

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Prüfender: Robert Kruschel

Philosophische Fakultät III

Abgabetermin: 31.03.2015

Projektarbeit zum Modul

„Einführung in die Allgemeine Rehabilitations- und Integrationspädagogik“

Thema:

Tanz und Inklusion

eingereicht von:

Name: Anne Marie Strausdat
Studiengang: Lehramt an Förderschulen
Fächer: Sprach- und Körperbehindertenpädagogik,
Deutsch und Sachunterricht
Matrikel-Nummer:
Anschrift:
E-Mail:

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Der Inklusionsbegriff mit Blick auf den künstlerischen Bereich	5
3 Tanz – Definition und Überblick über verschiedene Tanzrichtungen	10
3.1 Beschreibung ausgewählter Tanzformen.....	11
3.1.1 Kontaktimprovisation	11
3.1.2 Fähigkeitsgemischter Tanz	12
3.2 Mögliche Barrieren in Tanz und in Tanzgruppen.....	12
4 Tanz für alle - Ansprüche an ein inklusives Tanzprojekt.....	16
5 Die DanceAbility-Methode	20
5.1 Begründer und Geschichte.....	20
5.2 Methodik.....	20
5.3 Ziele	21
6 Empirischer Teil: Untersuchung des Tanzprojekts „Ensemble BewegGrund Trier“	23
6.1 Das „Ensemble BewegGrund Trier“	23
6.2 Die Analysetheorie „Kreative Felder“ von Olaf-Axel Burow.....	23
6.2.1 Beschreibung der Theorie	23
6.2.2 Anwendung der Theorie.....	25
6.3 Durchführung der Analyse	26
6.3.1 Vorhandenes	26
6.3.2 Kristallisationspunkt	29
6.3.3 Veränderungswürdiges.....	30
6.3.4 Mögliche nächste Entwicklungsschritte.....	31
6.4 Ergebnis der Analyse.....	32
7 Fazit	33
8 Reflexion des Arbeitsprozesses.....	35
9 Literaturverzeichnis.....	36
10 Anhang	39
11 Selbstständigkeitserklärung.....	47

1 Einleitung

“Dance, dance, otherwise we are lost!” (Pina Bausch)

Mit dieser Aussage schreibt die Tänzerin und Choreografin Pina Bausch dem Tanz eine außergewöhnliche Kraft zu. Durch das Tanzen sei das Leben von Menschen bereichert. Tanz könne sie dazu befähigen, ihren Weg zu gehen anstatt verloren zu gehen.

Mich persönlich erinnert das Zitat aus verschiedenen Gründen an meinen Europäischen Freiwilligendienst in Italien, der mir neue Eindrücke im tänzerischen Bereich ermöglicht hat, als ich sie vorher nach vielen Jahren Tanzunterricht hatte. Besonders bei meiner Arbeit in einem Tageszentrum für Menschen mit Behinderung habe ich durch Teilnahme an Proben und Aufführung eines Theater- und Tanzstückes erlebt, welche positive Wirkung dieses Projekt auf alle Beteiligten hatte. Egal mit welchen Schwierigkeiten sie in ihrem Alltag gerade konfrontiert waren, alle, Mitarbeiter*innen wie Teilnehmer*innen, gingen gestärkt daraus hervor. Bauschs Aussage scheint sich hier widerzuspiegeln. Auffällig ist, dass im Zitat in der Wir-Form gesprochen wird und es nicht etwa „otherwise you are lost“ lautet. Kann es deshalb sein, dass der Tanz nicht nur eine Verbesserung der Lebensqualität von Individuen bewirken kann, sondern sogar das Potential hat, einzelne Mitglieder dieses „Wirs“ zu verbinden und somit ein Gefühl von Gemeinschaft entstehen zu lassen, ohne das sie sonst alleine und verloren wären?

Genau dieser Frage soll in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden. Die uneingeschränkte Teilhabe aller Menschen an der Gesellschaft beschäftigt derzeit viele Personen unter dem Begriff der Inklusion. Besonders in Bezug auf die Bildung ist Inklusion auch in den Medien ein immer wieder präsent Thema. Doch wie sieht es im Bereich der Kunst und konkreter im Bereich des Tanzes aus? Bisher war mir selbst nur Ballett- und Jazz Dance - Unterricht bekannt, in dem Schüler*innen durch ihre Lehrkraft Tanztechnik und vorgegebene Schrittfolgen erlernen. Gleichberechtigte Teilhabe scheint hier also nicht realisiert zu sein. Auch bei dem Projekt in Italien war es überwiegend so, dass Bewegungen durch eine Mitarbeiterin vorgegeben wurden und Menschen ohne Behinderung auf und neben der Bühne den Menschen mit Behinderung als Orientierungspunkte dienten. Somit stellte ich mir die Frage, ob und wie ein Tanzprojekt gelingen kann, in dem alle gleichberechtigt eingeschlossen sind.

Um sich der Beantwortung dieser Frage anzunähern, soll als zentraler Bestandteil der Arbeit untersucht werden, inwieweit das Tanzprojekt „Ensemble BewegGrund Trier“ inklusive Ansprüche verwirklicht.

Zunächst soll definiert werden, was Inklusion bedeutet besonders im Hinblick auf den künstlerischen Bereich, da von Tanz als Kunstform ausgegangen wird. Danach sollen der Tanz und verschiedene Tanzrichtungen kurz beschrieben werden sowie zwei ausgewählte Tanzformen vorgestellt werden. Es soll hier außerdem überlegt werden, welche Barrieren auftreten könnten, die Menschen an der Ausübung der Tanzkunst hindern könnten. An dieser Stelle schließt sich die Ermittlung von Ansprüchen an ein inklusives Tanzprojekt an. Im darauffolgenden Teil der Arbeit geht es konkret um das „Ensemble BewegGrund Trier“. Da es in seiner Arbeit die DanceAbility-Methode als Grundlage hat, soll darüber zunächst informiert werden. Dann erfolgen eine kurze Beschreibung des Projekts sowie die Darstellung der Analysetheorie, mit welcher das Ensemble untersucht werden soll. Daraufhin folgt die Analyse, in der schon realisierte, verbesserungswürdige und nächste Entwicklungsschritte bezüglich Inklusion herausgearbeitet werden sollen. Abschließend sollen in einem Fazit die zentralen Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst werden.

2 Der Inklusionsbegriff mit Blick auf den künstlerischen Bereich

Etymologisch gesehen stammt der Begriff „Inklusion“ aus dem Lateinischen und ist mit „Einschluss“ zu übersetzen (vgl. wissen.de Fremdwörterlexikon). Bezogen auf die Gesellschaft lässt sich somit ableiten, dass Inklusion die Einbeziehung von Menschen bedeutet. Ob dies nun auf die ganze Gesellschaft oder eher auf kleinere Menschengruppen bezogen ist und wie genau dieser Einschluss aussieht, also ob alle Menschen von vornherein eingebunden sind oder einzelne Personen erst eingeschlossen werden sollen, geht allein aus der Wortbedeutung nicht hervor.

Hinz beschreibt vier wesentliche Merkmale dieser auf die Gesellschaft bezogenen Inklusion (vgl. Hinz 2004, 46 f. zit. nach Hinz 2008, 33f.): Zum einen kennzeichnet er Gruppen als heterogen und vielfältig. Jede Einzelperson ist anders, weshalb auch jede Gruppe von einem hohen Grad an Unterschiedlichkeit geprägt ist. Dieses Phänomen soll durch Inklusion in positiver Weise betrachtet werden (vgl. ebd., 33). Weiterhin sollen keine „Zwei-Gruppen-Theorien“ (ebd., 33) zur Feststellung von Unterschieden zwischen Menschen angewandt werden, sondern „alle Dimensionen von Heterogenität“ (ebd., 33) beachtet werden. Laut Hinz könne eine Person beispielsweise nicht auf die Kategorie weiblich bzw. männlich oder behindert bzw. nichtbehindert reduziert werden, sondern jeder Mensch habe vielfältige Merkmale, die eine große Anzahl von Bereichen, wie „Fähigkeiten, Geschlechterrollen, ethnische Herkunft, Nationalitäten, Erstsprachen“ (ebd., 33), abdecken. Diese Zuordnung zu bestimmten Gruppen soll jedoch nicht stattfinden, sondern jede Person soll als Individuum mit vielfältigen Eigenschaften angesehen werden. Als dritten Kernaspekt von Inklusion nennt Hinz die Ablehnung von Diskriminierung und Ausgrenzung aus der Gesellschaft entsprechend der „Bürgerrechtsbewegung“ (ebd., 33). Ist Inklusion gegeben, sind also alle Menschen von vornherein ein fester Bestandteil der Gesellschaft. Hierzu passt auch die Forderung nach dem „Abbau von Barrieren“ (Booth, Ainscow 2002; Boban, Hinz 2003 zit. nach Hinz 2008, 42), also das Reduzieren von Hindernissen, die die gesellschaftliche Teilhabe gefährden könnten. Im letzten Punkt beschreibt Hinz Inklusion als einen Prozess, der niemals abgeschlossen ist (Hinz 2004, 46 f. zit. nach Hinz 2008, 34). Es gibt demzufolge keinen Zustand, bei dem sich sagen lässt, dass Inklusion nun verwirklicht ist, sondern es handelt sich bei Inklusion um einen Bezugspunkt bei der Bestimmung konkreter Handlungsschritte. Andere Autor*innen nennen ähnliche wesentliche Merkmale von Inklusion. Booth bezeichnet Inklusion „als einen wertebasierten Ansatz zur Bildungs- und Gesellschaftsentwicklung“ (2008, 53). Die bestehende Ausgrenzung einzelner Personengruppen soll dabei nicht im Vordergrund stehen. Vor der Entscheidung über konkrete Handlungsschritte, mit denen eine

Institution inklusiver gestaltet werden könnte, sei die Vermittlung bestimmter Werte als Basis wichtig (vgl. Booth 2008, 60). Die drei zuerst genannten Werte, Gleichheit, Recht und Teilhabe, sollen nun kurz dargestellt werden. „Gleichheit“ bedeutet Booth zufolge, dass alle Menschen, die in einem bestimmten Rahmen zusammentreffen, die gleichen Möglichkeiten und Materialien zur Verfügung gestellt bekommen (vgl. ebd., 60f.). Diese Gleichheit gelte auch für bestehende „Rechte“. Existiere eine Forderung für die Einhaltung bestimmter Rechte, so müsse sie auch für jeden Menschen gelten (vgl. ebd., 61). „Teilhabe“ schließe mit ein, dass jeder Mensch nicht nur an Strukturen teilhaben darf, die andere geschaffen haben, sondern dass alle innerhalb einer Gruppe gleichermaßen wertgeschätzt werden und alle aktiv beteiligt sind. So ist beispielsweise bei Entscheidungsprozessen jedes Mitglied eingebunden und kann Interessen und Wünsche einbringen (vgl. ebd., 61f.). Auch Klauß bringt mit Inklusion die Aspekte Gleichheit und Teilhabe in Verbindung, die für ihn auf einer bürgerrechtlichen Grundlage fußen. Er ist davon überzeugt, Inklusion sei „nichts anderes, als dass alle Menschen in unserem Land tatsächlich gleiche Bürgerrechte haben“ (Klauß 2008, 147).

Aus diesem Grund soll nun ein Blick auf die Rechtsgrundlage von Inklusion erfolgen. Schon in Artikel 1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte sind oben genannte zentrale Bestandteile von Inklusion enthalten: „Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren. Sie sind mit Vernunft und Gewissen begabt und sollen einander im Geist der Brüderlichkeit begegnen“ (Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, Art. 1). Es wird deutlich, dass alle Menschen innerhalb der Gesellschaft gleichermaßen Beachtung und Anerkennung finden sollen, egal wie verschieden sie sind. Noch deutlicher wird der Inklusionsgedanke bei der Betrachtung der 2008 in Kraft getretenen UN-Behindertenrechtskonvention, auch wenn hierbei die Zuschreibung der Eigenschaften behindert und nichtbehindert vollzogen wird, was der oben dargestellten Überzeugungen von Inklusion widerspricht. Es geht darum, dass Menschen nicht aufgrund ihrer Behinderung vom gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen werden. Ganz deutlich wird dies beispielsweise in Artikel 24, in dem gefordert wird, dass der Zugang zur Bildung für alle in gleicher Weise bestehen muss. Dies spiegelt den nötigen Abbau von Barrieren wider und kann somit auch auf andere Personen übertragen werden, die vielleicht keine Behinderung haben, sondern aus anderen Gründen in ihrer gesellschaftlichen Teilhabe eingeschränkt sind (vgl. Behindertenrechtskonvention, Art. 24).

Bis auf die UN-Behindertenrechtskonvention stellt keine der dargestellten Definitionen von Inklusion die Heterogenitätsdimension Behinderung bzw. Nichtbehinderung in den

Vordergrund. Stein steht dem allerdings kritisch gegenüber. Auch sie ist davon überzeugt, dass jedes Individuum wertgeschätzt werden soll und uneingeschränkte Teilhabe für alle ermöglicht werden soll, aber sie löst sich nicht von der Gruppenkategorisierung von Menschen. Sie beschreibt, dass besonders bezüglich Menschen mit Behinderungen die Inklusion eine große Herausforderung darstellt (vgl. Stein 2008, 77). Auch Theunissen und Schwalb behalten in ihrer Darstellung den Blick auf verschiedene Gruppen von Menschen bei, die sich nun nicht mehr anpassen müssen, sondern automatisch zur Gesellschaft dazugehören und setzen inklusive Ideen in Bezug zur „Behindertenarbeit“ (2009, 16ff.).

Es lässt sich feststellen, dass nicht alle Beschreibungen von Inklusion vollständig übereinstimmende Aspekte enthalten. Es gibt deutliche Unterscheidungen bezüglich des Umgangs mit Vielfalt von Menschen. Es sind sich zwar alle einig, dass Inklusion für alle Menschen gelten soll, egal wie verschieden sie sind, und dass niemand ausgegrenzt werden soll, einige grenzen davon aber Gruppen ab, die zum aktuellen Zeitpunkt von der Gesellschaft ausgegrenzt sind oder davon besonders gefährdet sind. Diese Autor*innen schauen also zunächst nicht auf die Situation einzelner Individuen, sondern setzen die jeweiligen Einzelbedürfnisse mit den Bedürfnissen der zugehörigen Gruppe gleich. In den Punkten, dass Inklusion Bestandteil von Bürgerrechten ist, die für alle gleichermaßen gelten sollen, dass somit Teilhabe für alle Menschen realisiert werden soll und dass Inklusion Prozesscharakter hat, der niemals vollständig erreicht wird, herrscht weitgehend Einigkeit. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bei Inklusion in den hier betrachteten Definitionen an alle Menschen gedacht wird und allen dasselbe zur Verfügung stehen soll, die Menschen dadurch allerdings nicht gleich gemacht werden, sondern auf deren Unterschiedlichkeiten und Bedürfnisse geachtet wird. Diese Unterschiedlichkeiten sollten für niemanden ein Hindernis darstellen. Vielmehr sollen sie als natürlich angesehen und produktiv genutzt werden.

