

Antje Gerhardt

## Paartanz zwischen Chaos und Korsett

(Rollen-Spiele mit Taktgefühl)

**Zusammen spielen, zusammen tanzen: „Partnerschaften in Berlin“<sup>1</sup>**

Theater und Kita in Aktion, ohne sich gegenseitig auf die Füße zu treten? Ich habe mir anlässlich des heutigen TUKI-Festtags ein paar Gedanken gemacht, warum ich meine, dass das Gelingen einer solchen Zusammenarbeit eine besondere Herausforderung darstellt. Immer wieder ist mir zu eigenen Tandem-Projekten mit Kitas oder Schulen im Bereich der Kulturellen Bildung das Bild des Miteinander-Tanzens durch den Kopf gegangen.

Das Gelingen dieser Projekte hängt sehr wesentlich davon ab, ob und wie gut die beteiligten Tandempartner-innen<sup>2</sup> – ähnlich wie beim Tanzen – auf verschiedenen Ebenen zueinander finden und miteinander korrespondieren. Diesen Punkt möchte ich heute weiter ausführen, indem ich auf die sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Klischeevorstellungen von den beteiligten Personengruppen eingehe. Dabei blicke ich etwas verallgemeinernd über TUKI hinaus: Ich fokussiere hier nicht allein Darstellende Künstler-innen und Erzieher-innen, sondern fasse die Begriffe weiter: Mir geht es um einen pädagogischen und um einen künstlerischen Ansatz.

Zum anderen sehe ich einen Bezug zwischen diesen – wie ich meine und zeigen will – recht gegensätzlichen Vorurteilen und den beiden Extremen (Chaos und Korsett) zwischen denen sich künstlerische Bildung vollzieht: als Vermittlerin und auch als Vermittler-Team bewege ich mich ständig zwischen dem „anything goes“, also der wilden, aber belanglosen Beliebigkeit einerseits, und starren Regularien, die die

---

<sup>1</sup> TUKI Theater & Kita Partnerschaften in Berlin. Titel aus Logozusatz

<sup>2</sup> Im Weiteren werden Geschlechter neutral, abwechselnd oder gleichzeitig eingesetzt, es findet sich sowohl generisches Femininum als auch Maskulinum. Die Entscheidungen dazu fielen pädagogisch launisch und mutwillig aus künstlerisch freier Überzeugung mit einer sehr bestimmten Sympathie für Indifferenz.

Entwicklung einer selbstbestimmten und selbstbildenden Produktivität blockieren andererseits. Diese Bewegung sehe ich als eine Tänzerische, – verläuft sie doch idealerweise rhythmisch und flexibel sich anpassend an die Bewegungen der Projektgruppe. Wenn ich ko-konstruktive Prozesse beim Wort nehme, muss ich notwendigerweise impulsiv und flexibel arbeiten und mich auf Wege jenseits meiner eigenen Planungen einlassen – und einer *gemeinsamen* Musik folgen.

Eventuell werde ich Ihnen heute nichts besonders Neues mitteilen – es ist ja so, dass ich selbst aus der Bildenden Kunst komme und eben nicht aus der Wissenschaft: und so ist auch hier mein Anliegen, auf bereits Bekanntes nur einen besonderen Blickwinkel einzunehmen, etwas mit besonderer Aufmerksamkeit zu bedenken und damit unterschiedliche subjektive Reaktionen hervorzurufen; am liebsten natürlich Good Vibrations (!).

**Lütt Matten, de Has', / de maak sick een Spaß / he weer bi't Studeern / dat Danzen to lehrn, / un danz ganz alleen / op de achtersten Been.<sup>3</sup>**

Lütt Matten will also tanzen lernen, noch dazu auf den Hinterbeinen. Wie kommt er eigentlich auf die Idee? Es sättigt nicht, es schafft keine Nachkommen, es ist so ganz allein offenbar nicht einmal wirklich befriedigend. Mit dieser ersten Frage, will ich mich als Einstieg kurz beschäftigen – warum will Matten tanzen lernen? Ich halte diese Frage für sehr wichtig, weil allen Mittanzenden klar sein dürfte, dass dieser Wunsch einen nicht unerheblichen Aufwand zur Folge hat, zu dessen materieller Vergütung – falls überhaupt vorhanden – sich mitunter beim besten Willen kein Kausalbezug herstellen lässt (ich denke an Kunstmarkt, Löhne, Honorare, Gagen und Ehrenamt in Kunst und Kultur).

