

Zur Schulung von „Ausstrahlung“ und Bühnenpräsenz in der TänzerInnenausbildung

Zur Bedeutung der Gegenübertragungsanalyse in der Bewegungsbeobachtung

Reinhardt Krätzig, 1995

Inhaltsverzeichnis:

Ausstrahlung, Atmosphären und Gefühl	
Was ist eine Atmo-sphäre.....	
Feld gemeinsamer Beeinflussung.....	
Anerkennung der Gegenwart.....	
Affektives Betroffensein.....	
Hermann Schmitz.....	
Atmosphären werden durch Gefühle gebildet	
Betroffenheit.....	
Leibliche (Er-)regungen	
Bühnenwirkung.....	
Unterrichtskonzept	
Aufgaben für den Tanzunterricht	
Schmerzen	
Unterrichtserfahrungen.....	
Gefühle aushalten.....	
Wenn die Gefühle zu stark werden.....	
Bühnentraining ist keine Psychotherapie	
Beobachtung von Atmosphären (Gegenübertragung).....	
Gegenübertragung	
Aufgaben des Beobachters.....	
Der Beobachter muss sich selbst beobachten.....	
Spezielle Beobachtungsstrategien	
Sägezahnkurve.....	
Weitere Ausführungen zur Wahrnehmung von Atmosphären.....	
Einleibung.....	
Als ob Wahrnehmungen.....	
Verschiedenheit der Gegenübertragungsreaktionen.....	
Schlussbetrachtungen:	
Zur Person des Verfassers:.....	

Ausstrahlung, Atmosphären und Gefühl

Ich unterrichte Tanzimprovisation mit dem vorrangigen Ziel, die Bühnenwirkung der DarstellerInnen zu verbessern. Die TänzerInnen sollen lernen, mit ihrem Tanz die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu lenken, ihr Publikum zu begeistern und zu „fesseln“.

Wie entsteht dieser Effekt? Wie kommt es, daß ein Tanz fasziniert und ein anderer, vielleicht von derselben Person zu anderer Zeit getanzt, nicht „ankommt“, nicht „ergreift“, nicht „fesselt“. Auch außerhalb der Bühnenwelt gibt es ähnliche Erscheinungen. Einige Menschen haben „Ausstrahlung“ und ziehen damit ihre Mitwelt „in den Bann“, vereinen die Aufmerksamkeit auf sich, wenn sie den Raum betreten, während andere sich vergeblich bemühen gesehen zu werden. In meiner Arbeit setze ich mich mehr mit dem kurzfristigen Bedeutungswandel einer Person auseinander. Wie kann es geschehen, daß eine TänzerIn eben noch im Mittelpunkt des Interesses steht und im nächsten Moment ohne Bedeutung ist oder umgekehrt.

Hierzu ein Beispiel aus meinem Unterricht: *Tänzerin S. tanzt ein Solo auf der Bühne. Sie bewegt sich unruhig und produziert eine unaufhörliche Vielfalt an Bewegungen. Sie wirkt angespannt, etwas unkonzentriert und scheint nur wenig Gefallen an ihrem Tun zu haben. Den anderen Kursteilnehmer ist diese Art zu tanzen bei S. bereits bekannt, sie sind als Zuschauer nur wenig aufmerksam. Plötzlich verändert sich die Situation, es ist als ob S. mit einem Mal aufwacht und jetzt erst wirklich teil an ihrem Tun nimmt. Sie hält in der Bewegung inne, steht still, ohne den Tanz damit zu beenden. Es ist für mich, als ob sich jetzt etwas „Starkes“ blitzschnell im Raum ausbreitet. Ebenso schnell entsteht absolute Ruhe und Aufmerksamkeit. Alle Zuschauer sind wie gebannt...Für einige Minuten bewegt sich S. in höchster Konzentration mit kleinen, vom ganzen Körper getragenen Bewegungen, beendet dann unvermittelt den Tanz und setzt sich weinend an den Rand.*

Durch einen in S. stattfindenden Prozeß hatte sich die Ausstrahlung ihres Tanzes völlig verändert. Obwohl sich nur wenig Sichtbares ereignete, richteten alle im Raum befindlichen Personen gleichzeitig ihre Aufmerksamkeit auf S.. Es war, als ob sich eine unsichtbare, jedoch für alle spürbare Sphäre um sie herum im Raum ausgebreitet hätte, welche das Interesse der Zuschauer auf sie vereinte.

Was ist eine Atmo-sphäre¹

Atmosphären sind etwas sehr ominöses. Auf der einen Seite scheinen sie ein alltäglicher Bestandteil zwischenmenschlichen Geschehens² zu sein. Wir benutzen den Begriff häufig, sprechen von schlechter, prickelnder, spannungsgeladener, oder anders bestimmter Atmosphäre. Gleichzeitig ist das, was da geschieht, (noch?) nicht messbar. Vielleicht ist es ein Sammelkonstrukt für eine Vielzahl von Einzeleindrücken, die der Einfachheit halber in einem Begriff zusammengefaßt werden. So hat die „schlechte“ Atmosphäre vielleicht den gesenkten Blick, die drohende Geste, den angespannten Ton, die hektische Bewegung, etc. als realen Hintergrund. Die Atmosphäre wäre dann der Ausdruck einer Synästhesie, einer Vielheit und Zusammenwirkung von Einzelwahrnehmungen. Vielleicht gibt es sie aber auch tatsächlich in der Weise, wie der Begriff Atmo „Dunst“ bzw. sphaira „Kugel“ nahelegt, als einer mehr oder weniger starken Sphäre um jeden einzelnen Menschen herum, wobei sich diese Sphären berühren, durchdringen und beeinflussen können.

Feld gemeinsamer Beeinflussung

Die Frage was Atmosphären tatsächlich sind und wie sie zustande kommen soll an dieser Stelle nicht Gegenstand der Ausführungen sein. Tatsache ist, daß sich zwischen Menschen so etwas wie ein Feld gemeinsamer Beeinflussung aufbauen kann. Zu fragen bleibt, wie sich diese Beeinflussungsfelder beeinflussen lassen, von welchen Faktoren ihre Stärke abhängt und in welcher Weise dieser Vorgang steuerbar ist?