Wenn im Zuge von Inklusion alle Menschen ihren Interessen uneingeschränkt nachgehen können und ihnen alle Zusammenkünfte offen stehen, so muss dies auch für den künstlerischen Bereich gelten. Den oben genannten Forderungen entsprechend muss für jede Person die Möglichkeit bestehen, sich beispielsweise im Freizeitbereich Gruppen anzuschließen, die eine künstlerische Tätigkeit ausüben, und darin ein gleichwertiges, aktives Mitglied zu werden oder sogar Kunst als Beruf zu verwirklichen. Unter dem Bereich „Kultur“ gibt es dazu eine Regelung in der Erklärung der Allgemeinen Menschenrechte. In Artikel 27 wird beschrieben, dass die Teilnahme an Kultur für niemanden eingeschränkt werden soll und dass jeder Mensch selbst beispielsweise künstlerisch aktiv werden darf und diese entstandenen Werke geschützt werden (vgl. Allgemeine Erklärung der

Menschenrechte, Art. 27). Auch in der UN-Behindertenrechtskonvention finden sich diese Rechte wieder und sie werden in Artikel 30 auf Menschen mit Behinderungen bezogen. Auch die Teilnahme am Angebot an Freizeitaktivitäten wird in Artikel 30 gefordert (vgl. Behindertenrechtskonvention, Art. 30). Sofern die Kunst also in der Freizeit ausgeübt wird und dafür ein Kurs besucht wird, kann gesagt werden, dass diesem Artikel zufolge auch Menschen mit Behinderung Zugang dazu haben müssen. Dies könnte durch den vermehrten Einsatz von „gut ausgebildete[n] Freizeitassistentinnen und -assistenten“ (Markowetz 2008, 216) gelingen, über die die Personen mit Behinderung selbst verfügen und bestimmen können.

Dinold und Zanin stellen einen Ansatz vor, der mithilfe von „Bewegung, Tanz, Rhythmik“ (Dinold, Zanin 1996, 31), „Spontane[m] Spiel“ (ebd., 40) und „Allgemeine[n] kulturelle[n] Anregungen“ (ebd., 45) Menschen einen Zugang zu Kunst und Kultur ermöglichen soll. Dabei soll die Herstellung eines Gemeinschaftsgefühls im Vordergrund stehen. Außerdem soll niemand auf Einzelmerkmale reduziert werden und es soll immer von den Fähigkeiten und nicht den Schwächen einzelner ausgegangen werden (vgl. ebd., 16). Ein Kriterium für Inklusion im Kunstbereich könnte somit die Abkehr von defizitärem Denken sein. Dass dieser Ansatz allerdings tatsächlich alle Menschen, also alle Dimensionen von Verschiedenheit, in den Blick nimmt, scheint nicht zuzutreffen. Durchweg ist das Kriterium der Behinderung präsent und steht klar im Fokus. Darüber hinaus wird als übergeordnetes Ziel die „Integration des Behinderten in die Umwelt“ (ebd., 23) verfolgt.

Quinten beschreibt, dass die Kunst und besonders der Tanz helfen können, im Sinne der Behindertenrechtskonvention Vorurteile über Menschen mit Behinderung abzubauen. Dies sei sowohl durch das Anschauen von Aufführungen mit Menschen mit Behinderung als auch durch die Teilnahme an „fähigkeitgemischten Tanzensembles“ (2014a) möglich. Es geht also darum, wie Inklusion durch Kunst gesellschaftlich vorangetrieben werden könnte, aber nicht darum, wie genau Inklusion in der Kunst realisiert werden könnte. Trotzdem lässt sich als Kriterium ableiten, dass in einem inklusiven Kunstprojekt alle Teilnehmer*innen eine offene Haltung gegenüber verschiedener Merkmale haben sollten.

Ohne die deutliche Abgrenzung von Menschen mit Behinderungen vorzunehmen, lassen sich mit Fokus auf dem künstlerischen Bereich in der Literatur kaum Hinweise finden (vgl. Tiedeken 2012). Tiedeken ist der Auffassung, dass besonders im künstlerischen Bereich „kommunikative Prozesse“ (2012) von Bedeutung sind, die mit Blick auf Inklusion untersucht werden können. Er geht davon aus, dass Inklusion auch innerhalb von Künstlergruppen vorangetrieben werden kann, indem das Vorgehen regelmäßig anhand von Fragen und

Indikatoren ausgewertet wird. Aus diesem Grund hat er den „Index for Inclusion“ (Booth, Ainscow 2000 zit. nach Tiedeken 2012) bzw. die deutsche Fassung „Index für Inklusion“ (Boban, Hinz 2003 zit. nach Tiedeken 2012), die einen Fragekatalog zur Evaluierung inklusiver Prozesse in Schulen enthalten, sowie den auch andere Institutionen als Schule umfassenden „Kommunalen Index für Inklusion“ (Montag Stiftung 2011 zit. nach Tiedeken 2012) und den Index „Inklusion vor Ort“ (ebd. 2011) zu Hilfe genommen, um ausgewählte Indikatoren für im künstlerischen Bereich arbeitende Gruppen anzupassen. Diese Indikatoren werden in drei Bereiche unterteilt. Im Bereich „Inklusive Kulturen im Feld künstlerischer Tätigkeiten schaffen“ (Tiedeken 2012) geht es um die Entwicklung „gemeinsame[r] Prinzipien und Werte“ (ebd.) als Basis für die Verbreitung von Inklusion. Dazu zählen ein respektvoller Umgang, für alle zugängliche Kommunikationsvorgänge, die direkte Auseinandersetzung mit Inklusion, die Anerkennung und Aktivität aller sowie gegenseitige Wertschätzung (vgl. ebd.). In der Dimension „Inklusive Strukturen [...] etablieren“ (ebd.) wird darauf Wert gelegt, dass auch alle äußeren Bedingungen inklusiv gestaltet sind. Als Bestandteile nennt Tiedeken die Entlohnung der Künstler, eine inklusive Öffentlichkeitsarbeit, den Schutz von Urheberrechten und Zugänge ohne Barrieren (vgl. ebd.). Im Bereich „Inklusive Praktiken [...] entwickeln“ (ebd.) geht es um das praktische Handeln innerhalb der Künstlergruppe. Hier werden Assistenz mit Selbstbestimmung und für alle gleichermaßen zur Verfügung stehende Ressourcen genannt (vgl. ebd.).

Insgesamt ist zu erkennen, dass sich die zentralen Ansprüche von Inklusion auf den künstlerischen Bereich übertragen lassen und dies aufgrund der bürgerrechtlichen Grundlage auch erfolgen muss. Hier sind vor allem die inklusiven Werte der Anerkennung von Vielfalt, gegenseitige Wertschätzung und Aktivität und Interaktion statt Ausgrenzung zu nennen. Die anderen genannten Aspekte bezüglich der äußeren Strukturen und des praktischen Handelns beschreiben eine mögliche inklusive Arbeit in Kunstgruppen schon konkreter und zeigen wie Inklusion im künstlerischen Bereich praktisch aussehen kann. Da Kunst jedoch auch sehr vielfältig ist, sind diese Aspekte für einen bestimmten Kunstbereich wie den Tanz noch zu unkonkret und es muss über spezifischere Indikatoren nachgedacht werden.

3 Tanz – Definition und Überblick über verschiedene Tanzrichtungen

Tanz kann auf eine lange Tradition in der Menschheitsgeschichte zurückblicken, dennoch gibt es laut Junk kaum wissenschaftliche Auseinandersetzungen über den Tanz und dessen Entwicklungslinien (vgl. 1990, 1). Eine wesentliche Unterscheidung im Bereich des Tanzes vollzieht er durch die Trennung von Volkstanz als kultureller Bestandteil und künstlerischem Tanz (vgl. ebd., 3), wobei sich die nun folgenden Ausführungen auf den künstlerischen Tanz beschränken sollen.

Tanz lässt sich als darstellende Kunst beschreiben und wird als momentane Kunst charakterisiert, weil der Tanz nur in dem Moment besteht, in dem er präsentiert wird und nicht wie ein Gemälde über einen langen Zeitraum immer wieder betrachtet werden kann (vgl. ebd., 21). Außerdem handele es sich bei der Präsentation von Tanz vor anderen Menschen um Bühnentanz (vgl. Liechtenhan 2000, 203). Aus Junks Ausführungen lässt sich ableiten, dass ein Merkmal der Tanzkunst die Nutzung des menschlichen Körpers ist, mit dem bestimmte Bewegungsmuster vollzogen werden. Soll künstlerischer Tanz entstehen, so sei deshalb kein anderes Mittel als der eigene Körper und Musik nötig. Die Musik sei ein wichtiger Bestandteil einer tänzerischen Darstellung, zu der sich im passenden Rhythmus bewegt wird (vgl. Junk 1990, 44).

Abhängig von genutzter Tanztechnik und Motiven für die Ausübung des Tanzes lassen sich verschiedene Richtungen feststellen. Auch heute noch sei die tänzerische Vielfalt vom Konflikt zwischen Klassik und modernen Tanzstilen geprägt (vgl. Liechtenhan 2000, 203).

Der Klassische Tanz oder das Klassische Ballett zeichnet sich durch hohe technische Anforderungen aus. Die Körperhaltung sowie jede einzelne Bewegung werden ständig kontrolliert und es soll ein Eindruck von Schönheit der Bewegungen entstehen. Französische Fachbegriffe, die aus der Zeit des Barocks stammen, bezeichnen dabei einzelne Stellungen und Bewegungsabläufe (vgl. ebd., 204). Beim Erlernen dieser Tanzrichtung ist ein hartes Training erforderlich und zumindest im professionellen Bereich sind bestimmte körperliche Voraussetzungen wie eine ausreichende Auswärtsdrehung der Beine gefordert (vgl. ebd., 212).

Als „Gegenbewegung zum klassischen Ballett“ (Lampert 2007, 110) entwickelte sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Genre des Modernen Tanzes, der eine Abwendung von klassischer Technik hin zu größerem Interesse für freiere und natürlichere Bewegungen darstellt. Dabei werden zum Beispiel Elemente wie das An- und Entspannen von Körperteilen oder das Fallen und Wiederaufrichten des Körpers bedeutsam. Je nach Begründer einer modernen Tanzform unterscheiden sich Methodik, Tanztechnik und die Menge der

verwendeten Ballettelemente voneinander (vgl. Liechtenhan 2000, 208). In den Bereich des Modernen Tanzes fällt ebenso der Ausdruckstanz, bei dem nicht die Ausübung einer festgelegten Technik, sondern die Darstellung von Inhalten und Gefühlen im Vordergrund steht (vgl. Lampert 2007, 113).

Im teilweise als eigenes Genre, teilweise als Weiterentwicklung des Modernen Tanzes angesehenen Postmodernen Tanz geht es darum, neue Bewegungsmöglichkeiten des Körpers jenseits existierender Techniken zu erforschen. Dabei müssen nicht zwangsläufig Inhalte übermittelt werden. In diesen Bereich fallen auch Arten der Improvisation (vgl. ebd., 115f.; Liechtenhan 2000, 208).

Ab 1980 entwickelte sich schließlich der Zeitgenössische Tanz oder Contemporary Dance. Hier ist die Vermischung der Kriterien verschiedener Tanzstile von Bedeutung, die nicht mehr klar voneinander abgetrennt, sondern vielfältig miteinander kombiniert werden. Folglich können hier beispielsweise Elemente aus dem klassischen Ballett sowie Improvisationstechniken nebeneinander genutzt werden, sodass „multistilistische Choreographien“ (Lampert 2007, 117) entstehen.

3.1 Beschreibung ausgewählter Tanzformen

Im Folgenden werden die Kontaktimprovisation und der Fähigkeitsgemischte Tanz als ausgewählte Tanzformen näher beschrieben, da diese Tanzformen möglicherweise in einem inklusiven Setting von Bedeutung sein könnten.

3.1.1 Kontaktimprovisation

Die Kontaktimprovisation ist eine Tanzform, die laut Kaltenbrunner als Zwischenform der modernen und postmodernen Richtung angesehen werden kann (vgl. 1998, 13). Sie geht aus der Arbeit von Steve Paxton in den 1970er Jahren hervor (vgl. ebd., 21ff.).

Es geht darum, dass zwei oder mehr Menschen in ständigem Körperkontakt miteinander intuitiv Bewegungen entstehen lassen. Dabei ist niemand der tanzenden Partner*innen in führender Position und alle sind gleichberechtigt. Es werden weder Anforderungen an bestimmte körperliche Merkmale der Personen gestellt noch gibt es eine spezielle auszuführende Tanztechnik, es existieren lediglich „charakteristische Bewegungsprinzipien“ (ebd., 11). Dazu gehören beispielsweise Gewichtsverlagerungen zwischen den Tänzer*innen oder die Herstellung eines Bewegungsflusses, der durch antwortende Bewegungen auf die Bewegungen des Gegenübers entsteht (vgl. ebd., 44f.). Die nonverbale Kommunikation und

das situative Erleben spielen demnach in der Kontaktimprovisation eine große Rolle. Die Bewegungen entstehen intuitiv aus Wahrnehmungen des eigenen Körpers heraus, aber gleichzeitig muss die Umwelt immer aufmerksam beobachtet werden. Dadurch können Personen „einen neuen Zugang zu sich und [der] Welt“ (ebd., 11) erfahren.

3.1.2 Fähigkeitsgemischter Tanz

Unter dem Begriff des fähigkeitsgemischten bzw. des mixed-abled Tanzes werden Versuche zusammengefasst, die den Tanz nicht auf eine bestimmte Zielgruppe von Menschen beschränken wollen. Personen mit unterschiedlichen Fähigkeiten können hier gemeinsam tanzen. Dabei sollen keine therapeutischen Zwecke erfüllt werden. Charakteristisch für diese Tanzform sei „eine beeindruckende Bewegungskreativität“ (Quinten 2014b).

