



universität  
wien

## DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Ich spüre meinen Körper, also bin ich“  
Tanzende Frauen, bewegte Körper  
*Eine qualitative Untersuchung zur Bedeutung des Ausdruckstanzes  
für Frauen - im Bereich Kulturosoziologie***

Verfasserin

**Bakk. Miriam Karner**

Angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.a phil.)**

Wien, März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 813

Studienrichtung lt. Studienblatt: Soziologie

Betreuer: Gastprofessor Dr. Friedhelm Kröll

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Vorwort</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Einleitung</b> .....	<b>6</b>
<b>3. Exkurs: die Wiener Tanzlandschaft</b> .....	<b>14</b>
<b>4. Methode</b> .....	<b>20</b>
4.1 Theoretische Grundlagen qualitativer Sozialforschung.....	20
4.2 Komponenten sozialer Systeme, die für die qualitative Analyse wesentlich sind.....	22
4.2.1 Kommunikation.....	22
4.2.2 Bedeutung und Sinn.....	23
4.3 Anforderungen an die Planung und Ausführung qualitativer Forschungsgespräche .....	24
4.4 Methodische Grundlagen .....	27
4.4.1 Das narrative Interview.....	27
4.4.2 Das hermeneutische Analyseverfahren .....	28
4.4.2.1 Die Feinstrukturanalyse .....	29
4.4.2.2 Die Systemanalyse .....	31
4.5. Angewandte Methode .....	33
4.5.1 Das Forschungsdesign.....	33
4.5.2 Der Feldzugang.....	34
4.5.2.1 Reflexion des Feldzugangs .....	36
4.5.3 Durchführung und Reflexion der narrativen Interviews .....	39
4.5.4 Reflexion der Interviewanalysen .....	41
4.5.5 Das Sample.....	42
<b>5. Die Ergebnisse</b> .....	<b>44</b>
5.1 Zur Tanzbiographie .....	45
5.1.1 Tanz in Kindheit und Jugend.....	45
5.1.2 Brüche .....	46
5.1.3 Einstieg – oder Wiedereinstieg in den Tanz.....	47
5.1.3.1 Die Anfangsphase: Überwindung und Anziehung.....	47
5.1.3.2 „Schlüsselerlebnisse“ in den ersten Tanzstunden .....	49
5.2 Das Bild der Tänzerin .....	51
5.3 Was ist Moderner Ausdruckstanz?.....	52
5.4 Wesentliche Elemente der Tanzstunden.....	55
5.4.1 Die Rolle der TanzlehrerInnen .....	55

5.4.2 Genderaspekt.....	55
5.4.3 Die TanzkollegInnen.....	57
5.4.4 Umfeld und Rahmen .....	58
5.4.4.1 Die Musik .....	58
5.4.4.2 Der Spiegel als Konfrontation mit dem Selbst.....	60
5.5 Der Tanz als außeralltäglicher Raum.....	63
5.5.1 Tanz als Experimentierstätte.....	65
5.5.2 Tanz als Ausdruck.....	67
5.5.3 Eine andere Wahrnehmung des Körpers im außeralltäglichen Raum des Tanzes.....	70
5.5.4 Tanz als Therapie.....	72
5.5.4.1 Tanz als Ventil.....	73
5.5.4.2 Grenzen erweitern.....	74
5.5.4.3 Sich auf den Körper verlassen können .....	75
5.5.4.4 Der Körper als Anker.....	76
5.5.4.5 Verankerung im ‚Hier und Jetzt‘ .....	77
5.5.4.6 Der Körper als Kraftquelle.....	78
5.5.4.7 Das Selbst und das Bewusstsein.....	79
5.6 Tanzen um sich fit zu halten.....	80
5.7 Der Körper in der Krise: Magersucht.....	81
5.8 Die Schwierigkeit Worte zu finden.....	83
<b>6. Theorie.....</b>	<b>84</b>
6.1 Alfred Schütz' Lebenswelt: die Alltagswelt und andere Wirklichkeiten.....	85
6.1.1 Die Alltagswelt.....	85
6.1.2 Sinnwelten außerhalb der Alltagswelt .....	87
6.1.3 Schütz' Lebenswelt und die Ergebnisse der Untersuchung: eine Gegenüberstellung .....	89
6.2 Das Verhältnis von Körper und Leib bei Helmuth Plessner .....	93
6.2.1 Der Körper.....	93
6.2.2 Der Mensch: Zwischen Leib-sein und Körper-haben .....	95
6.2.3 Körper und Leib bei Plessner in Beziehung zu den Ergebnissen der Untersuchung .....	98
<b>7. Resümee.....</b>	<b>102</b>
<b>8. Ausblick.....</b>	<b>105</b>
<b>9. Literatur .....</b>	<b>106</b>
<b>10. Anhang .....</b>	<b>112</b>

# 1. Vorwort

Der Tanz begleitet mich seit vielen Jahren. Nachdem die Welt der Wissenschaft und die Welt des Tanzes für mich immer zwei getrennte Bereiche darstellten, beschloss ich am Ende meines Studiums eine Brücke zu schlagen und mich in meiner Diplomarbeit dem Tanz zu widmen.

Ausschlaggebend für die Themenwahl waren vor allem einige Begebenheiten, die schon eine Weile zurück liegen und die mich in meinem Selbstverständnis als Tänzerin aufhorchen ließen. Zwei davon möchte ich erzählen:

Vor einigen Jahren absolvierte ich in Wien eine Tanzausbildung und kam mit einer meiner KollegInnen ins Gespräch. Sie erzählte mir wie froh sie sei, nun endlich diesen Schritt gemacht zu haben, sich voll und ganz mit dem Tanz zu beschäftigen, immer schon wäre das ihr Traum gewesen. Auf meine Frage, warum sie ihn nicht früher verwirklichen wollte oder konnte schaute sie etwas beschämt und antwortete: sie hätte immer gedacht mit so großen Brüsten könne man nicht tanzen.

Die zweite Begebenheit trug sich ebenfalls in den Jahren der Tanzausbildung zu. Ein Teil meiner amerikanischen Verwandtschaft war zu Besuch in Wien und ich berichtete von meiner Ausbildung. Dazu meinte eine der Anwesenden anerkennend: „Oh yes, it is very important for women to be able to move gracefully and delicately.“

Beide Aussagen ließen mich etwas perplex zurück. Welche Körper- und Frauenbilder stehen hinter diesen Aussagen? Welche Bilder des Tanzes und der sich in diesem Feld bewegenden TänzerInnen sind vorherrschend, dass solche Aussagen produziert werden können? Hier begann meine tiefere Auseinandersetzung mit dem Thema Frauen und Tanz.



## 2. Einleitung

Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit war die Beobachtung, dass der Tanz in den letzten Jahren immer mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Eine große Anzahl an Tanzstudios entstehen allorts neu und erfreuen sich wachsender Beliebtheit. Auch in Fitness- und Wellness- Einrichtungen werden Tanzstunden angeboten, und nicht zuletzt die verstärkte Medienpräsenz, die der Tanz – auch durch diverse Tanzshows im Fernsehen - erfährt, haben zu dieser Entwicklung beigetragen und sind gleichzeitig ihre Repräsentanz. Das Angebot an Kursen ist kaum überschaubar.<sup>1</sup> Auffallend ist, dass es in erster Linie Frauen sind, die das Tanzangebot in Anspruch nehmen.

Ein wesentlicher Aspekt des Tanzes ist der Körper. Er ist der Ort, an dem der Tanz stattfindet, der Ort, an dem der Tanz seinen Ausdruck findet und das Instrument, über das der Tanz vermittelt wird. Die Tendenz einer zunehmenden Präsenz des Tanzes kann in Verbindung zu dieser grundlegenden Verschränkung von Körper und Tanz gesehen werden. Denn es ist nicht nur der Tanz, der wachsende Aufmerksamkeit erfährt, sondern vor allem der Körper, der in den letzten Jahren und Jahrzehnten in unterschiedlicher Weise verstärkt in Erscheinung tritt und ins Zentrum des Interesses gelangt. Sei es im Sport über körperliche Spitzenleistungen, in diversen Körperpraktiken wie dem Training in Fitnesscentern oder der Inszenierung von Körpern in ‚Wellness-Tempeln‘, am Laufsteg und in der Werbung. Hinzu kommen die vielen Formen der Körperästhetisierung wie Piercings, Tätowierungen und die plastische Chirurgie sowie unterschiedliche Disziplinierungen des Körpers, die bis hin zu seiner Destruktion reichen können (z.B. Magersucht und Diäten). Der Körper wird nicht nur in unterschiedlicher Weise inszeniert und geformt, sondern er wird zunehmend Gegenstand von Optimierungsversuchen und Gestaltungsprojekten. Dass auf ihn gestaltend eingewirkt wird, ist nicht neu. Es ist vielmehr die Häufigkeit, Vielfalt und Regelmäßigkeit, mit der dies geschieht. Herausgelöst aus der Selbstverständlichkeit physischer Gegebenheit ist der Körper nicht mehr Schicksal, er ist zur Option geworden.

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu Kapitel „Exkurs: die Wiener Tanzlandschaft“, Seite 13ff.

Der Soziologe Norbert Elias<sup>2</sup> beschreibt die Geschichte der abendländischen Zivilisation als einen Prozess zunehmender Distanzierung und Disziplinierung vom Körper. Mit der Herausbildung der bürgerlich-industriellen Gesellschaft wurden körperliche Bedürfnisse zugunsten langfristig geplanter, zweckrationaler Handlungen abgewertet und verdrängt. „Im Verlauf dieser Entwicklung lernten die Menschen allmählich, ihre Körper so weit zu kontrollieren und zu disziplinieren, daß ihre Bedürfnisse ihnen selbst fremd wurden.“<sup>3</sup>

So ist vom Körper in seiner ‚Ganzheit,‘ als Leib, nicht mehr viel übrig - niemand bezeichnet den Körper heute noch als Leib, wenn er vom Körper spricht. Geblieben ist nur noch der ‚Unterleib,‘ der, durch die christliche Tradition des Abendlandes als ‚niederer‘ Teil des Körpers verdammt, in seiner Tabuisierung von der gestalterischen Einflussnahme, zumindest was die sprachliche Begrifflichkeit betrifft, unberührt blieb.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer konstatieren gar: „Der Körper ist nicht wieder zurückzuverwandeln in den Leib. Er bleibt die Leiche, auch wenn er noch so sehr ertüchtigt wird.“<sup>4</sup>

Was sich gegenwärtig vollzieht, ist eine Körperaufwertung in einem langfristigen Prozess der Körperverdrängung. Unter anderem kann auch die Aufwertung des Tanzes in diesem Trend gesehen werden.

In den Sozialwissenschaften zeichnen sich diese Entwicklungen ebenfalls ab. Obwohl der Körper noch weit davon entfernt ist eine zentrale Rolle in der klassischen Soziologie einzunehmen, findet er doch mehr und mehr Beachtung in neueren soziologischen Arbeiten. Es ist von einer „Wiederkehr des Körpers“<sup>5</sup> die Rede. Die bedeutende Stellung der Körperthematik wird spätestens in den theoretischen Ansätzen von Erving Goffman, Michel Foucault und Pierre Bourdieu anerkannt - in deren Arbeiten wird „gewissermaßen der gesamte Körper Thema, wird der Körper

---

<sup>2</sup> Elias, Norbert (1939/1992): Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

<sup>3</sup> Zitat: Klein, Gabriele (1992): Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim, Berlin, Beltz Quadria Verlag, Seite 10-11.

<sup>4</sup> Zitat: Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1971): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main, Fischer. Seite 209.

<sup>5</sup> Kamper, Dietmar/Wulf, Christian (Hg.) (1982): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt am Main. Zitiert nach Klein, Gabriele (1992) Seite 11.

als unhintergehbare Größe für die Erklärung des Sozialen angeführt.<sup>6</sup> Neuere Arbeiten in der soziologischen Erforschung des Körpers verstehen den Körper meist in erster Linie als Diskurs oder Ort der Konstruktion von Geschlecht, Klasse oder Ethnie und weniger als Ort körperlicher Praktiken und Erfahrungen, was von einigen<sup>7</sup> kritisch angemerkt wird.

Als Gründe für die lange Randständigkeit des Körpers in der Soziologie, können verschiedene Punkte angeführt werden.<sup>8</sup> Das Bemühen der Soziologie um Autonomie gegenüber anderen Disziplinen, vor allem den Naturwissenschaften, ist sicherlich einer davon. Lange Zeit wurde der physische Körper unhinterfragt dem Natürlichen und Biologischen zugeschrieben und damit aus der für die Soziologie relevanten Sphäre ausgeschlossen. Ebenfalls bedeutsam für die Nichtthematisierung des Körpers ist die Dominanz des cartesianischen Denkens.

Corrigan schreibt dazu: „Descartes' motto was ‚I think, therefore I am' not ‚I eat, drink, sleep and have sex, therefore I am'. The human subject was to be found not in the body, but in the mind.“<sup>9</sup> Dieses Denken, „das Sozialität eher in den Köpfen ihrer Mitglieder verortet, hat den Blick auf die verkörperte Gesellschaft und den vergesellschafteten Körper lange verstellt.“<sup>10</sup>

Das zunehmend ‚körperlose' Funktionieren von Gesellschaft ist ein weiterer zentraler Punkt, deren realer Entwicklung die Soziologie mit der Aussparung der körperlichen Dimension folgte. Aufgrund des rasanten technologischen Fortschritts und dem Wandel der Erwerbsarbeit, wird der Körper in den Hintergrund gedrängt. Als Kompensation für die generelle Bedeutungslosigkeit des Körpers bleibt der Sport als eine Art Reservat, in dem der Körper allein noch eine Rolle zu spielen vermag.

Die kulturelle Bedeutsamkeit des Körpers, die die Soziologie in den letzten Jahren zu erkennen beginnt, ist einerseits zurückzuführen auf eine wachsende Offenheit

---

<sup>6</sup> Zitat: Schroer, Markus (2005): Zur Soziologie des Körpers, In: ders. (Hg.) Soziologie des Körpers, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Seite 8.

<sup>7</sup> Vgl. u.a. Davis, Kathy (1997): Embodied practices. Feminist perspectives on the body, London, Sage.

<sup>8</sup> Vgl. u.a. Schroer, Markus (2005)

<sup>9</sup> Corrigan P. (1997): The sociology of consumption. An introduction, London u.a., Seite 147, zitiert nach Schroer (2005) Seite 12.

<sup>10</sup> Loenhoff, Jens (1999): Zum angloamerikanischen Diskurs über Körper und Sinne, In: Homfeldt, Hans Günther (Hg.): „ Sozialer Brennpunkt“ Körper. Körpertheoretische und – praktische Grundlagen. Hohengehren, Seite 73. Zitiert nach Schroer (2005) Seite 12.

gegenüber anderen Fächern, andererseits auf eine verstärkte Kritik am rationalistischen Paradigma und am cartesianischen Denken.

Ein zusätzlicher Faktor ohne den eine verstärkte Thematisierung des Körpers allgemein nicht denkbar wäre ist der Prozess der Individualisierung, der verstanden werden kann als historischer Prozess, der zu Beginn der Renaissance einsetzt und im Zuge dessen beispielsweise die Gesundheit nicht mehr als von Gott gegeben erlebt wird, sondern als durch individuelle Lebensführung erlangbares Gut.<sup>11</sup>

Wie Gabriele Klein in ihrem Werk „Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes“ allerdings aufzeigt, hat der Körper im historischen Prozess zunehmender Körperdistanzierung immer wieder eine Aufwertung erfahren. In diesem Sinne ist die derzeitige Entwicklung keineswegs ein neues Phänomen. Der Tanz bildet dabei einen wichtigen Indikator, an dem Gesellschaftsgeschichte beschreibbar ist und der andererseits ein entscheidendes Medium der Körpergeschichte darstellt.<sup>12</sup>

Doch Körpergeschichte ist immer auch Geschlechtergeschichte. Mit der zuvor beschriebenen zunehmenden Distanzierung der Menschen von ihren Körpern, als entscheidendes Charakteristikum des abendländischen Zivilisationsprozesses, findet der Körper als ‚Reservoir des Naturhaften‘ nunmehr seinen Platz in der „unterirdischen Geschichte“<sup>13</sup>. Es sind in erster Linie die Frauenkörper, die „als Repräsentantinnen des im Zivilisationsprozeß exkommunizierten Körpers zu Natur- und Körperwesen erklärt [werden], während der Mann explizit als Kultur- und Verstandeswesen definiert ist.“<sup>14</sup> Mit diesen polaren Zuweisungen verändern sich nicht nur die geschlechtsspezifischen Machtverhältnisse, es werden den Geschlechtern auch unterschiedliche Räume zugewiesen.<sup>15</sup>

Einer der Räume, die gesellschaftlich den Frauen zugewiesen werden, ist der „Tanzraum“.<sup>16</sup> Wie zuvor bereits erwähnt, sind es die Frauen, die sowohl im

---

<sup>11</sup> Vgl. Schroer, Markus (2005) Seite 17.

<sup>12</sup> Vgl. Klein, Gabriele (1992) Seite 11.

<sup>13</sup> Vgl. Klein, Gabriele (1992) Seite 12.

Zur „unterirdischen Geschichte“ vgl. Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1971) Seite 207.

<sup>14</sup> Zitat: Klein, Gabriele (1992) Seite 12.

<sup>15</sup> Eine grundlegende Unterscheidung ist z.B. die in öffentlichen und privaten Raum.

<sup>16</sup> Vgl. Klein, Gabriele (1992) Seite 11.

Hier ist eine wesentliche Frage wer die Definitionsmacht hat Räume zuzuweisen?

professionellen Kunsttanz, als auch in der ‚Laientanzbewegung‘ bei weitem in der Überzahl sind.

In der vorliegenden Arbeit soll deshalb speziell die weibliche Perspektive Betrachtung finden. Was den Tanz betrifft bezieht sich die derzeitige Forschungslage in erster Linie auf Themen des professionellen Tanzes und der ‚Performance‘, sowie auf die historische Aufarbeitung der Tanzgeschichte in verschiedenen Kontexten. Das Phänomen der ‚Laientanzbewegung‘, damit ist die zu Anfang skizzierte Situation einer wachsenden Zahl an Tanzstudios, die hauptsächlich ‚Laien-TänzerInnen‘ zur Verfügung stehen gemeint, findet in den Untersuchungen kaum Erwähnung, noch wurden Studien gefunden, die dieses Phänomen explizit zum Inhalt haben.<sup>17</sup> Hier soll darauf insofern Bezug genommen werden als aus dem breiten Angebot verschiedenster Richtungen der ‚Moderne Ausdruckstanz‘ als ein Teil dieses Phänomens näher beleuchtet wird.

Der Begriff des Ausdruckstanzes beinhaltet, wie auch andere Bezeichnungen für verschiedene Tanzrichtungen, eine gewisse Unschärfe und bedarf daher einer Erläuterung. Der Ausdruckstanz, in Europa auch ‚Moderner Tanz‘ oder ‚Freier Tanz‘, in den USA als ‚Modern Dance‘ bezeichnet, entstand an der Wende zum 20. Jahrhundert zunächst als Widerstand zum streng kodifizierten Ballett.<sup>18</sup> Dem technisierten Bewegungsvokabular setzte man eine „formfreie, >natürliche< Bewegung des menschlichen Organismus entgegen; die (..) subjektenthobenen Inhalte des Balletts wichen zugleich individuell bedeutsamen und künstlerisch eigenständig entwickelten Themen.<sup>19</sup>“ In weiterer Folge entstanden aus dem Ausdruckstanz verschiedene Richtungen, wobei die ursprünglich ‚freie Bewegung‘ zum Teil wieder gewisse Formgebungen erfuhr, aus denen neue Stile entstanden.

---

<sup>17</sup> Im nächsten Kapitel wird eine Untersuchung zu dem Thema vorgestellt, die sich auf die Tanzstudios in Wien bezieht, allerdings ist es eine quantitative Forschung die sich auf die Erhebung der aktuellen Tanzstudios beschränkt und nicht näher auf das Phänomen eingeht.

<sup>18</sup> Vgl. Amort, Andrea: Zwischen den Kriegen, Russischem Ballett und Ausdruckstanz, In: Wunderer-Gosch, Mimi/Amort, Andrea (2001): Österreich tanzt, Wien, Böhlau Verlag. Seite 74.

<sup>19</sup> Zitat: Klein, Gabriele (1992) Seite 181.

Für die vorliegende Arbeit wurden Frauen interviewt, die Kurse in Ausdruckstanz oder verwandten Richtungen besuchen.<sup>20</sup>

Vor diesem Hintergrund lassen sich die forschungsleitenden Fragen wie folgt konkretisieren:

Der Tanz als sozialer Raum, der vor allem Frauen zur Verfügung gestellt wird:

- Was zeichnet diesen Raum aus?
- Wie wird der Raum erlebt?
- Welche Bedeutung hat der Tanzraum für die Frauen, insbesondere hinsichtlich ihres Körper-Erlebens und ihrer Körper-Erfahrung?

Hinsichtlich des Körpers lassen sich folgende Fragen präzisieren:

- Wie erleben die Frauen ihren Körper im Tanz?
- Welche Veränderungen werden durch die verstärkte Beschäftigung mit dem Körper wahrgenommen?
- Welche Körperbilder lassen sich ausmachen?

Und nicht zuletzt:

- Wo lässt sich das Phänomen insgesamt gesellschaftlich verorten?

Um sich den Fragen anzunähern wurde ein qualitativer Forschungszugang gewählt. Im Zeitraum von Juli 2007 bis Februar 2008 wurden sechs narrative Interviews geführt, die in Folge hermeneutisch ausgewertet wurden.

Ziel der Arbeit ist es auf Grundlage der empirischen Befunde das Phänomen „Moderner Ausdruckstanz“ als Raum, in dem sich vor allem Frauen bewegen, näher zu beleuchten, mit besonderem Augenmerk auf seine Bedeutung. Insbesondere soll dabei das Körpererleben Beachtung finden.

Zuerst unternehmen wir dazu in *Kapitel eins* einen Exkurs: es wird eine Untersuchung aus dem Jahr 2007 vorgestellt, die sich mit dem Wandel der Tanzlandschaft, genauer, der Tanzstudios in Wien beschäftigt. Relevant ist die

---

<sup>20</sup> Aufgrund der Unschärfe des Begriffs wurde als Kriterium für die Auswahl der Interviewpartnerinnen der Umstand gewählt, dass der besuchte Kurs nicht nur vorgegebene Schritte, sondern auch ‚freie Elemente‘ des Tanzes beinhaltet. Siehe hierzu auch das Kapitel ‚Methoden‘.

Untersuchung für die vorliegende Arbeit deshalb, weil sie das Feld genauer skizziert, mit dem wir es hier zu tun haben und zudem, weil sie die Entwicklungen nachzeichnet, die sich im ‚Freien Tanz‘ in den letzten Jahrzehnten vollzogen haben.

In einem *zweiten Kapitel* werden die Methoden erläutert, die als Basis für die empirische Untersuchung gewählt wurden. Es sind dies, wie bereits erwähnt, das narrative Interview und die hermeneutische Analysemethode (nach Froschauer/Lueger). In Folge wird die methodische Vorgangsweise dargestellt und reflektiert.

Das *dritte Kapitel* beinhaltet die Ergebnisse der hermeneutischen Interpretation der Interviews. Die Ergebnisse werden in Themengebieten vorgestellt.

Um die Ergebnisse in einen theoretischen Rahmen zu stellen, wird im *vierten Kapitel* die Theorie dargelegt. Zuerst soll Alfred Schütz' Konzept der Lebenswelt erläutert werden, in dem er unter anderem die Wirklichkeit der Alltagswelt anderen ‚Wirklichkeitsenklaven‘ gegenüberstellt. Hier wird der Tanzraum als außeralltäglicher Erfahrungsraum verortet. Im Hinblick darauf, dass die Erfahrung des Menschen mit seinem Körper immer eine doppelte Gegebenheit des Körpers als Körper und als Leib ist, geht es in einem weiteren Schritt um die Frage, was der Körper ist, wie sich dieser vom Leib unterscheidet, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen und welche Charakteristika ihnen eigen sind. Will man sich unterschiedlichen Körpererfahrungen annähern, ist diese Differenzierung hilfreich. Dazu eignet sich Helmuth Plessners' phänomenologisch-anthropologischer Ansatz und die Erläuterung der dem Menschen eigenen „exzentrischen Positionalität“, in der die spezifische Beziehung von Körper und Leib dargestellt wird. Beide Theorieansätze werden in separaten Unterkapiteln mit den Ergebnissen verknüpft.

Das *fünfte und letzte Kapitel* fasst schließlich noch einmal die Hauptergebnisse in Verbindung mit den vorgestellten theoretischen Überlegungen zusammen und setzt diese in Beziehung mit den eingangs aufgezeigten Entwicklungen. Zuletzt finden in einem Ausblick offen gebliebene Fragen Erwähnung und es werden Anregungen und Anknüpfungspunkte für weitere Untersuchungen bezeichnet.

Die Untersuchung bezieht sich zwar auf Wien und Wien Umgebung, allerdings handelt es sich um ein viel breiteres Phänomen, das sich nicht allein auf diesen Raum beschränkt.



### 3. Exkurs: die Wiener Tanzlandschaft

Um eine konkrete Vorstellung über das Umfeld, die Tanzlandschaft, zu bekommen, in der sich die Ergebnisse der Diplomarbeit bewegen und um die Entwicklung der Tanzszene – bezogen auf die freien Tanzstudios - in Wien nachzuzeichnen, werden hier Auszüge aus dem Bericht einer Studie dargestellt, die im Jahr 2007 zu den Wiener Tanzstudios durchgeführt wurde.

Im Zentrum des Forschungsinteresses der Untersuchung „Wien lernt tanzen. Eine Untersuchung zu den Wiener Tanzstudios<sup>21</sup>“ stand eine möglichst flächendeckende Erfassung der Tanzstudios in Wien sowie die Darstellung des Kursangebots und die nähere Bestimmung der KursteilnehmerInnen nach verschiedenen Kategorien. Anhand von schriftlichen und mündlichen Fragebogen-Befragungen und Internetrecherchen wurden entsprechende Daten erhoben, die durch ExpertInneninterviews zur präzisierten Einschätzung der Entwicklungen in der Tanzszene ergänzt wurden.

„Der Begriff Tanzstudio bezeichnet eine unabhängige, am freien Markt agierende Institution, die sich vornehmlich der Vermittlung von Tanz widmet und sich mittels eines öffentlichen Kursangebots präsentiert.<sup>22</sup>“ Es sollte das Lehrangebot für künstlerischen Tanz ermittelt werden, das derzeit in Wien existiert. Wobei die Bezeichnung ‚künstlerischer Tanz‘ den Tanz in erster Linie als „künstlerisch-ästhetisches Ausdrucksmittel“ begreift und sich dadurch vom Gesellschaftstanz und vom Volkstanz, aber auch von Formen der Tanz- und Bewegungstherapie, abgrenzt.<sup>23</sup> Auch wenn der künstlerische Tanz bei weitem nicht nur in Tanzstudios unterrichtet wird, beschränkt sich die Untersuchung auf diese Einrichtungen.

Zur Entwicklung der freien Tanzstudios in Wien:

---

<sup>21</sup> Wagner, Claudia (2007): „Wien lernt tanzen. Eine Untersuchung zu den Wiener Tanzstudios.“ Gefördert von der Wissenschaftsabteilung der Stadt Wien und Mediacult (Internationales Forschungsinstitut für Medien, Kommunikation und kulturelle Entwicklung). Die Studie steht im Internet als Download zur Verfügung:

<http://www.mdw.ac.at/mediacult/de/publikationen/Bericht%20Wagner%20Tanz.pdf>

<sup>22</sup> Zitat: Wagner, Claudia (2007) Seite 1.

<sup>23</sup> Nicht berücksichtigt wurden demnach: Institutionen die Gesellschaftstanz und konventionellen Paartanz unterrichten (Tanzschulen), Volks- und Folkloretanzeinrichtungen und Organisationen, die sich mit Tanztherapie befassen.

Wiens Tanzlandschaft hat sich – vor allem in den letzten Jahrzehnten - stark gewandelt. In tänzerischer Hinsicht lange Zeit dem klassischen Ballett verbunden, entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts der freie Tanz – Wien wurde zum Zentrum eines Ausdruckstanzes Wiener Prägung<sup>24</sup>. Die Gründung der ersten freien Tanzstudios fällt in diese Zeit. Von dieser anfänglichen Blüte war jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch wenig über: die meisten ProtagonistInnen der Szene mussten flüchten, wurden ermordet oder durften während der Zeit des Nationalsozialismus ihren Beruf nicht mehr ausüben.

Ende der 1970-er Jahre gab es 22 freie Tanzstudios in Wien<sup>25</sup> wobei die meisten davon (Kinder)Ballettschulen waren. Eine neue freie Tanzszene entstand erst in den 80-er Jahren: ausgelöst durch einen Jazztanz-Trend aus den USA wurden eine Reihe von Tanzstudios gegründet, die dem wachsenden Interesse an einem alternativen Kursangebot nachkamen. Einen weiteren wichtigen Impuls für eine größere Vielfalt in der Wiener Tanzszene brachte die Gründung der Wiener Internationalen Tanzwochen. Seit Anfang der 90-er Jahre fand auch der zeitgenössische Tanz in die Wiener Tanzszene verstärkt Einzug, sowie verschiedene ethnische Tänze.

In den letzten neun Jahren hat die Neugründung von Tanzstudios neue Dimensionen erfahren. „Derzeit gibt es etwa 70 Tanzstudios in Wien, darüber hinaus einige Studios für Fitness, Gesundheit und Bewegung, die sich ebenfalls mit Tanz beschäftigen.“<sup>26</sup> Das Angebot reicht von Ballett über Flamenco, orientalischen Tanz, Modernen Tanz, Hip Hop, Kindertanz, Ausdruckstanz, Yoga bis zu Musical.

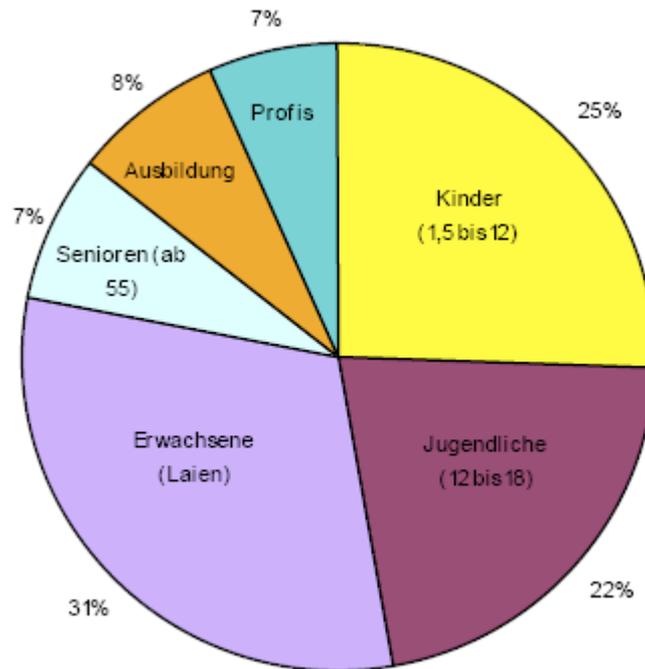
---

<sup>24</sup> Vgl. Wagner, Claudia (2007) Seite 1. Und: Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Der Freie Tanz in Wien bis 1938, In: Wunderer-Gosch, Mimi/Amort, Andrea (2001): Österreich tanzt, Wien, Böhlau Verlag. Seite 54-69. Und auch: Amort, Andrea: Zwischen den Kriegen, Russischem Ballett und Ausdruckstanz, In: Wunderer-Gosch, Mimi/Amort, Andrea (2001): Österreich tanzt, Wien, Böhlau Verlag. Seite 74-87.

<sup>25</sup> Vgl. Wagner, Claudia (2007) Seite 4.

<sup>26</sup> Zitat: Wagner, Claudia (2007) Seite 5.