Anerkennung der Gegenwart

Welche Antworten bietet das geschilderte Beispiel? Hierzu möchte ich die Vorgeschichte etwas beleuchten. S. ist eine sehr gut trainierte Tänzerin mit einem großen Spektrum an Bewegung. Obwohl sie

¹ aus dem griechischen Atmo 'Dunst', sphaira 'Kugel'

²Bei H.Petzold als "qualitative Komponente von Kommunikation", Hilarion Petzold, Integrative Therapie, Modelle, Theorien...1993, Bd.2, S.809

viel positive Rückmeldungen erhielt, waren ihre Tänze bisher vor allem von Selbstzweifeln und ihrem Bemühen um Anerkennung geprägt. Ihr selbst waren die letztgenannten Aspekte ihrer Darstellung bzw. ihrer Person zwar bekannt, aber sie hatte bisher nicht gewagt, sich bewußt damit auseinander zu setzen. Ungenügende Leistungen erklärte sie mit mangelndem Training, gute Tänze stellte sie in Frage. Ihre Improvisationen blieben immer uneindeutig und es gelang ihr kaum das Interesse der Zuschauer zu wecken. Die Selbstwertzweifel, das Bemühen um Anerkennung, als auch ihre Kraft und ihr Können waren Tatsachen, die jedem aufmerksamen Beobachter sichtbar werden konnten. Sie waren Bestandteil der Gegenwart von S., gehörten zu ihrer Person, ohne daß sie selbst ihnen den gebührenden Platz einräumen konnte.

In der geschilderten Situation fand die bisher fehlende Anerkennung der Gegenwart statt. S. nahm sich selbst wahr, entdeckte ihre Zweifel, fühlte ihre Kraft, ihre Beweglichkeit und ihren Körper, sagte für einen Augenblick ja zu sich und ließ sich von den damit verbundenen Gefühlen in Schwingung versetzen. Der Moment, in dem sich „schlagartig“ etwas im Raum ausbreitete, war vermutlich der Zeitpunkt, in dem sie es wagte, sich emotional von ihrer Gegenwart, also von sich selbst „erschüttern“ zu lassen.

Affektives Betroffensein

Hermann Schmitz

Um meine These weiter ausführen zu können, möchte ich Bezug auf den Philosophen Hermann Schmitz nehmen. Schmitz hat sich sehr intensiv mit der subjektiv beobachtbaren Realität von Atmosphären und Gefühlen auseinandergesetzt³. Um seine Beobachtungen sprachlich vermitteln zu können, hat er eine Vielzahl eigener Begriffe gebildet. Auf diese Weise sind Zitate seiner Ausführungen meist schwer zu verstehen. Zu empfehlen ist, die Anschauungen von Schmitz insgesamt zu betrachten, um sich die Faszination der „Zwischenleiblichkeit“ zu erschließen. Trotzdem an dieser Stelle eine kurze Darstellung seiner Sichtweise, die hoffentlich nicht allzu sehr verwirrt und im Zweifelsfall einfach übersprungen werden darf.

"Schmitz hat die traditionellen Vorstellungen von Innen- und Außenwelt, von Körper und Seele korrigiert und hat dies insbesondere in Bezug auf das emotionale Leben, das spürbare leibliche Empfinden und auf die Gefühle sehr detailliert geleistet"⁴. Bei Schmitz werden Gefühle als räumlich den Leib durchdringende und über die Grenzen des Leibes hinausgehende Atmosphären beschrieben. Gefühle und Atmosphären werden identisch gesehen. Gefühle sind demzufolge keine auf die Innenwelt einer Person beschränkte Privatsachen. Sie sind räumlich ausgebreitet und können auch von anderen als Atmosphäre wahrgenommen werden.⁵

Da Gefühle über den Leib hinausgehen und diesen umgeben, sind sie nicht als leibliche Regungen zu verstehen. Lediglich das affektive Betroffensein vom Gefühl, in dem Sinne, daß mir etwas nahe geht und zu meiner Sache wird, ist leiblich spürbar. Ohne affektives Betroffensein, ohne Ergriffenheit wäre alles in "gleichmäßige, neutrale Objektivität abgerutscht"⁶. Dadurch, daß etwas mich selbst betrifft, entsteht Subjektivität⁷ und Bewußtsein von mir selbst.

Die mit affektivem Betroffensein verbundenen leiblichen Regungen können den ganzen Leib mit einem Schlag durchziehen, wie z.B. "beim Aufrichten im Stolz". Sie können als "teilheitliche leibliche Regungen" aber auch auf "Leibinseln" beschränkt bleiben, z.B. wenn das Herz aufgeht, die Brust beklommen wird, oder die Kehle zugeschnürt ist"⁸.

³ siehe unter anderem: Phänomenologie der Leiblichkeit, Hermann Schmitz in H. Petzold (Hrsg), Leiblichkeit, 1986, S.71-106

⁴ Annegret Boll-Klatt, Zur Phänomenologie und Psychotherapie der Angst, Graduierungsarbeit am FPI, 1993, S.3

⁵ vgl. Hermann Schmitz in H. Petzold (Hrsg), Leiblichkeit, 1986, S.99

⁶ vgl. Hermann Schmitz, Leib und Gefühl, 1992, S.107

⁷ a.a.O., S.22

⁸ vgl. Hermann Schmitz in H. Petzold (Hrsg), Leiblichkeit, 1986, S.99

Nach Schmitz kann ein Gefühl bzw. affektives Betroffensein auf zweierlei Weise hervorgerufen werden: dadurch, daß mir das Gefühl einer anderen Person nahegeht, z.B. die Trauer des anderen mich traurig macht, oder dadurch, daß mich eigene leibliche Regungen betroffen machen.

Atmosphären werden durch Gefühle gebildet

Betroffenheit ist der Schlüssel zu den Atmosphären. Betroffenheit erzeugt Gefühle. Gefühle sind der Stoff aus dem Atmosphären sind. Was ist unter Betroffenheit zu verstehen?

Betroffenheit

Betroffenheit meint sich treffen zu lassen, berühren und Berührtheit zuzulassen. Also nicht über etwas hinweggehen und so tun, als wäre es nicht da. Sondern es so nehmen wie es ist und dazu zu stehen, sei es gut oder schlecht. Also, sich vom Traurigen traurig machen zu lassen, vom Schmerzhaften leidend, von Langweiligen gelangweilt, vom Schönen angeregt und geöffnet, vom Interessanten interessiert - also wach und aufgeschlossen, etc.

Es geht darum, eine Position zu dem einzunehmen was ist und diese Position zu akzeptieren. Sich also zu identifizieren mit sich selbst, zu sich selbst zu stehen, sich anzunehmen. Dies muss durchaus nicht eindeutig sein. Wenn ich Aspekte von mir nicht mag, z.B. meine Unentschlossenheit mich wütend macht, dann heißt die Aufgabe, dazu zu stehen, „daß ich unentschlossen bin und das mich das wütend macht“. Die Identifikation erfolgt dann mit allen Teilaspekten, der Unentschlossenheit, als auch der Wut darüber.

Wollte man darüber einen Tanz gestalten, wäre die Frage, wie fühlt sich dies an, unentschlossen und wütend darüber zu sein, zwei so entgegengesetzte Gefühle zu erleben. Der Tanz wäre ein anderer, als würde ich eine der beiden Seiten ausklammern wollen.