Seinen Ursprung hat der fähigkeitsgemischte Tanz in den 1960er Jahren, als tanztherapeutische und anderweitig tänzerische Arbeit mit Menschen mit Behinderungen voneinander getrennt wurden. Auf diese Weise entstanden Konzepte, die den Tanz und die Vielfalt von Menschen in den Blick nahmen. Beispielsweise wurde im „Adapted Dance“ der ausgeführte Tanz so angepasst, dass er nun auch von Personen ausgeübt werden kann, die aufgrund körperlicher Einschränkungen im regulären Tanzunterricht Schwierigkeiten hätten. Darüber hinaus entstanden Tanzensembles, die sich über die Zugehörigkeit von Menschen mit und ohne Behinderung definieren, wie die „Tanzkompanie Amici“ 1981 in London (vgl. Quinten, Schwiertz 2014). Außerdem existieren Methoden, die vorrangig Menschen mit Behinderungen durch Tanz integrieren sollen (vgl. z.B. Dinold, Zanin 1996, 31f.) und es gibt die „Community Dance“-Bewegung durch Royston Maldoom, bei der allen Menschen einer Gemeinschaft Tanz ermöglicht werden soll (vgl. Quinten, Schwiertz 2014).

Es gibt also eine Vielzahl von Ansätzen im fähigkeitsgemischten Tanz mit vielen verschiedenen Bezeichnungen, die hier nicht alle aufgelistet werden können (vgl. ebd.) und es scheint unterschiedliche Auffassungen zu geben, was „fähigkeitsgemischt“ bedeutet. Es bleibt unklar, inwieweit tatsächlich alle möglichen Fähigkeiten von Menschen gemeint sind, oder ob es bei dieser Tanzform vordergründig um das Kriterium der Behinderung bzw. Nichtbehinderung geht.

3.2 Mögliche Barrieren in Tanz und in Tanzgruppen

Laut Simon habe der Tanz eine „universell anwendbar[e Sprache]“ (2011, 33), die demzufolge jede*r sprechen kann, also alle einschließt. Trotzdem lässt sich anhand der

vorangegangenen Ausführungen überlegen, welche Hindernisse bei der Ausübung von Tanz sowie in tänzerischen Gruppen entstehen könnten.

In der Definition wird Tanz als Kunstform beschrieben, die den sich bewegenden menschlichen Körper als Werkzeug hat. Daraus ergibt sich die Frage, ob Menschen, die nicht über die Fähigkeit verfügen, ihren Körper selbstständig zu bewegen, automatisch die Fähigkeit zum Tanzen abgesprochen wird. Dadurch wären sie gleichzeitig in einer Möglichkeit des persönlichen Ausdrucks, auf den in einigen Tanzformen Wert gelegt wird, eingeschränkt. Es wird hier also eine Barriere an der Ausübung von Tanzkunst im Allgemeinen deutlich, die davon abhängt, wie Tanzen definiert ist.

Als ein weiteres mögliches Hindernis lässt sich fehlendes Eingehen auf natürliche unterschiedliche Fähigkeiten ableiten oder überhaupt die Notwendigkeit bestimmter Voraussetzungen. Besonders im Klassischen Tanz haben korrekt ausgeführte Bewegungen und ein entsprechender Körperbau einen hohen Stellenwert. Es zeigt sich, dass es keine Offenheit gibt bezüglich verschiedener Körper und deren individuelle Bewegungen. Vielmehr orientieren sich Tänzer*innen in diesem Bereich an einem Ideal. Dadurch sind Personen, deren Körper die Balletttechnik nicht ermöglicht, automatisch von der Tanzform ausgeschlossen. Diese Art von Hindernis beschränkt sich allerdings nicht nur auf den Bereich des Klassischen Tanzes. Auch in allen anderen Formen im Modernen oder Zeitgenössischen Tanz, in denen eine spezielle Tanztechnik gefordert ist und das Einüben von Choreographien im Vordergrund steht, ist zu vermuten, dass einigen Menschen deren Ausübung verwehrt bleibt. Der Grund dafür liegt nicht nur in mangelnden physischen Voraussetzungen, sondern kann auch kognitive Fähigkeiten betreffen, die beispielsweise für das Verständnis von Fachvokabular oder das Einprägen von Bewegungsabläufen nötig sind.

Tanzen vielfältige Menschen gemeinsam, beispielsweise im Bereich des fähigkeitsgemischten Tanzes oder auch in modernen Tanzformen, die neue Bewegungen zulassen und Wert auf die übermittelte Botschaft legen, so ist Offenheit aller Mitglieder nötig (vgl. Dinold, Zanin 1996, 16). Unsicherheiten oder gar Abneigungen gegen andere Fähigkeiten und Körper, die den eigenen nicht ähneln, könnten deshalb Barrieren darstellen und verhindern, dass sich alle Beteiligten innerhalb der Gruppe wohlfühlen. Damit geht ein weiterer Punkt einher, der sich allerdings nicht vollständig aus den Beschreibungen oben ergibt. Führt die Tanzgruppe regelmäßig ihre erarbeiteten Stücke vor öffentlichem Publikum auf, so könnten Barrieren ebenfalls durch die Einstellung der Zuschauer*innen entstehen. Für Tänzer*innen, die in Aussehen und Tanzbewegungen nicht dem von den Zuschauer*innen erwarteten Bild entsprechen, könnte es hinderlich sein, sich dem Tanz weiterhin zu widmen, wenn das

Publikum mit Ablehnung auf sie reagiert und dort keine Akzeptanz gegeben ist (vgl. Quinten 2014a).

Die Bezeichnung „fähigkeitsgemischter Tanz“ wirft ebenfalls eine Frage auf. Laut Tiedeken besagt das Nennen einer Eigenschaft, egal ob sie positiv oder negativ formuliert ist, dass bezüglich dieses Aspekts in der Gesellschaft Kategorisierungen vorgenommen werden. Dies beschreibt er am Beispiel des „Personenstatus ‚Behinderung‘“ und erklärt, dass die Unterscheidung zwischen behindert und nichtbehindert weiterhin vorgenommen wird, solange dieses Kriterium erwähnt wird (vgl. 2012). Auf das Adjektiv „fähigkeitsgemischt“ lässt sich dies übertragen. Wird eine Gruppe als Fähigkeitsgemischt definiert, so ist davon auszugehen, dass es auch Fähigkeitstrennte Gruppen gibt. Nun stellt sich die Frage, bezüglich welcher Fähigkeiten die Gruppe denn gemischt ist. Geht es um die Fähigkeit zu tanzen, so wie es bei „fähigkeitsgemischtem Tanz“ zu vermuten ist, kann hier, wenn auch unbeabsichtigt, leicht ein Hierarchiedenken entstehen. Es ist möglich, dass die Menschen innerhalb dieser Gruppe zwar gemeinsam tanzen, aber dennoch insgeheim darauf geachtet wird, wer die besseren Tanzfähigkeiten hat oder wer weniger geeignet ist. Ist die wirkliche Intention dieses Begriffes nicht eher zu vermitteln, dass in dieser Tanzform allen Menschen die gleiche Fähigkeit zum Tanzen zugesprochen wird?

Es kann sein, dass sich das Adjektiv „fähigkeitsgemischt“ nicht auf die Tanzfähigkeit bezieht, sondern nur die allgemein herrschende Vielfalt von Eigenschaften im Gegensatz zu homogenen Gruppen betonen soll. Aber auch dann ist der Begriff kritisch, da er sehr schnell mit einer Wertung verbunden werden kann. Es ist vermutlich schwierig, Fähigkeitsunterschiede zwischen Gruppenmitgliedern festzustellen, ohne die Unterscheidung zwischen gut oder schlecht ausgeprägt vorzunehmen. Die Barrieren ergeben sich nun aus folgenden Gründen: Bei Inklusion werden alle gleich wertgeschätzt, bei der Bezeichnung „fähigkeitsgemischt“ ist es aber eine Herausforderung wirklich nur unterschiedliche naturgegebene Fähigkeiten zu betrachten, ohne sie zu bewerten.

Es ist außerdem fraglich, mit welcher Motivation sich Menschen an als Fähigkeitsgemischten Tanzformen beteiligen, die von sich wissen, dass sie beispielsweise auch die Voraussetzungen anderer Tanzformen erfüllen könnten. Würden sie die Beteiligung an einem Fähigkeitsgemischtem Tanzprojekt genauso ernst nehmen wie andere Tanzformen, wenn aus der Beschreibung der Eindruck entsteht, sie treffen dort auch auf „weniger fähige“ Menschen? Umgekehrt könnte dies genauso gelten. Vermutlich wäre es für Personen, die sich selbst für „wenig fähig“ halten, eine große Überwindung einer Gruppe beizutreten, in denen auch „besonders fähige“ Menschen tanzen. Somit können auch Bezeichnungen als Barrieren im

Tanzbereich wirken und dem Einstellungswandel von der Kategorisierung zur Wertschätzung aller entgegenwirken, auch wenn die eigentliche Intention nur die Betonung von Vielfalt ist. Zusammenfassend sind im Bereich des Tanzes vor allem Barrieren bezüglich der körperlichen Fähigkeiten von Menschen möglich. Der Grund hierfür besteht vermutlich darin, dass der Körper in der Tanzkunst eine entscheidende Rolle einnimmt. Auf andere mögliche Barrieren, wie beispielsweise finanzielle Aspekte aufgrund von oft hohen Kosten für Tanzunterricht, soll hier ohne vorher erarbeitetes Material nicht weiter eingegangen werden.

4 Tanz für alle - Ansprüche an ein inklusives Tanzprojekt

Nach der Ermittlung möglicher Barrieren, die tanzinteressierte Menschen an der Ausübung von Tanz hindern könnten, werden in einem nächsten Schritt Ansprüche an ein inklusives Tanzprojekt herausgearbeitet.

Da es bei Inklusion unter anderem um den Abbau von Barrieren geht, die die Teilhabe aller Menschen verhindern könnten (siehe Punkt 1), können zunächst die unter 3.2 genannten Barrieren in Kriterien für inklusiven Tanz umgewandelt werden.

Aus der Barriere, die die allgemeine Ausübung von Tanzkunst betrifft, wird deutlich, dass im inklusiven Tanz eine weit gefasste Definition nötig ist. Vielleicht sollte es eher um die Beschäftigung mit dem eigenen Körper und das Nachspüren von Körpervorgängen gehen und darum, wie dies auf andere wirken kann. So bleibt der Körper als wesentliches Element der Tanzkunst erhalten. Gut sichtbare Bewegungen wären weiterhin möglich, aber nicht nötig, beispielsweise könnten Menschen so auch nur mit ihren Augenbewegungen tanzen. Gleichzeitig bliebe die Möglichkeit des persönlichen Ausdrucks niemandem verwehrt.

Aus der daraufhin erläuterten Barriere geht hervor, dass ein inklusives Tanzprojekt keinerlei Anforderung an die Teilnehmer*innen stellen darf, die deren naturgegebene Eigenschaften wie Körperbau, Bewegungsmöglichkeiten oder Kognition betreffen. Daraus folgt, dass im inklusiven Tanz das Erlernen von Tanztechnik und Choreographien nicht im Vordergrund stehen kann. Es sollte Offenheit für verschiedenste Formen des körperlichen Ausdrucks bestehen und das Interesse an neuen Bewegungsmustern vorherrschen. Dies könnte zum Beispiel durch Improvisation als genutzte Tanzform verwirklicht werden. Auch Dinold und Zanin sprechen in ihrem Ansatz von Improvisation und Kontaktimprovisation (vgl. 1996, 36ff.). Quinten schlägt kreativen Tanz vor, der den „Einsatz offener Bewegungsaufgaben“ (2014b) möglich macht sowie das „Prinzip der Begrenzung“ (ebd.), in denen Personen während der Übungen an persönliche Grenzen stoßen und im kreativen Prozess Möglichkeiten finden, diese Grenze zu überwinden. Simon spricht die oben genannte tänzerische Freiheit dem zeitgenössischen Tanz zu (vgl. 2011, 33).

Trotz dieser Offenheit für vielfältige Bewegungs- und Ausdrucksformen, sollte es allerdings nicht egal sein, welche konkreten Möglichkeiten die einzelnen Teilnehmer*innen mitbringen, denn Inklusion zeichnet sich auch durch das Eingehen auf individuelle Bedürfnisse aus (vgl. z.B. Hinz 2008). Auch wenn sich Dinold und Zanin in ihren Ausführungen verstärkt auf Menschen mit Behinderungen konzentrieren, nennen sie bestimmte Entwicklungsbereiche, die beim Tanzen berücksichtigt werden müssen und deshalb auch für alle anderen Heterogenitätsmerkmale gelten (vgl. 1996, 17f.). Sie zählen dazu die Ausbildung von

Körperbewusstsein, also die Funktionen und die damit zusammenhängende Wahrnehmung des eigenen Körpers, aus denen sich eine Identität bildet (vgl. ebd., 17ff.), den kognitiven und affektiven Bereich (vgl. ebd., 19ff.) sowie soziale Faktoren (vgl. ebd., 21f.). Laut den Autorinnen stehen all diese Aspekte in Wechselbeziehung zueinander und können sich auf die Bewegungen auswirken. Dies zeigt erneut, dass nicht nur die Körperbewegungen an sich im inklusiven Tanz eine Rolle spielen sollten, sondern auch soziale und gefühlsbetonte Aspekte. Da in einer inklusiven Gesellschaft auf jedes Bedürfnis eingegangen wird, ist es auch wichtig, dass nicht nur auf weniger gut ausgeprägte Fähigkeiten in diesen Bereichen eingegangen wird, sondern Möglichkeiten zur Förderung jedes Mitgliedes gegeben werden. Dies könnte durch das Angebot verschiedener Schwierigkeitsgrade in einer Übung gelingen. Außerdem müsste realisiert werden, dass Übungen immer für alle verständlich sind. So wären alle Tänzer*innen herausgefordert, aber nicht überfordert.

Um die Gemeinschaft, in die alle Mitglieder im Sinne der Inklusion einbezogen werden sollen, nicht aus den Augen zu verlieren, müssen weitere Ansprüche genannt werden. Quinten schlägt vor, unter der Einbeziehung von Vielfalt einen „gemeinsamen Boden[...]“ (2014b) zu schaffen. Damit wird eine alle vereinende Gemeinsamkeit bezeichnet, die als Grundlage dient.