Graphik: KursteilnehmerInnen nach Alter<sup>27</sup>



Diese Graphik zeigt die Verteilung der KursteilnehmerInnen nach Alter in den erhobenen Tanzkursen insgesamt. Die Kategorisierungen entsprechen der gängigen Praxis der Tanzstudios, ihre Kurse zu bewerben. Die Bereiche Ausbildung und Profi-Training wurden getrennt ausgewertet, sie werden hauptsächlich von jungen Erwachsenen besucht. Sonst überwiegt die Gruppe der Erwachsenen. Fast alle Tanzstudios bieten Tanzkurse für Erwachsene (Laien) an und zusätzlich Jugendlichen- und Kinderkurse.

Die Verteilung der KursteilnehmerInnen nach Geschlecht weist eine deutliche Disbalance auf: 75 bis 100 Prozent der TeilnehmerInnen an Tanzkursen sind weiblich. Der Anteil an männlichen Teilnehmern beschränkt sich auf wenige Bereiche, wie zum Beispiel Breakdance.

Beim Lehrpersonal zeigt sich hingegen im Vergleich zu den KursteilnehmerInnen eine Verschiebung zugunsten der Männer: sie machen 30 Prozent der Lehrenden aus, die Frauen 70 Prozent. Wie es scheint ist Tanz eine stark weiblich dominierte

---

<sup>27</sup> Graphik aus: Wagner, Claudia (2007) Seite 6.

Bewegungspraxis. Obwohl Sigrid Gareis<sup>28</sup> in einem Interview mit dem Falter feststellt „Der Tanz ist nicht weiblich.“<sup>29</sup> Allerdings – und das dürfte der entscheidende Unterschied sein – bezieht sich ihre Aussage auf den Bühnentanz, in dem, wie in anderen Spitzenbereichen auch, Männer aktiv sind. Die breite Masse der tänzerischen Laienbewegung und des semi-professionellen Bereichs ist weiblich.<sup>30</sup>

Die verschiedenen Tanzstile:

Das Spektrum unterschiedlicher Tanzstile setzt sich 2007, wie der Graphik weiter unten zu entnehmen ist, sehr vielfältig zusammen. Dabei ist zu beachten, dass die einzelnen Stildefinitionen keine Trennschärfe aufweisen, sondern Sammelbegriffe für Tanzrichtungen mit spezifischen Merkmalen sind. Die Bezeichnung der Stile richtet sich nach der Betitelung der Kurse in den Studios. Dabei beinhaltet jeder Stil eine gewisse Bandbreite an Ausprägungsformen, die mitunter recht weit sein kann. Zum Teil verschwimmen die Stilgrenzen, wenn stilübergreifende Kurse angeboten werden. „Das folgende Diagramm zeigt die Häufigkeit der angebotenen Stilrichtungen, die Höhe der Säule entspricht der Anzahl der Studios, die den jeweiligen Stil in ihrem Kursprogramm haben. Der Verlauf der Farben zeigt die stilistische Verwandtschaft bzw. häufige Kombinationen der einzelnen Stile untereinander an.“<sup>31</sup>

---

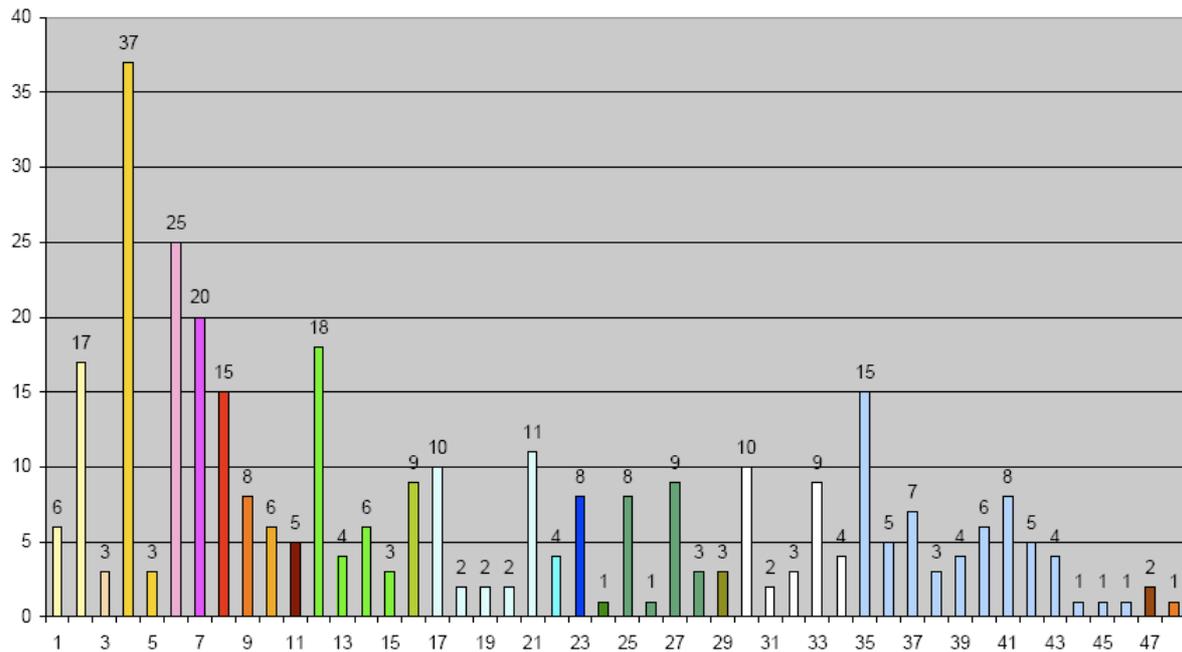
<sup>28</sup> Künstlerische Intendanz des Tanzquartiers Wien.

<sup>29</sup> Moschen, Ulli: „Der Tanz ist nicht weiblich“; In: Falter 39/06 Seite 71.

<sup>30</sup> Vgl. Wagner, Claudia (2007) Seite 7.

<sup>31</sup> Zitat: Wagner, Claudia (2007) Seite 8.

## Graphik Stilspektrum<sup>32</sup>



### Legende:

- |                               |                             |                      |
|-------------------------------|-----------------------------|----------------------|
| 1. Eltern-Kind Tanz           | 18. indische Folklore       | 35. Yoga             |
| 2. Kreativer Kindertanz       | 19. arab. Folklore          | 36. Stretching       |
| 3. Ausdruckstanz              | 20. Oriental./modern        | 37. Pilates          |
| 4. Ballett                    | 21. Klass. Orientalisch     | 38. Wellness         |
| 5. Ballett-Modern/Jazz-Fusion | 22. Bollywood               | 39. Aerobic          |
| 6. Jazztanz                   | 23. Flamenco                | 40. Gymnastik        |
| 7. Modern                     | 24. Hula                    | 41. Haltungstraining |
| 8. Step                       | 25. Latin                   | 42. Entspannung      |
| 9. Musical                    | 26. Tango                   | 43. Feldenkrais      |
| 10. Akrobatik                 | 27. Salsa                   | 44. Alexandertech.   |
| 11. Choreographie             | 28. Brasil/ Samba/ Capoeira | 45. Franklinmeth.    |
| 12. Hip Hop                   | 29. Schamanist./Trance      | 46. TaiChi/ChiGong   |
| 13. Breakdance                | 30. Zeitgenössischer Tanz   | 47. histor. Tanz     |
| 14. Videoclip dancing         | 31. New Dance               | 48. Eurythmie        |
| 15. Funk                      | 32. Release                 |                      |
| 16. Afro                      | 33. Improvisation           |                      |
| 17. Bauchtanz                 | 34. Kontaktimprovisation    |                      |

Wie aus der Graphik ersichtlich ist, dominiert – immer noch - der klassische Ballettunterricht das pädagogische Tanzgeschehen in Wien. Uns interessiert jedoch vor allem, welche der Richtungen für die vorliegende Untersuchung, die Diplomarbeit, relevant sind. Da von den einzelnen Kursen nicht bekannt ist, wie die LehrerInnen die spezifischen Richtungen handhaben und auslegen, das heißt, was

<sup>32</sup> Graphik aus: Wagner, Claudia (2007) Seite 8.

konkret in den Stunden gemacht wird, kann eine mögliche Relevanz nur angenommen werden. Hauptkriterium für die Auswahl ist, dass die Tanzstunden auch Raum für eigenen Ausdruck und/oder Improvisation lassen und mit der frühen Ausdruckstanzbewegung in Verbindung stehen bzw. sich aus ihr heraus entwickelt haben. Von den angeführten Stilen sind das (in den Klammern wird angeführt, in wie vielen der Studios dieser Tanz angeboten wird): der Ausdruckstanz (3), (mitunter) Modern (20), Zeitgenössischer Tanz (10), New Dance (2), Improvisation (9), Kontaktimprovisation (4).

Relevanz der Untersuchung für die vorliegende Arbeit:

Auch die Interviewpartnerinnen der vorliegenden Studie besuchen Tanzstudios die mit den hier beschriebenen Definitionen übereinstimmen. Aus dieser Untersuchung sind für die vorliegende Forschung folgende Ergebnisse wesentlich:

Das Phänomen Tanz hat in den letzten Jahren und Jahrzehnten stark an Popularität gewonnen, das Kursangebot wächst und wird auch genützt.

Die Tanzszene in Wien ist insgesamt recht groß und vielfältig, es gibt zur Zeit etwa 70 Tanzstudios.

Das Tanzangebot wird hauptsächlich von Frauen in Anspruch genommen.

Die vorangehende Darstellung sollte die derzeitige Situation des Tanzes in Wien veranschaulichen und die Entwicklung des freien Tanzes in ihren Grundzügen nachzeichnen, um die Ergebnisse der Diplomarbeit in einen Rahmen einzubetten und ein größeres Bild darzustellen, in welchem Feld wir uns hier bewegen.

## 4. Methode

Für die vorliegende Arbeit wurde ein qualitativer Forschungszugang gewählt.

Diese Entscheidung ist vor allem auf den Umstand zurückzuführen, dass über den erforschten Bereich wenig wissenschaftliches Material zur Verfügung steht und sich daher ein qualitativer, offener Zugang zum Feld anbietet.

Im folgenden Kapitel werden zuerst kurz einige Grundannahmen qualitativer Sozialforschung skizziert, die für die Anwendung der Methode wesentlich sind, dann wird auf das narrative Interview und die hermeneutische Auswertungsmethode, wie sie in dieser Untersuchung in Anlehnung an Froschauer/Lueger<sup>33</sup> angewendet wurden, näher eingegangen.

Anschließend wird *Méthodos*, *griech.* der Weg/Gang, also der in dieser Forschung gegangene Weg - oder auch Forschungsprozess - in seinen Phasen beschrieben, mit einer jeweils nachfolgenden Reflexion.

### 4.1 Theoretische Grundlagen qualitativer Sozialforschung

Die Perspektive, aus welcher die qualitative Sozialforschung die Gesellschaft betrachtet, ist maßgeblich beeinflusst durch die gesellschaftstheoretischen Ausführungen George Herbert Meads (1978), der das Individuum und dessen Handlungen im gesellschaftlichen Kontext betrachtet hat. „Alle Handlungen – und demgemäß auch alle Aussagen in Gesprächen – sind durch Strukturen und Prozesse der Lebenswelt beeinflusst, die eine Person umgeben (wie etwa soziale Systeme).<sup>34</sup>“ Demnach sind Handlungen immer in einen situativen und gesellschaftlichen Kontext eingebettet, Personen handeln niemals vollkommen autonom. Zur selben Zeit formen, reproduzieren und verändern Individuen durch ihre Handlungen die Gesellschaft. Diese Wechselwirkung zwischen den Personen und ihrer sozialen Umwelt wird, so Mead, über Kommunikation hergestellt.

---

<sup>33</sup> Vgl. Froschauer, Ulrike/Lueger, Manfred (2003): Das qualitative Interview, Wien, Facultas Verlag.

<sup>34</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 182.

Kommunikative Prozesse werden so zur wesentlichen Voraussetzung für die Ausbildung, Stabilisierung und Veränderung einer Gesellschaftsordnung.<sup>35</sup>

„Für die (Re-)Konstruktion der diese Ordnung ständig neu herstellenden Handlungsregeln ist es folglich unverzichtbar, auf Kommunikation zurückzugreifen, um etwas darüber zu erfahren, wie die Personen im Forschungsfeld sich selbst und ihre Umwelt erleben und auf dieser Grundlage ihr Handeln gestalten.“<sup>36</sup>

Zwei weitere Leitperspektiven, die als Überbau qualitativer Sozialwissenschaft verstanden werden können, sind einerseits der Radikale Konstruktivismus nach Glaserfeld (1985), andererseits das generelle Verständnis von Gesellschaft als sozialer Konstruktion, wie es Berger/Luckmann beschrieben haben. (Berger/Luckmann 1969/1980)

Der Radikale Konstruktivismus geht davon aus, dass wir die Welt nicht erkennen, sondern nur erfahren können. „Was unsere Sinne wahrnehmen, sind nicht die Gegenstände selbst, sondern sind Differenzen, die in unserem Bewußtsein zur Identifikation von Objekten unserer Umwelt beitragen. (...) Wir machen uns daher kein Abbild von der Welt, in der wir leben, sondern erschaffen durch aktive Zuwendungen und durch kognitive Verarbeitung von Erfahrungen eine Wirklichkeit in unseren Köpfen als Modell der Realität.“<sup>37</sup> Demnach ist Realität der Erkenntnis des Subjekts prinzipiell unzugänglich. Der Konstruktion von Wirklichkeit hingegen, die verstanden wird als Ausdruck dieser Realität in der Erkenntnistätigkeit und den Erfahrungen, kommt in der interpretativen Feldforschung eine zentrale Bedeutung zu. Indem durch die Analyse versucht wird, die im Untersuchungsfeld konstruierte Wirklichkeit zu (re-)konstruieren, nähert man sich möglichen Varianten der Wirklichkeitserfassung an und erhofft sich damit ein besseres und differenzierteres Verständnis der Lebenswelt.<sup>38</sup> Dabei sind die ForscherInnen vom aktiven Prozess der Wirklichkeitskonstruktion nicht ausgenommen.

---

<sup>35</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 182.

<sup>36</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 182.

<sup>37</sup> Zitat: Lueger (2000) Seite 16.

<sup>38</sup> Vgl. Lueger (2000) Seite 17ff; 21ff.

Berger/Luckmann beschreiben die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit als systematisierten, aktiven Prozess, der durch den Sozialisationsprozess aufgebaut ist und folglich permanent neu gestaltet wird. Jeder Mensch strukturiert über die Beobachtungsvoraussetzungen - zum Beispiel die Sinnesorgane, und die eigenen Tätigkeiten - zum Beispiel Zuwendung, seine Beobachtungen aktiv. Eine solche Strukturierung der Erkenntnis erfolgt nicht beliebig, sondern richtet sich nach bestimmten, möglichst verlässlich erscheinenden Vorgangsweisen oder auch Ordnungsprozessen. Was als wirklich erlebt und angenommen wird, hängt also von einer Reihe von Kriterien ab. So glaubt man eher den eigenen sensorischen Wahrnehmungen, man ergänzt und selektiert Beobachtungen (hinter dem Haus beginnt kein schwarzes Loch), lässt sich von Emotionen beeinflussen (Menschen die sympathisch sind, haben eher recht) und sucht soziale Bestätigung (haben andere Personen die gleiche Wahrnehmung, so wird die eigene Wahrnehmung dadurch verfestigt).<sup>39</sup>

Der Prozess der Wirklichkeitskonstruktion kann also als (inter-) aktiver und sozialer Prozess verstanden werden, der ein Wirklichkeitsverständnis erzeugt, welches wiederum Handlungen anleitet.

## **4.2 Komponenten sozialer Systeme, die für die qualitative Analyse wesentlich sind**

### **4.2.1 Kommunikation**

Da Kommunikation das Basiselement sozialer Systeme ist, eignen sich Forschungsgespräche hervorragend zu deren Analyse. Froschauer/Lueger (2003) erläutern den Kommunikations- und Systembegriff in Anlehnung an Niklas Luhmann (1984) und beschreiben Kommunikation demnach nicht bloß als Akt der Informationsübertragung, sondern als Prozess der Bedeutungsproduktion auf der Basis von Mitteilungshandlungen.

---

<sup>39</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003): 184, Lueger (2000) Seite 18f.

Kommunikation wird begriffen als Synthese zwischen drei Selektionen: Die Selektion einer Information, das selektive Mitteilen dieser Information, und das selektive Verstehen oder Missverstehen dieser Mitteilung und ihrer Information.<sup>40</sup>

Die Bedeutung einer Mitteilung, zum Beispiel einer sprachlichen Ausdrucksform, wird nicht eindeutig mitgeliefert sondern bedarf einer Interpretation.

Hoffman-Riem beschrieb 1980 das Prinzip der Kommunikativität, „wonach ein Zugang zu bedeutungsstrukturierten Daten nur möglich ist, wenn ForscherInnen eine Kommunikationsbeziehung mit dem Forschungssubjekt eingehen und dabei das kommunikative Regelsystem des Forschungssubjekts in Geltung lassen.“<sup>41</sup> Indem man mit den Forschungssubjekten in einen Kommunikationsprozess tritt gestaltet man gemeinsam die soziale Wirklichkeit der Erhebungssituation. Dabei muss die Kommunikationsbeziehung zwischen ForscherIn und Forschungssubjekt, also der Prozess gemeinsamer Wirklichkeitskonstruktion, in der Analyse berücksichtigt werden, indem die Gesprächssituation in die Interviewinterpretation miteinbezogen wird.<sup>42</sup>

#### **4.2.2 Bedeutung und Sinn**

Die Bedeutung der ‚Dinge‘ (gemeint sind physische Objekte, andere Personen, Einstellung und auch abstrakte Ideen) entsteht durch soziale Interaktion. Demnach ist Bedeutung nicht in den Dingen festgeschrieben, sondern sie ist eingebettet in einen interaktiven Prozess, in dem Bedeutung generiert wird - etwa im Laufe der Sozialisation. Durch Kommunikation werden also noch keine Bedeutungen transportiert, das heißt, der gemeinte Sinn einer Mitteilung ist nicht objektiv fassbar, sondern muss erst interpretativ erschlossen werden. In Interpretationsschritten werden Bedeutungen gegeben und auch verändert.

Sie erlauben in der Kommunikation eine Vorstellung des möglicherweise Gemeinten. Sinn wiederum integriert diese Bedeutungen in einen kontextuell definierten

---

<sup>40</sup> Vgl. Luhmann, Niklas (1988): Was ist Kommunikation. In: SIMON (1988) Seite 11.

<sup>41</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 214f. vgl. Hoffmann-Riehm, Christa (1980): Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 1980/2, Seite 339-372.

<sup>42</sup> Siehe hierzu die Unterkapitel zu dem Kapitel „Angewandte Methode“, Seite 32ff.

Gesamtzusammenhang. „Sinn ist somit das Ordnungssystem von Bedeutungen, das als Sinnstruktur angibt, nach welchen Regeln bestimmte Aussagen (aber auch Ereignisse, Handlungen, Objekte und Vorstellungen) einen nachvollziehbaren Gesamtzusammenhang bilden.“<sup>43</sup>

Soziale Systeme bilden definierte Sinnhorizonte, indem sie Sinngrenzen nach innen und außen markieren. Nach außen in Hinblick auf System und Umwelt, nach innen als interne Differenzierung in Subsysteme. Wird Sinn intersubjektiv anerkannt, ermöglicht er gemeinsames und koordiniertes Handeln, die Sinngrenzen werden so zur Ordnungsform des Systems.<sup>44</sup>

„Möchte man daher die Handlungsweisen von Personen in sozialen Systemen und die daraus resultierende Dynamik verstehen, ist es wichtig, die spezifischen Bedeutungen und deren Verknüpfung zu einem integrierten System von Wahrnehmungs- und Handlungsweisen im Rahmen von situierten Kommunikationsprozessen zu analysieren.“<sup>45</sup>

Für die interpretative Sozialforschung ist entscheidend, welchen Sinn Erkenntnisobjekte in einem konkreten sozialen Kontext und Lebenszusammenhang machen.

### **4.3 Anforderungen an die Planung und Ausführung qualitativer Forschungsgespräche**

Im Folgenden wird der qualitative Forschungsprozess anhand der für interpretative Untersuchungen forschungsleitenden Relevanzkriterien beschrieben.

Um dem Anspruch gerecht zu werden, das Handeln von Menschen in ihrem sozialen Umfeld zu verstehen, müssen die Forscher im Datenerhebungsprozess bestimmten Grundregeln folgen. Das Postulat der **Offenheit** lässt sich als wichtigstes Grundprinzip formulieren. Es zieht sich als forschungsleitende Haltung durch die diversen Phasen des Forschungsdesigns:

---

<sup>43</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 202.

<sup>44</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 205.

<sup>45</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 202.

Bei der Planung des Feldzugangs und der Forschungsgespräche bedeutet ein offener Zugang, auf die Situationen im Feld flexibel zu reagieren und sich an gegebene Umstände anzupassen.

Der qualitative Forschungszugang ist nicht hypothesengeleitet, vielmehr werden Hypothesen über das Feld zu Beginn der Forschung, so weit dies möglich ist, zurückgestellt. Das erfordert in erster Linie eine Haltung der ForscherInnen, „die der Bereitschaft zur Entdeckung von Neuem, der Offenheit zum Einlassen auf das empirische Feld und zur Veränderung ihres Vorwissens bedarf (...). Diese Bereitschaft setzt auch voraus, dass wir uns unsere teilweise impliziten Vorannahmen so weit wie möglich bewusst machen, damit sie nicht unbemerkt den Forschungsprozess steuern.“<sup>46</sup>

Auf Grundlage der empirischen Beobachtung wird es angestrebt, Hypothesen zu generieren, zu überprüfen, zu verändern und zu verwerfen. Dabei sind Erhebung und Auswertung keine streng getrennten Phasen. „Vielmehr empfiehlt es sich, erste Interviews oder erste Beobachtungen durchzuführen, die in diesem Zusammenhang produzierten Texte (Transkripte oder Protokolle) auszuwerten und auf der Grundlage dieser Auswertung mit modifizierten Fragestellungen, Blickrichtungen und teilweise veränderten Erhebungsverfahren wieder ins Feld zu gehen.“<sup>47</sup>

Daraus ergibt sich ein zyklisch angelegter Forschungsprozess, in dem

- Erhebung und Interpretation unentwegt ineinander greifen,
- eine permanente Reflexion des Forschungsgegenstandes auf inhaltlicher und methodischer Ebene stattfindet,
- Erhebungs- und Interpretationsverfahren flexibel und variabel gestaltet werden,
- vorläufige Ergebnisse permanent überprüft und modifiziert werden,
- laufend Teilanalysen erstellt werden.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Zitat: Rosenthal (2005) Seite 50.

<sup>47</sup> Zitat: Rosenthal (2005) Seite 49.

<sup>48</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 28.

Für die Durchführung der Interviews gilt zuerst das Formulieren einer offenen Einstiegsfrage, die es den befragten Personen möglich machen soll, ihre Erzählungen nach eigenen Relevanzkriterien aufzubauen. In den Interviews wird eine möglichst umfassende Strukturierung des Redeflusses durch die befragte Person angestrebt, die interviewende Person hat dabei die Aufgabe den Redeverlauf zu begleiten und lässt sich von den Aussagen der GesprächspartnerInnen durch deren Themeninteressen dirigieren.<sup>49</sup>

Die InterviewerInnen orientieren sich in qualitativen Interviews an den Relevanzsetzungen der Forschungssubjekte und versuchen ihren eigenen Einfluss auf die Gesprächssituation gering zu halten, indem sie „sich in einer sehr offenen Weise einer nur grob umrissenen Thematik annähern und den befragten Personen einen sehr weiten Gestaltungsspielraum einräumen.“<sup>50</sup>

Eine weitere forschungsleitende Komponente ist die **Prozessualität**. Sie erfordert eine Anpassung und Veränderung der Forschungsbedingungen im Verlauf der Untersuchung, indem sie die soziale Konstitution und Konstruktion von Wirklichkeit berücksichtigt.<sup>51</sup>

Das Prinzip der **Kontextualität** erfordert den Einbezug des Umfeldes von Forschungsaktivitäten in die Analyse und bezeichnet die Kontextgebundenheit von Forschungsmaterialien. Für die Gesprächsführung heißt das, dass jedes Forschungsgespräch in eine soziale Situation eingebettet ist, die auf die Gesprächsdynamik wirkt und daher bei der Analyse berücksichtigt werden muss. Ebenso wie die Beziehung der ForscherInnen zum Forschungsfeld und zu den Forschungssubjekten einen wesentlichen Kontext für die Entstehung und Analyse der Daten darstellt, ist auch im Forschungsprozess immer mitzudenken, wie und in welchem Kontext die Daten entstanden sind.

In der Interpretation ist Kontextualität insofern bedeutsam, als nicht eine Gesprächsaussage selbst relevant ist, sondern „jenes Umfeld, in dem eine Aussage als sinnvoll (re-)konstruiert werden kann.“<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 33f., 61.

<sup>50</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 34.

<sup>51</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 216 f.

<sup>52</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 217.

Als entscheidende Komponente der Qualitätssicherung kann die **Reflexivität** genannt werden. Sowohl die Forschungsaktivitäten als Rahmenbedingungen der Erkenntnisproduktion wie auch die gewonnen Erkenntnisse bedürfen einer permanenten kritischen Überprüfung.<sup>53</sup>

## **4.4 Methodische Grundlagen**

Die Narrativen Interviews und das hermeneutische Analyseverfahren, wurden in dieser Untersuchung in Anlehnung an die einschlägigen Publikationen von Froschauer/Lueger<sup>54</sup> angewendet.

### **4.4.1 Das narrative Interview**

Von dem Sozialwissenschaftler Fritz Schütze mit seinen Mitarbeitern der „Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen“ im Kontext einer Studie Mitte der 70er Jahre entwickelt, gilt das narrative Interview heute mit anderen Formen offener Interviewführung als eines der zentralen Instrumente qualitativer Sozialforschung.<sup>55</sup>

Es zielt darauf ab, durch eine offene Einstiegsfrage eine längere Erzählung anzuregen und diese durch möglichst wenige Interventionen aufrechtzuerhalten.

Die Einstiegsfrage sollte möglichst offen formuliert sein und „sollte innerhalb der Lebenswelt der befragten Person Relevanz aufweisen.“<sup>56</sup> Sie „ist besonders sorgfältig zu wählen, weil sie den generellen Gesprächsrahmen absteckt und zu einer Erzählung über die Gesamthematik des Interviews anregen soll.“<sup>57</sup> Wie bereits weiter oben beschrieben, orientieren sich die ForscherInnen zunächst an den Relevanzsetzungen der GesprächspartnerInnen und an deren alltagsweltlichen Konstruktionen. „Die narrative Gesprächsführung bietet den Interviewten damit einen

---

<sup>53</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 218.

<sup>54</sup> Froschauer, Ulrike/ Lueger, Manfred (1998): Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme, WUV Studienbücher Sozialwissenschaften Bd. 5, Wien. und Froschauer, Ulrike/ Lueger, Manfred (2003): Das qualitative Interview, Wien, Facultas Verlag.

<sup>55</sup> Vgl. Rosenthal (2005) Seite 131, 137.

<sup>56</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 62.

<sup>57</sup> Zitat: Froscher/Lueger (2003) Seite 69.

größtmöglichen Raum zur Selbstgestaltung der Präsentation ihrer Erfahrungen und bei der Entwicklung ihrer Perspektive auf das angesprochene Thema<sup>58</sup>“

Es geht dabei um eine Rekonstruktion des Erlebens von Ereignissen, welche die Befragten selbst miterlebt haben. Unmittelbar auf die Einstiegsfrage folgt eine Erzählung, die Haupterzählung, und erst im zweiten Teil des Interviews schließt ein immanenter Nachfrageteil an. In diesem Nachfrageteil wird gezielt zu weiteren Erzählungen aufgefordert, die sich allerdings nur auf bereits angesprochenen Themen beziehen. Erst in der letzten Phase des Interviews werden von den Interviewenden Themen eingeworfen, die bisher noch keine Erwähnung fanden, die aber die Interviewenden interessieren.<sup>59</sup>

Für die hermeneutische Auswertung ist es notwendig, ein Interviewtranskript zu erstellen, dazu muss das Interview mit einem Aufnahmegerät aufgezeichnet werden. Außerdem sollte der Interviewkontext dokumentiert werden, indem die interviewende Person ein Interviewprotokoll mit ergänzenden Beobachtungen verfasst.

#### **4.4.2 Das hermeneutische Analyseverfahren**

Das Analyseverfahren der Objektiven Hermeneutik geht ursprünglich auf Ulrich Oevermann (1977, 1979) zurück.

„Zentraler Gegenstand der Methodologie der objektiven Hermeneutik sind die latenten Sinnstrukturen und objektiven Bedeutungsstrukturen von Ausdrucksgestalten, in denen sich uns als Erfahrungswissenschaftlern von der sinnstrukturierten Welt die psychischen, sozialen und kulturellen Erscheinungen einzig präsentieren, und in denen wir als Lebenspraxis uns selbst verkörpern sowie die uns gegenüberliegende Erfahrungswelt repräsentieren.“<sup>60</sup>

Wie aus dem Zitat deutlich wird, geht es der Objektiven Hermeneutik um die Rekonstruktion latenter Sinnstrukturen und objektiver Bedeutungsstrukturen, auf die

---

<sup>58</sup> Zitat: Rosenthal (2005) Seite 137.

<sup>59</sup> Vgl. Rosenthal (2005) Seite 137f.

<sup>60</sup> Zitat: Oevermann (2002) Seite 1.

wir jedoch keinen unmittelbaren Zugriff haben. Sie begegnen uns immer in Form von Ausdrucksgestalten.

„Intentionale Gehalte, generell: innerpsychische Wirklichkeit zum Gegenstand wissenschaftlich-methodisierter Erkenntnis zu machen, setzt deren methodisch greifbare Verkörperung in Ausdrucksgestalten voraus.<sup>61</sup>“ Als ausdrucksmateriale Erscheinungen von Ausdrucksgestalten bilden Protokolle (in jeder Aufzeichnungsform) den Gegenstand der Analyse und damit die Grundlage einer (Re-) Konstruktion latenter Sinnstrukturen.<sup>62</sup> Ein solches Protokoll ist beispielsweise das Interviewtranskript.

Ulrike Froschauer und Manfred Lueger greifen die von Oevermann vorgestellte Interpretationstechnik auf, erweitern und ergänzen sie aber um wichtige Punkte. Ein wesentlicher betrifft die Berücksichtigung von Systembezügen.

Der bezeichnete Anwendungsbereich beschränkt sich auf die „Analyse sozialer Systeme in ihrem jeweiligen Umfeld.“<sup>63</sup> Damit können die zu interpretierenden Daten immer auf ein abgrenzbares Gebilde bezogen werden, welches eine klare Bezugsebene der Interpretation bildet.<sup>64</sup>

Für die Auswertung der Interviews wurden zwei hermeneutische Analyseverfahren miteinander kombiniert: die Feinstrukturanalyse und die Systemanalyse nach Froschauer/Lueger.<sup>65</sup> Beide fokussieren verschiedene Aspekte der Textauslegung, ergänzen sich in Kombination gegenseitig aber sehr gut.

#### **4.4.2.1 Die Feinstrukturanalyse**

Die Feinstrukturanalyse nach Froschauer/Lueger (1998, 2003) ist eine Abwandlung der von Oevermann 1979 vorgeschlagenen Sequenzanalyse und zielt darauf ab, Sinngehalte zu erfassen, die sich in kleinsten Gesprächseinheiten reproduzieren.

---

<sup>61</sup> Zitat: Oevermann (2002) Seite 2.

<sup>62</sup> Vgl. Oevermann (2002) Seite 4; Lueger (2000) Seite 203.

<sup>63</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 13.

<sup>64</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 14.

<sup>65</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 110; 142.