Leibliche (Er-)regungen

Nicht immer sind es deutliche Gefühle, die man spürt, manchmal sind es nur Ahnungen von Gefühlen oder Stimmungen. Manchmal sind es auch nur die körperlich spürbaren Wirkungen der Gefühle anhand derer wir Zugang zur eigenen Befindlichkeit finden können. Jedes Gefühl „färbt“ den Leib in einer anderen, spezifischen Weise. Der Leib ist der Ort, an dem die Gefühle sich ausdrücken, uns erregen und Bewegtheit erzeugen.

Gerade wenn - wie im Tanz - der Leib das Instrument des Ausdrucks, der Leib also der Arbeitgegenstand ist, bietet es sich an, den unendlichen Strom leiblicher Regungen als Ausgangspunkt für die Identifikation mit sich selbst zu nehmen.

Im obigen Beispiel der Tänzerin S. waren es eine Mischung von Leistungsdruck, Wunsch nach Anerkennung und der Zweifel an dem eigenen Tun, vermischt mit der Freude am eigenen Können und der eigenen Kraft, die den Tanz zunächst prägten. Leiblich spüren konnte S. ihre Unruhe, die Fahrigkeit ihrer Bewegung, sie merkte ihre Unzufriedenheit, spürte das Desinteresse der Zuschauer, hatte dennoch Lust sich zu bewegen. Sie hatte zwar eine umfassende Wahrnehmung von sich selbst, konnte aber nur ihre Lust zur Bewegung und die Freude an der Bewegung annehmen, den anderen Aspekten ihres Ausdrucks stand sie feindlich und ablehnend gegenüber.

Der Wandel der Atmosphäre entstand, als sie sich von der Gesamtheit ihres Tuns erschüttern ließ. Sie akzeptierte ihren Kampf, die Unruhe, als auch ihre Kraft und ihr Können. Sie erlebte das „affektive Betroffensein“ von dem, was sie in dem Moment ausmachte. Sie wurde eins mit sich und damit konnte sie die Aufmerksamkeit der anderen auf sich vereinen. In diesem Moment erlebte sie eine für sie bisher nicht gekannte Intensität, die sie schließlich so übermannte, daß sie abbrechen musste.

Bühnenwirkung

Die Berücksichtigung der eigenen Stimmungen, Gefühle oder eigenleiblicher Regungen ist -neben der Bewegungsfähigkeit- das zentrale Mittel um in der Tanzimprovisation zu einer deutlichen Bühnenwirkung zu gelangen. Die TänzerInnen lernen sich auszudrücken und dabei in ständigem Kontakt zu sich selbst zu bleiben. Sie bewegen sich im Raum und zentrieren sich gleichzeitig auf sich selbst. Diese Fähigkeit ist auch für die Bühnenpräsenz in Choreografien unerlässlich.

Zwar ist Bühnentanzschulung im Normalfall eher darauf ausgerichtet, subjektive Belange in der Bewegung „auszumerzen“ und den Körper bezüglich individueller, persönlichkeitsbezogener Eigenarten oder

Grenzen zu anästhesieren; gleichzeitig sollen die TänzerInnen auf der Bühne aber Persönlichkeit zeigen. Dies ist nur zu erreichen, wenn sie im Kontakt mit sich selbst sind und gleichzeitig räumliche, zeitliche und atmosphärische Belange der Choreografie erfüllen.

Unterrichtskonzept

Aus dem oben Gesagten ist vielleicht schon deutlich geworden, daß es hier nicht darum geht, auf künstliche Weise Gefühle hervorzurufen, vielmehr wird das Ziel verfolgt, Tänze mit zu füllen, was bereits Gefühlen, Stimmungen und Regungen gegeben ist.

Auch die Erzeugung von „künstlichen“ Gefühlen, wie sie im Schauspiel/ Tanztheater ständig gefordert ist, braucht als Grundlage einen sicheren Umgang mit den eigenen Gefühlen und Stimmungen.

Ausgangspunkt für die Arbeit an der Ausstrahlung ist der Blick auf die eigene Person. Stimmungen⁹, Gefühle, leibliche Befindlichkeit und leibliche Regungen werden in den Focus genommen. Die TänzerInnen sollen sich selbst gewahr werden und sich mit dem was sie wahrnehmen auseinandersetzen. Wesentlich ist nur das, was die unmittelbare Gegenwart im Moment des Tanzes für die DarstellerIn ausmacht, unabhängig von dem was war oder was sein wird. Auch wenn diese Gegenwart nicht gefallen sollte, ist sie doch wahr und der Rahmen für den kraftvollsten Selbstausdruck, zu dem die TänzerIn in diesem Moment gerade fähig ist. Die Tatsache des Nichtgefallens wäre ebenfalls Bestandteil dieser Gegenwart. Gegenwartsbewußtsein und Bejahung dieser Gegenwart sind also wichtige Leitlinien.

Da der jeweilige Kontext einen wichtigen Einflussfaktor beim Umgang mit Gefühlen darstellt, muss dieser ebenfalls Gegenstand der Betrachtung werden.

Im Einzelnen werden folgende Anforderungen an die DarstellerInnen gestellt: ¹⁰ Sie sollten

- sich selbst bewußt sein, aktiv auf Gefühle und leibliches Befinden hören/ schauen;
- geistig präsent sein, also auf das konzentriert sein, was jetzt gerade geschieht;
- im Kontakt mit sich und mit ihrer Umgebung sein, also auch die Wirkung des Umfeldes vergegenwärtigen und in das Handeln einfließen lassen.
- zu all dem was die eigene Person im Augenblick ausmacht „ja“ sagen und sich annehmen. Das heißt, wenn im Moment z.B. Müdigkeit vorherrscht und diese als störend empfunden wird, sollte sowohl die Müdigkeit als auch die Empfindung von Störung akzeptiert werden.
- das eigene Handeln so gestalten, daß es möglich ist, „mit ganzem Herzen“ bei der Sache zu sein. Hier sind an die eigene Person gerichtete Fragen zu beantworten, wie: Bin ich hier richtig? Stimmt mein Tun mit meinen Zielen überein? Komme ich vielleicht deshalb nicht in Schwung, weil ich etwas ganz anderes will? Sind mein Weg und mein Ziel übereinstimmend und somit kongruent?