Zurückkommend auf die genannte Barriere bezüglich der Werte in der Tanzgruppe kann hier ebenfalls gesagt werden, dass innerhalb der Gruppe eine wertschätzende und vertraute Atmosphäre herrschen muss, die es den Teilnehmer*innen ermöglicht, sich angstfrei einzubringen und vor allem bezogen auf den Tanz sich tänzerisch zu bewegen, sich selbst also vor anderen zu zeigen. Der Abbau oder besser das Nichtvorhandensein von Vorurteilen gegenüber Andersartigkeit spielen hier eine große Rolle. Tänzerisch könne dies erreicht werden durch Übungen, bei denen es nötig ist, sich in andere hineinzusetzen, deren Bewegungen nachzuspüren und im eigenen Stil zu interpretieren (vgl. Quinten 2014a). Außerdem müssen sich alle Teilnehmer*innen gut kennen und es muss eine sichere Vertrauensbasis herrschen. Dafür könne ein regelmäßiger Austausch hilfreich sein. Es sei dabei wichtig, erst sich selbst kennen zu lernen und anzunehmen und seine Eigenmächtigkeit zu spüren, bevor der eigene Platz in der Gruppe gefunden wird (vgl. Dinold, Zanin 1996, 54ff.). Ein Vergleich unter den einzelnen Mitgliedern könne helfen herauszufinden, mit welchen Fähigkeiten sie sich in der gemeinsamen Arbeit ergänzen könnten. Dadurch würden die einzelnen in ihren Fähigkeiten noch einmal bestärkt, denn jede*r wäre nicht nur in seiner Andersartigkeit akzeptiert, sondern jede*r könnte auch die eigene Wichtigkeit als Gruppenmitglied erkennen (vgl. ebd., 56f.). Keinesfalls sollte dabei aber eine Bewertung

vorgenommen werden. Der Begriff der Fähigkeiten sollte immer positiv genutzt werden im Sinne von vorhandenen Kompetenzen, um defizitäres Denken zu vermeiden.

Im besten Fall könnte dieses Gefühl von Stärke innerhalb der Gruppe soweit reichen, dass im Falle von ablehnenden Zuschauer*innen-Haltungen der Zusammenhalt der Gruppe nicht verringert wird, sondern sie an ihrer Überzeugung festhält und durch ihre Arbeit auch in der Öffentlichkeit den Abbau von Vorurteilen bewirkt. Dies entspräche laut Quinten der „Kontakttheorie“ von Gordon Allport, die besagt, dass durch den direkten Kontakt mit Andersartigkeit Einstellungsänderungen hervorgerufen werden können (vgl. 2014a).

Aus der Reflexion über mögliche Barrieren hinsichtlich der Bezeichnung „fähigkeitsgemischt“, lässt sich ableiten, dass mit dem Namen und der Beschreibungen eines inklusiven Tanzprojekts sensibel umgegangen werden muss. Sie sollten nicht dazu verleiten, andere Menschen zu bewerten und defizitär zu denken. Am besten sei es, die Offenheit für alle gar nicht erst explizit zu thematisieren, sondern von der Zugänglichkeit für alle ganz selbstverständlich auszugehen. Auf diese Weise gerate in der Gruppe „die Kunst in den Mittelpunkt ihrer Selbstdarstellungen“ (Tiedeken 2012).

Darüber hinaus gibt es weitere Aspekte, die sich nicht aus den oben genannten Barrieren ableiten lassen. Für den Bereich des fähigkeitsgemischten Tanzes stellt Quinten spezielle Anforderungen an die Leitung jener Gruppen vor. Die Leitung müsse sich selbst gut kennen und eigene Bewegungserfahrungen reflektiert haben, um die Mitglieder bei dieser Aufgabe unterstützen zu können. Dadurch sei außerdem das Hineinversetzen in andere leichter und die Bedürfnisse der Mitglieder könnten besser wahrgenommen werden. Weiterhin seien die Beachtung dieser Bedürfnisse, das Eingehen auf verschiedene Fähigkeiten und ein kompetenter und sensibler Umgang mit „problematischen Situationen“ wichtig. Auch sei eine wesentliche Voraussetzung die „positive Einstellung der Leitung gegenüber [...] allen Gruppenmitgliedern sowie Vertrauen in deren Potenziale und Entwicklungsfähigkeit“ (vgl. 2014b). Hier sollte allerdings beachtet werden, dass Inklusion eine gleichberechtigte Teilhabe fordert (siehe Punkt 1). Demnach muss sich die Leitung einer inklusiven Tanzgruppe auch darin verstehen, sich aus der übergeordneten Stellung zurückzuziehen und als gleichberechtigtes Mitglied der Gruppe zu agieren.

Im Vergleich mit den Anforderungen, die Tiedeken an inklusive Kunstprojekte stellt (siehe Punkt 1), zeigt sich, dass nach seiner übernommenen Einteilung aus dem Index für Inklusion bis jetzt besonders der Bereich „Inklusive Praktiken entwickeln“, also das konkrete praktische Handeln, besprochen wurde. Hier erscheint die Übertragung auf die Tanzkunst besonders nötig. Die anderen Bereiche, die zum Beispiel räumliche Barrierefreiheit im Proberaum

beinhalten, sollten auch in inklusiven Tanzprojekten gelten. Sie müssen aber nicht extra auf den Tanz konkretisiert werden, sondern können so übernommen werden. Somit könnten auch alle anderen noch nicht genannten Bestandteile von Inklusion aus Punkt 1 hier aufgezählt werden, beispielsweise respektvoller Umgang untereinander oder nicht nur die Offenheit für körperliche Vielfalt, sondern das Einbeziehen aller Heterogenitätsdimensionen wie Alter, Sprache, Migrationshintergrund oder sexuelle Orientierung.

Ein wichtiger Punkt, der noch nicht genannt wurde, bezieht sich auf den Prozesscharakter von Inklusion und auf das inklusive Denken der Teilnehmer*innen. Dass inklusive Ziele angestrebt werden, sollte auch allen Teilnehmer*innen bewusst sein (vgl. Tiedeken 2012), und es wäre deshalb sinnvoll, regelmäßig gemeinsam zu reflektieren, wo die Gruppe gerade steht und welche Aspekte verbessert werden könnten. So kann sichergestellt werden, dass sich der Inklusion auch im tänzerischen Bereich tatsächlich angenähert wird.

Auch wenn die genannten Ansprüche sicherlich nicht vollständig sind und noch weiter ergänzt werden könnten, zeigt sich insgesamt, dass Inklusion im Tanz zumindest auf theoretischer Ebene umgesetzt werden kann. Die Analyse eines Projekts, das sich dem Gebiet auf praktischer Ebene nähert, soll im folgenden Teil geschehen.

5 Die DanceAbility-Methode

Da das Tanzprojekt „Ensemble BewegGrund Trier“, welches in dieser Arbeit analysiert werden soll, die DanceAbility-Methode als Grundlage hat, erfolgt nun eine kurze Beschreibung dieser.

5.1 Begründer und Geschichte

Die Tanzmethode DanceAbility wurde von Alito Alessi und Karen Nelson im Jahre 1987 im US-Bundesstaat Oregon in Eugene entwickelt und ab 1989 von Alessi alleine fortgeführt. Alessi und Nelson arbeiteten für die Organisation Joint Forces Dance Company, die sich im Bereich des „mixed-abilities dance“ engagiert (vgl. DanceAbility International). Durch das Anbieten von DanceAbility-Workshops und Aufführungen verschaffte Alessi DanceAbility im Laufe der Jahre internationale Bekanntheit, sodass das Programm „DanceAbility International“ geschaffen wurde, welches verschiedene Maßnahmen durchführt, um die Ziele von DanceAbility (siehe Punkt 5.3) zu verbreiten. Ein wesentlicher Bestandteil ist die Ausbildung von DanceAbility-Lehrer*innen, die Alessi seit 1997 durchführt. Dadurch sind über 300 Menschen weltweit in Alessis Vorgehen eingeführt worden und können nun die DanceAbility-Methodik in ihrer Arbeit nutzen und eigene DanceAbility-Projekte anbieten. Außerdem engagiert sich DanceAbility International im pädagogischen Bereich. Seit 1995 organisiert Alessi im Rahmen des „Youth Outreach Program“ spezielle Vorstellungen in Schulen, mithilfe derer die Kinder ihre Sichtweise auf Tanz und Menschen mit Behinderungen reflektieren können. Weiterhin hat Alessi ab 1996 „Street Performance Parades“ in verschiedenen Städten weltweit initiiert, die den öffentlichen Blick auf gemeinsam tanzende Menschen mit und ohne Behinderung lenken sollen (vgl. DanceAbility International).

5.2 Methodik

Als Tanzform wird in der DanceAbility-Methode Improvisation, vor allem die Kontaktimprovisation (siehe Punkt 3.1.1), verwendet. Als Alessi begonnen hat, im Rahmen von DanceAbility mit „mixed-abilities“-Gruppen zu arbeiten, hat er Elemente aus dieser Tanzform übernommen, angepasst und weiterentwickelt (vgl. Alessi 2003). Durch die Improvisation geraten die Tänzer*innen immer wieder in unbekannte Situationen, in denen sie sich selbst bewusster wahrnehmen und auch die Aufmerksamkeit auf andere erhöht ist. So werden neue Bewegungs- und gleichzeitig Kommunikationsmöglichkeiten erfahren und die Wirkung der eigenen Bewegungen auf andere wird erprobt. Dabei sei jeder individuelle

Körper und jede Bewegung gleichermaßen anerkannt und Teilnehmer*innen können zuvor geglaubte persönliche Grenzen ihrer Fähigkeiten überschreiten (vgl. DanceAbility International).

Wichtig ist, dass jede Person bei DanceAbility willkommen ist (vgl. ebd.). Alessi beschreibt, er habe keine Zielgruppe bei seiner Arbeit, sondern sei „offen, mit allen Menschen zu arbeiten“ (Alessi 2003; übersetzt durch Verfasserin). Er hält es für die Entwicklung neuer Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten bereichernd, wenn die Menschen innerhalb einer Gruppe und besonders auch ihre Körper verschieden sind (vgl. Alessi 2003). Damit innerhalb der Verschiedenheit die individuellen Fähigkeiten Beachtung finden, besteht für die Leiter*innen die Herausforderung, einen „common denominator[...]“, also den gemeinsamen Nenner, der Gruppe zu ermitteln (vgl. Alessi 2003). Dieser gemeinsame Nenner bezeichnet die Fähigkeiten bezüglich Bewegung und Kommunikation, die jedes Gruppenmitglied mitbringt. Das können laut Alessi Augenbewegungen oder das Hörvermögen sein (vgl. ebd.). Danach erfolgt die Auswahl an Übungen, die entsprechend des gemeinsamen Nenners gestaltet sind. Die Übungen sollen „die Gruppe in einen gemeinsamen kreativen Prozess führen, in welchem alle gleichwertig eingebunden sind“ (Hehlen, Anhang 1). Für diesen Prozess werden in den Übungen schrittweise Themen und Prinzipien behandelt, die den eigenen Körper, die Beziehung zu anderen, die Dynamik der Gruppe und die Gestaltung im Raum in den Blick nehmen (vgl. ebd.). Ein wichtiges Prinzip ist außerdem das gegenseitige Lernen voneinander, was jedes Mitglied gleichermaßen in die Gruppe und den künstlerischen Prozess einbindet (vgl. ebd.).

Alessi erklärt, dass im Unterschied zu anderen Arbeitsformen, die nicht offen für alle sind, bei DanceAbility keine „Segregation und Isolation“ (Alessi 2003; übersetzt durch Verfasserin) entstehen.

5.3 Ziele

Mithilfe von DanceAbility sollen herkömmliche Denkmuster und Gewohnheiten überwunden werden und so der Abbau von Vorurteilen gegenüber Menschen mit Behinderungen unterstützt werden (vgl. DanceAbility International; Alessi 2003).

Ein anderes Ziel von DanceAbility wird im International Press-Kit wie folgt beschrieben: „encourage the evolution of mixed-abilities dance by cultivating a common ground for creative expression for all people regardless of abilities, economic status, age or race“. Es soll also für alle Menschen die Möglichkeit bestehen, sich innerhalb einer Gemeinschaft kreativ auszudrücken. Bezeichnet „mixed-abilities dance“ allerdings das gemeinsame Tanzen von

Menschen mit und ohne Behinderung (vgl. DanceAbility International; Quinten, Schwiertz 2014), so findet sich hier ein Widerspruch, denn an dieser Stelle wird ebenfalls gesagt, dass die genaue Kategorisierung der Menschen keine Rolle spielt. Deshalb kann vermutet werden, dass in dieser Beschreibung außerdem das Bestreben steckt, von der Kategorisierung behindert bzw. nichtbehindert wegzukommen und die komplette Verschiedenheit von Menschen in den Blick zu nehmen. Dies würde Alessis Aussage „I hope the idea of splitting people into categories depending on whether or not they have disabilities will start to fade away“ (2003) und der Beschreibung “putting people first and moving away from labels” (DanceAbility International) entsprechen.

Während des Tanzens sollen Menschen bei DanceAbility ihren eigenen Körper spüren und durch ihre Körpersprache mit anderen kommunizieren. Dadurch erfahren alle ein Gefühl von Gleichwertigkeit und Mitgestaltung innerhalb einer Gruppe trotz Verschiedenheit der Körper und Bewegungsmöglichkeiten. Folglich sind weitere Ziele von DanceAbility „equality and democracy“ (Alessi 2003), also Gleichheit und Demokratie.

6 Empirischer Teil: Untersuchung des Tanzprojekts „Ensemble BewegGrund Trier“

Dieses Kapitel stellt den empirischen Teil der Arbeit dar. Zunächst wird das zu analysierende Tanzprojekt kurz vorgestellt. Daraufhin folgen eine Erläuterung der verwendeten Analysetheorie, die Durchführung der Analyse sowie die Präsentation der Ergebnisse.

6.1 Das „Ensemble BewegGrund Trier“

Das Tanzprojekt „Ensemble BewegGrund Trier“ arbeitet nach der DanceAbility-Methode und schafft damit allen tanzinteressierten Menschen in Trier einen Zugang zum Tanz. Es besteht seit 2000 und wurde von Maja Hehlen gegründet und seither auch von ihr geleitet (vgl. Hehlen).

Das Projekt ist Teil des Vereins „Tufa Tanz e.V.“, welcher verschiedene kreative, tänzerische und „mixed-ability“- Projekte und Kursangebote fördert und zum soziokulturellen Zentrum TUFA e.V. gehört. Durch den Umbau einer alten Tuchfabrik bietet die TUFA verschiedenen Gruppen Probe- und Aufführungsmöglichkeiten, so auch dem „Ensemble BewegGrund Trier“ (vgl. Tufa Tanz e. V.; Tuchfabrik Trier e. V.).

Seit seiner Gründung hat das Ensemble schon mehrere Stücke entwickelt, die vor Publikum aufgeführt wurden, beispielsweise „dorf int'l“ (2013) oder „Instücken“ (2014) (vgl. Hehlen). Zurzeit sind 24 Tänzer*innen im Ensemble aktiv. Sie treffen sich einmal wöchentlich zur Probe und arbeiten aktuell an einem neuen Stück, das im Sommer 2015 aufgeführt werden soll (vgl. ebd.). Insgesamt verfolgt das Projekt als Ziel „den Abbau von Vorurteilen gegenüber Menschen, welche in unserer Gesellschaft im Allgemeinen als behindert definiert werden“ (ebd.).

