jenem seiner weiteren Bedeutung, von Qualifikation, Versiertheit und fachfrauischem /fachmännischem Können betrachtet werden (vgl. dazu Wahrig Fremdwörterlexikon 2002, o.S.). Auf die Schwierigkeit, sich die performative Arbeit zum Beruf zu machen und davon leben zu können, wurde bereits hingewiesen.

Fast alle interviewten Personen haben das DanceAbility-Teacher-Training absolviert, eine Grundausbildung, die zu einem großen Teil Tanztechnik und Choreografie beinhaltet. Die Unterrichtstätigkeit und Choreografie von Tanzstücken wird derzeit von drei Tänzerinnen und einem Tänzer ausgeübt. Tänzer und Tänzerinnen haben eine durchschnittliche Tanzerfahrung von 3,6 Jahren. Jene zwei der weiblichen Tänzerinnen, die bereits über ein Jahrzehnt hauptberuflich als professionelle Tänzerinnen tätig waren, machen regelmäßig eigene Projekte, in die teilweise DanceAbility einfließt. Beide haben eine Tanzerfahrung von etwa 18 Jahren und eine Performanceerfahrung von 16 Jahren. Sie sind die einzigen Tänzerinnen, die die Möglichkeit hatten, in etwa zehn Jahre hauptberuflich als Performerinnen zu arbeiten und teilweise auch zu unterrichten. Deshalb wurden sie bei der vorher genannten Durchschnittsberechnung nicht berücksichtigt. Alle anderen Tänzer und Tänzerinnen haben eine durchschnittliche Performanceerfahrung von 2,4 Jahren.

Ausprägungsgrad und Art der Beeinträchtigung sind heterogen, aber in Bezug auf die körperlichen Fähigkeiten für den Tanz miteinander vergleichbar.

Aus all den aufgezählten Eigenschaften ergibt sich eine in den relevanten Merkmalen maximal kontrastierte, aber informative Stichprobe an InformantInnen.

Leider war eine gleichmäßige Verteilung der InterviewpartnerInnen zwischen jahrzehntelang aktiven und mehrjährig aktiven, fortgeschrittenen und professionellen Tänzerinnen sowie Männern und Frauen innerhalb dieser Untersuchung, nicht möglich, da die Anzahl der zur Verfügung stehenden InformantInnen aufgrund des speziellen Forschungsfeldes sehr begrenzt war.

1.5. Die Interviewsituation

Qualitativ hochwertige Befragungsergebnisse sind zu einem guten Teil auch von entsprechenden Rahmenbedingungen abhängig. Folgende Aspekte zur Ausgestaltung der Interviewsituation wurden beachtet:

Die InterviewpartnerInnen sind vorab über das *Ziel der Untersuchung* informiert worden. Sie sind vor Gesprächsbeginn über *den Verlauf des Interviews* in Kenntnis gesetzt worden, um übertriebenen Erwartungen an die an sie gestellten Anforderungen vorzubeugen und der Gefahr von unnatürlichen, von der Theorie hergeleiteten, Aussagen entgegenzuwirken. Des Weiteren wurden sie über die *Funktion des Interviewleitfadens* sowie der *Interviewaufzeichnung* aufgeklärt und über die *Weiterverarbeitung* des Interviewmaterials informiert. Gleichzeitig wurde die *Anonymisierung und vertrauliche Behandlung* der Daten zugesichert. Dies ist besonders dann wichtig, wenn GesprächspartnerInnen über sehr persönliche Inhalte, wie ihre Gefühle und Einstellungen, berichten (vgl. Cropley 2008, S. 84). Ausschlaggebend für ein *Wohlgefühl* während der Interviewsituation ist auch ein den InterviewpartnerInnen *bekannter und vertrauter Ort*, welcher im Zuge der Durchführung berücksichtigt wurde.

Die interviewenden Personen bemühten sich die GesprächspartnerInnen durch eine *teilnehmende Gesprächsführung* in ihrem Erzählfluss zu unterstützen und nahmen die Rolle interessierter ZuhörerInnen ein. Kam der Redefluss der InterviewpartnerInnen dennoch ins Stocken, wurde dies durch *direkte Fragen* und *Nachfragen* in Zusammenhang mit der aktuellen Gesprächssituation überbrückt.

Im Folgenden wird im Anschluss an Erläuterungen zur Datenerhebung in die Theorie der Datenauswertung eingeführt.

2. DATENAUSWERTUNG IN ANLEHNUNG AN DIE QUALITATIVE INHALTSANALYSE NACH MAYRING

2.1. Aufbereitung des Datenmaterials für die Auswertung der Problemzentrierten Interviews

Nach der Aufnahme der Interviews mittels Tonbandgerät erfolgte die Protokollierung der gewonnenen Daten durch wörtliche Transkription. Die Transkription stellt für MAYRING die „Basis für eine ausführliche interpretative Auswertung“ (2002, S. 89) dar und ist unabdingbar. Dabei werden ausgehend von Primärdaten (Originalgespräch) über Sekundärdaten (Aufnahme des Gesprächs) Tertiärdaten (Transkript) erzeugt (vgl. Kowal/ O‘Connell 2007, S. 440). Die wörtliche Transkription ermöglicht eine präzise und vollständige Erfassung des gewonnenen Datenmaterials. Das Wortprotokoll verhilft auch dazu, Einzelaussagen in ihrem Kontext zu sehen (vgl. Mayring 2002, S. 89). Die Herstellung eines Transkripts wird, da Transkripte immer auch selektive Konstruktionen sind und mit erheblicher Reduktion des Ausgangsmaterials verbunden sind, als theoriegeleiteter Prozess betrachtet (vgl. Kowal/ O‘Connell 2007, S. 440). Bei der Festlegung des Transkriptionssystems wurde zur leichteren Lesbarkeit und Verständlichkeit der Transkription im Sinne einer „selektiven Konstruktion“ (Kowal/ O‘Connell 2007, S. 440) die Reduktion auf ein notwendiges Minimum vorgenommen. Am besten geeignet schienen dafür die von Frau Mag.^a Dr.ⁱⁿ Agnes TURNER im Rahmen des Seminars „Qualitative Methoden in der Sozialforschung I und II - Das narrative Interview“ für qualitative Forschungszwecke zur Verfügung gestellten Transkriptionsregeln. Das Seminar fand im Wintersemester 2006/07 und Sommersemester 2007 an der Universität Wien statt. Die Transkriptionsregeln wurden in Anlehnung an das Transkriptionssystem von MAYRING (2002, S. 100) von der Verfasserin dieser Arbeit ergänzt.

Neben den aus den Interviews gewonnenen Daten, dienten sowohl die Interaktion zwischen der befragten Person und der InterviewerIn, als auch etwaige Eindrücke und Deutungen der InterviewführerIn als Informationsquellen (vgl. Bortz/Döring 2009, S. 309). Deshalb wurden zur Ergänzung der Tonträgeraufzeichnungen im Anschluss an jedes Interview Postskripte angefertigt. Sie ergänzen die Interviewdurchführung, indem sie

persönliche Anmerkungen und Eindrücke der interviewenden Person zur Interviewsituation; der Interaktion und Kommunikation mit den GesprächspartnerInnen bzw. dem Ablauf des Interviews, die Person der InterviewpartnerIn, das eigene Verhalten während der Interviewsituation, äußeren Einflüssen während der Interviewdurchführung; oder auch thematische Auffälligkeiten oder Interpretationsideen und anderes enthalten. Diese Aufzeichnungen konnten ausführliche Kontextinformationen für die nachfolgende Interpretation der Interviews liefern.

2.2. Vorbemerkungen zur Methode der Qualitativen Inhaltsanalyse

Die Qualitative Inhaltsanalyse ist eine klassische Vorgehensweise zur Analyse von Textmaterial. Sie wird „in der Regel zur Analyse subjektiver Sichtweisen ... mit Leitfaden-Interviews verwendet“ (Flick 2000, S. 215).

Sie basiert auf der quantitativen Inhaltsanalyse, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten von Amerika entwickelt wurde, um Massenmedien in Hinblick auf ihren gesellschaftlichen Einfluss quantitativ zu analysieren (vgl. Mayring, 2000, S. 85). Bald folgte die Forderung nach einer qualitativen Inhaltsanalyse, da das erste Modell lückenhaft war. Vor allem folgende vier Dimensionen wurden für RITSERT (1972, S. 21) in der ursprünglichen Form der Analyse zu wenig Beachtung geschenkt:

- der Kontext von Textbestandteilen,
- latente Sinnstrukturen,
- markante Einzelfälle,
- Inhalte, die im Text nicht explizit angesprochen werden.

Die qualitative Form der Inhaltsanalyse fokussiert auf eben diese Aspekte, ohne sich dabei in vorschnellen Quantifizierungen zu verlieren. Eine große Stärke der Inhaltsanalyse liegt im schrittweisen Vorgehen in der Analyse des Textmaterials, das strengen methodischen Kriterien folgt.

Um mit der Analyse des mittels Transkription aufbereiteten Materials beginnen zu können, ist es in einem ersten Schritt nötig, die Daten auf verschiedene Themen und Aspekte, die in den Interviewgesprächen vorkamen und für die Auswertung als wesentlich erachtet werden, zu untersuchen. Mittels dieser Sortierung werden die Themen in diverse Auswertungskategorien untergliedert.

Einerseits ist gerade sie gut geeignet, um Texte systematisch zu analysieren, indem sie das sprachliche Material zergliedert, sodass eine stückweise Bearbeitung möglich wird, andererseits können mit der Qualitativen Inhaltsanalyse die jeweiligen Analyseaspekte genau hervorgehoben werden. Anders als bei anderen Analyseverfahren werden die Kategorien häufig theoriegeleitet am Interviewmaterial entwickelt, also aus theoretischen Modellen abgeleitet. Folglich werden sie an das qualitative Datenmaterial herangeführt und am theoretischen Modell überprüft und modifiziert.

2.3. Arbeitsschritte der Qualitativen Inhaltsanalyse

Die Qualitative Inhaltsanalyse besteht aus drei Arbeitsschritten: der zusammenfassenden Inhaltsanalyse (Kurzversion durch Paraphrasierung der wesentlichen Inhalte des Textmaterials), der explizierenden Inhaltsanalyse (Klärung von einzelnen noch fraglich gebliebenen Textstellen durch Hinzuziehen von zusätzlichem, das Verständnis erweiterndem Kontextmaterial wie z. B. anderen Interviewpassagen oder Informationen über die Befragten) sowie der strukturierenden Inhaltsanalyse (Ordnung und Gliederung der zusammenfassenden und explizierenden Kurzversion aus den vorigen Arbeitsschritten unter theoretischen Fragestellungen) (vgl. Bortz/Döring 2009, S. 331 f.; Flick 2000, S. 212 ff.; Mayring 2002, S. 114 f., 121).

Ein regelgeleitetes, intersubjektiv nachvollziehbares Textmaterial sowie ein elaboriertes Kategoriensystem ist die Basis für die zusammenfassende Deutung in 3 Schritten:

2.3.1. Die Zusammenfassende Inhaltsanalyse: Bei der zusammenfassenden Inhaltsanalyse wird der Ausgangstext auf eine überschaubare Kurzversion reduziert, die nur noch die wichtigsten Inhalte umfasst. Die Arbeitsschritte dafür sind: a. Die Paraphrasierung, unter welcher man ein Wegstreichen ausschmückender Redewendungen sowie die Transformation auf eine grammatikalische Kurzform versteht. b. Die Generalisierung: Dabei werden konkrete Beispiele verallgemeinert. c. Die Reduktion: Hierbei werden ähnliche Paraphrasen zusammengefasst.

2.3.2. Die Explizierende Inhaltsanalyse: Sie klärt diffuse, unklare, mehrdeutige oder widersprüchliche Textbestandteile (Begriffe, Sätze). Diese werden dadurch verständlich

gemacht, dass zusätzliche Materialien, wie Einbezug von Kontextmaterial (beispielsweise andere Interviewpassagen, Informationen über die Befragten) herangezogen werden.

2.3.3. Die Strukturierende Inhaltsanalyse: Ziel dieses dritten in der Literatur angeführten Arbeitsschrittes ist es, aus dem vorhandenen Material eine bestimmte Struktur, wie etwa formale Aspekte, inhaltliche Aspekte oder bestimmte Typen, herauszugreifen. Die so entstandene zusammenfassende und explizierende Kurzversion des Textmaterials wird unter theoretischen Fragestellungen geordnet und gegliedert. Womit ein Kategoriensystem erstellt und vor der Endauswertung verfeinert wird (vgl. Bortz/Döring 2009, S. 331 f.; Flick 2000, S. 212 ff.).

Nach MAYRING (2000) verläuft das **Verfahren der Kategorienbildung** in folgenden drei Schritten:

- Die herausgefilterten „Kategorien“ werden definiert, indem explizit beschrieben wird, welche Textstellen unter eine bestimmte Kategorie fallen sollen.
- Für jede Kategorie werden konkrete Textstellen bestimmt, die als „Ankerbeispiele“ eine prototypische Funktion für die jeweilige Kategorie haben.
- Um Abgrenzungsprobleme zwischen den einzelnen Kategorien zu vermeiden, werden „Kodierregeln“ herausgearbeitet, die eine eindeutige Zuordnung ermöglichen.

Das einmal erstellte Kategoriensystem wird in mehreren Schritten immer wieder überarbeitet, aktualisiert und flexibel angepasst.

2.4. Reflexion über die Validität der Daten

Beim Verfassen von wissenschaftlicher Literatur ist es immer auch von großer Bedeutung, sein Augenmerk auf die Gültigkeit der erhobenen Daten und somit also die Gültigkeit oder Validität der vorliegenden Forschung und der getroffenen Aussagen zu richten. Die

intersubjektiv nachvollziehbar gemachte Offenlegung des Forschungsprozesses stützt dabei die Validität der vorliegenden Arbeit und macht für die LeserIn die Entstehung, Verwertung und Analyse des Datenmaterials nachvollziehbar. Wichtig ist dabei immer auch die Rolle der Autorin, welche die Verantwortung für die entstandene Arbeit nicht auf die Methode abwälzen darf, wie MATT in seinem Artikel zur Darstellung qualitativer Forschung festhält (vgl. 2007, S. 586): „Die Validität bemisst sich an der Relevanz und Angemessenheit der Analyse im Hinblick auf die Erkenntnis über den Gegenstandsbereich, also auf die Frage: Inwieweit trägt der Beitrag des Autors zu einer Erweiterung des Diskussions- und Deutungsrahmens sozialer Wirklichkeit bei?“ (Matt ebd.). An einer anderen Stelle schreibt er weiters: „Der Wissenschaftler ist für die Qualität seiner Arbeit selbst verantwortlich, er hat die moralische Verpflichtung zur Sorgfalt.“ (Matt 2007, S. 585)

III. PRÄSENTATION DER ERGEBNISSE DES PRAKTISCH-EMPIRISCHEN TEILS UND IHRE INTERPRETATION VOR DEM HINTERGRUND DER LITERATUR

Im praktisch-empirischen Teil dieser Arbeit wird anhand der qualitativen Inhaltsanalyse aufgezeigt, ob und wenn ja, welchen Einfluss der Kontakttanz auf das Körpererleben von erfahrenen TänzerInnen hat, die teilweise auf dem Weg zur Professionalität sind.

Mittels der qualitativen Inhaltsanalyse nach MAYRING (2010) wurden zur Datenanalyse die für die Thematik wesentlichen fallübergreifenden Aussagen erfasst, zusammengefasst und etwaige Gegensätze dargestellt.

In den Interviews wurden jeweils vier zentrale Themenbereiche (Hauptkategorien) und von den Interviewpartnern aufgebrachte Sekundärthemen analysiert, in einer Paraphrase die zentralen Inhalte wiedergegeben, codiert und die jeweiligen Kategorien ausgewertet.

Die Kategorien wurden aus der Literatur sowie aus eigenen Überlegungen zusammengestellt und ergaben sich aus den Aussagen der GesprächspartnerInnen. Die sich daraus ergebenden Kategorien wurden in einem kreativen Prozess zu einem übergreifenden Kategoriensystem (Hauptkategorien) zusammengestellt.

Insgesamt ergaben sich aus den Kategorien folgende relevante Themenbereiche:

- **Körpererleben vor der Begegnung mit Tanz**
- **Körpererleben im (Kontakt)tanz/ DanceAbility**
- **Psychische und soziale Aspekte in Zusammenhang mit Körpererleben und Tanz**
- **Kurz- und langfristige Auswirkungen von Tanz/ der (Kontakt)improvisation auf das Körpererleben**
- **Für das Thema bedeutende Nebenthemen, die von den InterviewpartnerInnen angesprochen wurden**

Vorbemerkung zur Ergebnisdarstellung:

Bei der Frage nach ihren Erfahrungen mit DanceAbility berichtet die Mehrheit der

befragten TänzerInnen, dass sie DanceAbility als Einstieg in den Tanz bzw. in die Kontaktimprovisation sehen (vgl. B1, Z. 33-41; B2, Z. 430-431; B4, Z. 74; B6, Z. 394; B7, Z. 1165-1166).

B2 sieht DanceAbility mehr als Label, eine Art Markenname, von seinen BegründerInnen Alito ALESSI, Karen NELSON und Emery BLACKWELL. Sie fühlt sich aber eindeutig dem Contact⁴⁵ zugehörig, „[sieht sich total] als Contacterin“. Sie sagt: „DanceAbility ... ist jetzt so ein Label und für mich war das immer nur der Ausgangspunkt.“ (B2, Z. 434-444)

B6 sieht DanceAbility als „[einen guten und ... fruchtbaren] Baustein, aber eben nur [einen] Baustein“ (B6, Z. 394) an, von dem man in Anlehnung oder Abgrenzung dazu seinen eigenen choreographischen Stil entwickeln bzw. auch nur einzelne Elemente daraus für seine eigene Arbeit nehmen kann (vgl. B6, Z. 394-411).

Hier wird deutlich, dass Kontakttanz für Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen nicht ausschließlich DanceAbility bedeutet. Auch besuchen alle der befragten KontakttänzerInnen regelmäßig andere Tanzangebote außerhalb der DanceAbility-Szene. Aus diesem Grunde wird im Laufe dieser Arbeit mehr von Kontakttanz oder Kontaktimprovisation, als ausschließlich von DanceAbility gesprochen.

Ausgehend von den drei Hauptkategorien soll die folgende Darlegung eine Gesamtdarstellung über die Ergebnisse liefern:

- **Körpererleben vor der Begegnung mit Tanz**

Um eine mögliche Veränderung des Körpererlebens durch Kontakttanz untersuchen zu können, muss das Körpererleben vor der Begegnung mit Tanz dargelegt werden.

- **Körpererleben im (Kontakt)tanz/ DanceAbility**

Anschließend wurden die TeilnehmerInnen zu ihrem Erleben während des Tanzens befragt, um das Körpererleben vor der Begegnung mit Tanz mit dem Körpererleben beim Kontakttanz vergleichen zu können.

⁴⁵ Synonym für Kontaktimprovisation

- **Psychische und soziale Aspekte in Zusammenhang mit Körpererleben und Tanz**

Das physische Zustandekommen des Körpererlebens hat, wie in Kapitel 5 des theoretischen Teils dargestellt, auch psychische Anteile. Um hierzu einen Bezug herzustellen, wurden die befragten TänzerInnen nach mit ihrem Körpererleben zusammenhängenden psychischen Aspekten des Kontakttanzes befragt.

Da in der Literatur auch von sozialen Aspekten in Zusammenhang mit dem Körpererleben beim Kontakttanz berichtet wird und diese sich auch in den Befragungen bestätigten, wurde die Hauptkategorie um die sozialen Aspekte erweitert.

Die nun folgende Darstellung des praktischen Teils dieser Arbeit beinhaltet die Analyse sowie die Interpretation der gewonnenen Daten. Die dargestellten Interviewpassagen sollen dazu im Anschluss an ihre Darlegung - wo es anwendbar ist - mit den Aussagen in BRUNS und KIRSCHNERS Untersuchungen verglichen werden. KIRSCHNER führte 1999, wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit vorgestellt, eine gleichartige Untersuchung bei nicht-behinderten fortgeschrittenen KontakttänzerInnen durch (vgl. Kirschner a.a.O.). BRUNS führte 2000 ebenfalls bei nicht-behinderten ContacterInnen eine derartige Untersuchung mit StudentInnen durch, welche sie zuvor zwei Semestern lang in Kontaktimprovisation unterrichtet hatte (vgl. Bruns a.a.O.).

Im Folgenden werden die Aussagen der InterviewpartnerInnen dargelegt, den Kategorien untergeordnet und den schon vorhandenen Untersuchungen gegenübergestellt:

1. KÖRPERERLEBEN VOR DER BEGEGNUNG MIT TANZ

1.1. Körpererleben vor der Auseinandersetzung mit Tanz

Zur Vergleichbarkeit mit dem Körpererleben beim Tanz wird zu Beginn **das Erleben des behinderten Körpers vor der Auseinandersetzung mit Tanz** untersucht.

In dieser Kategorie wird der Frage nachgegangen, wie die InterviewpartnerInnen ihren Körper vor der Begegnung mit dem Tanz erlebt haben.

Die Thematik der **Körperlichkeit** wird in der Erziehung sowie physischen Förderung von behinderten Menschen allzu leicht vernachlässigt. Durch die Zentrierung der Aufmerksamkeit auf spezielle Fördermaßnahmen für die beeinträchtigten Personen wird der Körper oft zum Objekt gemacht und die subjekthafte Leiblichkeit hintan gestellt (siehe Pfeffer 1986, S. 94 im Einleitungskapitel 0.4. des theoretischen Teils).

Die alte, bis heute oft anzutreffende defizitorientierte Annahme, hauptsächlich die beeinträchtigte Motorik fördern zu müssen, ist ein krasses Missverständnis der Lebenssituation betroffener Menschen (vgl. Haupt/Hansen 2002, S. 46 im Einleitungskapitel 0.4. des theoretischen Teils).

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Der eigene Körper wird vor der Begegnung mit Tanz von der Mehrheit der InterviewpartnerInnen (fünf von sieben) **als defizitär erlebt** (vgl. B1, Z. 242-247; B2, Z. 38-58; Z. 342-344; B3, Z. 112; B4, Z. 251; 618-620; B7, Z. 835-855). Eine Person äußert sich nicht zu dieser Fragestellung. Bei der Beurteilung der eigenen Fähigkeiten wird zumeist von den Defiziten des Körpers ausgegangen. Der Zugang zum eigenen Körper wird dabei oftmals auf sein Funktionieren oder Nicht-Funktionieren beschränkt.

Eine interviewte Person hat jedoch auch vor ihrem Tanzbeginn viele positive Erfahrungen

mit dem Körper gemacht. Diesen **positiven Erfahrungen steht für sie der durch die Behinderung gehemmte Körper gegenüber:**

„(...) Also natürlich auch jetzt nicht so immer juhu leiwand und so, aber im Prinzip hab ich einfach [auch genügend] gute Erfahrungen ... mit meinem Körper gemacht. ... Also dieses Schwanken zwischen fließendem Körper neben diesem gehemmen, (...) wenn man es vor dem Hintergrund der kindlichen Erfahrung [betrachtet], ist es auch so ein bisschen ein Schwanken zwischen dem Modus ich bin in Therapie und dem Modus ich bin mit meinem Vater oder mit anderen Kindern in der Wiese und tue wie mir grad, wie ich grad Lust habe. Also diese zwei Erfahrungen aus meiner Kindheit, die kommen dann auch im Tanz heraus und man sucht natürlich immer eher nach dieser Erfahrung, nicht [nach der; Anm. d. Verf.] wo „der Big Brother is watching you“, sondern ... wo es eben unmittelbar aus einem herausfließt.“⁴⁶ (B6, Z. 775-786)

Eine Gesprächspartnerin gibt an, ihren **Körper vor der Begegnung mit Tanz gehasst** zu haben. Sie schob alles, in ihrem Leben schief ging, auf ihren Körper. Sie fühlte sich „so eingesperrt in [ihrem] Körper und so unglücklich“ (B4, Z. 251).

Eine weitere Person gibt an, vieles, was mit dem Körper zu tun hatte, nicht bewusst erlebt und verdrängt zu haben (vgl. B7, Z. 835-855).

Für die obigen fünf befragten TänzerInnen **stand entweder der behinderte Körperteil im Vordergrund**, dem Rest des Körpers wurde wenig Beachtung geschenkt **oder er wurde gar nicht wahrgenommen**. Es gab „eine Trennlinie zwischen dem Kopf und dem Rest“ (B1, Z. 189-190) und keinen Bezug zum eigenen Körper. Vor der Auseinandersetzung mit Tanz ist „irgendwas am Kopf drangehängt“ (B3, Z. 112).

Für diese GesprächspartnerInnen war der **Körper etwas, „an dem man arbeiten muss“**, das korrigiert werden muss, **„nichts Herzeigbares“**, sondern so etwas wie „eine Last“. Eine Tänzerin beschreibt mit diesen Begriffen auch das Selbstbild, das sie über ihren Körper hatte (vgl. B1, Z. 210-212).

Eine interviewte Person nennt das **Ideal des schönen, geraden Körpers, der sich schnell bewegen kann**, als ihr lange Zeit angestrebtes Vorbild, das es zu erreichen galt. Den eigenen Körper zählte sie nicht dazu. Sie erzählt, welche Auswirkungen dieses Streben nach dem idealen, aber unerreichbaren nicht-behinderten Körper hatte, ein Körperbildmodell, das durch die gesellschaftlichen Normen des nicht-behinderten Körpers

⁴⁶ Zum Zwecke der Übersichtlichkeit werden Zitate im empirisch-praktischen Teil dieser Arbeit eingerückt und in kleinerer Schriftgröße formatiert.

vorgelebt wird und durch physiotherapeutische, den Körper korrigierende Maßnahmen verstärkt wird. So konnte sie sich selbst lange nicht auf Tanzvideoaufnahmen betrachten, da sie ihren eigenen Körper, der diesen Idealen nicht entsprach, nicht sehen wollte. Hier wird deutlich, wie sehr die Betrachtungsweise des eigenen Körpers mit den gesellschaftlichen Normen des nicht-behinderten Körpers verbunden ist.

Des Weiteren wird darauf hingewiesen, dass eine außerordentlich prägende und intensive Auseinandersetzungsweise mit dem eigenen Körper oft in einem physiotherapeutischen Kontext stattfindet, der zum Ziel hat, körperliche Funktionen zu verbessern und dadurch oft auch körper-korrigierende Maßnahmen setzt.

Nach einer einleitenden Darstellung des Körpererlebens der InterviewpartnerInnen bei der Physiotherapie im Vergleich zum Tanz wird diese Thematik weiter ausgeführt und dargestellt, welche Erfahrungen die GesprächspartnerInnen mit körperlichen Aktivitäten wie Physiotherapie einerseits, aber auch sportliche Aktivitäten andererseits vor dem Tanz gemacht haben.

1.2. Körpererleben und Therapie im Vergleich zum Tanzerleben

Da Physiotherapie und andere körperliche Therapieangebote im Leben von Menschen mit physischer Beeinträchtigung eine wichtige Rolle spielen und den Zugang zum eigenen Körper bereits in jungen Jahren entscheidend formen, wurden die TeilnehmerInnen **zur Erfassung ihres Körpererlebens vor der Begegnung mit Tanz** nach ihrem **Körpererleben bei Physiotherapieangeboten sowie ihrem Erleben beim Kontakttanz** befragt.

In der anschließenden Kategorie wird das Körpererleben bei der Therapie dem Körpererleben im Tanz gegenüber gestellt. Es wird dabei der Frage nachgegangen, wie das Körpererleben der InterviewpartnerInnen bei der Physiotherapie im Vergleich zum Tanz beurteilt wird.

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Der größere Teil der GesprächspartnerInnen (vier von sieben) **ist sich einig, dass Physiotherapie für sie sehr wichtig ist und eine Notwendigkeit darstellt, um den Körper zu stärken und zu stützen.** Sie ist ihrer Erfahrung nach erforderlich für den Muskelaufbau, da im physiotherapeutischen Setting gezielt und individuell angepasst Muskelpartien trainiert und einzelne Fertigkeiten erlernt werden können. Dieses gezielte Körpertraining ist für die Gesunderhaltung des Körpers wesentlich. Spaß macht die Physiotherapie jedoch nicht, das sehen **alle InterviewpartnerInnen** gleich. Sie **betonen allesamt das Fehlen von Spaß und Lust bei der therapeutischen Bewegungsform.** Sie hat eine „große Bedeutung, ist urwichtig und Therapie muss ich einfach auch machen, weil das halt schon gezielte Sachen sind, die halt mein Körper braucht, aber ... die Freude ist im Tanz und die Therapie ist die Notwendigkeit.“ (B4, Z. 486-488).

Interviewpartnerin B4 fügt an dieser Stelle hinzu, dass **bei der Therapie im Gegensatz zum Tanz ständig „die eigenen Körperkorrekturen im Kopf sind“, im Tanz kann man dagegen das machen, was einem gerade einfällt, worauf man Lust hat** (vgl. B4, Z. 374-376).

Die GesprächspartnerInnen betonen einstimmig den Unterschied zwischen Tanz und Therapie. **Physiotherapie** haben sie als **defizitorientiert** und **in großem Maße funktionsorientiert** erlebt, „es geht um Muskeln und nicht ums Spüren“ (B3, Z. 175-176). Drei der interviewten Personen verbinden Physiotherapie mit negativen Konnotationen: Physiotherapie ist sehr stark mit Defizitorientierung verbunden. Vor allem für B1 geht es bei der Physiotherapie um das Korrigieren des Körpers und um das, was er nicht kann und noch lernen soll/muss. Man bekommt stets vor Augen geführt, was am Körper zu schief oder kurz ist und nicht passt (vgl. B1, Z. 56-57). Sie erzählt: „(...) wenn irgendwas mit ... anderen Menschen oder mit Bewegung zu tun hatte [außer Schwimmen] (vgl. B1, Z. 59-61), war es immer Therapie und überhaupt nicht lustvoll“ (B1, Z. 61).

Physiotherapie und Tanz werden von allen Befragten als **zwei gegensätzliche Seiten körperlicher Bewegung** gesehen: Sowohl Physiotherapie als auch Tanz sind eine körperliche Betätigung, jedoch ganz anders, komplementär: Physiotherapie wird mit Passivität oder funktionaler Ertüchtigung verbunden, während Tanzen mit Kreativität, (selbstständigem, eigenem) Denken und lebendigem Spüren des eigenen Körpers verknüpft wird (s. a. B5, Z. 150-154).

Gesprächspartnerin B2 beschreibt das Körpererleben während Physiotherapie und Tanz folgendermaßen:

„(...) **Das war zum ersten Mal in meinem Leben, dass (...) ich meinen Körper erlebe durch das ganze Bewegen, durch den Tanz** und, dass ich ihn als etwas Positives erlebe, also **niemand doktert an mir rum und sagt mir dauernd, was ich nicht kann**, sondern **es ist ganz im Gegenteil** ... ich hab dauernd das Gefühl **ich kann so viel und ich lern so viel dazu**, dadurch, dass ich mich bewege und, dass die andern sich mit mir bewegen. (...) Also etwas Positives erleben [mit meinem Körper] und was der alles kann und wie schön der ist und wie stark der ist. In DanceAbility hatte ich zum ersten Mal das Gefühl, ich kann jemand tragen, jemand stützt sich auf mich usw., usw. Also das war fürs Selbstvertrauen eine ganz wichtige Erfahrung (...) einfach durch das Tun, das Selbstvertrauen und durch den Körper ganz anders wahrnehmen (...).“ (B2, Z. 38-58)

Nachfolgend führt die Interviewpartnerin B2 noch weiter aus:

„Ich hab mich zum ersten Mal interessiert für meinen Körper. Es war nicht nur, funktioniert er jetzt oder funktioniert er nicht ... Sondern, wie funktioniert er und wie funktioniert er weich und leicht.“ (B2, Z. 342-344)

Nur einer Interviewpartnerin (B1, für die Bewegung und alles, was mit Menschen zu tun hatte, in der Kindheit immer Therapie war) ist es im Laufe der Zeit gelungen, physiotherapeutische Übungen bewusst sinnvoll zur Kräftigung fürs Tanzen einzusetzen und somit die Physiotherapie ein Stück weit in den Tanz zu integrieren. Sie geht jetzt anders damit um und entscheidet selbst, was sie gerade braucht, ihr gut tut und was sie machen will. Sie integriert in ihr Aufwärmtraining jene Übungen, die ihre Muskeln gerade benötigen, um für den Tanz gekräftigt zu sein (vgl. B1, Z. 169-175).

1.3. Auseinandersetzung mit dem Körper - Körperliche Aktivität vor der Begegnung mit Tanz

Die Frage nach körperlichen Bewegungsformen, beispielsweise Sport oder auch Tätigkeiten wie Theater-Spielen, zeigt auf, in welcher Weise sich die InterviewpartnerInnen auch schon vor dem Tanzen mit körperlicher Aktivität auseinandergesetzt haben, oder ob diese Ausübung für sie neu ist.

Es wird der Frage nachgegangen, welche Auseinandersetzung mit physischen Bewegungsformen die InterviewpartnerInnen vor dem Tanz hatten und welche körperlichen Aktivitäten sie ausgeübt haben.

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Vor der Begegnung mit Tanz haben sich die InterviewpartnerInnen sehr unterschiedlich mit ihrem Körper auseinandergesetzt und unterschiedliche körperliche Aktivitäten gemacht: Nahezu die Hälfte zählte Schwimmen zu ihren Tätigkeiten, eine Person hat dies auch wettbewerbsmäßig ausgeübt, da das Schwimmen ihr ein nirgends anders erlebtes Freiheitsgefühl gab. Sie hat jedoch in der Pubertät mit diesem regelmäßig ausgeübten Sport aufgehört - obwohl sie diese Art der körperlichen Betätigung sehr geliebt hatte (vgl. B7, Z. 222- 225) - da sie „diese offensiven Blicke ... [der nicht-behinderten Badegäste; Anm. d. Verf.] nicht mehr ausgehalten [hat]“ (B7, Z. 237-243). Sie hat jedoch dieses Freiheitsgefühl beim Tanz wieder entdeckt und sich zudem mit dem Tanzen einen Kindheitstraum erfüllt (vgl. B7, Z. 1157-1164).

Eine andere Person übte Basketball in einer Mannschaft als sportliche Aktivität aus und hat ebenfalls regelmäßig an Turnieren teilgenommen. Der Befragte stellt jedoch einen deutlichen Unterschied zwischen seinem Körpererleben beim Basketball und dem Kontaktanz fest und sagt:

„... Beim Basketball ist ... es nicht gefragt, den Körper zu spüren, sondern gewinnen oder nicht gewinnen. Es ist eher, dass [du] den Körper nicht spürst. Also wenn dir jetzt irgendwas weh tut oder wenn du dich wo angehaut hast, das ist nicht gefragt, ob du dann den Körper spürst oder so. Du sollst möglichst schnell fahren und gut treffen und, und, und. Also da geht's überhaupt nicht um einen Körper. (...) Und das hat mir auch eben beim Tanzen so getaugt (...): also beim Basketball ist es immer nur so zielgerichtet die Bewegung und beim Tanzen oder bei DanceAbility (...), da geht es eben überhaupt nicht um ... zielgerichtete Bewegung, sondern eben um das Spüren und so. (...) Es ist das absolute Gegenteil von Basketball (...).“ (B3, Z. 143-155).

Dieses Erleben beim Leistungssport ist vergleichbar mit den Aussagen der InterviewpartnerInnen bezüglich ihres Erlebens bei der Physiotherapie (siehe Kategorie 1.2.). Bei beidem geht es weniger um das Spüren des eigenen Körpers, sondern vielmehr um Verbesserung körperlicher Fähigkeiten und physischer Leistung.

Eine weitere Gesprächspartnerin gibt Trommeln als ihre Aktivität an, da das Trommeln physisch sehr herausfordernd sei. Sie fügt aber an, dass sie sich eigentlich immer nur im Rahmen der Physiotherapie körperlich betätigt hat (vgl. B5, Z. 61-65).

Eine Befragte hat schon, bevor sie zu tanzen begonnen hat, in einer freien Theatergruppe Theater gespielt. Sie hat sich schon als Kind sehr für Tanz und Musikfilme interessiert und

wollte schon damals tanzen, hat sich dies aufgrund ihrer körperlichen Behinderung jedoch nicht erlaubt, davon zu träumen (vgl. B1, Z.16-21).

Zwei Personen haben schon vor der Begegnung mit dem Kontakttanz leidenschaftlich getanzt, eine Freestyle, die andere Reggae.

Nur ein Interviewpartner hat in seiner Kindheit besonders viele positive Erfahrungen mit dem Körper gemacht und hat neben dem Schwimmen auch sehr viel in der Wiese gespielt.