Aufgaben für den Tanzunterricht

Aus dem Dargestellten ergeben sich folgende Schwerpunkte für den Unterricht. Im Vordergrund steht das Üben des Gegenwartsbezuges u.a. durch

- Selbstwahrnehmungsübungen mit allen Sinnen (hinschauen, hinhören, tasten, fühlen, spüren, ahnen)
- Konzentrationsübungen; Im Tanz auch das wahrnehmen, was sich im Kopf an Gedanken und Bildern abspielt; Den eigenen Tanz so wahrnehmen, daß die Improvisation nachträglich erinnert und besprochen werden kann.
- Einbeziehung des Kontextes; z.B. die Mit tänzer wahrnehmen und in Dialoge treten; Die Resonanz der Zuschauer spüren lernen; Den Raum in seiner Wirkung und seinen Grenzen wahrnehmen; die Situation auch aus der inneren Distanz, aus der exzentrischen Position zu sehen. ¹¹

⁹ Emotionen als Oberbegriff können in qualitativer und zeitlicher Perspektive differenziert werden in: Affekt, Gefühl, Leidenschaft, Stimmung, Grundstimmung und Lebensgefühl. vgl. Hilarion Petzold, a.a.O., Bd.2, S.822

¹⁰ dargestellt in Anlehnung an: Sabine Asgodom, Charisma..., Artikel in Ztschrft. Cosmopoliton 7/1995, S.146

¹¹ In der Gruppenimprovisation z.B. erkennen lernen, welchen Stellenwert der eigene Tanz gerade hat. Bin ich gerade Teil des Hintergrundes oder stehe ich gerade im Mittelpunkt. Was kann ich jetzt tun, um die Dynamik der Darstellung positiv zu stützen.

- Aufgabenstellungen die eine bewußte Auseinandersetzung mit vorhandenen, aber nicht gemochten oder nicht akzeptierten Persönlichkeitsanteilen ermöglichen.
- Anregung das eigene Handeln auf Stimmigkeit zu überprüfen und z.B. danach zu suchen, wie die Aufgabenstellung umformuliert werden muß, damit sie für die eigene Person stimmt.

Schmerzen

Durch häufig anzutreffende körperliche Überbelastung über lange Zeiträume sind z.B. Schmerzen für viele TänzerInnen ein ständiger Begleiter. Diese leiblichen Regungen sind ebenfalls ein gutes Übungsfeld für die Arbeit.

Ein sehr positiver Nebeneffekt dieser Zuwendung zu sich selbst, ist die Sensibilisierung für Belastungsgrenzen und der Rückgang von Verletzungen.

Unterrichtserfahrungen

Wenn sich BühnentänzerInnen in der eben dargestellten Weise bewußt auf ihre Gegenwart und auf den emotionalen Gehalt des Tanzmaterials einlassen, erzeugen sie eine so dichte Atmosphäre, daß es den Zuschauern leicht fällt, sich davon ergreifen zu lassen, vorausgesetzt die Betrachter sind offen für das gerade vorgetragene Thema.

In der hier dargestellten Auffassung von Ausstrahlung gibt es keine Vorgaben hinsichtlich der Qualität der Ausstrahlung, wie sie z.B. in der Persönlichkeitsschulung angestrebt wird. Es geht mir nicht darum „positiv“ gefärbte Tänze zu fördern, sondern gerade darum, Normierungen, welche in Tanzausbildungen durchaus üblich sind, entgegen zu wirken und die vorhandene Vielfalt der Persönlichkeiten zum Ausdruck kommen zu lassen. Dies hat zur Folge, daß hieraus Tänze entstehen, die zwar von starker Atmosphäre geprägt sind, aber nicht unbedingt jedem „schmecken“.

Gefühle aushalten

Werden während der Improvisation relevante Aspekte der Gegenwart nicht genügend beachtet, wird in der Regel der Tanz für den Zuschauer uninteressant. Hierzu ein Beispiel:

Die Tänze von K. fallen durch seine gebeugte Tanzhaltung und seine unter Spannung stehenden, angewinkelten Arme und Beine auf. In Anschluss an eine Sensibilisierungsphase probiert er aufgerichtet und mit langen weiten Armbewegungen zu tanzen. Es sieht kraftvoll und sehr „männlich“ aus. Die anderen TänzerInnen reagieren überrascht mit spontanem Beifall. Plötzlich fällt er wieder zurück in alte Bewegungen: die Arme sind wieder gebeugt, die Hände "abgebrochen". Auf Befragung äußert er, daß er das Gefühl von Macht, das er kurz spürte nicht ertragen konnte, er fühlte sich ertappt, es war ihm peinlich. Ich selbst war während seines Tanzes zunächst deutlich ergriffen, die Atmosphäre forderte Aufmerksamkeit. In mir entstand unmittelbar das Bild eines Zen-Bogenschützen, der mit großer Ruhe und Sicherheit sein Ziel anvisiert und weiss, daß er es treffen wird. Ich spürte einen Mann vor mir, der meine Achtung verdient. Als er den Tanz abbrach verschwand das Bild. In mir war plötzlich Bedauern, der gekrümmte, verbogene Junge vor mir tat mir leid. Ich ertappte mich dabei, daß ich mich abwenden wollte.

Können die aktuell nach außen drängenden Emotionen - im Beispiel das Gefühl von Macht - nicht mehr zugelassen werden, bricht die eben noch herrschende Atmosphäre zusammen. Die neue Stimmung ist geprägt von Zurückhaltung, Festhalten und Widerstand. Kann die TänzerIn sich nicht emotional davon berühren lassen, bleibt diese Atmosphäre schwach. Der Zuschauer wird nicht mehr erreicht und wendet sich innerlich ab, was wiederum den Kontext der TänzerIn negativ beeinflusst usw. Kann die TänzerIn dagegen die auftretenden störenden Zweifel, Unsicherheiten, o.ä. erkennen und zum Thema des Tanzes machen, dann klingen innere Gestimmtheit und Bewegung wieder zusammen und die Aufmerksamkeit kann wieder gewonnen werden.

Wenn die Gefühle zu stark werden

Um Mißverständnissen vorzubeugen möchte ich anmerken, daß es mir nicht darum geht, im Tanz Emotionen „herauszukitzeln“ und künstlich zu tiefen, um scheinbar starke Atmosphären zu erzeugen. Hierzu noch ein Beispiel:

Die Tänzerin E. möchte eine Improvisation zu Ehren ihrer vor kurzen verstorbenen Großmutter tanzen. Sie macht nach oben gerichtete Bewegungen, als ob sie zu der im „Himmel“ befindli-

chen Großmutter in Kontakt treten möchte. Bereits kurze Zeit nach Beginn des Tanzes ist sie emotional so ergriffen, daß nur noch torkelnde, aber weiterhin nach oben gerichtete Bewegungen entstehen. Ich breche den Tanz ab, indem ich die TänzerIn anfasse, da sie mich nicht mehr hört. Im gleichen Moment sinkt sie in Tränen aufgelöst zu Boden. Diese Reaktion war der Beweis für die, schon vorher wahrnehmbare, nach unten gerichtete Bewegungstendenz (siehe auch Bewegungssuggestion, weiter unten), die aber von der Tänzerin nicht beachtet worden war. Sie folgte einem vorher erdachten Konzept, ohne ihre tatsächliche Gegenwart wahrzunehmen.