6.2 Die Analysetheorie „Kreative Felder“ von Olaf-Axel Burow

Als Analysetheorie wurde das Konzept „Kreative Felder“ von Olaf-Axel Burow ausgewählt. Theoretische Grundlagen werden nun zusammenfassend dargestellt und in einem nächsten Schritt wird erläutert, wie diese Theorie genutzt werden soll, um das „Ensemble BewegGrund Trier“ auf seinem Weg zur Inklusion zu analysieren.

6.2.1 Beschreibung der Theorie

In der Theorie der „Kreativen Felder“ geht es darum, dass innovative Ideen in den meisten Fällen nicht durch die Leistungen einzelner Personen hervorgerufen werden, sondern dass andere Menschen und damit die gesamte Umgebung einer Person mit in den Prozess

eingebunden sind. Nur durch Wechselwirkung von verschiedenen Fähigkeiten einzelner Personen in einem sogenannten „Kreativen Feld“ können Olaf-Axel Burow zufolge neue, erfolgreiche Ergebnisse entstehen. Zusätzlich müsse eine gemeinsame Vision, also ein von allen verfolgtes Ziel, vorhanden sein (vgl. 2000, 50).

Bei der Bildung eines Kreativen Feldes seien sieben Faktoren besonders wichtig (vgl. 1999, 124). Ein zentraler Punkt ist die Vielfalt der Eigenschaften von Personen, die in positiver Weise genutzt werde, indem jedes Mitglied mit seinen Stärken die Schwächen eines anderen Mitgliedes ausgleichen könne. Dies sei der Grund dafür, dass die Mitglieder eines Feldes gemeinsam produktiver sind als alleine (vgl. ebd., 128f., 150). Dieses Phänomen kennzeichnet Burow als „Synergieprozess“ (ebd., 131), der ebenfalls als Kriterium eines Kreativen Feldes gilt. Die Unterschiede zwischen Personen ergänzen sich demzufolge so, dass es „zur gegenseitigen Hervorlockung [der] Potenziale“ (ebd. 132) kommt. Alle Stärken und Schwächen der beteiligten Personen werden gebündelt und es entsteht die Synergie. So können alle zu kreativen Prozessen beitragen.

Burow nennt diese Art von Kreativität „synergetische Kreativität“ oder „Co-Kreativität“ (ebd., 49). Es werden verschiedene Formen dieser Co-Kreativität beschrieben. Sie könne zwischen zwei Personen entstehen, aber auch in Gruppen zu mehreren Personen. Bei zwei Personen handele es sich um „Paar-Kreativität“, bei mehreren Personen gebe es sechs weitere Arten Kreativer Felder, je nachdem in welchem Kontext und mit welcher Absicht Menschen hier zusammentreffen (vgl. ebd. 71).

Grundlage der Theorie ist die Feldtheorie von Lewin, die davon ausgeht, dass eine Person durch unterschiedlich starke positive und negative Kräfte in ihrem Lebensraum zu bestimmten Handlungen motiviert wird (vgl. Burow 1999, 57f.). Burow vertritt die Auffassung, dass sich jeder Mensch seinen Lebensweg selbst gestaltet, indem er berücksichtigt, welche Elemente aus dem aktuellen Lebensraum für ihn zur Erreichung gesetzter Ziele förderlich und hinderlich sind. Sind sich Personen dessen bewusst, so könnten sie effektiv handeln und neue Möglichkeiten in sich selbst entdecken (vgl. ebd., 58). Burow schlägt deshalb vor, nach Lewins Vorbild eine Jordankurve zu erstellen, die in drei Teile unterteilt wird (vgl. ebd. 61ff.). In einen Teil werden alle positiven Dinge eingetragen, die eine Person als nützlich und hilfreich ansieht. All dies bezeichnet Burow als positive Valenzen. In einem anderen Teil werden Dinge genannt, die die Person einschränken und Hindernisse darstellen. Das seien negative Valenzen. Darüber hinaus gibt es ein Feld, in dem das eingetragen wird, was unerreichbar scheint. Auf diese Weise ergebe sich ein „Bild des eigenen Lebensraums und der in ihm wirkenden Druck- und Zugkräfte“ (ebd., 62).

Nun könne die Person aus den als unerreichbar charakterisierten Aspekten einen Wunschzustand ableiten. Diese Vision könne eine „Kraftquelle für die Erschließung des ungenutzten kreativen Potentials“ (ebd., 63) bieten und somit Veränderungen des jetzigen Zustandes bewirken. Je stärker eine Vision sei, desto höher sei auch die Anziehungskraft für positive Valenzen, sodass die Person mit hoher Wahrscheinlichkeit hinderlichen Aspekten weniger Beachtung schenkt, sondern Wege findet, das Ziel zu erreichen.

Da ein Kreatives Feld aus mehreren Personen besteht, werden dort die positiven und negativen Valenzen aller Mitglieder betrachtet. Es zählen dabei besonders die Valenzen, die sich auf die geteilte Vision beziehen. Alle anderen Valenzen bezüglich persönlicher Visionen der Mitglieder geraten hier in den Hintergrund, weil sie keinen Beitrag zum Zusammenhalt des Feldes leisten (vgl. ebd., 137).

Verfolgt eine Person das gemeinsame Ziel in besonderem Maße, sei es möglich, dass sich diese Person zu einem Kristallisationspunkt innerhalb des Kreativen Feldes entwickelt (vgl. ebd., 61). Ein Kristallisationspunkt wird von Burow als ein Mitglied bezeichnet, welches aktuell die gemeinsame Vision am stärksten verfolgt und dadurch die anderen Mitglieder mit ihren jeweiligen Stärken anzieht und Impulse für die gemeinsame Arbeit gibt (vgl. ebd., 126f., 137).

6.2.2 Anwendung der Theorie

Mithilfe der Theorie der „Kreativen Felder“ lässt sich der Fragestellung nachgehen, inwieweit innerhalb des „Ensembles BewegGrund Trier“ inklusive Ansprüche verwirklicht sind. Dazu soll eine Jordankurve, so wie sie Burow beschreibt, verwendet werden und die Analyseergebnisse sollen darin festgehalten werden.

Es wird davon ausgegangen, dass das „Ensemble BewegGrund Trier“ ein Kreatives Feld darstellt. Alle Ensemble-Mitglieder bringen positive und negative Valenzen mit, die miteinander agieren und feste, unersetzbare Bestandteile der Arbeit im Ensemble sind. Bei der gemeinsamen Arbeit soll als übergeordnete Vision die Verwirklichung eines inklusiven Tanzprojekts gelten.

Die einzelnen hinsichtlich der gemeinsamen Vision wirkenden positiven und negativen Valenzen jedes Mitglieds zu beleuchten, ist hier nicht möglich. Aus diesem Grund soll das Ensemble als Gesamtheit betrachtet werden, wodurch jedoch auf keinen Fall der Eindruck einer Vereinheitlichung der Individuen entstehen soll. Lediglich Maja Hehlen soll einzeln aufgeführt werden, denn es ist davon auszugehen, dass sie als Projektleiterin die gemeinsame Vision am stärksten verfolgt und in großem Maß am Zusammenhalt der einzelnen Mitglieder

beteiligt ist. Sie soll deshalb den Kristallisationspunkt innerhalb des Kreativen Feldes des Ensembles darstellen. Dass es zwischenzeitlich keine anderen Kristallisationspunkte geben kann, soll damit allerdings nicht ausgeschlossen werden.

Die Jordankurve des Kreativen Feldes „Ensemble BewegGrund Trier“ soll nun folgendermaßen entstehen: Da Inklusion vieler Autor*innen zufolge tatsächlich eine Vision und niemals vollständig zu erreichen ist (siehe Punkt 1), soll diese Vision weder als zurzeit unerreichbarer Aspekt noch als in Zukunft erreichbares Ziel eingetragen werden. Stattdessen sollen die vorher in Punkt 3 erarbeiteten möglichen Kriterien eines inklusiven Tanzprojekts betrachtet werden und analysiert werden, inwieweit diese auf das Ensemble zutreffen. Dafür sollen die Beschreibungen über DanceAbility und das Projekt (siehe Punkt 5, 6.1 und Anhang 1) und die Beobachtungen und Zusammenfassung des Gesprächs mit der Projektleiterin (siehe Anhang) als Materialgrundlage genutzt werden. Einerseits soll überprüft werden, welche dieser Kriterien schon erreicht sind. Dies wären dann die positiven Valenzen des Ensembles, die ihm dazu verhelfen, der Vision näher zu kommen. Andererseits soll herausgearbeitet werden, an welchen Stellen Hindernisse bestehen. Damit sind die negativen Valenzen des Ensembles gemeint. Als Drittes soll festgestellt werden, was momentan noch nicht erreicht ist, allerdings zukünftige Entwicklungsschritte sein könnten. Die Ergebnisse dieser drei Untersuchungsaspekte sollen dann in die Kurve eingetragen werden. Dadurch lässt sich der derzeitige Entwicklungsstand des Ensembles auf dem Weg zum inklusiven Tanzprojekt übersichtlich darstellen.

6.3 Durchführung der Analyse

Nach der Darstellung der theoretischen Grundlagen erfolgt nun die Analyse. Diese wird in die drei im vorherigen Kapitel herausgearbeiteten Aspekte „Vorhandenes“, „Veränderungswürdiges“ und „Mögliche nächste Entwicklungsschritte“ untergliedert. Zusätzlich soll der Kristallisationspunkt des Tanzprojekts näher betrachtet werden.

6.3.1 Vorhandenes

Zunächst werden schon vorhandene inklusive Elemente betrachtet. Das „Ensemble BewegGrund Trier“ ist den Beschreibungen der Projektleiterin zufolge „offen für alle“ (Anhang 3). Es gibt also keine Teilnahmevoraussetzungen und jede*r hat dort die Möglichkeit zu tanzen. Hehlen vergleicht diese Offenheit mit einem Bus voller Menschen. Alle Insassen könnten gemeinsam ohne Ausnahmen eine DanceAbility-Gruppe bilden (vgl. Anhang 3).

Eine Barriere aufgrund unterschiedlicher finanzieller Möglichkeiten der Teilnehmer*innen besteht ebenfalls nicht, da bis auf die Mitgliedschaft in einem Verein keine Gebühren bezahlt werden müssen (vgl. Anhang 3). Lediglich die regelmäßige Anwesenheit der Teilnehmer*innen werde erwartet (vgl. Anhang 3). Dies erscheint zunächst als eine die Individuen einschränkende Regel, aber bei genauerem Hinsehen zeigt sich hier, dass jedes Mitglied als fester Bestandteil der Gruppe gilt, welches bei den Aktivitäten eingeplant wird. Beispielsweise bestehen „für die Entwicklung des neuen Tanzstückes zurzeit feststehende Duos“ (Anhang 3). Erscheint nun jemand nicht bei der Probe, fehlt jemandem der Anwesenden der Duo-Partner oder die Duo-Partnerin. Außerdem geht Zeit verloren, da vorübergehend neue Gruppen gebildet werden müssen (vgl. Anhang 2). Daraus lässt sich schließen, dass jede*r als ein aktives Mitglied der Gruppe angesehen wird, was genauso wie die oben genannten nicht vorhandenen Teilnahmebeschränkungen dem Gedanken der gleichberechtigten Teilhabe von Inklusion entspricht.

Anhand dieses Beispiels zeigt sich ebenso die Verwirklichung einiger inklusiver Werte. Es wird allen zugetraut, Verantwortungsbewusstsein zu beweisen oder zu entwickeln und jedes Mitglied wird wertgeschätzt aufgrund seiner mitgebrachten Fähigkeiten. Darüber hinaus ist zu erkennen, dass sich die Tänzer*innen mit Respekt behandeln. Deutlich wird dies in den Gesprächskreisen am Anfang und Ende der Probe, in denen sich alle gegenseitig zuhören (Anhang 2). Auch der Grundsatz von Gleichberechtigung wird durch das Beispiel der Gesprächskreise sowohl in organisatorischer als auch in tänzerisch-künstlerischer Hinsicht deutlich. Am Anfang der beobachteten Probe werden bei der Terminfindung für Video-Drehs als Vorbereitung für die Aufführung alle einbezogen und jede*r schlägt vor, welche Termine am geeignetsten sind. Niemand setzt einen Termin im Vorfeld fest (vgl. Anhang 2). In künstlerischer Hinsicht kann als Beispiel die Entstehung von Choreographien genannt werden. Diese entstehen in der gemeinsamen Arbeit eher zufällig durch die Improvisationsaufgaben und es gibt keine vorgegebenen Bewegungsabläufe durch die Projektleiterin (vgl. Anhang 3).

Die Tanzform im Ensemble wird durch Hehlen als „Tanz für alle“ charakterisiert (Anhang 3). Dies besagt, dass alle Menschen mit ihren unterschiedlichen Körpern und Eigenschaften gemeinsam im Ensemble tanzen können. Sogar eine „Person im Krankenbett“ (Anhang 3) könne mittanzen. Damit wirklich alle aktiv teilnehmen können, scheint also, wie in Punkt 4 beschrieben, ein anderes Verständnis von der Tanzkunst zu herrschen, als allein das auffällige Bewegen von Körperteilen. Durch die genutzte DanceAbility-Methode wird dies berücksichtigt. Tanz bedeutet hier auch „die eigene Bewegungssprache zu erforschen“ und

„sich selber in Beziehung zum Gegenüber und zur ganzen Gruppe zu erleben“ (Hehlen, Anhang 1). In der Probe wird dies während der Übungen deutlich, die immer sowohl die Wahrnehmung eigener Bedürfnisse als auch die Interaktion mit der Gruppe berücksichtigen. Beispielsweise interpretiert jede*r für sich die Darstellung der Ebene „tief“ und gleichzeitig verbinden sich die Gruppenmitglieder durch gegenseitige Berührungen, sodass Gemeinschaft entsteht (vgl. Anlage 2).