Lediglich eine Befragte hat vor der Ausübung der Kontaktimprovisation **keine andere Betätigung mit ihrem Körper als** die im Rahmen der **Physiotherapie** gehabt. **Sie fühlte sich** vor der Begegnung mit Tanz „... **eingesperrt in [ihrem] Körper** und ... **unglücklich**“. (B4, Z. 251)

2. KÖRPERERLEBEN IM (KONTAKT-)TANZ/ DANCEABILITY

2.1. Veränderung des Körpererlebens durch (Kontakt-)tanz/ DanceAbility

Durch Kontakttanz entsteht eine sehr intensive Form von Körpererleben, da wie in Kapitel 3 und 4.1.1. des theoretischen Teils erläutert, das Wahrnehmen der eigenen körperlichen Bewegung bei dieser Tanzform eine zentrale Rolle spielt. Dies ist eine Erfahrung von Körpererleben, die die Mehrheit der Menschen insgesamt, aber insbesondere jene mit physischer Beeinträchtigung nicht erleben, denn ihr Körper wird sehr oft lediglich in einem physiotherapeutischen, ärztlichen oder orthopädischen Setting erfahren. Diese Zugangsweise zum behinderten Körper, die beständig korrigierende und verbessernde Maßnahmen setzen muss, vermittelt der betreffenden Person oftmals ein Bild von Unzulänglichkeit und Verbesserungsbedarf des eigenen Körpers. So wird der Körper häufig als defizitär und „nicht okay so wie er ist“ empfunden. So sagt auch B4, dass viele behinderte Menschen sehr geprägt sind von den vielen therapeutischen Zugriffen auf ihren Körper (vgl. B4, Z. 260-261).

Beim Kontakttanz ist das Erleben sehr konträr, da es meist sehr positiv besetzt ist. Auch unterscheidet sich die Zugangsweise zum Körper beim Kontakttanz von der alltäglichen Herangehensweise an den behinderten Körper sehr, welche wiederum auf das Erleben des eigenen Körpers zurückwirkt. Dem behinderten Körper werden nach den mehrheitsgesellschaftlichen Normvorstellungen wenig positive Attribute zugeschrieben (s. d. Kapitel 2 des theoretischen Teils). HEDDERICH stellt dazu fest: „Welches Verhältnis ein Mensch mit einer Körperbehinderung zum eigenen Körper hat, wird entscheidend dadurch geprägt, welches Maß an Wertschätzung die Bezugspersonen [der anderen Körperlichkeit; Ersetzung d. Verf.] entgegenbringen.“ (Hedderich 2006, S. 113). In einem weiteren Sinne müssen die Überlegungen HEDDERICHS auch in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext betrachtet werden.

Die folgende Kategorie untersucht, **ob sich das Körpererleben durch die regelmäßige Ausübung von Kontakttanz verändert und wenn ja, in welcher Form.**

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Besonders der **Kontaktanz** bietet **eine gute Gelegenheit, sich mit dem eigenen Körper auseinanderzusetzen**, dieser Ansicht ist die Mehrheit der GesprächspartnerInnen (vgl. B1, Z. 105-106; B2, Z. 38-49; B3, Z.121-131; B4, Z. 315-517; 523-524; B7, Z. 459; 864-871). Er bietet den Rahmen und die Möglichkeit, den eigenen Körper **intensiv zu spüren**. Durch das Tanzen wird der Körper sehr bewusst wahrgenommen, sagen sie (vgl. B3; B7 ebd.). Dies gibt zugleich die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit dem gesamten Körper (B1, Z. 188-190; B3, Z. 111-113; B7, Z. 881-882). Es wird dabei ein Platz und Raum geschaffen, wo die **Aufmerksamkeit auf die positiven Eigenschaften** des ganzen Körpers gelegt werden kann, anstatt - wie es im Alltag oft der Fall ist - den Fokus auf den behinderten Körperteil bzw. die Behinderung an sich zu richten, darin sind sich alle einig. So sagt B7: „(...) der Fokus [war] schon immer [nur] auf dem Fuß ... und der Rest des Körpers war nicht bewusst von mir [wahrgenommen].“ (B7, Z. 881-882)

Für Personen mit Bewegungsbeeinträchtigung können Bewegungsarten wie Tanz von außerordentlicher Wichtigkeit sein, denn sie bieten eine Möglichkeit, frühere aufgrund der Behinderung nicht auslebende Bewegungsbedürfnisse in diesem Rahmen auszuleben. Dies scheint vor allem für diejenigen Personen, die schon von Kindesalter an behindert sind, von Bedeutung zu sein. Diesen Aspekt sprechen drei der Befragten an. So erzählt Gesprächspartnerin B7: „(...) [Tanz ist etwas,; Anm. d. Verf.] wo ich mich spüre (...) und das ist für mich so wichtig. Ich hab so oft so einen Bewegungsdrang und ich weiß nicht, ob ich ... das von früher, wo ich wirklich mich kaum bewegen [konnte] (...) jetzt alles kompensiere (...)“ (B7, Z. 349-353). Auch eine weitere, seit ihrer Geburt behinderte Tänzerin berichtet, dass sie sich erst im Tanz richtig ausleben konnte (vgl. B1, Z. 65-70).

Interviewpartnerin B2 beschreibt, dass sie viele Bewegungserfahrungen nachgeholt hat, die nicht-behinderte Menschen zumeist in ihrer Kindheit auf dem Spielplatz machen. Sie fasst darunter Erfahrungen mit Höhen und Tiefen und räumlicher Wahrnehmung zusammen, die sie erst mit 26 Jahren machen konnte, dies sind Basiserfahrungen wie Rollen und Fliegen⁴⁷ etc. (vgl. B2, Z. 38-49).

Wie schon im ersten Kapitel des praktisch-empirischen Teils erwähnt, berichten die

⁴⁷ Unter dem Begriff des „in der Luft Fliegens“ versteht man in der Kontaktimprovisation „jene Augenblicke, in denen der Zug der Schwerkraft noch nicht da ist und sich ein Gefühl von Schwerelosigkeit einstellt - ... das ist auf dem höchsten Punkt des Sprungs der Fall.“ (Kaltenbrunner 2009, S. 172)

meisten befragten TänzerInnen (sechs von sieben), dass sie ihren Körper durch den Tanz das erste Mal positiv erlebt haben (vgl. B1, Z. 63-70; B2, Z. 38-43; B3, Z. 111-113; B4, Z. 315-317; 350-354; 616-621; B5, Z. 350-356; B7, Z. 864-871).

Interviewpartnerin B2 beschreibt in diesem Zusammenhang das Erleben, was ihr Körper alles kann, wie schön und wie stark er ist. Durch das Tanzen bekam sie verstärkt das Gefühl, dass sie sehr viel kann und dadurch, dass sie sich bewegt und die anderen sich mit ihr bewegen, ständig dazu lernt. Zum ersten Mal in ihrem Leben hatte sie das Gefühl, dass sie jemanden tragen kann und sich jemand auf sie stützt. Für ihr Selbstvertrauen, sagt sie, war dies eine ganz wichtige Erfahrung. Die Wahrnehmung von ihrem Körper hat sich dadurch sehr verändert. Diese Veränderung der Körperwahrnehmung war für sie außerordentlich wichtig, das betont sie zu Ende des Interviews noch einmal. Auch weist sie, wie zwei andere InterviewpartnerInnen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass diese andere Wahrnehmung ihr geholfen hat, sich auch als Frau wahrzunehmen (vgl. B2, Z. 45-60).

Alle bis auf einen der sieben InterviewpartnerInnen berichten, dass die **Auseinandersetzung mit dem Körper im Rahmen von Tanz** ihnen **geholfen** bzw. ermöglicht hat, **ihren Körper zu mögen, wie er ist**, und fügen hinzu, dass dies davor nicht der Fall war. Es ist ihnen durch den Tanz gelungen ihren **Körper** so **anzunehmen, wie er ist**.

BRUNS stellt diesbezüglich in ihrer Untersuchung fest, dass die einzelnen InterviewpartnerInnen durch die Kontaktimprovisation einen liebevolleren und aufmerksameren Umgang mit ihrem Körper entwickelt haben, der sich auch auf das Alltagsleben auswirkt. Sie führt das auf die Vertiefung des Körperbewusstseins zurück, das durch die Kontaktimprovisation entsteht (vgl. Bruns 2000, S. 55 f.).

Alle bis auf zwei GesprächspartnerInnen erzählen, dass sich ihr **Verhältnis zu ihrem eigenen Körper** durch den Kontakttanz sehr **verändert** hat. Sie beschreiben alle positive Veränderungen wie: Vorher ist halt irgendetwas am Kopf dran gehängt, wo es nicht wirklich ein Verhältnis dazu gab (vgl. B3, Z. 111-113). Eine dieser InterviewpartnerInnen spricht davon, dass sich die zuvor empfundene Trennlinie zwischen ihrem Kopf und dem Rest in ein Verbundenheitsgefühl mit ihrem Körper umgewandelt hat. Sie erlebt sich selbst jetzt ganzheitlicher und spricht von einem **Ganzheitserleben** von Körper, Seele und Geist (vgl. B1, Z. 186-187).

In Anknüpfung an Kapitel 5 des theoretischen Teils geht es hier, im Sinne der Subjektiven

Anatomie um das sich etablierende, positive Erleben des eigenen Körpers als „Teil der eigenen Person“ (s. d. Löffler in Schreuer/Santler 2008, S. 26).

Auch *Interviewpartnerin Friederike berichtet in BRUNS Untersuchung* bezogen auf das Ganzheitserleben in der Kontaktimprovisation, ihren Körper seit der Kontaktimprovisation „als Ganzheit zu erleben, natürlich mit verschiedenen Teilen und dass auch verschiedene Teile in bestimmten Situationen anders betont werden (...).“ (Friederike, S. 4 in Bruns 2000, S. 53)

Interviewpartner A in KIRSCHNERS Untersuchung spricht davon, dass durch die Kontaktimprovisation „Kopf und Körper mehr zu einer Einheit und Ganzheit geworden [sind].“ (A., Z. 48 in Kirschner 1999, S. 129)

Die befragten TänzerInnen erzählen weiters von einem **bewussteren Verhältnis zu ihrem Körper**. Sie **spüren ihn mehr, bewusster und intensiver**.

Auch *Interviewpartner I in KIRSCHNERS Untersuchung* spricht von ähnlichen Erfahrungen der Veränderung des Körpererlebens. Er sagt, dass sich sein „Zugang zur Körperlichkeit“ gewandelt hat. „[Ich war] verklemmt und mein Körper war mir in einem gewissen Sinn fremd. ... Das ist heute nicht mehr. Ich spüre mich mehr und erfreue mich mehr meines **sinnlichen Körpers**.“ (I., Z. 32-34 in Kirschner 1999, S. 127)

Diesbezüglich bringen die befragten TänzerInnen B1 und B2 den Aspekt der **Ästhetik** ein und sagen, dass sie durch das Tanzen **das erste Mal das Gefühl bekommen haben, mit dem behinderten Körper ästhetisch** sein zu können. Durch das Tanzen erleben sie ihren Körper als ästhetisch und ausdrucksvoll (vgl. B1, Z. 221-224; B2, Z. 52-53).

Auch das **Bewegungsverhalten** der GesprächspartnerInnen hat sich **von anfangs sehr stereotypen Bewegungen hin zu einem breiten Repertoire erweitert**.

Im Kontakttanz lernen die TänzerInnen ihren Körper besser kennen und ihre Körperwahrnehmung verfeinert sich. Durch diese Sensibilisierung der Körper- und Bewegungswahrnehmung werden einzelne Körperteile bewusster gespürt. Mit der verfeinerten Körperwahrnehmung werden auch die Bewegungsmöglichkeiten der einzelnen Körperteile bewusster wahrgenommen (s. a. Bruns 2000, S. 51). *KIRSCHNERS Interviewpartner B drückt* dies sehr anschaulich aus, wenn er sagt: „Das ist faszinierend.

Daß [sic.] du wirklich deinen ganzen Körper wahrnimmst⁴⁸, vom kleinen Finger, vom Fingernagel bis zur Haarspitze“ (B., Z. 155-157 in Kirschner 1999, S. 116).

Lediglich eine befragte Tänzerin beschreibt **im Gegensatz zu allen anderen** sechs GesprächspartnerInnen, dass sie ihren Körper, seitdem sie Contact zu tanzen begonnen hat, nicht verstärkter oder differenzierter wahrnimmt. Sie sagt: „(...) Ich kann nicht sagen, dass ich meinen Körper oder meine Finger mehr spüre (...).“ (B5, Z.411-412) B5 erklärt dies damit, dass die Tanzeinheiten zu kurz seien, um größere Veränderungen zu bewirken (vgl. B5, Z. 350-356) und ergänzt: „Ich kann zum Glück mehr als den kleinen Finger bewegen, aber natürlich im Vergleich zu anderen viel weniger oder anders halt.“ (B5, Z. 146-147)

Ihren Körper erlebt B5 seit dem Kontaktanz „schon irgendwie positiv“. Sie sagt: „Ich kann das und das und das nicht, aber ich kann **das**⁴⁹ schon. ... Ich bin vielleicht kreativer, das würde ich hoffen (...).“ (ebd. Z. 350-355) B5 spricht damit an, dass das Erleben des eigenen Körpers im Tanz auch mit den eigenen Bewegungsmöglichkeiten einhergeht. Am häufigsten benutzt sie verglichen mit den anderen Befragten ihren elektrischen Rollstuhl im Tanz. Immer wieder spricht sie, beziehend darauf, auch das Platzproblem und die Schwierigkeit des Bewegens während des Lenkens des elektrischen Rollstuhls an.

Besonders B5, aber auch für die anderen vier InformantInnen war die Vorbildwirkung anderer behinderter Menschen im Tanz sehr wichtig für den Entschluss, ebenfalls dieses, für körperbehinderte Menschen gesellschaftlich als sehr außergewöhnlich angesehene Angebot wahrzunehmen.

Nur für einen von sieben Befragten war die Begegnung mit dem Tanz eine Wiederentdeckung der Lust an der Körperlichkeit, die er als Kind erlebt hatte. Sein Körpererleben, sagt er, ist deshalb wahrscheinlich schon vor seinen Erfahrungen mit Tanz ausdifferenziert worden. Bei ihm gab es nicht so einen Bruch in der Wahrnehmung seiner Körperlichkeit, da in der Begegnung mit Tanz an zuvor schon vorhandene Erfahrungen angeschlossen wurde (vgl. B6, Z. 69-75; 735-737).

Abschließend zu den Aussagen über die Veränderung ihres Körpererlebens durch Kontaktanz weist eine InterviewpartnerIn darauf hin, dass sich das Körpererleben auch dadurch deutlich verändere, je nachdem ob sie gerade viel trainiert oder nicht: Sie spürt

⁴⁸ Hervorh. i. O.

⁴⁹ Hervorh. i. O.

sofort, dass ihre Beine lockerer sind, fühlt sich mit sich selbst mehr verbunden und nicht so müde, wenn sie regelmäßig tanzt. Wenn sie gerade nicht so viel trainiert, fühlt sie sich „so steif wie ein Stück Holz“, während sie sich, wenn sie gerade viel trainiert, „fit wie ein Turnschuh“ fühlt (vgl. B1, Z. 144-145).

2.2. Körpererleben während der (Kontaktanz-)improvisation / DanceAbility

Mit dieser Kategorie wird das Körpererleben während des Tanzens dargestellt. Um nähere Informationen über das Körpererleben während des Kontaktanzens zu bekommen, wird der Frage nachgegangen, wie die InterviewpartnerInnen ihren Körper, wenn sie tanzen, erleben.

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Beim Kontaktanz „spürt man sich körperlich bewusster“ als im Alltagsleben.

Obwohl sie beim Tanzen die Grenzen ihres Körpers am deutlichsten wahrnimmt (sie würde sich gerne schneller, weiter und höher bewegen und würde gerne größere Bewegungen machen können), erlebt Gesprächspartnerin B4 ihren Körper dabei so gut wie sonst nicht. Im Tanz erlebt sie, dass sie Sachen machen kann, die ihr gerade einfallen, ohne „Beaufsichtigung, was das jetzt für Auswirkungen hat“. Sie erfährt in diesem Setting das Gefühl, **sich bewegen zu können**, wie es ihr gerade **Spaß** macht (vgl. B4, Z. 350-353; Z. 376-377; 433-434).

Auch Interviewpartnerin B2 erzählt von dem Spaß mit ihrem Körper, den sie beim Tanzen erlebt (vgl. B2, Z. 143-144; Z. 142-147).

In *BRUNS Untersuchung* spricht Interviewpartnerin Friederike davon, ihre eigenen **Bewegungen genießen** gelernt zu haben:

„Früher hatte die Bewegung von einem Ort zum anderen etwas rein Funktionales. Das Gehen hatte sozusagen nur die Funktion, ihren Körper von einem Ort zum anderen zu transportieren und war für ihr Bewegungserleben eher langweilig. Durch das genaue Spüren fängt sie an, Tanz- wie auch Alltagsbewegungen mehr zu genießen.“ (Friederike, S. 3 in Bruns 2000, S. 62)

Die befragten TänzerInnen schätzen die andere, non-verbale Kommunikationsmöglichkeit mittels der Körpersprache am Kontaktanz sehr. Interviewpartnerin B1 nimmt beim Tanzen

ihren **Körper als Ausdrucksmittel und Kommunikationsmittel** wahr. Sie erlebt ihn als facettenreich und sehr humorvoll. In manchen Momenten ist sie stolz auf ihren Körper, da er, für sie **einzigartige Bewegungen**, machen kann, die keine BalletttänzerIn zu Wege bringen würde. Für sie ist ihr Körper gesund (vgl. B1, Z. 152-158). Ihre Behinderung erlebt die Interviewpartnerin beim Tanzen nicht als Behinderung, sondern als Einzigartigkeit ihres Körpers. Sie meint dazu: „(...) im inklusiven Tanz erlebe ich es nicht als Behinderung, sondern einfach als Beschaffenheit, so wie mein Körper... ist.“ (B1, Z. 526-527)

Interviewpartnerinnen B5 und B7 schätzen die **körperliche Herausforderung beim Kontaktanz** sehr. Sie mögen bzw. brauchen es, sich körperlich zu betätigen und anzustrengen. Auf diese Weise können sie sich körperlich besser spüren (vgl. B5 Z. 242-248; B7, Z. 429-430).

Der Kontaktanz ist auf eine andere Weise anstrengend als andere Bewegungsformen, wie beispielsweise das Trommeln, sagt B5, weil man beim Tanzen, wenn es zu anstrengend wird, eine andere bzw. weniger Bewegung machen oder auch kurzfristig aussetzen kann, ohne aus dem Tanzgeschehen heraus gerissen zu werden. Dadurch muss man nicht, wie das beispielsweise beim Trommeln der Fall ist, für längere Zeit aussetzen (vgl. B5 ebd.).

B5 spricht damit die **Entwicklung eines ökonomischen Bewegungsverhaltens** an, was bedeutet, dass nur so viel Energie für eine Bewegung eingesetzt wird, wie zu deren Ausführung auch wirklich nötig ist. In der Kontaktimprovisation werden dadurch neue Bewegungsmöglichkeiten entdeckt und natürliche, authentische Bewegungsmuster aktiviert, es wird geschickter und sparsamer mit der eigenen Energie umgegangen (vgl. Bruns 2000, S. 57 ff.; 61).

Dies sei das Tolle beim Contact, meint Interviewpartnerin B2 bezogen darauf:

„Man sagt nicht, mach sieben Figuren und dann ist der Tanz vorbei, wenn das klappt, dann kannst du stundenlang tanzen, weil dann gehört zum Tanz, dass du dich hinsetzt ... und du versuchst aber in ... diesem Mood zu bleiben ... und dann stehst du wieder auf.“ (B2, Z. 326-329)

Der Körper und die Bewegungen beim Tanz unterliegen keinen Wertmaßstäben. B5 und auch zwei andere Tänzerinnen schätzen es sehr, dass sie beim Tanzen einfach „machen [können] was sie [wollen] und es wird wertgeschätzt“ (vgl. B2, Z. 68-74; 218-221; 407-415; B4, Z. 429-437; B5, 241-248; 260-262).

2.2.1. Erfahrungen mit dem Flow, Bewegungsfluss

B1 gibt an, sich nach sehr intensivem, stundenlangem Tanzen high zu fühlen (vgl. B1, Z. 65-70).

Der aus dem Englischen stammende Begriff „Flow“ bedeutet „(Durch-)Fluss“ (Wharig Fremdwörterlexikon 2002, o.S.). HANDLER charakterisiert das Flowerleben wie folgt: „Es ist wie von einer Strömung getragen zu werden, mühelos, man gehe völlig in dem auf, was man tue und befinde sich in hoher Konzentration. (...)“ (2008, S. 71)

Erfahrungen mit dem Flow weisen folgende Charakteristika auf:

- 1. die Bewegungsausführung verselbstständigt sich,**
- 2. das Zeit- und Raumgefühl verändert sich,**
- 3. blockierende Gedanken und Bewertungen treten in den Hintergrund,**
- 4. Inspiration und Kreativität ereignen sich** (vgl. Bruns 2000, S. 91-96).

Diese Charakteristika spiegeln sich auch in den Aussagen der befragten KontakttänzerInnen wider.

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Ad. 1) Die Bewegungsausführung verselbstständigt sich:

Beim Kontakttanzen gibt es einen Punkt, an dem sich die Bewegungen verselbstständigen und ein Bewegungsfluss entsteht. Die Bewegungen passieren, instinktiv „wie von selbst“. Dabei tritt das verkopfte, analytisch-kontrollierte Denken und die durchgeplante Bewegungsausführung in den Hintergrund. In solchen Momenten taucht die KontakttänzerIn ganz in ihr Erleben von Bewegung ein. Die Ökonomie des Augenblicks macht den Tanz zu einem fließenden Geschehen, in dem es das Ziel ist, den Weg des jeweils geringsten Widerstands in der Bewegung zu finden. An diesem Punkt wird auch die Beurteilung der eigenen Tanzbewegungen aus der Außenperspektive ausgeschaltet. Ein anderer Wahrnehmungs- und Handlungsmodus entsteht, ein Umschalten von der linken auf die rechte Gehirnhemisphäre (s. a. Bruns 2000, S. 92 ff.; Kaltenbrunner 2009, S. 66).

Gesprächspartner B6 berichtet, dass das Körpererleben während des Tanzens für ihn sehr verschieden ist. Es ist immer eine **Suche nach dem Flow**, einem Zustand und einem bestimmten, auch **körperlichen Gefühl des Fließens**, wo „sich eine Bewegung aus der anderen ergibt“. Dabei entsteht ein bestimmtes dynamisches Bild vom eigenen Körper. Der Flow ist jedoch ein Idealzustand, den man immer wieder sucht und der nicht immer erreicht werden kann. B6 setzt dies in Zusammenhang mit dem Erleben seiner Behinderung beim Tanz und meint daran anschließend, dass sich für ihn sehr oft auch das Selbstbild in sein Körpererleben mischt, ein „unlockerer, komischer und verkrampfter Typ“ zu sein. Es ist das Selbstbild, sich von außen „als Behinderten, Eingeschränkten und komisch Aussehenden“ zu sehen. Im Gegenzug dazu gibt es aber auch wieder Momente, wo genau dieses Selbstbild in das Gefühl des Flows integriert werden kann (vgl. B6, Z. 458-468; 528-531).

Auch für *KIRSCHNERS Interviewpartnerinnen B und C* ist das Flow-Erleben ein Gefühl des Bewegungsflusses. Es ist wie „wenn du ständig irgendwo auf Fluss unterwegs bist“, sagt sie (vgl. B., Z. 185; C., Z. 240 in Kirschner 1999, S. 120).

Ad. 2) Das Zeit- und Raumgefühl verändert sich:

Ein weiteres Kennzeichen des Flow-Erlebens besteht in der **Veränderung des Zeitbewusstseins**. Die Tanzenden tauchen so tief in das körperliche Bewegen ein, dass sich ihre Zeit- und Raumwahrnehmung verändert und sie nicht merken, wie die Zeit vergeht. Sie sind ganz in ihr momentanes Handeln vertieft (vgl. Bruns 2000, S. 96).

Interviewpartnerin B7 beschreibt derartige Erfahrungen mit dem Flow folgendermaßen: Es gibt **spezielle Momente** des Flows, welche im Tanz entstehen, **in denen man sich einfach leiten lässt** und nicht weiß, was es ist und was da jetzt entsteht. Es passiert einfach (vgl. B7, Z. 360-366). Man hat das Gefühl, es ist „etwas Höheres, an dem man da [Teil hat; Anm. d. Verf.]“ (ebd.). Dabei können auch sehr intensive, schöne Momente entstehen (vgl. ebd.). „Im Tanz ist es ... die unmittelbarste Möglichkeit, so etwas zu erleben. Ich hab das anderwärtig auch schon erlebt, aber im Tanz (...) passiert es doch öfter ... so schöne Momente zu erleben.“ (ebd., Z. 364-366)

KIRSCHNERS Interviewpartnerin B erlebt den Flow auf ähnliche Weise, wie B7. Auch sie beschreibt einen ständigen Bewegungsfluss und spricht von einer anderen Ebene, die man

dabei erreicht, der Fähigkeit komplett loszulassen (vgl. B., Z. 185-187) und drückt dies in folgenden Worten aus: „Nichts mehr mit dem Kopf, nur mehr den Körper tanzen lassen. Und das bekommt eine Eigendynamik, echt schön.“ (B., Z. 187-189 in Kirschner 1999, S. 120) „Das ist einfach eine ganz andere Ebene, wo du ‚reinrutschst‘ und wo es für dich totale Erfüllung ist, wo es kein Zeitgeschehen gibt, wo es nur mehr Tanz gibt, aus! (...)“ (ebd. B., Z. 179-181)

KIRSCHNERS Interviewpartner H bringt an B7's Erfahrungen angeknüpft den **Aspekt bewusstseinsüberschreitender Erlebnisse** ein: Im gemeinsamen Bewegungsfluss sagt er „... kann es dann möglich werden, daß [sic.] man im spielerischen Umgang miteinander fühlt, daß [sic.] man wie von einer Energie geleitet wird (...), die wie ein Drittes da ist, das die beiden Menschen in eine andere Ebene bringt von Bewegung und Bewußtseins erfahrung [sic.]. Da kommt ein Aspekt hinein, der bewußtseinsüberschreitende [sic.] Möglichkeiten enthält.“ (H., Z. 101-107 in Kirschner 1999, S. 121)

Dazu schreibt KIRSCHNER selbst: „Im Flow-Erleben nehmen wir uns selbst in veränderter Weise wahr. Dieses Phänomen wird verschiedentlich mit den Begriffen ‚Selbstvergessenheit‘ [oder auch] ‚Verlust des Selbst‘... umschrieben.“ (Kirschner 1999, S. 53)

Der Interviewpartner Heiner in BRUNS Untersuchung vergleicht dieses Erleben mit einer Art Trancezustand (vgl. Heiner in GG 3, S. 1 in Bruns 2000, S. 97).

Ad. 3 und 4) Blockierende Gedanken und Bewertungen treten in den Hintergrund/ Inspiration und Kreativität ereignen sich:

In Momenten des Flows treten durch die körperliche Aktivität hindernde Gedanken, wie Alltagsdenken oder Bewertungen der eigenen Bewegungsausführung, relativ schnell in den Hintergrund. Dadurch können sich die KontakttänzerInnen ganz dem Tanz widmen und es entsteht eine hohe Konzentration, die eine wichtige Voraussetzung für die Improvisation ist. Denn das Bewerten von sich selbst hindert daran, in einen Bewegungsfluss zu kommen. Ein Zustand der Unvoreingenommenheit, in dem nichts bewertet und beurteilt wird und alle Impulse unzensuriert auftauchen können, lässt Kategorisierungen in wie „gut“ oder „schlecht“, die innerliche Kontrollinstanz, verschwinden und dadurch werden neue Wege zur Improvisation gefunden. Der unvoreingenommene Zugang zur eigenen

Bewegung öffnet gleichzeitig die Tür zur Inspiration und Kreativität (s. a. Bruns 2000, S. 94 f.).

„... Die **flashigsten und tollsten Erlebnisse** hab ich immer, **wenn ich sehr müde** bin, weil's mir dann wurscht ist und weil der Polizist im Kopf, der immer aufpasst, das könnte jetzt blöd ausschauen oder so, der schläft dann und da mach ich die besten Sachen, also wo ich mich am besten fühle“, erzählt Gesprächspartnerin B4 (B4, Z. 327-331).

B6 erwähnt in Zusammenhang mit den Erfahrungen des Flows auch die Notwendigkeit der Versuchung zu widerstehen, sich zu bemühen, „[in das Gruppenbild] ästhetisch genau hineinzupassen“ (vgl. B6, Z. 502).

KIRSCHNERS Interviewpartnerin D berichtet von mehreren Flow-Erinnerungen und, dass sie die besten Flow-Erfahrungen oft nach einem großen Müdigkeitszustand macht, wo sie eigentlich dachte, nicht mehr tanzen zu können (vgl. D., Z. 163-167 in Kirschner 1999, S. 121).

Auch Sabine in BRUNS Untersuchung hat ähnliche Erfahrungen wie B4 und B6 mit dem Flow gemacht. Sie sagt: „Ich find' den Punkt immer so spannend, wo das umschaltet, also ich merk, daß [sic.] ich am Anfang von einer Übung oft noch ganz stark mit dem Kopf dabei bin und so ein Stück weit vielleicht sogar fremdgesteuert bin, also ganz viel auch überlege, wie ist das jetzt für den anderen. Und dann gibt's irgendwann einen Punkt und dann verselbständigt [sic.] sich das und entwickelt so eine eigene Dynamik und das find' ich immer spannend, wann das passiert“. (Sabine im GG 1, S. 3 in Bruns 2000, S. 82)

KIRSCHNERS Interviewpartnerin A kann die Erfahrungen von B4 bestätigen. Sie beschreibt dies folgendermaßen: „Der Kopf registriert, nimmt Empfindungen und Gefühle wahr, aber dominiert und kontrolliert nicht. Man ist ganz dem Geschehen hingegen (...), [dem ständigen] Geben und Nehmen.“ (A., Z. 52-60 in Kirschner 1999, S. 121)

2.2.2. Das Erleben von bzw. der Umgang mit Behinderung im (inklusive) Tanz

„(...) Ich sehe einfach die Auseinandersetzung mit Behinderung im Tanz [als; Anm. d. Verf.] ganz eine spannende, weil es um Körper geht, um Körperlichkeit usw., ...das auf die Bühne zu bringen, das nach außen zu bringen, einer Öffentlichkeit zu geben oder ihnen die Möglichkeit zu geben, da

mal hinzuschauen. (...) In unserer Gesellschaft ist das schon noch so, dass sie nicht wirklich hinschauen sich trauen, geschweige denn es ansprechen... und lieber wegschauen. Sicher schauen sie hin, weil es auffällt. Aber sie, wenn sie sehen, du merkst das, schauen sie beschämt weg. Das ist es, und deshalb ist es kein wirkliches Hinschauen, so wie es ich verstehe. ...Auf der Bühne gibst du aber ihnen die Möglichkeit hinzuschauen. **Und darüber zu lachen**⁵⁰. Das ist glaub ich etwas ganz... Wichtiges, dass die Leute einmal darüber lachen können.“ (B7, Z. 1448-1469)

Diese **Kategorie** gibt jene **Stellungnahmen** wieder, die die InterviewpartnerInnen **zum Thema des Erlebens von bzw. des Umgangs mit Behinderung**, in Bezug auf sich selbst oder allgemein betrachtet, **im (inklusiven) Tanz** haben.

Die befragten TänzerInnen erleben ihre körperliche Behinderung im Tanz nicht als Beeinträchtigung, sondern vielmehr als körperliche Beschaffenheit (vgl. B1, Z. 514-522; B2, Z. 471-475; B3, Z. 496-507; B5, Z. 219-223; B7, Z. 1346-1355; 1372).

Gesprächspartnerin B1 sagt dazu: „Ich erleb‘s nicht als Behinderung. Ich erleb‘s als meinen Körper, der so geschaffen **ist**⁵¹, wie er ist. (...) [Im inklusiven Tanz erleb ich‘s] einfach als Beschaffenheit (...).“ (B1, Z. 320-328) Als Behinderung empfindet sie ihre **körperliche Beschaffenheit** viel mehr im Alltag, wenn sie vor Barrieren steht und durch ihre Beeinträchtigung tatsächlich von etwas behindert wird (vgl. ebd.).

Bezüglich des inklusiven Tanzes fügt sie weiter hinzu: „Also da erleb ich sogar meine Psyche mehr als Behinderung. So die eigenen Grenzen im Kopf..., etwas zu wollen, aber sich eindeutig zu viel vorzunehmen, oder sich etwas nicht zu trauen. Das ist im inklusiven Tanz dann vielmehr eine Barriere im Kopf als der Körper selbst.“ (B1, Z. 320-328)

B6 hat diesbezüglich auch andere Erfahrungen. Er nimmt seine Behinderung mitunter im inklusiven Tanz deutlich wahr. Er sagt: „Bei mir dominiert [immer wieder auch; Anm. d. Verf.] so dieses komische Selbstbild, (...) des Mich-von-außen-Sehens als ... vor allem Behinderten, ... Eingeschränkten und ... komisch Ausschauenden.“ (B6, Z. 528-531) „(...) [Es ist ein; Anm. d. Verf.] Schwanken zwischen fließendem Körper ... [und dem] gehemmt (...).“ (B6, Z. 775-776) „(...) Es gibt auch natürlich Momente, wo ... dieses Selbstbild als Behinderter ... integriert ist in dieses Gefühl, es fließt, ja, aber manchmal dominiert es einfach.“ (B6, Z. 539-541)

⁵⁰ Betonung d. Befr. i. O.

⁵¹ Betonung d. Befr. i. O.

B6 bringt hier auch den **Aspekt der Interaktion mit der TanzpartnerIn** ein und ergänzt weiters:

„Dieses Gefühl ich bin eingeschränkt und ich fühle mich restringiert [hängt extrem davon ab] wie gut der oder die Andere sich auf meinen Körper einstellen kann, nämlich tänzerisch. (...) Durch diese Adaptionfähigkeit des Tanzpartners/ der Tanzpartnerin verändert sich auch oft das eigene Gefühl von Eingeschränktheit. Das war eine extrem interessante Erfahrung. Da hab ich dann gesehen, das hängt so stark [davon] ab. Wenn sich der Andere patschert anstellt, komme ich mir selber irrsinnig patschert vor, während, wenn die Andere sich gut einstellen kann auf mich, komme ich mir wie der Größte vor, ja.“ (B6, Z. 553-571)

Bezugnehmend auf die Interaktion mit der TanzpartnerIn erwähnen vor allem B4, B5 und B7, dass **behinderte TänzerInnen oft mit Samthandschuhen angegriffen werden, weil ihnen zu wenig zugetraut wird**, sie zu wenig an ihre Grenzen gehen und sie im inklusiven Tanz gerne mehr gefordert und gefördert wären (vgl. B4, Z. 745-756; B5, Z. 219-233; 290-294; B7, Z. 1256-1279). B7 sagt dazu:

„[Bei] behinderten Tänzern und Tänzerinnen [ist es] oft (...) so, dass wir uns gegenseitig mit Samthandschuhen angreifen. (...) [Durch die] Behinderung oder [die] speziellen Körperlichkeiten wird man dazu verleitet zu sagen: ‚Ah das geht ... bei dir halt nicht, weil du die spezielle Körperlichkeit hast.‘ (...) Man will ja niemanden überfordern oder überanstrengen und dann nimmt man das gleich vorweg und versucht, ihm das gar nicht [erst; Anm. d. Verf.] zu sagen: ‚Hey mach das!‘ [und] versucht die Verantwortung zu übernehmen für die anderen, anstatt, dass man sie [ihnen] selber lässt (...) und [ihnen] sagt: ‚Hey wenn es dir zu viel ist, sag stopp, sag **nein**, es reicht!‘ und ich habe [aber] so das Gefühl, da steckt ... so viel ... drinnen in den einzelnen Personen, was man noch alles herausholen kann. (...) **Das gefällt mir nicht**⁵², (...) dass... das vorweggenommen wird, sondern ich will ja meine Grenzen kennenlernen. Und ich glaub auch, dass man durchaus Menschen mit Behinderung sagen kann: ‚Geh trainieren, ... stärke dich, feil deine Technik aus usw.!‘ (...)“ (B7, Z. 1256-1279)

B7 bezieht diese Haltung „sich gegenseitig mit Samthandschuhen anzugreifen und sich nicht zu überfordern“ auf die stereotypen Bilder von Behinderung in der Gesellschaft. Sie sagt: „(...) Wenn ich jetzt so die Stereotypen von Behinderung in unserer Gesellschaft anschau und die Selbstbestimmt-Leben-Bewegungs-Initiativen, die da so hervorkommen oder da sind, ist es ja genau das, was man eigentlich will: selbstbestimmt zu sein. Das fehlt mir in gewisser Weise noch im Tanz. Eben, dass man glaubt, man muss vorher eine Grenze setzen, um [behinderte TänzerInnen] ja nicht zu überfordern.“ (B7, Z. 1336-1340) „Das

⁵² Betonung d. Befr. i. O.

kann man durchaus noch ausfeilen, dieses Selbstbestimmte. (...)“ (B7, Z. 1346) „...Was der andere wirklich kann, kann nur er selber wissen. Und nur er kann bereit sein, auch dort hinzukommen.“ (B7, Z. 1420-1421)

2.2.2.1. *Darstellungsformen des behinderten Körpers im Tanz*

Die befragten TänzerInnen (fünf von sieben äußern sich dazu) sehen ihre **Behinderung als Potenzial im Tanz** (vgl. B1, Z. 338-350; B2, Z. 637-644; B3, Z. 512-546; B6, Z. 996-1014; B7, Z. 1448-1469).