Wenn eine TänzerIn wie im Beispiel emotional involviert ist, dann ist in der Regel der Tanz vorbei, weil die Emotion selbst in den Mittelpunkt gerückt ist und keine tänzerische Gestaltung mehr erlaubt. Ich habe allerdings auch schon einige sehr faszinierende Tänze erleben dürfen, in denen trotz fließender Tränen oder vor Wut blitzender Augen der Tanz weiter getragen werden konnte.

Bühnentraining ist keine Psychotherapie

Wesentlich für die in dieser Arbeit erreichbaren Ziele, ist die Frage, wie weit sich die TänzerInnen emotional auf das einlassen können, was ihnen in ihren Tänzen begegnet. Persönliche Grenzen der TänzerInnen werden immer wieder berührt. Die Größe der Bereitschaft auch Schwachstellen, also die ungeliebten, verborgen gehaltenen oder verachteten Anteile kennenzulernen und als Bestandteil des Tanzes zuzulassen ist entscheidend und bestimmt zusammen mit dem vorgegebenen Rahmen die Ziele und Methoden. Die bewußte Zuwendung zur eigenen Person fördert Selbstbewußtsein, setzt aber auch ein gewisses Maß an Selbstbewußtsein und die Fähigkeit zu sich in selbst in Distanz treten zu können, voraus. Ist dies nicht gegeben, müssen Ziele entsprechend korrigiert werden.

Die Rahmenbedingungen in meiner konkreten Unterrichtssituation erfordern weitgehende Kompromissbereitschaft. Bühnentraining ist keine Psychotherapie. Die meisten TänzerInnen wollen tanzen lernen, aber sich nicht mit sich selbst auseinandersetzen. Entsprechend stark sind die Widerstände, wenn sich persönliche Schwachpunkte zeigen. Aber Gegenwart zu beachten, verlangt auch, die gegenwärtigen Grenzen zu akzeptieren und zu integrieren. Um die Arbeitsgrundlage nicht zu zerstören, muss ich Konfrontationen weitgehend vermeiden. Vor allem versuche ich die Neugier an der eigenen Person und den Möglichkeiten des eigenen Ausdrucks zu wecken. Wenn eine Person Fragen hat, wird sie eher bereit sein auf Antworten zu horchen.

Beobachtung von Atmosphären (Gegenübertragung)

Um Ausstrahlung zu beurteilen, muß diese auch „gesehen“ werden können. Einige spezielle Aspekte der Beobachtung von Ausstrahlung bzw. Atmosphären möchte ich im folgenden näher darstellen.

Wie bereits angedeutet, entziehen sich Atmosphären visueller Wahrnehmung. Sie sind ein zwischenleibliches Phänomen, als Teil der Kommunikation üben sie Wirkungen auf andere Menschen aus. Nur anhand dieser Wirkungen, also der Reaktionen des Betrachters können sie studiert werden.

Gegenübertragung

In Anlehnung an den aus der Psychotherapie stammenden Begriff sollen diese Reaktionen¹² im folgenden als Gegenübertragung bezeichnet werden. Dies wird auch deshalb getan, weil mit dem Begriff der Gegenübertragung einige Konnotationen verbunden sind, die auch für den Unterricht relevant sind. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß sich im Betrachter Prozesse abspielen können, die vor allem zur Geschichte und zur Problematik des Betrachters selbst gehören und keine Aussagekraft für das Gesehene haben. Die einzige Möglichkeit Fehler dieser Art also "Fehlempathie" und entgleisende Übertragungs-Gegenübertragungskonstellationen einzuschränken bzw. zu vermeiden - also nicht die Gegenübertragung mit der Übertragung zu verwechseln - ist die vorherige gründliche Auseinandersetzung mit der eigenen Person, also die eigene Therapie.

Dies heißt nicht, daß sich nur ein Mensch auf seine Gefühle verlassen kann, wenn er durchtherapiert ist. Hier soll aber unterstrichen werden, daß die Arbeit mit der Gegenübertragung große Sensibilität und Verantwortlichkeit erfordert, sie muss von Mitfühlen und Mitschwingen getragen sein.¹³ Der Beobachter

¹² Unter Gegenübertragung verstehe ich in Anlehnung an H.Petzold die bewußtseinsfähige Resonanz des Beobachters auf das, was ihm sein Gegenüber entgegenbringt. vgl. Petzold,1993a, S.1130

¹³ vgl. Petzold,1993a, S.1182

muss bereit sein, sich der beobachteten Person gegenüber zu öffnen und ihr sein Interesse und grundsätzliche Sympathie entgegenzubringen. Und er muss bereit sein, auch sich selbst und seine Wahrnehmungen in Frage zu stellen und kritisch zu prüfen, ob hier nicht Übertragungen und Projektionen von seiner Seite vorliegen.

Dies führt auch zu dem Hinweis, daß das, was der Beobachter sieht oder empfindet, selbst ohne Belang für die Arbeit ist. Entscheidend für pädagogisches bzw. therapeutisches Handeln ist die Analyse, die Auswertung der Reaktionen unter Bezug auf die jeweilige Person und Situation.

Aufgaben des Beobachters

Worauf kommt es bei der Beobachtung von Tänzern an? Oben wurde ausgeführt, daß die TänzerInnen sich selbst gewahr werden und das tanzen sollen, was sie selbst im Moment des Tanzes ausmacht. Sie sollen auf eigenleibliche Regungen achten und dazu innerlich Stellung beziehen, sich also affektiv davon betreffen lassen.

In der Beobachtung soll nun versucht werden, diesen Prozeß der Selbsterkennung und des Selbstausdrucks von außen wahrzunehmen und durch entsprechende Interventionen zu unterstützen. U.a. kommt es also darauf an, den TänzerInnen Hinweise auf Aspekte ihrer Gegenwart zu geben, die sie selbst nicht wahrgenommen haben, wie z.B., leibliche Regungen, Stimmungen oder Gefühle.

Der Beobachter muss sich selbst beobachten

Für den Beobachter stellt sich eine ähnliche Aufgabe wie für die TänzerIn. Er muss sich in ähnlicher Weise auf sich selbst, als auch auf das Aussenfeld konzentrieren.

Die Wirkung eines Tanzes kann der Beobachter in erster Linie an sich selbst spüren. Er erlebt die Kraft oder Brüchigkeit eines Tanzes am eigenen Leibe und muss deshalb den eigenen Leib im Auge haben.