Bei künstlerischen Produktionen – egal welcher Disziplin – geht es immer auch (oder manchen vor allem) um die Lust an der zweckfreien Verausgabung. Damit meine ich einen energetischen Prozess, der durch eine Initialzündung (von außen) in Gang gesetzt wird. Zugrunde liegt eine Neugierde, ein verstehen Wollen, eine Irritation oder eine gefühlte Bedrohung, in jedem Fall aber die Wahrnehmung der eigenen Begrenztheit im Blick auf die Welt (zu der wir ja selbst auch gehören). Und zugrunde liegt außerdem die Erkenntnis, dass wir diesen eigenen Blick selbst variieren und mit ihm spielen können. Damit eignen wir uns immer wieder unterschiedliche Aspekte der Welt an und bringen sie uns damit näher. Manchmal machen wir sie uns damit auch verständlicher. Diese Erkenntnis, durch künstlerisches Handeln Aspekte der

---

<sup>3</sup> Klaus Groth, 1858. „Matten Has: Lütt Matten, de Has', / de maak sick een Spaß / he weer bi't Studeern / dat Danzen to lehrn, / un danz ganz alleen / op de achtersten Been. // Keem Reinke de Voss / un dach: dat's een Kost! / un seggt: "Lüttje Matten, / so flink op de Padden? / un danzst hier alleen / op dien achterste Been? // Kumm laat uns tosam! / Ik kann as de Daam! / De Krei, de speelt Fidel, / denn geit dat kandidel, / denn geit dat man scheun / op de achtersten Been! // Lütt Matten geev Poot, / de Voss beet em dood. / Un sett sick in'n Schatten, / verspies de lütt Matten. / De Krei, de kreeg een / vun de achtersten Been.“

[https://de.wikipedia.org/wiki/Matten\\_Has](https://de.wikipedia.org/wiki/Matten_Has) am 1. Juli 2015

Welt in einer neuen Form erleben zu können – seien es Dinge, Phänomene, man selbst oder soziale Bezüge –, sodass sie sich einem neu erklären und sich neue Sichtweisen auf sie ergeben, diese Erkenntnis vertieft sich wesentlich durch Erfahrung, d.h. ganz einfach durch das Machen. Je mehr künstlerische Erfahrungen ich mache, desto deutlicher wächst in mir die Überzeugung und Sicherheit, mir die Welt aneignen zu können, die Lust am Leben oder auch die Angst vor dem Leben erträglich machen zu können. Diese Erfahrung scheint uns Menschen schon zu begleiten, seit die Künste noch im Kult mit der Religion verknüpft waren und daraus Kultur entstand. Und im Ansatz ist diese Erfahrung m. E. völlig altersunabhängig.

Der Kraftstoff, der den Motor (der künstlerischen Aktion) antreibt, beschrieb Georges Bataille als Energieüberschuss, der bei aller Selbstausschöpfung und Mehrarbeit bestehen bleibt und sogar aus ihr resultiert, der so genannte intrinsische Mehrwert, eine Sehnsucht nach dem „Wunderbaren“<sup>4</sup>, oder die „Sehnsucht als einzige Energie“<sup>5</sup>, wie Blixia Bargeld es einmal nannte. Das Bedürfnis, sich künstlerisch zu betätigen, fällt für Bataille in den Bereich des Spiels, und dies erst unterscheidet für ihn den Homo sapiens als Homo ludens (der „spielende Mensch“ nach Huizinga<sup>6</sup>) vom mechanistisch funktionierenden Vor- oder Nachgänger, dem schlicht nur *machenden* Homo faber.<sup>7</sup> Ein Mensch, der keine Kunst und kein Lachen hat, stehe demnach auf einer Vorstufe unserer Entwicklung. In dieser Tradition sehe ich die Lust und die Notwendigkeit einer zweckfreien Betätigung, die jenseits des Anspruchs steht, für etwas anderes gut sein – ob für Sprachentwicklung, mathematisches Verständnis oder gesellschaftliche Eingliederung. Interessant dabei: Die Künste haben sich zwar aus dem Kult entwickelt, sie stehen aber der Kultur gegenüber. Während die Künste die Gesellschaft und ihre Grenzen und Werte hinterfragen, wird sie durch die Kultur bestätigt. Und: Kunst schafft zwar Kultur, aber das tut sie nur, solange sie sich nicht durch sie instrumentalisieren lässt. Was dies im Zusammenhang mit dem Begriff der kulturellen Bildung bedeutet, wäre aber eine andere interessante Diskussion.