In Anlehnung an Kapitel zwei des Theorieteils, in dem es um das Aufbrechen von Darstellungsnormen behinderter Körper durch den Kontakttanz geht, werden in dieser Unterkategorie die Aussagen der InterviewpartnerInnen zusammengefasst, die das Thema „des behinderten Körpers auf der Bühne“ betreffen.

B1 sagt: „Ein Potenzial finde ich, ist das **Anderssein**, Bewegungen auf die Bühne zu bringen, die man als Zuschauer nicht gewohnt ist und das in einem Kontext, der jetzt nicht auf der Straße passiert: ‚Schau, wie sich die bewegt, schau was sie nicht kann‘, sondern als künstlerischen Ausdruck.“ (B1, Z. 338-350)

Sie sieht das künstlerische Potenzial darin, **neues Bewegungsmaterial** auf die Bühne bringen zu können, Bewegungen zu machen, die nicht-behinderte TänzerInnen oft selber nicht können (vgl. B1, Z. 345-350). „Auch etwas Neues erfinden zu können mit einem Körper, der anders beschaffen ist als andere, als das was üblich ist“ (B1, Z. 349-350), sagt sie.

Zudem spricht B1 die **Authentizität** an, die aus diesem persönlichen Bewegungsmaterial entsteht: Es „wird mir schnell langweilig bei üblichen Tanzstücken, wo die Tänzer selbst nicht involviert sind und nicht auch einen gewissen schauspielerischen oder persönlichen Ausdruck auf der Bühne haben und sich genau mit ihrer Rolle oder ihren Bewegungen identifizieren. Wenn es ... so bleibt (...), dann bin ich nach 10 Minuten weg als Zuschauer. Also dann schalt‘ ich meine Aufmerksamkeit ab (...)“ (B1, Z. 341-350)

Wie in B7s treffendem einleitenden Zitat (B7, Z. 1448-1469) erwähnt auch B1 die Wichtigkeit, **dieses Bewegungsmaterial an die Öffentlichkeit zu bringen** und ihr die Möglichkeit zu geben, hinschauen zu dürfen (vgl. B1, Z. 347-350).

B3 sieht das künstlerische Potenzial von Menschen mit Behinderung in der **Individualität**, die den Tanz authentisch macht und ergänzt die Aussage von B1:

„(...) Also ich kann mit dem wenig anfangen, wenn alles so mechanisch abläuft, diese Bewegungen. Ich meine, ich find's zwar super und bewundere es auch. Also letzten Donnerstag hab ich wieder ... eine Frau gesehen, die (...) 20 Minuten wirklich exakt jede Bewegung ... zu einer Musik [passend ausführte; Anm. d. Verf.] (...) aber da fehlt mir irgendwie die Individualität, das hat ... jeder gesagt. Und ... das taugt mir auch irgendwie so beim inklusiven Tanz, dass das ... hervor gestrichen wird, (...) diese Individualität. ...Es ist erlaubt, es ist möglich und ... es ist was Besonderes und ... das macht es, glaub ich, schon aus. (...) Es hat was, ... was dieser normale Tanz nicht hat, ... nicht immer. ... Ein Wiener Bauern-Stück zum Beispiel, das berührt glaub ich schon auch oder das macht was mit einem oder bringt einen zum Nachdenken, aber ... der inklusive Tanz hat schon auch ...was Besonderes, was jetzt ein ... nullachtfünfzehn Tanz, ... [der] nur [rein] mechanisch ist, nicht hat. (...) Was ich total gut finde, in dieser Gesellschaft, wo **alles** versucht wird, gleich zu machen. Also wirklich **alles**⁵³, also bis zum (...) Letzten. (...) Und das ist eben [beim inklusiven Tanz] genau nicht, weil es gar nicht möglich ist. Das geht nicht, ich kann nicht ... herum hupfen, wie eine Primaballerina. ... Und das ist aber auch gut so. (...) Und da wird es... wertgeschätzt. (...) Da [ist die andere Körperlichkeit; Anm. d. Verf.] dann etwas Besonderes“ (B3, Z. 512-546)

B6 führt den von B3 angesprochenen gesellschaftlichen Aspekt näher aus: Er bezieht das Potenzial von TänzerInnen mit körperlichen Beeinträchtigungen darauf, **der normgesellschaftlichen Forderung von reibungslosem Austausch, reibungslosem Funktionieren und Schnelligkeit etwas entgegenzusetzen** und sieht seine künstlerische Arbeit als einen „subversiven Akt“ (B6, Z. 1029). Er sagt:

„(...) Für mich besteht dieses Potenzial in gewisser Weise darin, dem gesellschaftlichen Imperativ des reibungslosen Austausches, des reibungslosen Funktionierens, ...der Schnelligkeit [etwas entgegenzusetzen; Anm. d. Verf.] Wir leben... in einer Gesellschaft, [wo es darum geht], dass Dinge ausgetauscht werden, Informationen, Affekte. Das soll alles reibungslos passieren, so, dass jeweils das Medium des Austausches in den Hintergrund tritt. [Und, nur keine Wellen macht'.] (...) Und das Potenzial behinderter Künstler ist für mich darin sozusagen, das Medium als Medium ... in seiner Undurchsichtigkeit zu rehabilitieren oder einfacher gesagt... diesem ‚Nur-keine-Wellen-Machen‘ was entgegenzusetzen.“ (B6, Z. 996-1014)

Auch B2 sagt:

„(...) wenn Menschen mit Behinderung Kunst machen, **kommen endlich neue Bilder in diese Welt**, Neues auf die Bühne. Die Leute sehen dich und plötzlich ist es da, [das Neue; Anm. d. Verf.]. Ich find das so wichtig.“ **Sie fügt weiters hinzu:** „Wir haben keine Vorbilder. Es gibt nur diesen Tanz, [den] man halt sieht, oder die Kunst, die man sieht, und man sieht so wenig Menschen

⁵³ Betonung d. Befr. i. O.

mit Behinderung n o r m a l⁵⁴ in den Kunstbetrieb integriert. Also ich find das Potenzial ist auch für die Kunst überhaupt **neue Körper, neue Formen, neue Bilder**⁵⁵, die sozusagen in den Alltag von allen Menschen Eingang finden. Und ich bin immer so gegen dieses Sonder-..., Sonder-..., Sonderkunstfestival. Das macht mich immer ganz fertig. Aber ich versteh schon die Intention. Vielleicht sind diese Schritte nötig. Aber man darf, also ich sag jetzt nicht, das soll gar nicht sein, weil vielleicht müssen diese Schritte sein und irgendwann kommt's zu dem... es gibt ein Festival und da gibt's die und die Künstler und darunter sind auch Künstler mit Behinderung dabei. Aber vielleicht muss man diese Schritte vorher alle machen, Gehörlosenfestival, Lernbehindertenfestival, was weiß ich. Also für mich sind das Zwischenlösungen. Für mich ist das nicht das Ziel. Weil wenn du Kunst ernst nimmst, Kunst kennt das nicht. Kunst muss über Grenzen gehen, wenn Kunst sich nur in dem verhält, wo eh alle glücklich und zufrieden sind und jeder dir auf die Schulter klopft, da weißt', dass du falsch bist. Dann weißt du, dass du was tun musst. Wenn dich alle süß finden und alle alles super finden, dann weißt du, du musst dich als Künstlerin irgendwie anders positionieren, wenn du das willst. Wenn du nur Anerkennung brauchst und du kriegst die so, das ist für mich nicht Kunst. Aber ist auch natürlich eine Möglichkeit, wenn Salzburg 100 Jahre Mozart spielt, ja, dann ist es eine Möglichkeit, und sie kriegen Geld und das ist schon Kunst. Aber nicht künstlerischer Ausdruck.“ (B2, Z. 637-661)

2.2.3. Einsatz bzw. Erleben des Hilfsmittels im Tanz

„(...) Curtiss claims the chair as an extension of her own body. The chair becomes more than just a device to facilitate getting here to there. ... It is a part of her, expressive of her personality and movement style.“ (Albright 1997, p. 83), schreibt ALBRIGHT über die rollstuhlfahrende Tänzerin Charlene CURTISS.

Auch Bruce CURTIS bestätigt dies. Er sagt: „I have used a wheelchair for twenty years now, living, working, and playing around the world. My chair has become a part of my body. It has movements, sounds, and rhythms that describe the texture of the ground that I am moving across, defining the space that I am passing through.“ (Curtis 2003, p. 14)

ALBRIGHT führt über Charlene Curtiss' Tanz weiter aus:

„This shift is accomplished because of the way that Curtiss can integrate her wheelchair into the musicality of her own body. Wheelchairs, even when gliding across the floor, can seem very static and disembodied, but Curtiss uses hers to match the rhythms of her upper body (...). The fact that Curtiss can bebop and groove with her wheelchair revises the cultural significance of the chair, expanding its legibility with little of the handicapped into a sign of embodiment.“ (Albright 1997, p. 83)

⁵⁴ Hervorh. d. Befr. i. O.

⁵⁵ Betonung d. Befr. i. O.

In dieser Kategorie wird in Anlehnung an das Theoriekapitel 5.1.2. der Frage nachgegangen, wie die InterviewpartnerInnen dieser Arbeit ihr Hilfsmittel (den Rollstuhl bzw. die Krücken) im Tanz erleben und es wird die von ihnen erlebte Rolle des Hilfsmittels im Tanz dargestellt.

Aus den Aussagen der befragten TänzerInnen ergeben sich zwei Unterteilungen der Kategorie „das Hilfsmittel im Tanz“. Einerseits wird vom Erleben des Hilfsmittels und andererseits vom Einsatz des Hilfsmittels im Tanz berichtet, zwei Unterkategorien, die sich schwer voneinander trennen lassen.

Das Hilfsmittel spielt, das ist auch den Ausführungen von ALBRIGHT und CURTIS zu entnehmen, im Tanz eine zentrale Rolle. Es ist Fortbewegungs- und Ausdrucksmittel und vieles mehr. Durch seine zentrale Rolle spielt das Hilfsmittel auch in das Erleben des Körpers bei der Kontaktimprovisation hinein.

2.2.3.1. Einsatz des Hilfsmittels im Tanz

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Zunächst soll die Unterkategorie „Einsatz des Hilfsmittels im Tanz“ dargestellt werden:

„Ein Rollstuhl auf einer Bühne ist was sehr Besonderes. Du kannst einen leeren Rollstuhl auf die Bühne stellen und du hast sofort das Gefühl, da sitzt eine Person drinnen, auch wenn er leer ist. Also es ist irgendwie etwas ganz Eigenes.“ (B1, Z.260-262)

Für den Großteil der GesprächspartnerInnen (vier von sieben) dient das **Hilfsmittel** (bei den meisten ist es der Rollstuhl) **als Arbeitsmaterial und Performanceobjekt im Tanz**.

So benutzt Interviewpartnerin B1 ihren Rollstuhl für akrobatische Einlagen, wie sich verkehrt herum darauf zu setzen, als Fortbewegungsmittel, um sich auf der Bühne zu bewegen, aber auch als Ausdrucks- und Kommunikationsmittel (vgl. B1, Z. 259-264).

Auch B2 erlebt sowohl ihren manuell betreibbaren, als auch ihren elektrischen Rollstuhl als ein „Performanceobjekt“. Sie erzählt, dass sie ihn gleichermaßen wie ihren Körper als Werkzeug und Arbeitsmaterial für ihre künstlerische Tätigkeit verwendet (vgl. B2, Z. 708-721; 720-730). „Also ich benutze ihn für meine Arbeit, wenn ich ihn brauche, und er steht nie nur so auf der Bühne. Ich weiß immer, wo er steht und warum er da steht (...)“ (B2, Z.733-735), sagt sie weiters.

Je nach Bedarf werden die Rollstühle von ihr auf unterschiedliche Art und Weise in den Tanz bzw. die performative Arbeit einbezogen.

B2 fühlt sich im Gegensatz zu den anderen TänzerInnen im Rollstuhl als „so eine Art Geherin“ und berichtet, dass sie immer den Entscheidungskonflikt in ihrer Arbeit hat, mit oder ohne Rollstuhl zu arbeiten (vgl. B2, Z. 708-711). Sie führt aus:

„Ich steig auch oft während dem Stück aus dem Rollstuhl aus und dann wieder rein. (...) Bei mir [werden] sogar oft in letzter Zeit die Assistentinnen [in die performative Arbeit; Anm. d. Verf.] einbezogen, weil [sie gehören] ja eigentlich auch zu meinem Lebensalltag. (...) manchmal, wenn's so dann zum Stück passt, sind die Assistentinnen ein Teil davon.“ (B2, Z.712-716)

Die befragte Tänzerin B2 bezieht ihr Lebensumfeld gemäß ihrer künstlerischen Auffassung in ihre performative Arbeit ein. Damit wird ihr Lebensalltag zu einem Aspekt ihrer künstlerischen Gestaltungsweise.

Das Performanceobjekt **„Hilfsmittel“** bietet neben seinen Einsatz als Arbeitsmaterial auch **die Möglichkeit, das in der Gesellschaft vorherrschende Bild über Behinderung durch seine Verwendung als Kunstobjekt zu beeinflussen.**

Interviewpartnerin B4 spricht in diesem Zusammenhang das zumeist mitleiderweckende Bild, das ein Rollstuhl in der Gesellschaft darstellt, an. Sie führt aus, dass es wichtig sei, die mehrheitsgesellschaftliche Bedeutung eines „Heilbehelfes“ und insbesondere eines Rollstuhls in den Tanzstücken zu entschärfen, sodass der Rollstuhl nicht nur mit Leid verknüpft wird, sondern auch als etwas Lustiges dargeboten werden kann (vgl. B4, Z. 687).

Der Großteil der InterviewpartnerInnen (fünf von sieben Befragten) sieht das **Tanzen im bzw. ohne Rollstuhl** als **zwei unterschiedliche Bewegungsmöglichkeiten** an, die den Bewegungsspielraum erweitern und auf unterschiedliche Art und Weise bereichern. So berichtet B1, dass die BBewegung im Rollstuhl etwas anderes sei, als das Bewegen am Boden. Beide Möglichkeiten nutzen zu können, ist ihr wichtig. Sie möchte weder das Eine noch das Andere missen (vgl. B1, Z. 267-268; B3, Z. 438-441).

Dem gegenüber berichtet B6, dass er es vorzieht, sich beim Tanzen und auf der Bühne ohne seinen Rollstuhl zu bewegen, „weil man sich tatsächlich (...) freier fühlt [und] das Spektrum an möglichen Bewegungen einfach größer [ist].“ (B6, Z. 839-846) Auch meint

er, dass beim Tanz ohne Rollstuhl der Bewegungsfluss unmittelbarer erfolgen kann (vgl. ebd., Z. 847).

Er unterscheidet zwischen dem Tanz mit und ohne Rollstuhl und berichtet über die verschiedenen Bewegungsmöglichkeiten:

„Ich bin darin nicht gut [den Rollstuhl in den Tanz, in Auftritte einzubauen, damit zu spielen] (...) Das muss ich lernen. Ich kann mich damit ... gut von einem Ort zum anderen bewegen (...), aber ich mache jetzt keine Kunststücke mit dem Rollstuhl ..., oder solche Sachen.“ (B6, Z. 929-932)

Über das Tanzen im Rollstuhl erzählt er:

„Ich (...) verwende [beim Tanzen mit dem Rollstuhl] vor allem meinen Oberkörper Aber auch nicht so. Ich bin [im Tanz] mehr ... der Mann für den ganzen Körper... .“ (B6, Z. 933-934) „[Wie] querschnittgelähmte Tänzer und Tänzerinnen, die einfach ihre gesamte Ausdruckskapazität in ihre Arme legen (...) das kann ich nicht. (...) Ich liebe [es] mehr ... den ganzen Körper einzusetzen ... [was ich im Rollstuhl schwer kann]. Aber das ist sicher [etwas], was ich noch [erkunden] muss Wie ich mich auch im Rollstuhl tänzerisch bewegen [kann].“ (B6, Z. 938-947)

Auch B7 meint:

„(...) Was man durchaus mehr machen könnte, ist, **dass man mit den... Hilfsmitteln experimentiert** (...). ...Momentan sind [die Krücken] ...einfach [nur] Stütze, wenn ich sie verwende im Tanz.“ (B7, Z. 708-711)

„Was man wirklich mit den ganzen Hilfsmitteln machen kann, unabhängig auch von der Körperlichkeit, (...) das sind so Dinge, die mich ... reizen.“ (ebd., Z. 719-721)

„(...) Gerade Krücken sind sehr prädestiniert... dazu, dass man (...) sie als... Schwert verwendet (...). Sie sind ziemliche Waffen eigentlich und sie [können]... extrem viel Lärm ... machen und sind aber andererseits auch sehr, ... sehr sinnliche Teile. Also es ist faszinierend eigentlich, was man damit machen kann (...).“ (B7, Z. 783-787)

Interviewpartnerin B5 berichtet als einzige in der Gruppe der befragten TänzerInnen **über die Unterschiedlichkeit des Tanzens mit einem elektrischen Rollstuhl im Vergleich zu einem manuell betreibbaren:**

Sehr wichtig ist es, sagt sie, dass es beim Tanzen mit dem elektrischen Rollstuhl **genug Platz** gibt, denn ein elektrischer Rollstuhl ist weniger wendig als ein mechanischer. Mit dem mechanischen Rollstuhl kann man sich ganz anders, intensiver und flotter bewegen, während man mit dem elektrischen Rollstuhl mehr Acht geben müsse, erklärt sie, da dieser viel klobiger und behäbiger sei und bei unvorsichtigem Gebrauch auch eine Verletzungsgefahr der MittänzerInnen darstellt. Besonders in sehr heterogenen Gruppen von Menschen mit stark unterschiedlichen Beeinträchtigungen, wie es gerade bei DanceAbility der Fall ist, stellt dies eine große Herausforderung dar. Denn, wenn die anderen TänzerInnen sehbehindert sind, oder nicht schnell reagieren können, müsse man gerade mit einem elektrischen Rollstuhl besondere Acht geben und sich anders bewegen, als wenn sie diese Beeinträchtigungen nicht hätten. Dann müsse man nicht so Rücksicht nehmen, nicht so aufmerksam sein, und könne sich freier bewegen. Diese Tatsache schränke die Entfaltung der tänzerischen Bewegungen mit dem elektrischen Rollstuhl ein, erläutert sie (vgl. B5, Z. 391; Z. 442-448; Z. 457-460).

Das Fahren mit dem elektrischen Rollstuhl ist für die Interviewpartnerin **„keine körperliche Betätigung“** (B5, Z. 456-473). Dem gegenüber könnten sich rollstuhlfahrende TänzerInnen mit einem mechanisch betreibbaren Rollstuhl beim Tanzen meist sehr intensiv körperlich betätigen (vgl. ebd., Z. 473-475).

An dieser Stelle weist B5 auch auf die Schwierigkeit hin, **mit dem elektrischen Rollstuhl durch den Raum zu tanzen** und den restlichen Körper gleichzeitig zum Fahren tänzerisch zu bewegen. Das ist „ein gewisser Widerspruch für mich“, erklärt sie.

„Wenn ich herumfahre, dann ist es keine tolle Bewegung für mich. ... Ich kann eigentlich [nur] stehen bleiben, unter Führungszeichen, und die Leute ... tanzen um mich herum oder tanzen mit mir und wenn ich jetzt einen Meter vor und wieder zurück fahre, ist das keine Bewegung für mich.“
(B5, Z. 461-468)

Ihren elektrischen Rollstuhl verlässt B5 selten, um beispielsweise auch auf dem Boden zu tanzen, weil dies, da sie den Ortswechsel nicht selbst ausführen kann, zu aufwendig sei. Dem Moment, an dem sie absolut auf ihre MittänzerInnen angewiesen ist, möchte sie aus

dem Weg gehen und verlässt deshalb den elektrischen Rollstuhl meist nicht (vgl. B5, Z. 494-521). Sie fügt jedoch an: „Eigentlich will ich ja raus und wieder rein, aber es ist (...) Überwindung.“ (B5, Z. 522-525)

2.2.3.2. *Erleben des Hilfsmittels im Tanz*

Wie das Hilfsmittel im Tanz erlebt wird, soll noch weiter ausgeführt werden: Die befragten KontakttänzerInnen berichten darüber sehr unterschiedlich. Für beinahe alle Befragten wird das Objekt „zur TanzpartnerIn“, nur eine einzige berichtet, dass sie es als „Erweiterung“ bzw. „Teil des Körpers“ erlebt, man könnte in Anlehnung an Kapitel vier des Theorieteils, sagen, in ihr Körperbild integriert hat.

Fast alle dieser Befragten (sechs von sieben Personen) sehen ihr **Hilfsmittel** objekthaft, als **technisches Werkzeug im Tanz**, das nicht „zu ihrem Körper dazu gehört“. Es ist „Performanceobjekt“, Fortbewegungsmittel, Mittel zum Zweck, um sich auf der Bühne zu bewegen (vgl. B1, Z. 259-264; B2, Z. 729-735; B3, Z. 433-436; B4, Z. 693-695; Z. 718-725; B5, Z. 442-443; B6, Z. 929-931).

So setzt B3 den Rollstuhl mit einem Skateboard gleich, das auch jeder anderen TänzerIn als Fortbewegungsmittel dienen könnte. Er sagt:

„Ein anderer hat ein Skateboard und ich hab ... den Rollstuhl. Die Fortbewegung ist halt auf Rädern und nicht auf [den Füßen] (...).“ (B3, Z. 433-436)

Interviewpartnerin B4 vergleicht ihren Rollstuhl mit einer **objekthaften TanzpartnerIn**. Sie meint:

„Ich sehe [den Rollstuhl] nicht, so wie manche Leute, als Teil [meines] Körpers. (...) ich sehe ihn, als etwas, das mir hilft gewisse Dinge zu tun, die ich sonst nicht könnte.“ (B4, Z. 693-695) „[Ich sehe ihn] als Requisite, als Tanzpartner, ... auch als Inspiration manchmal (...). Er ist ein Werkzeug... . Nicht Teil meines Körpers,“ (ebd., Z.718-725) „...so wie andere Tänzer zum Beispiel manchmal Duett tanzen mit einem Stuhl oder mit einem Kleiderständer...“ (ebd., Z. 706-707)

Nur B7 empfindet ihre Krücken **im Gegensatz** zu allen anderen befragten TänzerInnen als „**Teil ihres Körpers**“, sie sagt:

„(...) Das bin ich, das ist mein Körper. Ich [erweitere] ... durch die Hilfsmittel meinen Körper. ... Ich verwende die Krücken. [Das ist] aber dann mein Körper ..., erweitert durch so ein Objekt wird es doch wieder zu meinem. Also ich finde sie gehören zu mir.“ (B7, Z. 730-743) „Ich brauche sie total, das sind meine besten Freunde, meine Bodyguards, meine beiden Schönen. (...) Was würde ich ohne sie machen.“ (ebd., Z. 755-759)

3. PSYCHISCHE UND SOZIALE ASPEKTE IN ZUSAMMENHANG MIT KÖRPERERLEBEN UND TANZ

Die befragte Tänzerin B5 erzählt, dass für sie das Tanzen mehr sozial und psychisch, als in körperlicher Hinsicht was bringt: „(...) Die zwei Stunden in der Woche bringen ... körperlich..., also jetzt wirklich so von wegen Leistungsfähigkeit oder [so] nicht so viel. Also ... eher mehr ... psychisch oder sozial. (...)“ (B5, Z. 366-368)

Wie in Kapitel 5 des theoretischen Teils dieser Arbeit ausgeführt, sind nach LICHTENBERG Erlebnisinhalte des Körpererlebens nicht von psychischem und sozialem Erleben zu trennen. Das physische Erleben des Körpers ist immer auch in einen psychischen und sozialen Kontext eingebunden, dem Kontext der Interaktion mit der Umwelt. Bei der Einteilung in physische, psychische und soziale Erlebnisinhalte geht es primär um eine Differenzierung zwischen den jeweilig im Vordergrund stehenden Erlebnisinhalten (siehe Lichtenberg 1978, p. 360).

In diesem Zusammenhang wird im Rahmen ganzheitsmedizinischer, psychomotorischer, bewegungstherapeutischer sowie sonder- und heilpädagogischer Konzepte vom Modell der „bio-psycho-sozialen Einheit Mensch“ (s. d. Biewer 2010, S. 61) sowie der „Einheit von Körper, Seele und Geist“ gesprochen.

3.1. Erleben des Zusammenhangs von Körper, Seele und Geist: ganzheitliches Erleben

In dieser Kategorie werden die Erfahrungen der InterviewpartnerInnen mit einem ganzheitlichen Erleben - im Sinne einer Einheit von Körper, Seele und Geist - beim Kontaktanz dargelegt.

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Die befragten TänzerInnen beschreiben immer wieder ein „**ganzheitliches Erleben**“ von „**Körper, Seele und Geist**“ beim **Kontaktanz**. Die Interviewpartnerinnen B2 und B4 fühlen sich beim Tanzen „bedeutend mehr bei sich, als in ihrem sonstigen Alltagsleben“ und demzufolge auch im Alltag mehr mit sich selbst verbunden, wenn sie regelmäßig

tanzen (vgl. B2, Z. 762-764; B4, Z. 352). B4 stellt dieses Ganzheitserleben mit einem bezeichnenden Vergleich dar: „(...) Dieses In-sich-sein, ist wirklich super. [Ich kann es] schwer beschreiben, wie [wenn du] ein Puzzle [nimmst] und [du legst] [gerade] den letzten Stein und sagst, ma jetzt passt's. Weißt du, solche Momente habe ich beim Tanzen und die hab ich sonst kaum.“ (B4, Z. 352-354)

Die befragte Tänzerin B7 sieht den **Kontaktanz** als „**sehr ganzheitlich**“ an. „Ein bisschen ganzheitlicher, als andere Körpertherapiesachen“, weil man viel mehr von sich selbst, von seinem eigenen Wesen einbringen kann (vgl. B7, Z. 513-517; Z. 528-534). „Beim Tanz ist das so ein ... Aneinandergreifen ... von körperlichen Fähigkeiten und [dem; Anm. d. Verf.] was ich mit meinem Wesen ... daraus mache. Ich [bin] ... selber von meinem Wesen her auch sehr gefordert.“ (B7, Z. 528-534)

Gesprächspartnerin B1 berichtet: „Ich **seh mich** selber **ganzheitlicher** - ... Körper, Seele und Geist -, als vor [der Begegnung mit; Anm. d. Verf.] dem Tanzen.“ (B1, Z. 186-188) **Diese ganzheitliche Sicht** habe sich **durch das Tanzen entwickelt** und habe **vorher „total gefehlt“** (vgl. B1 ebd.; Z. 334). Sie erzählt, dass sie sich mit sich selbst mehr verbunden fühlt, wenn sie tanzt (vgl. B1, Z. 143-145). Interviewpartnerin B2 meint dazu: „Ich **fühl** mich nicht ganz“, wenn ich nicht tanze (vgl. B2, Z. 547). Sie führt weiter aus: „Wenn ich tanze, dann **fühl** ich mich am meisten bei mir (...), am glücklichsten, am meisten verbunden mit der Welt, alles ist perfekt für mich (...).“ (B2, Z. 754-755)

3.2. Zusammenhänge zwischen Psyche und Körpererleben beim Kontaktanz - das Psychische als Teil des Körpererlebens

Die Tanzenden beschreiben im Zusammenhang von Körpererleben und Kontaktanz immer wieder psychische Erlebnis-inhalte, die stark mit dem Körpererleben beim Tanz einhergehen.

In dieser Kategorie werden die physio-psychischen Zusammenhänge der Kontaktanz-improvisation untersucht. Es wird der Frage nachgegangen, ob die InterviewpartnerInnen Zusammenhänge zwischen ihrem Körpererleben beim Kontaktanz und ihrem psychischen Erleben feststellen und diese dargestellt.

Körperkontakt entsteht durch Berührung an der äußeren Grenzfläche unseres Körpers, der Haut, die mehr ist, als unsere Körperhülle, sie ist Kontaktorgan sowie Außengrenze und folglich Kommunikationsmittel: das Verbindungsglied zu unserer Umwelt (vgl. Brinkmann 1999, S. 44).

Im Unterschied zu anderen Tanzformen ist bei der Kontaktimprovisation die gegenseitige Berührung der TanzpartnerInnen die Grundlage für die gemeinsame Improvisation. So bewirken differenziert erfahrbare Berührungsqualitäten und direkte körperliche Nähe zu einer oder mehreren PartnerInnen eine ständige Stimulation der Haut. Diese in unserer Kultur oft vernachlässigte Stimulation kann unterschiedliche psychische Befindlichkeiten hervorrufen, aber auch sehr verschiedene Emotionen auslösen. Für manche KontakttänzerInnen, besonders für AnfängerInnen, ist es oft nicht einfach, körperliche Nähe zuzulassen, deshalb ist es beim Contact von großer Wichtigkeit, die eigenen persönlichen Grenzen zu respektieren, klar zu formulieren und sich nicht zu überfordern.

Im weiteren Verlauf werden die Erfahrungen der befragten KontakttänzerInnen bezüglich psychischen Befindlichkeiten und Emotionen in Zusammenhang mit dem Körpererleben beim Kontaktanz dargelegt.

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Über die Hälfte der sieben InterviewpartnerInnen konstatieren, dass Tanzen eine gute Gelegenheit bietet, sich wieder bewusster auf den Körper zu konzentrieren und ihn bewusster wahrzunehmen. Sie berichten, dass sie beim Tanzen „mehr in den Körper kommen“ (vgl. B2, Z. 407-420; Z. 423; B3, Z. 200-201; B4, Z.523-524; B7, Z. 429-447). Tanz ist eine Gelegenheit, um „mental herunterzukommen“, eine Gelegenheit, die man im normalen Alltag sonst nicht hat, sagt B7 (vgl. B7, Z. 429-447). Gesprächspartnerin B2 beschreibt sich als sehr strukturiert und starken „Kopfmenschen“. Ihre Termine sind sehr langfristig durchgeplant, so weiß sie bereits am 24. November, was sie am 28. Dezember macht. Sie bezeichnet sich als jemanden, die „sehr im Kopf ist“, „Schwierigkeiten hat, vom Kopf wegzugehen“ und „sich gerne Sorgen macht“, auch wenn sie eigentlich keine hat. Wenn B2 tanzt, sagt sie, dann vergeht diese Kopflastigkeit, „dann ist das nicht“, dann ist sie nicht mehr „im Kopf“, „kommt mehr in den Körper“ und „denkt weniger“. Sie fühlt sich dann „noch mehr da“. (vgl. B2, Z. 407-420; Z. 423). Dazu meint Interviewpartner B3: „(...) Das ist auch eben grad das Schlechte ... bei der Art von ...[Tanz], wenn'st im Kopf

bist.“ (B3, Z. 200-201)

Auch Sabine in BRUNS Untersuchung sagt wie B2, dass der Kontakttanz ein guter Ausgleich zum Alltagsleben ist, der ihr sehr gut tut, sie sehr entspannt, da sie sonst „ein sehr analytischer Mensch ist und viel denkt“ (vgl. Sabine im GG 2, S. 3 in Bruns 2000, S. 94).

Wie beim Tanzen, führt B2 weiter aus, ist sie auch im Alltag „mehr im Hier und Jetzt“. Sie fühlt sich mehr geerdet und es geht ihr auch im Alltagsleben viel besser. Sie ist weniger ängstlich, und auch psychisch kräftiger (vgl. B2, Z. 754-775). Wenn die Interviewpartnerin regelmäßig tanzt, erlebt sie „so eine alltägliche Glücklichkeit, so ein alltägliches Glücklich-Sein“. Sie stellt an dieser Stelle einen **deutlichen Zusammenhang von körperlichem und psychischem Erleben fest** (ebd., Z. 774-775).

Auch Jonas stellt in BRUNS Untersuchung fest, dass der Zustand des freien Improvisierens mit Inspiration und Kreativität „der glücklichste Zustand ist, den es überhaupt gibt auf dieser Welt“. Er fügt hinzu: „Wenn wir viel denken, verlieren wir uns in irgendwelchen Problemen (...) und wenn wir diesen ganzen Kram loslassen, dann geht es uns gut und dann kann ich auch toll improvisieren (...)“. (Jonas im GG 3, S. 6 in Bruns 2000, S. 98)

Auch Sabine gibt in BRUNS Forschung an, dass sie bei der Kontaktimprovisation „ganz im Hier und Jetzt“ ist und nicht an Zukünftiges oder Vergangenes denkt (vgl. Sabine im GG 1, S. 3 in Bruns 2000, S. 96).

B7 betont besonders klar die **Wechselwirkung zwischen körperlichen und psychischen Prozessen im Kontakttanz**: „Beim Tanz ist das so ein ... Aneinandergreifen, natürlich von körperlichen Fähigkeiten, und was ich mit meinem Wesen ... daraus mache.“ (B7, Z. 528-534) Weiter führt sie aus: „(...) wenn sich außen was bewegt, bewegt sich auch was innen.“ (B7, Z. 615-616)

Auch Interviewpartner D in KIRSCHNERS Untersuchung spricht von einer stärker gewordenen Bewusstheit der Verknüpfung zwischen Körper und Psyche und stellt körperlichen Ausdruck und psychische Befindlichkeit in direktem Zusammenhang (vgl. D., Z. 168-170 in Kirschner 1999, S. 130). Der Sensibilisierung für das Erkennen dieser Zusammenhänge geben *auch KIRSCHNERS qualitativ Befragte* einen hohen Stellenwert (vgl. Kirschner 1999, S. 161).

Der Kontakttanz kann manchmal auch „psychisch sehr tief gehen“ und ebenso „therapeutische Wirkung“ haben. So erzählt B7 von einem für sie sehr emotionalen Erlebnis und die Umsetzung dieser Thematik in den Tanz:

„Das war ... ein Thema, das mir sehr nahe gegangen ist, und dann ... bin ich sehr emotional geworden und ... hab auch weinen müssen und dann ... hab ich das [aber] tänzerisch ausdrücken können und ich bin dabeigeblichen und bin da durchgegangen. (...) Und das war so richtige Befreiung Im Tanz kann ich das. Ich glaub, wenn ich das jetzt zerreden hätte müssen, wie es mir geht, was los ist, mh, hätte ich nicht gewusst, was ich sagen soll. Aber im Tanz hab ich das so transformieren können in was anderes und es auf eine andere Ebene bringen. Durchaus ein bisschen Therapie dabei.“ (B7, Z. 965-980)

In *KIRSCHNERS Fragebogenuntersuchung* betonen die KontakttänzerInnen deutlich, dass Kontaktimprovisation eine geeignete Möglichkeit ist, Gefühle durch Bewegung auszudrücken. Es verbessert sich zunehmend die Fähigkeit, „eigenen Gefühlen im Tanz mehr Raum zu geben und sie durch Bewegung adäquat auszudrücken“ (vgl. Kirschner 1999, S. 161).

In seiner *qualitativen Befragung* betonen Interviewpartner A, B, D, G und H die „therapeutischen“ Möglichkeiten dieser Tanzform. Sie sprechen von einer Fähigkeitsverbesserung psychischer und physischer Prozesse, die sie als zusammengehörig wahrnehmen (vgl. Kirschner 1999, S. 129). So schreibt *KIRSCHNERS Interviewpartner B*: „Ich durchleuchte im Tanz oft psychische Prozesse und komme Dingen oft schneller auf den Grund, als wenn ich lange herumknoble. (...) Da werden oft Lösungen für mein Leben sichtbar, greifbar.“ (B., Z. 131-134 in Kirschner 1999, S. 129)

Des Weiteren schneiden die befragten TänzerInnen noch drei **andere Auswirkungen** des Kontakttanzes **auf das psychische Erleben** an.

Vier der sieben InterviewpartnerInnen geben an, dass der Kontakttanz auch ihr **Selbstbewusstsein gestärkt** hat (vgl. B2, Z. 490-491; B3, Z. 256-261). B2 meint: „(...) Du wirst selbstständig und selbstbewusst mit Contact. (...)“ (B2, Z. 490-491). B3 meint, dass er besonders durch die Auftritte an Selbstbewusstsein dazugewonnen hat (vgl. B2, Z. 490-491; B3, Z. 256-261).

Auch *Interviewpartnerin C in KIRSCHNERS Untersuchung* gibt an, dass durch die Kontaktimprovisation ihr Selbstbewusstsein gestärkt und ihr dadurch auch Alltagsprozesse bewusster geworden sind. Sie spricht hierbei von einem gesteigerten Selbstvertrauen und

mehr Vertrauen in ihren Tanz und in ihre Körperäußerungen (vgl. C., Z.156-157; 112-116 in Kirschner 1999, S. 129; 134).