„Ausgangsannahme der Sequenzanalyse<sup>66</sup> ist, daß sich die objektive Struktur eines latenten Sinnzusammenhangs relativ unabhängig von den Motiven, Intentionen und Dispositionen der befragten Personen konstituiert. Die Wahl der Worte, ihre genaue Anordnung in einer Sinneinheit enthält mehr Bedeutungsverweise als eine rein lexikalisch orientierte Analyse offerieren würde. Sequenzanalysen fördern (..) die Sensibilität für gröbere Interpretationsverfahren, weil sie die Wahrnehmungsfähigkeit für alternative Bedeutungsmöglichkeiten kultivieren.<sup>67</sup>“

Vorbereitend wird ein Gesprächsausschnitt im Umfang von 4-8 Zeilen ausgewählt, wobei es generell möglich ist, eine zufällige Textstichprobe zu ziehen, da sich in jedem Textteil Kontextstrukturen und Handlungslogiken reproduzieren. Die Textstelle sollte in einer Gruppe von mehreren Personen interpretiert werden, einerseits um ein breiteres Spektrum an möglichen Interpretationen zur Verfügung zu haben, andererseits dient diese Maßnahme der Qualitätssicherung. Nachdem die Textstelle in kleinste Sinneinheiten zerlegt ist, widmet sich die Interpretationsgruppe den Sinneinheiten nacheinander, wobei jede auf fünf verschiedene Ebenen hin interpretiert wird. Von den InterpretInnen werden, je nach Interpretationsebene, unterschiedliche Fragen an den Text gestellt. Die Ebenen gliedern sich in:

- Ebene 1: **Paraphrase** (vordergründige Information und manifester Gehalt der Aussage und deren verkürzte Zusammenfassung)
- Ebene 2: **Intention / Funktion** (welche Intentionen verfolgt die interviewte Person, welche Funktion könnte die Äußerung für sie haben?)
- Ebene 3: **Latente Momente** (unbewusst wirkende, ‚versteckte‘ Sinnstrukturen, die der Aussage zugrunde liegen und daraus resultierende objektive Konsequenzen für Handlungs- und Denkweisen)
- Ebene 4: **Rollenverteilung** (Berücksichtigung der für die Aussage wesentlichen AkteurInnen, Rollenbeziehungen und Zuschreibungen, dabei wird auch die Rolle der InterviewerIn betrachtet)
- Ebene 5: **Optionen** (Auswahl möglicher Anschlussoptionen, die sich aus den bisherigen Annahmen ergeben)<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> In dem 1998 erschienen Buch „Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme“ benennen Froschauer/Lueger die später bezeichnete Feinstrukturanalyse, in Anlehnung an Oevermann, noch Sequenzanalyse.

<sup>67</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (1998) Seite 62.

<sup>68</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 114 ff.

Die Ebene der latenten Momente bildet dabei das Kernstück der Interpretation. Vorrangige Aufgabe der InterpretInnen ist es, die jeweilige Sinneinheit einer extensiven Sinnauslegung zu unterziehen, das heißt, die Vielfalt möglicher Bedeutungen herauszuarbeiten, zu diskutieren und kritisch zu prüfen. Dabei ist es notwendig, sich für die Interpretation genügend Zeit zu nehmen und nicht vorschnell Ergebnisse erzielen zu wollen.

Es ist also nicht die Textstelle selbst, die für die Interpretation interessant ist, sondern die Textstelle dient vielmehr als Spur, die zu objektiv latenten Sinnstrukturen hinführt und damit einen Fall in seinem Kontext verständlich macht.<sup>69</sup> Pro Interview können mehrere Textstellen ausgewählt und feinstrukturanalytisch ausgewertet werden.

Wenn die Anwendung mehrerer Interpretationsverfahren vorgesehen ist, sollte beachtet werden, dass die Feinstrukturanalyse im Normalfall als erstes zur Anwendung kommt.

Das Wissen über das fokussierte soziale System ist am Beginn einer Forschung noch begrenzt und unpräzise, die Feinstrukturanalyse bietet sich hier an, „weil dieses Verfahren das stärkste analytische Potential aufweist: Indem es die Anwendung von Vorwissen am nachhaltigsten unterbindet, schafft es die Möglichkeit, im Verlauf der Interpretation neue und überraschende Kenntnisse für das Verständnis eines sozialen Systems zu gewinnen.“<sup>70</sup>

#### **4.4.2.2 Die Systemanalyse**

Die Systemanalyse ist eine Variation der Feinstrukturanalyse, zugeschnitten auf die Analyse größerer Textmengen. Ziel der Systemanalyse ist es, Prozesse und Dynamiken sozialer Phänomene und sozialer Systeme interpretativ herauszuarbeiten. Es sollen „die strukturierenden latenten Merkmale des

---

<sup>69</sup> Vgl. Lueger (2003) Seite 202.

<sup>70</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 109.

fokussierten sozialen Feldes<sup>71</sup>“ aufgespürt werden. Dem zugrunde liegt die Annahme, dass Aussagen durch einen bestimmten Kontext und durch eine spezifische, damit verbundene Wirklichkeitsvorstellung motiviert sind.

Die Systemanalyse eignet sich für die Analyse einzelner, vollständiger Gespräche, wie zum Beispiel Interviews, oder auch einzelner größerer Textausschnitte. Der Analysefokus richtet sich auch hier nicht auf manifeste Textgehalte, sondern auf eine extensive Auslegung angesprochener Themen. Diese werden in verschiedenen Analyseschritten erschlossen. Der Text wird dazu in Texteinheiten zerlegt, die jeweils aus einem zusammenhängenden Thema bestehen. Maximal sollte die Unterteilung des Textes in Texteinheiten eine halbe Seite pro Einheit nicht übersteigen.

Die Analyseschritte erfolgen in drei unterschiedlichen Ebenen, wobei sich Ebene 2 und Ebene 3 wiederum in jeweils zwei Bereiche unterteilen lassen:

- Ebene 1: **Paraphrase** (kurze Zusammenfassung des manifesten Inhalts des jeweiligen Textteiles)
- Ebene 2: **Äußerungskontext** (warum wurde der Text in genau dieser Form produziert?)
  - **Textrahmen** (Versetzen in die Rolle der TextproduzentInnen: welche Bedeutung könnte die Situation haben, in der dieser Text produziert wurde?)
  - **Lebenswelt** (strukturelle Bedingungen und Sichtweisen der Welt, die die Gestaltung des Textes beeinflusst haben könnten. Wie ist die soziale Lebenswelt der interviewten Person gestaltet und welchen Einfluss nimmt sie auf die Textproduktion?)
- Ebene 3: **Hypothetischer Wirkungskontext** (Welchen Beitrag leistet der Text zum Verständnis der Dynamik des Feldes?)
  - **Interaktionseffekte** (Konsequenzen, die sich aus den Lebensweltstrukturen für das Handeln der TextproduzentInnen und die Aktivitäten ihres sozialen Umfeldes ergeben)
  - **Systemeffekte** (Welche Bedeutung könnten die Interaktionseffekte für die Strukturierung eines sozialen Systems haben?)<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Zitat: Froschauer/Lueger (2003) Seite 149.

<sup>72</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 148 ff; 225 f.

## 4.5. Angewandte Methode

### 4.5.1 Das Forschungsdesign

Im Zeitraum von Juli 2007 bis Februar 2008 wurden für die vorliegende Arbeit sechs narrative Interviews geführt.

Die Forschung orientierte sich an den Kriterien eines zirkulär angelegten Forschungsprozesses.<sup>73</sup>

Nach einer längeren Phase der Themenfindung und Orientierung begannen im April 2007 die Planung des Feldzugangs und die Vorbereitung der Interviews. Zuerst wurde ein Interview im Juli 2007 geführt. Es bildete die erste Erhebungsphase und diente im Sinne des zyklischen Forschungsprozesses einer ersten Reflexion und Anpassung des methodischen Zugangs. Das Interview wurde transkribiert und feinstrukturanalytisch<sup>74</sup> interpretiert. Vorläufige Zwischenergebnisse führten zu einer Modifikation der Einstiegsfrage und zu einer Erweiterung der Themen für den exmanenten Nachfrageteil der Interviews.<sup>75</sup>

Weitere fünf Interviews wurden in der Haupterhebungsphase von Dezember 2007 bis Februar 2008 geführt. Auch diese Interviews wurden vollständig phonetisch transkribiert, bis auf eines, bei dem das Aufnahmegerät die Aufnahme verweigerte. Parallel zur Erhebung fand bereits die Analyse statt, ein Großteil der Analyse erfolgte jedoch in der Hauptauswertungsphase von März bis August 2008. Die Interpretation der Interviews bestand aus einer Kombination von Feinstruktur- und Systemanalyse.<sup>76</sup> Es wurden alle Interviews, bis auf das Interview, welches nicht aufgenommen werden konnte, in die Analyse einbezogen. Im Herbst 2008 wurden die Analyseergebnisse zusammengeführt und die Endergebnisse formuliert.

---

<sup>73</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 28; Lueger (2000) Seite 51.

<sup>74</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 110; Lueger (2000) Seite 201 ff.

<sup>75</sup> siehe hierzu auch Kapitel „Durchführung und Reflexion der narrativen Interviews“, Seite 38.

<sup>76</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 110/142; Lueger (2000) Seite 201/210.

## 4.5.2 Der Feldzugang

Der Einstieg ins Untersuchungsfeld fand auf verschiedenen Ebenen statt.

Der Feldzugang gestaltete sich insgesamt als nicht schwierig, da die Forscherin durch eigene Tanzerfahrungen Zugang zu mehreren Kontaktpersonen im Feld hatte. Diese waren unter anderem TanzlehrerInnen und Bekannte, die tanzten, oder mit der Forscherin Tanzkurse besucht hatten.

Zum einen kündigte die Forscherin in Absprache mit den Tanzlehrerinnen<sup>77</sup> ihr Anliegen, Interviewpartnerinnen für die Diplomarbeit zu suchen, in Tanzstunden an. Zum anderen diente das persönliche Kontaktnetzwerk der Forscherin der Vermittlung von weiteren Interviewpartnerinnen.

Zur Ankündigung in den Tanzkursen:

Die Forscherin trat mit ihrer Bitte an die Tanzlehrerin eines Kurses für „Modernen expressiven Ausdruckstanz“ heran, ihr Anliegen nach dem Kurs knapp präsentieren zu dürfen, womit die Tanzlehrerin einverstanden war. Bei der kurzen Präsentation wurde erwähnt, dass für die laufende Diplomarbeit Frauen für ein Interview gesucht werden, die den Tanzkurs besuchen und bereits seit mindestens 2-3 Jahren regelmäßig tanzen. Nach der Präsentation des Anliegens lag ein Zettel auf, in den Interessentinnen ihre Daten eintrugen, sodass sie von der Forscherin kontaktiert werden konnten.

Das erste Interview kam durch die Ankündigung in diesem Tanzkurs zustande. Ausgewählt wurde die Interviewpartnerin aufgrund dessen, dass sie als erste Zeit für ein Interview hatte.

Im darauffolgenden Semester wurde der Kurs für „Modernen expressiven Ausdruckstanz“ fortgesetzt, allerdings mit vielen neuen TeilnehmerInnen. In diesem Kurs wurde das Anliegen ein weiteres Mal angekündigt, um einen größeren Pool an möglichen Interviewpartnerinnen zu haben und das Sample, falls es der Forschungsprozess erfordern würde, flexibler gestalten zu können. Den Frauen wurde mitgeteilt, dass sie von der Forscherin gegebenenfalls kontaktiert würden.

---

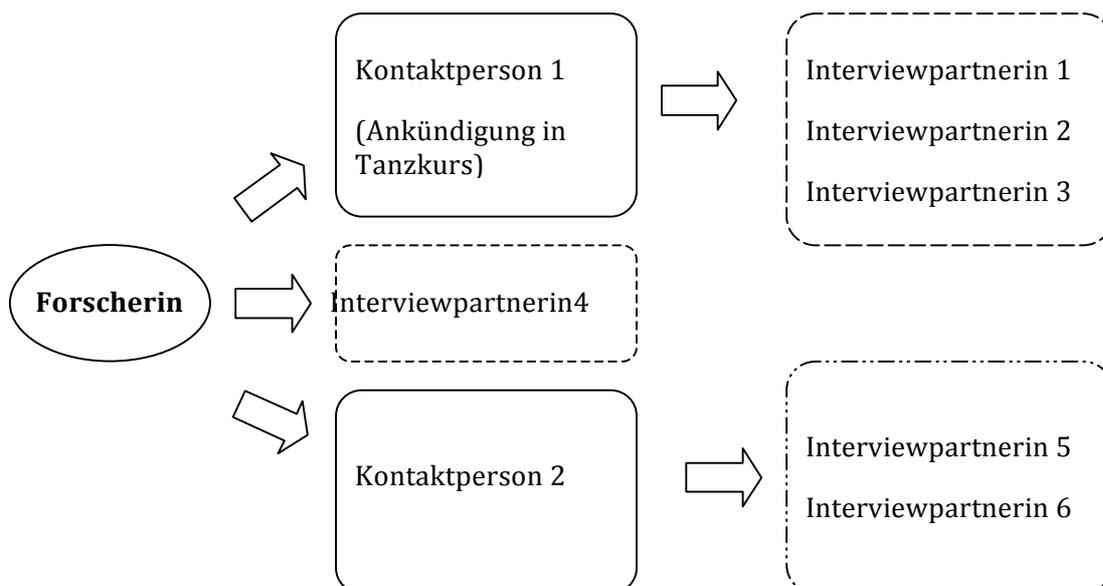
<sup>77</sup> Es waren in diesem Fall tatsächlich nur weibliche Tanzlehrerinnen

Nach einer ersten Auswertungs- und Analysephase des im Juli geführten Interviews fanden im Dezember vier weitere Interviews statt. Zwei davon mit Interviewpartnerinnen aus den eben erwähnten Tanzkursen, wobei eines dieser Interviews nicht in den Analyseprozess einbezogen werden konnte, da es, wie bereits erwähnt, aufgrund von technischen Problemen nicht aufgezeichnet wurde. Von diesem Interview wurde zwecks Dokumentation lediglich ein Gedächtnisprotokoll erstellt.

Das dritte, im Dezember geführte Interview, ergab sich durch das persönliche Kontaktnetzwerk der Forscherin: eine Bekannte, die seit vielen Jahren regelmäßig Tanzkurse, unter anderem in Modernem Tanz, besucht, erklärte sich zu einem Interview bereit.

Die zwei letzten Interviews, fünf und sechs, kamen ebenfalls über einen persönlichen Kontakt der Forscherin zustande: eine Bekannte, die auch selbst tanzt, vermittelte die Interviewpartnerinnen.

*Abbildung: Feldzugang*



#### **4.5.2.1 Reflexion des Feldzugangs**

Im Folgenden sollen mögliche Auswirkungen des gewählten Feldzugangs auf den Forschungsprozess nachgezeichnet und reflektiert werden.

Insgesamt war es für den Feldzugang von Vorteil, dass die Forscherin durch eigene Tanzerfahrung einiges Vorwissen über das Feld mitbrachte und ein Kontaktnetzwerk bereits bestand. Andererseits waren dadurch die Kontakte nicht vollkommen „unbelastet“. Eine Reflexion der schon bestehenden Kontakte und mögliche Auswirkungen auf die Gesprächssituationen sind daher notwendig.

Mit einigen der durch den Tanzkurs gewonnenen Interviewpartnerinnen hatte die Forscherin einige Tanzstunden gemeinsam besucht - zwar nicht intendiert - aber trotzdem waren sie gemeinsam Teilnehmerinnen eines Kurses. Für das Zustandekommen der Interviews mag dies insofern von Bedeutung sein, dass Sympathie für die Frauen ein Motivationsgrund gewesen sein kann, sich für ein Interview zur Verfügung zu stellen. Für das Interview selbst bestand dadurch bereits im Vorfeld ein kollegiales Vertrauensverhältnis. Dies bestätigte sich auch in der Analyse der Interviews.

Auf die Interviews hatte dies durchwegs positive Auswirkungen. Durch das Vertrauensverhältnis war eine Basis geschaffen, die gerade für die gegebene Thematik von Vorteil war.

Was jedoch sehr wohl festgestellt werden konnte, war immer wieder ein Zögern, wenn es darum ging, sehr emotionale Erfahrungen mit Körper und Körperlichkeit zu beschreiben. Dies zeigte sich darin, dass nicht nur das Sprechen über Körper und Körperlichkeit oftmals schwer fiel, sondern auch, dass das Thema immer noch tabubehaftet ist. In dieser Hinsicht kann schwer nachvollzogen werden, ob nicht ein gewisser Bekanntschaftsgrad auch eine Hemmschwelle bedeuten kann, bestimmte Thematiken anzusprechen.

Der begrenzte gemeinsame Erfahrungshorizont hatte auch zur Folge, dass von den Interviewpartnerinnen in den Interviews einiges an Vorwissen vorausgesetzt wurde. Dies machte sich darin bemerkbar, dass die Interviewpartnerinnen an manchen Stellen nicht näher auf bestimmte Sachverhalte eingingen, sondern diese als selbstverständlich annahmen und auch immer wieder Bezüge zu gemeinsamem

Vorwissen schufen (Beispiel: „weißt eh was ich mein“ Zitat Interview 3, Zeile 66). Allerdings schienen diese nicht weiter ausgeführten Hinweise auf gemeinsames Erfahrungswissen dem Forschungsinteresse an sich nicht hinderlich. Es erzeugte vielmehr eine Art Wir-Gefühl. Der gemeinsame Erfahrungskontext wurde so zur Basis eines Austausches unter ‚Gleichgesinnten‘. Auch die Tatsache, dass es sich um Gespräche zwischen Frauen gehandelt hat, verstärkte diese Vertrautheit zusätzlich.

Für die Interviewsituation hatte dies zur Folge, dass es manchmal den Anschein hatte, als würden die Interviewpartnerinnen von der Forscherin erwarten, dass diese ihre eigenen Erfahrungen, wie bei einem Gespräch üblich, ebenfalls mitteilte. Dies zeigte sich zum Beispiel in Pausen, in denen die Interviewpartnerinnen die Forscherin fragend ansahen und zu sagen schienen ‚jetzt habe ich so viel von mir erzählt und preisgegeben, jetzt bist du dran.‘ Ermunterung und Zustimmung seitens der Forscherin konnte daraufhin über Phasen der Enttäuschung und des Rückzugs seitens der Interviewpartnerinnen nicht hinweghelfen. Diese Phasen machten sich in stärkerer Verslossenheit und Distanzierung bemerkbar, nachdem beispielsweise über sehr persönliche Momente und Erfahrungen erzählt wurde (allerdings lässt sich dieses Verhalten auch auf die soziale Situation selbst zurückführen: die InterviewpartnerInnen, überrascht über sich selbst, dass sie einer ‚fremden‘ Person so viel von sich erzählen, waren damit schlicht etwas überfordert).

Wahrscheinlich wurde dieses Verhalten, das sich in zyklisch wiederkehrenden Dynamiken bei der Interpretation in einigen Interviews beobachten ließ, noch durch die Art der Interviews verstärkt. Obwohl eingangs auf die Art der Interviewführung aufmerksam gemacht wurde, trug gerade die ‚informelle‘ Form des Interviews, die sich nicht an dem klassischen Frage - Antwort - Schema orientierte, dazu bei, dass das Interview als eine Art Gespräch erlebt wurde. Die Erwartungshaltung an die Forscherin, auch von sich mehr preiszugeben, wurde dadurch verstärkt.

Diese Dynamiken konnten in der beschriebenen Form erst retrospektiv im Zuge der Interpretationen nachvollzogen werden. Dadurch war es der Forscherin während der Interviews nicht möglich, gezielt darauf einzugehen und in der Gesprächsführung Modifikationen vorzunehmen.

Die Vermittlung des fünften und sechsten Interviews erfolgte über eine Kontaktperson, die Zugang zu Frauen hatte, welche Tanzkurse besuchten. Aufgrund eines Gesprächs zu Beginn der Untersuchung erklärte sie sich dazu bereit, einige der Frauen, die möglicherweise als Interviewpartnerinnen in Frage kommen, bei Bedarf zu kontaktieren. Auf dieses Angebot kam die Forscherin zurück. Die Kriterien für die Auswahl der Kontakte können hier nicht nachvollzogen werden, weil sie sich dem Einflussfeld der Forscherin entziehen. Die Kontaktperson wusste über die Forschung nicht mehr, als dass Frauen gesucht wurden, die seit einigen Jahren regelmäßig Tanzkurse in Modernem Tanz, oder Modernem Ausdruckstanz besuchten.

Positiv für den Forschungsprozess erwies sich die Tatsache, dass unter den Interviewpartnerinnen keine oder nur lose Kontakte bestanden, sodass angenommen werden kann, dass sich die Interviewpartnerinnen untereinander nicht über bereits erfolgte Interviews austauschten. Das Vorwissen über den Forschungsgegenstand basierte so ausschließlich auf Informationen, welche die Forscherin selbst den Interviewpartnerinnen im Vorfeld mitteilte. Die direkte Kontrolle darüber, welche Informationen über das Forschungsvorhaben und über den Gesprächsablauf weitergegeben wurden, unterlagen damit der Forscherin. Für die Auswertung ist dies relevant, weil das Vorwissen über den Untersuchungsgegenstand die Strukturierung des Interviews beeinflusst. Wenn die Forscherin selbst einen Überblick darüber bewahren kann, welche Informationen die Interviewpartnerinnen im Vorfeld über den Untersuchungsgegenstand haben, kann sie diese im Interpretationsprozess reflektieren.

Insgesamt kann zu dem Feldzugang resümiert werden, dass er ohne Schwierigkeiten verlief. Es waren weit mehr Frauen gewillt, ein Interview zu geben als für den Rahmen der Untersuchung notwendig war. Es bestand also keine beobachtbare Hemmschwelle, über die kommunizierte Thematik zu sprechen. Allerdings sagt dieser Umstand noch nichts über eine Abgrenzung des Untersuchungsfeldes nach außen, da die Forscherin allen interviewten Personen als Teil des Feldes bekannt war. Sofern die Interviewten die Forscherin nicht selbst in Tanzkursen erlebten,

kommunizierten es die Kontaktpersonen den vermittelten Interviewpartnerinnen. Auf die Abgrenzung des Feldes nach außen wird im Ergebnisteil noch eingegangen.<sup>78</sup>

#### **4.5.3 Durchführung und Reflexion der narrativen Interviews**

Das erste Gespräch fand auf Wunsch der interviewten Person im Kaffeehaus statt. Für die Durchführung des Interviews war das kein idealer Ort, da es immer wieder zu Störungen und Ablenkungen kam. Der Grad der Offenheit im Interview wurde dadurch möglicherweise auch eingeschränkt.<sup>79</sup> Es wurde für die weiteren Interviews aus pragmatischen Gründen versucht, die Kaffeehaussituation zu vermeiden: das Transkribieren des ersten Interviews war nämlich durch die vielen Nebengeräusche mit großen Schwierigkeiten verbunden.

Die weiteren Interviews fanden alle in einer privaten Wohnung statt, in der sich jeweils nur die Forscherin und die interviewte Person befanden. Der Grad der Offenheit war hier insgesamt höher, die Interviewten konnten sich auf die Interviewsituation besser einlassen.

Es wurde von Seiten der Interviewten auch genügend Zeit eingeplant, sodass sie unter keinem Zeitdruck standen. Die Interviews dauerten ein bis zwei, eines sogar knapp drei Stunden.

In allen Interviews waren die Beteiligten per Du - ein weiterer Hinweis auf die Vertrautheit und Offenheit in der Interviewsituation.

Die Vorinformation, welche die interviewten Personen im Vorfeld über den Untersuchungsgegenstand und die Erhebungssituation erhalten hatten, beschränkte sich auf wesentliche Eckdaten. Ihnen wurde mitgeteilt, dass das Gespräch auf Tonband aufgezeichnet und die Ergebnisse anonymisiert würden. Die Entscheidung,

---

<sup>78</sup> siehe u.a. Kapitel „Das Bild der Tänzerin“, Seite 50.

<sup>79</sup> Allerdings merkt Gabriele Rosenthal (Rosenthal 2005: 53 ff.) an, dass es aufschlussreich sein kann das Arrangement des Interviewsettings den Interviewten zu überlassen, um etwas über die Strukturierung ihres Alltags zu erfahren. Ihr Einwand scheint sich aber nicht unbedingt auf ‚Störungen‘ in Kaffeehäusern zu beziehen, wobei die Kaffeehaussituation darauf hindeuten könnte dass zu viel Nähe von der Interviewten nicht gewünscht war. Genauso gut könnte das vorgeschlagene Kaffeehaus für die Interviewte örtlich einfach günstig gelegen haben.

an welchem Ort das Interview stattfinden würde, wurde den Interviewten überlassen. Nach der Erfahrung mit dem ersten Interview wurden sie lediglich darauf aufmerksam gemacht, dass ein ruhiger Ort für die Interviewsituation günstig wäre. Die Befragten wussten, dass für die Untersuchung nur Frauen interviewt wurden, was sicherlich Einfluss auf die Strukturierung und Auswahl des Gesprächsinhalts hatte.

Die Einstiegsfrage:

Die Einstiegsfrage zielte nicht auf eine Erzählung der gesamten Biographie ab, sondern beschränkte sich auf die Erzählung der ‚Tanzbiographie‘ oder ‚Tanzgeschichte‘ der Befragten. Sie wurden aufgefordert, alles zu erzählen was für sie selbst in diesem Zusammenhang wichtig und bedeutsam ist.

Für das erste Interview lautete die Einstiegsfrage folgendermaßen:

*In meiner Arbeit ist das große Überthema Frauen, Körper und Tanz. Mich interessieren die Erfahrungen von Frauen, die tanzen. Erzähl mir einfach, was immer für dich wichtig ist, das ist alles spannend für mich. Du kannst erzählen solange du willst, ich werde einfach nur zuhören und danach Fragen stellen. Vielleicht willst du damit anfangen, wie du zu tanzen begonnen hast und wie sich das dann weiter entwickelt hat.*

Die Einstiegsfrage regte zwar zu einem Erzählfluss an, wurde jedoch für die weiteren Interviews hinsichtlich eines größeren Grads an Offenheit überarbeitet und angepasst. Eine erste Interpretation ergab, dass der Erzählrahmen durch die Einführung des grob umrissenen Themas ‚Frauen, Körper und Tanz‘ von Anfang an eingeschränkt und in eine bestimmte Richtung gelenkt wurde.

In den folgenden Interviews wurde versucht, die Einstiegsfrage offener zu formulieren, und möglichst nicht im Vorhinein zu definieren, was zum Thema gehört und was nicht.

Die zweite Version der Einstiegsfrage lautete wie folgt:

*Mich interessieren die Erfahrungen von Frauen, die tanzen und die Bedeutungen, die das Tanzen für sie hat.*

*Willst du mir einfach von dir erzählen was du im Tanzen für Erfahrungen gemacht hast?*

*Erzähl mir, was immer für dich wichtig ist, das ist alles spannend für mich. Du kannst erzählen solange du willst, ich werde einfach nur zuhören und danach Fragen stellen. Vielleicht willst du damit anfangen wie du zu tanzen begonnen hast.*

So, oder etwas modifiziert, wurde die Einstiegsfrage bei den weiteren Interviews gestellt.

Sie löste bei fast allen Interviews zuerst eine recht knappe chronologische Aneinanderreihung von Ereignissen aus, in der die Interviewten ihre ‚Tanzgeschichte‘ im Zeitraffer überflogen und Fakten aufzählten. Erst als die Erzählung näher an die Gegenwart kam gingen die Befragten ausführlicher auf Ereignisse und Erlebnisse ein und verknüpften sie mit persönlichen Erfahrungen und detaillierteren Beschreibungen.

Nach dem Ende der Haupterzählung wurden immanente Nachfragen gestellt, bezogen auf die Notizen, die während des Gesprächs gemacht wurden.

Zusätzlich zur Einstiegsfrage hatte die Forscherin für die exmanente Nachfragephase<sup>80</sup> eine Themensammlung erstellt, die für die interessierte Thematik wesentlich schienen. Die Sammlung wurde durch die Zwischenanalysen ständig ergänzt. Meist wurden die Themenblöcke jedoch schon während des Interviews explizit oder implizit angesprochen.

#### **4.5.4 Reflexion der Interviewanalysen**

Für alle fünf Interviews wurden zuerst ein bis drei Feinstrukturanalysen pro Interview gemacht. Die Interpretationen fanden ausschließlich im Team statt, meist in einer Interpretationsgruppe aus StudentInnen, aber auch in Gruppen mit unterschiedlichen Personenzusammenstellungen. In den Teams interpretierten sowohl männliche als auch weibliche Personen.

---

<sup>80</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (2003) Seite 72.

Die Systemanalysen wurden aus forschungspragmatischen Gründen von der Forscherin allein durchgeführt, wobei die Ergebnisse aus den Interpretationen immer wieder mit außenstehenden Personen und Mitgliedern der Interpretationsgruppe besprochen wurden.

Die Interpretationsgruppe aus StudienkollegInnen begleitete den gesamten Forschungsprozess.

#### **4.5.5 Das Sample**

Es wurden für die Interviews Frauen interviewt, die seit mindesten einigen Semestern regelmäßig einen Tanzkurs in Modernem Ausdruckstanz oder einer verwandten Tanzrichtung besuchen. Die Bezeichnung der Kurse ist allerdings relativ unpräzise, ein Kurs kann den gleichen Titel tragen, aber der Unterricht kann sich trotzdem sehr unterschiedlich gestalten. Deshalb wurde als Kriterium für die Auswahl der Umstand gewählt, dass in den betreffenden Kursen auch Elemente enthalten sein müssen, in denen ‚frei getanz‘ wird, in denen es sozusagen um den ‚eigenen Ausdruck‘ geht ohne dass Bewegungen vorgegeben sind. Der Auswahl liegt die Annahme zugrunde, dass die Körpererfahrung in diesen Sequenzen unter Umständen eine bewusstere ist und dass die Personen, die solche Tanzkurse besuchen, nicht nur eine körperliche Ertüchtigung suchen, sondern für einen speziellen Ausdruck eigene Räume aufsuchen. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, leben die interviewten Personen alle in Wien und Wien Umgebung, wobei dieser Umstand nicht allzu bedeutsam scheint.



## 5. Die Ergebnisse

Es konnten aus den Interviews Ergebnisse herausgearbeitet werden, die in Hinblick auf Bedeutung und Sinn, die der Ausdruckstanz für Frauen haben kann, relevant sind.

Die Ergebnisse sind in Themenkomplexe zusammengefasst und strukturiert, wobei sich gewisse Überschneidungen in den jeweiligen Kapiteln nicht vermeiden ließen. Je nachdem, von welchem Gesichtspunkt aus die Analyseresultate betrachtet werden, eröffnen sich neue Bezugspunkte und Interpretationsmuster, sodass die Ergebnisse – aus verschiedenen Winkeln betrachtet – in verschiedenen Kontexten Sinn ergeben.

Zu den Zitaten aus den Interviews in der Ergebnisdarstellung:

Es herrscht Uneinigkeit darüber, ob in der Ergebnisdarstellung einer hermeneutischen Interpretation zitiert werden darf oder nicht. Ich habe mich dazu entschieden, dies zu tun, vor allem dann, wenn in den Interviews gewisse Stellen sehr treffend und bezeichnend ein Ergebnis darstellen und für dieses stehen. Die Zitate dienen allein der Veranschaulichung der Ergebnisse und nicht ihrer Validität. Die Interviews wurden in der Originaltranskription ohne Schriftzeichen und Groß- Kleinschreibung geschrieben. Den Interviewausschnitten, die zur Veranschaulichung zitiert werden, wurde zwecks leichter Lesbarkeit die Groß- und Kleinschreibung hinzugefügt und vereinzelt wurden auch Schriftzeichen verwendet. Innerhalb der Zitate bedeuten:

(--) Pause; - bedeutet eine Sekunde

(..) kurze Textstellen aus der zitierten Stelle weggelassen.

Da eines der sechs geführten Interviews nicht auf Tonband aufgenommen werden konnte werden im Folgenden hinsichtlich der Zitierweise nur die fünf in der Analyse berücksichtigten Interviews von 1-5 durchnummeriert.

## 5.1 Zur Tanzbiographie

### 5.1.1 Tanz in Kindheit und Jugend

Die Tanzerfahrungen im Kindheits- und Jugendalter reichen von einer regelmäßigen, wöchentlichen Teilnahme an Kursen wie Ballett- oder Jazztanz über einige Semester oder gar Jahre, bis hin zu dem Erleben von Gemeinschaftszugehörigkeit bei Tanzabenden im Rahmen von Jugendgruppen, dem Erlernen klassischer Tanzschritte - wie Walzer - unter elterlicher Aufsicht oder dem Besuch von Tanzschulen in späteren Jugendjahren.