---

<sup>4</sup> Georges Bataille. Die Höhlenbilder von Lascaux oder Die Geburt der Kunst. Genf, 1955. S. 39. „Ein Kunstwerk oder ein Opfer sind also an jenem festlichen Geiste beteiligt, der die Welt der Arbeit oder den Geist jener, zur Erhaltung der rationellen Welt nötigen, Verbote hinter sich lassen will. Jedes einzelne Kunstwerk hat auch für sich einen Sinn, der von der Sehnsucht nach dem Wunderbaren, der allen Werken gemeinsam ist, unabhängig ist. Und doch müssen wir sagen, dass ein Kunstwerk, in welchem dieser Sinn nicht oder nur schwach fühlbar ist, ein mittelmäßiges sein muß. Desgleichen hat auch jedes Opfer einen genauen Sinn, vielleicht sogar ein logisches Ziel, und doch ist immer die Sehnsucht nach dem geheiligten Augenblicke beteiligt, der den Alltag überwinden soll, in welchem das Verbot die Möglichkeiten des Lebens sichert.“

<sup>5</sup> Blixia Bargeld. Stimme frisst Feuer. Berlin, 1988. S. 44, aber auch: Einstürzende Neubauten auf <https://www.youtube.com/watch?v=nahQhQ4Gy6k> zuletzt am 10.7.2015

<sup>6</sup> Johan Huizinga. Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg, 1987. S. 35 ff.

<sup>7</sup> Georges Bataille. Die Höhlenbilder von Lascaux oder Die Geburt der Kunst. Genf, 1955. S. 35. „Der Beitrag des Homo sapiens ist also von paradoxer Art: denn er bringt doch die Kunst und nicht die Erkenntnis. (...) Wenn es sich nun um den Menschen der Rentierzeit handelt oder, im Besonderen, um den von Lascaux, so unterscheiden wir ihn von seinen Vorgängern nicht mehr in Hinblick auf seine Erkenntnis, sondern auf seine künstlerische Tätigkeit, die ihrem Wesen nach eine Art von Spiel ist.“

Zurück zum Thema: Gegeben ist also - pathetisch gesagt - eine Art Leidenschaft für das Leben selbst, weniger hochtrabend könnte man auch von ungerichteter Balzstimmung oder schlicht Übermut sprechen, die Matten antreibt, das Tanzbein zu schwingen.

**Keem Reinke de Voss / un dach: dat's een Kost! / un seggt: "Lüttje Matten, / so flink op de Padden? / un danzst hier alleen / op dien achterste Been?"**

Oder in den Worten von Jean-Michel Delpech 1971 [*singen!*] „Pour un flirt avec toi / Je ferais n'importe quoi / Pour un flirt avec toi. / Je serais prêt à tout / Pour un simple rendez-vous / Pour un flirt avec toi...“<sup>8</sup> Der flirtende Fuchs hat de Padden im Sinn – ihm geht es eigentlich ums Mittagessen, um die Kost; so sagt es die Fabel. Aber unabhängig davon, wer von beiden möglichen Tanzpartnern wirklich was will, zeigt sich hier ein Rollenspiel – eine bewusste Verstellung zwischen Denken und Handeln des Fuchses, während der schlichte Matten ahnungslos und alleen de achtersten Been schwingt. Im Flirt ist in der Tat ja alles möglich, es ist ein Spiel, das davon lebt, dass (noch) nicht alles offen gelegt wurde, dass verschiedenste Rollen eingenommen und probiert werden können. Ein Flirt ist unverbindlich, ein Kontakt, der nur eine Art Witterung durch das Balztheater aufnimmt oder umgekehrt der Versuch, spielerisch die Palette an Möglichkeiten zu vermitteln. Spielerisch – aber im Spiel ist Spiel immer Ernst. Dies gilt altersunabhängig. Spielend verlasse ich ein gewohntes Terrain bekannter Sinnzusammenhänge, Denkmuster und vor allem Zweckdienlichkeiten. Andererseits werden beim Spielen intern wieder Regeln aufgestellt. Aber Matten tanzt ja ganz versunken ... in Schlittschuhen ... auf einem See aus gefrorenen Verlockungen wie Traditionen, Ansprüchen, Konzeptionen, klaren Botschaften oder Beliebigkeiten, die darauf lauern, sich in manierterter Bequemlichkeit auftauen zu lassen.