Alessi beschreibt, dass dieses kreative Umgehen mit immer wieder neuen Situationen Angst hervorrufen kann und deshalb das Gefühl von Sicherheit und Vertrauen in einer Gruppe vorausgesetzt wird (vgl. 2003). In Punkt 4 wurde dies auch als ein Kriterium von inklusivem Tanz dargestellt. Im „Ensemble BewegGrund Trier“ sind diese Ansprüche offenbar verwirklicht. Die Einschätzung lässt sich einerseits dadurch begründen, dass ein Teilnehmer während des Kreises am Anfang der beobachteten Probe persönliche Bedenken anspricht und zugibt, er sei sich nicht sicher, ob er weiter teilnehmen möchte (vgl. Anhang 2). Andererseits zeigen aber auch die Bewegungen während des Tanzens, dass Vertrauen untereinander herrscht, denn die Teilnehmer*innen gehen aufeinander zu, kommunizieren nonverbal miteinander und lassen Körperkontakt zu. Ganz besonders deutlich wird die sichere nonverbale Kommunikation der Gruppe auch in der letzten Übung während der Probe, als sich immer zwei Personen von der Gemeinschaft loslösen dürfen und die entstehende Figur von außen beobachten und verändern. Ohne Worte gelingt es hier, dass tatsächlich in jeder Runde zwei Personen die Beobachterrolle einnehmen und es gibt auch keinen wahrnehmbaren Konflikt bei der Einigung, wer danach an der Reihe ist (vgl. Anhang 2). Dass am Ende niemand früher geht oder ungeduldig zur Uhr blickt, obwohl die reguläre Probenzeit schon überschritten ist, und dass sich alle beim Tanzen frei bewegen und anscheinend niemand Angst hat, zeigt neben Vertrauen und Sicherheit auch, dass sich alle Gruppenmitglieder wohlfühlen.

Weiterhin gibt es viele Hinweise auf das inklusive Prinzip, dass jedes Individuum beachtet wird, aber gleichzeitig der Blick auf die Gemeinschaft nicht verloren geht. Dabei wird die Vielfalt der Ensemble-Mitglieder anerkannt und in produktiver Weise für die gemeinsame Arbeit genutzt. Dies unterstützt Hehlens Aussage, jede*r bringe etwas Besonderes mit, was die Gruppe bereichert, auch wenn es das Chaos sei (vgl. Anhang 3). Tänzerisch lassen sich hierfür ebenfalls Beispiele nennen. Zum einen wird durch die Ermittlung des gemeinsamen Nenners durch die Projektleiterin sichergestellt, dass tatsächlich alle die geplante Übung ausführen können (vgl. Anhang 3), zum anderen sind die Übungen so konzipiert, dass alle Tänzer*innen unabhängig von ihren Tanzerfahrungen durch diese gefordert werden (vgl.

ebd.). Zusätzlich beschreibt Hehlen, dass alle gegenseitig voneinander lernen und dass der Einschluss aller durch die „Interaktion mit der Gruppe“ ständig gegeben ist (vgl. ebd.). Auch während der Probe hat sich Interesse der Ensemble-Mitglieder an der Gemeinschaft gezeigt, denn der neben mir am Rand sitzende Teilnehmer wird mehrmals durch andere aufgefordert mitzumachen (vgl. Anhang 2).

Ein weiterer Aspekt, der in Punkt 4 nicht explizit für ein inklusives Tanzprojekt genannt wurde, aber dennoch als inklusives schon vorhandenes Element angesehen werden kann, ist der äußere Rahmen, in den das Ensemble eingebunden ist. Durch die Zugehörigkeit zum Verein „Tufa Tanz e. V.“ und die Nutzung von Proberäumen eines kulturellen Zentrums der Stadt Trier (siehe Punkt 6.1) ist gegeben, dass mit anderen Projekten kooperiert wird und das Ensemble auch öffentlich bekannt ist. Demnach scheint das Ensemble kein unbekanntes Projekt zu sein, zu dessen Aufführungen hauptsächlich Familienangehörige der Tänzer*innen kommen, sondern die inklusiven Elemente, die hier schon verwirklicht sind, können an die Gesellschaft weitergegeben werden.

Bei genauerer Betrachtung der DanceAbility-Methode fällt auf, dass allein die Methode an sich inklusive Gedanken verankert. Mit der Kontaktimprovisation als grundlegender Tanzform stehen die Offenheit für Neues sowie die Gleichberechtigung aller Tänzer*innen im Vordergrund. Außerdem muss dadurch immer wieder die Balance zwischen Individuum und Gemeinschaft hergestellt werden (siehe Punkt 3.1.1). Außerdem gebe es keine falschen Bewegungen, die DanceAbility-Lehrer*innen korrigieren müssten, was laut Hehlen ein Unterschied zum Tanzunterricht sei. Im Gegensatz dazu werde fokussiert, was besser gemacht werden kann (vgl. Anhang 3). Das zeigt sich auch daran, dass während der Probe niemand auf einen Fehler hingewiesen wird, sondern es wird mit Lob und Hinweisen an alle gearbeitet (vgl. Anhang 2). Noch dazu befindet sich DanceAbility genau wie Inklusion in einem Prozess und wird ständig weiter entwickelt (vgl. Hehlen, Anhang 1). Somit kann festgehalten werden, dass sich hier ein weiterer schon vorhandener Aspekt auf dem Weg zur Inklusion findet, denn das „Ensemble BewegGrund Trier“ arbeitet nach der DanceAbility-Methode (vgl. Anhang 3).

6.3.2 Kristallisationspunkt

Als Kristallisationspunkt des Ensembles wurde in Punkt 6.2.2 Maja Hehlen als Projektleiterin festgelegt. So können unter anderem die in Punkt 4 beschriebenen Ansprüche an die Leitung eines inklusiven Tanzprojekts hier überprüft werden.

Daran, dass Hehlen zu Beginn jeder Probe den gemeinsamen Nenner der anwesenden Teilnehmer*innen ermittelt (vgl. Anhang 3), zeigt sich, dass sie sensibel für die vielfältigen

Bedürfnisse und Fähigkeiten ist und auf alle eingeht. Ein weiterer Punkt, der den genannten Kriterien entspricht, ist die Auffassung, dass ein gegenseitiges „Lernen und Lehren“ (Anhang 3) vorherrscht. Dadurch spricht Hehlen allen Mitgliedern Potenziale zu und bringt ihnen Wertschätzung entgegen.

Weiterhin zeigt sich, dass sie sich selbst nicht etwa als Tanzlehrerin sieht, die Choreographien vorgibt, Tanztechnik korrigiert und Organisatorisches wie Termine alleine festsetzt. Sie bestimmt zwar die Übungen während der Probe, die Auswahl erfolgt aber entsprechend der Teilnehmer*innen und der Situation und nicht durch eine detaillierte Planung im Vorfeld. Es gebe für die Proben nur einen roten Faden (vgl. Anhang 3). Das Beispiel des Tisches während der Probe veranschaulicht gut ihr Vorgehen. Es war ihre Idee, den Tisch als Requisite für ein Mitglied einzubringen, aber wie und wann wurde vorher nicht festgelegt und erfolgt schließlich im gemeinsamen Gruppenprozess (vgl. Anhang 2).

Ebenso wird deutlich, dass Hehlen immer wieder die Rolle eines gleichberechtigten Mitglieds einnimmt. Bei den Übungen macht sie oft selbst mit und jede*r darf ihre Eindrücke und Ideen kommentieren und selbst Vorschläge, zum Beispiel Musikvorschläge, während der regelmäßigen Austauschmöglichkeiten einbringen (vgl. ebd.). Außerdem gibt es Möglichkeiten, in denen Rollenwechsel stattfinden und alle, nicht nur die Projektleiterin, die „Perspektive von Beobachtern und Veränderern einnehmen [dürfen]“ (Anhang 3).

Folglich kann gesagt werden, dass die Projektleiterin viele Kriterien erfüllt, die der Vision eines inklusiven Tanzprojekts entsprechen. Deshalb könnten die hier genannten Aspekte auch im Bereich des schon Vorhandenen aufgeführt werden. Dennoch erscheint es weiterhin sinnvoll, sie als Kristallisationspunkt hervorzuheben, da sie durch ihre Beiträge zur Gruppe vermutlich viele als schon vorhanden charakterisierte Aspekte erst möglich macht. Beispielsweise setzt sie durch den gemeinsamen Nenner einen Rahmen, durch den das inklusive Handeln des gesamten Ensembles dann entsteht.

6.3.3 Veränderungswürdiges

Auffällig ist, dass sowohl in den Beschreibungen von DanceAbility, die dem Ensemble als Grundlage dienen, als auch in der Darstellung des Ensembles im Internet teilweise der Begriff „Behinderung“ verwendet wird (siehe Punkte 5 und 6.1). Aus den Beschreibungen ergibt sich zwar auch, dass das Ziel die Überwindung der Einteilung von Menschen durch die Kategorie Behinderung bzw. keine Behinderung ist (z.B. „Abbau von Vorurteilen gegenüber Menschen, welche in unserer Gesellschaft im Allgemeinen als behindert definiert werden“, Hehlen), aber es ist zu vermuten, dass die Verwirklichung dieses Ziels auf diese Weise länger dauert.

Schließlich muss bei der Erwähnung einer Kategorie immer noch von der Trennung von Menschen bezüglich dieser Kategorie ausgegangen werden (vgl. Tiedeken 2012). Außerdem ist durch diese Sonderstellung von Menschen mit Behinderungen zu erwarten, dass die Öffentlichkeit die Besonderheit des Ensembles in der Mitwirkung von Menschen mit Behinderungen sieht und nicht in der Ausübung der Kunst des inklusiven Tanzes. Dadurch könnte auch die Gefahr bestehen, dass die künstlerische Arbeit des Ensembles neben anderen Tanzformen nicht gleichberechtigt angesehen wird und für weniger anspruchsvoll gehalten wird als beispielsweise Klassisches Ballett.

Ein weiterer Punkt, der noch verbessert werden kann, ist das Inklusionsverständnis aller Ensemble-Teilnehmer*innen. Da die Projektleiterin viele Impulse für das inklusive Handeln gibt (siehe Punkt 6.3.2), ist es möglich, dass die anderen Teilnehmer*innen inklusive Werte zwar verkörpern, aber sich nicht dessen bewusst sind und auch nicht den Entwicklungsstand des Ensembles auf dem Weg zum inklusiven Tanzprojekt kennen. Beispielsweise zeigen die Teilnehmer*innen in der Probe Interesse am Einbezug aller, sodass es schwierig war, die außenstehende Beobachterrolle beizubehalten (vgl. Anlage 2). Aus dem Analysematerial geht jedoch nicht hervor, ob ein Austausch darüber stattfindet. Mit Sicherheit kann dieser Aspekt allerdings nicht behauptet werden, da nur eine Probe beobachtet wurde.

6.3.4 Mögliche nächste Entwicklungsschritte

Die beschriebenen veränderungswürdigen Hindernisse können nun in mögliche nächste Entwicklungsschritte umgewandelt werden, die dem Ensemble dazu verhelfen können, sich zukünftig der Vision eines inklusiven Tanzprojekts noch stärker anzunähern.

Die Beschreibungen des Ensembles, die die Zielgruppe „Menschen mit Behinderung“ anstelle des Kunstprozesses und der Teilnahme aller Menschen in den Vordergrund stellen, fällt nur bei Betrachtung der Internetdarstellungen auf. Im persönlichen Gespräch mit der Projektleiterin (Anhang 3) und auch während der Probe (Anhang 2) gab es diese Kategorisierung nicht. Daraus folgt, dass die innere Einstellung nicht verändert werden muss, sondern Formulierungen auf der Internetseite verbessert werden könnten, sofern das Projekt tatsächlich Inklusion als Ziel verfolgt.

Für den Fall, dass das Inklusionsbewusstsein tatsächlich hauptsächlich auf der Seite der Projektleiterin liegt, könnte in den Gesprächskreisen an Probenbeginn und -ende nicht nur Organisatorisches und den künstlerischen Prozess betreffende Dinge besprochen werden, sondern auch in regelmäßigen Abständen über die Gruppe an sich reflektiert werden.

6.4 Ergebnis der Analyse

Abschließend lassen sich die Ergebnisse der Betrachtung des „Ensembles BewegGrund Trier“ als Kreatives Feld darstellen. Es ist festzustellen, dass das Ensemble bereits über sehr viele Elemente verfügt, die förderlich sind bei der Arbeit in Richtung der Vision eines inklusiven Tanzprojekts. In besonderer Weise scheint hierbei auch die Projektleiterin als Kristallisationspunkt zu wirken, die durch ihren Einsatz wegweisende Impulse für das Ensemble gibt. Mögliche Hindernisse, die der Annäherung an die Vision entgegenstehen und deshalb verbessert werden könnten, lassen sich dagegen kaum finden. Dementsprechend lassen sich auch nur wenige nächste Entwicklungsschritte ableiten. Eine zusammenfassende Darstellung der Analyseergebnisse mithilfe der von Burow vorgeschlagenen Jordankurve könnte folgendermaßen aussehen:

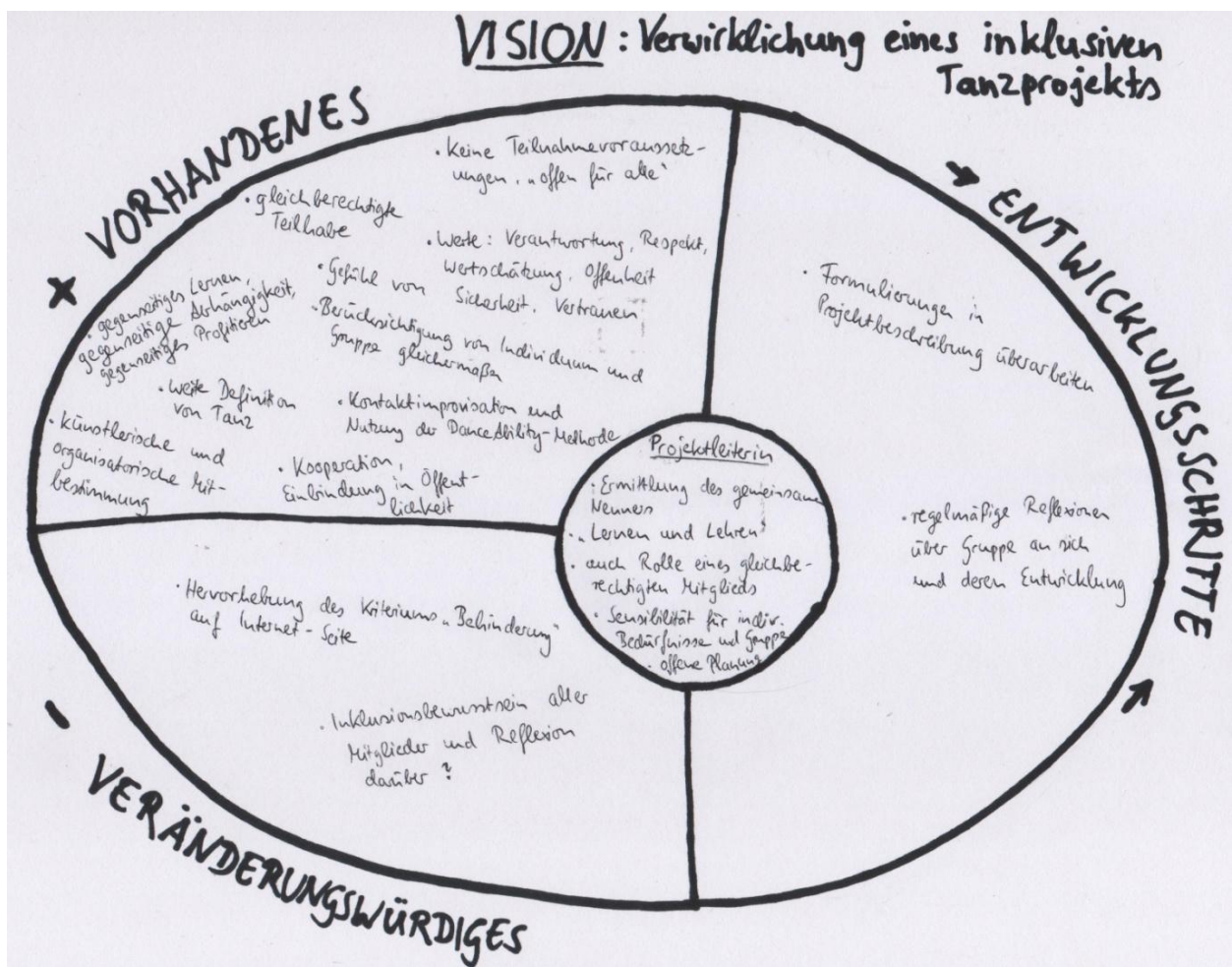


Abb. 1: Das „Ensemble BewegGrund Trier“ als Kreatives Feld: Entwicklungsstand auf dem Weg zur Inklusion (eigene Grafik)