"Dem eigenen leiblichen Befinden entnimmt der Feinfühligke manchmal direkter und subtiler etwas über den Gesprächspartner, als der Beobachtung des Gesichts, der Hände und der Haltung oder dem Lauschen auf die Stimme."¹⁴ Wenn sich eine Person für ihr Gegenüber intuitiv-emphatisch öffnet, kann sie am eigenen Leibe z.B. die leibliche Enge, den lastenden Druck, die herrschende Leere oder Überfülle, o.ä. der Anderen erleben.

Spezielle Beobachtungsstrategien

In der Tanzbeobachtung stehe ich am Anfang eines Kurses oft vor der Aufgabe aus sehr schwachen und undeutlichen Atmosphären, bzw. schwachen Gegenübertragungsreaktionen, Rückschlüsse ziehen zu müssen, um für die betroffenen TänzerInnen weitergehende Aufgaben formulieren zu können.

Unklare Atmosphären entstehen vor allem dann, wenn vorhandene Emotionen deshalb nicht zum Ausdruck kommen, weil sie unbewußt oder bewußt zurückgehalten werden. Die nicht zugelassenen Gefühle mischen sich in der Atmosphäre mit den Seiten der Person, die diese Gefühle zurückhalten, also den „ich darf nicht“, „ich kann nicht“ oder „ich will nicht“ Anteilen. Diese inneren Auseinandersetzungen sind häufig älterer Herkunft und werden von aktuellen emotionalen Einflüssen überlagert.

Derart „gemixte“ Atmosphären sind schwer zu identifizieren. In der Psychotherapie kann der Therapeut aus der Anamnese und aus dem geschilderten Zusammenhang, sowie aus seiner Erfahrung und der Befragung des Klienten heraus auf die Zusammensetzung schließen. Im Tanz stehen diese Informationskanäle nur bedingt zur Verfügung. Hier müssen die fehlenden Informationen aus der Dynamik des Tanzes, bzw. der Gegenübertragungsreaktionen geschlossen werden. Dies möchte ich an einem Beispiel demonstrieren:

Häufig zeigt eine Tanzimprovisation folgenden Verlauf:

- Die TänzerIn beginnt auf „sicherem Terrain“, also mit Bewegungen, Qualitäten und Emotionen die ihr bekannt sind.

¹⁴ Hermann Schmitz in H. Petzold (Hrsg), Leiblichkeit, 1986, S.92

- Kann sie sich auf den Tanz „einlassen“¹⁵, dann werden sich zunehmend auch ältere, nicht „erlaubte“ Emotionen in den Tanz „einschleichen“, bis diese von den „inneren Aufpassern“¹⁶, entdeckt und wieder zurück gedrängt werden.

Dieser Prozeß wiederholt sich im weiteren Verlauf des Tanzes mehrmals, so daß sich eine sogenannte Sägezahnkurve des emotionalen Verlaufes ergibt.

Sägezahnkurve

Vor und nach dem Knick im Kurvenverlauf, ändert sich i.d. Regel zwar nicht die Qualität der Bewegung (obwohl dies auch der Fall sein kann), aber die Richtung der Bewegungsentwicklung. So wird z.B. eine Bewegung, die vorher immer weicher und zarter wurde, unvermittelt wieder härter und genauer. Wobei diese Wechsel so fein sein können, daß sie sich dem Auge noch nicht erschließen. In diesem Beispiel könnte als Gegenübertragungsreaktion z.B. ein Wechsel von:

- als ob mir warm ums Herz wird, zu - einem Gefühl von Enge in der Brust oder von
- als ob ein warmer Wind weht zu - als ob ich innerlich friere u.v.a.

erlebt werden. Die Analyse dieser Reaktionen könnte in diesem Fall zu dem Schluss führen, daß die TänzerIn sich mit Emotionen auseinandersetzt, die einerseits etwas zu tun haben mit Wärme, Liebe, Zärtlichkeit, „Herz“ und entgegengerichteten Gefühlen von Kälte, Härte, Hartherzigkeit, o.ä.

Die Sägezahnkurve ist nur ein, wenn auch häufiges Beispiel möglicher Verläufe. Entscheidend für die Betrachtung sind die Knicke bzw. Brüche, die sich in der Gegenübertragung als deutliche Wechsel der Qualität wahrnehmen lassen. Die Untersuchung dieser Wechsel steht bei der Beobachtung im Vordergrund des Interesses. Sie sollten genau identifiziert werden, und wenn möglich durch Befragung der TänzerIn gestützt werden. Um Hinweise zu den unbewußten emotionalen Vorgängen zu bekommen sollte die Befragung darauf abzielen, Informationen über die Befindlichkeit, die Gedanken, Phantasien, Bewegungsgefühl, Stimmung, etc. unmittelbar vor, während und nach der Bruchstelle zu erhalten.

Die beschriebene Sägezahnkurve weist bereits darauf hin, daß gleichartige Brüche in einer Tanzsequenz mehrmals auftauchen. Dies gilt auch für verschiedene Tänze derselben Person innerhalb eines relativ langen Zeitraumes. Ähnlich wie sich auch Psychotherapieklienten lange Zeit mit denselben Themen auseinandersetzen, ergeben sich Veränderungen der Basisthemen auch bei den TänzerInnen erst im Verlauf eines Wachstumsprozesses. Daher ist es durchaus sinnvoll, bei der Bewegungsbeobachtung langsam vorwärtszugehen und jedesmal nur einige Puzzlesteine zu erarbeiten. Da die TänzerInnen auch Zeit zur Integration und Auseinandersetzung brauchen, macht es auch wenig Sinn, das Tempo forcieren zu wollen.

Das Beobachtungsmaterial ist je nach Situation und Person Basis für unmittelbare Anregungen, Aufforderungen, Aufgabenstellungen oder Körper- oder Bewegungsinterventionen, aber auch für die langfristige Orientierung. So entstehen für jede TänzerIn im Laufe des Unterrichtsjahres aus den Beobachtungen eigene Aufgabenstellungen und Übungsprogramme, in denen die jeweils besonderen Stärken und Schwächen Eingang finden. Vor allem diese individuelle Rückkopplung stößt auf das besondere Interesse der TänzerInnen und führt in der langfristigen Arbeit zu Erfolgen. Kenne ich das „Forschungsgebiet“ jeder einzelnen TänzerIn., kann ich mit einem „leiblichen Blick“ überprüfen, ob und in welcher Weise Fortschritte erzielt worden sind.

Weitere Ausführungen zur Wahrnehmung von Atmosphären

Wie bereits ausgeführt, umgeben nach der Auffassung von Hermann Schmitz Gefühle die Person als Atmosphäre, diese kann nach Schmitz vom Beobachter auf zweierlei Weise wahrgenommen werden:

1. Sie kann gefühlt werden. Dies geschieht in derselben Weise in der das Klima gefühlt werden kann, als etwas, was die eigene Person umgibt, sich außerhalb von ihr befindet und nicht zur ihr selbst gehört.