All diesen frühen Tanzerfahrungen ist gemein, dass ihnen ‚Normalität‘ anhaftet. Sie werden als „normal“, „üblich“ und „naheliegend“ beschreiben. Für Mädchen im Kindes- und Jugendalter ist nicht nur der Besuch von Tanzkursen, sondern allgemein der Umstand, Erfahrungen im Bereich Tanz zu machen, Bestandteil ihrer „normalen“ Alltagswelt. Einschränkend ist hier anzumerken, dass selbstverständlich berücksichtigt werden muss, in welchem Umfeld die Mädchen aufwachsen. Auf das Umfeld kann aus den Erzählungen nur soweit geschlossen werden, dass die Mädchen, die in ihrer Kindheit Tanzkurse besuchen, aus Familien stammen, die sich diese Kurse leisten können. Die Tanzkurse sind hier Bestandteil privater Freizeitgestaltung. Zudem müssen die Kurse verfügbar und erreichbar sein, dies ist im städtischen bzw. kleinstädtischen Raum der Fall, jedoch meist nicht am Land.

Die Entscheidung, einen Tanzkurs im Kindes- und Jugendalter zu besuchen, geht in erster Linie von den betreuenden Personen, den Eltern aus. In diesem Sinne wird der Besuch von Tanzkursen für Mädchen Teil ihrer Erziehung und prägt damit ihr Rollenbild und Selbstverständnis.<sup>81</sup> Tanz wird für sie zum Bestandteil ihrer Sozialisation. Man könnte den Tanz hier in seiner gesellschaftlichen Bedeutung, etwa als Teil von gutbürgerlicher Erziehung, verstehen. Dieser Bedeutung entspricht vor allem die klassische Form des Balletts.

Befragte, die selbst bereits Mütter sind, formulierten die Tatsache, dass man Mädchen in Tanzkurse schickt und Buben in Fußballvereine, als

---

<sup>81</sup> Auf das Rollenbild, das hier gezeichnet wird, wird im Kapitel „Bild der Tänzerin“ näher eingegangen.

Selbstverständlichkeit. Tradierte Rollenmuster und Rollenerwartungen werden damit an Mädchen und Jungen weitergegeben.

Der Besuch von Tanzkursen in frühen Jahren wird zwar in den Erzählungen nicht besonders hervorgehoben, dennoch erlangt er insofern Relevanz, als er für die Identifikation mit Jugend- und Freundinnengruppen wichtig ist. So sind die Tanzerfahrungen Bestandteil gemeinsamer Freizeitgestaltung unter Freundinnen und auch der Entscheidungsgrund, tanzen zu gehen wird darauf zurückgeführt, dass es unter den Freundinnen üblich ist und viele Mädchen tanzen gingen.

Es fällt auf, dass es sich bei den Tanzkursen, die in der Kindheit- und Jugendzeit besucht werden hauptsächlich um sehr ‚geformte‘, ‚genormte‘ Tanzformen handelt, wie etwa Ballett oder Partnertänze in Tanzschulen, auch wenn die Kinderballettstunden unter anderem als ‚spielerisch‘ beschrieben werden.

Frühe Tanzerfahrungen werden aber nicht nur im Rahmen von Kursen beschrieben, sondern als Teil der Nachmittags- und Abendgestaltung in Jugendgruppen, in denen volkstanz oder frei zu Musik getanzt wird. In diesem Zusammenhang spielt in erster Linie das Gemeinschaftsgefühl und das Gefühl der Gruppenzugehörigkeit eine Rolle. Tanzen als Teil einer Gemeinschaft, als Element sozialen Eingebundenseins in ein Kollektiv.

Auf die eine oder andere Weise beschrieben alle Befragten Tanz als Teil ihrer Alltagserfahrung in Kindheit und Jugend. Es dürfte relevant sein, dass diese frühen Erfahrungen später Bedeutung erlangen, wenn die Mädchen älter werden und aus verschiedenen Beweggründen den Tanz wieder aufgreifen.

### **5.1.2 Brüche**

Insgesamt zeigen die jeweiligen ‚Tanzbiographien‘ (darunter sind die persönlichen Lebensbeschreibungen bezogen auf die eigene Tanzgeschichte zu verstehen) immer wieder Brüche auf. Sie sind keineswegs durchgängig. Das Tanzen wird immer wieder, aus verschiedenen Beweggründen, aufgegriffen und rückt dann wieder in den Hintergrund und spielt für eine Zeit keine Rolle im Leben der Frauen. In den Erzählungen tauchen solche Unterbrechungen immer wieder auf, für eine kürzere

oder längere Phase werden keine Tanzkurse besucht, sei es aus Gründen des Scheiterns oder aufgrund des Verfolgens anderer Aktivitäten.

In den Jugendjahren kann ein solcher Bruch durch das Scheitern einer angestrebten professionellen Tanzkarriere zustande kommen, weil der Körper nicht dem Ideal entspricht oder die erforderlichen Leistungen nicht erbracht werden. Durch Eltern, die den weiteren Besuch von Tanzkursen verbieten, weil die schulischen Leistungen zu wünschen übrig lassen. Durch einen Wechsel der Tanzlehrer und ein damit verbundenes Nicht-Zurechtfinden mit den neuen Gegebenheiten und den ungewohnten Lehrmethoden. Oder einfach dadurch, dass andere Aktivitäten in den Vordergrund rücken oder Ziele verfolgt werden, die keinen Raum für das Tanzen lassen.

Zur Zeit der Interviews besuchten die interviewten Frauen alle seit bereits mindestens mehreren Semestern regelmäßig einen Tanzkurs in Modernem Ausdruckstanz / Ausdruckstanz / Modernem Tanz / Improvisationstanz. Der Tanz hatte also seit einer gewissen Zeitspanne (wieder) größere Relevanz in ihrem Leben.

Der ‚Einstieg‘ oder ‚Wiedereinstieg‘ in den Tanz erfolgte aus unterschiedlichen Beweggründen, aber immer aus freien Stücken und hat zum derzeitigen Zeitpunkt (zum Zeitpunkt des Interviews) immer noch Bedeutung, da der Tanz immer noch verfolgt wird.

### **5.1.3 Einstieg – oder Wiedereinstieg in den Tanz**

#### **5.1.3.1 Die Anfangsphase: Überwindung und Anziehung**

Der Einstieg in den Tanzkurs wird als eine Herausforderung erlebt. Man ist mit einer neuen Situation konfrontiert, vor neue Aufgaben gestellt, und es gilt, sich in dieser Situation zurecht zu finden. Die Umgebung des Tanzstudios ist möglicherweise neu, die Tanzlehrerin oder der Tanzlehrer sind unbekannt, man ist von neuen Gesichtern umgeben. Es geht darum, Schritten, Anweisungen und Instruktionen zu folgen. Zu spüren, aufmerksam zu sein und umzusetzen.

Diese Einstiegsphase ist mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Allein dem Schritt, tatsächlich (wieder) in einen Tanzkurs zu gehen, kann ein jahrelanger Prozess

vorangegangen sein. Man spielt mit dem Gedanken einen Kurs zu besuchen, liest eine Anzeige oder bekommt einen Folder in die Hand, überlegt, fühlt sich hingezogen, würde es gerne ausprobieren, man hat schon den Telefonhörer in der Hand, um nähere Informationen darüber zu erhalten und lässt es dann doch bleiben. Der Schritt in dieses neue Feld hinein kostet Überwindung. Die Hinderungsgründe können vielfältig sein und haben mit einem sehr klar abgegrenzten und eingeschränkten Bild des Tanzes und der sich in diesem Feld bewegenden Tänzer zu tun.<sup>82</sup> Entspreche ich diesem Bild? Werde ich mich vor den Anderen bloßstellen? Kann ich die Aufgaben erfüllen? Bin ich zu dick? Was erwartet mich dort? Unsicherheit und Angst, sich in diesem neuen System nicht zurecht zu finden oder dem Bild, das man von den ProtagonistInnen dieses Systems hat, nicht zu entsprechen, überwiegen oft für eine längere Zeit bis der Schritt gewagt wird. Es kann angenommen werden, dass es zu diesem Schritt in das Feld hinein häufig gar nicht kommt, weil die Hemmschwelle zu groß ist. Für viele bleibt, so kann man sich vorstellen, immer nur eine Wunschvorstellung aufrecht.

Diese Wunschvorstellung ist die andere Seite der Medaille. Es gibt etwas, das stark anziehend wirkt. Eine Art Wunsch- oder Traumvorstellung an der man gerne teilhaben würde. Hat man in Kindheits- und Jugendjahren bereits Tanzkurse besucht, so mag es sein, dass die Hemmschwelle, sich später wieder in dieses Feld zu begeben, geringer ist. Wobei dabei auch die zeitliche Distanz zu dieser Phase eine Rolle spielen kann.

Die ersten Tanzstunden werden als Herausforderung erlebt. Gerade die erste Phase ist oft eine Gratwanderung: Gefühle der Unsicherheit und des ‚Unwohlseins‘ wechseln mit der positiven Erfahrung neuer, bisher unbekannter Erlebnisse.

Der Ausdruckstanz oder Moderne Tanz zeichnet sich meist dadurch aus, dass es in den Stunden nicht nur darum geht, vorgegebenen Schritten zu folgen, neue Bewegungen und Choreographien zu erlernen, sondern auch darum, selbst zu improvisieren, ‚inneren‘ Bewegungen zu folgen und ‚eigene‘ Bewegungen zu finden.<sup>83</sup> Hat man keine oder wenig Erfahrung im Tanz, kann das verunsichernd wirken, es gibt nichts, an dem man sich orientieren kann. Diese

---

<sup>82</sup> siehe hierzu auch Kapitel „Das Bild der Tänzerin“, Seite 50.

<sup>83</sup> siehe hierzu auch Kapitel „Was ist Moderner Ausdruckstanz“, Seite 51.

Orientierungslosigkeit, die Tatsache, dass es nichts gibt, nach dem man sich richten oder an dem man sich ‚festhalten‘ kann, wird von vielen als beunruhigend und irritierend beschrieben, als schonungslose Konfrontation mit sich selbst. Die Angst, sich vor den Anderen bloßzustellen und die Schüchternheit, sich vor den Anderen zu zeigen, das Gefühl sich vollkommen zu exponieren, Scham für das eigene ‚Unvermögen‘, das Ringen mit sich selbst, die selbst auferlegten Barrieren zu überschreiten, Beurteilung, Vergleiche. Es verwundert nahezu, dass die Frauen, trotz all dieser unangenehmen Gefühlsregungen, die Kurse weiter verfolgen. Aber neben diesen Herausforderungen beschreiben sie Erlebnisse, die sie dazu motivieren, weiter in die Kurse zu gehen. Die ‚Ergriffenheit‘ über Bewegungen, die sie noch nie zuvor gemacht haben und sich selbst nie zugetraut hätten, das Fühlen des eigenen Potentials, das in einem schlummert und bisher nicht gekannt und genutzt wurde, ein diffuses Gefühl von Berührtheit und Anziehung, dem man weiter nachgehen will und das einen nicht loslässt. Man nimmt die unangenehmen ‚Begleiterscheinungen‘ in Kauf, sieht sie als Herausforderung an, als Möglichkeit, sich ihnen ‚zu stellen‘ um sie zu überwinden und daran zu wachsen. Erlebnisse in den ersten Tanzstunden werden häufig als „Schlüsselerlebnisse“ beschrieben und so im Nachhinein in ein Deutungsmuster eingefügt, um dem Erlebten Sinn zu geben.

### **5.1.3.2 „Schlüsselerlebnisse“ in den ersten Tanzstunden**

Eines der Schlüsselerlebnisse wird folgendermaßen beschreiben: die Protagonistin besucht nach einer mehrjährigen Tanzpause einen Kurs in Improvisationstanz.

*„es hat sich wirklich angefühlt so als ob ich einfach schon immer eigentlich das hätte machen wollen und aus irgendeinem Grund bis jetzt nicht dazu gekommen bin und nicht gewusst hab wo oder was ich suchen soll“<sup>84</sup>*

Als sie nach der Stunde in die Umkleidekabine zurück kommt merkt sie, dass sie vergessen hatte, ihren Kabinenschlüssel abzuziehen. Ihre Tasche samt Inhalt (Kalender, Telefon, Geldbörse, Ausweise) ist weg. Im Nachhinein deutet sie diesen Umstand als völligen Neubeginn. Obwohl der Verlust ärgerlich war wird er retrospektiv als sinnvoll umgedeutet. Sie hat ihre ‚wahre Bestimmung‘ gefunden, mit

---

<sup>84</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 103-106.

dem Wegfallen ihrer ‚alten Identität‘, manifestiert in Identitätsausweisen, Telefonnummern von Menschen, die ihr nicht mehr wichtig waren und Terminen, die sie nur einschränkten, wird diese totale Neuorientierung verstärkt und untermauert. Der Tanz wird zum zentralen Lebensinhalt und zum Mittelpunkt ihrer Neuorientierung. Dieses Erlebnis ist der Wendepunkt zu einem neuen Lebensabschnitt.

Ein weiteres Schlüsselerlebnis stellt sich so dar: Die Protagonistin besucht einen Kurs in Rhythmus und Tanz, ebenfalls in der Anfangsphase, als sie den Tanz für sich entdeckt. Während einer Tanzstunde kommt ihr plötzlich ein „Traumgedanke“ dass sie selbst diese Arbeit gerne machen würde, solche Gruppen gerne leiten würde. Der Gedanke scheint ihr absurd, weil sie selbst erst mit dieser Arbeit in Berührung kommt und ihr jegliche Voraussetzungen dazu fehlen, Gruppen anzuleiten. Dennoch beschreibt sie diesen Gedanken rückblickend als Impuls gebend, er erscheint ihr wie ein ‚Ruf aus einer anderen Welt‘, als ihre ‚Berufung‘ der sie weiter folgt. Mittlerweile liegt dieses Ereignis Jahre zurück und sie leitet selbst auch Tanzkurse. Sie macht ihre weitere Orientierung also ebenfalls an einem Ereignis fest, das sie selbst nicht hervorgerufen hat und retrospektiv als Schlüsselerlebnis für ihren folgenden Weg deutet.

Das dritte exemplarische Schlüsselerlebnis erlebt die Protagonistin in einem Kurs für Modernen Ausdruckstanz.

*„denn wenn das ahm gleich in den ersten Stunden so berührende Erlebnisse also ich kann mich erinnern da homma so a Fi so a Bewegung gemocht die hab ich nie zuvor im Leben gemocht jo oiso so dieses total Tänzerische und des woa so so a offene Bewegung so noch oben so offen und mia san de Tränen oba grinnen es hat mich so berührt diese Bewegung zum ersten mal zu mochn im Leben ja waaa (B2 lacht) könnt jetzt nicht heulen wenn ich dron denk und ahm (-- ) jo des woa denn so beglückend“<sup>85</sup>*

Die Protagonistin beschreibt ein emotional aufgeladenes Erlebnis, das durch ein auslösendes Moment, eine ‚total tänzerische Bewegung‘ hervorgerufen wird, die auf körperlicher und emotionaler Ebene erfahren wird. Für sie ist es ein

---

<sup>85</sup> Zitat Interview 2: Zeile 66-71.

Schlüsselerlebnis in dem Sinn, dass es ihr ‚neue Welten‘ eröffnet, die sie bisher nicht gekannt hat oder mit denen sie sich selbst nicht in Verbindung gebracht hat. Trotz großer anfänglicher Schwierigkeiten in den Stunden hält sie aufgrund dieser Erlebnisse die Entscheidung aufrecht, den Tanzkurs weiterhin zu besuchen.

## 5.2 Das Bild der Tänzerin

Das gesellschaftlich vorherrschende Bild der Tänzerin beeinflusst die Art und Weise, wie sich Frauen dem Feld ‚Tanz‘ annähern und ob sie dies *überhaupt* wagen. Das vorherrschende Bild, wie es sich aus den Interviews lesen ließ, ist einerseits geprägt durch das Bild des klassischen Ballett und der Balletttänzerinnen, andererseits durch klassische Gesellschafts- und Paartänze, obwohl sich gerade im 20. Jahrhundert aus dem klassischen Tanz verschiedenste Stilrichtungen entwickelt haben. Dennoch prägen sie das Allgemeinbild, das vom Tanz gezeichnet wird, wie es scheint, noch ungemein.

Das ‚Bild der Tänzerin‘ ist gezeichnet durch Zierlichkeit und Anmut, Schönheit und einer schlanken Figur, Tänzerinnen *sind* jung, hübsch, mitunter lieblich/liebreizend, graziös, zart und grazil, gleichzeitig auch selbstbewusst, sie haben ein gutes Körpergefühl, ein hohes Maß an Selbstbeherrschung, Körperbeherrschung und Disziplin. Diese Attribute sind natürlich nicht jeder Tänzerin zueigen, jedoch ließ sich hinter den verschiedensten Aussagen immer wieder ein Bild ausmachen, welches die weiter oben beschriebenen Eigenschaften enthielt. Man könnte es auch als *Idealbild der Tänzerin* beschreiben, das einen Einfluss auf das Verhalten und Handeln der Frauen hat, die sich mit diesem Feld beschäftigen oder sich ihm annähern wollen. Dieses *Idealbild* wirkt vorstrukturierend auf die antizipierten Erwartungen, die an das Feld und die im Feld geltenden Regeln gestellt werden.

Wenn sich Frauen mit diesem Bild nicht in Verbindung bringen und identifizieren können, ist das häufig ein Hinderungsgrund für sie, sich in dieses Feld hinein zu begeben und tanzen zu gehen, auch wenn der Tanz an sich sie vielleicht anspricht.

Eine der Frauen konnte sich beispielsweise erst dazu entschließen, einen Tanzkurs zu besuchen, als ihr ein Flyer in die Hände fiel, in dem explizit darauf hingewiesen

wurde, dass der darauf beworbene Tanzkurs auch fülligeren Menschen und Menschen jeden Alters offen stand.

Das Bild der Frau, die tanzt, kann aber auch andere Konnotationen haben. Die Tänzerin, die verführt, die für Andere (in erster Linie für Männer) und vor Zuschauern tanzt. Durch die Verschränkung mit dem Körper wird der Tanz seit jeher auch erotisiert. Es entsteht der erotisierte und sexualisierte Körper, der tanzt, um anderen zu gefallen. Für die Frauen in den Interviews schien dieses Bild jedoch weniger Relevanz zu haben. Es wird mit dem Modernen Tanz und Ausdruckstanz eher weniger in Verbindung gebracht. Dass es keine oder wenig Erwähnung fand könnte jedoch auch mit damit zu tun haben, dass das Thema tabubehaftet ist und die Frauen, vor allem in der Interviewsituation mit einer anderen Frau, das Thema ausklammerten und nicht näher darauf eingingen. Dieser Umstand soll hier nur Erwähnung finden, es konnte nicht näher darauf eingegangen werden.

### **5.3 Was ist Moderner Ausdruckstanz?**

Für den Modernen Ausdruckstanz gibt es einerseits keine einheitliche Definition, andererseits keine einheitliche Ausdrucksweise, soll heißen: wie ein Kurs benannt wird, hängt auch stark von den lehrenden Personen ab, die die Kurse anbieten - je nachdem, was in den jeweiligen Kursen vermittelt werden soll und was sich die lehrenden Personen darunter vorstellen. Kurse tragen die verschiedensten Bezeichnungen: einfach nur ‚Moderner Tanz‘, oder ‚Moderner Ausdruckstanz‘, ‚Moderner expressiver Ausdruckstanz‘, ‚Ausdruckstanz‘, ‚Improvisationstanz‘, etc. Es ist schwierig, einen gemeinsamen Nenner für diese Kurse zu finden und ihnen einen gemeinsamen Rahmen zu geben, weil die Schwerpunkte der vermittelten Inhalte mitunter anders gewichtet sind. Die Begriffe werden deshalb im Folgenden synonym gebraucht. In den Interviews näherten sich die Frauen mit ihren eigenen Definitionen und Vorstellungen den Inhalten an, die die Tanzstunden für sie transportierten.

Eine der interviewten Frauen versucht den Ausdruckstanz von anderen Tanzrichtungen abzugrenzen: In anderen Tanzrichtungen gibt es ein ganz

bestimmtes Bewegungsvokabular „wei sonst schmeckts net noch dem Tonz“<sup>86</sup>  
Sie bringt einen Vergleich mit der Musik:

*„wie in der Musik wenn i a bestimmte Musikrichtung spün wü donn muas i mit den Mitteln dieser Musikrichtung arbeiten mit der Rhythmik und Harmonik und Melodieführung dieser Richtung, sonst klingts net noch der Richtung und im Tonzen is es a so ja gher ja donn a zam wenn i Tango spü und Tango tonz is des a bestimmte Harmonik Rhythmik Melodie und bestimmte Bewegungen dass ich erkenne dass des Tango is. Moderner Ausdruckstanz is für mi total weit und des is a des was mir persönlich daugt“<sup>87</sup>*

Der Ausdruckstanz wird als eine Form des Tanzes stilisiert, die wenig vorgiebt, einschränkt und begrenzt, die sich nicht durch ein bestimmtes Bewegungsvokabular auszeichnet, sondern möglichst viel offen lässt und einen Raum schafft, der einem für die ‚eigenen‘ Bewegungen zur Verfügung steht.

Von einer anderen Frau wird der ‚Moderne Ausdruckstanz‘ so beschrieben:

*„man nimmt so ahm Grundformen der Bewegung her die man eben aus dem Ballett oder so eben erarbeitet hat und ahm (-- ) die verschiedensten Weiterentwicklungen daraus und (-- ) es is halt bissl a freierer a freierer Umgang mit Tanz eigentlich also genau ja (-) bissl mehr Improvisation und ahm eigenes Einbringen (-- ) und trotzdem ein Gerüst oder irgendwas woran man sich anhalten kann also (-- ) sozusagen es gibt Bewegungen und Bewegungsabläufe die ma erlernen kann und die man dann ahm verwenden kann“<sup>88</sup>*

Bei diesem Versuch einer Definition bilden verschiedene Techniken und Bewegungen aus unterschiedlichen Stilrichtungen die Grundlage und Basis der Bewegungen, die dann in einer beliebigen Weise kombiniert und zusammengesetzt werden und in die eigene Improvisation einfließen können.

---

<sup>86</sup> Zitat Interview 2, Zeile: 452 - 453

<sup>87</sup> Zitat Interview 2, Zeile: 453 - 459

<sup>88</sup> Zitat Interview 1, Zeile: 303 - 310

Für andere ist die Technik insoweit hilfreich, als sie zwar die eigenen Möglichkeiten erweitert und das Ausdruckspotential bereichert, aber nur wenn sie nicht mehr als solche erkennbar ist, nur wenn sie zur ‚eigenen‘ Bewegung wird.

*„ich finde Technik auch selbst sehr wertvoll und ich gehe immer wieder aaahm auch zu verschiedenen Kursen wo Technik vermittelt ist (...) aber die Technik für mich ist so weit interessant und ah befruchtend wenn ich sie wirklich ah mit meinem Stil mit meinem Potential integrieren kann also wenn ich eine Drehung lerne (-- ) dass ich schon sie vielleicht einige Zeit ahh übe aber dann eigentlich die Technik vergesse aber einfach dieses Gefühl oder Raum - Erweiterung dass ich das einfach mit meinen Möglichkeiten integriere“<sup>89</sup>*

Es geht also darum, Bewegungsabläufe eine Zeit lang zu wiederholen und zu üben, um das eigene Bewegungsrepertoire zu erweitern, aber die neu gelernte Bewegung dann wieder zu vergessen, zu lassen und durch sie eine eigene Ausdrucksmöglichkeit zu finden, sie in die eigene Bewegung einfließen zu lassen, ohne dass die Technik bewusst verwendet wird. Sie kann zu einer ganz anderen Bewegung werden und trotzdem eröffnet das Erlernen neuer Techniken neue Ausdrucksmöglichkeiten, weil das zur Verfügung stehende Repertoire, der Pool an Möglichkeiten, erweitert ist.

Beim Improvisations – und Ausdruckstanz geht es um ein Erweitern der Grenzen, um ein Kennenlernen der eigenen Möglichkeiten und um ein Erweitern dieser Möglichkeiten. Die Idee ist, dass das eigene Potential nicht nur durch eine von außen zugeführte Technik erweitert wird, sondern dahinter steht die Annahme, dass in jedem Menschen ein ungenütztes, unbekanntes Potential schlummert, man könnte es auch als Kern bezeichnen. Es gilt - über den körperlichen Ausdruck - mit diesem verborgenen und „schlummernden“ Potential vertraut zu werden und Zugang zu diesem Kern zu finden. Einer Bewegung näher zu kommen, die nicht von außen vorgeformt ist, sondern aus dem ‚Inneren‘ kommt, aus einem inneren Impuls. Dies kann die Ansicht beinhalten, dass in jedem Menschen ein Teil existiert, der nicht durch äußere, soziale oder wie auch immer geartete Einwirkungen geformt ist, der im Tanz über den Körper ausgedrückt werden kann.

---

<sup>89</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 184 – 193.

*„wenn ich mich bewege und tanze ich zeige etwas von mir (-) etwas mehr als die Bewegung etwas viel tieferes“<sup>90</sup>*

## **5.4 Wesentliche Elemente der Tanzstunden**

### **5.4.1 Die Rolle der TanzlehrerInnen**

Aus Sicht der Schülerinnen ist die Rolle der TanzlehrerInnen in Kursen für Ausdruckstanz vordergründig die, einen Raum zu schaffen, in dem der Tanz erlebbar wird. Die Kurse zu ‚leiten‘ scheint in diesem Zusammenhang nicht angebracht, auch nicht erwünscht, denn dieser Ausdruck beinhaltet einen direktiven, wenn nicht gar autoritären Führungsstil. Es geht vielmehr darum einen Raum bereitzustellen, einen Rahmen zu schaffen, in dem Potentiale entfaltet werden können, in dem Lernen und Experimentieren möglich ist. Die Lehrenden geben also nicht jeden einzelnen Schritt vor und die SchülerInnen machen die Schritte und Bewegungen nach, sondern die Lehrenden bieten Übungen an, in denen die SchülerInnen ihre eigenen Bewegungen erleben können, in ihrem eigenen Tempo lernen und ausprobieren können. Sie geben die äußere Struktur vor und schaffen den Raum und das Umfeld.

Einige Tanzstunden sind in verschiedene Phasen geteilt, es gibt eine Eingangsphase, in der aufgewärmt wird, es gibt einen Teil, in dem mit freieren Übungen experimentiert wird und vielleicht noch einen Teil, in dem eine Choreographie erlernt oder gedehnt wird. In einigen Abschnitten sind also sehr wohl Bewegungsabläufe vorgegeben, die in dem Sinne verstanden werden können, dass das Bewegungsrepertoire dadurch erweitert wird.

### **5.4.2 Genderaspekt**

In den Tanzkursen fällt auf, dass hauptsächlich Frauen die Kurse besuchen, sie sind meistens in der Überzahl. Jedoch kann ebenfalls bemerkt werden, dass im Verhältnis

---

<sup>90</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 488 – 489.

dazu relativ viele Männer Tanzkurse leiten.<sup>91</sup> Dieser Umstand lässt sich in Verbindung zu einer genderspezifischen Rollenaufteilung betrachten, die auch in anderen Professionen festzustellen ist. Abgesehen von dieser Beobachtung kann man sich trotzdem die Frage stellen, warum sich in diesem Bereich hauptsächlich Frauen bewegen. Hier können nur Mutmaßungen angestellt werden.

Zum einen ist ein Aspekt des Ausdruckstanzes, dass das Innere erforscht und ‚ausgedrückt‘ werden soll, dies ist auch mit dem Ausdruck von Emotionen verbunden. Betrachtet man die sozialhistorisch bedingten Rollen, die Männern und Frauen zugewiesen wurden, so kann man im 18. Jahrhundert feststellen, dass sich im Bereich der Familie eine Teilung in unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche vollzog.<sup>92</sup> Vor allem für Frauen bedeutete dies eine Neudefinition ihrer Rolle in Ehe und Familie. Frauen wurden für die Sphären des Emotionalen und der häuslichen Privatheit zuständig, Männer für Berufsarbeit und öffentliches Leben.<sup>93</sup> Auch wenn sich vor allem in den letzten Jahrzehnten diese Rollenmodelle zu wandeln begannen und brüchig wurden, ist die Bedeutung dieser tradierten Geschlechterrollen nicht zu unterschätzen. Frauen haben gelernt, dass der emotionale Bereich und die Gefühlswelt mehr ein Teil ihrer Lebenswelt ist als dies auf die Lebensbereiche von Männern zutrifft. Gleichzeitig ist es für Männer immer mit einem gewissen Risiko verbunden, sich diesen Bereichen anzunähern, weil sie dadurch schnell in Verdacht geraten ‚unmännlich‘ zu sein und der an sie gestellten Rollenerwartung nicht zu entsprechen. Es mag also für Frauen leichter und ‚naheliegender‘ sein, sich in Bereichen zu bewegen, die mit Emotionalität und emotionalem Ausdruck zu tun haben.

Eine der interviewten Frauen beschreibt ihre eigene Beobachtung, dass sich Frauen eher im Tanzbereich bewegen:

*„grade so in dem was eben so richtig typisch tänzerisch is also so was so bisschen Ballett im Hintergrund hat oder eben zum Beispiel diese Modern Richtungen aber so mit dem zeitgenössischen kommen mehr und mehr*

---

<sup>91</sup> Dies hat auch die Studie bestätigt, die im Kapitel zuvor Erwähnung fand.

<sup>92</sup> Das Ehe-Ideal der romantischen Liebe begann sich in dieser Zeit langsam durchzusetzen und hatte für die geschlechtliche Rollenaufteilung weitreichende Folgen.

<sup>93</sup> vgl. Burkart, Günther 1997.

*Männer rein also alles was dann so ins halb Akrobatische, Performative geht wern die Männer mehr<sup>94</sup>“*

Eine Frau hat für sich selbst einen interessanten Zugang zu ihrem Körper gefunden: sie benutzt grammatikalisch die weibliche Form, wenn sie über ihren Körper spricht:

*„ich sag meistens sie zu meinem Körper, weil's eigentlich ne Frau is<sup>95</sup>“*

### **5.4.3 Die TanzkollegInnen**

Neben den TanzlehrerInnen spielen die KollegInnen, die Personen, die denselben Tanzkurs besuchen, eine wesentliche Rolle für das Umfeld in den Tanzstunden. Es ist bedeutsam dafür, ob ein Kurs weiterhin besucht wird, wie man sich in eine Gruppe integriert und wie man von dieser aufgenommen wird. Während des Tanzens ist der Focus zwar vordergründig auf das eigene Erleben gerichtet, die Gegenwart der anderen TeilnehmerInnen und deren Tanz bildet aber einerseits den Rahmen für die Stunde, andererseits kriert man gemeinsam das Feld, den Raum, in dem getanzt wird und nimmt im Tanz aufeinander Bezug, ob dies nun bewusst oder unbewusst geschieht.

Die TanzkollegInnen können eine unterstützende Rolle einnehmen, wenn sie sich beispielsweise gegenseitig helfen, Schritte oder Bewegungen zu erlernen. Für die Atmosphäre im Kurs ist es außerordentlich wichtig, wie sich die Teilnehmerinnen zueinander verhalten. Schlechte Erfahrungen mit den anderen KursteilnehmerInnen können ohne weiteres dazu führen, dass ein Kurs nicht mehr besucht wird. Indem von erfahreneren KursteilnehmerInnen zum Beispiel im Tanz-Fachjargon gesprochen wird, wird eine Grenze gezogen zwischen ihnen und den neuen, weniger erfahrenen und noch ‚uneingeweihten‘ TänzerInnen, die sich dadurch ausgeschlossen und in der Gruppe unerwünscht fühlen können.

In Choreographien, aber auch in Improvisationssequenzen kann der Bezug zu den anderen bewusst eingesetzt werden. In Choreographien können die Tänzerinnen unterschiedliche Rollen und Sequenzen tanzen, die miteinander in Verbindung

---

<sup>94</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 655 – 658.