B7 führt den Aspekt an, beim Kontakttanz durch Körpersprache kommunizieren zu können. Sie hat eine neue Möglichkeit gefunden, mit ihrem Körper „Stopp zu sagen“, sich mit ihrem Körper nonverbal auszudrücken. Sie erzählt: „(...) Im Tanz kann man das eben gut lernen. Und da kann man anderwärtig Stopp sagen, da muss man nicht verbal Stopp sagen. [Man kann es] auch anderwärtig zu verstehen geben. (...)“ (B7, Z. 1302-1304)

3.3. Auswirkungen von Kontakttanz auf soziale Beziehungen

Der Großteil der befragten TänzerInnen (vier von sieben) erzählt von Veränderungen ihrer sozialen Beziehungen seit sie Contact tanzen. Sie sind sich einig, dass der **Kontakttanz Einfluss auf die Art und Weise der Gestaltung sozialer Beziehungen nimmt**.

In der Kontaktimprovisation spielt die Fähigkeit, Bewegungsbeziehungen zu gestalten, eine wichtige Rolle. Die Art und Weise des „Sich-Bewegens“ spiegelt nach den Angaben von *KIRSCHNERS quantitativ befragten TänzerInnen* „die Persönlichkeit wider“ und die Gestaltung der Bewegungsbeziehung wird, geben sie an, in hohem Maße von der Persönlichkeit der KontakttänzerInnen beeinflusst (vgl. Kirschner 1999, S. 161 f.). Denn Kontakttanz ist wesentlich von der Fähigkeit beider PartnerInnen abhängig, durch Bewegung in physischen Kontakt zu treten und miteinander zu kommunizieren. Wichtig ist es dabei gleichsam, sensibel und einfühlsam eigene Impulse und Bedürfnisse wahrzunehmen und auszudrücken, wie auch auf die der TanzpartnerInnen zu reagieren. Für gelingende Tänze und einen guten Bewegungsdialog ist deshalb Wachheit und Aufmerksamkeit beider TänzerInnen für sich selbst und die Andere ausschlaggebend (vgl. Kirschner 1999, S. 195).

In der nachfolgenden Kategorie wird die Frage beantwortet, wie sich Kontakttanz auf die Gestaltung sozialer Beziehungen auswirkt.

In einem geschützten Rahmen kann auf physischer Ebene auf vielfältige Weise erfahren werden, was im Alltag oft unausgesprochen und unbemerkt bleibt. Denn jede PartnerIn und jeder Tanz stellt die Kontakttänzer vor eine neue Situation.

Im tanzenden Miteinander können folgende Themen des zwischenmenschlichen Umgangs erprobt werden:

- Wie nehme ich Kontakt zu anderen auf,
- wie kann ich mich auf sie einlassen,
- wie vertraue ich in mich und meinen Körper,
- bin ich eher vorsichtig und zu zurückhaltend, oder traue ich mich mein ganzes Gewicht an meine PartnerIn abzugeben,
- lasse ich mich davon verunsichern, wenn andere diffus handeln?

Kontaktimprovisation kann so die eigenen Schwierigkeiten sich auf andere zu verlassen, ihnen zu vertrauen und sich auf sie einzulassen, widerspiegeln.

Auf spielerische Art und Weise können im Kontakttanz bestimmte Strukturen von Beziehungsmustern aufgelöst, neu erprobt und anders geordnet werden (vgl. Aschwanden in Haselberger 1995, S. 25).

Jede PartnerIn muss bei jedem Tanz neu kennengelernt, Vertrauen aufgebaut und Vertrauensgrenzen erweitert werden. In jedem Tanz müssen sich die PartnerInnen auf's Neue einander annähern und einen momentanen gemeinsamen Weg finden. Denn der Körper dient dem Gegenüber ständig als Unterstützungsfläche, deshalb muss auch für die MittänzerIn physische Verantwortung übernommen werden.

Die TänzerInnen lernen mit dem Körper eindeutige Entscheidungen zu treffen und hinter ihren Entscheidungen zu stehen. Dies bedarf ein sich Verständlich-machen-Können auf der Kommunikationsebene der Körpersprache und das Geschick, eine gemeinsame Körpersprache zu finden (s. a. Brinkmann 1999, S. 50-55).

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Interviewpartnerin B2 erzählt, dass ihre Tanztätigkeit großen Einfluss auf die Gestaltung ihrer sozialen Beziehungen nahm und meint, dass dies mit der veränderten Körperwahrnehmung durch Kontakttanz zu tun hätte. Sie sagt:

„[Meine Tanztätigkeit hatte] sehr [große Auswirkungen auf meine sozialen Beziehungen]. Unglaublich. Also das hat grad wieder mit der Körperwahrnehmung zu tun. Es hat (...) mein

soziales Umfeld natürlich total verändert ... und auch meinen Mut, auf Leute zu- zugehen oder sie abzulehnen, das ist auch wichtig. Nicht nur [zu sagen], ich bin eh süß, ich geh auf alle zu und alle gehen auf mich zu, wunderbar, sondern auch zu sagen: ‚Oida, den halt i net aus.‘ Also mich das auch zu trauen. (...).“ (B2, Z. 668-679) B2 fügt jedoch hinzu: „... Ich hab wenige künstlerische nicht-behinderte Freunde, die ich nicht schon vorher als Freunde gehabt hab (...).“ (B2, Z. 697-699)

Auch B4 gibt an, dass sie auf Leute anders zugeht, seitdem sie Contact tanzt. Sie erzählt, dass sie noch nie so viele Leute gekannt hat wie jetzt (vgl. B4, Z. 547-562) und meint: „(...) Man lernt ... [beim Kontakttanz] überproportional viele nette Leute kennen, also mit denen man [sich] wirklich gut versteht.“ (B4, Z. 561-562)

Gesprächspartnerin B7 stimmt B2 und B4 ebenfalls zu und sagt, dass sich ihr Umgang und die Begegnung mit anderen Menschen „absolut“ verändert haben:

„... [Ich hatte vorher] keinen Kontakt mit sogenannten Menschen mit Behinderungen [anderen Menschen mit Behinderung; Anm. d. Verf.]... und [habe diesen] eigentlich erst durch DanceAbility so wirklich [aufgebaut]. ... Auf einer Ebene über den Körper eben, ... die ... gerade für mich sehr zugänglich ist und wo ich gerne jemanden kennenlerne, so auf die Art und Weise, weil das sehr behutsam sein kann, aber auch sehr stürmisch. Und, ... ich finde, dass man über den Tanz jemanden eigentlich sehr gut kennenlernen kann vom Wesen her, weil man sieht dann gleich, wie offensiv er ist oder eben ... mehr zurückhaltend. Und das finde ich, ist einfach ein unmittelbarer Zugang zueinander im Tanz. Aber jetzt unabhängig davon glaub ich ... hat sich [im Alltag] da schon [auch etwas] geändert. ... Mein ... Zugang zu anderen.“ (B7, Z. 661-671)

Interviewpartner B6 meint **im Gegensatz** dazu, dass er unterschiedliche Erfahrungen mit der Auswirkung des Kontakttanzens auf seine sozialen Beziehungen gemacht hat. Er erzählt, dass es unterschiedlich sei, dass sich die Erfahrungen beim Kontakttanz manchmal auf die Gestaltung seiner sozialen Beziehungen auswirken, manchmal aber auch nicht: „Manchmal ja, manchmal nein. (...) Andere Male wiederum kommt man sich dann schon auch nachher näher im sozialen Kontakt durch den tänzerischen Kontakt (...).“ (B6, Z. 637-639)

Kontaktimprovisation fungiert als Spiegel der Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen. Die Art und Weise der Kontakt- und Situationsgestaltung im Tanz spiegelt jene im Alltag wider. Denn der Kontakt zwischen Menschen beinhaltet immer die Begegnung von zwei Lebensgeschichten (vgl. Brinkmann 1999, S. 50-53).

Interviewpartner B6 erzählt dazu: „(...) Der Tanz ist ... ein Feld, wo sich alles abspielt,

also die ganze, das ganze Sein spiegelt sich natürlich im Tanz, ja und der Tanz ist natürlich auch in der Hinsicht eine Offenbarung ... weil man einfach sieht, wer man ist und wie man ist (...).“ (B6, Z. 637-647) B6 spricht hier das Erfahren des Selbst, die Selbsterfahrung im Kontakttanz an, die *auch Kirschner in seiner Untersuchung* aufzeigt. Kontaktimprovisation bietet eine beständige Selbsterfahrung durch die Beziehung zum anderen in einem geschützten sozialen Rahmen. Die eigene, persönliche Entwicklung spielt dabei eine wichtige Rolle (vgl. Kirschner 1999, S. 96-99). Im Tanz kann auf persönlicher Ebene der Umgang miteinander geprobt werden. Soziale und emotionale Muster in der tänzerischen Begegnung mit anderen Menschen können in der Kontaktimprovisation neu verstanden und adaptiert werden, um einen besseren und wohltuenderen Umgang zu finden. Diese Erfahrungen setzen sich auch im Alltag fort, lassen sich in andere Situationen, auf das soziale Umfeld im Alltag übertragen. Diesen Aspekt spricht *Interviewpartner G in KIRSCHNERS Untersuchung* an (vgl. G., Z. 124-127 in Kirschner 1999, S. 131).

Nur Interviewpartnerin B1 erzählt im Zusammenhang mit dem Thema sozialer Beziehungen, dass der **Kontaktanz** einen großen Teil **dazu beigetragen** habe, **eine Beziehung führen zu können**. Sie drückt dies in folgenden Worten aus:

„... Ich glaub ..., dass [das Kontaktanz] auch einen großen, großen Teil dazu beigetragen hat, dass ich eine Beziehung führen kann. Dass ich mich auch selber als sexuelles Wesen sehe. Weil dieses Selbstvertrauen fehlt dir natürlich als behinderte Jugendliche oder behinderte junge Frau völlig. Also ich hab kaum Knutscherfahrungen gemacht mit 16 Da traut sich niemand dran. Ja ich glaub, ich hab mich selber mehr als Frau annehmen können und ... das konnte ich natürlich auch ausstrahlen. Wahrscheinlich auch wegen der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper.“ (B1, Z. 197-203)

Auch KIRSCHNER beschreibt in seiner Untersuchung Erfahrungen der Auswirkung von Kontaktimprovisation auf die Beziehungsfähigkeit bei allen seinen InterviewpartnerInnen. Hier wird ersichtlich, wie sehr der Kontaktanz bestehende Beziehungsmuster verändern kann und unterschiedliche Aspekte der Beziehungsfähigkeit im Alltag dadurch beeinflusst werden können (vgl. Kirschner, S. 132 f.; S. 135). *So berichtet beispielsweise auch KIRSCHNERS Interviewpartner H*, dass Kontaktimprovisation „überhaupt eine unglaubliche Schule ist, partnerschaftlich zu leben (vgl. H., Z. 68-71 in Kirschner 1999, S. 133).

Sein Interviewpartner I spricht diesbezüglich eine Veränderung der Beziehung zum

anderen Geschlecht an. Die Kontaktimprovisation bot ihm dabei „therapeutische Hilfestellung“. Er sagt: „Ich kann jetzt sicher auch in meinem Leben viel unverkrampfter Frauen gegenüber treten und mit ihnen freier umgehen und habe mehr Einblick in meine Gefühle und Empfindungen erhalten.“ (I., Z. 44-46; 50-55 in Kirschner 1999, S. 134)

3.3.1. Kontakttanz und Sexualität/ Erotik

Wie B1 sprechen auch zwei weitere befragte TänzerInnen die Thematik der Sexualität und Erotik im Kontakttanz an.

Kontakttanz bedeutet, wie bereits dargelegt, mit anderen TänzerInnen durch die im Tanz entstehende Berührungsfläche, die beide Körper miteinander verbindet und an der die Bewegungs- und Berührungsimpulse ausgetauscht werden, näheren Körperkontakt einzugehen. Die Art und Weise dieser Berührung gestaltet die Energie und Emotion zwischen den TanzpartnerInnen (vgl. Brinkmann 1999, S. 47). Da beim Contact der ganze Körper als potenzielle Oberfläche zur Berührung und Unterstützung eingesetzt wird, werden auch Körperbereiche miteinbezogen, die gesellschaftlich als sexuelle Tabuzonen gelten. Dadurch können bei dieser Tanzform auch Bedürfnisse nach Körperkontakt und Sexualität, die nicht miteinander gleichzusetzen sind, angesprochen werden. In unserer Kultur und Gesellschaft werden sie jedoch oft vermischt und als dasselbe betrachtet, negativ bewertet und somit mit Schuldgefühlen beladen: tabuisiert (vgl. Brinkmann 1999, S. 56; Kaltenbrunner 2009, S. 82).

Zu Beginn der Entwicklung der Kontaktimprovisation wurde die Thematik von Emotion, Sinnlichkeit und Sexualität bewusst ausgegrenzt, um sich ganz der physikalischen Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Körpers in dieser Tanzform zu widmen und diese zu erforschen. Als PAXTON die Kontaktimprovisation entwickelte und damit experimentierte, mussten die Gruppenmitglieder, bestehend aus guten TänzerInnen und TurnerInnen, sehr hart und diszipliniert arbeiten. Es war ihnen untersagt, zu reden, zu lachen und soziale Kontakte zu pflegen. Erst langsam lockerte sich dies wieder auf. In jüngerer Zeit haben auch die Thematiken von Sexualität und Erotik Interesse geweckt (vgl. Brinkmann 1999, S. 19; Kaltenbrunner 2009, S. 82).

PAXTON sagt zu dem Thema Erotik und Sexualität im Kontakttanz, dass Berührung und

Sexualität zwar nahe beieinander liegen, sie alleine aber machen unsere Körperlichkeit nicht aus. Erst im Zusammenhang mit anderen Sinnen wird Berührung zu einer spezifischen körperlichen Wahrnehmung. So betrachtet kann Sexualität immer ein Bestandteil des möglichen körperlichen Erlebens sein (vgl. Paxton in Kaltenbrunner 2009, S. 82). PAXTON sagt weiters: „In dieser Hinsicht, bezieht es sich auf alles Sexualität ist da, irgendwo, überall. Man kann sich kaum vorstellen, nicht auf eine ihrer Ausprägungen zu treffen, während unser inneres Wesen das des Anderen berührt und in einer gemeinsamen Bewegung mündet“ (ebd.)

Bei der Kontaktimprovisation gibt es eine klare Vereinbarung zwischen den TänzerInnen im Tanz. Persönliche Grenzen werden in jedem Fall geachtet, respektiert und klar mitgeteilt. Es kann manchmal sehr bereichernd sein, einem anderen Menschen nahe zu sein, gleich ob Mann oder Frau, diese Nähe muss dabei keine sexuelle Komponente haben. Die Kontaktimprovisation gibt einen freien und sicheren Rahmen, aufkommende Gefühle zu leben, ohne dem Zwang nachgeben zu müssen, das weiterzuführen, was üblicherweise außerhalb des Kontakttanzes an sozialen Erwartungen damit verknüpft ist. Es wird zwischen „Gefühle zuzulassen“ und „diese auszuagieren“ unterschieden, seien diese nun erotischer oder aggressiver Natur. Alles, was während des Kontakttanzes entsteht, hat keine sozialen Konsequenzen für die Zeit nach dem gemeinsamen Tanz. Der geschützte Rahmen der Kontaktimprovisation ermöglicht es, spielerisch mit dieser Thematik umzugehen. Es kann besser mit den aufkommenden Emotionen umgegangen werden, wenn es erlaubt ist, diese zu haben, seien es erotische oder aggressive Impulse, Männern oder Frauen gegenüber. So ist es möglich, mit den aufkommenden Emotionen umzugehen und diese in den Tanz hinein zu bringen, ohne sie festhalten und danach weiterführen zu müssen. Gefühle entstehen dabei und geben dem Tanz seine Energie und Intensität (vgl. Brinkmann 1999, S. 56; Kaltenbrunner 2009, S. 82).

Die klaren Worte von *Interviewpartnerin B in KIRSCHNERS Untersuchung* sollen an dieser Stelle den Umgang mit Erotik und Sexualität im Kontaktanz verdeutlichen:

„Es gibt eine bestimmte Erotik in dieser Form von Tanz, aber für mich ist Tanz, Tanz. Und wenn ich mit einem Partner tanze, dann ist das auch Tanz und dann gibt es sonst nichts Anderes. Aber natürlich kann im Tanz Erotik aufkommen. (...) Das gibt es für mich einfach nicht, daß [sic.] ich da ... [denke; Anm. d. Verf.] - wie manche vielleicht Gedanken haben - ich möchte mir da jetzt etwas holen und das taugt mir gerade (...) und so weiter. Tanz ist für mich etwas Ästhetisches, was Schönes. Und in der Ästhetik kann sicher was Erotisches anklingen, aber das ist dann die **intensive**

Spannung, wo jeder total Respekt⁵⁶ vor dem Anderen hat. Das ist eine Achtungs- und Respektsache. Und das kann ich mit jedem, wo ich merke, daß [sic.] Respekt da ist. Sobald der Respekt da ist von einer Person - egal ob Mann oder Frau -, kann das sehr spannend sein. (...). Und das ist das, was ich am Tanz besonders schön finde: wenn ein Respekt bleibt, Zärtlichkeiten austauschen zu können. (...) Zärtlichkeit schenken zu können, ohne daß [sic.] ich jetzt Grenzen breche. Ich darf nicht über die Grenzen des Anderen gehen, das darf ich nicht tun.“ (B., Z. 237-267 in Kirschner 1999, S. 112-113)

Im Folgenden werden, abgesehen von B1, die Erfahrungen der InterviewpartnerInnen mit der Thematik der Erotik und Sexualität im Kontakttanz dargestellt.

- **Darlegung der Ergebnisse dieser Kategorie:**

Interviewpartner B6 erzählt, dass er sich nach der Kontaktimprovisation „manchmal mehr als Mann fühlt“ (B6, Z. 800-801). In *KIRSCHNERS Untersuchung erzählt der Interviewpartner G* dazu: „Erotik ist für mich eine Qualität geworden, die für sich allein im Raum stehen darf und genossen werden darf. Und das ist für mich auch eine sehr wesentliche Erfahrung als Mann. (...)“ (G., Z. 555-557 in Kirschner 1999, S. 130)

Die für diese Arbeit befragte Gesprächspartnerin B2 meint dazu, dass das Thema Sexualität ein eigenes Thema bei der Kontaktimprovisation sei. Sie bezeichnet die Szene des Kontakttanzes als „Tanz-, Contact- und Schmusereiszene“ (vgl. B2, Z. 54-56; Z. 137-138). B2 meint, dass sie durch die Kontaktimprovisation gelernt hat, „ihren Körper ganz anders wahrzunehmen“, stark an Selbstvertrauen dazugewonnen hat und sich dadurch des Weiteren sehr intensiv mit dem Thema Sexualität und Behinderung auseinandergesetzt hat (vgl. ebd., Z. 147-148). Sie gibt jedoch nicht an, dass Contact wesentlich dazu beigetragen hätte, Beziehungen führen zu können (vgl. B2, Z. 668-679).

⁵⁶ Hervorh. i. O.

4. KURZ- UND LANGFRISTIGE AUSWIRKUNGEN VON TANZ/ DER (KONTAKT-)IMPROVISATION AUF DAS KÖRPERERLEBEN

Die Befragung der InterviewpartnerInnen nach den Auswirkungen der Kontaktimprovisation in ihrem Alltag ergab eine Unterteilung dieser Kategorie in lang- und kurzfristige Auswirkungen. Mittelfristig wurden keine Veränderungen festgestellt.

4.1. Kurzfristige Veränderungen des Körpererlebens durch eine Tanzeinheit - was eine Einheit bewirkt

Bezüglich kurzfristiger psycho-physischer Auswirkungen des Kontakttanzes geben nahezu alle (sechs von sieben) InterviewpartnerInnen meist eine Verbesserung ihrer Stimmung an. So beschreibt Interviewpartner B3, dass, wenn man total gestresst in eine Tanzeinheit kommt, diese meist ruhig wieder verlässt (vgl. B3, Z. 66-67). Er sagt, dass es ihm danach meist besser ergangen ist: „[Am Freitagabend] (...) war ich meistens (...) so müde und (...) **[danach hab ich dann ... diese Müdigkeit] fast nicht mehr gespürt.**“ (B3, Z. 218-220)

Auch B4 sagt: „Ich komm oft zur Tanzstunde oder auch zu einem Workshop und bin halt müde, ausgepowert und (...) **durch den Tanz weckst du ... alles wieder auf** ... Es ist so schwierig, sich selber zu spüren (...) im Alltag. (...)“ (B4, Z. 521-524) Ihre **Stimmung ändert sich „fast jedes Mal zum Positiven“** (B4, Z. 517). B5 sagt: „...wenn's mir schlecht geht, dann wird natürlich meine Stimmung besser (...)“ (B5, Z. 269)

Körperlich erlebt sich B4 nach einer Tanzeinheit „in einer angenehmen Müdigkeit“. „Meistens bin ich zufrieden. Manchmal bin ich auch erschöpft, wenn ich mir zu viel zugemutet hab“ (B4, Z. 647-648), meint sie.

Auch *die InterviewpartnerInnen aus BRUNS Untersuchung* erzählen, durch das Tanzen in eine gute, positive Körperspannung hinein zu kommen. Diese positive Körperspannung äußere sich z.B. „in dem Gefühl, nach dem Tanzen sehr wach und energiegeladen zu sein (...)“ (Bruns 2000, S. 55)

Nur B7 beschreibt deutlichere **Erlebnisunterschiede**, sie sagt: „[Unterschiede im Erleben vor und nach einer Tanzeinheit kommen] immer wieder [vor], aber in beide Seiten. [Einmal das Gefühl; Anm. d. Verf.] ‚wow hey, das hab ich ... gebraucht und jetzt geht’s mir super, ‚**super gut**‘ und **dann wieder** [Situationen; Anm. d. Verf.] wo ich mich eigentlich nur fertig fühle und ... **ausgelaugt** (...), das gibt es genauso, aber meistens ist es nicht gleich wie vorher.“ (B7, Z. 638-641) „Ich kann nicht immer sagen, wenn es mir schlecht geht vor der Probe, geht es mir nachher gut. Das kann ich nicht sagen, oder umgekehrt.“ (B7, Z. 659-660)

Sie bringt es mit dem Umstand in Verbindung, sich nicht immer gleich auf den Tanz einlassen zu können: „Das ist ganz unterschiedlich, wie ich vorher drauf bin, ... wie ich mich einlassen kann.“ (B7, Z. 654-655)

KIRSCHNERS quantitative Forschungsergebnisse besagen, dass sich seine befragten TänzerInnen nach der Kontaktimprovisation im Durchschnitt, verglichen mit ihrer habituellen Befindlichkeit, „aktiver, ruhiger und in einer angehobeneren Stimmung“ (Kirschner 1999, S. 173) fühlen. Gleichzeitig nehmen Ärger, Erregtheit, Deprimiertheit sowie Energielosigkeit ab. „**Während in den positiven Dimensionen der Befindlichkeit die Unterschiede zwischen habitueller und aktueller Befindlichkeit nicht signifikant sind, zeigen sich in allen Dimensionen der negativen Befindlichkeit signifikante Unterschiede**“ (ebd.), stellte er weiters fest. KIRSCHNER vergleicht sein Ergebnis zudem mit Studien zum Themenbereich Entspannung, „in denen von Verbesserungen negativer Befindlichkeitsaspekte berichtet wird“ (ebd.). In seinen Interviews wird zudem die große Bedeutung der **entspannenden Wirkung von Kontaktimprovisation** hervorgehoben (vgl. Kirschner 1999, S. 173), auf die nur ein Interviewpartner explizit eingeht, indem er von einem **gesteigerten Entspannungsvermögen durch die Kontaktimprovisation** spricht (B3, Z. 382-386).

4.2. Langfristige Auswirkungen des Kontakttanzes auf das Körpererleben

Über die Hälfte der InterviewpartnerInnen sagen, dass sie sich durch das intensive **Bewegen beim Kontaktanz auch im Alltag wesentlich fitter, beweglicher, geschmeidiger und auch gedehnter fühlen** (vgl. B1, Z. 238-255; B2, Z. 385-402; 755-762; B4, Z. 464-466; B6, Z. 829-835). B6 gibt an, dass er sich in diesem Zusammenhang

auch konzentrierter fühlt (vgl. ebd.).

B1 sagt dazu: Wenn ich „ein halbes Jahr nichts mache, fühle ich mich ... wie ein Holzstückchen. ... [Wenn] ich wieder viel trainiert [habe] (...) spüre [ich] das sofort... . Ich spüre sofort, dass meine Beine lockerer sind, dass ich mit mir mehr verbunden bin, dass ich, ... nicht so müde bin. Ich bin fit wie ein Turnschuh [dann] quasi.“ (B1, Z. 142-145)

Auch *Interviewpartner G in KIRSCHNERS Untersuchung* stellte fest, dass seine Bewegungen „am Anfang sehr viel steifer, holziger und klobiger“ waren und durch die Kontaktimprovisation „flüssiger geworden“ sind (G., Z. 310-313 in Kirschner 1999, S. 128). Auch sein *Interviewpartner D* sagt dazu: „... Die Beweglichkeit ist viel größer geworden und ich kann mir die erreichte Beweglichkeit auch gut erhalten“. (D., Z. 113-115 in Kirschner 1999, S. 127)

Betreffend langfristiger Auswirkungen durch die Kontaktimprovisation nennt Interviewpartnerin B1, dass durch ihre intensive tänzerische Bewegung ihr Rücken viel kräftiger geworden ist, sie sehr viel Kondition hatte und „die Überenergie ihrer Spasmen total nachgelassen“ habe. Durch diese körperliche Kräftigung konnte sie viel gerader sitzen und ist dadurch „**um ein Mieder und eine Wirbelsäulenoperation herumgekommen**“. Denn „**das viele Bewegen**“ **hat die Wirbelsäule gestützt und Muskeln gestärkt**, sagt sie (vgl. B1, Z. 238-245).

Auch Interviewpartnerin B2 berichtet, dass sie durch das intensive Tanzen, **obwohl sie älter geworden ist, körperlich „viel fitter wurde“**. Die Orthopädin prognostizierte ihr, dass sie, wenn sie nur tanzen würde, im Alter von 40 Jahren aufgrund von Abnützungen von Knien und Rücken nur noch im Rollstuhl sitzen und sich nicht mehr bewegen können würde. Das Gegenteil trat jedoch ein: Nach sehr intensiver tänzerischer Arbeit von fünf bis sieben Stunden täglich, sagt Interviewpartnerin B2, dass sie **das Tanzen länger fit und beweglich gehalten** hat. Als sie regelmäßig getanzt hat, hat sie sich körperlich viel besser gefühlt. Sie war weniger „im Kopf“ und **weniger ängstlich**. Während des regelmäßigen Tanzens hat sie sich sehr oft vom Rollstuhl auf den Boden bewegt. Jetzt ist sie viel vorsichtiger und überlegt sich drei Mal, ob sie vom Rollstuhl auf den Boden wechselt. Es ging ihr zudem auch psychisch im Alltag viel besser (vgl. B2, Z. 755-770).

Auch B3 sagt bezüglich des Wechsels vom Boden in den Rollstuhl, dass sich seine **Alltagsmotorik geändert** hat. Früher ist er ganz anders in den Rollstuhl gestiegen. Zudem führt er als einziger das **gesteigerte Entspannungsvermögen durch die Kontaktimprovisation** an (vgl. B3, Z. 382-386).

Interviewpartner B6 sagt dazu:

„(...) So Sachen wie gehen und so allein daheim sind einfacher. ... **Zu Fuß gehen**, dass ich nicht immer auf den Knien gehen muss, **das geht eigentlich relativ easy mittlerweile**, ... zum Beispiel. (...) Oder, dass ich ..., wenn ein Auto geparkt ist, wo es eng ist, ... easier reinschlüpf ins Auto. (...)“ (B6, Z. 813-815; 857-858)

Auch berichten drei von sieben GesprächspartnerInnen, dass **sie durch den Kontakttanz auch im Alltag dazu angeregt werden, sich mehr zu bewegen**. Sie machen Bewegungen, die ihnen bei anderen Leuten gefallen, entdecken Tanz in Alltagssituationen oder trainieren auch zu Hause (vgl. B4, Z. 638-642; B5, Z. 426-430; 187-194).

B4 erzählt:

„Ich merke ..., dass mich mehr **Sachen inspirieren**, mich **zu bewegen**. ... Mich inspiriert es, wenn sich die Katze so s t r e c k t⁵⁷ und früher hab ich mir gedacht, ah lieb, und jetzt mach ich es auch. (...) Man [lässt] sich (...) mehr ... inspirieren vom Tanz, [so]dass man auch außerhalb manche Sachen irgendwie als Tanz empfindet ..., was man auf der Straße oder von anderen Leuten [sieht].“ (B4, Z. 638-642)

Auch für B7 gibt es „so Momente, wo sie den Tanz einbaut im Alltag“, wenn sie beispielsweise durch die Straßen spaziert und dort inspiriert wird (vgl. B7, Z. 462-463).

B5 stellt die tänzerische **Bewegungsmotivation** der physiotherapeutischen im Alltag gegenüber und sagt:

„In meinem Alltag, wenn ich alleine bin, denke ich mir schon oft, (...) ‚sollte ich jetzt für mich alleine irgendwas trainieren, ... damit ich dann beim Tanzen das besser kann...?‘ Das (...) habe ich früher nie ... gedacht. Natürlich, ... bei Physiotherapie kannst du auch alleine üben und dann zeigt du‘ s der Therapeutin und die freut sich vielleicht, ... aber das ist eine andere Geschichte, weil es **[beim Tanzen halt]**, ... **selbstbestimmt** ist. Ich mach‘ s ja ... eigentlich für mich.“ (B5, Z. 375-382)

B7 erzählt bezüglich langfristiger Auswirkungen von Kontakttanz auch, dass sie, „seitdem

⁵⁷ Hervorh. i. O.

sie tanzt, leichtfüßiger ist. Oft auch gar nicht bewusst..., das passiert einfach und manchmal ganz bewusst. [In dem Sinne leichtfüßiger], weil, wo ich mir denk, cool, was kann man mit dem machen, probiere ich es halt aus“ (B7, Z. 469-472), sagt sie. Bezogen auf die mit dem physischen Körpererleben zusammenhängenden psychischen Einflüsse der Kontaktimprovisation kann diese Leichtfüßigkeit auch im Sinne der in Kategorie 3.2. dargelegten Aussagen von B2, B3, B4 und B7 von „mehr im Körper sein“ (vgl. B2, Z. 407-420; Z. 423; B3, Z. 200-201; B4, Z.523-524; B7, Z. 429-447) und „weniger Kopflastigkeit“ (vgl. B2, Z. 418-420) verstanden werden.

Auch in *KIRSCHNERS qualitativen Forschungsergebnissen* kommt die Auswirkung von Kontaktimprovisation auf das allgemeine körperliche Wohlbefinden augenscheinlich zum Ausdruck. Die positive Wirkung von Kontakttanz auf die körperliche Entspannung ist dabei am Ersichtlichsten. Danach wird die Verbesserung der motorischen Beweglichkeit und der Anpassungsfähigkeit am zweithäufigsten genannt (vgl. Kirschner 1999, S. 149-152).

5. FÜR DAS THEMA BEDEUTENDE NEBENTHEMEN, DIE VON DEN INTERVIEWPARTNERINNEN ANGESPROCHEN WURDEN

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden für die Thematik bedeutende Nebenthemen, die von den InterviewpartnerInnen angesprochen wurden, dargestellt sowie ein Ausblick und weitere Forschungsansätze, die sich daraus ergeben, dargelegt.

In Zusammenhang mit der Thematik des behinderten Körpers im Tanz sprechen die InterviewpartnerInnen auch das Thema der Gleichberechtigung, der Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten bzw. der Wahlmöglichkeit der Tanzrichtung an.

Innerhalb der inklusiven Tanzszene fühlen sich die befragten TänzerInnen gleichberechtigt, sie berichten jedoch, dass sie außerhalb dieses „geschützten Bereichs“ auch als professionell tätige PerformerInnen auf zahlreiche Barrieren stoßen und mit Vorurteilen und Diskriminierung konfrontiert sind.

5.1. Der behinderte Körper in der Gesellschaft: Stereotype Bilder über Behinderung, Diskriminierung und Gleichberechtigung

Interviewpartner B3 beschreibt sein Erleben in der Zusammenarbeit mit nicht-behinderten KollegInnen **in der inklusiven Tanzszene** folgendermaßen:

„In der Gruppe, wo wir jetzt sind, ist es total super, also es ist wirklich fantastisch, muss ich ehrlich sagen, (...) dort erlebe ich's echt auf einer Ebene. Da ist es wirklich vollkommen egal. (...) Also auch [im] Umgang miteinander (...) [hab ich] ... das Gefühl, das ist überhaupt kein Thema, ob behindert oder nicht behindert. Jeder hat ... seinen Part ... und versucht, den ... zu erfüllen (...).“
(B3, Z. 496-504)

Auch B7 erlebt sich gleichberechtigt im inklusiven Tanz. Es mache keinen Unterschied, ob die TänzerInnen eine Behinderung haben oder nicht, erzählt sie (vgl. B7, Z. 1200-1202). Sie fügt an: „Genau darum geht es ja auch, dass wir alle gleichberechtigt sind, aber vielfältig ..., [mit unseren Körpern] und in unserem Ausdruck. Und jeder seinen Stellen[wert; Anm. d. Verf.], seinen Platz hat“ (B7, Z. 1202-1205)

Rein auf DanceAbility bezogen fügt Gesprächspartner B3 hinzu: „(...) Das Besondere beim DanceAbility ist für mich, **dass wirklich niemand ausgeschlossen ist...**“ (B3, Z. 343-344) „Es ist irgendwie eine eigene Gemeinschaft, ... irgendwie ... so verschweißt, würde ich sagen.“ (B3, Z. 336-337).

Er führt dies weiter aus:

„(...) Wenn einer das wirklich ... will..., ich mein es ist nicht für ... jeden, aber wenn (...) jemand sich drauf einlasst, dann gehört der einfach ... dazu, ... wirklich⁵⁸ dazu. Das ist nicht ,nur blablabla und jetzt machen wir Integration oder Inklusion oder so, es treffen sich Behinderte und Nicht-Behinderte und dann sitzen eh nur lauter Rollstuhlfahrer dort‘, sondern es ist wirklich gelebt und das ist dieses total Besondere. [Etwas; Anm. d. Verf.] das ich so vorher eigentlich nicht wirklich erlebt hab. Also das ist nicht nur so eine Blabla-Integration oder -Inklusion oder irgendwas, sondern es ist und es funktioniert. (...) Es ist praktisch und es funktioniert.“ (B3, Z. 360-361) „Und das ist einmalig, finde ich, weil nicht einmal (...) [im inklusiven Tanz] hab ich immer dieses Gefühl.“ (B3, Z. 363-364)

„[Es geht halt auch bei DanceAbility nur bei den Workshops], weil’s ja nicht immer möglich ist, [Menschen mit sehr schweren kognitiven Beeinträchtigungen bei Aufführungen einzubeziehen; Anm. d. Verf.]“ (B3, Z. 368) „(...) Bei einer Aufführung (...) muss man, glaub ich, schon gewisse Voraussetzungen ... mitbringen, sagt er.“ (B3, Z. 395-398) „Aber (...), dass sich ... manche Leute einfach gleich einmal ausgeschlossen fühlen ..., das passiert eben bei DanceAbility... nicht so schnell. (...) Die Realität ist so, dass man ... als Rollstuhlfahrer jetzt nicht überall dabei sein kann, das ist halt so..., aber ... bei DanceAbility, da ist es eben nicht so und das ist schön.“ (B3, Z. 372- 376)

DanceAbility ist „eben ... inklusiver (...)“ (B3, Z. 421-424), als andere Tanzrichtungen, bringt B3 seine Ausführungen auf den Punkt.

Außerhalb der inklusiven Tanzszene berichtet B1 von ganz anderen Erfahrungen von institutioneller Diskriminierung **als professionell Tätige vor etwa 20 Jahren**. Sie erzählt darüber:

„(...) Abgesehen von den DanceAbility-Gschicht’n, haben wir viele Kontaktimprovisationsworkshops [Großteils von amerikanischen Tänzern und Choreographen] gemacht ... bzw. [daran] teilgenommen. (...) Das war eine permanente Tanzausbildung eigentlich..., wo ein Gast-Choreograph gekommen ist für ein Monat und ... Workshops gemacht hat und ⁵⁹ wir haben eine lange Zeit versucht hineinzukommen, haben’s dann irgendwann auch

⁵⁸ Betonung d. Befr. i. O.