¹⁵ also ihre Gegenwart in der oben benannten Weise wahrnehmen und akzeptieren

¹⁶ Widerstand wird definiert als die "Fähigkeit des Ich, sich gegen Einflüsse auf das Selbst und die Identität zu Wehr setzen zu können", vgl. H.Petzold, 1993a, S. 1131

So wie man ein drückendes Klima fühlen kann, ohne sich selbst dadurch bedrückt zu fühlen, oder wie man die Traurigkeit des Anderen wahrnimmt, ohne selbst traurig zu werden.

2. Wenn die Trauer des Gegenübers den Betrachter aber traurig stimmt, das Gefühl also zu seinem eigenen geworden ist, dann hat ihn die Atmosphäre "affektiv ergriffen"¹⁷. Dieses emotionale Mitschwingen ist immer auch mit leiblichem Erleben verbunden¹⁸. "Kummer wird z.B. der meinige (statt bloß mitleidig wahrgenommener fremder) dadurch, daß er sich mir auf die Brust legt oder mich in anderer Weise spürbar bedrückt."¹⁹ Solche mit dem Entstehen von Gefühlen einhergehenden leiblichen Regungen können den ganzen Körper mit einem Schläge durchziehen.

Im zweiten Fall sind die Reaktionen des Beobachters sehr deutlich und können sich auf vielen Ebenen ausdrücken, z.B. in Bewegung (hüpfen, sinken, erstarren,...), als stimmlicher Ausdruck (jubeln, schreien, klagen, jammern,...), in deutlich von den Emotionen eingefärbten Gedanken oder Phantasien. Allerdings kommt es im Arbeitszusammenhang nur selten dazu, daß sich die leitende Person emotional in dieser Weise einlassen kann. Effektive Arbeit ist nur möglich, wenn ein Leiter sich für seine Schüler engagiert, aber nicht mit ihnen involviert ist.²⁰

Die Gegenübertragungsreaktionen sind beim bloßen Fühlen der Atmosphäre wesentlich schwächer. Sie sind nur mit großer Aufmerksamkeit wahrnehmbar, wie ein zarter Hauch, der eher geahnt als deutlich gespürt wird. Während selbst erlebte Freude z.B. ein Gefühl von spürbarer Erleichterung verschafft, vermittelt die nur „mitgeföhlte“ Freude nur noch eine Ahnung des Geföhls, ein „als ob es leichter wird“ .

Grundsätzlich gehe ich davon aus, daß sich wahrnehmbare Resonanzprozesse, vom ersten Kontakt mit einer nur von schwachen Emotionen aufgebauten Sphäre, bis zum Mitgerissenwerden von einer starken emotionsgeladenen Atmosphäre, auf allen Stufen abspielen können. Je stärker die beteiligten Emotionen des „Senders“ sind, und je mehr dieser in der Lage ist diese bewußt wahrzunehmen und zuzulassen, desto deutlicher sind die Reaktionen des Empfängers. Auch weniger deutliche Emotionen können bei entsprechender Aufmerksamkeit atmosphärisch wahrgenommen werden.

Einleibung

Theoretisch unmöglich wird die Atmosphärenwahrnehmung, wenn Emotionen keine Rolle spielen, weil die TänzerIn noch nicht „affektiv von eigenleiblichen Regungen betroffen“ ist, weil z.B. bestimmte Körperregionen aus der Eigenwahrnehmung ausgeschlossen bleiben, bzw. die TänzerIn sich emotional nicht auf ihr leibliches Befinden einlassen kann.

Aber auch wenn im Tanz bestimmte Körperteile „abgespalten“ werden, Eigenwahrnehmungen ignoriert oder Sensibilität anästhesiert wird, hat der sensitive Beobachter noch Möglichkeiten des Zugangs. Ein anderes Phänomen zwischenleiblicher Kommunikation wird hier wirksam.

Unter „Einleibung“ versteht H. Schmitz die "spontane Bildung übergreifender quasi-leiblicher Einheiten". Für einen kurzen oder längeren Moment reagieren Menschen aufeinander, als wären sie eine leibliche Einheit. Als Beispiele hierfür nennt Schmitz das "Koagieren ohne Reaktionszeit" bei sportlichen Wettkämpfen oder das spontane Ausweichen und aufeinander reagieren von Passanten auf engen Gehwegen, die Interaktionen von Mutter und Kind, u.v.a.²¹ Nach Schmitz "ist normale Wahrnehmung nicht bloße Aufnahme und Verarbeitung von Signalen, [...] sondern in erster Linie Einleibung".²² Einleibung ist leibliche Kommunikation. Sie besitzt grundlegende Bedeutung für alle sozialen Beziehungen, schon das gewöhnliche Sehen ist Einleibung, ebenso wie das Gespräch.²³ Diese leibliche Kommunikation

¹⁷ vgl. Hermann Schmitz, Leib und Gefühl, 1992, S.120

¹⁸ "Nicht die Geföhle selbst sind leibliche Regungen, aber das Föhlen im Sinn der Ergriffenheit, des affektiven Betroffenseins vom Gefühl [...]", a.a.O.

¹⁹ vgl. Hermann Schmitz, Leib und Gefühl, 1992, S.120

²⁰ In Anlehnung an ein H.Petzold Zitat, vgl. H.Petzold, Integrative Bewegungs- und Leibtherapie Bd. I/2, 1988, S.387

²¹ a.a.O., S.52

²² a.a.O. S.56

²³ Annegret Boll-Klatt, Zur Phänomenologie und Psychotherapie der Angst, Graduierungsarbeit am FPI, 1993, S.5

findet in zwischenmenschlichen Situationen immer statt und ist u.U. wesentlicher gestaltender Faktor.
24

Als ob Wahrnehmungen

Im Bereich der Wahrnehmung von Atmosphären und der eigenleiblichen Reaktionen auf die Bewegung anderer, geht es häufig darum, äußerst subtile und flüchtige Phänomene zu registrieren. Oft ist es so, daß man das Gefühl hat, „als ob“ sich etwas abspielt, wissend, daß es nicht wirklich so ist. Beispiel für eine Als-ob-Bewegung bzw. Bewegungssuggestion:

*Tänzerin H. tanzt mit scheinbar wütenden Bewegungen, ohne daß ich diese Wut nachempfinden kann. Stattdessen fühle ich beim emphatischen Zuwenden, **als ob** mich etwas nach unten zu Boden zieht.*

In meiner Phantasie lasse ich mich darauf ein und es entsteht das Bild einer am Boden in sich zusammengezogener Person. Ich fordere die Tänzerin auf, ihren Bezug zum Boden wahrzunehmen und diesen in ihren Tanz einzubeziehen. Dies hat zur Folge, daß die Bewegungen der Tänzerin ruhiger und etwas weicher werden. In der Nachbesprechung benennt sie, daß ihr nach dem Hinweis ihre Erschöpfung und der vorhandene Wunsch sich an den Boden zu legen, bewußt geworden waren.