<sup>95</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 606 - 607.

stehen, oder auch als Gruppe Bewegungen synchron ausführen. Zeitlich und räumlich wird der Tanz aufeinander abgestimmt. Es kommt dabei darauf an, nicht nur sich selbst wahrzunehmen, sondern auch die anderen im Raum. Im Improvisationstanz passiert ähnliches, nur ist dabei keine durchchoreographierte Bewegung vorgegeben. Die Richtung der ‚Contact Improvisation‘ ist zum Beispiel speziell darauf ausgerichtet, in der Improvisation sich selbst und die anderen zu spüren, sich ihnen zu nähern und durch die Bewegung in Kontakt mit ihnen zu treten.

#### **5.4.4 Umfeld und Rahmen**

Es gibt mehrere Rahmenbedingungen, die für das Umfeld in Tanzstunden wesentlich sind. Dazu gehören einerseits, wie bereits beschrieben, die Lehrenden und die Mittänzer, andererseits die Beschaffenheit des Raumes, in dem getanzt wird (wie Größe, Beschaffenheit des Bodens, etc.), die Musik, der Spiegel. Es ist wichtig, dass der Raum eine gewisse Größe hat, damit sich die TeilnehmerInnen ‚frei‘ bewegen können, dass der Boden bestimmte Erfordernisse erfüllt, sodass auf allen Ebenen getanzt werden kann: am Boden, im Sitzen, im Stehen, auf nur einem Bein oder manchmal gar für einige Sekunden freischwebend in der Luft.

Zwei bedeutende Komponenten werden im Folgenden näher dargestellt: die Musik und der Spiegel.

##### **5.4.4.1 Die Musik**

In fast allen Tanzstunden ist die Musik wesentliches Element des Tanzes. Sie gibt einen Rhythmus vor, nach dem man sich bewegt, oder bildet einen Rahmen im Hintergrund, wenn frei improvisiert wird. Die Musik ist dann impulsgebend für die Bewegung. Allerdings wird auch manchmal ohne Musik improvisiert, um von keinem ‚äußeren‘ Impuls geleitet zu sein.

Die Musik kann die Funktion haben, körperliche Anstrengungen im Tanz weniger zu spüren oder über sie hinwegzutragen.

*„du bist a gehoben durch die Musik ja du denkst da net jetzt muss ich einen Schritt machen sondern die Musik a rafft dich auf sozusagen<sup>96</sup>“*

Die Musik hebt in einen anderen Zustand und kann einen Impuls geben, weiter zu machen. Sie schafft eine Atmosphäre, oder auch eine Struktur im Hintergrund, an der sich der Tanz orientieren kann. Sind Choreographien vorgegeben, so wurden diese oft in Relation zur Musik geschaffen, bei freier Improvisation kann die Musik einfach der Inspiration dienen.

*„allein wenn man diese Musik hört is dann schon der Körper in irgendeiner andern (-- ) Sphäre (..) da hört man dann irgendwie auf zu denken und der Körper macht den Teil, den er tun soll also die Choreographie das is dann irgendwie so ein (-- ) (B3 atmet tief) ja sich gehen lassen und einfach tanzen<sup>97</sup>“*

Auf diese ‚andere Sphäre‘, zu der die Musik ihren Teil beiträgt, wird in einem späteren Kapitel noch näher eingegangen.<sup>98</sup> Vorerst soll es reichen festzustellen, dass die Musik für das Eintreten in diese andere Sphäre eine bedeutende Rolle spielen kann.

Das Tanz-Erlebnis wird maßgeblich von der Musik beeinflusst und auch die Tatsache, welche Musik in den Tanzstunden gespielt wird, hat bedeutenden Einfluss darauf, wie eine Tanzstunde erlebt wird. Andererseits kann eine Musik auch eine solche Anziehung haben, dass die Musik dazu bewegt, einen Kurs zu besuchen.

*„dann hab ich eine Musik mal gehört als ich grad in der Umziehkabine war und hab gewusst ich muss sofort wissen was die zu der Musik machen, egal was sie machen es muss großartig sein weil zu der Musik kann man nix machen was nicht irgendwie großartig ist<sup>99</sup>“*

Die Bedeutung der Musik für den Tanz ist herausragend. Ein Tanz-Erlebnis, das in ‚Einklang‘ mit der Musik stattfindet, kann so erfahren werden:

*„mit Musik dass is für mich einfach so das Schönste das macht den Tanz dann so komplett irgendwie (..) es is einfach so wenn es wirklich stimmt und wirklich*

---

<sup>96</sup> Zitat Interview 2, Zeile: 56-58.

<sup>97</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 69-73.

<sup>98</sup> Siehe hierzu Kapitel „Der Tanz als außeralltäglicher Raum“, Seite 62.

<sup>99</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 135-139.

*passt also wirklich ich mich mit der Musik verbinden will dann sozusagen die Musik sichtbar mach oder wo einfach alles in mir so vom Gefühl her einfach so mitstrebt und (-) das sozusagen leben macht (..) also durch einen durchfließt und einen auch mitnimmt in die Bewegung hinein<sup>100</sup>“*

Der Tanz macht die Musik sichtbar.

#### **5.4.4.2 Der Spiegel als Konfrontation mit dem Selbst**

In den Räumen, in denen Tanzkurse stattfinden, befinden sich häufig große Spiegel, die in den Tanzstunden auch einbezogen werden. Meist wird zu diesen Spiegeln hin getanzt, wobei einige Räume, gerade solche in denen Ausdrucks- oder Improvisationstanz stattfindet, bewusst ohne diese Spiegel auskommen. In Tanzstunden, in denen es gilt, Bewegungen exakt nachzuahmen oder mit der Gruppe in der Bewegung eine Einheit zu bilden und die Bewegungen möglichst synchron auszuführen, dient der Spiegel der eigenen Kontrolle und der Überschaubarkeit des Raumes. Wo bin ich in Relation zu den anderen? Stimmen meine Bewegungen mit denen der anderen überein?

In einigen Räumen, in denen sich Spiegel befinden, wird seitens der Lehrenden zwischen ‚vor dem Spiegel tanzen‘ und ‚den Spiegel im Rücken haben‘ gewechselt, um zum einen die Möglichkeit zu haben, sich von außen sehen zu können, und in anderen Situationen dem ‚Spüren der Bewegung‘ mehr Aufmerksamkeit zu schenken. In Improvisationssequenzen wird der Spiegel oft außer Acht gelassen.

Dennoch, der Spiegel ist ein zentrales Instrument im Tanz, er hat mehr Einfluss auf das Erleben, Handeln und Geschehen in den Tanzstunden, als den Protagonistinnen oft bewusst ist.

Vor dem Spiegel zu tanzen berührt unterschiedliche Aspekte:

Einerseits die ständige Konfrontation mit sich selbst. Andererseits das unaufhörliche Gewahrsein und vor Augen haben dessen, was im Raum geschieht, was die anderen Personen im Raum machen und wo man sich in diesem Raum selbst positioniert.

---

<sup>100</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 549-556.

Die ständige Konfrontation mit sich selbst ist mitunter herausfordernd. Man hat sich selbst als Spiegelbild kontinuierlich vor Augen und nimmt sich im Spiegel auf eine bestimmte Weise wahr. Das bedeutet eine ständige Reflexion, man selbst, der eigene Körper, wird einem im Spiegel reflektiert und man ist mit diesem Spiegelbild konfrontiert. Für die Wahrnehmung des eigenen Körpers und für das Selbstbild ist diese Gegenüberstellung folgenreich. Das, was man mit dem Auge sieht, der visuelle Eindruck, wird der Realität gleichgesetzt, stimmt aber nicht unbedingt mit dem Bild überein das man von sich selbst hat. Mitunter kommt es durch diese Divergenz dazu, dass man sich gar nicht ansehen kann. Man nimmt sich zwar wahr, kann den Blick aber nicht direkt geradeaus richten, kann sich nicht ‚ins Auge sehen.‘ Das, was man sieht ist womöglich zu unvertraut, es überrascht, erschreckt vielleicht sogar. Die Konfrontation mit der Abweichung dessen was als innere und äußere Realität wahrgenommen wird ist zu stark, als dass sie auf einmal verarbeitet werden kann. Der ‚Gewöhnungsprozess‘ erfolgt langsam und sukzessive. Manchmal wird dieser Umstand als so schmerzhaft erlebt, dass das gesamte Vorhaben, tanzen zu gehen, verworfen wird. In anderen Fällen ist es ein schrittweiser Prozess, sich dem eigenen Spiegelbild anzunähern, es zu sehen, möglicherweise zu akzeptieren, vielleicht sogar zu mögen, dann wieder abzulehnen.

Zwar ist der Spiegel auch Teil der Alltagserfahrung, die meisten Menschen haben einen Spiegel zu Hause oder sehen sich regelmäßig in Glasfronten an Häusern, oder in Spiegeln im öffentlichen Raum. Jedoch ist diese andauernde Spiegelung, wie sie in einer Tanzstunde die Regel ist, eine Ausnahmesituation.

*„den eigenen Körper auch im Spiegel wahrzunehmen ich glaub so eineinhalb Stunden sich die ganze Zeit anzuschauen hat man ja im Alltag nicht (..) zu lernen sich anzuschauen is etwas extrem Wichtiges<sup>101</sup>“*

Der Spiegel wird zum Referenzpunkt für die Wahrnehmung des eigenen Körpers und des Selbst. Dadurch, dass im Spiegel aber nicht nur die eigene Person, sondern auch die anderen Menschen im Raum wahrgenommen werden können, kommt es zu einem Vergleich zwischen dem eigenen Spiegelbild und dem der anderen Anwesenden. Wie das eigene Spiegelbild wahrgenommen wird, hängt wesentlich davon ab, wie es sich in Relation zu den anderen darstellt. Vor allem die

---

<sup>101</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 178 - 182.

Wahrnehmung des Körpers, der eigenen Figur ist davon stark beeinflusst. Erlebe ich mich als der Norm entsprechend, als dick oder als dünn, als zu füllig oder zu schlank? Der visuelle, äußere Eindruck des eigenen Abbilds hat Einfluss auf die Wahrnehmung und Positionierung des Selbst. Der Prozess der Annäherung und des Vertrautwerdens mit dem eigenen Spiegelbild hängt mit dieser Relation zusammen, wie man den eigenen Körper im Verhältnis zu den anderen wahrnimmt. Im Hintergrund schwingt dabei immer ein Schönheitsideal mit, an dem der eigene Körper und der der anderen gemessen werden.

Dieser gesamte Prozess der Auseinandersetzung wird oft als sehr schwierig beschrieben. Anfangs spielt dabei der Vergleich mit den Anderen eine noch größere Rolle. Mit der Zeit und auch im Zuge eines schrittweisen Vertrautwerden mit dem eigenen Körper verliert das Vergleichen mehr und mehr an Bedeutung oder es wird ein Umgang gefunden, der es ermöglicht, sich davon nicht laufend verunsichern zu lassen. Es kommt also eher zu einer Akzeptanz dessen, was man sieht und womit man konfrontiert ist - zu einer zunehmenden Akzeptanz des eigenen Körpers und des Selbst, auch dadurch, dass der Ausdruckstanz einen Raum bietet, in dem es nicht darum geht, ein Ziel zu erreichen, oder eine Choreographie zu beherrschen, sondern den eigenen Körper und das Selbst zu spüren. Eine Vertiefung dieses Themas erfolgt im nächsten Kapitel.

## 5.5 Der Tanz als außeralltäglicher Raum

*„also des was auf jeden Fall gegeben is, darum geh ich ja auch tanzen (..) is einfach ahm komplett konträr der Sache zu meinem sonstigen Alltagsleben einfach amal jetzt net nur im Denken und Sitzen und Weiterstudieren (..) sondern den Körper bewegen und net aktiv an Nocher denken oder an Zukunft oder so irgendwas (-) ja einfach dieses (-) ahm dieses kurze Raus und Urlaub vom Alltag oder wie man sagen soll<sup>102</sup>“*

Der Alltag ist für viele geprägt durch Aufgaben, die erfüllt werden müssen, Erwartungen, denen man versucht zu entsprechen, Leistungen, die erbracht werden müssen. In ihm wird gearbeitet, Geld verdient, studiert, am Computer gesessen, die Wohnung geputzt, die Familie versorgt. Oft werden die Aufgaben, die im Alltag erledigt werden müssen, als belastend erfahren. Viele der im Alltag getätigten Handlungen werden routinemäßig ausgeführt und als fremdbestimmt erlebt. Durch den Routinecharakter, der den Alltagshandlungen anhaftet, entsteht der Eindruck, sie wären wenig steuerbar, man ist gefangen im Alltag und hat wenig Einflussmöglichkeiten. Man ist eingebunden in alltägliche Räume, die ihre Eigendynamik haben, auf die man keinen Einfluss hat. Sowohl im Arbeitsumfeld, als auch im Familienkreis erfüllt man bestimmte Aufgaben und ist selten ‚selbstbestimmt‘. Dieser Alltag wird von den Frauen mitunter recht drastisch erlebt.

Im Gegensatz dazu wird der Raum, in dem getanzt wird, als außeralltäglicher Erfahrungsraum wahrgenommen. Mit dem was den Alltag sonst ausmacht, hat er, so lässt jedenfalls der erste Eindruck glauben machen, gar nichts gemein.

Die Tanzstunden in Ausdruckstanz, in denen improvisiert wird, öffnen einen Raum, in dem Platz ist für etwas Anderes, ein anderes Erleben, als man dies vom Alltag gewohnt ist.

---

<sup>102</sup> Zitat Interview 1, Zeile: 272 – 277.

Man könnte auch sagen, im Alltag geht es um das Profane und in den Tanzstunden um die außergewöhnliche, besondere Erfahrung. Wobei dieser außeralltägliche Erfahrungsraum begrenzt ist, innerhalb des Tanzkurses, innerhalb des Tanzstudios wird der Raum als vom Alltag unterschiedlich erlebt. Er ist somit klar abgegrenzt, hat aber, wie wir später noch sehen werden, auch auf die Alltagserfahrung Auswirkungen.

Der Tanzraum<sup>103</sup> als abgetrennter Raum vom ‚normalen‘ Leben wird beschrieben als ‚Raum für mich‘ oder ‚Raum mit mir‘. Ein Raum, zu dem häufig niemand anderer Zugang hat, von dem Freunde und Familie ausgeschlossen sind. Dieser Raum wird in regelmäßigen Abständen betreten, wöchentlich oder von manchen auch mehrmals wöchentlich. In ihm folgt das Handeln einer anderen Logik als im Außen. Der Übergang vom Raum außen in den Tanzraum hinein ist mitunter problematisch und verläuft nicht immer ganz reibungslos. Es gilt, ‚abzuschalten‘ und die Sorgen und Anforderungen des Alltags draußen zu lassen. Dies gelingt nicht immer und auch nicht immer sofort.

*„es is schon manchmal trag ich gewisse Dinge mit hinein oder mach Anrufe oder so (..) keine Frage es gibt Dinge wo man die kann man nicht abschalten die beschäftigen mich die ganze Stunde und kann ich mich eben nicht gehen lassen und loslassen und eben auch reingehen in mich oder so reinfallen in das, das gibt's schon auch natürlich“<sup>104</sup>*

Es geht vor allem darum, den Alltag draußen zu lassen und andere Erfahrungsweisen zu erschließen. In erster Linie ist dies der eigene Körper. Wenn der Körper im Alltag normalerweise im Hintergrund ist, so rückt er in den Tanzstunden ins Zentrum. In ihm findet der Tanz, die Bewegung, statt, er ist das Instrument des Tanzes und gleichzeitig Stätte des Ausdrucks. Auf den Körper und das Erleben des Körpers im Tanz wird in späteren Kapiteln noch genauer eingegangen.

Der Tanzraum als außeralltäglicher Raum zeichnet sich auch dadurch aus, dass es nicht mehr darum geht, ein Ziel zu verfolgen und eine Leistung zu erbringen. Die

---

<sup>103</sup> Wenn hier von ‚Tanzraum‘ die Rede ist, ist der Raum gemeint, den Frauen betreten wenn sie in Tanzstunden in Modernem Tanz / Ausdruckstanz / Improvisationstanz gehen.

<sup>104</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 606 – 609.

Systemlogik ist eine andere. Es geht darum, Gedanken, Sorgen, Spannungen loszulassen, nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Aufmerksamkeit ist auf das Spüren im Augenblick gelenkt. Im Moment des Tanzens ist es nicht wichtig, was danach passieren wird oder was davor passiert ist, es geht nur darum, den Körper zu spüren ohne etwas erreichen zu wollen. Welche Bewegung dabei herauskommt, ist zumindest beim Improvisations- und Ausdruckstanz nicht wichtig. Sie muss weder ästhetisch sein noch bestimmten Anforderungen genügen. Es geht auch nicht darum, die Bewegungen zu beurteilen und zu bewerten, es ist allein wichtig, die Aufmerksamkeit auf den Körper und auf sich selbst zu lenken und aus dem Moment heraus einer Bewegung zu folgen ohne sie gedanklich steuern oder beeinflussen zu wollen. Es ist ein Moment der Auto-Kommunikation, der Kommunikation mit sich selbst.

### **5.5.1 Tanz als Experimentierstätte**

Der Ausdrucks- oder Improvisationstanz bildet einen Ort, an dem, in ‚geschütztem‘ Rahmen, Bewegungen ausprobiert werden können, mit Bewegungen experimentiert werden kann, ohne dass sie einer Bewertung ausgesetzt sind. Am Anfang ist dies oft nicht einfach.

*„alles was ich gemacht habe war ich sehr unsicher ist das richtig oder nicht richtig ahm ja (-) war das damals auch noch diese Beurteilung für mich, so is man gewohnt einfach ja (..) im Tanz auch zu vergleichen, beurteilen und so weiter<sup>105</sup>“*

Wir lernen zu vergleichen und zu beurteilen, uns mit und an anderen zu messen, das Schul- und Erziehungssystem ist darauf ausgerichtet. Die Entlohnungssysteme sind an den abgelieferten Leistungen orientiert. Fehler machen wird gleichgesetzt mit Scheitern und deshalb versucht man, wo es geht, Fehler möglichst zu vermeiden. So ist es naheliegend, dass man sich in den gewohnten Bahnen bewegt, die erprobt sind, die einem vertraut sind und die sich bisher als mehr oder weniger erfolgreich erwiesen haben. Kommt man nun in ein System, in dem andere Regeln gelten, in dem man nicht für erbrachte Leistungen entlohnt und an ihnen gemessen wird, ist es

---

<sup>105</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 52 – 55.

anfangs womöglich verunsichernd, weil man nicht mehr weiß, woran man sich orientieren soll. Man ist zu Beginn vielleicht konfrontiert mit der Angst zu scheitern, mit der Angst davor, den Erwartungen nicht zu entsprechen, wobei man mit den möglichen Erwartungen dieses neuen Systems noch nicht vertraut ist und dieser Umstand alleine schon Unsicherheit hervorrufen kann. Diese Angst davor, etwas falsch zu machen, hemmt, und es bedarf eines eigenen Lernprozesses und einer längeren Auseinandersetzung, sich in dieses neue System einzufügen und erlernte Verhaltensmuster hier nicht geltend zu machen. Die Bewegungen sind auf kein Ziel hin gerichtet und auch nicht ergebnisorientiert, es geht im Ausdruckstanz allein um die Bewegung selbst. Dieser Prozess der Veränderung erlernter Verhaltensmuster wird von den Frauen oft mit ‚loslassen‘ umschrieben. Loslassen, nicht nur von den Alltagsgedanken, sondern auch von der Angst zu scheitern oder der Angst sich vor den anderen, den MittänzerInnen, oder auch vor sich selbst durch unangebrachtes oder ungenügendes Verhalten bloß zu stellen.

‚Loslassen‘, ‚sich einlassen‘, ‚sich hineinlassen‘, ‚sich gehen lassen‘, ‚sich etwas überlassen‘, etwas ‚weglassen‘, das im Alltag relevant ist. Das alles sind Ausdrücke, die in Zusammenhang mit dem außeralltäglichen Raum, der im Tanz betreten wird, gebraucht wurden. Ihnen gemein ist das ‚lassen‘, das auf die indogermanische Sprachwurzel *le(i)-d-* „matt, schlaff werden, nachlassen, lassen“ zurück geht, vgl. griech. *ledein* „träge, müde sein“<sup>106</sup>. Man könnte also meinen, mit dem Alltag geht eine große Spannung und Anspannung einher, die erst nachgelassen werden muss, damit dieser andere Raum erfahren werden kann. Damit man sich diesem anderen Raum überlassen kann, muss also zuerst etwas losgelassen werden. Es geht darum, eine gewisse Steuerung und Kontrolle aufzugeben, um sich dem Tanz hingeben zu können.

*„dass man dem Körper zulassen erlaubt, dass er das macht was er eigentlich machen will und kann und das ist der entscheidende überhaupt Moment in der Bewegung“<sup>107</sup>*

---

<sup>106</sup> vgl. Duden Herkunftswörterbuch, 4. Auflage 2007.

<sup>107</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 205 – 207.

Der Körper übernimmt quasi die Oberhand, die Führung und man lässt sich von ihm leiten, was auch immer er hervorbringt, oder wo auch immer der Impuls für die Bewegung herkommt.

Die Überforderung, die durch die täglichen Anforderungen des Alltags bei den Frauen entsteht, lässt in ihnen einen Wunsch, manchmal gar ein dringliches Bedürfnis nach anderen Räumen entstehen, in denen sie ihr Leben, sich selbst anders wahrnehmen und erleben können, als dies ihr ‚normales Leben‘ erlaubt oder als sie ihren ‚normalen Alltag‘ gestalten. Für viele wird der Tanz essentiell. Er wird zur ‚Auszeit‘ vom Alltag und ohne diese ‚Auszeit‘, diesen kurzen Urlaub, in dem man sich erholen kann, in dem man wieder zu sich finden kann und in dem alles wieder an seinen Platz rückt, scheint der Alltag in manchen Situationen nicht mehr zu bewältigen. In diesem Sinne sind Alltag und Tanz miteinander verschränkt. Der Tanz als außeralltäglicher Raum dient der Aufrechterhaltung des alltäglichen Raums und ist somit nicht mehr völlig abgetrennt, sondern erfüllt ebenfalls seinen Zweck und hat seine Funktion für den Alltag. Man könnte also auch sagen, um den Alltag aufrechtzuerhalten, werden Räume geschaffen, die den Alltag entlasten und diese Räume werden auch genutzt.

### **5.5.2 Tanz als Ausdruck**

Im Tanz ist das Ausdrucksmedium der Körper. Dahinter steht die Idee, dass im Innern des Menschen etwas ist, das über den Körper, über die Bewegung, ausgedrückt werden kann. Gefühlszustände, Gefühlsregungen, die in Bewegung übersetzt werden, unerkannte, bisher unentdeckte Potentiale, die im Innern ‚schlummern‘ und die es zu finden und freizulegen gilt. Auf dem Weg dorthin, so ist die Annahme, gibt es Hindernisse zu überwinden. Man muss durch Schwierigkeiten gehen, bevor sich das Innere auftut, bevor etwas aus dem Inneren zu Tage tritt. Auch darauf, wann es sich auftut, hat man keinen Einfluss. Man kann sich nur stetig mit dem Körper und der Bewegung auseinandersetzen und auf die Suche begeben.

*„i merk jetzt durch diese Tonz Sochen oder eben berührenden Momente (..) do is no Potential drinnen, Ausdruckspotential (..) do is no etwas was*

*überwunden werden kann und entdeckt werden kann (..) und wo i merk ahm (-  
-) do hob i no a bissl an Genierer oder so ja des wirklich zu leben<sup>108</sup>“*

Die Schwierigkeiten, mit denen man dabei konfrontiert ist, sind Teil der Erfahrung. Eine Frau vergleicht das Finden des Ausdrucks im Tanz mit ihrem Versuch ‚ihre Stimme‘ zu finden.

*„die Stimme zu finden woa wirklich a do hob i wo durch miassn do hob i wos  
finden miassn wos ma, wos i net anfoch ghobt hob<sup>109</sup>“*

Der Tanz ist ein Ausdrucksmedium von vielen:

*„welches Mittel ein Mensch wählt, welches Genre um sich auszudrücken is  
unterschiedlich, der ane moit gern, der nächste tuat gern büdhouern der dritte  
wü singen der vierte wü a Schlogzeit spün und der nächste wü tonzen, oiso  
des is anfoch a hängt damit zusammen wo des persönliche Bedürfnis grad  
liegt vom Menschen (..) jeder findet so seins<sup>110</sup>“*

Einerseits stellt der Tanz damit eine Möglichkeit dar, etwas Inneres herauszukehren, damit vertraut zu werden und es kennenzulernen, andererseits hat der Tanz als Ausdruck auch eine Ventilfunktion. Emotionen, Spannungen im Körper werden gelöst und finden ihren Ausdruck im Tanz. Man befreit sich von ihnen und ändert so den Gemütszustand oder die körperliche Befindlichkeit.

Dieser Umstand wird mitunter als essentiell erlebt. Wenn der Alltag mit seinen Pflichten droht, einem die letzten Kräfte zu rauben, dient der Tanz dazu, „sich über Wasser zu halten<sup>111</sup>“ und wird zum Ventil, unerwünschte Regungen zu entladen.

Der Ausdruck im Tanz kann aber auch eng verschränkt sein mit dem Erleben der Musik. Durch ihn kann die Musik auf eine Weise sichtbar werden.

*„weil einfach mm von der Musik zu mir was ins Schwingen kommt dann  
potenziert sich so das Ausdruckspotential oder der Wunsch was*

---

<sup>108</sup> Zitat Interview 2, Zeile: 340 – 345.

<sup>109</sup> Zitat Interview 2, Zeile: 338 – 339.

<sup>110</sup> Zitat Interview 2, Zeile: 470 – 476.

<sup>111</sup> Zitat Interview 1, Zeile: 35.

siehe hierzu auch die Kapitel „Der Körper als Anker“ und „der Körper als Kraftquelle“, Seite 75, Seite 77.

*auszudrücken (-- ) und ja das ist total schön wo ich dann auch nicht weiß ob ich da versuch die Musik auszudrücken weil die was in mir bewegt oder es bewegt sich was in mir das möchte ich ausdrücken und ich werd unterstützt von der Musik<sup>112</sup>“*

Musik kann auslösendes Moment für den Ausdruck sein oder sie kann einen Zustand, ein Gefühl verstärken, das bereits in einem drinnen ist.

Durch das Erlernen von Tanztechnik und neuen Bewegungen wird das Bewegungsspektrum erweitert und somit werden die Ausdrucksmöglichkeiten größer. Es verhält sich ähnlich wie beim Musik Machen: man kann einfach ‚drauf los‘ spielen, aber eine feinere Ausdrucksweise bekommt man erst, wenn man lernt, zu differenzieren. Wenn man auch die Technik des Spielens erlernt, wenn man nach Noten spielen kann und wenn man weiß, welche Taste welchen Ton erzeugt.

Wobei es beim Ausdruckstanz, zumindest bei dem, der nicht zur Aufführung kommt, nicht darum geht, dass das was ausgedrückt wird, von anderen verstanden wird. Der Ausdruck hat sozusagen keinen Adressaten wie das beim Verwenden von Sprache meist der Fall ist. Es geht nicht darum, sich durch den Ausdruck anderen mitzuteilen, sondern den Ausdruck zu *erfahren*.

Um den eigenen Körper und sich selbst im Ausdruck zu erfahren, muss man seine Aufmerksamkeit auf die Erfahrung selbst lenken und sich nicht mit anderen Dingen beschäftigen. Es geht darum, den Moment bewusst zu erleben, es geht

*„um Ankommen im Hier und Jetzt und (-) aber auch im Körper im Sinne von so einfach so präsent sein also für mich ist das (-) auch groß eine Thematik einfach so zu dem stehn wies jetzt grade ist und wie ich vor allem jetzt grade bin (-) also einfach so jetzt wirklich da sein und nicht schon wieder zehn Schritte weiter, wie könnt ich's verändern, oder noch fünf Schritte zurück, ma ich hätt aber gern oder (-- ) und das ist auch was was sich ah super stark zeigt in der Art wie man sich bewegt und wie man sich (-) ja wie man dann versucht was auszudrücken.<sup>113</sup>“*

---

<sup>112</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 320 – 324.

<sup>113</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 330 – 336.

Wenn auch die Bewegung an sich im Ausdruck kein Ziel verfolgt, so geht es letztendlich doch darum, sich über den Ausdruck selbst näher zu kommen, mehr zu spüren, genauer und differenzierter wahrzunehmen, verschiedene Formen des Ausdrucks dafür zu finden und diese Formen des Ausdrucks im Laufe der Zeit womöglich zu erweitern. Erleben heißt in diesem Sinn: dabei sein, teilnehmen, erfahren, fühlen, sehen, hören, empfinden, erleiden, spüren, verspüren, dulden, ertragen. Der Ausdruck wird so zu einer Form der Selbsterfahrung.<sup>114</sup> In seiner Wirkung lassen sich Parallelen zu therapeutischen Systemen erkennen.

### **5.5.3 Eine andere Wahrnehmung des Körpers im außeralltäglichen Raum des Tanzes**

Der bedeutendste Unterschied in diesem außeralltäglichen Raum betrifft die Wahrnehmung des Körpers. Im Alltag spielt der Körper meist eine ‚Nebenrolle‘. Er erfüllt dann seinen Zweck, wenn er einfach da ist und funktioniert, wenn er sich nicht bemerkbar macht und Arbeitsprozesse oder Handlungen nicht ‚stört‘, indem er beispielsweise durch Schmerzen auf sich aufmerksam macht. Er führt zweckorientierte Handlungen aus und dient der Erfüllung bestimmter Funktionen und Aufgaben. Im Regelfall ist der Alltag nicht sehr körperbetont, das heißt, die alltägliche Arbeit, die Erledigungen, verlangen im Normalfall kein hohes Maß an Körperbewusstheit. Solange der Körper und körperliche Signale den Arbeitsprozess oder die Tätigkeiten, die der Mensch gerade ausführt, nicht stören, erhalten sie im Alltag wenig Aufmerksamkeit und Beachtung. Der Körper wird nur dann verstärkt wahrgenommen, wenn er krank ist oder Schmerzen verursacht, wenn er also nicht mehr in der gewohnten Form funktioniert und die Leistung erbringen kann, die von ihm erwartet wird.

Abgesehen von Situationen, in denen der Körper als störend, unangenehm oder schmerzhaft empfunden wird, gerät er durch den Tanz, durch die körperliche Bewegung, manchmal überhaupt erst ins Bewusstsein.

---

<sup>114</sup> Siehe Kapitel „Tanz als Therapie“, Seite 71ff.

*„also vielleicht überhaupt ein bewussteres Wahrnehmen dass überhaupt der Körper da is ja da da gibt's überhaupt so was wie einen Körper was was ich bin ja was was ein Teil von mir is<sup>115</sup>“*

Die Aufmerksamkeit verschiebt sich.

*„dadurch dass das [Studio] so meine eigene Welt is geh ich hinein schon mit diesem mit diesem Denken oder mit diesem dieser Intention und ahm da lass ich mich dann gleich automatisch irgendwie gehen (..) sobald ich dann den Saal betret is es schon ein gewisses Abschalten vom Geist<sup>116</sup>“*

Mit dem ‚Abschalten vom Geist‘, geht eine Hinwendung zum Körper einher. Der Körper ist gleichzeitig Instrument des Tanzes und Stätte des Ausdrucks.

Er ist Instrument für den Tanz, indem er das ‚Objekt‘ darstellt, das im Tanz bewegt wird. In ihm findet der Tanz, die Bewegung statt.