**„Kumm laat uns tosam! / Ik kann as de Daam! / De Krei, de speelt Fidel, / denn geit dat kandidel, / denn geit dat man scheun / op de achtersten Been!“**

„Man kann alles allein, aber zu zweit ist es Party!“ sagte einmal eine Künstlerin zu mir, als wir uns entschlossen, uns gemeinsam auf eine Ausschreibung zu einem Kunstprojekt mit Jugendlichen zu bewerben. In der Tat halte ich die Arbeit im Team für unvergleichlich viel angenehmer und lustvoller, als ein Projekt allein durchzubringen – *wenn* die Zusammenarbeit funktioniert. Dies gilt für mich in der Bildenden Kunst, aber im performativen Bereich gilt es umso mehr, als die sozialen Potentiale einer Gruppe selbst zum künstlerischen Material werden.

Laat uns tosam – nun wird es konkret im Wechselschritt, und de Krei wird auch involviert. Die Rollen werden verteilt, der Pädagoge übernimmt die Dame – oder ist die Künstlerin der Fuchs und die Pädagogin de Krei, und wer ist dann lütt' Matten? So genau will ich die Tiere gar nicht zuordnen. Wichtig ist aber: Rollen werden verteilt

---

<sup>8</sup> Auch zu hören auf <https://www.youtube.com/watch?v=de1uDgtbpNc> oder, dem Zahn der Zeit unterworfen, einige Jahre später auf [https://www.youtube.com/watch?v=4dK9gm\\_aq4k](https://www.youtube.com/watch?v=4dK9gm_aq4k), beide zuletzt am 10.7.2015

und angenommen. Und man macht sich bereit zum Tanze, – mit einem bestimmten Bild vom Gegenüber im Kopf.

Daher möchte ich nun der Rolle der Pädagog-innen und der Künstler-innen auf den Zahn fühlen. (Der wäre ja wichtig, wenn es um de Kost geit).

Um aber eines gleich vorweg zu schicken: Es geht mir nicht darum, Vorurteile weiter zu bestärken, sondern ich will sie nur genau ansehen. Es geht außerdem nicht um eine Einteilung der Tandempartner in Künstlerinnen und Pädagoginnen, sondern um Denkmusterpakete. In keiner lebenden Person ist vermutlich ein komplettes Paket von Pädagogen- oder Künstler-Vorurteilen verkörpert. Es gibt ausgebildete Kunst- und Theaterpädagoginnen, es gibt Erzieherausbildungen mit Theaterschwerpunkt, es gibt Künstlerinnen, die sich erziehungswissenschaftlich fortgebildet haben usw. Das ist die Realität und mir natürlich bekannt.

Und – auch dies vorweg: Für mich ist eine Mischform der didaktischen und künstlerischen Anlagen gegenwärtig die einzig ernstzunehmende, einem aktuellen Kunst- und Vermittlungsbegriff angemessene Haltung. Denn letztlich leite ich aus der im 20. Jh. verschobenen Gewichtung der Autorschaft zugunsten der Betrachter die selbstverständlich auch vermittelnde Rolle der Autorinnen (Künstlerinnen) ab. Gleichzeitig ist andererseits Perzeption als aktiver, konstruktiver Wahrnehmungsakt notwendig immer auch auf das Selbst-Machen ausgerichtet.

Kurzum: Die im Folgenden aufgestellten Rollenvergleiche sind Gedankenkonstrukte wie die Fabel selbst, Horoskope oder Psychotests in Illustrierten.