⁵⁹ Hervorh. d. Befr. i. O.

geschafft, aber das war echt zwei Jahre Arbeit. Und dann halt hauptsächlich in Kontaktimprovisationskurse und da musste man dann immer noch den Choreographen oder den Workshopleiter selber an jammern und sagen: „Lassen Sie es mich versuchen und ich bin professionell und ich bin nicht irgendjemand“, um in diese Profiausbildung reinzukommen. Und es gab aber keine Möglichkeit jetzt zu sagen, ‚ok das ist jetzt eine drei-jährige Ausbildung mit Diplom‘, sondern das war immer nur punktuell von Workshop zu Workshop, wo wir versucht haben, uns auch wirklich Material und Wissen anzueignen. ... Das war echt auch schwierig, auch bei den Tanzwochen [von ImPulsTanz; Anm. d. Verf.]. Bei den Tanzwochen ist man nur ganz schwer in irgendwelche Kurse reingekommen. Wir haben selber einen der ersten DanceAbility Workshops ... geleitet und durften bei den anderen aber nicht mitmachen.“ (B1, Z.112-126)

„Auch wenn du sagst, dass du Profitänzer bist.“ (B1, Z.128)

Sie fügt hinzu:

„Wir mussten’s immer begründen. Oft hatte ich sogar das Gefühl, dass der Druck so groß war, dass wir schon gut sein mussten, um eine Berechtigung zu haben, im Workshop zu sein. Die anderen durften in den Workshop gehen, um was zu lernen. Und ich und meine Kollegin sind in den Workshop gegangen und haben [einen irrsinnig] großen Druck auf uns selber gemacht, [um; Anm. d. Verf.] zu zeigen, wie gut wir sind und was wir nicht schon alles können, damit wir überhaupt da sein dürfen. Was natürlich ein schlechter Ausgangspunkt ist, wenn du dort was lernen willst.“ (B1, Z. 308-313)

Auch B2 berichtet Ähnliches über die Zeit vor etwa 20 Jahren, als sie hauptberuflich als Performerin außerhalb der inklusiven Tanzszene gearbeitet hat. Sie unterstreicht die Aussagen von B1 und erzählt sehr anschaulich von ihren Erlebnissen:

„Ich hab mich in Workshops reingesetzt, wo ... die Workshopleiter gesagt haben, sie wollen mich nicht in der Gruppe, weil ich mindere das Niveau Und dann hatte ich trotzdem so [Lehrer]... wie... Andrew HARWOOD. Mein geliebter Andrew, ja. (...) Ich hab mich in New York in seine Klasse gesetzt, hab gesagt: ‚ich will da rein‘ und er hat halt gesagt: ‚nein, du minderst das Niveau‘. ‚Na gut‘, hab ich gesagt: ‚dann bleib ich da sitzen bis die Klasse aus ist‘. Das hab ich gemacht, ‚und wenn du [nach Wien] kommst, bin ich wieder in deiner Klasse‘. Und [er] war in Wien und ich bin wieder gekommen und jetzt mag mich der Andrew total. Also, aber ich musste beweisen..., dass ich’s wert bin und das kotzt mich an bis da oben (*hebt die Hand über den Kopf*). ... Ich will damit sagen ..., dass wir sehr viel gearbeitet haben für das, was jetzt halt möglich ist ... und was jetzt ganz selbstverständlich ist: ‚Man meldet sich beim Workshop an und nimmt halt teil wie man kann‘. Ich bin da reingegangen und hab gesagt: ‚Darf ich bitte teilnehmen?‘ (*kindliche Stimmlage*), ‚Nein‘ (*strenger Unterton*). Und dann [ging’s] los. Also ich glaub die Lehrer müssen sich mehr rechtfertigen, warum sie dich nicht nehmen und die behinderten Menschen, das find ich das Gute, haben [jetzt] auch mehr Selbstvertrauen. (...) Ich bin immer rein und hab gesagt: ‚Hörn Sie, ich hab

so und so viele Jahre performt, also Sie brauchen keine Angst haben‘ - sag ich zum Lehrer -,ich weiß mir zu helfen, wenn Sie was ansagen, was ich jetzt nicht nachmachen kann.“(B2, Z. 870-895)

B4 bestätigt mit ihren Erfahrungen **in jüngster Zeit**, dass die **nicht-inklusive Tanzszene** heute **offener geworden** ist gegenüber körperlich behinderten TänzerInnen. Sie sagt:

„Ich hab (...) bei ImPulsTanz einen Workshop geleitet ... und da hab ich dann [gratis] Workshops von anderen Lehrern besuchen [dürfen]. Und (...) der eine oder andere Lehrer [hätte] vielleicht auch ein komisches Gefühl gehabt, weil er noch nie jemanden mit Behinderung in der Klasse gehabt hat, aber nachdem ich auch Lehrerin war, war’s selbstverständlich, dass ich ... mitmachen kann und ich hab natürlich auch ... [die passende Klasse; Anm. d. Verf.] ausgesucht. Ich bin natürlich nicht in die Ballettklasse gegangen, obwohl [diese] technischen Arm-Bewegungen, die könnten wir gut gebrauchen.“ (B4, Z. 275-282)

Sich gerade als behinderte professionelle PerformerIn in der nicht-inklusive Tanzszene zu behaupten, stellt **auch heute eine nicht zu geringe Herausforderung** dar.

B2 erzählt: „Als professionell tätige PerformerIn (...) bist du halt ... alleine. (...) Du kämpfst alleine um Proberäume, um Strukturen und so weiter und du bist eine, einfach nur eine Frau mit Behinderung, die sich halt einbildet, sie will performen.“ (B2, Z. 471-474) Sie merkt bei ihren Ausführungen an, dass besonders die körperliche Behinderung in Erinnerung bleibt. Sie erzählt in diesem Zusammenhang, dass sie mit ihrer Kollegin „sowieso immer verwechselt [wird], weil [man] anscheinend nur den Rollstuhl [sieht]. Wir sind so unterschiedliche [Persönlichkeits]typen. ... Ich versteh gar nicht, warum man uns verwechselt“ (B2, Z. 484-486), verdeutlicht sie ihre Ausführungen.

Auch wird die **professionelle künstlerische Tätigkeit von beeinträchtigten TänzerInnen** allzu leicht **in den Sozialbereich abgedrängt**, anstatt diese als gleichwertigen Teil vielfältiger Kunstvarianten zu sehen und Wert zu schätzen (vgl. B1, Z. 444-449; B4, Z. 825-829).

Besonders B1 und B2 haben zahlreiche dementsprechende Erfahrungen gemacht. B1 erläutert ihre diesbezüglichen Erlebnisse und erzählt: Ich „hab ... ein einziges Mal eine Subvention bekommen, im Jahr der Behinderten 2003, aber auch nicht von der Kulturseite, sondern vom Bundessozialamt, [das] die Gelder für das Jahr der Behinderten verwaltet [hat] für eine Kulturschiene (...).“ (B1, Z. 443-447)

B2 erklärt dazu:

„(...) Wir [B2 und ihre Kollegin; Anm. d. Verf.] sind vier Mal abgelehnt worden und diesen Oktober wieder, jetzt 2010. (...) Die 80er-Jahre waren eine gute Zeit für Menschen mit Behinderung

und Performance und so. Es war ..., alle Zeichen waren auf Integration oder ... Gleichberechtigung und jetzt ist das nicht so. (...) Die Zeit war besser für, für Projekte, wo ... behinderte Menschen ... Performer sind, aktiv sind. Es war ... neu und damit interessanter (...).“ (B2, Z. 572-587)

Ergänzend zum Thema der Gleichberechtigung erwähnen auch drei andere befragte TänzerInnen, dass es zu den gesellschaftlichen Barrieren hinzukommend auch immer noch zahlreiche bauliche Barrieren gibt (vgl. B2, Z. 690-696; B5, Z. 551-558; 579-593; 601-603; 630-637). B5 drückt dies am deutlichsten aus:

„(...) Das tollste Angebot von DanceAbility ist (...) bei den Internationalen Tanzwochen, [beim] ImPulsTanz-Festival, [dem größten österreichischen] Tanzfestival, im Sommer (...). Es gab ja jetzt jahrelang ... drei verschiedene Kurse, wo ich bei [zweien] mitgemacht hab und es gab da selbstverständlich **kein**⁶⁰ [benutzbares; Anm. d. Verf.] Behinderten-WC, warum, weiß ich nicht und es war ja auch letztes Jahr eben ... der DanceAbility-Kurs von einer selbst rollstuhlfahrenden Kursleiterin und es gab noch immer kein [benutzbares; Anm. d. Verf.] Behinderten-WC (...). Es ist super, dass es DanceAbility gibt, als Idee und (...) als Tanzangebot, aber die Rahmenbedingungen [für barrierefreie Tanzformen, wie zum Beispiel barrierefreie Räumlichkeiten, Übungsräume plus Aufführungsräume; Anm. d. Verf.] sind scheiße in Österreich oder in Wien. (...) Es heißt ... bei DanceAbility, ‚wer atmen kann, kann tanzen‘, oder ... ‚wenn du nur den Finger bewegen kannst, kannst du tanzen‘, aber aufs Klo kannst du dort nicht, also kann ich dort nicht tanzen und das ist einfach eine, eine strukturelle Gewalt und [total] inkonsequent.“ (B5, Z. 551-558; 579-593; 630-631)

5.2. Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten

Wie eingangs erwähnt, sieht die Mehrheit der befragten TänzerInnen DanceAbility als Einstieg in den Tanz bzw. in die Kontaktimprovisation (vgl. B1, Z. 26-39; B2, Z. 430-431; B4, Z. 74; B6, Z. 394; B7, Z. 1165-1166).

Bezüglich Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten betonen die Befragten aber nahezu einstimmig, dass TänzerInnen mit körperlichen Beeinträchtigungen auch auf professionellem Könnerniveau immer noch vor sehr großen Barrieren stehen, wollen sie Weiterbildungen machen und fügen an, dass es eigentlich keine Weiterbildungsmöglichkeiten gibt. DanceAbility ist weltweit die einzige (inklusive) Tanzausbildung für Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen (vgl. B1, Z. 112-126;

⁶⁰ Hervorh. i. O.

B2, Z. 97-138; 298-301; B4, Z. 752-755; B5, Z. 93-100; B6, Z. 1095-1100).

B1 und B2 stellen dies in Kategorie 5.1. deutlich dar und berichten eingehend von ihren Barrieren, als hauptberufliche Performerinnen anerkannt zu werden (vgl. B1, Z. 308-313; B2, Z. 870-895).

B4 weist besonders deutlich auf die Schwierigkeiten hin, die einer professionellen Ausbildung außerhalb von DanceAbility im Weg stehen. Sie erklärt: „(...) [Nicht-behinderte, Anm. d. Verf.] Leute [machen] eine Tanzausbildung, was ja wir nicht dürfen (...).“ (B4, Z. 752) In den Tanztrainings, „(...) da merkt man halt dann, dass [behinderte TänzerInnen auch] nicht die Möglichkeiten zur Ausbildung haben.“ (B4, Z. 754-755)

5.3. Entscheidung für DanceAbility/ (Kontakt-)improvisation - Wahlmöglichkeiten der Tanzrichtung

Bei der Wahl der Tanzrichtung berichten die GesprächspartnerInnen Großteils, dass DanceAbility für sie die einzig in Frage kommende Tanzrichtung war (vgl. B2, Z. 298-302; B5, Z. 93-100). So erzählt B2, die über 20 Jahre hauptberuflich als Tänzerin gearbeitet hat:

„(...) Ich habe in Wirklichkeit keine Wahlmöglichkeit. Ich kann nicht in die Ballettschule gehen und sagen, ja bitte, also ich kann schon gehen, dann zahl ich halt die Stunde und hab nix davon. Ich hab jetzt nicht wirklich das Gefühl, ich hätte die Wahl. Ich hatte aber auch gar nicht so die Idee.“ (B2, Z. 298-302) „Dass man zu irgendwelchen ‚Hüpflehrern‘ nicht geht, ich mein, das liegt auch irgendwie in der Sache. Ich geh ja auch nicht wo hin, wo ich mir denk, äh... ich geh in keine Ballettklasse, weil das ich mir nicht antun brauch. Ich bin ja nicht ganz deppert.“ (B2, Z. 903-911)

Daran anschließend stellt auch B2 fest, dass die nicht-inklusive Tanzszene mittlerweile etwas offener geworden ist (vgl. B2, Z. 302).

B4 bestätigt, dass es heute offener geworden ist, erwähnt aber, dass DanceAbility/ der Kontakttanz die einzige Richtung ist, die wirklich für **jede/n** möglich ist. Sie sagt:

„... das war das einzige, was ich gekannt habe. Ich hab erst später dann angefangen, [auch] andere Sachen zu probieren, ebenso Fabiana Pastorini zum Beispiel und dann diese Nienke Reehorst und Wolfgang Stange. Ich hab mir dann verschiedene Sachen angeschaut, aber ich muss schon sagen, DanceAbility ist so eine Art Königsdisziplin, weil’s **wirklich niemand ausschließt**. Was man von k

a u m⁶¹ einer Methode sagen kann. Es gibt was für blinde und für gehörlose Leute und für Leute, die nicht verstehen, oder Rollstuhlfahrer, aber ... [die gesamtgesellschaftliche Inklusion, sodass; Anm. d. Verf.] Wirklich alle miteinander sind, dass wirklich jeder mit jedem einen Weg finden kann, das hab ich so noch nicht erlebt.“ (B4, Z. 74-81)

⁶¹ Hervorh. d. Befr. i. O.

IV. ZUSAMMENFASSUNG DES PRAKTISCH-EMPIRISCHEN TEILS

Körpererleben vor der Auseinandersetzung mit Tanz

Die Thematik der Körperlichkeit wird in der Erziehung sowie physischen Förderung von körperbehinderten Menschen allzu leicht vernachlässigt. Durch die Zentrierung der Aufmerksamkeit auf spezielle Fördermaßnahmen für die beeinträchtigten Personen wird der Körper oft zum Objekt gemacht und die subjekthafte Leiblichkeit hintan gestellt (siehe Haupt/Hansen 2002, S. 46; Pfeffer 1986, S. 94).

- Der eigene Körper wurde vor der Begegnung mit Tanz von der Mehrheit der InterviewpartnerInnen als defizitär erlebt. Diese Thematik wird in Untersuchungen von nicht-behinderten KontakttänzerInnen nicht angesprochen.
- Es stand entweder der behinderte Körperteil bzw. die Behinderung im Vordergrund, dem Rest des Körpers wurde wenig Beachtung geschenkt oder wurde gar nicht wahrgenommen.
- Der Körper war etwas, an dem man arbeiten musste, das korrigiert werden musste, nichts Herzeigbares, sondern wurde als „so etwas wie eine Last“ empfunden. Das Ideal des schönen, gesunden Körpers, der sich schnell bewegen kann, stand dem gegenüber.
- Der größere Teil der GesprächspartnerInnen ist sich einig, dass Physiotherapie für sie sehr wichtig war und ist und eine Notwendigkeit darstellt, um den Körper zu stärken und zu stützen. Die InterviewpartnerInnen betonen jedoch allesamt das Fehlen von Spaß und Lust bei der therapeutischen Bewegungsform. Physiotherapie und Tanz werden von allen Befragten als zwei gegensätzliche Seiten körperlicher Bewegung gesehen.

Aus diesen therapeutischen Herangehensweisen an den behinderten Körper resultiert, dass dem Spaß und der Lust an der eigenen Leiblichkeit und Bewegung zu wenig Beachtung geschenkt wird und zu wenig positive Erlebnismöglichkeiten eröffnet werden.

Veränderung des Körpererlebens durch (Kontakt)tanz/ DanceAbility

- Durch Kontakttanz entsteht eine sehr intensive Form von Körpererleben, da das Wahrnehmen der eigenen körperlichen Bewegung bei dieser Tanzform eine zentrale Rolle spielt.
- Beim Kontakttanz ist dieses Erleben meist sehr positiv besetzt.
- Die GesprächspartnerInnen sind der Ansicht, dass besonders der Kontakttanz eine gute Gelegenheit eröffnet, sich mit dem eigenen Körper auseinanderzusetzen. Er bietet den Rahmen und die Möglichkeit, den eigenen Körper intensiv zu spüren.
- Durch das Tanzen wird der ganze Körper sehr bewusst wahrgenommen, so dass die Aufmerksamkeit auf die positiven Eigenschaften des ganzen Körpers zentriert werden kann, sagen die Befragten.
- In diesem Zusammenhang wurde der Körper von den interviewten TänzerInnen zum ersten Mal positiv erlebt, denn etwaige den Körper korrigierende Gedanken traten beim Tanz in den Hintergrund.
- Alle, bis auf eine der sieben InterviewpartnerInnen berichten auch, dass die positive Auseinandersetzung mit dem Körper im Rahmen von Kontakttanz ihnen geholfen bzw. ermöglicht hat, ihren Körper so zu mögen und ihn so anzunehmen, wie er ist. Auf diese Weise konnte durch das vertiefte Körperbewusstsein, das beim Kontakttanz entsteht, ein liebevollerer und aufmerksamerer Umgang mit dem eigenen Körper entwickelt werden (siehe Bruns 2000, S. 55 f.).
- Der Kontakttanz veränderte zudem das Verhältnis zum eigenen Körper positiv. Einige der InterviewpartnerInnen betonen, dass sich die zuvor empfundene Trennlinie zwischen „ihrem Kopf und dem Rest“ sich in ein Verbundenheitsgefühl mit ihrem Körper umgewandelt hat. Sie erleben sich selbst jetzt als Einheit und sprechen von einem Ganzheitserleben von Körper, Seele und Geist. Betrachtet man diese Aussagen von körperbehinderten TänzerInnen - welche von gänzlich anderen Voraussetzungen des Erlebens ihres Körpers ausgehen als nicht-behinderte KontakttänzerInnen (dargelegt in *BRUNS und KIRSCHNERS Untersuchungen*) - dann kann dem Kontakttanz ein starkes Veränderungspotenzial zugesprochen werden.
- Kontakttanz bietet eine Möglichkeit, die eigenen Bewegungen genießen zu lernen, dies

steht in Übereinstimmung mit *BRUNS Untersuchungen*.

- Die befragten TänzerInnen schätzen aber auch die andere, non-verbale Kommunikationsmöglichkeit mittels der Körpersprache am Kontakttanz sehr. Eine Interviewpartnerin nimmt beim Tanzen ihren Körper als Ausdrucks- und Kommunikationsmittel wahr. Sie erlebt ihn als facettenreich und sehr humorvoll und war in manchen Momenten stolz auf ihren Körper, da er für sie einzigartige Bewegungen machen kann. Der behinderte Körper wird dabei also zu etwas, worauf man auch stolz sein kann, da er für sich eigene, einzigartige Bewegungen machen kann, die auch BalletttänzerInnen nicht zu Wege bringen würden. Manche der InterviewpartnerInnen sprechen in diesem Zusammenhang auch von erlebter Ästhetik und Sinnlichkeit in Bezug auf ihren Körper.
- Die befragten TänzerInnen erleben ihre körperliche Behinderung im Tanz nicht als Beeinträchtigung, sondern vielmehr als körperliche Beschaffenheit.
- Eine der GesprächspartnerInnen empfindet ihre körperliche Beschaffenheit als Behinderung im Alltag, wenn sie vor Barrieren steht.
- Bezüglich des inklusiven Tanzes fügt sie hinzu, dass sie ihre Psyche mehr als Behinderung erlebe als ihren Körper. Sie versteht darunter die eigenen Grenzen im Kopf - etwas zu wollen, aber sich zu viel vorzunehmen, oder sich etwas nicht zu trauen. Es sei im inklusiven Tanz dann vielmehr eine mentale denn körperliche Barriere vorhanden. Diesen Aspekt sprechen die Befragten in *BRUNS und KIRSCHNERS Untersuchungen* nur indirekt an.⁶²

Die befragten TänzerInnen sehen ihre Behinderung als Potenzial im Tanz.

Das künstlerische Potenzial von Behinderung im Tanz sehen die Befragten darin,

- neues Bewegungsmaterial auf die Bühne zu bringen, Bewegungen zu machen, die nicht-behinderte TänzerInnen oft gar nicht können und
- sie heben den Aspekt der Authentizität und Individualität hervor, die aus diesem persönlichen Bewegungsmaterial entsteht und den Tanz authentisch macht.

⁶² Auf die Zusammenhänge von Körpererleben und psychischem Erleben wird später in diesem Textabschnitt näher eingegangen werden.

- Das Hilfsmittel (bei den Befragten meistens der Rollstuhl) wird auf unterschiedliche Art und Weise in den Tanz einbezogen. Fast alle der befragten TänzerInnen sehen ihr Hilfsmittel objekthaft, als technisches Werkzeug im Tanz, das nicht „zu ihrem Körper dazu gehört“. Er ist Performanceobjekt, Fortbewegungsmittel, Mittel zum Zweck, um sich auf der Bühne zu bewegen.
- In Zusammenhang mit dem Körpererleben werden von den InterviewpartnerInnen immer wieder Erfahrungen mit dem Flow, dem Bewegungsfluss, gemacht. In diesem Zustand wird man wie von einer Strömung getragen, man geht völlig in dem auf, was man tut und ist stark darauf konzentriert. Diese Erfahrungen werden auch *durch BRUNS und KIRSCHNERS Untersuchungen* bei nicht-behinderten KontakttänzerInnen bestätigt.

Psychische und soziale Aspekte in Zusammenhang mit Körpererleben und Tanz

Erlebnisinhalte des Körpererlebens sind nicht von psychischem und sozialem Erleben zu trennen (siehe Lichtenberg 1978, p. 360). In diesem Zusammenhang wird im Rahmen ganzheitsmedizinischer, psychomotorischer sowie bewegungstherapeutischer Konzepte vom Modell der „bio-psycho-sozialen Einheit Mensch“ sowie der Einheit von Körper, Seele und Geist gesprochen.

Die Ergebnisse bezüglich der psychischen Aspekte in Zusammenhang mit Körpererleben und Tanz sind:

- Über die Hälfte der InterviewpartnerInnen konstatiert, dass Tanzen eine gute Gelegenheit bietet, sich wieder bewusster auf den Körper zu konzentrieren und ihn bewusster wahrzunehmen. Sie berichten, dass sie beim Tanzen nicht mehr so viel im Kopf seien, sondern mehr in den Körper kommen.
- Eine dieser Tänzerinnen betont besonders, dass sie - wie beim Tanzen - auch im Alltag mehr im Hier und Jetzt sei. Sie fühle sich mehr geerdet, spüre sich so selbst viel besser. Auch *in BRUNS Forschung* gibt eine Befragte an, dass sie bei der

Kontaktimprovisation ganz im Hier und Jetzt sei und nicht an Zukünftiges oder Vergangenes denke.

- Eine andere Tänzerin erzählt von einem für sie sehr emotionalen Erlebnis und der Umsetzung dieser Thematik in den Tanz. Sie habe ihren Gefühlen tänzerisch Ausdruck verleihen können, sei durch diese Gefühle durchgegangen und habe so an ihren Gefühlen arbeiten können. Da wäre durchaus ein bisschen Therapie dabei gewesen, sagt sie. Auch in *KIRSCHNERS Fragebogenuntersuchung* betonen die KontakttänzerInnen, dass Kontaktimprovisation eine geeignete Möglichkeit sei, Gefühle durch Bewegung auszudrücken.

Die Ergebnisse in Bezug auf soziale Aspekte in Zusammenhang mit Körpererleben und Tanz sind:

- Der Großteil der befragten TänzerInnen ist der Meinung, dass der Kontaktanz Einfluss auf die Art und Weise der Gestaltung sozialer Beziehungen hat.
- Kontaktimprovisation bietet eine beständige Selbsterfahrung durch die Beziehung zum anderen in einem geschützten sozialen Rahmen.
- Im tanzenden Miteinander können Themen des zwischenmenschlichen Umgangs erprobt werden. Jede PartnerIn muss bei jedem Tanz neu kennengelernt werden, Vertrauen aufgebaut und Vertrauensgrenzen erweitert werden. Diese Erfahrungen spricht auch ein Interviewpartner in *KIRSCHNERS Untersuchung* an.

Kontaktanz bedeutet, mit anderen TänzerInnen durch die im Tanz entstehende Berührungsfläche, die die beiden Körper miteinander verbindet und an der die Bewegungs- und Berührungsimpulse ausgetauscht werden, näheren Körperkontakt einzugehen. Da beim Contact der ganze Körper als potenzielle Oberfläche zur Berührung und Unterstützung eingesetzt wird, werden auch Körperbereiche miteinbezogen, die gesellschaftlich als sexuelle Tabuzonen gelten. Bei der Kontaktimprovisation gibt es eine klare Vereinbarung zwischen den TänzerInnen im Tanz. Persönliche Grenzen werden in jedem Fall geachtet, respektiert und klar mitgeteilt. Alles, was während des Kontaktanzes entsteht, hat keine sozialen Konsequenzen für die Zeit nach dem gemeinsamen Tanz. Auch dies steht in Übereinstimmung mit *KIRSCHNERS Untersuchung*.

Kurz- und langfristige Auswirkungen von Tanz/ der (Kontakt)improvisation auf das Körpererleben

Die Befragung der InterviewpartnerInnen nach den Auswirkungen der Kontaktimprovisation in ihrem Alltag ergab eine Unterteilung in lang- und kurzfristige Auswirkungen.

Die Unterkategorie „kurzfristig“ bezieht sich auf die Veränderung des Körpererlebens durch eine einzelne Tanzeinheit, sie beschreibt was eine Einheit bewirkt.

- Bezüglich kurzfristiger psycho-physischer Auswirkungen des Kontakttanzes geben nahezu alle InterviewpartnerInnen meist eine Verbesserung ihrer Stimmung an. Auch die befragten TänzerInnen in *BRUNS Untersuchung* erzählen, durch das Tanzen in eine gute, positive Körperspannung zu gelangen. Diese positive Körperspannung äußere sich z. B. in dem Gefühl, nach dem Tanzen sehr wach und energiegeladen zu sein. *KIRSCHNERS quantitative Forschungsergebnisse* besagen, dass sich seine befragten TänzerInnen nach der Kontaktimprovisation im Durchschnitt aktiver, ruhiger und in einer angehobeneren Stimmung fühlen. *In seinen Interviews* wird zudem die große Bedeutung der entspannenden Wirkung von Kontaktimprovisation hervorgehoben.

Bezüglich langfristiger Veränderungen des Körpererlebens durch Tanz sagt über die Hälfte der InterviewpartnerInnen, dass sie durch das intensive Bewegen beim Kontaktanz auch im Alltag wesentlich fitter, beweglicher, geschmeidiger und auch gedehnter fühlen. Dies entspricht auch *KIRSCHNERS qualitativen Forschungsergebnissen*, in denen bei nicht-behinderten TänzerInnen die Auswirkung von Kontaktimprovisation auf das allgemeine körperliche Wohlempfinden augenscheinlich zum Ausdruck kommt. Die positive Wirkung von Kontaktanz auf die körperliche Entspannung ist dabei ersichtlich.

Als besonders erwähnenswerte langfristige Auswirkungen von Kontaktanz werden von den InterviewpartnerInnen genannt:

- durch den Kontaktanz „um ein Mieder und eine Wirbelsäulenoperation herumgekommen“ zu sein, denn „das viele Bewegen“ habe die Wirbelsäule gestützt und die Muskeln gestärkt“ (B1).

- Das Tanzen hält länger fit und beweglich. Obwohl man älter wird, wird man körperlich „viel fitter“ (B2).
- Das zu-Fuß-Gehen fällt mittlerweile leichter (B6)
- Die Bewegungsmotivation steigert sich durch den Kontakttanz und regt dazu an, sich auch im Alltag mehr zu bewegen (B4).

Relevante Nebenthemen, die von den InterviewpartnerInnen angesprochen werden

In Zusammenhang mit der Thematik des behinderten Körpers im Tanz sprechen die InterviewpartnerInnen auch das Thema der Gleichberechtigung bzw. Diskriminierung, der Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten sowie der Wahlmöglichkeit der Tanzrichtung bzw. der Entscheidung für DanceAbility/ der (Kontakt)improvisation an. Diese Themen liefern gleichzeitig Ausgangspunkte für weitere Forschungsansätze.

V. CONCLUSIO

Das Verhältnis von Menschen mit körperlicher Beeinträchtigung zu ihrem eigenen Körper ist selbst in der Körperbehindertenpädagogik ein wenig erforschtes Thema. Bei therapeutischen Fördermaßnahmen wird dem Umgang mit der subjektiven Leiblichkeit zu wenig Beachtung geschenkt. Dabei tritt in den Hintergrund, dass ein liebevoller Umgang mit der eigenen aus der Norm fallenden Körperlichkeit aber für die Betroffenen besonders wichtig und hilfreich ist.

Die gewählte Thematik von Tanz und Körpererleben bei physischer Behinderung befasst sich auf unterschiedlichen Ebenen mit der Wirkungsweise des Kontaktanzes DanceAbility auf das Körpererleben von KontakttänzerInnen mit physischer Beeinträchtigung. Grundsätzlich geht es dabei um die psycho-physischen Erklärungs- und Erfassungsmöglichkeiten des Körpererlebens (Funktionelle Entspannung, Kontaktanz und Subjektive Anatomie) sowie um die individuelle Ebene der Betroffenen (problemzentrierte Interviews) sowie um die sozio-kulturelle, gesellschaftliche Betrachtung des behinderten Körpers im Tanz (Körpernormen und Darstellungsformen).

Um allen drei Ebenen in der vorliegenden Forschungsarbeit gerecht zu werden, wurden zunächst wissenschaftstheoretische Grundlagen dargelegt. Diese beschränkten sich Großteils auf die Auseinandersetzung mit der vorhandenen Literatur zur Kontaktimprovisation, da es zum Kontaktanz DanceAbility selbst nahezu keine Literatur gibt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wurden zur Beantwortung der Forschungsfrage in Bezug auf die individuelle Ebene sieben problemzentrierte Interviews mit körperlich beeinträchtigten, fortgeschrittenen KontakttänzerInnen geführt. Zusammenfassend konnte festgestellt werden, dass sich der Kontaktanz positiv auf das Körpererleben der befragten TänzerInnen auswirkt.

Anhand der im Ergebnisteil und in der Diskussion zusammengeführten theoretischen und empirischen Forschungsansätze konnte ein Überblick über die Wirkungsweise des Kontaktanzes auf das Körpererleben von physisch beeinträchtigten TänzerInnen gegeben werden. Weiters wurde aufgezeigt, dass die empirischen Forschungsergebnisse dieser Arbeit weitgehend mit früheren Untersuchungen zum Thema Körpererleben im

Kontaktanz von BRUNS und KIRSCHNER sowie weiteren fachlichen Berichten in der einschlägigen Literatur über Kontaktimprovisation übereinstimmen.

Von den befragten körperlich beeinträchtigten TänzerInnen wurden, über die in der Literatur erwähnten Themen hinausgehend, folgende Punkte angesprochen:

Es wurde einerseits das Thema des Umgangs mit dem bzw. das Erleben des Hilfsmittels (meist der Rollstuhl bzw. auch die Krücken) im Tanz erörtert, welches - sich aus der Sachlage ergebend - nur bei körperlich-beeinträchtigten TänzerInnen bedeutend sein kann. Andererseits wurde aber auch das Thema der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper im Tanz von den Befragten hervorgehoben. Diese differiert bei beeinträchtigten TänzerInnen - verglichen mit TänzerInnen ohne Behinderung - viel stärker von den mehrheitsgesellschaftlichen Konnotationen vom beeinträchtigten Körper und der Art und Weise der gesellschaftlichen Begegnung mit dem behinderten Körper. Bei den nicht-behinderten Untersuchten gibt es keinerlei Aussagen zu dieser Thematik. Zum Thema des Umgangs der beeinträchtigten Menschen mit ihrem eigenen Körper gibt es nahezu keine Untersuchungen in der Literatur. Lediglich eine Arbeit mit dem Titel „Aspekte des Körperbildes bei körperbehinderten Jugendlichen“ beschreibt das Erleben der eigenen Körperlichkeit und den Umgang der Betroffenen mit der eigenen Behinderung (siehe Boeger/Mülders/Mohn 2002, S. 165). Diese Thematik könnte, auch im Vergleich zum Körpererleben von nicht-behinderten KontakttänzerInnen, im wissenschaftlichen Kontext noch weiter ausgebaut werden.

Aufgrund der geringen Datenmenge ist es nicht möglich, allgemein gültige Aussagen zum behandelten Thema zu treffen. Mit der vorliegenden Arbeit wurde aber ein erstes Fenster geöffnet, durch welches die Sichtweise der Betroffenen erfahren werden kann.

Zum Forschungsinventar in Untersuchungen über Menschen mit Behinderung sollte es standardmäßig gehören, die Betroffenen selbst zu Wort kommen zu lassen und sie in den Forschungsprozess miteinzubeziehen.

Der Anspruch der vorliegenden Arbeit ist es, nicht nur Anregung und Inspiration für weitere Forschungsarbeiten zu sein, sondern auch Veränderungspotenzial aufzuzeigen.

Eine abschließende Auseinandersetzung und Beurteilung der aus den Interviews gewonnenen Erkenntnisse zeigt also viele Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsarbeiten auf. Wie die Auswertung der Daten gezeigt hat, haben nach Angabe

der GesprächspartnerInnen zwei herausragende Wirkungsweisen des Kontakttanzes auf das Körpererleben einen großen Stellenwert:

Die GesprächspartnerInnen geben - bezugnehmend auf ihr Körpererleben vor dem Tanz - eine sehr große Differenz zwischen dem Erleben des eigenen behinderten Körpers im Rahmen von Physiotherapieangeboten und dem Erleben ihres Körpers im Tanz an. Physiotherapie erleben sie als defizitorientiert und in hohem Maße funktionsorientiert. In der Therapie geht es um das Trainieren von Muskeln und nicht darum, den Körper zu spüren und zu erleben, erklären sie.

Auch wenn für sie Physiotherapie sehr wichtig ist und eine Notwendigkeit darstellt, um den Körper zu stärken und zu stützen, betonen die befragten TänzerInnen alle das Fehlen von Spaß und Lust bei der therapeutischen Bewegungsform. Bei der Therapie haben sie im Gegensatz zum Tanz ständig den Körper korrigierende Gedanken im Kopf. Im Tanz könnten sie dagegen das machen, was ihnen gerade einfiel, worauf man Lust habe.

Sie sprechen als zweites herausragendes Thema von einem großen Unterschied zum Bild des „idealen Körpers“, so wie er in der Mehrheitsgesellschaft besteht, und aus diesem Grunde von Schwierigkeiten der Akzeptanz und liebevollen Annahme des eigenen Körpers in seiner tatsächlichen Beschaffenheit. Viele der GesprächspartnerInnen erzählen, dass es ihnen erst durch Kontaktanz gelungen ist, ihren Körper positiv zu erleben.

Es erscheint daher von großer Wichtigkeit zu sein, der Thematik der Körperlichkeit und des Erlebens des Körpers in der Körperbehindertenpädagogik sowie in physio- und anderen bewegungstherapeutischen Förderangeboten mehr Raum zu geben. Einen positiven Zugang zum eigenen Körper zu entwickeln scheint von ebenso großer Wichtigkeit zu sein, wie eine gute Förderung von physischen Fähigkeiten. Begrüßenswert wäre es daher, wenn Fachleute, die mit körperlich beeinträchtigten Menschen arbeiten, auch in anderen körperorientierten ganzheitlichen Methoden, wie beispielsweise Feldenkrais oder auch DanceAbility, ausgebildet wären. Diese Ansätze, die besonders das Spüren des Körpers in den Mittelpunkt rücken, können körperlich behinderten Menschen auch lustvolle, freudvolle und positive Zugänge zum eigenen Körper eröffnen, könnten so die (Bewegungs-)erfahrungen mit dem eigenen Körper erweitern und eine sonst eventuell entstehende einseitige Erfahrungs- und Erlebensweise des eigenen behinderten Körpers ausgleichen. Somit könnte auch der eingangs erwähnten Problematik einer Objektivierung der Leiblichkeit in Fördermaßnahmen entgegengewirkt werden. Denn wenn zu wenig

positive Erfahrungen mit dem beeinträchtigten Körper gemacht werden können, wird der eigene Körper von Betroffenen laut den Interviewaussagen oft als „unzureichend“ oder „nicht in Ordnung“ - und daher als „korrekturbedürftig“ - erlebt oder als „eine Last“ empfunden.

Auch BOEGER, MÜLDERS und MOHN stellen in ihrer 2002 durchgeführten Untersuchung an behinderten Jugendlichen fest, dass „körperbezogene psychotherapeutische Interventionen in Ergänzung zu den vielfältigen medizinisch-therapeutischen Körpermaßnahmen, denen die Jugendlichen unterworfen sind“ (2002, S. 165), von großer Wichtigkeit wären. Sie vergleichen hierfür eine Stichprobe von 84 körperbehinderten Jugendlichen bezüglich ihres Körpererlebens und ihrer Körperzufriedenheit mit 102 nicht-behinderten AltersgenossInnen. Neben dem Körpererleben und der Körperzufriedenheit der beeinträchtigten jungen Menschen untersuchen sie auch die Zusammenhänge zwischen ihrem Selbstbild und ihrem Körperbild. Der Vergleich mit der Stichprobe ihrer nicht-behinderten AltersgenossInnen ergibt ein negativeres Körperbild der physisch beeinträchtigten Jugendlichen. (s. d. 2002, S. 165)

Dies zeigt die Notwendigkeit, schon in jungen Jahren und gerade bei Inanspruchnahme von sehr vielen Therapieinterventionen, ausreichend bewegungsbezogene Angebote zu schaffen, in denen der beeinträchtigte Körper frei von Korrekturen positiv erlebt werden kann, und eine positive und lustvolle Zugangsweise zu ihm geschaffen werden kann.