7 Fazit

Insgesamt zeigen die Ergebnisse der Arbeit, dass Inklusion im tänzerischen Bereich umgesetzt werden kann und auch an einer Umsetzung gearbeitet werden sollte, um allen Menschen die Möglichkeit zu bieten, diese Kunstform auszuüben. Hierfür müssen allgemeine inklusive Werte und Prinzipien wie Gleichberechtigung und Wertschätzung und das Einbeziehen von Vielfalt beachtet werden. Zusätzlich sollten weitere Kriterien konkret auf den Tanz bezogen werden. Beispielsweise muss die Tanzform so gestaltet sein, dass sie tatsächlich von allen ausgeführt werden kann. Um Inklusion im tänzerischen Bereich möglich zu machen, scheint außerdem eine offene Definition von Tanz sinnvoll, die sich nicht nur auf das Erlernen von Tanztechnik bezieht, sondern genauso die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten und die Interaktion mit anderen in den Blick nimmt. Das analysierte Tanzprojekt „Ensemble BewegGrund Trier“ geht hier mit gutem Beispiel voran und es lassen sich hinsichtlich der in dieser Arbeit aufgestellten Ansprüche an ein inklusives Tanzprojekt nur sehr wenige Aspekte finden, die in Zukunft verbessert werden könnten. Besonders fällt dabei auch die DanceAbility-Methode auf, die in sich selbst viele inklusive Werte verankert und somit großes Potential hat, den Tanzbereich insgesamt inklusiver zu gestalten. Es lässt sich also rückblickend auf die Ausgangsfragestellung sagen, dass es möglich ist, ein Tanzprojekt zu gestalten, in dem alle gleichberechtigt einbezogen sind.

Zurzeit scheint dieses Thema ein aktueller Gegenstand der Forschung zu sein, da sich die neueste Ausgabe der Zeitschrift für Inklusion dem kulturellen und künstlerischen Bereich widmet, aus der auch die hier verwendeten Artikel von Susanne Quinten stammen. Offenbar herrscht aber noch keine Einigkeit darüber, was inklusiven Tanz auszeichnet, sondern die Tanzszene scheint sich gerade in einer Entwicklung zu befinden. Dies zeigen die teilweise widersprüchlichen Beschreibungen, die einerseits Menschen mit Behinderungen in den Vordergrund stellen, andererseits aber auch die gleichberechtigte Teilhabe aller Menschen betonen.

Während der Beschäftigung mit dem Thema haben sich mir persönlich weitere Fragen ergeben. Was geschieht mit klassischen Tanzformen, die klare Anforderungen an einen Körper und dessen Bewegungen stellen und eine lange Tradition verfolgen? Wie können sie ihre Berechtigung in einer inklusiven Gesellschaft finden, wenn von vornherein klar ist, dass sie nicht von jeder Person ausgeübt werden können? Abschaffen darf man diese Tanzformen meiner Meinung nach nicht, weil dadurch ein großer Bestandteil der Tanzkunst verloren gehen würde. Würde jedoch Klassischer Tanz neben inklusivem Tanz angeboten, besteht

wiederum die Gefahr der Abwertung des inklusiven Tanzes als weniger anspruchsvoll. Hier bedarf es also noch einiger Überlegungen.

In jedem Fall lässt sich insgesamt sagen, dass Pina Bausch mit ihrem Zitat nicht Unrecht hat. Die Ergebnisse der Arbeit zeigen, dass Tanz zum einen das Individuum bereichern kann im Sinne einer neuen Ausdrucksmöglichkeit seiner eigenen Persönlichkeit und des Sammelns von Erfahrungen mit der Welt. Zum anderen wird aber auch die Gesellschaft durch Tanz bereichert, nämlich dadurch, dass er Inklusion ermöglicht und somit einen weiteren Entwicklungsbereich hin zu einem gleichberechtigten Zusammenleben aller Menschen bietet.

8 Reflexion des Arbeitsprozesses

9 Literaturverzeichnis

- Alessi, Alito (2003): An interview with Alito Alessi. Im Internet: <http://www.danceability.com/malarkeyInterview.php> (Stand: 25.03.2015)
- Boban, Ines; Hinz, Andreas (Hrsg.) (2003): Index für Inklusion. Lernen und Teilhabe in Schulen der Vielfalt entwickeln. Halle (Saale): Martin-Luther-Universität
- Booth, Tony; Ainscow, Mel (2000): Index for Inclusion. Developing Learning and Participation in Schools. Bristol: Centre for Studies on Inclusive Education
- Booth, Tony; Ainscow, Mel (2002): Index for Inclusion. Developing learning and participation in schools. Bristol: CSIE
- Booth, Tony (2008): Eine internationaler Blick auf inklusive Bildung: Werte für alle? In: Hinz, Andreas; Körner, Ingrid; Niehoff, Ulrich (Hrsg.): Von der Integration zur Inklusion. Grundlagen – Perspektiven - Praxis. Marburg: Lebenshilfe-Verlag, 53-73
- Burow, Olaf-Axel (1999): Die Individualisierungsfalle. Kreativität gibt es nur im Plural. Stuttgart: Klett-Cotta
- Burow, Olaf-Axel (2000): Ich bin gut – wir sind besser. Erfolgsmodelle kreativer Gruppen. Stuttgart: Klett-Cotta
- DanceAbility International. Im Internet: <http://www.danceability.com/history.php>; <http://www.danceability.com/faqs.php>; <http://www.danceability.com/bioAlito.php> (Stand: 25.03.2015)
- DanceAbility International Press-Kit. Im Internet: [www.danceability.com/pdf/DanceAbility_International_Press_Kit_\(English\).pdf](http://www.danceability.com/pdf/DanceAbility_International_Press_Kit_(English).pdf) (Stand: 25.03.2015)
- Dinold, Maria; Zanin, Katalin (1996): MiteinanderS. Handbuch einer kreativen Arbeitsweise für behinderte und nichtbehinderte Menschen mit den Mitteln Körpererfahrung, spontanem Spiel, Tanz und Theater. Wien: hpt-breitschopf
- Hehlen, Maja: Ensemble BewegGrund Trier. Im Internet: vgl. <http://beweggrund.net/>; <http://beweggrund.net/beweggrund/>; <http://beweggrund.net/beweggrund/danceability/> (Stand: 25.03.2015)
- Hinz, Andreas (2004): Vom sonderpädagogischen Verständnis der Integration zum integrationspädagogischen Verständnis der Inklusion!? In: Schnell, Irmtraud; Sander, Alfred (Hrsg.): Inklusive Pädagogik. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 41-74
- Hinz, Andreas (2008): Inklusion – historische Entwicklungslinien und internationale Kontexte. In: Hinz, Andreas; Körner, Ingrid; Niehoff, Ulrich (Hrsg.): Von der Integration zur Inklusion. Grundlagen – Perspektiven - Praxis. Marburg: Lebenshilfe-Verlag, 33-52
- Junk, Victor (1990): Grundlegung der Tanzwissenschaft. Hildesheim: Georg Olms

Kaltenbrunner, Thomas (1998): Contact Improvisation. Bewegen, Tanzen und sich Begegnen. Mit einer Einführung in New Dance. Aachen: Meyer & Meyer

Klauß, Theo (2008): Inklusion in Schule und Erwachsenenbildung – vom Zufall abhängig oder ein Menschenrecht? In: Hinz, Andreas; Körner, Ingrid; Niehoff, Ulrich (Hrsg.): Von der Integration zur Inklusion. Grundlagen – Perspektiven - Praxis. Marburg: Lebenshilfe-Verlag, 130-152

Lampert, Friederike (2007): Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld: transcript

Liechtenhan, Rudolf (2000): ballett & tanz. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. München: nymphenburger

Markowetz, Reinhard (2008): Inklusion im Lebensbereich Freizeit durch Freizeitbildung und Freizeitassistenz. In: Hinz, Andreas; Körner, Ingrid; Niehoff, Ulrich (Hrsg.): Von der Integration zur Inklusion. Grundlagen – Perspektiven - Praxis. Marburg: Lebenshilfe-Verlag, 201-217

Montag Stiftung Jugend und Gesellschaft (2011): Inklusion vor Ort. Der Kommunale Index für Inklusion – ein Praxishandbuch. Berlin: Eigenverlag des Deutschen Vereins für öffentliche und private Fürsorge

Praetor Intermedia UG: Behindertenrechtskonvention.Info. Im Internet: <http://www.behindertenrechtskonvention.info/>; <http://www.behindertenrechtskonvention.info/inklusion-3693/>; <http://www.behindertenrechtskonvention.info/teilnahme-am-kulturellen-leben-3939/> (Stand: 20.03.2015)

Quinten, Susanne (2014a): Einstellung in Bewegung. Kann Tanzkunst helfen, Einstellungen gegenüber Menschen mit Behinderung zu verändern? Im Internet: <http://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/246/237> (Stand: 25.03.2015)

Quinten, Susanne (2014b): Fähigkeitsgemischtes Tanzensemble sucht Leitung – Kompetenzprofil zur Förderung des sozialen Miteinander. Im Internet: <http://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/247/238> (Stand: 25.03.2015)

Quinten, Susanne; Schwiertz, Heike (2014): Fähigkeitsgemischter Tanz – Der aktuelle Forschungsstand. Im Internet: <http://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/254/245> (Stand: 25.03.2015)

Schwalb, Helmut; Theunissen, Georg (2009): Einführung – Von der Integration zur Inklusion im Sinne von Empowerment. In: Schwalb, Helmut; Theunissen, Georg (Hrsg.): Inklusion, Partizipation und Empowerment in der Behindertenarbeit. Best-Practice-Beispiele: Wohnen – Leben – Arbeit – Freizeit. Stuttgart: Kohlhammer, 11-36

Simon, Andreas (2011): Tanz ist alles, alles ist Tanz! Von den Anfängen mit Royston Maldoom oder: Über die Dringlichkeit, Tanz an Schulen zu etablieren. In: Kessel, Martina;

Müller, Bertram; Kosubek, Tanja; Barz, Heiner (Hrsg.): Aufwachsen mit Tanz. Berichte aus Praxis, Schule und Forschung. Weinheim und Basel: Beltz, 31-34

Stein, Anne-Dore (2008): Die Bedeutung des Inklusionsgedankens – Dimensionen und Handlungsperspektiven. In: Hinz, Andreas; Körner, Ingrid; Niehoff, Ulrich (Hrsg.): Von der Integration zur Inklusion. Grundlagen – Perspektiven - Praxis. Marburg: Lebenshilfe-Verlag, 74-90

Tiedeken, Peter (2012): Kunst und Inklusion – Aktive Mitgestaltung statt passiver Teilhabe. Im Internet: <http://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/71/71> (Stand: 25.03.2015)

Tuchfabrik Trier e.V. Im Internet: <http://www.tufa-trier.de/ueber-uns.html> (Stand: 25.03.2015)

Tufa Tanz e.V. Im Internet: <http://www.tufa-tanz.de/verein.htm> (Stand: 25.03.2015)

UN Department for General Assembly and Conference Management German Translation Service: Die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Im Internet: <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=ger> (Stand: 20.03.2015)

Wissen.de Fremdwörterlexikon. Im Internet: <http://www.wissen.de/fremdwort/inklusion> (Stand: 25.03.2015)

10 Anhang

Anhangverzeichnis:

- | | |
|-------|---|
| S. 40 | Anhang 1: Was ist DanceAbility? |
| S. 42 | Anhang 2: Beobachtungen während Mitschau einer Probe des
„Ensemble BewegGrund Trier“ |
| S. 45 | Anhang 3: Notizen nach Gespräch mit Maja Hehlen |

Anhang 1: Was ist DanceAbility?

DanceAbility ist eine Bewegungs- und Tanzmethode für alle Menschen in jeglicher Kombination von Menschen, um die eigene Bewegungssprache zu erforschen, und um sich selber in Beziehung zum Gegenüber und zur ganzen Gruppe zu erleben.

DanceAbility wurde in 1987 von Alito Alessi und Karen Nelson begründet. Alito Alessi entwickelte über die Jahre bis heute die Methodik von DanceAbility in einem fortwährenden Prozess. Er leitete DanceAbility Projekte in vielen Ländern und bildete bisher weltweit über 400 DanceAbility Lehrer aus. Insofern entwickelte sich die feindifferenzierte Methode von DanceAbility über die Jahre durch die Körper von allen TeilnehmerInnen von Alito Alessi's weltweiten DanceAbility Aktivitäten.

DanceAbility setzt sich mit dem Problem der Isolation auseinander, welches wir in unserer Gesellschaft geschaffen haben.

DanceAbility akzeptiert keine Gewalt gegen sich selber oder andere.

DanceAbility arbeitet mit dem, was für alle in einer Gruppe zu einer Zeit möglich ist.

DanceAbility vermittelt stets die gleiche Information an Alle. Das Prinzip ist, dass alles Lernen gegenseitig ist. Alle Teilnehmer lernen und lehren gleichviel von und für einander.

Jeder hat eine Stimme. DanceAbility schafft die Möglichkeit für Jeden, gleichwertig zu sprechen.