### **Has, Voss oder Krei**

Blicken wir zunächst auf den Pädagogentyp, wie er vielleicht nicht liebt und lebt, aber doch noch hie und da herumgeistert. Ich möchte zu diesem Zweck die bereits 1965 von Theodor Adorno beschriebenen „Tabus gegen den Lehrberuf“<sup>9</sup> hervorkramen, wobei ich den Lehrberuf freizügig nach dem italienischen Modell allgemein pädagogisch ausdehne. Diese Tabus sind also nun 50 Jahre alt und stammen aus einer Zeit, in der in Deutschland noch nicht einmal die Prügelstrafe abgeschafft war. Trotzdem lassen sich Aspekte davon noch immer auf Elternabenden wieder erkennen, und zwar in der Haltung der Eltern.

Zunächst schreibt Adorno von der gesellschaftlich ambivalenten Bewertung von Wissen. Menschen, die eine höhere Ausbildung haben, die mehr wissen könnten als

---

<sup>9</sup> Theodor Adorno: Erziehung zur Mündigkeit. Darin: Tabus gegen den Lehrberuf. Frankfurt, 1971. S. 70 ff. oder (kompletter Text): <http://www2.ibw.uni-heidelberg.de/~gerstner/TabusText.pdf> zuletzt besucht am 8.7.2015 .

man selbst, den „Hochg'schiss'nen“<sup>10</sup> also, werde mit einem Gemisch aus Misstrauen und Hoffnung begegnet. Darunter wiederum erfreuen sich die „Kämpfernaturen“, die freien Berufe nämlich wie Ärztinnen und Juristinnen großer Hochachtung, während Angestellte oder gar verbeamteten Berufe umso weniger Respekt genießen.

Hinzu kommt, dass Pädagogen beruflich mit Kindern zu tun haben<sup>11</sup> und ihnen gegenüber eine Machtposition einnehmen. Hier spielt das Bild des Zuchtmeisters hinein, ein außermilitärischer Feldwebel, der aber kein ebenbürtiges Regiment befehligt, sondern ein eine Gruppe von Schwächeren. Sehr schön ist uns dies auch einmal von Helge Schneider in seinem kurzen Hörspiel „Erziehung“ nahe gebracht worden.<sup>12</sup> Je größer die Schüler-innen, desto höher ist das gesellschaftliche Ansehen der Pädagogen-innen, obwohl gerade ihre pädagogischen Qualifikationen im selben Maß tatsächlich ja abnehmen.

Schließlich beschreibt Adorno die Bürde der Vorbildfunktion des Pädagogen als kultiviertes, seine Triebe und Emotionen beherrschendes Mitglied der Gesellschaft, das seinen Zöglingen gesellschaftliche Integrität vorzuleben versuche und als Resultat davon als erotisch verklemmt erscheine. Ein Beispiel ist Heinrich Manns „Professor Unrat“ (oder im Film „Der Blaue Engel“), der über seine verdrängte Sexualität in eine Liebe stolpert, die ihn zum Hohn der ganzen Gemeinde zu Grunde richtet.

Soweit Adorno. Aber schauen wir nun auf den Künstlertyp. Tatsächlich scheint der Künstler als Projektionsfläche für allerlei einzuladen, was schon Buchtitel wie der von Verena Krieger „Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler“<sup>13</sup> anklingen lassen. Nicht selten wird die Aussage jemand sei „Künstler“ mit kokettem oder enerviertem Augenrollen kommentiert. Natürlich hat dies auch mit der sehr dehnbaren Definition des Künstlers zwischen Zirkusartist und Webdesigner zu tun. Ein Blick auf die Kürzel-Legende der Künstlersozialkasse reicht allein, um zu wissen was ich meine.

Aber ich meine, dass das Augenrollen auch mit der aufgeladenen Rolle des Künstlertyps zu tun hat. Angesichts der Punkte, die ich nach Adorno zum Pädagogen genannt habe, soll unter denselben Aspekten ein Blick auf Künstlerinnen geworfen werden.

---

<sup>10</sup> Dieser Ausdruck stammt nicht von Adorno.