Was bei der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und seiner Annahme aber auch nicht vergessen werden soll, und von den InterviewpartnerInnen nicht erwähnt worden ist, ist die Akzeptanz und der Umgang mit den durch die Behinderung bedingten körperlichen Einschränkungen, wie beispielsweise dem eingeschränkten Einsatz von non-verbale Kommunikationsmöglichkeiten (wie Mimik und Gestik) und dem Existieren eines behinderungsspezifischen (sozialen) Habitus (Gewohnheiten im Denken, Fühlen und Handeln; Lebensstil und Sprache). Auch in diesem Zusammenhang bietet die Kontaktimprovisation einen unterstützenden Rahmen, um bestehende Verhaltens- und Bewegungsmuster zu modifizieren.

Ein weiterer wichtiger Schritt in die Richtung, dass Menschen mit Beeinträchtigungen ihren Körper positiv erleben, liegt nach Ansicht der Autorin auch in einer Lockerung von

den bestehenden westlichen Idealen des (nicht-behinderten) Körpers und seinen mehrheitsgesellschaftlichen Bewertungen von schön, schnell und kräftig.

Dies bedarf nach der Ansicht der Verfasserin einer Gesellschaft, die Vielfalt und in diesem Zusammenhang insbesondere die Verschiedenheit und Individualität von Körpern, Körpernormen und Bewegungsformen, gewohnt ist und zu schätzen weiß. Um dies zu erreichen, sollte es auch außerhalb von DanceAbility mehr Rahmenangebote geben bzw. erschaffen werden, die Vielfalt und Diversität zum Ziel haben. Denn es besteht ein Bedarf an Begegnungsorten, wo sich Menschen mit oder ohne Beeinträchtigungen, Frauen und Männer jedes Alters, unabhängig ihrer Herkunft und Religion oder sexuellen Ausrichtung, mit zwischenmenschlichem Respekt und gegenseitiger Wertschätzung begegnen können.

So könnte der inklusive Ansatz der Heil- und Integrativen Pädagogik, der interkulturellen Inklusion oder auch der Inklusiven Pädagogik weitergedacht werden, als ihn nur auf Menschen mit Behinderung oder Migrationshintergrund zu beziehen. Es könnte davon ausgegangen werden, dass Menschen generell individuell sind und ihre Verschiedenheit als Herausforderung, aber auch als große Bereicherung, empfunden werden kann. Darauf aufbauend könnten Konzepte entwickelt werden, um mit dieser heterogenen Diversität umzugehen. Hierfür wäre es wichtig, dass Begegnungsräume und Aktivitäten geschaffen werden, die eine Inklusion für ALLE Menschen vorsehen, um so aus der Vielfalt zu profitieren.

Dieser inklusive Ansatz von DanceAbility und anderer derartiger Konzepte könnten zudem innerhalb der Heil- und Integrativen Pädagogik als Erweiterung der Fachdisziplin gedacht werden und so einen wichtigen Beitrag zur Inklusion ALLER Menschen leisten. Dies würde einen Ansatzpunkt für weitergehende und vertiefende Forschungen bieten. Eine Pädagogik der Inklusion könnte forciert werden und - über Bildung und Erziehung hinausgehend - auf das gesamtgesellschaftliche Zusammenleben erweitert werden. Diese könnte nicht nur bei jungen Menschen stattfinden, sondern auch gesamtgesellschaftlich überlegt werden. Auch erwachsene Menschen können von einer derartigen Gemeinschaft profitieren. Denn in der Diskussion um Inklusion geht es meist um einzelne Personengruppen oder Inklusionsbereiche (wie der schulischen, beruflichen oder freizeithlichen Inklusion), anstatt ALLE Menschen mit ihren Unterschiedlichkeiten in ihrem Lebensalltag zusammen zu bringen. Eine alle Menschen einbeziehende Pädagogik könnte hierfür als eigene Fachdisziplin angedacht werden, deren Aufgabe es wäre, sich mit der Thematik der Inklusion für ALLE Menschen zu befassen und beispielsweise umfassende

inklusive Konzepte zur gesamtgesellschaftlichen Inklusion zu entwickeln sowie Problemlösungsstrategien zu erarbeiten. So wären für eine derartige inklusive Pädagogik die Entwicklungs- und Lebensbedingungen ALLER Menschen sowie unterschiedliche Normen einer vielfältigen Gesellschaft und die sich aus all dem ergebenden verschiedenen Bedürfnisse von unterschiedlichen Individuen jeden Alters von zentraler Bedeutung. Dies müsste jedoch geschehen ohne, dass die spezifischen Bedürfnisse und Lebenssituation von Menschen mit Behinderung, Migrationshintergrund etc. vernachlässigt oder hintan gestellt werden. Eine gesamtgesellschaftliche Inklusion könnte als grundlegender Ausgangspunkt den einzelnen Fachzweigen übergeordnet den Blickwinkel und die Perspektive auf die Basis der Gemeinsamkeit öffnen. Denn wie herkömmlich in der inklusiven Pädagogik meist gefordert, einzelne Fachzweige, die sich mit den speziellen Bedürfnissen der einzelnen Personengruppen befassen, abzuschaffen, wäre nicht zielführend. Auch wenn es in der Individualität der Menschen eine gewisse Gleichheit gibt, sind dennoch spezielle Bedürfnisse und Lebenssituationen der einzelnen Personengruppen die Realität, welche einer spezifischen und eigens individuellen Berücksichtigung bedürfen. Diese würden in einer nur inklusiv gedachten Pädagogik Gefahr laufen, unterzugehen. So sind nicht einzelne Inklusionsklassen in Schulen von Vorteil, viel zielführender sind einzelne Inklusionsschulen, wo beispielsweise Menschen mit Behinderung ihre speziellen Fördermöglichkeiten erhalten, aber eingebettet sind in einer inklusiven Klasse.

Bei der gesamtgesellschaftlichen Inklusion geht es nicht darum, eine „schöne heile Welt“ zu erschaffen, sondern um die Begegnung von Menschen in allen ihren Facetten und Konflikten. So kann es ruhig auch eine Weile dauern, bis man sich auf die Unterschiede des Anderen eingestellt hat. Eine Begegnung die Früchte tragen soll braucht Zeit und kann auch Konfliktpotential in sich bergen, denn dies gehört zur Begegnung mit dem Unbekannten dazu.

Es geht an diesem Punkt darum, Wege zu finden, mit den aufgetretenen Vorurteilen und Begegnungsängsten umzugehen und einen Weg des Umgangs miteinander in einer wirklichen Begegnung zu finden und nicht im Schein nebeneinander her zu leben und so zu tun, als ob es eine tolle Inklusion gäbe, die in Wirklichkeit nicht stattfindet, sondern in Wahrheit eine Ghettoisierung und ein Nebeneinander-her-Leben der einzelnen Randgruppen bedeutet. Es geht um die wirkliche (selbst-reflektierte) Auseinandersetzung und Begegnung mit dem anderen Menschen.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

- Albright, A. C. (1997): Moving across difference. In: Albright, A. C. (1997):
Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance. -
Hanover, NH [u. a.]: Wesleyan Univ. Press, Univ. Press of New England, p. 56-92.
- Alessi, A./Zolbrod, S. M. (2006): DanceAbility. Teacher Certification Course Manual
(Vienna 2006). - Eugene: Joint Forces Dance Company.
- Avalos, L./Tylka, T.L./Wood-Barcalow, N. (2005): The body appreciation scale:
Development and psychometric evaluation. In: Body image. V. 2, p. 285-297.
- Benjamin, A. (2002): Making an entrance. Theory and practice for disabled and non-
disabled dancers. - London/ New York: Routledge.
- Biewer, G. (2010): Grundlagen der Heilpädagogik und inklusiven Pädagogik. - Bad
Heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlagsbuchhandlung, 2. Aufl..
- Boeger, A./Mülders, S./Mohn, A. (2002): Aspekte des Körperbildes bei körperbehinderten
Jugendlichen. In: Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie. -
Göttingen, Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht-Verl., H. 51, Jg. 3, S. 165-177.
- Bortz, J./ Döring, N. (2009): Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und
Sozialwissenschaftler. - Heidelberg: Springer Medizin-Verl., 4. Aufl.
- Brinkmann, U. (1999): Kontaktimprovisation. Neue Bewegung im Tanz. - Frankfurt am
Main: AFRA-Verl., 4. Aufl.
- Bruns, H. (2000): Am Anfang war Berührung. Kontaktimprovisation. Auswirkungen auf
Körperbewusstsein, Bewegungsverhalten und musikalische Improvisation. -
Hamburg: Selbst-Verl.
- Curtis, B. (2003): Exposed to gravity. In: Albright, A. C./ Gere, D. (2003): Taken by
surprise. A Dance Improvisation Reader. - Middletown Connecticut: Wesleyan
Univ. Press, p. 13-18.
- Cropley, A. J. (2008): Qualitative Forschungsmethoden. Eine praxisnahe Einführung. -
Eschborn: Klotz-Verl., 3. Aufl.
- Deneke, F.-W. (1989): Das Selbst-System. In: Psyche, Zeitschrift für Psychoanalyse und
ihre Anwendungen. H. 7, Jg. 43, Stuttgart: Klett-Cotta-Verl., S. 577-608.
- Dinold, M./Zanin, K. (1996): MiteinanderS. Handbuch einer kreativen Arbeitsweise für
behinderte und nichtbehinderte Menschen mit den Mitteln Körpererfahrung,
spontanem Spiel, Tanz und Theater. - Wien [u. a.]: hpt-Breitschopf -Verl., 1. Aufl.

- Eckstein, C. (Februar 2010): Der zerrissene Körper im Tanz. Michael Turinsky und Bert Gstettner im Gespräch mit Corinne Eckstein. In: Gift - Zeitschrift für freies Theater., S. 48-51.
- Feldenkrais, M. (2006): Die Feldenkraismethode in Aktion. Eine ganzheitliche Bewegungslehre. - Paderborn: Junfermann-Verl., 7. Aufl.
- Firlinger, B. (Hrsg.) (2003): Buch der Begriffe. Sprache Behinderung Integration. - Wien: Integration:Österreich. Bundesministerium für soziale Sicherheit, Generationen und Konsumentenschutz.
- Flick, U. (2000): Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., 5. Aufl.
- Fuchs, M. (1997): Funktionelle Entspannung. Theorie und Praxis eines körperbezogenen Psychotherapieverfahrens. - Stuttgart: Hippokrates-Verl., 6. Aufl.
- Gansch, W. (2003): Empfinden - Bewegen - Ausdrücken - Atmen. In: Ullmann, J./Weiß, O. (Hrsg.) (2003): Motopädagogik. - Wien: Facultas Verl.-und Buchhandels AG, S. 213-221.
- Das große Bertelsmann Lexikon 2002 (o.A.) (2002): Anatomie⁶³/Dubuffet /subjektiv. - Gütersloh, München: Bertelsmann Lexikon Verl. GmbH/ Bertelsmann Electronic Publishing, CD-ROM-Version.
- Guski, R. (1996): Wahrnehmen - ein Lehrbuch. - Stuttgart [u. a.]: Kohlhammer-Verl., 1996.
- Häfelinger, U./Schuba, V. (2007): Koordinationstherapie - Propriozeptives Training. Wo Sport Spaß macht. - Aachen: Meyer & Meyer-Verl., 3. Aufl.
- Handwerker, H., O. (2006): Somatosensorik. In: Schaible, H.-G./ Schmidt, R., F. (2006) (Hrsg.): Neuro- und Sinnesphysiologie. - Heidelberg: Springer-Verl., 5. Aufl., S. 203-228.
- Haselberger, G. (1997): Ein Raum: für alle. In: Tanz Affiche. Verein zur Förderung von Information und Kommunikation in künstlerischen Belangen (Hrsg.). H. 69, Jg. 10, S. 18.
- Haselberger, G. (1995): Eine gemeinsame Basis finden. Der Verein Intako und das DanceAbility-Festival in Vorarlberg. In: Tanz-Affiche. H. 85, Jg. 8, S. 22-26.

⁶³ Die Begriffsanführungen im Literaturverzeichnis werden bei der Zitation von Hand- und Onlinelexika der Übersichtlichkeit halber angeführt. Dies soll der LeserIn zur Nachvollziehbarkeit dieser Literaturstellen dienen.

- Haselberger, G. (1995): Wer ist das denn eigentlich behindert? Gabriele Haselberger im Gespräch mit Daniel Aschwanden über Integration N. N. und die Bananenschweine. In: Tanz-Affiche. H. 85, Jg. 8, S. 25-26.
- Haupt, U./ Hansen, G. (2002): Körperbehindertenpädagogik - eine Herausforderung an den ganzen Menschen. In: Institut für Sonderpädagogik Landau/Pfalz (Hrsg.) (2002): Sonderpädagogik studieren - eine Herausforderung an den ganzen Menschen. 50 Jahre Studium der Sonderpädagogik in Rheinland-Pfalz - eine Festschrift. - Würzburg: Ed. Bentheim-Verl., S. 45-49.
- Hedderich, I. (2006): Einführung in die Körperbehindertenpädagogik. - München [u. a.]: Reinhardt-Verl., 2. Aufl.
- Hoff, E.H. (1989): Datenerhebung als Kommunikation: Intensivbefragungen mit zwei Interviewern. In: Jüttemann, G.- (Hrsg.): Qualitative Forschung in der Psychologie. Grundfragen, Verfahrensweisen, Anwendungsfelder. - 2. Aufl. - Heidelberg: Asanger-Verl., S. 161-186.
- Institut Keil (o.A.) (1995): Geschichte, Gegenwart und Ausblick. In: Institut Keil (Hrsg.) (1995): Schritt für Schritt zur Selbständigkeit. Mehr als 25 Jahre Institut Keil für Spastische Kinder. - Wien: (o.Verl.), 1. Aufl., S. 9-12.
- Joraschky, P. (2009) (Hrsg.): Körpererleben und Körperbild. Ein Handbuch zur Diagnostik. - Stuttgart [u. a.]: Schattauer-Verl..
- Kaltenbrunner, T. (2009): Contact Improvisation. Bewegen, sich begegnen und miteinander tanzen. - Aachen: Meyer & Meyer-Verl., 3. Aufl.
- Kirschner, W. (2000): Aspekte des Leiberlebens in der Kontaktimprovisation. In: Musik-Tanz- und Kunsttherapie. H 2, Jg. 11, S. 65-79.
- Kirschner, W. (1999): Erleben, Befindlichkeit - Motive im postmodernen Tanz am Beispiel der Kontaktimprovisation. - Unveröffentlichte Dissertation, Innsbruck.
- Kleining, G. (1995): Qualitativ-heuristische Sozialforschung. Schriften zur Theorie und Praxis. - Hamburg-Harvestehude: Fechner-Verl., 2. Aufl.
- Kopf, X. (Februar 2010): Wenn man jemandem Kultur verbietet, dann tötet man ihn auf eine gewisse Weise. Von den vielfältigen Barrieren in der darstellenden Kunst Österreichs und ihren ÜberwinderInnen: Die integrative und inklusive Theater- und Tanzszene. In: Gift - Zeitschrift für freies Theater. S. 28-36.
- Kowal, S./ O'Connel, D. C. (2007): Zur Transkription von Gesprächen. In: Flick, U./ Von Kardorff, E./ Steineke, I. (Hrsg.) (2007): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. S. 437-447, 5. Aufl.

- Lander, H.-M./Zohner, M.-R. (1988): Bewegung und Tanz - Rhythmus des Lebens. Handbuch für die Arbeit mit Gruppen - Mainz: Grünewald-Verl.
- Lichtenberg, J. (1978): The Testing of Reality from the Standpoint of the Body Self. In: Harold P. Blum (Ed.): Journal of the American Psychoanalytic Association. New York: International Universities Press, V. 26, I. 2, p 357-385.
- Matt, E. (2007): Darstellung qualitativer Forschung. In: Flick, U./ Von Kardorff, E. & Steinke, I. (Hrsg.) (2007): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. S. 578-587, 5. Aufl.
- Mayring, P. (2002): Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken. - Weinheim [u. a.]: Beltz-Verl., 5. Aufl.
- Müller-Braunschweig, H. (2003): Körperorientierte Psychotherapie. In: Adler, R. H./Uexküll, Th. v. (Hrsg.) (2003): Uexküll Psychosomatische Medizin. Modelle ärztlichen Denkens und Handelns. - München/Jena: Urban & Fischer-Verl., S. 515-526, 6. Aufl.
- Peter-Bolaender, M. (1991): Förderung von Körperbewusstheit und Körperbewusstsein durch Tanzimprovisation. In: Bielefeld, J. (1991) (Hrsg.): Körpererfahrung. Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens. - Göttingen [u. a.]: Hofgreffe-Verl. für Psychologie, 2. Aufl.
- Pfeffer, W. (1986): Leibhaftes Lernen bei geistig Behinderten. In: Fachzeitschrift der Bundesvereinigung Lebenshilfe für geistig Behinderte (Hrsg.): Geistige Behinderung. H. 2, Jg. 25, S. 94-104.
- Rebl, V./Browne, S. (Februar 2010): Tanz und Theater inklusive in Österreich. In: Gift - Zeitschrift für freies Theater. S. 37-39.
- Rebl, V. et al. (Februar 2010): Wir müssen die Budgettöpfe gewaltsam öffnen. In: Gift - Zeitschrift für freies Theater., S. 40-45.
- Rebl, V. (2008): Dance Ability. Im Tanz - wo Sprache endet wird Bewegung zur Kommunikation. In: Wege miteinander. H 1, Jg. 22, S. 54-55.
- Reinelt, T. (2004): Humor, Phantasie und Raum als Körpererleben und einige Voraussetzungen, die die Entwicklung einer humorvollen Lebensgestaltung beeinträchtigen oder begünstigen. In: Kuntz, S./Vogelsinger, J. (Hrsg.) (2004): Humor, Phantasie und Raum in Pädagogik und Therapie. Zum 80. Geburtstag von Prof. Dr. Ernst J. Kiphard - Dortmund: Verl. Modernes Lernen, S. 13-34.
- Reinelt, T. (2000): Subjektive Anatomie - sich und andere psychosomatisch begreifen. In: Schweizerische Zeitschrift für Heilpädagogik (Hrsg.). H. 2, Jg. 6, S. 7-13.

- Reinelt, T. (1998): Die Bedeutung von Wahrnehmen und Bewegen. - am Beispiel der Funktionellen Entspannung von Marianne Fuchs. In: Praxis Ergotherapie. Fachzeitschrift für Beschäftigungs- und Arbeitstherapie. H. 5, Jg. 11, S. 320-323.
- Reinelt, T. (1985): Am Anfang ist der Leib. Anmerkungen zur Bedeutung der Haut- und Bewegungssinne für die Selbst- und Fremdwahrnehmung und Folgen ihrer Schädigung. In: Gerber, G. et al. (Hrsg.) (1985): Der Beitrag der Wissenschaften zur interdisziplinären Sonder- und Heilpädagogik. - Wien: Selbst-Verl. des Interfakultären Instituts für Sonder- und Heilpädagogik der Universität Wien, S. 193-201.
- Ritsert, J. (1972): Inhaltsanalyse und Ideologiekritik. Ein Versuch über kritische Sozialforschung. - Frankfurt: Athenäum-Verl.
- Röhrich, F. (2009): Ansätze und Methoden zur Untersuchung des Körpererlebens - eine Übersicht. In: Joraschky, P. (2009) (Hrsg.): Körpererleben und Körperbild. Ein Handbuch zur Diagnostik. - Stuttgart [u. a.]: Schattauer-Verl., S. 35-52.
- Sachner, R. (20.04.-03.05. 2011): Der Philosoph, Tänzer und Choreograf Michael Turinsky anlässlich seines „Narzissus Project“: Narcis hat wie ein Beamer ein Bild geworfen. In: Augustin. Die erste österreichische Boulevardzeitung. Verein Sand und Zeit. (Hrsg.). H. 29, S. 26-27.
- Sacks, O. (2007a): Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte.- Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuchverl., 28. Aufl.
- Sacks, O. (2007b): Der Tag, an dem mein Bein fortging. - Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuchverl., 16. Aufl.
- Santler, E./Schreuer, H. (2008): Enthinderte Lust. In: Wege miteinander. H 1, Jg. 22, S. 24-27.
- Seidler, M. (2003): Irgendwann kann ich auf dich zugehen und dich berühren. DanceAbility - den eigenen Körper (neu) entdecken. In: Zusammen. Behinderte und nicht behinderte Menschen. H. 5, Jg. 23, S. 16-18.
- Singer, P. (2002): Über das Behindertsein des Menschen vor dem Hintergrund der eigenen Denkungsweise und Erfahrung. - Wien: Facultas-Verl., Dissertation.
- Singer, P. (1998): Das Bild des behinderten Menschen in der österreichischen Tagespresse unter besonderer Berücksichtigung von 799 Artikelüberschriften. - Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien.
- Städtler, T. (2003): Lexikon der Psychologie - Wörterbuch; Handbuch; Studienbuch. - Stuttgart: Kröner-Verl.

- Szövö-Dostal, K. (2001): Konduktive Förderung und Rehabilitation von A - Z. Für Eltern, Angehörige und Praktiker. Bd. 5: Konduktive Förderung und Rehabilitation. - Dortmund: Verl. Modernes Lernen.
- Teegen, F. (1992): Die Bildsprache des Körpers. Gesundheit kann gelernt werden. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Verl.
- Turinsky, M. (Februar 2010): Strauchelnde Gesten. Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes. In: Gift - Zeitschrift für freies Theater. S. 48-51.
- Uexküll, Th. v./Fuchs, M./ Müller-Braunschweig, H./ Johnen, R. (1994) (Hrsg.): Subjektive Anatomie. Theorie und Praxis körperbezogener Psychotherapie. - Stuttgart/New York: Schattauer-Verl., 2. Aufl.
- Wahrig Fremdwörterlexikon (o.A.) (2002): Anatomie/Art brut/professionell /Subjekt/subjektiv. - Gütersloh, München: Bertelsmann Lexikon Verl. GmbH/ Bertelsmann Electronic Publishing, 2002 CD-Rom-Version.
- Wallner, G. (2000): Wahrnehmen und Lernen. Die Feldenkrais-Methode und der Pragmatismus Deweys. - Paderborn: Junfermann.-Verl.
- Zanella, R. (2005): Kommunikation mit sich selbst zur Arbeit von „off ballet special“. In: Gerber, G. et al. (Hrsg.) (2005): Leben mit Behinderung. Ein Bilder- und Lesebuch aus Wissenschaft und Praxis. - Wien: Empirie-Verl., S. 24.
- Zanin, K. (2005): Integratives Tanz-Theatertraining. In: Gerber, G. et al. (Hrsg.) (2005): Leben mit Behinderung. Ein Bilder- und Lesebuch aus Wissenschaft und Praxis. - Wien: Empirie-Verl., S. 25-26.

Internetquellen:

- A.D.A.M. (Austrian DanceAbility Movement). S!cht:WECHSEL - Datenbank integrative Kulturarbeit (o.V.) (2011): Online im WWW unter URL: http://www.sicht-wechsel.at/datenbank_suche.php?go=adamaustriandanceabilitymovement. (Download 17.05. 2011)
- Brockhaus Enzyklopädie Online. (o.A.) (2005-2011): Anatomie/Art brut/Selbst/Sensibilität/Subjekt/subjektiv. (o.O.): Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG (Hrsg.). - o.O.: o.V.
Anatomie Online im WWW unter URL:
https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php. (Download: 11.12.2011)

Art brut Online im WWW unter URL:

http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be21_article.php.(Download: 16.12.2011)

Selbst Online im WWW unter URL:

<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F6562707875>

6E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php.

(Download: 11.12.2011)

Sensibilität Online im WWW unter URL:

<http://www.brockhaus->

encyklopaedie.de/be21_article.php?document_id=b24_20013601.(Download:

11.12.2011)

Subjekt Online im WWW unter URL:

<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+ch756767633A2F2F6A6A6A2E6F6562707875>

6E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document

id=b24_21039107. (Download: 11.12.2011)

Subjektiv Online im WWW unter URL:

<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F6562707875>

6E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php.

(Download: 11.12.2011)

Emery Blackwell. DanceAbility Europe. (o.V.) (2011): Online im WWW

unter URL: <http://www.danceability.eu/deutsch/emery.htm>. (Download 03.12.

2011)

Bio: Principal Dancer for DanceAbility International. Emery Blackwell. (o.V.) (2011):

Online im WWW unter URL:

<http://www.danceability.com/bioEmery.php>. (Download 03.12.2011)

DanceAbility. Auf freiem Fuß. Theater des Augenblicks: (o.V.) (o.J.): Online im WWW

unter URL: <http://tda.scharf.net/cgi->

bin/event/event.pl?id=185;lang=de;xslfile=tda_event. (Download: 17.12.2011)

DanceAbility Freitags-Tanzen in Wien. S!cht:WECHSEL - Datenbank integrative

Kulturarbeit: (o.V.) (2011):

Online im WWW unter URL: <http://www.sicht->

<wechsel.at/aktuell.php?go=danceabilityfreitags-tanzeninwien>. (Download 17.05.

2011)

Danse brute. (o.V.) (2011):

Online im WWW unter URL: <http://www.dansebrute.org> (Download 16.12.2011)

- Danse brute. S!cht:WECHSEL - Datenbank integrative Kulturarbeit: (o.V.) (2011):
Online im WWW unter URL: http://www.sicht-wechsel.at/datenbank_suche.php?go=dansebrute. (Download 16.12.2011)
- Danse brute. Theater des Augenblicks: (o.V.) (o.J.):
Online im WWW unter URL: <http://www.theaterdesaugenblicks.net/de/news/?137>
(Download: 16.12.2011)
- Duden - Deutsches Universalwörterbuch. (o.A.) (2007): Selbst.
Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG Mannheim (Hrsg.) (2007) -
Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverl., 2007, 6. Aufl.
Online im WWW unter URL: http://www.duden-suche.de/suche/artikel.php?shortname=fx&artikel_id=147872&verweis=1.
(Download: 11.04.2011)
- Hirschhausen, E. von: Langenscheidt Fremdwörterbuch Online-Edition. (o.J.):
propriozeptiv. Langenscheidt KG (Hrsg.) - Berlin, München: o.V.
Online im WWW unter URL: <http://services.langenscheidt.de/cgi-bin/fremdwb/searchfw.pl>.
(Download: 12.04.2011)
- S!cht:WECHSEL. Verein integrative Kulturarbeit. Aktuell (o.V.) (2011):
Online im WWW unter URL: <http://www.sicht-wechsel.at/aktuell.php?go=safethedateintensivemitadambenjaminvon4-15juli2011furtheater-odertanztrainerinnenchoreographinnenundperformerinnen>.
(Download 17.05.2011)
- Sowka, D. (2007): Lesen statt Hören. Let's dance! The DanceAbility method.
Online im WWW unter URL: [http://www.freak-online.at/Aktuell-Detail.183+M57426e43289.0.html?&tx_ttnews\[sViewPointer\]=2&tx_ttnews\[year\]=2000](http://www.freak-online.at/Aktuell-Detail.183+M57426e43289.0.html?&tx_ttnews[sViewPointer]=2&tx_ttnews[year]=2000). (Download: 26.06.2011)
- Zabransky, K. (2007): Interview Alito Alessi. Katharina Zabransky met the founder of DancAbility at Vienna ImPulsTanz Festival.
Online im WWW unter URL: <http://www.freak-online.at/Aktuell-Detail.183+M5b2607bad80.0.html>. (Download: 31.10.2011)

VII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS⁶⁴

Abb. 1-3: Bewegungen in verschiedenen Raumebenen. Aus: Brinkmann, U. (1999): Kontaktimprovisation. Neue Bewegung im Tanz. - Frankfurt am Main: AFRA-Verl., 4. Aufl., S. 26; 28.

Abb. 4: Zwei Grundprinzipien von DanceAbility sind „Sensation“ und „Relationship“. Foto: Lilli Strauss

Abb. 5: Der Rollstuhl im Tanz. Foto: Thomas Richter.

Abb. 6: Ein Beispiel für „sharing weight“ und „shifting weight“. Foto: Cláudio Pereira.
Aus: Kaltenbrunner, T. (2009): Contact Improvisation. Bewegen, sich begegnen und miteinander tanzen. - Aachen: Meyer & Meyer-Verl., 3. Aufl., S. 149, Foto 51

Abb. 7: Der Tanz mit dem Rollstuhl. Foto: Thomas Richter.

Abb. 8: Gemeinsames Spiel mit dem Zug. Foto: Thomas Richter.

⁶⁴ Ich habe mich bemüht, sämtliche InhaberInnen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, so ersuche ich unter elisabeth.magdlener@gmx.at um Meldung bei mir.

VIII. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

a. a. O.: am angegebenen Ort

Abb.: Abbildung

Anm. (d. Verf./A.): Anmerkung (der Verfasserin/Autorin)

Aufl.: Auflage

Betonung d. Befr. i. O.: Betonung des/ der Befragten im Original

Ebd.: eben dort

Ed.: Edition

H.: Heft

Hrsg.: HerausgeberIn(nen)

Hervorh. i. O.: Hervorhebung im Original

Hervorh. d. Befr. i. O.: Hervorhebung des/ der Befragten im Original

I.: (engl.) Issue = Ausgabe

Jg.: Jahrgang

o. A.: ohne AutorIn

o. J.: ohne Jahr

o. O.: ohne Ort

o. S.: ohne Seitenangabe = engl. unp.: unpagged

o. V.: ohne VerfasserIn

o.Verl.: ohne Verlag

S.: Seite = engl. p.: page

s. a.: siehe auch

s. d.: siehe dazu

u. a.: unter anderem

[u. a.]: und andere = lat. et al.

usw.: und so weiter

V.: (engl.) Volume = Band

Verl.: Verlag

Verlagsges.: Verlagsgesellschaft

vgl.: vergleiche

vgl. a.: vergleiche auch

Z.: Zeile

IX. ANHANG

1. INTERVIEWLEITFADEN:

- Erzähle mir bitte, wie du zum Tanzen gekommen bist.
- Wann und wie hast du von DanceAbility erfahren?
- Wie hat die Information auf dich gewirkt?
- Gründe dich näher für DanceAbility zu interessieren / es auszuprobieren?
- Was waren deine ersten Eindrücke von DanceAbility (-> Wie war der Einstieg?)?
- Warum hast du dich für DanceAbility entschieden und nicht für eine andere Tanzform?
- Hast du vor DanceAbility auch andere Tanzformen oder auch Sportarten kennen gelernt?
- Wie hat sich deine tänzerische Tätigkeit, deine künstlerische Arbeit, entwickelt seit du tanzt?
- Was bedeutet es für dich zu Tanzen, weshalb tanzt du?
- Wie erlebst du deinen Körper, wenn du tanzt? (Was spürest du? Wie fühlt sich das an?)
- Welche Körper- und Bewegungserfahrungen machst du im Tanz?
- Kennst du die von dir beschriebenen Körper- und Bewegungserlebnisse auch von anderen Bewegungsaktivitäten?
- Worin liegt der Unterschied zu anderen Bewegungsaktivitäten bzw. Tanzformen?
- Welche Bedeutung hat DanceAbility für dein Körpergefühl und Bewegungsverhalten?
- Welche Bedeutung haben/ hatten Körpertherapieangebote (-> Physiotherapie etc.) für dein Körpergefühl und Bewegungsverhalten?
- Wie wirkt deine Behinderung auf deine (subjektiv empfundene) Körperwahrnehmung?
- Bemerkest du Zusammenhänge zwischen deinen Stimmungen und Gefühlen und deinem Körpererleben beim Tanzen (-> emotionales Erleben beim Tanz).
- Hat das Tanzen Auswirkungen auf deine sozialen Beziehungen, im Umgang, in der Begegnung mit anderen Menschen in Tanz und Alltag?

- Welche Gedanken beschäftigen dich am meisten während einer DanceAbility-Einheit/dem Tanzen?
- Wie hast du deinen Körper erlebt, bevor du zu Tanzen begonnen hast?
- Wie hast du deinen Körper erlebt nachdem, du zu Tanzen begonnen hast?
- Bemerkest du Unterschiede in deinem Körpererleben vor einer Tanzeinheit im Vergleich zu danach?
- Bemerkest du Unterschiede in deinem Körpererleben im Alltag seit du tanzt?
- Wie erlebst du dein Hilfsmittel/ deinen Rollstuhl im Tanz?
- Gibt es Situationen, wo du dein Hilfsmittel/ deinen Rollstuhl im Tanz auch anders, als von dir gerade beschrieben, erlebst?
- Wie beziehst du dein Hilfsmittel/deinen Rollstuhl in den Tanz ein (-> Wird er/es zu deiner TanzpartnerIn, erlebst du dein Hilfsmittel/ deinen Rollstuhl im Tanz „als Teil deines Körpers“, als „Fremdkörper“...)?
- Wie erlebst du deine Behinderung wenn du tanzt?
- Erlebst du dich als körperbehinderte/r TänzerIn als KünstlerIn?
- Wie erlebst du deine Behinderung bzw. Behinderung allgemein in deiner/ der professionellen Tanzarbeit?
- Was denkst du über die Gleichberechtigung behinderter TänzerInnen gegenüber nichtbehinderten TänzerInnen? Welche Erfahrungen hast du damit gemacht?
- Was ist das künstlerische Potenzial „von Menschen mit körperlicher Behinderung“?
- Welchen Stellenwert hat DanceAbility für dein Leben?
- Mit welchen Erwartungen besuchst du die DanceAbility-Einheiten?
- Welche Wünsche und Erwartungen hast du in Bezug auf deine zukünftige künstlerische Arbeit mit DanceAbility?
- Möchtest du noch etwas ergänzen?

2. INTERVIEWPROTOKOLLE:

1. Interview:

Datum: Do 18.11.2010, 17:00 Uhr - 17:55 Uhr

Dauer des Interviews: 55 Min.

Ort des Interviews: Pulkautaler Restaurant (A-1150 Felberstraße 2)

Alter der Interviewpartnerin: 41 Jahre

Familienstand: Lebensgefährtin

Tanzerfahrung: 8 Jahre; **professionell:** 6 Jahre

Behinderungsart: angeborene Querschnittlähmung (Spina Bifida)

Erste Interviewerin: I₁

Befragte: B1

Interviewsetting:

- Die Interviewpartnerin sitzt gegenüber der Interviewerin und rechts neben der Forschungsleiterin (FL).
- Ruhige Umgebung, geräumiger Tisch in der hinteren linken Ecke des Raumes, Café bzw. Kakao.

Anmerkungen zum Gesprächsverlauf:

- Lockerer Gesprächseinstieg; die Interviewpartnerin berichtet von ihrem Tag und meint, dass sie wegen eines Demonstrationsbesuchs etwas aufgewühlt sei.
- Das gesamte Gespräch verlief locker und entspannt.
- Das Interview wurde öfters zu einem lockeren 3er-Gespräch.
- Obwohl ihr die Gesprächspartnerinnen nicht vertraut waren, ging die Interviewpartnerin sehr offen mit dem Thema um.
- Sie war sehr gesprächsbereit und erzählte viel.
- Sie hat sehr verständlich und klar gesprochen und lachte öfters.
- Es gibt keine besonderen Anmerkungen und Auffälligkeiten.
- Die Interviewpartnerin sagt nach Beendigung des Interviews, dass es ihr gut bei dem Interview gegangen ist. Zwei Fragen waren ihr unklar. Zwei andere waren schwierig zu beantworten, deshalb hat sie länger überlegen müssen. Sie sagte, dass sie das Thema sehr interessant gefunden hat.
- Nach Interviewende, im privaten Gespräch hat die Interviewpartnerin noch den Wunsch nach Weiterbildungsangeboten für professionelle TänzerInnen mit Behinderung angesprochen.

2. Interview:

Datum: Do 24.11.2010, 11:00 Uhr-12:25

Dauer des Interviews: 1,25h

Ort des Interviews: Bei der Interviewpartnerin zu Hause

Alter der Interviewpartnerin: 41 Jahre

Familienstand: ledig

Tanzerfahrung: 8 Jahre; **professionell:** 6 Jahre

Behinderungsart: cerebrale Tetraparese (Spastikerin), Rollstuhlfahrerin

Erste Interviewerin: I₁

Befragte: B2

Interviewsetting:

- Die Interviewpartnerin sitzt zwischen Interviewerin und Forschungsleiterin.
- Gemütlich Raumatmosphäre (-> Kerze brennt am Tisch, es gibt Café und Kekse)

Anmerkungen zum Gesprächsverlauf:

- Die Gesprächsatmosphäre ist entspannt.
- Die Interviewpartnerin ist sehr gesprächsbereit. Viele Fragen wurden durch den guten Gesprächsfluss schon beantwortet.
- Das Interview wurde öfters zu einem entspannten 3er-Gespräch.
- Die Interviewpartnerin ist während des Gesprächs sehr emotional und gefühlvoll präsent.
- Sie hat eine sehr ausdrucksstarke Mimik und Gestik.-> Diese haben dem Thema Nachdruck verliehen.
- Die Forschungsleiterin lenkte das Gespräch in eine andere Richtung, um eine emotionale "Eskalation" (-> die Interviewpartnerin hatte Tränen in den Augen) und eine völlige thematische Abschweifung zu verhindern.
- Die Interviewpartnerin erzählt nach Beendigung des Interviews, dass sie das Interview sehr interessant gefunden hat und dass er spannend war sich mit dieser Thematik wieder auseinander zu setzen. Für weitere Fragen stehe sie gerne später zur Verfügung.