Andere Beispiele in dieser Art: ...als ob mich etwas an der Schulter zurückhält; ..als ob mich jemand nach vorne schiebt; ..als ob ich angehoben werde.

Einige Beispiele für Als-ob-Leibempfindungen: Wahrnehmung als ob ...mein Oberkörper sehr groß und schwer ist und meine Beine sehr dünn; ...eine große Last auf meinem Rücken liegt; ...mein Oberkörper keine Verbindung zu meinen Beinen hat; ..eine Hand meinen Nacken hält; ..in meinem Bauch etwas schweres ist.

Andere Als-ob-Empfindungen. Beim Ergriffenwerden von einem Gefühl finden Veränderungen auf verschiedenen Ebenen statt. Betroffen können sein: Bewegungsausdruck, leibliche Befindlichkeit, stimmlicher Ausdruck, Veränderung des Atem- und Körpertonus, gedanklicher Ausdruck und „klimatischer“ Ausdruck = Änderung der Atmosphäre. Auf allen diesen Ebenen können sich beim Beobachten von schwachen Atmosphären auch Als-ob-Wahrnehmungen bzw. -empfindungen als Gegenübertragungsreaktionen einstellen. Als-ob-Bewegung und Als-ob-Leibempfindung wurden bereits genannt. Zu den anderen möchte ich nur einige Beispiele von Gegenübertragung nennen:

Klima: als ob es plötzlich heiß wird; als ob die Luft steht; als ob ein Nebel in der Luft liegt;

Atem: als ob mir der Atem stockt; als ob ich nicht genügend Luft bekomme;

Phantasie: als ob sich die Decke herabsenkt; als ob der Raum sich neigt; als ob es plötzlich hell wird; als ob ich ein Zen-Bogenschütze bin (s.o.);

Stimme: als ob ich schreien möchte; als ob ein klarer Ton in der Luft liegt; als ob ich leise summe;

Die Ebene auf der sich die Gegenübertragungsreaktionen bevorzugt einstellen, hängt vor allem vom Beobachter selbst ab. Daher ist es ausgesprochen wichtig, sich hinsichtlich der eigenen Wahrnehmungen, und seien sie auch noch so vage, keine Grenzen zu setzen. Entscheidend ist der Umgang mit den Wahrnehmungen. Vage Vermutungen sollten zunächst lediglich dazu benutzt werden den Blick zu schärfen und Hypothesen zu bilden. Es sei noch einmal betont, daß die Reaktionen selbst nur von sekundärer Bedeutung sind; sie dienen nur dazu, in Zusammenarbeit mit den Tänzerinnen Hinweise für die Verbesserung des Ausdrucksverhaltens zu finden. Hierzu müssen sie analysiert und auf dem Hintergrund der persönlichen Situation der TänzerInnen verstanden werden.

Verschiedenheit der Gegenübertragungsreaktionen

Grundsätzlich sind Gegenübertragungsreaktionen so verschieden wie die Betrachter. Auf dieselbe Ausgangssituation lassen sich bei verschiedenen Beobachtern nur selten ähnliche oder gar gleiche Reaktionen finden. Dies liegt zum Einen daran, daß der jeweils gewählte Ausschnitt aus dem Geschehen von Person zu Person variiert und andererseits daran, daß die Art der leiblichen Resonanz individuell verschieden ist. So kann es sein, daß eine Person vor allem ihren Oberkörper spürt und dessen Resonanz auswertet und andere entsprechend den Unterleib, den Kopf, die Hände, etc. Andere reagieren eher mit Handlungen, Phantasien, Haltungsveränderungen, Gesten oder Veränderungen des Atemrhythmus bevor

²⁴ vgl. Hermann Schmitz, Leib und Gefühl, 1992, S.73

sie ihre leiblichen Reaktionen spüren. Dies bedeutet, daß sich jede Person, die mit diesem Medium arbeiten möchte, ihr eigenes Gegenübertragungsalphabet erarbeiten muss. Generalisierende Aussagen zu Gegenübertragungsreaktionen wie z.B. der Hinweis, daß Schulterverspannungen ein Hinweis auf zurückgehaltene Aggressionen des Beobachteten sind, können daher nicht gemacht werden. Beschriebene Beispiele sind nicht übertragbar. Die mögliche Bedeutung der eigenen Gegenübertragungsreaktionen muss jeder zunächst für sich selbst erlernen und im Gespräch mit dem Gegenüber immer wieder befragen.

Schlussbetrachtungen:

Die Ausführungen in diesem Artikel waren der erste Versuch des Verfassers, seine Überlegungen zu den Phänomenen leiblicher Gegenübertragung zu formulieren. Vieles war noch unvollständig geblieben und rückblickend betrachtet blieb vieles auch noch schwer zu verstehen.

Dennoch war die Einbeziehung der Gegenübertragungsreaktionen in die Praxis des Tanzunterrichtes eine wichtige Bereicherung der Arbeit und auch Anregung für neue Betrachtungs- und Arbeitsweisen in der psychotherapeutischen Arbeit des Verfassers.

Weitergehende Ausführungen zum Tanzunterricht sind nicht mehr gemacht worden. Zu Thema: leibliche Gegenübertragung verweise ich auf die späteren Artikel:

Gegenübertragungsanalyse in der Persönlichkeitsschulung, 1997, 9 Seiten

Leibliche Gegenübertragung, Aspekte leiblicher Kommunikation , 1998, bearbeiteter Vortrag, ca 24 Seiten

Leibliche Gegenübertragungsreaktionen oder: Der Andere in mir, Kurzfassung, 2000, ca.6 Seiten

Leibliche Gegenübertragungsreaktionen in der psychotherapeutischen Arbeit mit EMDR, 2002, 13 Seiten

Alle sind zu beziehen über die Internetadresse: www.psychotherapie.onlinehome.de/fachinfo/

Zur Person des Verfassers:

Reinhardt Krätzig, geb.1951, Grundausbildung als Studienrat, Hochschulabschluss Leibeseziehung, Geographie 1978, FU- Berlin; Weiterbildung zum Tanzpädagogen, Weiterbildung in Integrativer Bewegungstherapie am Fritz-Perls-Institut,Düsseldorf. 1983-1992; Heilpraktikererlaubnis; Berufliche Ausübung der Psychotherapie in der Brandenburg-Klinik, Bernau, Psychosomatische Abteilung, daneben tätig in freier Praxis als Einzel-, Gruppen- und Paartherapeut, Coach und Supervisor.