<sup>11</sup> Schon etymologisch ist der Begriff ans Kind gekoppelt: Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York, 1989. S. 522 „*Pädagoge* (...) über das Lateinische zu gr. *Paidagōgós* m. ‚Kinderführer‘, zu gr. *país* (-*idós*) m./f. für ‚Kind, Knabe‘ und gr. *ágein*, ‚führen‘. Der Pädagoge war ursprünglich ein Sklave, der die Kinder führte und begleitete; (...)“

<sup>12</sup> Helge Schneider. Erziehung, 1995. So z.B.: „Da wollen wir mal sehen ob du etwas kannst.“ (...) Dann, nach der ersten Backpfeife: „Hände auf den Tisch! Zähle laut bis zwei.“ – „Eins, zwei ...“ – „Gut! Er kann es! Er kann es! – Was sind das für Ränder unter den Fingernägeln?“ usw.)

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Ipcvx7hlw4](https://www.youtube.com/watch?v=_Ipcvx7hlw4), zuletzt am 10.7.2015

<sup>13</sup> Verena Krieger. Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Köln, 2007.

In der gesellschaftlichen Hierarchie steht die Künstlerin im Grunde außerhalb. Je nach Verdienst kann sie zwar materiell als mehr oder weniger erfolgreich gelten, aber dieser Punkt hängt nicht von Grund auf mit dem Ansehen der Künstlerin zusammen. Stattdessen wurde die Kunst seit der Neuzeit als „frei“ bezeichnet, nah allerdings – je nach Jahrhundert – an der Vorstellung des Genies, am „Talent“, den also von Gott überantworteten Fähigkeiten. Das Wissen, das hier zum Tragen kommt, wird gleichermaßen belächelt wie bewundert, aber es wird ihm nicht misstraut, denn es gibt keinen Anlass, keine Abhängigkeit.

Denn – was die Macht der Künste betrifft – so denkt ein jeder: Sie kreisen doch nur um sich selbst. Wer versteht das schon genau? Ein Streik des Künstlervolks – na und. Ein Kita-Streik wirkt da schon anders. Zudem gelten Künstlerpersönlichkeiten als egozentriert bis zur Egomane, je nach Disziplin als mehr oder weniger extrovertiert und mit Star-Allüren behaftet. Aber die Frage der Bedrohung stellt sich – anders als beim Pädagogen – nicht, da der Künstler andere Personen als sich selbst kaum beachtet.

Und nun der letzte Punkt: Erotik. Hier ist insbesondere der männliche Künstler bis ins 20. Jh. zu nennen als geradezu personifizierte Potenz, als Schaffensmensch, dabei jedoch – besonders im 19. Jh. – leicht dem Wahn zugeneigt. In Krimis soll er auffallend häufig den Mörder geben. Für die Jugend ist er als Vorbild nicht zu gebrauchen. Zuviel wird gesoffen, gehurt und gekokst. Es gibt unzählige Künstlerfilme, die dieses Bild des Künstlers weiter gezeichnet haben, was vermutlich einem gewissen bourgeoisen Ergötzen an solcher Art Dramatik der Künstler-Bohème geschuldet ist.

Bei Charles Aznavours verdampften 1966 Hunger und Existenznot nostalgisch im Gesamtbild der Bohème, während die Schöne nackt Modell steht. [*singen!*] „La Bohème, la Bohème, / On était jeunes, On était fous, La Bohème, la Bohème, ça ne veut plus rien dire du tout ..... / ... et nous avons tous du genie.“<sup>14</sup>

Es scheinen sich in diesen personifizierten Eigenschaften zwei regelrecht gegensätzliche Lebensmodelle gegenüber zu stehen: Der Grenzen setzenden Kultiviertheit des Pädagogen und seiner tendenziell konservativen gesellschaftlichen Repräsentanz steht das um sich selbst kreisende Gebaren der Künstlerin gegenüber, die häufig genau *nicht* gesellschaftskonform oder geradezu grenzüberschreitend agiert, und sich – so hat man manchmal den Eindruck – umso größerer Beliebtheit erfreut, je weniger Tabu-Bereiche sie auslöst. Und je länger ich diese Tanzpartner betrachte, desto mehr drängt sich mir der Eindruck auf, hier wolle die Kunst als Künstlerin mit der Kultur als Pädagogin tanzen. Habe ich zuviel Fantasie, wenn ich meine, dass dieses Tänzchen besondere Reibungspunkte birgt? Es scheint mir, dass diese gesellschaftlich geprägten Rollen sich gar nicht so selten zwischen die Tanzenden schieben. Andererseits kann Reibung beim Tanzen durchaus positiv sein, man sollte aber damit umgehen können.