Als Stätte des Ausdrucks ist er nicht nur ‚bewegter Körper‘, sondern verweist in seiner Bewegung auf Sinnbezüge, auf ein in ihm verborgenes Selbst, das seinen Ausdruck im Körper durch den Tanz sucht. Für das Selbst, das beschrieben werden kann als ‚all das was als ‚Ich‘ erlebt wird‘, als ‚das seiner selbst bewusste Ich‘,<sup>117</sup> stellt der Körper eine Hülle dar und gleichzeitig einen Ort, der mit dem Selbst verschränkt ist. Diese Verschränkung wird als grundlegend angesehen, dennoch wird sie im Alltag meist nicht als solche erlebt. Durch die intensive Beschäftigung mit dem Körper im Tanz, durch das Bewegen und das Spüren des Körpers, rückt auch das Selbst, das im Alltag verborgen scheint, wieder ins Blickfeld. ‚Sich selbst nicht mehr spüren‘, so wird der Alltag oft beschrieben. Jedoch im Tanz und in der Bewegung wird nicht nur der Körper wieder gespürt sondern auch das Selbst. Der Körper als der Teil des Selbst, der spürbar und greifbar ist. Der Körper als materielles Substrat des Selbst. Der Körper als ‚realster‘ Teil des Selbst, im Sinne von fühlbar, messbar, sichtbar, visuell erfassbar. Wenn der Körper nicht gespürt wird, wird das Selbst nicht als Einheit, als Ganzes erlebt. Der geringe Stellenwert, der dem Spüren des Körpers im Alltag zukommt, hat zur Folge, dass man sich von sich selbst entfernt. Durch das Tanzen kommt man, über den Körper, dem Selbst wieder näher.

---

<sup>115</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 576 – 578.

<sup>116</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 601 – 605.

<sup>117</sup> Vgl. Duden Herkunftswörterbuch, 4. Auflage 2007.

Gleichzeitig kann in dieser Wahrnehmung des Körpers und des Selbst eine Distanzierung beobachtet werden. Das Erleben ist zum einen ein ‚im Körper sein‘, zum anderen ein ‚sich selbst beobachten wie man im Körper ist‘.

Die konkreten Veränderungen in der Wahrnehmung und im Erleben des Körpers werden als unterstützend und stützend für den Alltag erfahren. Auf sie wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

#### **5.5.4 Tanz als Therapie**

Das Wort ‚Therapie‘ stammt ursprünglich von griech. *therapeia* „Dienen, Dienst Pflege“ (Stammwort ist griech. *therápon* „Diener; Gefährte“)<sup>118</sup>. Das heißt, Therapie beinhaltet etwas Dienendes und Unterstützendes – um mit Situationen besser umgehen zu können, um das Leben bewusster zu gestalten, um Lösungen und Umgangsweisen für Probleme zu finden, um Lebenssituationen besser zu bewältigen. Sie kann so einerseits eine Hilfe sein mit Krisen umzugehen, andererseits auch allgemein eine ‚Anleitung‘ und Unterstützung zu dem, was man Selbstfindung und Selbstverwirklichung nennen könnte - im Allgemeinen die Suche nach dem Kern und Wesen des Selbst.

Im Tanz gibt es eine eigene Richtung der Tanztherapie, die zum Ziel hat, bewusst therapeutisch zu intervenieren. Sie wird meist dann aufgesucht, wenn Menschen aktiv Unterstützung und Hilfe suchen. Für viele Frauen hat aber auch der Ausdruckstanz eine therapeutische, das heißt eine unterstützende und stützende Wirkung auf verschiedenen Ebenen - auch wenn der Grund, warum sie tanzen gehen, nicht unbedingt der ist, einen ‚therapeutischen Effekt‘ zu erzielen. Dass viele dann die Tanzstunden in Ausdruckstanz als Regelmäßigkeit in ihr Leben integrieren hat jedoch sehr wohl mit der Wirkung zu tun, die der Tanz auf sie und ihr Erleben, ihr körperliches Empfinden, hat, und mit der Hilfe die der Tanz darstellt, was die Bewältigung des Alltags betrifft.

Tanz als Therapie also insofern, als die Erfahrungen im außeralltäglichen Raum eine Unterstützung bieten mit dem Alltag ‚besser‘ zurecht zu kommen und bewusster

---

<sup>118</sup> Vgl. Duden Herkunftswörterbuch, 4. Auflage 2007.

umzugehen, aber auch dafür, sich den Gegebenheiten des Alltags (wieder) anzupassen. So stützt die außeralltägliche Erfahrung die Alltagswelt. Gleichzeitig wohnt ihr aber auch ein Moment des ‚In-Frage-Stellens‘ inne: es werden neue Erfahrungswelten erschlossen, die einen anderen Blick auf die Alltagswelt eröffnen und somit auch Potential zur Veränderung enthalten.

Der Körper wird zum Ort, an dem sich Veränderung ereignet und an dem Veränderung erlebt wird. Die veränderte Körperwahrnehmung hat wiederum zur Folge, dass Veränderungen des Selbst, vor allem im Alltagsverhalten und in Alltagshandlungen, stattfinden können und von den Frauen erfahren und auch bewusst umgesetzt werden.

#### **5.5.4.1 Tanz als Ventil**

Zur Bewältigung des Alltags kann der Tanz unterschiedliche Beiträge leisten. Durch das Tanzen können sich emotionale Zustände verändern, wodurch man sich den Anforderungen des Alltags wieder gewachsen fühlt. Spannungen und Anspannungen werden losgelassen und gelöst, Gefühle und körperliche Zustände finden ihren Ausdruck in der Bewegung und können sich dadurch verändern. Der Tanz bekommt hier die Funktion eines Ventils: Altes, Unangenehmes ‚rauszulassen‘ und sich dessen zu entledigen.

*„wenn’s mir nicht gut geht, dass ich das dann auch raustanz“<sup>119</sup>“*

*„einfach amal die ganzen Emotionen die man mit dem Thema verbindet amal so a bissl rauszulassen des ganze bissl ja gelöster zu sehen also jetzt net so unter Druck irgendwie“<sup>120</sup>“*

Man könnte es fast als regelmäßig wiederkehrendes ‚Reinigungsritual‘ bezeichnen, bei dem man sich von unangenehmen Emotionen und Belastungen befreien kann.

Zusätzlich zu den Tanzkursen gehen einige der Frauen auch in klassische Therapien und bringen ihre Erfahrungen dort mit den Erfahrungen in den Tanzstunden in

---

<sup>119</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 218 – 219.

<sup>120</sup> Zitat Interview 1, Zeile: 264 – 266.

Verbindung. Es werden also auch andere Bereiche der Selbsterfahrung in Anspruch genommen.

*„des oarbeit immer olles zom, olles wos du mochst, des is donn oiso des ane feaderd des ondere.“<sup>121</sup>“*

#### **5.5.4.2 Grenzen erweitern**

Im Tanz stößt man immer wieder an Grenzen. Bewegungen, die der Körper (noch) nicht zusammenbringt, Bewegungsabläufe und Choreographien, die man sich nicht und nicht merken will, Grenzen der körperlichen Belastbarkeit und des Durchhaltevermögens, etc. Regelmäßig ist man mit den Grenzen in der eigenen Bewegung konfrontiert, körperlichen oder mentalen, und muss sich mit ihnen auseinander setzen. Anfangs stößt man sich womöglich an ihnen, man fühlt sich gescheitert, weil die Grenzen so bald auftreten und unüberwindbar scheinen. Man misst sich an und mit den anderen und hat das Gefühl zu versagen. Mit der Zeit wird man sich seiner Grenzen bewusster, lernt sie kennen, wird vielleicht geduldiger mit sich selbst oder lässt es darauf ankommen. Man kann die Grenzen prüfen und herausfordern: wie weit kann ich gehen? Was lässt mein Körper zu? Wann ist es zu viel? Man entdeckt Neues, akzeptiert gewisse Schranken, sprengt Fesseln, wird wieder zurück geworfen. Langsam erweitern sie sich.

*„man kann dann durchaus sozusagen seine Grenzen auschecken“<sup>122</sup>“*

Durch das ‚Auschecken‘ oder Herausfordern der Grenzen wird der Körper mit der Zeit vertrauter, man lernt achtsamer mit ihm umzugehen und Körpersignale zu deuten, die einem sagen wann es genug ist oder wann es noch weiter geht.

Die Erweiterung der Grenzen bezieht sich aber auch auf den Raum, in dem getanzt wird. Häufig sind die Bewegungen anfangs recht klein, man nimmt wenig Platz ein im Raum wenn man tanzt. Mit der Zeit können auch diese Grenzen überschritten werden.

---

<sup>121</sup> Zitat Interview 2, Zeile: 106 – 107.

<sup>122</sup> Zitat Interview 1, Zeile: 65 – 66.

Schließlich betreffen die Grenzen auch die Erfahrung des Körpers an sich. Durch die Bewegung wird der Körper, dem im Alltag, wie bereits erläutert, wenig Aufmerksamkeit zukommt - man könnte auch sagen, der im Alltag wenig Platz einnimmt, ebenfalls erweitert erlebt. Der Körper ist kein beengender, begrenzter Raum mehr sondern durch den Tanz und die Bewegung fühlt er sich weiter oder auch offener an.

*„sich im eigenen Körper ausbreiten können“<sup>123</sup>“*

Auch die inneren Grenzen werden erweitert erlebt.

In der Bewegung werden die Grenzen des Möglichen ausgeweitet und neue Dimensionen der Erfahrung eröffnet. Mit einer Erweiterung der körperlichen Grenzen geht oft ein Gefühl der Entfesselung und Befreiung einher. Besondere Tanzerlebnisse werden beschrieben als ein Auflösen von Grenzen, ein Gefühl von ‚Grenzenlosigkeit‘ oder ein ‚Verschmelzen‘ mit dem Raum.

#### **5.5.4.3 Sich auf den Körper verlassen können**

Veränderungen, die sich durch den Besuch der Tanzkurse ergeben haben, betreffen in erster Linie den Körper. Diese veränderte Wahrnehmung des Körpers hat auch Einfluss auf die allgemeine Befindlichkeit und auf das Handeln der Frauen.

Durch die verstärkte Wahrnehmung des Körpers in den Tanzstunden wird der Körper auch im Alltag bewusster wahrgenommen und anders erfahren. Er wird im Alltag präsenter und wird als lebendiger, stärker und kräftiger erlebt. Mehr als zuvor bildet er die Grundlage und Basis für Alltagserfahrungen. Durch die bewusste Auseinandersetzung und die erhöhte Vertrautheit wird er zur sicheren Ausgangsbasis.

*„das is jetzt einfach ganz anders, jetzt weiß ich dass ich mich auf ihn verlassen kann“<sup>124</sup>“*

---

<sup>123</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 370.

<sup>124</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 431 – 432.

Dadurch, dass der Körper im Tanz bewusster erfahren wird, verschiedene Bewegungen ausprobiert werden können und mit ihnen experimentiert wird, wird der Körper nahestehender: man erfährt, welche Bewegungen leichter fallen und welche womöglich schwerer sind, was angenehm und was weniger angenehm ist, usw. Das schafft eine Art Vertrautheit. Bestimmte Regungen werden vertraut und im Alltag wiedererkannt, können zugeordnet werden und man kann sich ihrer annehmen oder auch nicht.

#### **5.5.4.4 Der Körper als Anker**

Dieser nähere Bezug zum Körper, das verstärkte Eingebundensein des Körpers in die Wahrnehmung, und das Körpergefühl einer stabilen Basis haben zur Folge, dass der Körper als Anker empfunden wird.

*„sich wirklich selbst wahrzunehmen und zu spüren das ist etwas aah (..) das sehr stärkend ist einfach (-- ) dieses Gefühl, vielleicht klingt das so (-) aber sich im eigenen Körper ausbreiten können ja im eigenen Körper sich verankern können, also der eigene Körper als Anker für mich, also das zu erleben für mich (..) es ist viel mehr als nur Spaß am Tanzen und eine Entspannung, sondern (-- ) mm das ist so eine Möglichkeit so ein Anschluss mit sich selbst zu finden<sup>125</sup>“*

Bei allem, was nicht sichtbar oder greifbar ist, ist man sich meist nicht sicher, ob es wirklich existiert. Wenn der Körper durch den Tanz jedoch mehr Gewicht bekommt, der Körper als anfassbarer, greifbarer Teil des Selbst, dann wird sowohl der Körper als auch das ‚ganze‘ Selbst als wirklicher erfahren. Der Körper wird zum spürbaren Anker des Selbst. Über ihn kann der Zugang zum Selbst geschaffen und hergestellt werden. Und gleichzeitig dient der Körper als manifeste Basis, als Grundlage und Ausgangspunkt, als Verankerung in der Welt. Ein Anker, zu dem man immer zurückkehren kann, etwas zum Anhalten, damit man nicht davon treibt: verankert sein in einem ‚sicheren‘ Hafen, in den man immer einlaufen kann.

---

<sup>125</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 367 – 374.

Der Körper, der im Tanz gespürt wird, ist anfassbar und greifbar und dadurch, dass der Körper als fester Teil des Selbst gespürt wird, wird er als wirklich erfahren. Auch außerhalb des Tanzes wird das Leben, der Alltag als wirklicher erfahren und bekommt mehr Gewicht, dadurch, dass ein Körper da ist. Das Körperliche wird als wahrhaftig erlebt.

Man könnte hier folgendes konstatieren:

Das cartesianische Denken, die Trennung von Körper und Geist und die Annahme, der Geist wäre, aufgrund seiner Fähigkeit zu zweifeln, Grundlage der Existenz, scheint sich hier zu verlagern:

Weg von einem ‚ich denke, also bin ich‘<sup>126</sup> hin zu einem ‚ich fühle meinen Körper, also bin ich‘, gleichsam als Ausgangsbasis des Erlebens. Zugleich muss jedoch auf die Fähigkeit der Distanznahme des Selbst zu sich selbst und zum unmittelbaren Erleben hingewiesen werden. Diese Fähigkeit der Rückbezüglichkeit und der Bewusstheit darüber, dass ein ‚Erleben‘ stattfindet, bezeichnet die dem Menschen eigene Position in der Welt des Lebendigen.<sup>127</sup>

#### **5.5.4.5 Verankerung im ‚Hier und Jetzt‘**

Um den Körper zu fühlen, muss der Moment wahrgenommen werden. Räumlich und zeitlich geschieht der Tanz an einem bestimmten Ort in einem bestimmten Augenblick.

*„so einen Gegenpol zu haben der wirklich tatsächlich fest verankert ist im Leben, so im Hier und Jetzt und das ist Tanz halt absolut weil (-) wenn ich zum Beispiel ein Bild mal dann ist das ein Bild und ich mal das und ich habs zwar jetzt gemalt aber das bleibt dann ja das ist du kannst es dann aufhängen und das ist sozusagen für länger aber Tanz ist wirklich in dem Augenblick wo ich die Bewegung mach is es da“<sup>128</sup>*

---

<sup>126</sup> Descartes „cogito ergo sum“, bzw. „cogito ego sum.“

<sup>127</sup> siehe hierzu Kapitel Theorie „Das Verhältnis von Körper und Leib bei Helmuth Plessner“, Seite 92.

<sup>128</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 267 – 272.

Tanz als eine Form des Ausdrucks, in der die Gegenwart entscheidend ist. Tanz geschieht im Augenblick, dann ist er wieder vorbei.

Hier wird auch ein Unterschied erlebt zwischen Therapiesystemen und dem Tanz:

*„als Kontrast zu dem anderen das eigentlich immer nur anhand von Theorien das Leben betrachtet es ist immer ein wie wärs gut oder ich versuch das Leben irgendwo hin zu lenken mit dem Klienten oder für mich wenn ich selber Klient bin (-) aber ich bin nie wirklich drinnen ich betracht's immer nur von außen<sup>129</sup>“*

Das ‚drinnen sein‘ im Körper und im Moment macht die Erfahrung nicht nur bewusster sondern sie wird dadurch auch als wirklicher erlebt.

#### **5.5.4.6 Der Körper als Kraftquelle**

*„einfach mit sich selbst zu sein (..) also ich mit mir das ist etwas seeehr mmm dass mein Körper eigentlich eine eine wirklich eine Kraftquelle ist, dass ich nicht brauche ah in erster Linie die anderen Personen<sup>130</sup>“*

Der Körper als Quelle der Kraft. Quelle ist Ursprung: aus ihr fließt das Wasser unerschöpflich, es kommt immer etwas nach.

Die naturhafte Metapher der Quelle lässt rückschließen auf ein ‚naturhaftes‘ Erleben. Der Körper wird (wieder) als natürlich und naturhaft erlebt, er war/ist durch die Zivilisation entfremdet, was ihn in zunehmender Distanz zum alltäglichen Erleben erscheinen lässt. Das Naturhafte, Natürliche als Beständiges, Fortwährendes, das die Launen der Zivilisation überdauert und nur wieder erweckt werden muss, damit es sich entfalten und hervortreten kann. Das Naturhafte als die Essenz, aus der Kraft geschöpft werden kann, aber auch als essentialistische, unveränderliche Festschreibung.

Der Tanz als Möglichkeit, sich dem ‚Naturhaften‘ wieder anzunähern und über den Körper ein Band zu einer ‚natürlichen‘ Quelle zu knüpfen, aus der unerschöpflich

---

<sup>129</sup> Zitat Interview 5, Zeile: 275 – 278.

<sup>130</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 364 – 367.

Kraft gewonnen werden kann. Der Körper ist demnach der Ort, der den Zugang schafft und über den die Kraft erfahren wird. Dieses Bewusstsein, über den Körper Kraft schöpfen zu können, ist stärkend. Der Körper als Ort und Quelle der Kraft aber auch insofern, dass er selbst zum Zufluchtsort wird, wenn man mit Schwierigkeiten und Krisen konfrontiert ist, dass er als ‚ständiger, verlässlicher Begleiter‘ zur stabilen Basis und zum Ausgangspunkt für Alltagserfahrungen wird. Der Körper als Ort, zu dem man immer zurückkehren und zurückfinden kann, in einer entfremdeten Welt.

Hier wird die Vorstellung eines naturhaften Körperbildes sichtbar.

#### **5.5.4.7 Das Selbst und das Bewusstsein**

Durch die Erfahrung der Verankerung im Körper und des Körpers als spürbarer, gefestigter Basis, wird ein Körpergefühl der Sicherheit und Beständigkeit erlebt, das es ermöglicht, im Alltag anders aufzutreten.

Hauptwirkung dieses neuen Körpergefühls ist eine erhöhte Bewusstheit über das Selbst: die Frauen erleben ihr Selbst – Bewusstsein als gestärkt, Schüchternheit zerfließt, der Blick wird geradeaus gerichtet, anstatt den Blicken anderer auszuweichen.

*„ich war wirklich seeehr sehr schüchtern (..) als ich zwanzig war und sehr unsicher auch und und es hat mich einfach seehr (-- ) diese Schüchternheit, dieses Schüchternsein hat sich irgendwie wirklich sehr zerflossen<sup>131</sup>“*

*„seitdem ich tanz also ich bin viel selbstbewusster und ich geh viel selbstbewusster durch die Strassen und schau einfach auch gerade aus also ich schau wo ich hingeh (..) wenn mich jemand anschaut dann weich ich dem Blick nicht aus oder ich fühl mich nicht beschämt oder schüchtern (..) das Tanzen hat schon auch einen großen Teil dazu beigetragen dass ich viel selbstbewusster bin und eben gerade steh und einfach bin und nicht mich klein mach wie eine kleine Maus<sup>132</sup>“*

Das Handeln im Alltag ist durch diese Veränderung merklich beeinflusst.

---

<sup>131</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 229 – 232.

<sup>132</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 398 – 401.

## 5.6 Tanzen um sich fit zu halten

Ein wichtiger Aspekt des Tanzes, der bisher noch gar keine Erwähnung fand, ist ein recht naheliegender: der Tanz als Form der körperlichen Fitness.

Für viele ist es einer der Hauptbeweggründe, tanzen zu gehen: den Körper fit zu halten und ‚in Form‘ zu bleiben. Allerdings ist damit nicht geklärt, warum die Form des Ausdrucks- oder Improvisationstanzes gewählt wird, wenn doch andere Formen der körperlichen Bewegung explizit zum Ziel haben den Körper zu trainieren. Der Ausdruckstanz vereint mehrere Momente gleichzeitig und ist deshalb bei der Wahl der Bewegungsart vielleicht besonders interessant. Die körperliche Fitness wird sozusagen im Paket mitgeliefert, ohne dass das Hauptaugenmerk darauf gerichtet ist. Das hat mitunter den Vorteil, dass man die Aufmerksamkeit auf angenehmere Dinge lenken kann und körperliche Anstrengung und Erschöpfung nicht vordergründig spürt (manchmal erinnert erst der Muskelkater danach an die überstandene Bewegung).

Man bekommt damit ein ‚all in one‘ – Paket: etwas für die Seele, etwas für den Körper und zudem noch etwas für Gesundheit und Wohlbefinden (für den Alltag hat das alles noch den Vorteil, dass es Zeit spart).

Tanz als Fitness und Sport reiht sich in einen allgemeinen Trend. Bewegung und Sport werden allerorts propagiert, um gesund zu bleiben und ein ausgewogenes Leben zu führen. Hierbei überschneidet sich der Fitness–Trend mit dem Wellness–Trend. Einerseits ist es ein bestimmtes Körperbild, ein Schönheitsideal, ein schlanker, durchtrainierter Körper, dem vor allem Frauen versuchen zu entsprechen. Andererseits streben der Fitness- und der Wellness-Trend eine gute Gesundheit an, körperliches und seelisches Wohlbefinden und Balance. Viele der Beweggründe, tanzen zu gehen, können in Verbindung zu diesem allgemeinen Trend gesehen werden: tanzen, um ‚fit‘ zu bleiben oder zu werden, tanzen, um gesund zu sein, tanzen, um einem bestimmten Körperideal zu entsprechen und ‚in Form‘ zu bleiben, tanzen, um leistungsfähig zu bleiben, tanzen, um sich selbst zu finden, tanzen, um den Körper zu spüren. Der Ausdruckstanz bedient vor allem das Streben nach Wohlbefinden, nach einer Einheit von Körper, Geist und Seele, das Streben der Suche nach dem Selbst und dem Spüren, Wahrnehmen und Erfahren des Körpers.

In Hinblick auf körperliche Betätigung und Fitness kann der Tanz auch in Beziehung zum Sport gesehen werden. Er kann aber auch aufgrund verschiedener Merkmale vom Sport abgegrenzt werden.

Sport kann verstanden werden „als umfassende Bezeichnung für alle mit der planmäßigen Körperschulung und mit der körperlichen Betätigung im Wettkampf und Wettspiel zusammenhängenden Belange.“<sup>133</sup> Unter dem Begriff Sport werden Bewegungs- Spiel- und Wettkampfformen in Zusammenhang mit körperlichen Aktivitäten des Menschen zusammengefasst.

In einem der Interviews wurde der Tanz als „Sport unter Onführungszeichen“<sup>134</sup> bezeichnet. Die Komponenten des Wettkampfes, des sich Messens und des Gewinnens fallen weg, zumindest dann, wenn es sich nicht um professionellen Tanz oder Turniertanz handelt. Außerdem geht es im Tanz nicht vordergründig um die körperliche Betätigung an sich, auch wenn im Zuge des Fitnesstrends beispielsweise in Fitnessstudios Tanzstunden zum ‚fat burning‘ und ‚work out‘ angeboten werden.

Der Fitnessaspekt erlangt bei Frauen jüngeren Alters vor allem dann Bedeutung, wenn das Streben nach einem bestimmten Körperideal im Vordergrund steht. Der Körper wird in diesem Sinne funktionalisiert. Mit zunehmendem Alter ist es eher das Streben danach, die Beweglichkeit des Körpers zu erhalten, wodurch der Fitnessaspekt ausschlaggebend wird.

Das Verhältnis zum Körper ist hier ein instrumentelles: der Körper wird zum veränderbaren Objekt, das nach eigenen Vorstellungen formbar und gestaltbar ist.

## **5.7 Der Körper in der Krise: Magersucht**

Das Streben nach einem schlanken Körper kann auch überhand nehmen. Dann, wenn das Idealbild zur Obsession wird und die Grundausrichtung der vorwiegenden Handlungen auf einen schlanken Körper abzielt. Magersucht ist ein Krankheitsbild, das in den letzten Jahren vor allem bei jungen Frauen stark zugenommen hat. Im Bezug auf die Magersucht nimmt der Tanz eine zwiespältige Stellung ein. Einerseits

---

<sup>133</sup> Duden Herkunftswörterbuch, 4. Auflage 2007.

<sup>134</sup> Zitat Interview 1, Zeile: 52.

kann die körperliche Betätigung zusätzlich zum Essverhalten dazu beitragen, dass man Gewicht abnimmt und dünner wird, andererseits wird der Körper durch den Tanz differenzierter wahrgenommen und die aufmerksame Bewegung kann zu einem besseren Verhältnis zum eigenen Körper verhelfen.

Wenn der Tanz als Mittel zum Zweck dient, Gewicht zu verlieren, dann geht es darum, Kontrolle über den eigenen Körper zu bekommen, mitunter die eigenen Grenzen zu überschreiten und sich körperlich möglichst viel abzuverlangen, sodass das gewünschte Ziel erreicht wird.

*„Wenn ich meinen Körper drill dann bin ich nicht eins mit dem weil dann wenn ich ihn drill dann hör ich nicht auf ihn dann hör ich nicht wenn er sagt stopp jetzt will ich nicht mehr jetzt oder kann ich nicht mehr jetzt bin ich müde, oder wie auch immer, aber ich vom Kopf her dann einfach weiter mach und sag nein ich muss und muss und muss“<sup>135</sup>“*

Der Körper wird ‚gedrillt‘, über die Maßen beansprucht, die körperlichen Grenzen werden nicht wahrgenommen oder ignoriert. Es geht mehr darum, etwas zu erreichen, als darum, sich mit dem Körper auseinanderzusetzen und auf ihn zu ‚hören‘.

Allerdings ist es ein ständiger Wechsel. Mit der Zeit lernt man auf den Körper ‚zu hören‘, man kann die Signale und Zeichen, die man wahrnimmt, deuten und auf sie reagieren. So kann eine zunehmende Körperbewusstheit durch den Tanz zu einer feineren Wahrnehmung führen, in welchem Körper man gerne ist und sich ‚wohl fühlt‘ - und das ist nicht unbedingt einer, an dem nichts mehr dran ist.

Sowohl der Spiegel als auch die anderen KursteilnehmerInnen spielen hier eine zentrale Rolle. Der Spiegel als Referenzpunkt, an dem der eigene Körper wahrgenommen und begutachtet wird. Das regelmäßige ‚sich im Spiegel sehen‘ und den Körper im Blick haben, ist ein wichtiger Indikator in der Auseinandersetzung mit ihm, mit dem Körperbild und darüber auch mit dem Selbst. Die anderen KursteilnehmerInnen dienen ebenfalls als Referenzpunkt hinsichtlich dessen, wo

---

<sup>135</sup> Zitat Interview 3, Zeile: 149 - 153.

man sich selbst positioniert und wie der eigene Körper eingeschätzt und bewertet wird.

## 5.8 Die Schwierigkeit Worte zu finden

In den Interviews hatten die Frauen häufig Schwierigkeiten, Worte für das zu finden, was sie intendierten auszudrücken. Dies konnte im Laufe der Interviewauswertung festgestellt werden, aber die Frauen wiesen auch während der Interviews immer wieder explizit darauf hin, dass sie nach passenden Worten suchten, um ihr Erleben anderen zugänglich zu machen. Es war oft nicht einfach, die Erfahrungen in eine Alltagssprache zu übersetzen. Wo schafft man die Fährten, um das Erlebte nachvollziehbar zu machen und den Zugang zu anderen zu bekommen? Es schien, als würde die Sprache manchmal stillstehen und keine Lösungen bieten. Alles schien unzulänglich.

*„dass es so adäquat wird zu dem was wirklich passiert“<sup>136</sup>*

Es ist nicht sehr üblich in dieser Detailliertheit über körperliches Erleben zu sprechen, noch dazu, wenn das Ausdruckmedium über das gesprochen wird, ein anderes ist als die Sprache. Der Tanz *ist* der Ausdruck und bedarf meist nichts anderem. Auf diese Schwierigkeit während der Interviews soll hier nur hingewiesen werden.

---

<sup>136</sup> Zitat Interview 4, Zeile: 539

## 6. Theorie

Aufgrund der Breite der Ergebnisse wird hier nur auf einen Teil der für die Ergebnisse potentiell relevanten Theorien eingegangen. Die Kernergebnisse wurden herausgegriffen, um sie mit Theorie zu verknüpfen. Es handelt sich hierbei um die grundsätzliche Differenzierung zwischen Alltag und dem Tanz als außeralltäglichem Raum und der herausragenden Bedeutung des Körpers, des Körpererlebens im Tanz und des Ausdrucks des Selbst über den Körper: den Körper als Leib. Für die Unterscheidung in Alltag und außeralltägliche Räume wurde ein phänomenologischer Ansatz gewählt: ein Teil der Lebensweltanalyse von Alfred Schütz, rezipiert auch von anderen bedeutenden Theoretikern, wie Peter L. Berger und Thomas Luckmann. Die Verschränkung von Körper und Leib wird anhand Helmuth Plessners anthropologisch-phänomenologischen Ansatz erörtert. Die relevanten Theoriegebäude werden knapp vorgestellt und im Anschluss zu den Ergebnissen in Bezug gesetzt.

## 6.1 Alfred Schütz' Lebenswelt: die Alltagswelt und andere Wirklichkeiten

Als theoretischer Ausgangspunkt sollen im Folgenden die Kerngedanken von Alfred Schütz' Vorstellung der Lebenswelt nachgezeichnet werden, genauer: seine Ausführungen zur Alltagswelt und anderen Wirklichkeitsbereichen.<sup>137</sup>

Den Begriff der Lebenswelt übernahm Schütz von Edmund Husserl, dem Begründer der Phänomenologie. Schütz knüpfte an dessen Vorstellung der Lebenswelt als intersubjektiv sinnvoller Welt an. Wir erleben die Lebenswelt als räumlich, zeitlich und sozial strukturiert. Sie geht dem Einzelnen voraus und wird ihn überdauern. „Von vielen ihrer Aspekte haben wir ein typisches Wissen, als Ganzes bleibt sie uns jedoch undurchdringlich.“<sup>138</sup>

In der Lebenswelt gibt es eine Vielfalt von Wirklichkeiten. Diese Wirklichkeiten werden vom Bewusstsein unterschiedlich erlebt. „Verschiedene Objekte stellen sich in meinem Bewußtsein als Komponenten verschiedener Wirklichkeitsbereiche dar.“<sup>139</sup> Ich erlebe zum Beispiel meine Mitmenschen in der Alltagswelt anders als die transparenten Gestalten in meinen Träumen. Das Bewusstsein ist in der Lage, sich von einer Wirklichkeit in eine andere zu bewegen und es weiß, dass die Welt aus einer Vielfalt von Wirklichkeiten besteht.

### 6.1.1 Die Alltagswelt

Eine unter den vielen Wirklichkeiten ist jene der Alltagswelt. Ihr kommt eine Vorrangstellung zu, weil sie die anderen Wirklichkeiten in ihrer Präsenz bei weitem

---

<sup>137</sup> Schütz, Alfred/Thomas Luckmann (1975/1984): Strukturen der Lebenswelt, Bd. 1: Neuwied und Darmstadt, Luchterhand. Bd. 2: Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Schütz, Alfred (1974): Der Sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

<sup>138</sup> Zitat: Eberle, Thomas S.: Sinnkonstitution in Alltag und Wissenschaft. Aus: [http://www.sfs.unisg.ch/org/sfs/web.nsf/SysWebRessources/TSE\\_Sinnkonstitution\\_Teil\\_1/\\$FILE/TSE+SK+Teil+1.pdf](http://www.sfs.unisg.ch/org/sfs/web.nsf/SysWebRessources/TSE_Sinnkonstitution_Teil_1/$FILE/TSE+SK+Teil+1.pdf) ; Stand: Dezember 2008, Seite 54.

<sup>139</sup> Zitat: Berger, Peter, L./Luckmann, Thomas (1969): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt am Main, Sozialwissenschaft Fischer, Seite 23/24. Anm.: Berger/Luckmann basieren ihr Werk u.a. auf den phänomenologischen Ausführungen von Alfred Schütz, sie werden hier des Öfteren als Sekundärliteratur herangezogen.

übertrifft, „sie installiert sich im Bewußtsein in der massivsten, aufdringlichsten, intensivsten Weise.<sup>140</sup>“ In ihr ist die Anspannung des Bewusstseins am stärksten. Der Zustand des Existierens in der Alltagswelt und auch des Erfassens der Wirklichkeit in ihr wird als selbstverständlich und ‚normal‘ angesehen.