3. Interview:

Datum: 25.11.2010, 15:00 Uhr-16:00

Dauer des Interviews: 1h

Ort des Interviews: Beim Interviewpartner zu Hause

Alter des Interviewpartners: 46 Jahre

Familienstand: Lebensgefährtin

Tanzerfahrung: 3 Jahre; **professionell:** 2 Jahre

Behinderungsart: inkomplette Querschnittlähmung

Erste Interviewerin: I₁

Befragter: B3

Interviewsetting:

- Der Interviewpartner sitzt gegenüber der Interviewerin und rechts von der Forschungsleiterin.
- Gemütliche Atmosphäre (Tee und Pralinen)

Anmerkungen zum Gesprächsverlauf:

- Vor dem Interviewbeginn gibt es ein lockeres Austauschgespräch. Der Interviewpartner meint da schon, dass er zur Thematik nicht mehr viel sagen kann, weil sein Tanzbeginn schon 3,5 Jahre zurückliegt.
- Der Interviewpartner ist die ersten 20 Min. sehr verhalten und sagt immer, dass er zu den gestellten Fragen keine Antwort weiß.
- Auf lockere Zwischenfragen der Forschungsleiterin antwortet er ausführlicher und konkreter.
- Während des gesamten Interviews entsteht jedoch kein Redefluss, trotzdem entstand an manchen Stellen eine sehr gute Informationsvermittlung.
- Der Interviewpartner schaut während dem Reden öfter aus dem Fenster.
- Er hat eine sehr starke Gestik, damit unterstützt er das Erzählte, verrät aber dadurch, auch seine emotionale Ungeduld, auf Grund seiner fehlenden Worte (klopft öfters mit den Fingern auf den Tisch).
- Der Interviewpartner merkt nach Beendigung des Interviews, dass er hoffe mir weitergeholfen zu haben und bedauert, dass er "nicht viel zu sagen wusste". Er hätte sich noch nie mit dem Thema auseinander gesetzt.

4. Interview:

Datum: Fr, 03.12.2010, 15:30 Uhr-16:38

Dauer des Interviews: 1,08h

Ort des Interviews: Pulkautaler Restaurant (A-1150 Felberstraße 2)

Alter der Interviewpartnerin: 50 Jahre

Familienstand: Lebensgefährtin

Tanzerfahrung: 6 Jahre; **professionell:** 4 Jahre

Behinderungsart: Rollstuhlfahrerin durch Polio

Erste Interviewerin: I₁

Befragte: B4

Interviewsetting:

- Die Interviewpartnerin sitzt gegenüber der Interviewerin und rechts neben der Forschungsleiterin (FL).
- Geräumiger Tisch in der hinteren linken Ecke des Raumes, gemütliche und lockere Atmosphäre mit Café.

Anmerkungen zum Gesprächsverlauf:

- Schon vor dem Interview wurde eine Gesprächsbasis hergestellt, in der ein Austausch stattfand.
- Der Redefluss war gut vorhanden.
- Es war ein gutes und persönliches Gespräch und
- Eine interessante Diskussion zum Thema DanceAbility, welche man durchaus vertiefen hätte können.
- Es wurde aber immer wieder vom Thema abgeschweift.
- Es gab keine besonderen Auffälligkeiten bezüglich der emotionalen Eingebundenheit in das Thema, und auch darüber hinaus gab es keine besonderen Auffälligkeiten.

5. Interview:

Datum: Do, 09.12.2010, 11:30 Uhr-12:37

Dauer des Interviews: 1,07h

Ort des Interviews: Bei der Interviewpartnerin zu Hause

Alter der Interviewpartnerin: 39 Jahre

Familienstand: Lebensgefährtin

Tanzerfahrung: 3 Jahre; **professionell:** 3 Jahre

Behinderungsart: spastische Tetraplegie

Erste Interviewerin: I₁

Befragte: B5

Interviewsetting:

- Die Interviewpartnerin sitzt gegenüber der Interviewerin und links neben der Forschungsleiterin.
- Gemütliche Atmosphäre.

Anmerkungen zum Gesprächsverlauf:

- Es braucht einige Zeit bis eine lockere Gesprächsatmosphäre entstand, dann hat die Interviewpartnerin jedoch frei und mit gutem Redefluss erzählt.
- Sie war durch die zweite Interviewerin anfangs irritiert und skeptisch, doch im Laufe des Interviews wurde diese Skepsis gelöst.
- Ziemlich zu Ende des Interviews versagten beide Diktiergeräte (eines davon zweimal) und daher mussten die letzten 3 Fragen nochmals gestellt werden - diese wurden dann nicht mehr so ausführlich wie beim ersten Mal, aber prägnant beantwortet.
- Die Interviewpartnerin hielt zur Interviewerin und Forschungsleiterin während des gesamten Gesprächs Augenkontakt.
- Es gibt keine besonderen Anmerkungen und Auffälligkeiten, keine besonderen Auffälligkeiten bezüglich der emotionalen Eingebundenheit in das Thema.
- Bei der Verabschiedung betont Interviewpartnerin, dass ihr das Interview Spaß gemacht hätte.

6. Interview:

Datum: Do., 16.12.2010, 13:15Uhr-14:22h

Dauer des Interviews: 1,07h

Ort des Interviews: Aus Gründen der Barrierefreiheit für den Rollstuhl bei der Forschungsleiterin zu Hause im Wohnzimmer

Alter des Interviewpartners: 32 Jahre

Familienstand: ledig

Tanzerfahrung: 4 Jahre; **professionell:** 1 Jahr

Behinderungsart: Cerebralparese (Mischform aus Spastik und Athetose)

Zweiter Interviewer: I₂

Befragter: B6

Interviewsetting:

- Der Interviewpartner sitzt gegenüber dem Interviewer und neben der Forschungsleiterin.
- gute Atmosphäre (-> Café und Saft).

Anmerkungen zum Gesprächsverlauf:

- Lockere und entspannter Einstieg in die Interviewsituation.
- Die ganze Zeit des Interviews besteht ein guter Gesprächsfluss. Der Interviewpartner ist offen und erzählt viel.
- Es gibt keine besonderen Anmerkungen und Auffälligkeiten.
- Das Gespräch wird kurz durch das Hereinkommen des Persönlichen Assistenten des Interviewpartners und der Mutter der Forschungsleiterin, die unerwartet hereinkommt, unterbrochen. Kurz nach diesen Störungen des Gesprächsverlaufs fällt es dem Interviewpartner ein wenig schwer wieder ins Gespräch hinein zu kommen.
- Keine Auffälligkeiten bezüglich des, aufgrund des Themas emotionalen Einbezugs, des Interviewpartners zu bemerken.
- Der Interviewpartner erzählt nach Beendigung des Interviews, dass er das Interview sehr, sehr interessant fand und bedankt sich dafür. Er erwähnt an einigen Stellen, dass schwierige Fragen an ihn gestellt werden.

7. Interview:

Datum: Do., 16.12.2010, 15:15 Uhr-16:35h

Dauer des Interviews: 1,20h

Ort des Interviews: Aus Gründen der nicht vorhandenen Barrierefreiheit für den Rollstuhl, in der Wohnung der Interviewpartnerin, bei der Forschungsleiterin zu Hause im Wohnzimmer.

Alter der Interviewpartnerin: 27 Jahre

Familienstand: ledig

Tanzerfahrung: 2 Jahre; **professionell:** 2 Jahre

Behinderungsart: Einbeinig

Zweiter Interviewer: I₂

Befragte: B7

Interviewsetting:

- Interviewpartnerin sitzt gegenüber dem Interviewer und neben der Forschungsleiterin.
- lockere, lustige Stimmung und gute Atmosphäre (-> Café und Kuchen). Der Interviewer führt Schmääh, um die Atmosphäre auf zu lockern.

Anmerkungen zum Gesprächsverlauf:

- Entspannter Einstieg in die Interviewsituation. Die Interviewpartnerin ist sehr offen und gesprächsbereit.
- Bis zu Ende des Interviews entsteht jedoch kein durchgängiger Gesprächsfluss. Der Interviewer muss immer wieder Fragen stellen, um das Gespräch zu erhalten. Kommt die Interviewpartnerin ins Erzählen, entsteht an vielen Stellen ein Gesprächsfluss.
- Beim Thema Kunst und Behinderung - dem Erleben von Behinderung im Tanz, der professionellen Tanzarbeit - stockt die Interviewpartnerin den Gesprächsfluss, kratzt sich an der Nase und im Gesicht oder spielt mit dem Verschluss der Milchpackung in ihren Fingern.
- Zu Beginn des Interviews ist die Interviewpartnerin, gemäß ihrer Art, sehr, sehr lustig und lacht viel. Mit der Fortdauer des Gesprächs wird sie merklich ruhiger.
- Zur Mitte bis Ende des Interviews erzählte sehr persönliche Inhalte zu ihrer Behinderung und deren Auswirkung. An diesen Stellen wirkt sie sehr gerührt. Sie hält mit Interviewer und Forschungsleiterin keinen Blickkontakt.
- Die Interviewpartnerin erzählt nach Beendigung des Interviews, dass sie das Interview sehr interessant und spannend, aber auch schwierig fand und bedankt sich dafür.

3. TRANSKRIPTIONSREGELN

Nach Mag.^a Dr.ⁱⁿ Agnes T u r n e r, Universität Klagenfurt

(*SE Qualitative Methoden in der Sozialforschung I und II - Das narrative Interview, SS 2007, Uni Wien*)

B1 = 1. Befragte(r), **B2** = 2. Befragte(r), **I₁** = Interviewerin 1, **I₂** = Interviewer 2, **FL** = Forschungsleiterin

//	kurze Pause
///	lange Pause
(xxx)	unverständlicher Text
(Wort)	gedeutetes Wort/Satzteil
<u>Wort</u>	gleichzeitiges Sprechen
Wort	besonders betontes Wort
⁶⁵ ...	Sprechabbruch
⁶⁶ E t w a s o	sehr gedehnte, langgezogene Sprechweise
(<i>lacht</i>)	Nebengeräusche werden <i>kursiv</i> in Klammern an der Stelle im Text wiedergegeben, an der sie beim Abhören des Tonbandes auftreten.

⁶⁵ Eigene Ergänzung in Anlehnung an Mayring (2000) u. a.

⁶⁶ Eigene Ergänzung in Anlehnung an Mayring (2000) u. a.

4. INTERVIEWTRANSKRIPT B1:

In alle anderen Interviews kann gerne auf Anfrage unter elisabeth.magdlener@gmx.at Einsicht genommen werden.

1 II: So, ich hoff, das haut hin. Ich stell meins hier hin. Ähmm, das Haupt äh, das Hauptthema des Interviews
2 ist, äh, das Erleben deines Körpers durch DanceAbility und also wir nehmen das jetzt auf Tonband auf, weil
3 die Elisabeth braucht es dann für die Auswertung, ähm, also fürs Transkribieren und dann die Auswertung.
4 Alles wird natürlich vertraut und anonymisiert behandelt. // Ähm, das Interview selber wird vielleicht so eine
5 halbe bis Stunde dauern. Sollten dir irgendwelche Fragen unklar sein, einfach bitte nachfragen und sollten dir
6 irgendwelche Fragen unangenehm sein oder du sie, oder du willst sie nicht beantworten, dann einfach auch
7 Bescheid geben. Ähmm, ja, im Laufe des Interviews werde ich dann hin wieder, ähm das Gesagte mit meinen
8 eigenen Worten zusammenfassen um zu schauen ob ich eh alles verstanden habe.

9 Gut! Dann ahhh möchte ich gleich einmal das Interview mit deinen Erfahrungen vor dem Tanzen und deinen
10 Weg ähm zum Tanz beginnen. Die erste Frage wäre dann gleich einmal, ähmm, dass, ähm. Erzähl mir doch
11 einfach ein bisschen wie du zum Tanzen gekommen bist?

12 B1: Durch Zufall. // Also ich bin durch Zufall zum Tanzen gekommen. Ich wollt eigentlich // ich hab mit
13 fünfzehn in einer freien Theatergruppe begonnen Theater zu spielen und // ich hab als Kind irrsinnig viele
14 und gern Musicalfilme geschaut, ja? Und eigentlich wollt ich immer tanzen, aber das hab ich mich natürlich,
15 also, ich war als Kind schon behindert, seit dem ich sechs Monate alt bin, da hatte ich eine
16 Rückenmarksentzündung und des traut man sich eigentlich nicht träumen, ja // ja! Das traut man sich
17 nichtmal träumen, ja? Und, ahm, dann hab ich eben zum Theaterspielen begonnen, da war ich fünfzehn und
18 dann wollt ich **auf** die Bühne und des war aber dann auch sehr schwierig, weil in allen öffentlichen Schulen
19 haben sie damals behinderte Leute noch überhaupt nicht genommen. Das war so was von abwegig, ja, dass
20 da irgendwie die, die Bewerbungsschreiben nicht einmal beantwortet wurden oder so. Und dann hab ich
21 Theaterwissenschaft studiert und war immer noch in dieser freien Theatergruppe. Also ich hab dann
22 getauscht und hab dann, war dann in einer freien Theatergruppe. Bin dann in eine WG gezogen, ähh, da
23 haben 3 behinderte Menschen mit zwei nicht-behinderten Studenten zusammen gewohnt. Also wir haben uns
24 quasi die persönliche Assistenz in der WG irgendwie aufgeteilt und ahmm, ja, und dann hat ein Mitbewohner
25 von dieser WG, ein geistig behinderter Mann, also eigentlich Mann mit Lernbehinderung, // ah den Daniel
26 Aschwanden kennengelernt und das ist ein Wiener Choreograph aus der freien Szene. Der hat dann begonnen
27 mit dem M. zu arbeiten und wollte er das Ensemble vergrößern und dann hat er mich gefragt und noch eine
28 Kollegin, ahh, ob wir gemeinsam einen Tanzworkshop besuchen wollen und der war dann von Alito Alessi
29 in Vorarlberg, da sind ma zu fünft nach Vorarlberg gefahren zu diesen Workshop // und da hab ich das erste
30 Mal DanceAbility kennengelernt.

31 II: Ok, ok, also durch, durchs Studium und dann durch die WG, äh.

32 B1: Ja eigentlich durch Zufall.

33 II: Durch Zufall.

34 B1: Ja, also ich hab vorher nicht gewusst, dass man, also da gab's keine Angebote, das Internet war auch
35 noch nicht so weit, ja, das man sich irgendwo mal erkundigen kann, ok, wo kann man tanzen oder, oder...

36 II: *Wie lang ist das jetzt schon her?*

- 37 B1: Das war damals 1992.
- 38 II: Ok, ok. Also 1992.
- 39 B1: Und da hat eben meine, eine, ein Vorarlberger Verein, hat den Alito Alessi eingeladen und hat den
- 40 Workshop ausgeschrieben und gehalten.
- 41 II: Mhm, und ähm // und dann bist du zu dem Workshop hingefahren und, und was waren so deine ersten
- 42 Eindrücke?
- 43 B1: // Meine ersten Eindrücke?
- 44 II: Ja.
- 45 B1: Ich war eine Woche lang high (*lacht*).
- 46 II: (*lacht*)
- 47 B1: Es war für mich sehr spannend, ähm /// also viele äh so, also ich weiß nicht, viele Vertrauenssachen oder
- 48 Körperschicht'n gekannt ich schon von der Theatergruppe vorher, aber so in Richtung Tanz zu gehen war
- 49 für mich komplett neu und was auf den Workshop für mich dann so, so neu war, war, dass es lustvoll sein
- 50 kann, sich zu bewegen.
- 51 II: Mhm.
- 52 B1: Ich hatte vorher nur die Erfahrung, dass äh als behindertes Kind ist Bewegung immer Therapie, ja?
- 53 II: Ja!
- 54 B1: Also das war die einzige, ja, ich mein Schwimmen, ja. Natürlich meine Mutter ist mit mir viel
- 55 schwimmen gegangen, aber, aber trotzdem alles andere was mit Körper zu tun hatte, war immer
- 56 therapiebezogen, physiotherapiebezogen, ja (*fragend*). Ah ich hab in da Volksschule für behinderte Kinder ah
- 57 Bobath-Therapie gehabt. Da machst du die Übungen vor dem Spiegel und du siehst die ganze Zeit, ob was
- 58 schief ist. Was zu kurz ist. Was nicht passt. Ja (*fragend*). Also es ist, es wird die ganze Zeit äh, äh // quasi
- 59 korrigiert am Körper.
- 60 II: Ja // ja.
- 61 B1: Und ich hab das und irgendwann, man merkt das gar nicht so als Kind, ja? Ich hab mich viel am Boden
- 62 bewegt und, und hab auch, war schnell und, und bin viel gerutscht, aber trotzdem wenn irgendwas mit, mit
- 63 anderen Menschen oder mit Bewegung zu tun hatte, war e s immer Therapie und überhaupt nicht lustvoll.
- 64 II: Mhm, ok.
- 65 B1: Und das war in dem Workshop für mich das erste Mal wirklich so, dass ich während dem Tanzen
- 66 irgendwann einmal das Gefühl gehabt hab, wow, ich kann ästhetisch sein. Mein Körper ist ästhetisch, ja?
- 67 Mein Körper hat einen Ausdruck. Äh. // Ich, ich kann mich ausleben damit. /// Und es war wirklich so, dass
- 68 wir begonnen haben um halb zehn in der Früh mit dem Tanzen, mit einer Mittagspause von zwei Stunden
- 69 und dann am Nachmittag noch und nach dem Abendessen sind wir freiwillig wieder in den, den
- 70 Workshopraum gegangen und haben einfach auch gejammt. In der Kontaktimprovisation gibt es ja diesen
- 71 freien Tanz, wo man einfach jammt miteinander. Also ich hab irgendwie zwölf Stunden am Tag getanzt in
- 72 der Woche und ich hab mich wirklich high gefühlt (*lacht*).
- 73 II: (*lacht*) Super! Und ah // und wieso hast du dich genau für DanceAbility entschieden und nicht für eine
- 74 andere Tanzform, also hä, hätt's noch Wahlmöglichkeiten gegeben? Oder, ich mein, du hast gesagt du bist
- 75 zufällig dort hingekommen, aber hätte es noch andere Möglich oder gibt es noch andere Möglichkeiten?

- 76 B1: Ich hab mal, es gibt in B a d e n einen Standard-Tanzkurs, also für Rollstuhlfahrer und für nicht
77 behinderte Menschen und ich hab mich so fremdbestimmt gefühlt und das wollt ich nicht. Also es sieht dann
78 einfach so aus, dass während dem Tanzen führt dich die nicht behinderte Person, und nicht die
79 Rollstuhlfahrerin, und hat beide Hände in der Hand, ja? In dem Moment, wo man mir beide Hände halt, ja,
80 kann ich mich eigentlich selber nicht mehr bewegen. Und damit bin ich völlig fremdbestimmt und das hat
81 mir nicht so gefallen.
- 82 II: Mhm, mhm. Ok, ja klar.
- 83 B1: Also und ja, ich bin schon auch in Discos gegangen mit Freundinnen und hab halt freies Tanzen eher. Ja,
84 so halt.
- 85 II: So privat.
- 86 B1: Ja, ja, genau. ///
- 87 II: Ähm, und wie hat sich dann deine tänzerische Tätigkeit, also deine künstlerische Arbeit entwickelt, als du
88 regelmäßig äh getanzt hast?
- 89 B1: // Dieser Choreograph, der mich damals eingeladen hat zu dem Workshop mitzufahren, hat dann wirklich
90 das Ensemble gegründet u n d wir waren dann bis 2000 gemeinsam in einem Ensemble und der war auch
91 wirklich **hoch** professionell. Wir haben dann, 94, also wirklich, sind wir dann auch hauptberuflich geworden,
92 der M., B2 und ich.
- 93 II: Mhm.
- 94 B1: Also der Choreograph hat **so lang** und **so viel** um Subventionen angesucht bis er uns wirklich auch
95 anstellen konnte. Was in der freien Szene ja so gut wie unmöglich ist und wir haben aber gesagt, wenn wir
96 was machen wollen, dann brauchen wir mal unsere Grund, unser Grundeinkommen, weil von Projekt zu
97 Projekt zu arbeiten, dafür haben wir alle zu viele Fixkosten. Und ich kann nicht dazwischen kellnern gehen.
98 Ich kann nicht sagen, ok, drei Monate mach ich ein Tagesprojekt und dazwischen mach ich an Übergangsjob.
99 Den krieg ich nicht als Rollstuhlfahrerin. Von dem her musste was permanentes, auch wenn's nieder ist aber
100 so, dass es halt irgendwie gesichert ist. Und das hat er tatsächlich auch geschafft u n d // ja und dann haben
101 wir ein Stück nach dem anderen gemacht. Haben wirklich also hauptberuflich von zehn am Vormittag bis um
102 kommt drauf an, ob es vor einer Produktion war, also vor einer Premiere oder so, entweder bis um vier, halt
103 normales Training, wo wir uns mit Sachen auseinander gesetzt haben oder, oder, oder geübt haben, ja? Wir
104 haben auch Leute eingeladen, die Kontaktimprovisation unterrichten oder dann halt auch DanceAbility, die
105 Karen Nelson, die das ja mit dem Alito Alessi entwickelt hat, kam einmal zu uns, hat bei einem Workshop
106 mit uns gearbeitet und ja und durch das permanente Tun, ja? Äh ja, // hat sich natürlich dann, gab's viele
107 Erfahrungswerte und halt auch im Schauspielerischen oder halt im Tänzerischen viel entwickelt. /// Wir
108 haben drei bis vier Produktionen im Jahr gehabt.
- 109 II: Aber du sprichst immer wir haben, also, das machst du, also ist es vorbei mit, mit der...
- 110 B1: Das Ensemble ist vorbei. Also das hat sich 2000 aufgelöst. Bin immer noch in der freien Szene tätig, ob
111 Theaterstücke, spiel bei anderen Produktionen mit // und mach die eigenen Sachen.
- 112 II: Ok, ok.
- 113 FL: Was mich jetzt noch interessieren würd. Hast du Ausbildungen gemacht? Gab's irgendwelche
114 Fortbildungen, Ausbildungen?

115 B1: Es gab dann, also jetzt abgesehen von den DanceAbility-Gschicht'n, haben wir viel
116 Kontaktimprovisationsworkshops gemacht. Also bzw. hab ich an Kontaktimprovisationsworkshop
117 teilgenommen. Größtenteils von amerikanischen Tänzern und Choreographen. Damals gab's, also das
118 Museumsquartier, das Tanzquartier hieß damals noch T-Junction. Das war eine permanente Tanzausbildung
119 eigentlich, ja? Also mit, wo ein Gast-Choreograf gekommen ist für ein Monat und dann Workshops gemacht
120 hat und wir haben ne lange Zeit versucht hineinzukommen, haben's dann irgendwann auch geschafft, aber
121 das war echt zwei Jahre Arbeit. Und dann halt hauptsächlich, ja, in Kontaktimprovisationskurse und da
122 musste man dann immer noch den, den Choreographen oder den, den Workshopleiter selber an jammern und
123 sagen: „**lassen** Sie es mich versuchen und ich bin professionell und ich bin nicht irgendjemand“, ja? Und,
124 und, also so um in diese Profiausbildung reinzukommen. Und es gab aber keine Möglichkeit jetzt zu sagen,
125 ok das ist jetzt eine drei-jährige Ausbildung mit Diplom, sondern das war immer nur punktuell von
126 Workshop zu Workshop, wo wir versucht haben uns auch wirklich Material und, und Wissen anzueignen.
127 Und das war echt auch schwierig, auch bei den Tanzwochen. Bei den Tanzwochen ist man nur ganz schwer
128 in irgendwelche Kurse reingekommen. Wir haben selber einen der ersten DanceAbility Workshops bei den
129 Tanzwochen geleitet und, und durften bei den anderen aber nicht mitmachen.
130 II: Auf Grund der Behinderung ist da einfach eine Barriere so...
131 B1: Ja, ja. Auch wenn du sagst, dass du Profitänzer bist und...
132 II: Das wird nicht gesehen. /// Und ähm // was bedeutet für dich selber das Tanzen? Also wieso tanzt du?
133 B1: (überlegt) /// Was soll ich denn sagen (fragt sich selber)? Das ist die Verbindung zu meiner Seele // ja! ///
134 Ich fühl mich ganz, ich fühl mich ganz wenn ich tanz.
135 II: Während dem Tanzen!
136 B1: Ja!
137 II: Ok, mhm. Versteh! Ahm, jetzt möcht ich dir einige Fragen zu deinem Körpererleben ah stellen. Ahm, gut,
138 du hast schon gesagt, also wie fühlst du deinen Körper wenn du tanzt. Also du hast gesagt, unter anderem, du
139 fühlst dich ganz, aber jetzt der Körper selber, wie fühlst du den? Also welche Körper- und
140 Bewegungserfahrungen machst du ä h im Tanz?
141 B1: Also erstens einmal ist der Zustand des Körpers, wie ich erfahren hab, immer ein, ein, wie soll ich sagen,
142 ein tagesabhängiger, ja? Äh /// also ich glaub, dass hat jede jeder Mensch der sich viel bewegt, auch jeder
143 Sportler oder so, wenn du dich aufwärmst, dann merkst einfach, was geht heute und wo zieht's, wo sperrt's,
144 wo hab ich ne Verspannung? In meinem Fall sind es natürlich auch Spasmen, ja? Wo ich dann merk, ok jetzt
145 hab ich irgendwie ein halbes Jahr nix gemacht, jetzt fühl ich mich halt wie ein Holzstückchen (*lacht*). Oder,
146 oder, ja jetzt hab ich wieder viel trainiert, ich spiel momentan wieder ein Stück, und ich spür das sofort, ja?
147 **Ich spür sofort**, dass meine Beine lockerer sind, dass ich mit mir mehr verbunden bin, dass ich, ja, nicht so
148 müde bin. Ich bin fit wie ein Turnschuh quasi, momentan.
149 II und B1: (lachen)
150 II: Und das hat sicher auch Auswirkungen auf die Psyche?
151 B1: Total, also ich merk's auch, dass wenn ich zu wenig Bewegung mach über lange Zeit, werd ich auch
152 depressiv. Also ich glaub, dass geht vielen Menschen so. Also Leute die gewohnt sind ah regelmäßig Sport
153 zu machen, ja, regelmäßig Laufen gehen oder so, wenn die das mal ein halbes Jahr aussetzten...
154 II: Denen geht das ab.

- 155 B1: Ja, ja. Und meinen Körper erleb ich einfach als Ausdrucksmittel, auch als Kommunikationsmittel.
- 156 II: Mhm, mhm.
- 157 B1: Ich erlebe ihn sehr facettenreich und sehr humorvoll. Also manchmal denke ich mir wirklich, dass ich
- 158 auch das Gefühl hab, ich bin, ich hab einen witzigen Ausdruck. Einen humorvollen. Ich bin sehr stolz auf
- 159 ihn, in manchen Momenten, wo ich mir denk, wow, das kann nur ich (*lacht*).
- 160 II: (*lacht*)
- 161 B1: Das kriegt kein Balletttänzer hin (*lacht*). /// Ich erleb ihn gesund. //
- 162 II: Äh, also du hast es vorher schon kurz angesprochen, aber welche Bedeutung ähm haben äh
- 163 Körpertherapieangebote für dein Körpergefühl? Also du hast vorher schon kurz von Physiotherapie geredet
- 164 und da hast du gemeint, es ist nicht genau das Gleiche. Also das war eher immer mehr mit einer ahm...
- 165 B1: Mit einem negativen Sinn verbunden.
- 166 II: Genau.
- 167 B1: Ähm es kommt drauf an. Also ich such auch im Bereich der Alternativmedizin. Ich lass mich regelmäßig
- 168 Shiatsu behandeln. Ich mag klassische Massage, also jetzt diese wirklich klassische Massage die in
- 169 physiotherapeutischen Instituten gemacht wird, überhaupt nicht, mir ist es viel zu grob. Also das ist aber auch
- 170 erst seit dem ich so viel tanz, vorher hab ich das angenehm empfunden, inzwischen ist es fast schon wie ein
- 171 Übergriff. Also ich mag dieses brutale Angreifen nicht mehr. Und ich hab auch wieder Kontakt
- 172 aufgenommen, also so immer wieder. Und auch in mein Aufwärmen so physiotherapeutische Übungen
- 173 eingefügt, einfach um gewisse Muskelpartien noch zu kräftigen und zu aktivieren. Das ist ok für mich, also
- 174 ich kann jetzt damit anders umgehen, weil ich's auch anders verwenden kann, ja, ich bau's dann und
- 175 aufwärmen ein oder ich kann selber entscheiden, will ich das, brauch ich das, tut mir das gut oder lass ich's?
- 176 Ja? Ist mir das fad, langweilig oder was auch immer. Ja? Oder, hey, das ist lässig, das hat genau den Effekt
- 177 den ich jetzt brauch, oder den ich jetzt für diese Choreographie einfach // ja, brauch. Da brauch ich den
- 178 Muskel dafür, dass ich dann nicht nach fünf Minuten müd werd und so kann ich's verwenden und in dem
- 179 Sinn ist es ok für mich.
- 180 II: Aber nicht mehr so als Zwang, so ich muss jetzt diese Übungen machen.
- 181 B1: Ja, also ich bin da auch ganz, ganz äh. Ich glaub, ich bin da ne schwierige Kundin in der Beziehung, weil
- 182 ich sehr kritisch bin, weil ich meinen Körper sehr gut kenn. Also mir kann kaum jemand anderer etwas über
- 183 meinen Körper erzählen, ahm, wo ich das zulass ja. Also ich bin auch sehr bockig und sag, hey, ich kenn
- 184 meinen Körper besser, sie können mir nicht erzählen, was ich kann und was ich nicht kann. // U n d, und such
- 185 dementsprechend halt auch Sachen aus, wo ich mir dann denk, ja das hilft mir und das hilft mir nicht, das lass
- 186 ich.
- 187 II: Ok! Ah und hat das Tanzen auch Auswirkungen auf deine sozialen Beziehungen? Auf Begegnung mit
- 188 anderen Menschen im Tanz, äh, aber auch im Alltag?
- 189 B1: Ich glaub, das hat mich irgendwie sehr verändert.
- 190 II: Ja?
- 191 B1: Ich glaub schon. Ahm, ich bin selbstbewusster worden, auf jeden Fall. Ah, ich seh mich selber
- 192 ganzheitlicher. Ahm, also jetzt so Körper und Seele und Geist. Also bis vorm Tanzen hatte ich immer das
- 193 Gefühl, das ist so getrennt, ja? Ich bin ganz gescheit, ich bin, mein Gesicht ist halbwegs hübsch, das ist schon
- 194 ok, aber mein Körper. Also da war irgendwie so ne Trennlinie zwischen Kopf und dem Rest und das hat sich

- 195 mit dem Tanzen sehr verändert. Und ja, das mit dem Selbstvertrauen hab ich eh schon gesagt. Natürlich hat
196 man ganz andere Kontakte wenn man so viel, also wenn man auch andere Tänzer kennenlernt immer wieder
197 in Workshops. Oder auch andere sehr lustvolle Leute, die das auch ausprobieren und auch sehr selbstbewusst
198 werden. Äh ja.
- 199 II: Klar. Dadurch dass sich das Tanzen ja auf deine, auf die, auch positiv auf die, also nicht nur auf
200 körperliche sondern auch auf die Psyche auswirkt, wirkt sich das natürlich auch positiv auf den Umgang mit
201 anderen Menschen aus. Ok, verstehe! Mhm.
- 202 B1: Also ich glaub zum Beispiel, dass es auch einen großen, großen Teil dazu beigetragen hat, dass ich eine
203 Beziehung führen kann. Dass ich mich auch selber als sexuelles Wesen seh. Weil dieses Selbstvertrauen fehlt
204 dir natürlich als behinderte Jugendliche oder behinderte junge Frau völlig. Also ich hab kaum
205 Knutscherfahrten gemacht mit 16 ja? Da traut sich niemand dran.
- 206 II: Ja. Und durch das Tanzen hast du eben diese Sicherheit bekommen...
- 207 B1: Ja ich glaub, ich hab mich selber mehr als Frau annehmen können und, und das konnte ich natürlich auch
208 ausstrahlen. Wahrscheinlich auch wegen der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper. //
- 209 II: Ähm // Also das hast du auch schon gesagt, wie du dein Körper erlebt hast bevor du zum Tanzen
210 begonnen hast. Ahm, eben teilweise, ja wenn du da noch schnell darüber reden könntest.
- 211 FL: Wenn's geht ein bisschen genauer.
- 212 B1: Ein bisschen genauer. Na eben so die Trennungslinie zwischen Kopf und, und Körper. Auch so der
213 Wunsch zwar, ja, zum Theater zu kommen, aber dann war halt immer irgendwie so ah auch die Klarheit da,
214 ok, ich kann Sprechschauspielerin werden, weil sprechen kann ich und im Gesicht bin ich auch hübsch
215 (*lächelt*), ahm, so dieses Ganzheitliche hat einfach total gefehlt. // Also das war sehr, ja mein Körper war
216 etwas an dem man, so das Selbstbild, ja an dem muss man ja arbeiten und das ist eine Last, würd ich jetzt
217 nicht sagen, aber, aber das ist nix herzeigbares, das ist nix, das, das war irgendwie immer, immer eine
218 Trennungslinie zwischen Kopf und Körper.
- 219 II: Also hast du dein Körper selbst irgendwie hmm akzeptiert will ich nicht sagen, also du hast selbst mit
220 dein Körper Probleme gehabt?
- 221 FL: Integriert!
- 222 II: Ja, integriert. Also nicht integriert.
- 223 B1: Integriert war er nicht, nein (*lacht*).
- 224 II: Und dann durchs Tanzen hast du ein andern Zugang zu deinen Körper bekommen.
- 225 FL: Und wie lange hat dieser Entwicklungsprozess eigentlich gedauert? So ungefähr. Das wär nämlich
226 spannend.
- 227 B1: Also so vom, vom ... Es gab eben auf den ersten Workshop so was wie ein Aha- Erlebnis. Ja so, aha
228 mein Körper kann ästhetisch sein, aha! Bewegung ist lustvoll. Und ich glaub aber so, der ganze, der ganze,
229 also auch das wirklich so zu, zu verinnerlichen und, und zu, zu, dass das Ganze dann auch wirklich ganz
230 wird, ich glaub, das hat schon gedauert so fünf sechs Jahre. Und ich hab's aber sehr intensiv betrieben. Ja das
231 darf man jetzt nicht unterschätzen. Ich war ja quasi berufsmäßige Tänzerin. Ich hab ja 40 Stunden in der
232 Woche getanzt.
- 233 II: Ja. Ja. Richtig professionell.