---

<sup>14</sup> Charles Aznavour. La Bohème, 1966. Auch zu sehen und zu hören auf <http://www.youtube.com/watch?v=g8EfvTCCyPc&feature=related> zuletzt besucht am 10.7.2015

Daher möchte ich nun einige aus direkterer Beobachtung abgeleitete Unterschiede in Arbeitsweisen und Einsatz von Künstler-innen und Pädagog-innen nennen, die sich m. E. sehr sinnvoll ergänzen können und – zusammen genommen – äußerst günstige Grundbedingungen für künstlerische Aktivität darstellen. Dabei ist auch hier wieder die Rolle sowohl der Künstlerin als auch der Pädagogin im Grunde eine Konstruktion. Eine Frage bleibt allerdings dabei: wie stark ausgeprägt sich diese Konstruktionen tatsächlich in nur einer einzigen Person wieder finden lassen. Das aber ist ein anderer Vortrag.

Auf Seiten der Pädagog-innen gibt es einen auf Kontinuität ausgerichteten Rhythmus, der langfristige, vertraute Bindungen zu den Kindern ermöglicht. Diese Bindungen geben die nötige Sicherheit, um sich auf neue Erlebnisse überhaupt einlassen zu können, um sich etwas Ungewohntes zu (zu) trauen. Sie sind verlässlich, schützend und behütend, aber auch mehr oder weniger kontrollierend und reglementierend, oder sogar bremsend und blockierend. Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass die Kenntnis vom Stand und den individuellen Eigenschaften der Kinder, aber auch die Sorge und das Verantwortungsgefühl bei der Pädagogin groß und zentral sind.

Daneben sehe ich klar auf Seiten der Künstler-innen einen impulsiven Rhythmus und projektorientiertes Arbeiten. Dies bringt Unsicherheiten ein, die aber nicht nur Schrecken bergen, sondern auch positiv und als Selbstverständlichkeit mit der Chance auf Irritationen wahrgenommen werden. Überhaupt dominieren in dieser Rolle die Neugierde, die Lust am Neuen und der Spaß mit oder am Unerwarteten über die Sorge vor vermeintlichem oder tatsächlichem Chaos.

Auch aus dieser Sicht wird wieder deutlich, dass es sich um zwei ziemlich unterschiedliche Positionen handelt. Die Möglichkeit liegt nahe, dass sich Personen, die sich in diesen Rollen entweder selbst erkennen oder den Anderen hineinsehen, gegenseitig sehr fremd erscheinen. Und unreflektierte Fremdheit kann Angstreflexe zur Folge haben, Ablehnung, eine gewisse Steifheit zumindest. Im Hinblick auf die Voraussetzungen eines beglückenden Paartanzes, vergegenwärtige man sich diese Ausgangslage. So wird wohl deutlich, dass ein Kooperationsprojekt an dieser Schnittstelle besonders sensibel ist; so groß und großartig das gemeinsame Potenzial der Partner ist – der Tanz erfordert sehr viel Einfühlungsvermögen für den Partner, Leidenschaft für die Sache und Bereitwilligkeit zum Verlassen eigener Denkmuster.

**Lütt Matten geev Poot, / de Voss beet em dood. / Un sett sick in'n Schatten, / verspies de lütt Matten. / De Krei, de kreeg een / vun de achtersten Been.**

Das dramatische Ende der Dichtung von Klaus Groth möchte man nicht selbst erleben. Hier wird leider genau das Misstrauen von oben bestätigt. Aber *unsere* Geschichte geht ja anders. Es soll genau nicht darum gehen, dass der eine dem anderen Tanzpartner unterliegt und zum reinen Überleben verhilft. Der Antrieb des

Aufeinanderzugehens muss von beiden Seiten auf die gemeinsame Sache ausgerichtet sein – es geht z.B. darum, Kinder gemeinsam mit performativem Spiel vertraut zu machen, sie kontinuierlich und nachhaltig ästhetisch zu bilden, ihnen das Handwerkszeug mit auf den Lebensweg zu geben, um sich der Welt nicht ausgeliefert zu fühlen, sondern sich irgendwann ihrer Gestaltung gewachsen zu fühlen, also letztlich heißt das – um glücklich zu werden.