Die Methode von DanceAbility will zuerst Informationen finden über "Was ist vorhanden in einer Gruppe? und "Was sind die Elemente, welche jeder machen kann?" Dies definiert den gemeinsamen Nenner von dieser einen Gruppe. Der gemeinsame Nenner dient als Basislinie, um die geeigneten Übungen auszuwählen, welche die Gruppe in einen gemeinsamen kreativen Prozess führen, in welchem alle gleichwertig eingebunden sind. Im sich entwickelnden Prozess nutzt die Methode die vier Prinzipien "Empfindung", "Beziehung", "Zeit" und "Design" als Mittel, um die Gruppe in Tanz und Improvisation zu bringen. "Empfindung" bezieht sich auf den eigenen Körper, "Beziehung" bezieht sich auf sich selber im Kontakt mit dem Gegenüber, "Zeit" bedeutet die unterschiedlichen Dynamiken und Tempi in einer Gruppe und "Design" bedeutet "Wie gestalten sich diese drei ersten Elemente zusammen im Raum?"

Die fünf Themen, mit welchen die DanceAbility-Methode arbeitet sind erstens "Aktion - Reaktion", zweitens "Folgen - Leiten", drittens "Nummern", viertens "Annäherung" und fünftens "Variationen auf dem Thema". In jedem Thema gibt es eine Zusammenstellung von Übungen, welche in Tanz und Improvisation mit der ganzen Gruppe führen.

Als Lehrer wählt man die Übung, indem man stets den gemeinsamen Nenner der Gruppe im Blick hat. Als Lehrer findet man die geeignete Übung, welche den grösstmöglichen kreativen Prozess unter Einbezug von allen Anwesenden ermöglicht, indem man die Gruppe wie durch ein Kaleidoskop betrachtet, dabei den gemeinsamen Nenner kennt, die fünf Themen im Blick hat sowie die Prinzipien "Empfindung", "Beziehung", "Zeit" und "Design" nutzt.

DanceAbility wird in ganz unterschiedlichen Arbeitsfeldern eingesetzt, wie zum Beispiel in der Schule und in der ausserschulischen Bildung, in Institutionen für Menschen mit oder ohne Behinderungen, in der zeitgenössischen Tanz-Performance Kunst, in soziokulturellen Gemeindeprojekten und so weiter.

Falls Sie in eine Weiterbildung in DanceAbility für ihre eigene Arbeit interessiert sind, können Sie an einem "DanceAbility Lehrer Orientierungs-Kurs" über 5-7 Tage teilnehmen, welcher entweder von Alito Alessi angeleitet wird oder einem Master DanceAbility Lehrer, wie zum Beispiel mir in Trier in Deutschland. Um ein DanceAbility Lehrer zu werden, muss man die vierwöchige Weiterbildung "DanceAbility Teacher Training" machen, welche von Alito Alessi geleitet wird. Für jede Weiterbildung erhält man jeweils ein Zertifikat von DanceAbility interanational, je nachdem welches Niveau man gemacht hat.

Die DanceAbility-Methode dient als Grundlage zum Schaffen der Kunst des gemeinsamen Miteinanders.

Alle Körper können eine Sprache sprechen für eine gemeinsame Welt.

Maja Hehlen, unveröffentlicht

Anhang 2: Beobachtungen während Mitschau einer Probe des „Ensemble BewegGrund Trier“

am Mittwoch, den 04.03.2015 von 19 - 20.30 Uhr

Kreis (ca. 15-20 Min.):

- Begrüßung und Vorstellung von mir
- Klärung organisatorischer Dinge: mögliche Termine für einen Video-Dreh werden mit allen abgesprochen, Finden eines für alle passenden Termins soll durch Internetprogramm erfolgen, Maja (Projektleiterin) und teilweise einzelne Gruppenmitglieder gehen auf Klärungsbedarf einzelner ein und versuchen, Lösungen zu finden
- Teilnehmer spricht eigene Unsicherheit an, ob er weiterhin mitmachen möchte; Einigung, es dieses Mal nochmal zu probieren und dann zu entscheiden
- Maja präsentiert Musikvorschläge, Teilnehmer*innen kommentieren; ein Teilnehmer hat eine CD als Vorschlag mitgebracht

Warm-Up:

- Teilnehmer*innen im Raum verteilt, Maja geht durch den Raum und gibt Übungen vor: Körper spüren, kleine Bewegungen, große Bewegungen, sich aufrichten, im Raum bewegen, Kontakt mit anderen suchen, kommunizieren
- zwischendurch immer wieder Anregungen und Hinweise: Teilnehmer*innen sollen entscheiden,
 - was für sie angenehm ist, z. B. Liegen, Sitzen oder Stehen
 - welche Bewegungen den eigenen Empfindungen und Gefühlen entsprechen
 - was für sie im Raum interessant ist, wo sie gerne hingehen möchten
 - womit und/oder mit wem sie interagieren möchten
 - ob und wenn ja, wem sie nachfolgen möchten
 - wie sie anderen begegnen möchten
 - ...
- viele Teilnehmer*innen begegnen sich kurz, tauschen Blicke aus, berühren sich (z.B. an Armen), gehen dann wieder auseinander; ein Teilnehmer schneidet vor dem Spiegel Grimassen; Maja macht selbst mit; eine Teilnehmerin wiederholt immer Majas Vorschläge
- längere Zeit ohne Musik, dann ca. zwei Lieder lang
- Lob für das Hereinkommen in die Bewegung ohne Musik

Duo-Übung:

- Duos sind zurzeit feststehende Zweier-Gruppen, die für die Entwicklung des neuen Tanzstückes zusammen tanzen
- Finden neuer Paare und vorübergehender Dreiergruppen, da die Duo-Partner*innen einiger Teilnehmer*innen nicht da sind
- mehrere Versuche durch Gruppenmitglieder und Maja, einen neben mir sitzenden Teilnehmer zum Mitmachen aufzufordern

- bei der Übung arbeiten immer zwei Duos gemeinsam, es gibt Wechsel zwischen Bewegungen und Stillstehen, bei dem sich die Gruppenmitglieder nacheinander durch Körperkontakt miteinander verbinden, Skulptur entsteht
- Übung wird für alle Gruppen am Beispiel von einer Gruppe unter Anleitung vorgemacht, danach können Gruppen beginnen und bekommen bei Bedarf Erklärungen und Vorschläge
- ca. 1-2 Lieder lang dieselbe Übung

Tisch:

- Maja berichtet von Idee, einen Tisch bei der nächsten Aufführung zu verwenden und einen bestimmten Teilnehmer darauf tanzen zu lassen
- eine Teilnehmerin schlägt vor, den Tisch jetzt schon zu holen
- zwei Personen tragen den Tisch an eine Seite des Raums
- manche probieren Bewegungen darauf aus, andere beobachten
- Hinweis an Teilnehmer, für den der Tisch gedacht war, sich das auch anzugucken

Übung mit ganzer Gruppe:

- Bewegungen frei im Raum in den Duos oder nicht, mit Kontakt zu anderen oder nicht
- Nach einer Zeit formen sich alle zu einer großen Figur, alle gehen Körperkontakt mit anderen ein und verharren in dieser Position
- Position hat bestimmte von Maja vorgegebene Kriterien, z. B. Ebene tief/Mitte/hoch, viel/wenig Körperkontakt
- Keine Ansprüche, wie eine Position aussehen muss, sondern Position entspricht eigener Interpretation
- Als einmal Ebene tief gefordert ist, befinden sich nur wenige näher am Boden als sonst. Hinweis an alle, in der nächsten Runde nochmal zu überprüfen, was für sie „tief“ bedeutet (Anmerkung hinterher: aus Zeitgründen wurde Übung im Vorfeld weggelassen, die verschiedene Ebenen wiederholt hätte)
- Mehrere Runden auf diese Weise durchgeführt, auch Maja beginnt mitzutanzten
- In letzten Runden dürfen immer zwei die Beobachterperspektive einnehmen und von außen auf die Bewegungen und die gebildete Figur blicken, sie dürfen Positionen der einzelnen Teilnehmer*innen nach ihrem Geschmack verändern und sich dann selbst in Figur einfügen, danach gehen zwei andere raus; nie werden Beobachter*innen bestimmt, Einigung erfolgt unmittelbar ohne zu reden
- auch Tisch wird in Bewegungen und gebildete Figuren eingebunden

Abschlusskreis:

- alle kommen zusammen, auch Außensitzende, auch ich werde von einem Gruppenmitglied eingeladen
- Maja wirft Fragen in den Raum, Austausch darüber, welche Figuren und Positionen als am schönsten empfunden wurden, wie man weitermachen könnte; Ideen für die Aufführung werden vorgeschlagen und diskutiert
- Verabschiedung
- Dass 10 Minuten überzogen wurden, scheint niemanden zu stören (niemand guckt auf die Uhr, niemand sagt, er/sie müsse jetzt gehen, niemand wird ungeduldig und hört nicht mehr zu).

- einige werden abgeholt
- einige klären noch Fragen

Allgemeine persönliche Eindrücke:

- Ich kannte vorher niemanden, habe mich aber gleich wohl und willkommen in der Gruppe gefühlt, besonders durch zwei Teilnehmer, die sich immer wieder neben mich setzten und mit mir redeten oder mich einluden mitzumachen → schwierig, nur außenstehende Beobachterin zu bleiben
- alle lassen sich scheinbar ohne Hemmungen auf die Übungen ein und bewegen sich so, wie sie es für richtig halten, keiner wird ausgelacht
- beeindruckt von den vielfältigen und interessanten Bewegungen und Positionen, die während der Übungen entstanden, obwohl Übungen an sich sehr einfach schienen

Anhang 3: Notizen nach Gespräch mit Maja Hehlen am 04.03.2015

Teilnahmevoraussetzungen:

- „offen für alle“: jede*r kann teilnehmen, auch z. B. Person im Krankbett
- regelmäßige Teilnahme an Proben wird erwartet
- zurzeit 24 Teilnehmer*innen

Finanzielles:

- keine Kursgebühren, da es sich um keinen Kurs handelt, sondern um Ensemble-Proben; ein Kurs wäre weniger verpflichtend als Ensemble-Proben
- alle Teilnehmer*innen zahlen Mitgliedschaftsbeitrag im Verein „TUFA Tanz e. V.“
- Übernahme besonderer Aufgaben wie Leitung, Buchführung etc. wird kaum entlohnt, eher ehrenamtlich

Umgang mit Vielfalt – Balance zwischen Berücksichtigung von Individuen und Gruppe:

- DanceAbility mit jeder Gruppe von Menschen durchführbar, Vergleich mit Business, die gemeinsam tanzen könnten
- Kreis am Anfang und Ende jeder Probe: Klärung von Organisatorischem, Teilen von Eindrücken, Kritik, Ideen
- Grundsatz: jede*r wird beachtet und wertgeschätzt
- jede*r bringt etwas Besonderes mit, was die Gruppe bereichert, z. B. Chaos
- „Moment der Stille“: Einbezug von Personen, die nicht sprechen; eingesetzt oft in großen Gruppen, die sich nicht gut kennen; schafft andere Wahrnehmungen der Gruppe und neue Perspektiven
- innerhalb der Gruppe gibt es für die Entwicklung des neuen Tanzstückes zurzeit feststehende Duos, die Sicherheit geben; Duos verhindern, dass sich jemand beim Tanzen verloren fühlt.
- alle, die da sind, sind Teil der Gruppe und werden beachtet, egal ob am Rand oder mitten im Raum
- Auswahl der Übungen erfolgt durch Ermittlung des gemeinsamen Nenners der Gruppe; gemeinsamer Nenner ist Ausgangspunkt für weiteres Vorgehen; Frage: Was sind die Dinge, die jede Person ausführen kann?; in jeder Probe neu entsprechend anwesender Teilnehmer*innen zu ermitteln; alle Fähigkeiten werden berücksichtigt, z. B. jede*r kann sich schnell, langsam oder still bewegen; alle Bedürfnisse und Charaktereigenschaften werden berücksichtigt, z. B. unterschiedlicher Umgang mit Körperkontakt; Übung ist falsch, wenn Kompromisse eingegangen werden müssen
- je nach Erfahrungen und Fähigkeiten können Improvisationsaufgaben komplexer gestaltet werden. In jeder Aufgabe werden die Basiselemente einer Übung vermittelt, damit diese alle machen können und gleichzeitig werden allen auch die involvierten Improvisationselemente vermittelt, damit jene mit viel Tanzerfahrung gleichermaßen durch die Übung gefordert werden.
- Einschluss aller geschieht durchgängig durch Interaktion mit der Gruppe
- gegenseitiges Lernen voneinander, Abhängigkeit

- Rollenwechsel in Übungen: alle dürfen Perspektive von Beobachtern und Veränderern einnehmen

Tanzform:

- DanceAbility-Methode aus Kontaktimprovisation entstanden
- Nutzung von Improvisationstechniken
- „man denkt immer: inklusiver Tanz ist einfach, das kann jeder, aber es steckt viel mehr dahinter, was man von außen gar nicht sieht“
- oft für ausgebildete Tänzer*innen schwierig; sie haben ihre gefestigten Bewegungsmuster und sind es gewohnt, gesagt zu bekommen, was sie tun sollen
- Choreografien entstehen aus Improvisationsaufgaben, oft zufällig, entweder steht erst ein Thema oder erst ein Lied; erst bei Aufführungen sind Bewegungsabläufe feststehend
- inklusiver Tanz bedeutet „Tanz für alle“
- Besonderheiten bzw. Unterschiede im Vergleich zu herkömmlichem Tanzunterricht (z.B. Ballettunterricht): keine Korrekturen (Ausnahmen: Selbstgefährdung, Übergriffigkeiten, Aggression gegen sich selbst und andere), werden Übungen nicht richtig ausgeführt, korrekte Information an alle; Lob geht auch an einzelne; aufgrund von Improvisation kein richtig oder falsch, sondern die Frage: Was kann verbessert werden?; Unterricht offener Tanzformen ähnlicher, aber nicht gleich

Rolle als Leiterin:

- „Lehren und Lernen“
- Prozesse basieren auf Gegenseitigkeit, alle sind voneinander abhängig
- eigenes Konzept und eigene Ideen sind vorhanden, aber Vorschläge und Ideen der Teilnehmer*innen werden aufgenommen und berücksichtigt, „Stücke entwickeln sich“
- Auswahl der Übungen mit Hilfe des gemeinsamen Nenners der Gruppe
- für einzelne Proben gibt es einen roten Faden, aber keine detaillierte Planung, die unbedingt eingehalten werden muss, „Ich weiß, was ich machen will, aber nicht, ob ich’s machen werde.“, z. B. Einführung eines Tisches als Requisite geplant, aber Entscheidung über das Wann und Wie spontan
- ständiger Blick auf Gruppe; überprüfen, ob tatsächlich alle eingeschlossen sind

11 Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe und Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel verfasst habe.

Halle, den 30.03.2015

Anne Strausdat