- 234 B1: Ja. Also das kann dann schon sein auch, dass es bei anderen Menschen länger dauert, wenn man das,
235 diese Erfahrung oder diese Entwicklung nur äh halt 2 bis 3 mal in der Woche die Möglichkeit hat, das
236 auszuleben. //
- 237 Aber es hat sicher, also 5 Jahre denk ich auf jeden Fall.
- 238 II: Schon? Ok. Magst du irgendwas fragen noch?
- 239 FL: Nee. Mach einfach mit der nächsten Frage weiter (*lacht*).
- 240 II: Ahm.
- 241 FL: Nächste Frage.
- 242 II: Ja die hat sie schon beantwortet. Wie hast du dein Körper erlebt, nachdem du zum Tanzen angefangen
243 hast?
- 244 FL: Ja. Was war jetzt der der große, also was dich, was dich, also ganz gefühlt, stimmt.
- 245 B1: Lustvoll. Ich hab meinen Körper lustvoll erlebt. Ja, also so, sehr, sehr lustvoll.
- 246 II: Und auch körperliche Veränderungen, dass du ...
- 247 B1: Massiv. Also, positive wie negative (*lacht*). Bei alledem was man zu intensiv macht gibt es natürlich auch
248 andere Auswirkungen auf den Körper. Also eben meine Spasmen haben total nachgelassen, dadurch dass ich
249 durch die Bewegung diese Überenergie voll abgebaut hab. Mein Rücken ist kräftiger geworden, ich bin viel
250 grader gesessen, also ich hab nämlich eine starke Skoliose und zwar hab ich irgendwie die
251 Rückenmuskulatur sehr gekräftigt, ich war, ich hab viel Kondition gehabt. Ahmm, ich hab Sachen gelernt,
252 die konnte ich als Kind, dazwischen dann nicht. Also ich hab wieder Purzelbäume geschlagen und solche
253 Sachen. Bin aber auch, nachdem am Anfang, ich glaub die ersten paar Jahre hab ich ohne Knieschützer und
254 ich mach ja auch viel am Boden, die hab ich ohne Knieschützer verbracht und hab mir gedacht, boa sogar
255 meine Beine werden kräftiger, meine Knie werden runder, da steht die Kniescheibe nicht mehr so raus. Bis
256 ich dann begonnen hab mit Knieschützern zu arbeiten und dann sind die Knie wieder abgeschwollen. Also
257 die waren ungefähr drei Jahre durch angeschwollen (*lacht*) durch die Belastung, die ständige. Aber die
258 Sehnen waren natürlich viel besser gedehnt. Die Arme warn, also sind, sind viel kräftiger, die Kondition, die
259 allgemeine körperliche Kondition ist besser. Ich glaub zum Beispiel auch, dass ich so noch immer um ein
260 Mieder herumgekommen bin also oder um eine Wirbelsäulenoperation. Also das ist irgendwie, also das stand
261 bei mir als Kind schon im Raum, dann hat's meine Mutter nicht wollen, Gott sei Dank und, und ich glaub
262 einfach durch das viele Bewegen bin ich sehr, also hat's einfach auch wirklich die Wirbelsäule gestützt und
263 die Muskeln waren stärker. Jetzt arbeite ich seit drei Jahren wieder 20 Stunden in einem Büro und ich spür
264 das sofort. Also mein Rücken ist schon wieder viel, viel krummer als er vorher war. Das ist echt ...
- 265 II: Das ist dann schon blöd. // Ahm, ja das hast du eh auch schon beantwortet. Ahm jetzt möchte ich dir noch
266 gern ein paar Fragen zum Umgang mit deinem Rollstuhl stellen, also im Tanz. Ähm wie erlebst du deinen
267 Rollstuhl im Tanz?
- 268 B1: Er ist Ausdrucksmittel, er ist Fortbewegungsmittel, ähm er ist absolut Bühnentauglich (*lacht*) jetzt im
269 Sinne von, das ähm das es sehr spe... wie soll man sagen? Ein Rollstuhl auf einer Bühne ist was sehr
270 Besonderes. Du kannst einen leeren Rollstuhl auf die Bühne stellen und du hast sofort das Gefühl, da sitzt
271 eine Person drinnen, auch wenn er leer ist. Also es ist irgendwie etwas ganz eigenes, ja? Und ich benutzt ihn
272 in allen Möglichkeiten die er irgendwie bieten kann, also mit verkehrtherum drauf setzten, akrobatische
273 Einlagen, äh genauso wie einfach als Fortbewegungsmittel um mich auf der Bühne zu bewegen.

- 274 II: Ok, also siehst du ihn als Hilfsmittel, Fortbewegungsmittel, Ausdrucksmittel usw. Aber als Hindernis
275 oder so irgendwie siehst du ihn nicht? Oder das er dich irgendwie einschränkt oder so.
- 276 B1: Nein, weil die Bewegung mit dem Rollstuhl was anderes ist, als die Bewegung am Boden und ich möcht
277 beides nicht missen. Also ich möcht beide Möglichkeiten nutzen können.
- 278 II: Also du nutzt auch beides?
- 279 B1: Ja. Natürlich gibt's auch, so wie mit meinen Körper Dinge die mit dem Rollstuhl nicht gehen.
280 Seitwertsschritte, ja? Du kannst mit dem Rollstuhl nicht Seitwärts gehen.
- 281 II: (*lacht*)
- 282 B1: Das ist eins der wenigen Dinge die **nicht** gehen. Aber das ist halt so (*lacht*).
- 283 II: Aber dafür kann man ohne Rollstuhl nicht rollen (*lacht*).
- 284 B1: (*lacht*) Oder diese Pirouetten drehen die man mit dem Rollstuhl kann, ja?
- 285 FL: Das heißt du hast ihn voll integriert in deine Bewegung, in deinen Körper.
- 286 B1: Ja. ///
- 287 II: Gut. So kommen wir nun zum *Thema Tanz und Kunst*. Ahm vorher hab ich dir ein paar Fragen zu dein
288 Körpererlebnis gestellt und jetzt möcht ich eben ein paar Fragen zu Behinderung und Kunst stellen. *Ahm,*
289 *ahm hast du dich als körperbehinderte Tänzerin immer als Künstlerin erlebt?*
- 290 B1: ///
291 Äh also abgesehen von den Künstlern die, also die normalen Zweifeln die man als Künstlerin hat, ja.
292 Also ich war, das einzige wo ich ambivalent war oft, ich hab sehr lange gebraucht, bis ich gesagt hab, ich bin
293 Tänzerin. Ich hab immer gesagt, ich bin Performerin.
- 294 II: Mhm. Wieso?
- 295 B1: Weil wenn man als Rollstuhlfahrerin jemanden anderen sagt, ich bin Tänzerin, muss man das mal ganz
296 lange erklären. Und oft hat ich keine Lust mehr das zu erklären. Ähm Performance geht auch sehr viel mit
297 Schauspiel, ist auch Bühnenkunst und Bewegung, da muss man nicht erklären, dass man keine
298 Balletttänzerin ist, ja, und von dem her bin ich da diesen Begriffen eher herum, also das hat schon eine Weile
299 gebraucht, bis ich dann irgendwann gesagt hab, nee ich bin Tänzerin, eigentlich bin ich Tänzerin. Und es war
300 auch ab einem Zeitpunkt wo ich den Schauspieler kennengelernt hab und wo gemerkt hab ich bin ganz
301 anders. Also meine Kunstform ist eine andere. Es ist nicht das klassische Schauspiel. Ich arbeite ganz anders,
302 ich hab ne ganz andere Basis, auch wenn ich ne Rolle entwickle brauch ich zuerst die Bewegung und dann
303 den Text und bei den Schauspielern ist es oft umgekehrt. Die gehen vom Text aus und entwickeln dann die
304 Figur und die Bewegung dazu und bei mir ist es umgekehrt.
- 305 II: Aber du hast es von Anfang an als künstlerische...
- 306 B1: Ich hatte das Glück es gleich als künstlerische Tätigkeit einsetzen zu können.
- 307 Kellner: Frage nur, alles ok?
- 308 II: Ja alles ok. ///
309 *Mhm, was denkst du über die Gleichberechtigung behinderter Tänzerinnen/ Tänzer*
310 *gegenüber nicht behinderten Tänzerinnen Tänzer?*
- 311 B1: Was für eine Gleichberechtigung?
- 312 II: Ok (*lacht*).
- 313 FL: (*lacht*)
- 314 B1: (*lacht*)
- 315 II: Also siehst du da keine Gleichberechtigung?

314 B1: Also es kommt drauf an...

315 II: Ich mein du hast schon vorher gesagt, es ist auch schwierig, dass ihr irgendwie in verschiedene
316 Workshops und so reinkommt.

317 B1: Wir mussten's immer begründen. Oft hatte ich sogar das Gefühl, dass der Druck so groß war, dass wir
318 schon gut sein mussten um eine Berechtigung zu haben im Workshop zu sein. Die anderen durften in den
319 Workshop gehen um was zu lernen. Und, und ich und meine Kollegin sind in den Workshop gegangen und
320 haben ein irrsinnigen großen Druck auf uns selber gemacht, zu zeigen wie gut wir sind und was wir nicht
321 schon alles können, damit wir überhaupt da sein dürfen. Was natürlich ein schlechter Ausgangspunkt ist,
322 wenn du dort was lernen willst.

323 II: Ja klar.

324 B1: Ja, weil das macht sehr großen Druck.

325 II: Ja sicher und das nimmt dir ja dann auch in gewisser Weise die Freude oder so.

326 B1: Ja. Und den Spielraum einfach auch. Also wirklich auch den Spielraum den man braucht um, um lernen
327 zu können.

328 FL: Und ähm wie erlebst du deine Behinderung im inklusiven Tanz?

329 B1: /// Ich erleb's nicht als Behinderung. // Ich erleb's als meinen Körper der so geschaffen ist, wie er ist, aber
330 ich erleb's nicht als Behinderung. Also als Behinderung erleb ich's im Alltag, wenn ich vor Barrieren steh.
331 Weil ich bin ja auch nicht ständig behindert, also ich hab's ja auch nicht ständig immer den ganzen Tag vor
332 Augen. Ich erleb's als Behinderung meine Behinderung, wenn ich behindert werde. Wenn ich irgendwo nicht
333 den Zugang hab oder wenn etwas für mich sehr schwierig wird auf Grund meiner Behinderung. Aber ja // im
334 inklusiven Tanz erleb ich's nicht als Behinderung, sondern einfach als Beschaffenheit, so wie mein Körper
335 halt ist. Also da erleb ich sogar meine Psyche mehr als Behinderung (*lacht*). So die eigenen Grenzen im Kopf
336 // ich weiß nicht, etwas zu wollen, aber sich eindeutig zu viel vorzunehmen, oder sich etwas nicht zu trauen.
337 Das ist im inklusiven Tanz dann vielmehr eine Barriere im Kopf als der Körper selbst.

338 II: Ja ok. Und was ist das künstlerische Potenzial von Menschen mit körperlicher Behinderung?

339 B1: Das ist für mich eine sehr schwere Frage, weil das auch eine sehr individuelle Frage ist, also ich glaub,
340 das ist so wie, man kann auch nicht sagen, alle schwarzafrikanischen Menschen sind gute Musiker. Ich denk
341 mir, das ist genauso auch unter den behinderten Menschen wird's Leute geben die tanzen, wo manche mehr
342 Talent haben und manchmal manche halt nicht so einen starken Ausdruck.

343 FL: Aber so für dich selber?

344 B1: Für mich selber? Da musst du die Frage nochmal stellen, da hab ich die Frage falsch verstanden.

345 II: Ähm, was ist das künstlerische Potenzial von Menschen mit körperlicher Behinderung?

346 FL: Gibt's ein spezielles Potenzial?

347 B1: /// Ähm ein Potenzial find ich, ist das Anders-sein. Äh Bewegungen auf der Bühne zu bringen, die man
348 als Zuschauer nicht gewohnt ist und das in einem Kontext der jetzt nicht auf der Straße passiert: „Schau wie
349 sich die bewegt, schau was sie nicht kann“, sondern als künstlerischen Ausdruck. Also ich persönlich hab oft
350 bei Tanzstücken das Gefühl, dass die Tänzer, also es wird mir schnell langweilig, bei üblichen Tanzstücken,
351 wo die Tänzer selbst nicht involviert sind und nicht auch einen gewissen schauspielerischen oder
352 persönlichen Ausdruck auf der Bühne haben und sich genau mit ihrer Rolle oder ihren Bewegungen
353 identifizieren, wenn es die Form bleibt, die körperliche Form, die Choreographie dann bin ich nach 10

354 Minuten weg als Zuschauer. Also dann schalt ich meine Aufmerksamkeit ab, weil's mir langweilig wird.
355 Und ich denk ein künstlerisches Potenzial bei behinderten Menschen ist einfach da, weil's neues
356 Bewegungsmaterial birgt, // weil es Dinge sind die man erst einmal, die man oft als nicht behinderter Mensch
357 selber nicht machen kann, weil man's nicht sieht oder nicht hinschauen darf, ja, in der Öffentlichkeit. Ja man
358 darf ja nicht anstarren und das denk ich, ist ein Potenzial. Also auch was Neues erfinden zu können mit
359 einem Körper, der anders beschaffen ist als andere, als das was üblich ist.

360 *II: Ja. Ok. Ähm, welchen Stellenwert hat DanceAbility für dich im Leben?*

361 B1: // Einen sehr hohen, also ich weiß nicht wie ich es beschreiben kann, aber // also es hat mein Leben
362 verändert, ich fühl mich wohl damit, ich sehn mich danach, ich bin sehr glücklich damit // es gehört zu
363 meinen Leben dazu. Also ich wär nicht so wie ich bin, wenn ich's nicht kennengelernt hätte.

364 *FL: Und wie hast du DanceAbility in dein Leben integriert nachdem du so intensiv getanzt hast? Wie hat sich*
365 *das weiter entwickelt die Arbeit mit DanceAbility?*

366 B1: Ich hab ja immer noch auch eine, eine freie Theatergruppe in der ich mitwirke, das ist das Theater ohne
367 Boden, hab ganz viel Grundübungen von DanceAbility da reingebracht zum Aufwärmen und so Gschicht'n.
368 Ich kann irre gut Gruppen zusammen schweißen, also so wenn sich ne neue Gruppe trifft und es geht so um
369 das Kennenlernen, dann nehm ich ganz viele DanceAbility-Übungen dafür. Es ist ganz bedeutend für dieses
370 Aufeinander-hören, was auf der Bühne so wichtig ist und auch in Bewegungswshops. // Wir haben
371 manche Sachen weiterentwickelt, auch die Übungen weiterentwickelt auch schon mit den Bilderwerfern. Wir
372 haben sie weiterentwickelt auch für Menschen mit Lernbehinderungen, weil damit hat der Alito Alessi ganz
373 wenig nur gearbeitet, da hat er sich ganz wenig nur drüber getraut und die Bilderwerfer haben das ganz viel
374 gemacht. Wir hatten wahnsinnig viel Spaß, ganz tolle Erfahrungen und also auch so, im Grunde genommen,
375 dass man ähm ein bisschen die Methode verändert, die Lehrmethode, also wir haben die, die, der Unterricht
376 ging dann viel mehr auf das wirkliche von Körper zu Körper zeigen, als das du jetzt als Workshopleiter etwas
377 anleitest mit Worten. Wir haben dann wirklich auch gesagt, ok wir leiten's zu zweit, weil für Menschen mit
378 Lernbehinderung ist es einfach ganz wichtig, dass du's mit ihnen tust. // Und, und damit konnte immer einer
379 vom Leitungsteam mit jemanden arbeiten der jetzt ganz neuerfahren also ganz unerfahren war oder der sich
380 ein bisschen geschreckt hat. Am Anfang auch für manche lernbehinderte Menschen ist so viel Körperkontakt
381 auch wirklich beängstigend. Also da haben wir dann auch Übungen verändert und adaptiert damit die Leute
382 das dann auch nehmen können, damit sie sich auch nicht fürchten, damit sie auch nicht sagen, das ist mir zu
383 eng. Also, ja auch immer wieder fürs Theater ohne Boden Sachen adaptiert.

384 FL: Mhm, also da hast du sozusagen das DanceAbility in deine Richtung äh weiterentwickelt und übertragen,
385 also in das Theater und so.

386 B1: Ja.

387 *II: Ok, also gewisse Übungen und so. Ähm und welche Wünsche und Erwartungen hast du in Bezug auf*
388 *deine künstlerische Arbeit mit DanceAbility? Hast du irgendwelche?*

389 B1: /// Das ist ein bisschen schwierig das jetzt zu beantworten. Es weiter natürlich zu benutzen, das tu ich
390 auch in jeder erdenklichen Form. Ähm ich find's toll, dass es jetzt irgendwie doch in Wien um sich greift.
391 Also ein bisschen mehr als noch 1995 wo wir die ersten Workshops für behinderte und nicht behinderte
392 Leute gegeben haben und eigentlich immer nur 2 Leute gekommen sind. Also ich find's toll, dass B4 jetzt

393 einen permanenten Kurs in der Volkshochschule hat, ja, wo ich mich echt freu darüber, wo ich mir denk, wir
394 waren einfach 10 Jahre zu früh dran, kann man nix machen (lacht).

395 FL: Man hat's ja auch nicht gewusst, also ich hab's nicht gewusst. Also ich wär kommen. Ich hätt's gern
396 gmacht schon früher.

397 B1: Wir haben aber auch, also wir haben's wirklich versucht überall auszuschreiben. Wir haben's auch an
398 Schulen geschickt, wir haben's an die Jugendklasse geschickt, äh wir haben's an sämtliche Organisationen
399 geschickt, also so wie Lebenshilfe und auch Leute die in Einrichtungen leben, wir haben's über Bizeps
400 verteilen lassen. Also es war ganz schwierig, dass da Interesse aufkommt in Wien.

401 II: Und, und wieso glaubst du? Also wieso glaubst du...

402 B1: Ich glaub, es war wirklich noch zu früh. Ich glaub zum Beispiel das, zu früh indem Sinn, dass behinderte
403 Menschen äh in dieser Generation einfach auch nicht das Selbstvertrauen hatten auch zu sagen, ich probiere
404 das jetzt mal aus oder auch einfach auch das da // ja es war das Selbstvertrauen nicht da, also es war viel
405 Angst wenn ich mit Leuten geredet hab die ich gekannt hab, geh warum kommst nicht einmal in den
406 Workshop. Ich bin eh behindert, muss ich jetzt tanzen auch noch. Also wo ich mir gedacht hab, was hat das
407 eine mit dem anderen zu tun (lacht). Also es wird eh schon so viel, also gerade was dem Körper betrifft, muss
408 man Therapie machen und Tabletten schlucken und ich weiß nicht was alles ja? Und muss ich mich jetzt
409 auch noch freiwillig bewegen müssen?

410 Also so, da gibt's jetzt auch ne andere Generation von behinderten Menschen, die ganz viel, die viel mehr
411 Selbstvertrauen hat.

412 II: Und Körperbewusstsein.

413 B1: Ja ich denk mal teils, teils halt. Aber ich glaub es kommt auch dadurch, dass es das schon Vorarbeit
414 geleistet wurde, also jetzt auch im Sinne von, dass die Diskriminierungen im öffentlichen Raum, es gibt
415 schon noch welche, aber es sind bei weitem weniger als zum Beispiel wo ich 18 war. Ich **musste** mit 18 den
416 Führerschein machen, weil kein öffentliches Verkehrsmittel für mich zugänglich war. Die einzige
417 Möglichkeit für mich auf die Uni zu kommen, war ein Auto zu haben und selber den Führerschein zu haben.
418 Anders hätte ich da nicht hinkommen zu Vorlesungen. Ich bin in keinen Bus reinkommen, die wenigsten U-
419 Bahnstationen hatten Lifte, ich glaub, der Schwedenplatz und der Stephansplatz. Also es war als, als, ich war
420 immer überall die einzige Rollstuhlfahrerin weit und breit.

421 II: Also du glaubst überhaupt, das hat überhaupt schon eine Veränderung geben, also überhaupt von nicht-
422 behinderten Menschen in Bezug auf behinderte Menschen, also dass es da in Politik und so weiter, schon ein
423 bisschen durch die Barrierefreiheiten, also dass...

424 B1: Nein. Ich glaube, es ist umgekehrt, also die öffentlichen Verkehrsmittel ist Bizeps-Arbeit, seit 15 Jahren.
425 Die haben begonnen mit den ersten Demos und die Busse zu sperren, damit Niederflerbusse kommen, also
426 das ist sehr, das weiß man nicht, weil Bizeps sehr wenig Eigenwerbung in der Beziehung macht. Aber die
427 haben begonnen mit den ersten Blockaden der öffentlichen Verkehrsmittel, damit die Wiener Linien endlich
428 anfangen Niederflerbusse anzuschaffen und das war vor 15 Jahren. Also ich hab auch immer gedacht, ah
429 jetzt ändert sich da die die...

430 II: Bewusstsein.

431 B1: Ja, das öffentliche Bewusstsein und es wird weiter und man denkt auch an behinderte Menschen. Nein.
432 Es ist umgekehrt die behinderten Menschen haben so viel Selbstvertrauen, dass sie so lange schon dafür

433 kämpfen, dass jetzt endlich was passiert und ich glaube aber auch, dass behinderte Menschen die jetzt, sag
434 ich mal, die also jetzt jung sind, so in den Zwanzigern, dass die viel mehr Selbstvertrauen haben, als was ich
435 damals hatte mit 20. Ich mein, ich hatte **viel**, aber trotzdem, dass da immer noch mehr, dass da jetzt mehr
436 Selbstvertrauen und mehr Interesse da ist auch mal verrückte Sachen auszuprobieren und, und äh ja. Also
437 jetzt verrückte Sachen, im Sinne von, in seiner Individualität nachgehen zu wollen und zu können. Ich glaub,
438 dass ist jetzt einfach schon ne andere Generation von behinderten Menschen.

439 II: Ja ok. Verstehe.

440 FL: Spannend. Also ich wollt einmal zusammenfassen, man kann, man kann eigentlich sagen, dass deine
441 Tanzarbeit ist noch immer ist noch immer, du tanzt noch immer, das wird noch immer weiterentwickelt und
442 du hast eigentlich nie aufgehört. Du hast zwar die regelmäßige performative Tanzarbeit äh das machst du
443 jetzt nimmer so, nimmer so regelmäßig und trainierst nimmer so...

444 II: Intensiv.

445 FL: So intensive genau aber du hast trotzdem immer noch weiterentwickelt. Und warum hast du eigentlich
446 mit dieser regelmäßigen Tanzarbeit aufgehört?

447 B1: Ich konnt nicht mehr davon leben. Also das das Ensemble hat sich 2000 getrennt, also getrennt, ich hab
448 gekündigt, ich bin ausgestiegen. Äh es waren dann, äh nach sieben Jahren mit einem Choreographen
449 zusammen, wir hatten dann auch noch andere künstlerische Visionen. Also er ist sehr in die Richtung neue
450 Medien gegangen und so und mir hat's dann irgendwann einmal gereicht, dass ich auf der Bühne ständig
451 über Kabel und Monitor mit Rollstuhl hängen bleib. Und ich hab mir gedacht, nein, ich will wieder tanzen.
452 Also da waren eindeutig künstlerische Ansprüche, ganz verschieden, wo ich mir dann gedacht hab äh ok das
453 ist es nimmer für mich. Ich mach mich auf den eigenen Weg und hab dann versucht wirklich fünf Jahre lang
454 Engagements zu kriegen, mich zu bewerben, mit anderen Leuten zam zu arbeiten. Hab dann ein einziges Mal
455 eine Subvention bekommen, im Jahr der Behinderten 2003, aber auch nicht von der Kulturseite sondern vom
456 Bundessozialamt, die die Gelder für das Jahr der Behinderten verwaltet haben für eine Kulturschiene und
457 konnte dann irgendwann mal nimmer überleben. Ich hab zu wenig Engagements gehabt, ich hab ne ganz
458 kleine Arbeitslose gehabt, weil vorher das Gehalt war ja auch nicht hoch und, und musste dann irgendwann
459 mal sagen, ok ich muss ma jetzt einen, einen Job mit einem Grundeinkommen suchen, weil es geht nimmer.
460 Also ich hab wirklich überlegt ein Futter für die Katze oder ein Futter für mich so knapp war's dann schon.

461 II: Und den Job machst du jetzt halt um dich über Wasser zu halten und *das Tanzen machst jetzt nicht mehr*
462 *so professionell*, also schon noch professionell, aber...

463 B1: Zeitmäßig geht's sich's halt auch nimmer so aus, außerdem wenn zwei Projekte im Jahr sind, ist das eh
464 super und dann geht sich's mit dem 20-Stundenjob aus. Ähm, die Leute im Bizeps sind extrem
465 entgegenkommend, das muss ich schon sagen, also wenn ich dann sag, ah ich hab da wiedermal 10
466 Vorstellungen und äh ich brauch da Urlaub und da nen freien Tag oder Zeitausgleich (lacht) dann schauen
467 die auch immer wirklich, dass alles geht, also die kommen mir wirklich wahnsinnig entgegen, also das ist
468 echt toll und die Arbeit macht mir auch Spaß, also das muss ich schon auch sagen, ich find die Arbeit im
469 Bizeps schon auch super. Ich hab das goldene Ei an einem Brotjob gefunden. Ja, ich war wirklich schon so
470 weit, dass ich gesagt hab, ja und wenn ich in ein Callcenter gehen muss, es geht einfach nimmer anders und
471 da sind die 20 Stunden im Bizeps noch ein super sinnvoller und auch sehr lustvoller Job.

472 FL: Und eine neue performative Gruppe hat sich nicht entwickelt?

- 473 B1: Nein, eigentlich, also wir haben ja schon vor 2000 bevor sich die Bilderwerfer getrennt haben, immer
474 wieder nach Nachwuchs gesucht und nach Leuten die Interesse haben ins Ensemble einzusteigen, aber das
475 war auch irgendwie nicht, es war, also ich versteh das auch, weil die Kunstbranche ist eine sehr unsichere
476 Branche, die Leute haben Existenzangst. Als behinderter Mensch hast du eben, die Fixkosten die du nicht so
477 leicht mit Übergangsjobs füllen kannst und, und die Leute haben auch Großteils gefragt wie soll ich davon
478 leben, das traue ich mich nicht. Ich traue mich nicht hauptberuflich Künstlerin zu werden und dann kann ich
479 die Miete nimmer zahlen. Was eine sehr, sehr massive Existenzangst ist, die ich auch gut kenn und das ist
480 nicht lustig.
- 481 II: Aber ich glaub, dass ist überhaupt im künstlerischen Bereich, wenn man im künstlerischen Bereich tätig
482 ist, das jetzt, sicher für ein nicht behinderter Künstler, der kann vielleicht noch leichter so ein Übergangsjob
483 finden...
- 484 B1: Ja aber die Ängste sind dieselben.
- 485 II: Die Ängste sind dieselben.
- 486 B1: Da hab ich mir gedacht, da ist wenigstens, **da** ist **kein** Unterschied, in der Existenzangst als Künstler, da
487 ist kein Unterschied zwischen behinderten und nicht behinderten Menschen.
- 488 FL und II: (*lachen*)
- 489 B1: Da ist die Gleichberechtigung (*lacht*).
- 490 II: Ja also wir sind jetzt schon zum Schluss des Interviews angelangt. Möchtest du jetzt noch irgendwas
491 ergänzen oder irgendwas, fällt dir noch irgendwas ein, was wichtig ist oder was ich vergessen hab oder was
492 du noch unbedingt noch loswerden willst.
- 493 B1: Was ich unbedingt noch loswerden will? /// Also wenn ich da..., also das ist ja für ne Arbeit, weiß nicht
494 ob ich da Wünsche aussprechen darf.
- 495 FL: Natürlich! Alles!
- 496 B1: Ich wünsch den Leuten, dass sie sich traun träumen, dass sie sich trauen zu träumen und diesen Träumen
497 nach zu gehen. Das kann ich nur jeden wünschen, also das hat bei mir funktioniert (*lacht*). Oft hat's mir
498 sogar Angst gemacht. Oh Gott, jetzt haben sich all meine Wünsche erfüllt, was mach ich den jetzt (*lacht*)? Es
499 kommen neue (*lacht*).
- 500 II: Also, dass die Leute träumen und nicht glauben, dass sie auf Grund ihrer Behinderung, dass sie nicht
501 ihren Träumen nachgehen können.
- 502 FL: Oder einen vorgeschriebenen Weg gehen müssen.
- 503 B1: Genau!
- 504 FL: Sondern, dass jeder einfach das findet, was ihn wirklich erfüllt, was er wirklich möchte.
- 505 B1: Genau. Ja.
- 506 II: Sich nicht von der Behinderung, sich irgendwie einschränken lassen.
- 507 B1: Weder von der Behinderung noch von anderen Leuten die meinen, sie wissen's besser. Das kann sehr
508 massiv sein, das kann die eigene Familie sein, es kann die andere Umgebung sein.
- 509 II: Mhm, ja verstehe. Na gut, dann sind wir fertig.
- 510 FL: Den Fragebogen. Das noch schnell ausfüllen.
- 511 B1: Das noch schnell ausfüllen. Kurzfragebogen. Darf ich eine Unterlage haben.

5. DIGITALE LEXIKONEINTRÄGE:

BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE ONLINE

Anatomie (die): die Wissenschaft vom Bau der Lebewesen, die aus der Untersuchung der Struktur des Körpers, der Organe, Gewebe, Zellen und Organellen deren Zusammenspiel und Funktion erschließt.

Selbst (das): ein in der heutigen Psychologie in unterschiedlichen Bedeutungen verwendetes hypothetisches Konstrukt; das Selbst bezeichnet in diesem Sinne keine psychische Instanz, sondern ist Ausdruck dafür, dass das Subjekt sich seiner selbst bewusst und zugleich sich selbst Objekt wird, und somit auch für die Kontinuität der Persönlichkeit.

Sensibilität (die): 1) Physiologie: die Fähigkeit, Sinnesreize zu empfangen und zu verarbeiten. Hierbei wird zwischen einer Oberflächensensibilität (Berührungs-, Druck-, Temperatur-, Schmerzempfindung) und einer Tiefensensibilität (Empfindung der Lage, Bewegung, Muskelspannung) unterschieden.
2) Psychologie: das Vermögen, auf äußere Reize mit seelischen Vorgängen zu reagieren (Gefühlsansprechbarkeit, Empfindsamkeit, Feinfühligkeit).

DUDEN - DEUTSCHES UNIVERSALWÖRTERBUCH ONLINE

Selbst (das): das seiner selbst bewusste Ich: das erwachende, bewusste S.; sein wahres S. finden.

DAS GROSSE BERTELSMANN LEXIKON 2002

Anatomie (die): [griechisch], Lehre vom Bau tierischer und pflanzlicher Körper, deren Aufbau aus Organen, Geweben u. a. sie beschreibt (beschreibende, deskriptive Anatomie) und durch das System aller Lebewesen verfolgt (vergleichende Anatomie); gleichzeitig die experimentelle Grundlage als (wörtlich) „Zergliederungskunst“.

Dubuffet, Jean: französischer Maler und Grafiker, * 31. 7. 1901 Le Havre, † 12. 5. 1985 Paris; ließ sich von der Malerei von Kindern, Geistesgestörten und Primitiven anregen und bezog Fremdmaterialien in den Malprozess ein; prägte für seine antiakademische Ästhetik den Begriff „L' Art Brut“ („die rohe Kunst“).

Subjektiv: [lateinisch], dem Subjekt zukommend; meist in der Bedeutung einer nur für das individuelle Subjekt bestehenden, nicht allgemeinen Gültigkeit.

WAHRIG FREMDWÖRTERLEXIKON 2002

Anatomie (die): Wissenschaft, Lehre vom Körperbau der Lebewesen (der Pflanzen, Tiere u. des Menschen)

Art brut: Stilrichtung der bildenden Kunst, die das Unbewusste, Spontane zum Qualitätsmerkmal stilisiert [verkürzt <frz. art brutale »brutale, rohe Kunst«]

Flow: (...) [<engl. flow »(Durch-)Fluss«]

professionell: berufsmäßig, als Beruf ausgeübt; professioneller Sportler; fachmännisch, mit großem Können ausgeführt.

Subjekt (das): wahrnehmendes, denkendes, wollendes Wesen

subjektiv: zum Subjekt gehörig, auf ihm beruhend, von ihm ausgehend, ihm entsprechend, gemäß.

X. EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Diplomarbeit eigenständig verfasst habe.

Wien, Januar 2012 Unterschrift:

XI. CURRICULUM VITAE

Elisabeth Magdlener

Geburtsdatum: 18.12.1979

Geburtsort: Wien

Staatsangehörigkeit: Österreich

E-Mail-Adresse: elisabeth.magdlener@gmx.at

Berufserfahrung:

Seit 2010 **Arbeitgeberin** eines Teams von in etwa zehn persönlichen Assistentinnen

Seit 2004 **Tutorin (Mitarbeiterin im Lehrbetrieb) des Seminars: Subjektive Anatomie - Theorie und Praxis des erlebbaren Körpers**
bei Ao.Univ.Prof. Dr. Toni Reinelt Universität Wien
(2006/2007 e.h.)

Praktika u. a.:

März 2007-2008 **Zentrum für Kompetenzen - Beratungsstelle für behinderte Menschen**

2002 - 2003 Praktikantin im Rahmen des **Projekts „Erwachsenenbildungsangebote für Menschen mit Behinderung“ für den Kurs „Der Computer interessiert mich -Anfängerkurs“**
Volkshochschule Meidling, Wien

Mai - September 2001 **Praktikantin bei Sozialarbeiterin DSA Eva Mühlberger-Wencelius**
Integrative Schule Hernals, Wien

Ausbildung:

Seit 2001 **Studium der Pädagogik/ Heilpädagogik und Integrativen Pädagogik mit Schwerpunkt Sonder- und Heilpädagogik, Berufliche Rehabilitation und Psychoanalytische Pädagogik**
Universität Wien

August 2006 **DanceAbility Teacher Certification**
ImPulsTanz Wien bei Alito Alessi

Weiterbildungen/ Kurse u. a.:

Juni 2006 Kurs zum Thema:
Beziehungsprobleme? - In welcher Beziehung stehen wir zu einander
Nähe und Distanz in der Beziehung zu den AssistentInnen
WAG - Wiener Assistenzgenossenschaft

Mai 2006 Weiterbildung zum Thema:
Identitätsentwicklung in der Erwachsenenbildung
Verband Wiener Volksbildung

- Oktober 2004 **Peer Counseling Einführungskurs**
Pädagogische Methode der Selbstbestimmte-Leben-Bewegung
Grundlegende Techniken der „Klientenzentrierten Gesprächstherapie“
Anwendung des aktiven Zuhörerns sowie anderer problemlösender
Techniken
Behindertenberatungszentrum Bizeps, Wien
- November 2003 Kurs zum Thema:
Umgang mit Konflikten - Konfliktmanagement
WAG - Wiener Assistenzgenossenschaft
- Oktober 2003 Weiterbildung zum Thema:
**Menschen mit psychischen Erkrankungen - Wissenswertes für
KursleiterInnen**
Verband Wiener Volksbildung
- Jänner 2003 Kurs zum Thema:
**Computerunterstütztes Lernen für Menschen mit Lernbehinderung und
geistiger Behinderung**
Verband Wiener Volksbildung

Schulbildung:

- 2000 Reifeprüfung am BORG 3, 1030 Wien**
- 1996 - 2000 **Bundesoberstufenrealgymnasium**
1030 Wien, Landstraßer Hauptstraße 70
- 1995 - 1996 **Büroanlehre für Körperbehinderte**
1150 Wien, Benedikt-Schellinger-Gasse 10
- 1993 - 1995 **Hauptschule mit Schulversuch Mittelschule mit Integrationsklasse**
1140 Wien, Spallartgasse 18
- 1991 - 1993 **Hauptschule mit intensiver Körpertherapie**
1170 Wien, Peztlgasse 29
- 1990 - 1991 **Intensive Körpertherapie**
(konduktive Mehrfachtherapie nach Petö)
1170 Wien, Peztlgasse 29
- 1986 - 1990 **Integrative Volksschule**
1170 Wien, Peztlgasse 29

Tanzbezogenes:

- 2010 **Showing der DanceAbility-Workshop-Gruppe bei den Expressions,**
Choreographie Vera Rebl
ImPulsTanz-Festival #27, Arsenal
- 2010 DanceAbility-Performance „**Flora**“
Choreographie Vera Rebl
Theater des Augenblicks, Wien
- Advanced Trainings u. a.:

- Seit 2010 **-Feldenkrais:** Lehren und Lernen der Stabilität im Inneren (der Instabilität)
Francesca White - **InExActArt**
- **Advanced Training bei Adam Benjamin** (zweiwöchiger Intensivkurs)
Verein DanceAbility - Tanz für Menschen mit und ohne Behinderung
Performance „**Auf freiem Fuß**“
- 2009
der Compagnie A.D.A.M.
Premiere Off-Theater, weitere Vorstellung Theater des Augenblicks
- Seit 2006 Mitglied der Tanzperformancegruppe
A.D.A.M. - Austrian DanceAbility Movement
- 2005 - 2006 Mitglied der Tanzgruppe
„**Vimprodaco**“ - **Vienna Improvisations Dance Company Mödling**
unter der Leitung von Walter Karl Eggerth
- 2004 **in:visible** - Performanceinstallation der Bilderwerfer, Koproduktion von
Bilderwerfer und Tanzquartier Wien, Konzept: Daniel Aschwanden und Simon
Frearson, in Zusammenarbeit mit 30 nichtprofessionellen Akteuren
- 2003 - 2005 Mitwirkung bei zahlreichen Jams:
Rollingpoint - Verein für Kontakt Improvisation und artverwandte Tanz- und
Bewegungsformen unter der Leitung von Maria Probst und Christian Apschner

Besondere Fähigkeiten und Kenntnisse:

Hohe soziale Kompetenz - Offenheit gegenüber anderen Menschen. Diesen Zuhören und auf sie eingehen,
Gesprächskompetenz - hohe Reflexionsfähigkeit, Lösungsorientiertheit, Kritikfähigkeit.
Durchhaltevermögen, Durchsetzungsvermögen, Begeisterungsfähigkeit.
ehrlich, authentisch, kreativ, konsequent, positive Haltung zum eigenen Körper.
Teamfähigkeit und Führungskompetenz, Organisationstalent.

Sprachkenntnisse: **Englisch** (in Wort und Schrift)
 Französisch (in Wort und Schrift)

Interessen: **Kontaktimprovisationstanz - DanceAbility**, Kultur, andere Menschen, Sport
und Bewegung, Lesen, Computer.