Die Wirklichkeit der Alltagswelt wird erfahren als eine Wirklichkeitsordnung, deren Phänomene nach Mustern vor-arrangiert sind.<sup>141</sup> Diese vor-arrangierten Muster scheinen unabhängig davon zu sein, wie ich sie erfahre.

„Die Wirklichkeit der Alltagswelt erscheint bereits objektiviert, das heißt konstituiert durch eine Anordnung der Objekte, die schon zu Objekten deklariert worden waren, längst bevor ich auf der Bühne erschien. Die Sprache, die im alltäglichen Leben gebraucht wird, versorgt mich unaufhörlich mit den notwendigen Objektivationen und setzt mir die Ordnung, in welcher diese Objektivationen Sinn haben und in der die Alltagswelt mir sinnhaft erscheint.<sup>142</sup>“ Der Ort, an dem ich lebe, ist geographisch festgelegt. Für die Instrumente und Werkzeuge, die ich verwende – wie Computer, Ballettschuhe oder Straßenbahn - gibt es bereits Bezeichnungen, die zum technischen Wortschatz meiner Gesellschaft gehören. Und auch das Geflecht menschlicher Beziehungen, in dem ich lebe, sei es jetzt das Tanzstudio oder der Bootsverein, ist mit Hilfe eines Vokabulars geregelt. Sprache markiert auf diese Weise die Ordnungsstruktur des Lebens in der Gesellschaft und verleiht den Objekten Sinnhaftigkeit.<sup>143</sup> Erst durch die Objektivationen macht das Erlebte Sinn.

„Die Wirklichkeit der Alltagswelt ist um das „Hier“ meines Körpers und das „Jetzt“ meiner Gegenwart herum angeordnet. Dieses „Hier“ und „Jetzt“ ist der Punkt, von dem aus ich die Welt wahrnehme. Was „Hier“ und „Jetzt“ mir in der Alltagswelt vergegenwärtigen, das ist das „Realissimum“ meines Bewusstseins.<sup>144</sup>“

Allerdings umfasst die Wirklichkeit der Alltagswelt auch Phänomene, die nicht hier und jetzt gegenwärtig sind, sondern die unmittelbaren Gegenwärtigkeiten überschreiten. Sie wird also, räumlich wie zeitlich, in verschiedenen Graden von Nähe und Ferne erlebt. Die Zone der Alltagswelt ist die Welt in meiner Reichweite,

---

<sup>140</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 24.

<sup>141</sup> Vgl. Berger/Luckmann (1969) Seite 24.

<sup>142</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 24.

<sup>143</sup> Vgl. Berger/Luckmann (1969) Seite 24/25.

<sup>144</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 25.

„die meiner direkten körperlichen Handhabung erreichbar<sup>145</sup>“ und mir am nächsten ist.

Ein weiterer Aspekt der Alltagswelt, die sie von anderen Wirklichkeiten trennt, ist ihre Intersubjektivität. Die Wirklichkeit der Alltagswelt teile ich mit anderen, in der Welt meiner Träume bin ich alleine. Ich bin mir aber dessen bewusst, dass die Alltagswelt für andere ebenso wirklich ist wie für mich, auch wenn mein „Hier“ ihr „Dort“ ist und sich mein „Jetzt“ nicht ganz mit dem ihren deckt.<sup>146</sup> Es gibt von der Alltagswelt eine gemeinsame Auffassung von Wirklichkeit.

„Die Wirklichkeit der Alltagswelt wird als Wirklichkeit hingenommen. (...) Sie ist einfach *da* - als selbstverständliche, zwingende Faktizität.<sup>147</sup>“

Ich bin zwar fähig, die Wirklichkeit in Frage zu stellen, aber um in meiner Routinewelt existieren zu können, muss ich derartige Zweifel abwehren. Solange Probleme, die auftreten können, die Routinewirklichkeit der Alltagswelt nicht in ihren Grundfesten erschüttert, sind sie unproblematisch, denn sie lassen sich auf die eine oder andere Weise in die Wirklichkeit der Alltagswelt einfügen.

### **6.1.2 Sinnwelten außerhalb der Alltagswelt**

„Verglichen mit der Wirklichkeit der Alltagswelt, erscheinen andere Wirklichkeiten als umgrenzte Sinnprovinzen, als Enklaven in der obersten Wirklichkeit. Ihre Grenzen sind markiert durch fest umzirkelte Bedeutungs- und Erfahrungsweisen. Die oberste Wirklichkeit umhüllt sie gleichsam von allen Seiten und das Bewußtsein kehrt immer wieder wie von einer Reise zu ihr zurück.<sup>148</sup>“ Schütz spricht – aufgrund der Sinnstruktur jeder Erfahrung – von ‚geschlossenen Sinnbereichen.‘

„Ein geschlossener Sinnbereich ist ein Komplex von Erfahrungen, die einen einheitlichen Erkenntnisstil aufweisen. So befinden wir uns in je einem anderen Sinnbereich mit je spezifischem Erkenntnisstil, wenn wir in der natürlichen Einstellung der Alltagswelt handeln; wenn wir uns in wissenschaftlicher

---

<sup>145</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 25.

<sup>146</sup> Vgl. Berger/Luckmann (1969) Seite 25/26.

<sup>147</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 26.

<sup>148</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 28.

Kontemplation ohne Handlungsabsichten einem Untersuchungsgegenstand zuwenden und gewisse lebensweltliche Selbstverständlichkeiten in Frage stellen; wenn wir uns in die Welt des Theaters oder bildlicher, literarischer oder anderer künstlerischer Darstellungen versetzen, wenn wir uns in ein Spiel vertiefen, uns der religiösen Sphäre zuwenden oder wenn wir träumen.<sup>149</sup>“

Den Übergang in eine andere Wirklichkeit markiert eine Veränderung der Bewusstseinsspannung. Zur Veranschaulichung soll hier das Theater als Spiel der Erwachsenen etwas näher skizziert werden. Den Übergang von einer Wirklichkeit in die andere kennzeichnet das Auf- und Niedergehen des Vorhangs. Geht der Vorhang auf, werden die Zuschauer ‚in eine andere Welt‘ versetzt, „eine Welt eigener Sinneinheiten und eigener Gesetze, die noch etwas oder auch gar nichts mit den Ordnungen in der Alltagswelt zu tun haben können.“<sup>150</sup> Beim Fallen des Vorhangs kehren die Zuschauer wieder in die ‚Wirklichkeit‘ zurück, in die oberste Wirklichkeit der Alltagswelt.

„Für alle Enklaven, das heißt für alle Bereiche geschlossener Sinnstrukturen, ist charakteristisch, daß sie die Aufmerksamkeit von der Alltagswelt ablenken. Selbstverständlich gibt es auch Umstellungen, Umorientierungen unseres Aufmerkens in der Alltagswelt. Aber die Umstellung auf eine Sinnenklave ist von radikalerer Art. Für die Anpassung des Bewußtseins findet eine radikale Neueinstellung statt. Bei religiösen Erfahrungen hat man das treffend einen „Sprung“ genannt. Die Alltagswelt-Wirklichkeit behält - das muß ausdrücklich betont werden – ihr Übergewicht auch noch nach solchen Sprüngen. Dafür sorgt schon die Sprache.“<sup>151</sup>

Die Umgangs- und Allerweltssprache steht mir für die Objektivierung meiner Erfahrung zur Verfügung. Die Sprache gründet jedoch in der Alltagswelt und greift deshalb immer auf sie zurück, auch wenn ich Erlebnisse bespreche, die ich in der ‚Enklave‘ erfahren habe. Sobald ich die Erfahrungen der eigenen Sinnwelt in der gewöhnlichen Sprache ausdrücke, werden sie ‚verzerrt‘. Nicht-alltägliche Erfahrungen werden

---

<sup>149</sup> Zitat: Eberle S. Thomas: Sinnkonstitution in Alltag und Wissenschaft. Aus: [http://www.sfs.unisg.ch/org/sfs/web.nsf/SysWebRessources/TSE\\_Sinnkonstitution\\_Teil\\_1/\\$FILE/TSE+SK+Teil+1.pdf](http://www.sfs.unisg.ch/org/sfs/web.nsf/SysWebRessources/TSE_Sinnkonstitution_Teil_1/$FILE/TSE+SK+Teil+1.pdf) ; Stand: Dezember 2008, Seite 55.

<sup>150</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 28.

<sup>151</sup> Zitat: Berger/Luckmann (1969) Seite 28.

damit ‚zurückversetzt‘ in die oberste Wirklichkeit der Alltagswelt. Man kann beispielsweise an das Erzählen von Träumen denken. Aber auch wenn ich ästhetische, religiöse oder theoretische Bedeutungsgebilde anderen näher bringen will, stoße ich häufig an Grenzen. Ein bildender Künstler, der über die Bedeutung seiner Werke spricht, ein Mystiker, der über religiöse Erfahrungen berichtet, ein Physiker, der uns seinen Raumbegriff zu vermitteln versucht. Sie alle leben auch in der Wirklichkeit der Alltagswelt.<sup>152</sup>

Die vorangegangene Beschreibung unterschiedlicher Wirklichkeitsbereiche hat veranschaulicht, dass mehrere ‚Wirklichkeiten‘ nebeneinander existieren, wobei die Wirklichkeit der Alltagswelt die oberste Wirklichkeit bildet. Sie umfasst und umrahmt die anderen Wirklichkeiten und Sinnenklaven.

### **6.1.3 Schütz' Lebenswelt und die Ergebnisse der Untersuchung: eine Gegenüberstellung**

Betrachten wir die theoretischen Ausführungen und stellen ihnen die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung gegenüber: der Tanz als außeralltäglicher Erfahrungsraum und der Alltag als Routinewelt lassen sich mit Schütz' Darstellung der Lebenswelt und seiner Beschreibung der unterschiedlichen Wirklichkeitsbereiche in Beziehung setzen.

Der Tanzraum kann als Sinnenklave ‚künstlerischer‘ Ausdrucksgestalt verstanden werden, als umgrenzte Sinnprovinz, innerhalb der obersten Wirklichkeit der Alltagswelt. Es handelt sich um einen begrenzten Erfahrungsraum, dessen Grenzen markiert sind durch fest umzirkelte Bedeutungsweisen. Der Körper, der in der Alltagserfahrung nur beschränkt als solcher wahrgenommen wird und in Erscheinung tritt, wird zum Zentrum des Erlebens. In ihm und durch ihn wird das Erleben ‚greifbarer‘ und wirklicher. Es ist nicht immer auf den ersten Blick eindeutig, wie sich der Tanzraum von der Alltagswelt abgrenzt.

Die Wirklichkeit der Alltagswelt wird von Schütz beschrieben als Anordnung um das „Hier“ meines Körpers und das „Jetzt“ meiner Gegenwart. Dieses „Hier“ und „Jetzt“

---

<sup>152</sup> Vgl. Berger/Luckmann (1969) Seite 28/29.

wird im Tanz durch die Hinlenkung des Bewusstseins auf die Wahrnehmung des Körpers in eben dieser Gegenwart verstärkt wahrgenommen. Der Körper kommt gewissermaßen in der Gegenwart an, indem er gespürt wird. Er wird dadurch zum Zentrum und Ausgangspunkt der Erfahrung. Der Geist ist nicht mehr (ständig) mit Dingen in der Zukunft oder Vergangenheit beschäftigt sondern tritt in den Hintergrund und wird zu einer beobachtenden ‚Instanz der Wachsamkeit‘, deren vordergründige Aufgabe es nicht mehr ist zu steuern, sondern wahrzunehmen. Das „Hier“ und „Jetzt“ der Erfahrung hat der Tanzraum also mit der Alltagswelt gemein. Es wird aber – über das Spüren des Körpers - sogar zu einem wesentlichen Merkmal dieses Raums und u.a. gerade deswegen, weil es verstärkte Relevanz erlangt, zeichnet es diesen Raum als außeralltäglichen Raum aus und wird als solcher erlebt. Der Körper ist nicht nur gegenwärtig, wie in der Alltagswelt auch, sondern er tritt zudem noch ins Zentrum.

Auch die Intersubjektivität, die Schütz als Bestandteil der Alltagswelt beschreibt, trifft auf den Tanzraum zu. Die Alltagswelt wird mit anderen geteilt und wird dadurch, dass sie auch für andere wirklich ist, als ‚oberste Wirklichkeit‘ erfahren. Die Wirklichkeit der Welt des Tanzes ist nicht, wie zum Beispiel die Wirklichkeit der Traumwelten, eine Wirklichkeit die nur der Einzelne erlebt, sondern sie ist Bestandteil eines sozialen Gefüges, in dem sich auch andere Menschen bewegen. In diesem Sinn überschneiden sich auch hier Tanzraum und Alltagswelt. Dadurch, dass die Aufmerksamkeit aber auf das Spüren und Erleben des eigenen Körpers gerichtet ist und sich nicht in erster Linie an den anderen orientiert, ist der Tanz zwar Teil dieser intersubjektiven Welt (man befindet sich mit den anderen in einem Raum, man tanzt mitunter auch gemeinsam) aber gleichzeitig ist er davon abgegrenzt. Es wird gleichermaßen ein ‚eigener Raum‘ im Raum mit den Anderen aufgebaut. Die Anderen sind anwesend in ihrer Präsenz, dennoch ist das Hauptaugenmerk auf den eigenen Körper, das eigene Spüren und Wahrnehmen gerichtet. In dieser Hinsicht ist der Tanz kein intersubjektiver Raum.

Sowohl die Tatsache des räumlichen und zeitlichen „Hier“ und „Jetzt“ des Geschehens als auch die Intersubjektivität lassen den Tanzraum im ersten Moment als Teil der Alltagswelt erscheinen. Erst beim zweiten Blick öffnen sich weitere Gesichtspunkte, die auf eine eigene Sinnprovinz hindeuten.

Aus einem Alltag, der belastet, der als Anspannung erlebt wird, werden Enklaven nötig, die eine gegenteilige Erfahrung möglich machen. Die Freizeitgestaltung ist eine solche Möglichkeit der Eintönigkeit und Belastung der Alltagsroutinen - zumindest für einige Zeit - zu entkommen. Es existiert eine unüberschaubare Anzahl solcher Enklaven, die eine ‚Auszeit‘ vom Alltag ermöglichen. Nicht zuletzt der Urlaub fällt darunter. Der Tanz kann auch als eine solche Enklave betrachtet werden, in der man der Alltagswelt für eine Weile entrinnt - jedoch mit speziellem Augenmerk auf die verstärkte Präsenz des Körpers im Tanz, im Gegensatz zum Alltagserleben. Durch diese ‚Entlastung‘ jedoch wird die Alltagswelt gestützt. Es werden Räume geschaffen, die andere Erfahrungen möglich machen, dadurch wird die Alltagswelt stabilisiert. Gleichzeitig kann sie durch diese anderen Erfahrungsräume aber auch destabilisiert werden. Das Bewusstsein über die Möglichkeit eines anderen Erlebens als des häufig farblosen, immer wiederkehrenden Alltagserlebens kann Zweifel an diesem Alltagserleben aufkommen lassen. Hierin verbirgt sich gleichsam ein Potential zur emanzipatorischen Veränderung.

Wie wirkt die Alltagswelt in die Sinnprovinzen hinein? Nehmen wir zum Beispiel den Vergleich mit dem Theater als Sinn-Enklave, so würde dem Aufgehen des Vorhangs entweder das Betreten des Tanzstudios entsprechen oder der Moment, in dem die Musik angedreht wird. Solche Übergänge bereiten, wie zuvor beschrieben, mitunter Schwierigkeiten. Der Alltag wirkt in den Raum hinein, man kann nicht ‚abschalten‘ und sich von den Alltagsgedanken, von dem, was den Alltag strukturiert, befreien. Überhaupt muss man mit den im neuen Raum geltenden ‚Regeln‘ und Strukturen erst vertraut werden, bis man diesen anderen Raum als eigenständigen Sinnbereich erleben kann. Er wird als unterschiedlich vom Alltag erfahren, als klar abgegrenzt von ihm und gleichzeitig wirken Alltagsmuster in ihn hinein. Der Alltag wird ‚abgeschaltet‘, die Anspannungen werden ‚losgelassen,‘ die Bewusstseinsspannung ändert sich. Manchmal passiert dieser Übergang aber auch plötzlich, als Sprung des Bewusstseins.

Sinnvoll wird dieser andere Raum und die Erfahrungen darin erst in Verbindung mit dem Alltagswissen, indem die Erfahrungen in der Sinnenklave in einen übergeordneten Wissenskontext integriert werden.

Der Alltag wirkt in die Sinnenklave hinein, aber umgekehrt wird auch er vom außeralltäglichen Erfahrungsraum beeinflusst. Die Erfahrungen, die dort gemacht

werden, haben Einfluss auf die Alltagserfahrung, indem sich zum Beispiel die Körperwahrnehmung auch im Alltag verändert: der Körper wird zum Anker oder Stützpunkt – auch im Alltag.

Die Schwierigkeit, Worte zu finden für die Erfahrungen im Tanz hat ebenfalls damit zu tun, dass der Tanzraum einen außeralltäglichen Raum darstellt. Die Erfahrungen entsprechen nicht der Alltagserfahrung und es gibt für das Erleben keine verbindlichen Übereinkünfte und Objektivationen, die es anschlussfähig machen und ihm eine Form geben. Weil es um die Erfahrung geht sind im Normalfall Worte überflüssig und es bleibt beim Erleben. Im Falle der Interviews waren die Frauen jedoch gefordert ihre Erfahrungen zu verbalisieren und stießen damit häufig an Grenzen, Tanzerfahrungen – über Worte – anderen zugänglich zu machen.

## 6.2 Das Verhältnis von Körper und Leib bei Helmuth Plessner

In seinem Hauptwerk „Die Stufen des Organischen und der Mensch“, das 1928 erstmals erschienen ist, widmet sich Plessner der philosophischen Fundierung des Menschseins als zentralem Gegenstand der Anthropologie. Er geht darin ‚den Bedingungen der Möglichkeiten des Menschseins‘ nach. Von einer phänomenologischen Analyse des Wahrnehmungsdinges ausgehend, gelangt Plessner zu einer „Korrelationsstufentheorie von Lebensform und Lebenssphäre, die den pflanzlichen, tierischen und menschlichen Lebenstyp umfaßt.“<sup>153</sup>

Der phänomenologisch-anthropologische Zugang wurde deshalb gewählt, weil er den Körper in seiner Materialität und auch in seiner sinnlichen Dimension als leibliche Erfahrung zu fassen versucht. Zentral ist für Plessner die Überwindung des Leib-Seele Dualismus,<sup>154</sup> der bei Descartes erstmals zum Ausdruck kommt und das westliche Denken seither entscheidend strukturiert. Plessner gibt dadurch „dem Menschen den Körper und dem Körper die Sinne wieder (..), die ihm theoretisch durch die ‚fundamentalisierte Dichotomie‘ von Geist und Körper von „res extensa“ und „res cogitans“ entfremdet worden waren.“<sup>155</sup>

### 6.2.1 Der Körper

Körper kann belebter und unbelebter Körper sein. Er ist immer nur in Perspektiven gegeben, bildet dabei aber eine Ganzheit, denn die einzelnen Ansichten werden immer als die des Körpers verstanden, den ich gerade sehe. Jeder Körper als Ganzes hat einen Kern, der unterschieden davon ist, in welchen Eigenschaften der Körper zu Tage tritt (die Vase kann z.B. aus Plastik oder Porzellan sein). Der Kern hat die Eigenschaften, die in immer neuen Perspektiven wahrgenommen werden können.<sup>156</sup> Plessner hält hier die Ebenen „räumlich“ und „raumhaft“ auseinander, die

---

<sup>153</sup> Zitat: Plessner, Helmuth (1928/1975) Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Walter de Gruyter, Berlin, NY, Seite IV.

<sup>154</sup> Vgl. Kämpf, H. (2001) Helmuth Plessner. Eine Einführung, Düsseldorf, Parerga Verlag, Seite 10.

<sup>155</sup> Zitat: Redeker, Hans (1993) Helmuth Plessner oder Die verkörperte Philosophie, Berlin: Duncker & Humblot. Seite 17.

<sup>156</sup> Vgl. Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 81ff.

er wie folgt differenziert<sup>157</sup>: räumlich ist ein Körper insofern man an seiner Oberfläche entlang streichen kann, oder man ihn aufschneiden kann, um zu sehen wie das Material von innen aussieht. Das, was das Gesamte seiner Eigenschaften zu einer Einheit vermittelt, wird dadurch aber nicht greifbar. „Dieser Einheitspunkt, der in der Wahrnehmung aufweisbar ist, insofern er es ist, auf den alle räumlichen und allgemeiner sinnlichen Charaktere bezogen sind, bezeichnet Plessner als raumhaft. Der raumhafte Einheitspunkt, der Kern kann sogar (..) einen Gestaltwandel überdauern<sup>158</sup>“ (vgl. die Vase aus Plastik oder Porzellan). Betrachtet man das Verhältnis des Kerns zu seiner eigenschaftstragenden Seite, so verweisen die Eigenschaften „in“ das Ding hinein, auf den Kern, der sie hat. Aber sie verweisen immer auch auf die anderen Seiten und Ansichten des Dings „als führte das Ding, verstanden als Kern, die Wahrnehmung „um“ sich „herum“ (..) auf immer neue Aspekte und Ansichten seiner selbst.<sup>159</sup>“ (siehe „Doppelaspektivität“ weiter unten).

Das Verhältnis des Körpers zu dem von ihm eingenommenen Raum kann bei unbelebten Körpern immer nur dadurch bestimmt werden, dass der Ort, an dem sich der unbelebte Körper befindet, in Relation zu anderen Orten gesehen wird. Von sich aus hat ein unbelebter Körper keine Beziehung zu dem Ort, an dem er ist.<sup>160</sup> Welche Beziehung ein Ding zu seinem umgebendem Raum einnimmt hängt damit zusammen, wie es an diesen grenzt. Ein unbelebtes Ding erstreckt sich über den Raum, den es ausfüllt und ist an seiner Grenze zu Ende.

„Als Bezeichnung der Weisen des Bezogenseins von Organismus und Umgebungsfeld<sup>161</sup>“ entwickelt Plessner den Begriff der Positionalität, an dem er die spezifischen Dimensionen des Lebendigen, von der Pflanze, über das Tier, bis zum Menschen, festmacht. Anhand der Positionalität präzisiert er das Verhältnis des lebendigen Dings zur Umwelt und differenziert zwischen den verschiedenen

---

<sup>157</sup> Vgl. Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 85.

<sup>158</sup> Zitat: Lindemann, Gesa (1996): Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Leib. (Ursprünglich) In: Barkhaus, Annette/Mayer, Matthias/Roughley, Neil/Thürnau, Donatus (Hg.): Leiblichkeit, Identität, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Seite 146-175. (Mit Auslassungen, hieraus wurde zitiert) In: Hark, Sabine (2001): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Opladen, Leske und Budrich, Seite 69-86. Seite 73.

<sup>159</sup> Zitat: Lindemann, Gesa (1996) Seite 73.; vgl. Plessner, Helmuth (1928/1975): Seite 82.

<sup>160</sup> Vgl. Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 131.

<sup>161</sup> Zitat: Kämpf, H. (2001) Seite 49.

Seinsformen des Lebendigen. Diese werden im nachfolgenden Kapitel beschrieben, nachdem der Aspekt der Doppelaspektivität geklärt wurde.

## **6.2.2 Der Mensch: Zwischen Leib-sein und Körper-haben**

### Doppelaspektivität

Das zentrale Prinzip der Doppelaspektivität durchzieht das Leben auf allen Stufen des Organischen. Unter Doppelaspektivität versteht Plessner die Unterscheidung zwischen Innen und Außen, die Differenz zwischen „Substanz und Akzidenz, Bedeutung und Zeichen oder Subjekt-Objekt-Dualismus.“<sup>162</sup> Laut Plessner zeichnen sich lebendige „Dinge“ dadurch aus, dass sie selbst den Doppelaspekt in Erscheinung bringen: sie sind einerseits Körperding, setzen sich aber gleichzeitig davon ab, indem ihnen der Doppelaspekt als eine erscheinende Eigenschaft gegeben ist.

„Als Körperding steht das Lebewesen im Doppelaspekt ineinander nicht überführbarer Richtungsgegensätze nach innen (substantialer Kern) und nach außen (Mantel der eigenschaftstragenden Seiten). Als Lebewesen tritt das Körperding mit dem gleichen Doppelaspekt als einer Eigenschaft auf, der infolgedessen das phänomenale Ding in doppelter Richtung transzendiert, es einerseits über es hinaus setzt (streng genommen: außerhalb seiner setzt), andererseits in es hineinsetzt (in ihm setzt).“<sup>163</sup>

### Zentrische- und exzentrische Positionalität

Den zentralen Begriff der Positionalität entwickelt Plessner aus dieser These der im Doppelaspekt erscheinenden lebendigen Körper. Er differenziert die unterschiedlichen Seinsstufen des Lebendigen in „offene“ (Pflanze) und „geschlossene Organisationsformen“ (Tier und Mensch) und in weiterer Folge unterscheidet er die Positionalitätsformen von Tier und Mensch, in die „zentrische Positionalität“ des Tieres und, als deren Erweiterung, in die „exzentrische Positionalität“ des Menschen. Die Positionalität bezeichnet, wie bereits erwähnt, das

---

<sup>162</sup> Zitat: Hauke, Kai (2000) Plessner. Zur Einführung, Hamburg, Junius Verlag. Seite 43.

<sup>163</sup> Zitat: Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 128f. In: Hauke, Kai (2000) Seite 48.

spezifische Verhältnis des lebendigen Dings zur Umwelt und differenziert zwischen den verschiedenen Seinsformen des Lebendigen.

„Die „Stufen des Organischen“ lassen sich als Stufen des In-sich-reflektiert-Seins des Kerns, der die erscheinenden Eigenschaften hat, beschreiben. (...) Die Relation von Selbst und Haben bildet die Voraussetzung für die Entstehung von Bewusstsein, ist selber aber noch nicht mit Bewußtsein gleichzusetzen, denn diese Relation gilt auch schon für das Verhältnis der Pflanze zu ihren Teilen.<sup>164</sup>“

Auf der Ebene der zentrischen Position, der Ebene des Tieres, ist diese Bewusstseinsstruktur bis zu einem gewissen Grad entfaltet: als das Mittel seines Umweltbezuges hat das Tier seinen Körper und merkt sich selbst. Plessner führt hier ein entscheidendes Begriffspaar ein: die Differenz von Körper und Leib.<sup>165</sup> Als Ding unter Dingen ist das Tier Körper, als absolute Mitte, von der aus es auf seine Umwelt bezogen ist, ist es Leib. Das Tier ist daher Körper und hat zugleich diesen Körper als einen Leib. Körper und Leib lassen sich zwar physisch nicht unterscheiden, bilden aber eine sinnhafte Differenz, die in der tierischen Organisationsweise zur Erscheinung kommt.<sup>166</sup>

„Insoweit das Tier selbst ist, geht es im Hier-Jetzt auf. Dies wird ihm nicht gegenständlich, hebt sich nicht von ihm ab, bleibt Zustand (...) Das Tier lebt aus seiner Mitte heraus, in seine Mitte hinein, aber es lebt nicht als Mitte. (...) es bildet ein auf es selbst rückbezügliches System, ein Sich, aber es erlebt nicht – sich. (...) [D]er Gesamtkörper ist noch nicht vollkommen reflexiv geworden.<sup>167</sup>“

Das Tier merkt seinen Leib und wirkt durch ihn, die Relativität des Leibes bleibt ihm jedoch verborgen.<sup>168</sup> Alles was es wahrnimmt, nimmt es an sich selbst wahr, in Bezug zu sich selbst, in Beziehung auf ein Selbst das als absoluter Bezugspunkt im Hier und Jetzt bezeichnet werden kann. Das Tier spürt und merkt seinen Leib, „und weil der Leib zugleich nichts anderes ist als der Körper, merkt [es] sich.“<sup>169</sup> Aber es merkt nicht, dass es merkt. Dieser reflexive Selbstbezug ist dem Menschen in seiner

---

<sup>164</sup> Zitat: Lindemann, Gesa (1996) Seite 74-75.; vgl. Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 159.

<sup>165</sup> Vgl. Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 231.

<sup>166</sup> Vgl. Hauke, Kai (2000) Seite 130.

<sup>167</sup> Zitat: Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 288.

<sup>168</sup> Vgl. Hauke, Kai (2000) Seite 135.

<sup>169</sup> Zitat: Hauke, Kai (2000) Seite 130.

exzentrischen Positionalität vorbehalten. „Ist das Leben des Tieres zentrisch, so ist das Leben des Menschen, ohne die Zentrierung durchbrechen zu können, zugleich aus ihr heraus, exzentrisch.“<sup>170</sup>

Aufgrund seiner Fähigkeit zur Reflexion ist der Mensch nicht mehr nur unmittelbar auf seine Umwelt bezogen. Ohne die zentrische Position des direkten und unmittelbaren Erlebens aufzugeben kann er sich vom räumlichen und zeitlichen Hier und Jetzt distanzieren und erfährt sich so von der ihn umgebenden Umwelt unterschieden. In dieser Doppelrolle ist er zwar einerseits im Erleben verhaftet, erfährt sich aber gleichzeitig selbst als diese Umwelt Erfahrender.

„Obwohl auch auf dieser Stufe das Lebewesen im Hier-Jetzt aufgeht, aus der Mitte lebt, so ist ihm doch die Zentralität seiner Existenz bewußt geworden. Es hat sich selbst, es weiß um sich, es ist sich selber bemerkbar und darin ist es I c h.“<sup>171</sup>

Diese Rückbezüglichkeit ist Kennzeichen der exzentrischen Position des Menschen. „Er lebt und erlebt nicht nur, sondern er erlebt sein Erleben.“<sup>172</sup> Schmerz zum Beispiel die Schulter, so wird der Schmerz auf der zentrischen Ebene unmittelbar erlebt, auf der exzentrischen Ebene können Art und Ursache des Schmerzes reflektiert werden. In diesem Sinne kann in gewisser Weise eine Distanz dazu geschaffen werden: Man spürt den Schmerz zwar unmittelbar, aber bringt ihn vielleicht mit einer Überanstrengung durch sportliche Betätigung in Verbindung und kann daher erahnen, dass der Schmerz wieder vorbei gehen wird. Dieser unaufhebbare Doppelaspekt des Menschen als Körper und Leib, seine Zentrierung und Bindung an den Leib und die gleichzeitige Freisetzung aus dem Zentrum, resultiert aus der exzentrischen Positionalität.

„Der Mensch als das lebendige Ding, das in die Mitte seiner Existenz gestellt ist, weiß diese Mitte, erlebt sie und ist darum über sie hinaus. Er erlebt die Bindung im absoluten Hier-Jetzt, die Totalkonvergenz des Umfeldes und des eigenen Leibes gegen das Zentrum seiner Position und ist darum nicht mehr von ihr gebunden.“<sup>173</sup>

Insofern *ist* der Mensch Leib und *hat* seinen Körper.

---

<sup>170</sup> Zitat: Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 291-292.

<sup>171</sup> Zitat: Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 290.

<sup>172</sup> Zitat: Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 292.

<sup>173</sup> Zitat: Plessner, Helmuth (1928/1975) Seite 291.

„Der Mensch ist Leib d.h. er geht in der Umweltbeziehung auf, er bildet ein nichtrelativierbares Hier-Jetzt. Und insofern er aus dieser Umweltbeziehung herausgesetzt ist, realisiert er, daß er einen Körper hat, der sich an einer nur relativ bestimmbareren Raum-Zeit-Stelle befindet.“<sup>174</sup>

Man kann Leib und Körper zwar getrennt voneinander betrachten, die Differenzierung dient aber allein der analytischen Unterscheidung, um eine breitere Auffassung davon zu bekommen, was als Körperlichkeit verstanden wird. Im Grunde sind Körper und Leib keine voneinander trennbaren Systeme, nur unterschiedliche Betrachtungsweisen und Aspekte ein und desselben Dings.