Angesichts dieser nicht gerade bescheidenen Hoffnungen in unsere Tänze, konkretisiere ich den traditionellen Ablauf mir bekannter Standard-Paartänze:

- 1) *Partnerwahl*: eine(r) wählt, die oder der Andere willigt ein (oder nicht).
- 2) *Auftakt*: die Partner gehen aufeinander zu.
- 3) *Haltung*: die Partner umarmen sich.
- 4) *Bewegung*: die Partner folgen gemeinsam dem Rhythmus und der Melodie einer Musik und bemühen sich dabei, sich nicht gegenseitig zu verletzen. Ihre Bewegungen werden sicherer, je vertrauter sich die Partner werden. Oder der Tanz wird taktloser und stockend, wenn die Partner sich gegenseitig vorwerfen, wer wem wann auf die Füße getreten sei.
- 5) *Dauer und Entwicklung*: Die Fähigkeit, gegenseitiges Vertrauen aufzubauen, entscheidet maßgeblich über den Spaß am Tanz miteinander. Mit der Dauer des Tanzes lernt man die Bewegungen des Partners immer besser kennen und wird geübter im Umgang. Hingegen trüben gegenseitige Schuldzuweisungen und die Angst vor Fehlritten deutlich das Vergnügen und damit die Fähigkeiten.
- 6) *Schluss*: Man verlässt die Tanzfläche, wenn das Taktgefühl zu unterschiedlich ist, wenn das Lied zu Ende ist oder wenn sich nach vielen Liedern Müdigkeit, Durst oder Hunger einstellt.

Es geht also

- um eine bewusste Einigung auf das gemeinsame Projekt,
- um ein aufeinander zu Gehen,
- um Nähe - Umarmung - man könnte auch sagen Vorschuss-Vertrauen,
- um das Finden eines gemeinsamen Rhythmus,
- um das Ringen um die (evtl. abwechselnde) Führung,
- um den Blick für die Fähigkeiten des anderen und
- darum, sich von ihnen mitreißen lassen zu können,
- darum, aneinander zu lernen ,
- es geht um Toleranz gegenüber eigenen und andere Fehlern,
- um die Vermeidung von Schuldzuweisungen,
- ohne aber die Kritikfähigkeit zu verlieren,
- es geht um den Ausbau von gegenseitigem Vertrauen
- und schließlich um den Respekt gegenüber dem Anderen mit seiner/ihrer vielleicht andersartigen Lebens- und Sichtweise.

Da die beiden Tanzpartner so unterschiedlichen Bereichen entspringen, stecken sie gemeinsam das Feld ab, in dem sich der Tanz bewegt. Denken wir zurück an die Szene am Anfang:

Lütt' Matten, der versunken ... in Schlittschuhen ... auf dem gefrorenen See tanzt, darunter die Traditionen, die Ansprüche, Konzeptionen, Botschaften, die dräuende Beliebigkeit, zwischen Chaos und Starre der Form. Konkret könnte man sagen: Für den Pädagoginnen-Anteil in uns bedeutet der gelingende gemeinsame Tanz z. B., sich von irritierenden Ideen nicht sofort abschrecken zu lassen, sondern sich mitunter von ihnen verführen lassen zu können. Für den Künstlerinnen-Anteil in uns heißt es beispielsweise, den Blick auf die Anderen zu richten und das eigene Handeln auf wirklich gemeinsames Handeln auszudehnen, auch wenn natürlich dabei etwas völlig anderes entsteht, als das, was im eigenen Drehbuch stand. Die beiden Personen ergänzen einander, wenn sie sorgsam miteinander umgehen und die unterschiedlichen Fähigkeiten aneinander schätzen und unterstützen.

Was braucht man noch? Einen geeigneten Tanzsaal und ausreichend Muße, also Zeit, also Dauer (also auch Geld). Ein kurzfristiges Projekt kann die Tanzpartner nur in Schwung bringen, dann bricht es ab. Um zueinander Vertrauen zu schöpfen und in einen gemeinsamen Workflow zu kommen – auch oder besonders mit Kindern, und ganz besonders mit den kleinen Kindern – braucht man Dauer und die Muße. Dann wird man auch ab und zu wieder einmal Langeweile haben können, aus der heraus neue, eigene Ideen wachsen.

„Dann geit dat kändidel, dann geit das man scheun!“