### **6.2.3 Körper und Leib bei Plessner in Beziehung zu den Ergebnissen der Untersuchung**

Betrachten wir zuerst das unterschiedliche Körpererleben der Frauen im Alltag und in den Tanzstunden, so lässt sich eine grundlegende Unterscheidung feststellen, die als wesentlich erlebt wird.

Wird der Körper im Alltag häufig ‚nur‘ als Körper erfahren, als vom Selbst abgetrennter und nicht zum Selbst gehöriger Teil, so wird er in den Tanzstunden immer mehr zum Leib, im Sinne einer stärkeren Verbundenheit mit dem Körper, einer zunehmenden ‚Verschränkung‘ von Körper und Leib. Dieses ‚Ganzeitsgefühl‘ kann sogar aus dem außeralltäglichen Raum heraus getragen werden, in den alltäglichen Raum, woraufhin der Körper dort ebenfalls mehr gespürt wird, als Leib erfahren wird und nicht mehr nur unverbundene Hülle ist. Der Leib ist mehr als die Summe der Körperfunktionen, auf die er im Alltag oft reduziert wird: die Anforderungen, die an den Körper gestellt werden, werden zumeist an den Körper als Körper gestellt und nicht als Leib. Die Reduktion des Leibes auf den Körper macht ihn als Objekt formbar und gestaltbar. Der Alltagsblick hat verlernt den Körper als Leib zu sehen, so ist er ‚entzauberter Leib‘, in seinen Alltagshandlungen funktionsfähig, aber in seiner Gesamtheit nicht mehr präsent.

---

<sup>174</sup> Zitat: Lindemann, Gesa (1996) Seite 77.

Wenn Theodor W. Adorno und Max Horkheimer (siehe Einleitung) vermerken, dass der Körper trotz Ertüchtigung nicht wieder zurückzuverwandeln ist in den Leib, dann könnte man ihnen nun entgegenhalten: er ist es doch.

Doch ganz so einfach ist es nicht. Denn es ist einerseits die zunehmende Verschränkung, die wieder erfahren wird, andererseits zeigt sich auch das instrumentelle Verhältnis zum Körper im Tanz und lässt sich nicht ohne weiteres weggemünzieren. Versuche, das abgespaltene Körperliche zurückzuholen, bleiben demnach hoffnungsvolle Momente, die sich in Alltagsroutinen schnell wieder verflüchtigen. Die Wiederherstellung lebendiger Leiblichkeit entkommt nicht dem Nützlichkeitsdenken des verobjektivierten Körpers, denn dieser ist allgegenwärtig. Der Körper hat Einzug gehalten in die Vermarktung und ist zum Fetisch geworden - dem kann man sich kaum entziehen. Körper also als Sinnbild für das Opfer der Subjektwerdung: die Naturbeherrschung des Menschen an sich selbst.

Das Phänomen der Ertüchtigung des Körpers ist so einerseits im Sinne einer gestalterischen Einflussnahme auf die ‚Naturhaftigkeit‘ des Körpers zu verstehen, andererseits als verzweifelter Versuch, etwas von der Leiblichkeit wieder zurückzuerobern. Die körperliche Fitness als Ausprägung eines instrumentellen Verhältnisses zum Leib: entscheidend dabei ist der instrumentelle Blick, der sich auf den Leib als Körper richtet und den Körper, im Sinne eines Messgerätes, ‚vermisst‘. Bis hin zu krankhaften Ausformungen kann dieser instrumentelle Blick gedeihen und sich in gequälten Körpern bis zur Selbstzerstörung niederschlagen. Körperdrill und Magersucht sind nur zwei mögliche Ausprägungen. Wenn auch die vordergründige Rhetorik in den Interviews zumeist eine andere war und das Tanzerlebnis als ‚Erfolgsenerlebnis‘ beschrieben wurde, in dem die Ganzheit und das ganzheitliche Körpererleben wieder hergestellt werden konnten, so ließ sich das instrumentelle Verhältnis zum Körper doch immer wieder ausmachen. Es kam meist latent zum Vorschein.

Für das instrumentelle Verhältnis zum Körper spielt der Spiegel im Tanz eine wesentliche Rolle, auch wenn zuvor darauf hingewiesen wurde, dass er im Ausdruckstanz nicht immer zugegen ist oder bewusste Beachtung findet. Zur Doppelaspektivität der exzentrischen Position, die dem Menschen ohnehin schon gegeben ist, kommt durch den Spiegel eine weitere Reflexionsebene hinzu. In der exzentrischen Position ist das Selbst Körper, es hat den Körper, der sich bewegt als

Stufe des Leibes und gleichzeitig ist es außerhalb des Körpers und erfasst von diesem Punkt sich als beides, es nimmt sich von außen wahr und erkennt beide Aspekte als ‚Teile‘ von sich. Mit der Reflexionsfläche des Spiegels kann dieser ‚Teil‘, der Körper und Leib von außen wahrnimmt und als Aspekte von sich selbst erkennt, eine weitere Stufe der Distanz zu sich selbst schaffen. Das Spiegelbild ermöglicht eine visuelle Wahrnehmung des Körpers, die als wirklich und real erfahren wird – wir trauen am ehesten dem, was wir mit unseren eigenen Augen sehen. Es schafft auf diese Weise eine weitere Distanz, indem es den Körper von außen reflektiert und eine weitere ‚Außenansicht‘ ermöglicht. Das Bild im Spiegel wird als Spiegelung des eigenen Körpers erkannt und kann so in Beziehung gesetzt werden mit dem Bewusstsein, welches das Selbst von sich hatte, bevor es den Körper im Spiegel sah. Dieser Umstand beinhaltet eine zusätzliche Ebene der Reflexion, aber auch eine zusätzliche Möglichkeit das instrumentelle Verhältnis zum Körper zu intensivieren. Die Spiegelung zeigt den Körper als Körper, als inhaltslose Form. Zudem bietet sie gleichermaßen eine Projektionsfläche, an der gemessen werden kann und an der der eigene Körper mit den anderen Körpern im Raum verglichen werden kann. Der ohnehin schon reflexive Leib wird ein weiteres Mal zurückgespiegelt. Die Regelmäßigkeit, mit der dies durch den Besuch der Tanzstunden wiederholt stattfindet, ist für das Erleben und die Wahrnehmung des Körpers bedeutsam und mitunter folgenreich.

Im Ausdruckstanz ist der Körper zweierlei: er ist einerseits Instrument des Tanzes und gleichzeitig, als Leib, Stätte des Ausdrucks.

Der Körper als ‚materieller‘ greifbarer Ort, an dem sich der Tanz zeigt, in dem die Bewegung Gestalt annimmt und der Leib, der in seiner Verschränkung mit dem Körper zur Stätte des Ausdrucks des Selbst wird. Über den Körper als Instrument wird das leibliche Erleben zum Ausdruck gebracht. Als Stätte des Ausdrucks ist der Körper nicht mehr nur bewegter Körper, sondern verweist auf ein in ihm verborgenes Selbst. Indem ein größeres Spektrum dieses Selbst zum Ausdruck kommt, erfahre ich mich selbst anders.

In der zentrischen Ebene spürt und erlebt der Mensch den Körper im Tanz. Dieses Erleben ist unmittelbar und direkt. Einen Schritt weiter, in der exzentrischen Position, transzendiert er diese Erfahrung und erlebt sie gleichsam als Beteiligter und als

Zuschauer, der sich des Erlebens bewusst ist und gleichsam über es hinauswachsen kann.

## 7. Resümee

Spannen wir zum Schluss den Bogen und wenden uns wieder den Ausgangsfragen zu, die in der Untersuchung forschungsleitend waren.

Zu Anfang wurde die Frage nach dem Raum gestellt, der den Tanz auszeichnet. Was haben die Ergebnisse, die aus der Analyse der sechs qualitativen Interviews herausgearbeitet werden konnten, zur Bedeutung und Verortung dieses Tanzraumes beigetragen?

Insgesamt hat sich der Ausdruckstanz für die Frauen als außeralltäglicher Erfahrungsraum dargestellt, gekennzeichnet durch ein intensiviertes Körpererleben. Die befragten Frauen beschreiben den Tanzraum unter anderem als „Raum für mich“ oder „Raum mit mir“ und erleben die Tatsache, einen Bereich nur für sich selbst zu haben, als essentiell. In diesem vom Alltag abgegrenzten Raum werden neue Erfahrungsweisen erschlossen, welche die tägliche Routine und das gewohnte Erleben durchbrechen. Alltag meint für viele Frauen Belastung und Überforderung, aber auch ein Abgespaltensein von ihrem körperlichem Empfinden. Diese Distanz zum Körper ist nicht zuletzt eine Folge des Zivilisationsprozesses und zunehmender Rationalisierungsverläufe auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen. Der Alltag ist geprägt durch ein vorwiegend funktionales, instrumentelles Verhältnis zum Körper. Solange der Körper die nötigen Anforderungen erfüllt, wird er selten bewusst wahrgenommen. Ihm kommt meist nur dann Aufmerksamkeit zu, wenn er krank ist oder schmerzt und nicht mehr in gewohnter Weise funktioniert. Im Ausdruckstanz erlangen andere Aspekte des Körpererlebens Bedeutung. Der Körper ist nicht mehr nur kontrollierter Körper, der bestimmte Leistungen erbringt, sondern er wird zum Zentrum und Ausgangspunkt des Erlebens des Selbst.

Hier schließen nun die zu Anfang gestellten Fragen nach dem spezifischen Erleben des Körpers im Ausdruckstanz an, die für den Raum kennzeichnend sind.

Zum einen gelangt der Körper für manche beim Tanz überhaupt erst einmal ins Bewusstsein. In weiterer Auseinandersetzung wird er vertrauter, dadurch dass der Ausdruckstanz unter anderem einen Raum des Experimentierens und Ausprobierens eröffnet. Durch das Kennenlernen, Ausloten und Überschreiten von physischen Grenzen und den Focus der Wahrnehmung auf das Spüren wird ein näherer Bezug

zum Körper geschaffen. Der Körper wird im räumlichen und zeitlichen „Hier“ und „Jetzt“ als gegenwärtiger, aber auch als kräftiger und lebendiger erfahren und rückt dadurch ins Zentrum. Die Vertrautheit, das Körpergefühl einer konstanten, präsenten Basis und das verstärkte Eingebundensein des Körpers in die Aufmerksamkeit haben zur Folge, dass er als „sicherer Anker“ empfunden wird, zu dem man immer zurückkehren kann. Als solcher bildet er den Ausgangspunkt für Alltagserfahrungen.

Für die Frauen spielt die therapeutische Komponente, die über die erlebten Veränderungen wahrgenommen wird, eine bedeutende Rolle warum sie die Tanzkurse regelmäßig besuchen. Die Körpererfahrungen im Tanz wirken in den Alltagsraum hinein, so stellt der Tanzraum und das außeralltägliche Erleben unter anderem eine Möglichkeit dar, den Alltag besser zu bewältigen. In dieser Hinsicht wird der Alltag stabilisiert. Gleichzeitig eröffnen die neuen Erfahrungen eine Gelegenheit, die Alltagswelt in Frage zu stellen, sie können damit auf den Alltag auch destabilisierend wirken.

Eine weitere Komponente, die für die Frauen wesentlich ist, ist die der körperlichen Fitness. Obwohl dieser Aspekt im Ausdruckstanz nicht an oberster Stelle steht, ist er für die Frauen einer der Hauptbeweggründe, tanzen zu gehen. Sie versuchen damit, einem bestimmten Körperbild und Schönheitsideal zu entsprechen, oder verfolgen das Ziel, durch ‚sportliche‘ Betätigung ihre Gesundheit zu erhalten. Der Besuch von Tanzkursen reiht sich hier in einen größeren Fitness- und Wellnesstrend, in dem es darum geht, auf den Körper aktiv gestaltend einzuwirken und Wohlbefinden zu erzeugen. Das Verhältnis zum Körper ist ebenfalls ein instrumentelles, funktionales: der Körper wird zum veränderbaren Objekt, das nach eigenen Vorstellungen formbar ist.

Es stellte sich heraus, dass die Frauen im Ausdruckstanz über den Körper Zugang zu ihrem Selbst bekommen. Der Körper ist im Ausdruckstanz zweierlei: er ist einerseits Instrument des Tanzes, andererseits Stätte des Ausdrucks. Als Instrument des Tanzes ist er das ‚Objekt‘ das bewegt wird. Als Stätte des Ausdrucks ist er mehr als nur ‚bewegter Körper‘: er verweist in seiner Bewegung auf ein in ihm verborgenes Selbst, das seinen Ausdruck im Körper durch den Tanz sucht. Im Moment des Ausdrucks verkörpert der Körper den Ist-Zustand des Selbst und wird so in seiner ‚Ganzheit‘ als Leib gespürt. Diese grundlegende Verschränkung von Körper und Selbst wird vor allem dadurch wahrgenommen, dass der Körper als angreifbarer,

fühlbarer Teil des Selbst fassbar wird. So rückt über ihn auch das Selbst wieder ins Blickfeld.

Einen wesentlichen Einfluss auf das Körper- und das Selbstbild hat der Spiegel, der in vielen Räumen vorhanden ist in denen getanzt wird. Obwohl der Spiegel gerade im Ausdruckstanz und im freien Improvisationstanz keine zentrale Rolle einnimmt, so ist er doch bedeutsam, auch wenn die ProtagonistInnen dies nicht unbedingt bewusst wahrnehmen. Das ständige vor Augen haben des eigenen Körpers und der anderen Personen im Raum bedeutet eine unaufhörliche Konfrontation mit dem Selbst. Das Spiegelbild wird als Realität wahrgenommen, entspricht aber nicht unbedingt dem Bild das man von sich, seinem Körper und der eigenen Bewegung hatte bevor man dem Spiegelbild kontinuierlich gegenübergestellt war. Am Anfang führt diese Divergenz oft dazu, dass das eigene Spiegelbild gar nicht direkt betrachtet werden kann, mit der Zeit allerdings kommt es meist allmählich zu größerer Akzeptanz. Der Spiegel wird zum Referenzpunkt für die Wahrnehmung des Körpers und die Reflexion des Selbstbildes.

Theoretisch verortet wurden die Ergebnisse einerseits in Alfred Schütz' phänomenologischen Darstellungen zur Lebenswelt, in der er unter anderem die Wirklichkeit der Alltagswelt und andere Wirklichkeitsbereiche unterscheidet. Andererseits wurden die Ergebnisse in Helmuth Plessner's Ausführungen zu der dem Menschen eigenen exzentrischen Positionalität diskutiert, welche die Aspekte des Körpers und des Leibes näher betrachtet. Hinsichtlich der Lebenswelt konnte gezeigt werden, dass der Tanzraum als Wirklichkeitsenklave mit eigenen Sinnstrukturen verschieden ist von der Wirklichkeit der Alltagswelt. Er wirkt aber, vor allem was das Körpererleben betrifft, in die Alltagswelt hinein und auch die Alltagswelt hat - als oberste Wirklichkeit - Auswirkungen auf das Erleben im Tanzraum. Bezüglich Plessner's Verhältnis von Körper und Leib lässt sich im Ausdruckstanz feststellen, dass die Frauen den Körper wieder zunehmend in seiner ‚Ganzheit‘ als Leib erfahren. Wobei das instrumentelle Verhältnis zum Körper, das die Alltagswelt auf allen Ebenen durchzieht, nicht einfach wegkommuniziert werden kann. Es zeigt sich nicht zuletzt in dem Bestreben, den Körper durch den Tanz und die Bewegung fit zu halten.

## 8. Ausblick

Hinsichtlich dessen, dass den Ergebnissen der Arbeit nur die Auswertung von Interviews mit Frauen zugrunde liegt, können nur bedingt Aussagen darüber getroffen werden welche Bedeutungen der Moderne Ausdruckstanz, als sozialer Raum, speziell für Frauen hat. Es wurde deutlich, dass der ‚Laientanz-boom‘ in Beziehung zu größeren gesellschaftlichen Trends, wie Fitness- und Wellness-Bewegungen gesehen werden kann. Diese Trends werden in erster Linie von Frauen getragen, sie sind es vor allem, die Fitness- und Wellness-Angebote in Anspruch nehmen. Dahinter steht nicht zuletzt das Streben nach einem Körperideal: der weibliche Körper, der gefallen muss; aber auch das Streben nach Glück und Wohlfühlen sind wesentliche Aspekte dieser Entwicklungen. Zudem ist der körperliche Ausdruck, zumindest im abendländischen Kulturkreis, vor allem den Frauen vorbehalten. Im speziellen der Ausdruckstanz als Möglichkeit des Ausdrucks des Selbst und als Form des Ausdrucks von Gefühlen, weist auf einen Bezug zur emotionalen Sphäre, die den Frauen zugewiesen ist. Um das Phänomen differenzierter betrachten zu können wäre es in einem weiteren Schritt von Interesse, männliche Teilnehmer von Ausdruckstanzkursen hinsichtlich ihrer Erfahrungen zu befragen. In diesem Sinne könnte an die vorliegende Arbeit angeknüpft werden.

## 9. Literatur

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1971): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main, Fischer.

Alheit, Peter/Dausien, Bettina/Fischer-Rosenthal, Wolfram/Hanses, Andreas/Keil, Annelie (Hg.) (1999): Biographie und Leib, Geißen, Psychosozial Verlag.

Amort, Andrea/Wunderer-Gosch, Mimi (Hg.) (2001): Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart, Wien, Böhlau-Verlag.

Artl, Gerhard (2001): Philosophische Anthropologie, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler

Berger, Peter, L./Luckmann, Thomas (1969/1980): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt am Main, Sozialwissenschaft Fischer.

Burkart, Günther (1997): Lebensphasen – Liebesphasen. Vom Paar zur Ehe zum Single und zurück? Opladen.

Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Charmaz, Kathy (2006): Constructing Grounded Theory. Practical Guide Through Qualitative Analysis, London (u.a.) SAGE Publications.

Dahms, Sibylle (Hg.) (2001): Tanz, Bärenreiter Metzler.

Davis, Kathy (1997): Embodied practices. Feminist perspectives on the body, London, Sage.

Duden (2007): Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, 4. Auflage.

Elias, Norbert (1939/1992): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde., 17. Auflage, Frankfurt am Main.

Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne (Hg.) (2000): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen, Attempto.

Froschauer, Ulrike / Lueger, Manfred (Hg.) (1995): Die soziale Konstruktion des Körpers, Schriftenreihe des Instituts für Soziologie, Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät.

Froschauer, Ulrike/Lueger, Manfred (1998): Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme, Wien, WUV Universitätsverlag.

Froschauer, Ulrike/Lueger, Manfred (2003): Das qualitative Interview, Wien, Facultas Verlag.

Funk, Julia/Brück, Cornelia (Hg.) (2000): Körper-Konzepte. Tübingen, Gunter Narr (Literatur u. Anthropologie 5).

Giuliani, Regula: Das leibliche Selbst – Grenzen der Konstruktion des Geschlechts, In: Waiek, Eva/Stoller, Silvia (Hg.) (2001): Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie, Wien: Turia und Kant.

Glaser, Barney G. / Strauss, Anselm L. (1998): Grounded Theory. Strategien Qualitativer Forschung, Bern, Verlag Hans Huber.

Glaserfeld, Ernst von (1985): Einführung in den radikalen Konstruktivismus, In: Watzlawick, Paul (Hg.) (1985): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus, München, Piper, Seite 16-38.

Glaserfeld, Ernst von (1985): Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität. In: Einführung in den Konstruktivismus, München, Oldenbourg, Seite 1-26.

Goffman, Erving (1994): Interaktion und Geschlecht. Frankfurt/Main: Campus.

Hahn, Kornelia/Meuser, Michael (2002): Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper, Konstanz: UVK Verlag.

Hauke, Kai (2000): Plessner. Zur Einführung, Hamburg, Junius Verlag.

Heigl-Evers, Anneliese/Boothe, Brigitte (1997): Der Körper als Bedeutungslandschaft. Die unbewusste Organisation der weiblichen Geschlechtsidentität, Bern, Göttingen, Toronto, Seattle, Huber.

Hoffmann-Riehm, Christa (1980): Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 1980/2, Seite 339-372.

Huschka, Sabine (2002): Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien, Rowolt.

Jäger, Ulle (2004): Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung. Königstein/Taunus, Ulrike Helmer Verlag.

Tanzforschung, Jahrbuch Band 5, 1994, Herausgegeben von der Gesellschaft für Tanzforschung e.V.: Ausdruckstanz in Deutschland – Eine Inventur. Mary Wigman – Tage 1993, Dresden, 16.-19. September 1993. Zu tanzkünstlerischen und tanzpädagogischen Aspekten des Ausdruckstanzes.

Kaufmann, Jean-Claude (1995): Frauenkörper Männerblicke, Konstanz (1996).

Kämpf, H. (2001): Helmuth Plessner. Eine Einführung, Düsseldorf, Parerga Verlag.

Klein, Gabriele (1992): Frauen Körper Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim, Berlin, Beltz Quadria Verlag.

Klein, Gabriele / Liebsch, Katharina (Hrsg.) (1997): Die Zivilisierung des weiblichen Ich, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Lindemann, Gesa (1996): Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Leib. (Ursprünglich) In: Barkhaus, Annette/Mayer, Matthias/Roughley, Neil/Thürnaus, Donatus (Hg.): Leiblichkeit, Identität, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Seite 146-175. (Mit

Auslassungen) In: Hark, Sabine (2001): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Opladen, Leske und Budrich, Seite 69-86.

List, Elisabeth / Fiala, Erwin (Hg.) (1997): Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien, Passagen-Verlag.

Luckmann, Thomas (1967/1991): Die unsichtbare Religion, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Lueger, Manfred (2000): Grundlagen qualitativer Feldforschung, Wien, WUV-Universitätsverlag.

Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1988): Was ist Kommunikation. In: SIMON (1988) Seite 11.

Mead, George Herbert (1978): Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Müller Hedwig (1999): Der Aufbruch zum Körper, Frauen und Ausdruckstanz, In: Peter-Bolaender, Martina (Hg.) (1999): Frauen Körper Kunst. Frauen und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst, Band II, Kassel, Furore Verlag.

Nettelson, Sarah (Hg.): The body in everyday life, London, Routledge.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Der Freie Tanz in Wien bis 1938, In: Wunderer-Gosch, Mimi/Amort, Andrea (2001): Österreich tanzt, Wien, Böhlau Verlag. Seite 54-69.

Oevermann, Ulrich/Allert, Tilman/Gripp, Helga/Konau, Elisabeth/Krambeck, Jürgen/Schröder-Cesar, Erna/Schütze, Yvonne (1977): Beobachtungen zur Struktur der sozialisatorischen Interaktion. Theoretische und methodologische Fragen der Sozialforschung. In: Auwärter/Kirsch/Schröter (1977) a.a.O. Seite 371 - 403.

Oevermann, Ulrich/Allert, Tilman/Konau, Elisabeth/Krambeck, Jürgen (1979): Methodologie einer „objektiven Hermeneutik“ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: Soeffner (1979), a.a.O. Seite 352 – 434.

Oevermann, Ulrich (2002): Klinische Soziologie auf der Basis der Methodologie der Objektiven Hermeneutik – Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2005/540/> ; Stand: Oktober 2008.

Parviainen, Jaana (1998): Bodies Moving and Moved. A phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art, Tampere Finland, Tampere University Press.

Plessner, Helmuth (1970): Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lachen. Anthropologie der Sinne, Günther Dux (Hg.), Frankfurt am Main, S.Fischer Verlag.

Plessner, Helmuth (1928/1975): Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin, NY, Walter de Gruyter.

- Plessner, Helmuth (1982): Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur, Suhrkamp Verlag.
- Plessner, Helmuth (1983): Gesammelte Schriften VIII. Conditio Humana, Suhrkamp Verlag.
- Plessner, Helmuth (1982): Mit anderen Augen. Aspekte einer Philosophischen Anthropologie, Stuttgart, Reclam.
- Postl, Gertrude: (Über) den Körper sprechen: Materialität und Diskurs in der gegenwärtigen Gender-Debatte, In: Waiek, Eva/Stoller, Silvia (Hg.) (2001): Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie, Wien, Turia und Kant.
- Rohr, Elisabeth (Hg.) (2004): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben, Königstein/Taunus, Helmer.
- Rosenthal, Gabriele (2005): Interpretative Sozialforschung. Eine Einführung, Weinheim, München, Juventa Verlag.
- Schmidt, Jochen (2002): Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, Berlin, Henschel Verlag.
- Schmitz, Hermann (1965): System der Philosophie. Der Leib, Zweiter Band, Erster Teil, Bonn.
- Schroer, Markus (2005): Einleitung. Zur Soziologie des Körpers, In: ders. (Hg.): Soziologie des Körpers, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Seite 7-47.
- Schulze, Janine (1999): Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie, Dortmund, edition ebersbach.
- Schütz, Alfred/Thomas Luckmann (1975/1984): Strukturen der Lebenswelt, Bd. 1: Neuwied und Darmstadt, Luchterhand. Bd. 2: Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Schütz, Alfred (1974): Der Sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Scott, Sue / Morgan, David (Hg.) (1993): Body Matters: Essays on the Sociology of the Body, The Falmer Press.
- Shilling, Chris (1993): The Body and Social Theory, Sage Publications Ltd.
- Shorter, Edward (1984): Der weibliche Körper als Schicksal. Zur Sozialgeschichte der Frau, München, Serie Piper.
- Sorell, Walter (1969): Knaurs Buch vom Tanz. Der Tanz durch die Jahrhunderte, Droemer Knaur.
- Sorell, Walter (1983): Aspekte des Tanzes. Gestern, heute, morgen, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag.
- Sorell, Walter (1995): Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag.

St. Denis, Ruth (2002): Weisheit kommt tanzend: Tanz, Spiritualität und Körper, Goch, Santiago Verlag. Goch.

Stüber, Werner Jakob (1984): Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag.

Strauss, Anselm L./Corbin, Juliet (1996): Grounded Theory. Grundlagen Qualitativer Sozialforschung, Weinheim, Beltz.

Thomas, Helen (1995): Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance, London and New York, Routledge.

Thomas, Helen (Hg.) (1997): Dance in the City, Macmillan Press Ltd.

Villa, Paula Irene (2000): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, Opladen, Leske + Budrich.

Wagner, Claudia (2004): Männer Körper Tanz. (De)Konstruktionen von Männlichkeit im Tanz, Wien.

Ward, Andrew (1997): Dancing around Meaning (and the Meaning around Dance), In: Thomas Helen (Hg.) (1997): Dance in the City, USA NY, St. Martin's Press Inc.

### **Internetquellen:**

Eberle S. Thomas: Sinnkonstitution in Alltag und Wissenschaft. Aus:  
[http://www.sfs.unisg.ch/org/sfs/web.nsf/SysWebRessources/TSE\\_Sinnkonstitution\\_Teil\\_1/\\$FILE/TSE+SK+Teil+1.pdf](http://www.sfs.unisg.ch/org/sfs/web.nsf/SysWebRessources/TSE_Sinnkonstitution_Teil_1/$FILE/TSE+SK+Teil+1.pdf) Stand: Dezember 2008.

Wagner, Claudia (2007): Wien lernt tanzen. Eine Untersuchung zu den Wiener Tanzstudios, Gefördert von der Wissenschaftsabteilung der Stadt Wien.  
<http://www.mdw.ac.at/mediacult/de/publikationen/Bericht%20Wagner%20Tanz.pdf>  
Stand: 27.2.2009



## **10. Anhang**

Anhang 1: Lebenslauf

Anhang 2: Abstract

## **Miriam Karner**

Geboren am 28.08.1980 in Wien

### **AUSBILDUNG**

1986-1999 Besuch der Rudolf-Steiner-Schule in Wien, Pötzleinsdorf

Projekte im Rahmen der Schule:

1994 1-jähriges Projekt zum Thema „die Lebensgeschichten meiner Großeltern als Spiegel der Geschichte ihrer Zeit“ (Interviews, Abschlussarbeit und Präsentation)

1998 1-jähriges Projekt zum Thema „Gentechnik- Gen-ethik“ (Abschlussarbeit, Präsentation)

März bis Juli 1997 Auslandsaufenthalt in den USA, Kalifornien, an der Sacramento Waldorf- School

Matura

Seit Herbst 1999 Soziologie-, Zeitgeschichte- und Russisch- Studium an der Uni Wien

Februar 2006 Abschluss des Bakkalaureats in Soziologie

2001-2003 Tanzausbildung in klassischem Ballett, Modernem Tanz und Jazz-Dance im Tanzstudio „Move On“

2003 Anti- Rassismus- Lehrgang bei ZARA, Verein für Zivilcourage und Anti-Rassismus Arbeit.

2003-2004 Tanzausbildung in Modernem Tanz im Tanzstudio „Move On“

2005-2009 Feldenkrais Ausbildung nach Moshe Feldenkrais, in Wien

Jänner bis Juni 2006 Ausbildung in Systemischer Transpersonaler Tanztherapie bei Kay Hoffman

### **BERUFSERFAHRUNG**

Sommer 1996 5 Wochen Au-pair in London und Bristol, England

Juli 2000 bis November 2004 geringfügig beschäftigt bei der Firma Schärf „Coffeeshop Company“ als Barista

Seit November 2004 beim österreichischen Nationalfonds für Opfer des Nationalsozialismus in der Projektförderungsabteilung

### **BESONDERE KENNTNISSE**

Gute Englischkenntnisse

Grundkenntnisse in Russisch

## **Abstract:**

**„Ich spüre meinen Körper, also bin ich“**

**Tanzende Frauen, bewegte Körper. Eine qualitative Untersuchung zur Bedeutung des Ausdruckstanzes für Frauen – im Bereich Kulturosoziologie.**

Insbesondere in den letzten zwei Jahrzehnten konnte im Laientanz ein Phänomen beobachtet werden, das bisher im wissenschaftlichen Bereich wenig Beachtung fand: das Tanzangebot ist um ein Vielfaches größer geworden, nicht nur in seiner Quantität, sondern auch was die Vielfalt der angebotenen Kurse betrifft. Es wird hauptsächlich von Frauen in Anspruch genommen. Diese Entwicklung in der Tanzlandschaft ist in erster Linie im Kontext einer allgemeinen Aufwertung des Körpers zu sehen. Die vorliegende Untersuchung geht den Fragen nach, welche Bedeutung speziell der Ausdruckstanz, als Teil dieses Phänomens, für Frauen hat, wo der Tanzraum als sozialer Raum im Leben der Frauen verortet werden kann und wie sich das Körpererleben der Frauen im Tanz darstellt und verändert.

Es hat sich gezeigt, dass der Tanzraum für die Frauen einen außeralltäglichen Erfahrungsraum bietet, in dem vor allem der Körper, abseits davon etwas leisten zu müssen oder für die Erfüllung von Aufgaben beurteilt und bewertet zu werden, gespürt und erfahren werden kann. Der Körper rückt ins Zentrum, er wird den Frauen vertrauter, sie erleben ihn präsenter und lebendiger - dadurch wird er zum Ausgangspunkt für Alltagserfahrungen. Im Gegensatz kann das Verhältnis zum Körper im Alltag als instrumentalisiert beschrieben werden. Gleichzeitig spielt die „Funktionalisierung des Körpers“ auch im Tanzraum eine Rolle: der Fitnessaspekt ist ein entscheidender Beweggrund tanzen zu gehen. Hier lässt sich der Ausdruckstanz im Sinne des Fitness- und Wellness Trends verstehen, in dem vor allem der weibliche Körper unter gestalterischer Einflussnahme zum Objekt wird.

Über das intensiviertere Körpererleben im Ausdruckstanz bekommen die Frauen Zugang zu sich selbst, sie erleben den Tanzraum als „Raum für mich“ und „Raum mit mir“. Im Moment des Ausdrucks verkörpert der Körper den Ist-Zustand des Selbst und wird so in seiner ‚Ganzheit‘ als Leib gespürt. In diesem Sinne wird auch ein ganzheitliches Körperbild gezeichnet, das sich von der Körpererfahrung im Alltag abhebt und gleichzeitig auf diese Einfluss nimmt.

So kann der außeralltägliche Erfahrungsraum des Ausdruckstanzes den Alltag stützen und stabilisieren, zugleich bietet er eine Möglichkeit den Alltag in Frage zu stellen und zu destabilisieren.