

Tanz als Raum ästhetischer Wahrnehmung und religiöser Erfahrung

Eine Religion für die Sinne – Impulse für Spiritualität und Seelsorge

Nikolett Móricz +

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht, welche theologischen Dimensionen sich im Medium des Tanzes erschliessen lassen, wie sich ästhetische und spirituelle Erfahrung im Tanz zueinander verhalten und welche seelsorglichen Perspektiven sich daraus ergeben. Aus anthropologischer, biblischer, theologiegeschichtlicher und therapeutischer Sicht zeigt der Text, dass Tanz als Resonanzraum wirkt, in dem Körper, Beziehung und Transzendenz in ein dynamisches Antwortgeschehen treten und so neue Zugänge zu religiöser Erfahrung eröffnen.

Stichworte: Tanz, Verkörperung, Mimesis

Abstract: The article examines the theological dimensions that can be explored through the medium of dance, how aesthetic and spiritual experience relate to one another within dance, and which pastoral perspectives arise from this interplay. From anthropological, biblical, historical-theological, and therapeutic perspectives, the text presents that dance functions as a resonance space in which body, relationship, and transcendence enter into a dynamic process of mutual response, thereby opening new pathways to religious experience.

Keywords: dance, embodiment, mimesis

+ Der Beitrag basiert auf dem verschriftlichten Probevortrag, gehalten im Rahmen der Habilitationskonferenz der Theologischen Fakultät der Universität Bern am 25. September 2025. Mein Dank gilt insbesondere Prof. Isabelle Noth, Prof. Andrea Bieler sowie allen Teilnehmenden für ihre konstruktiven Fragen und Hinweise.

Einleitung

Tanz begleitet den Menschen seit frühen Kulturen – in Freude und Klage, in Ritualen und Festen, in religiösen Vollzügen und künstlerischen Ausdrucksformen.¹ Seine Erscheinungsformen reichen von spontanen Bewegungen bis zu performativen Kunstformen, von kultischer Hingabe bis zu strukturierter Choreographie und meditativen Formaten. Die Verbindung von Religion und Tanz verweist auf Deutungsfragen, die tief in der christlichen Tradition verwurzelt sind. Da der Tanz eng mit Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Ekstase assoziiert wird, tat sich das westliche Mehrheitschristentum über lange Zeit schwer damit, ihn positiv zu bewerten.² Während dieses Musik, Architektur und bildende Kunst entscheidend geprägt hat, blieb es gegenüber Bewegungskünsten deutlich reservierter.

In anderen Traditionen hingegen ist das Verhältnis von Tanz und Spiritualität wesentlich selbstverständlicher: etwa im Sufismus mit dem Sema-Ritus der Mevlevi-Derwische,³ in der hinduistischen Tradition mit rituellen Tänzen und der Gestalt Shivas als *König des Tanzes*,⁴ oder in zahlreichen afrikanischen Kirchen, in denen rhythmische Körperlichkeit integraler Bestandteil religiöser Praxis ist. Bewegung, Klang und Spiritualität bilden dort eine unauflösbare Einheit.⁵

Auch im europäischen Christentum lassen sich heute neue Entwicklungen beobachten. In City- und Kulturkirchen sowie in liturgischen Experimenten wird Tanz zunehmend als künstlerischer Beitrag in Gottesdiensten, als Ausdruck spiritueller Praxis und als

¹ Vgl. Wulf, Christoph (2007), Anthropologische Dimensionen des Tanzes, in: Brandstetter, Gabriele / Wulf, Christoph (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München, 121–131.

² Vgl. Schroeter-Wittke, Harald (2008), Auftakte zum Verhältnis von Tanz und Religion. »Das Reich Gottes lässt sich nicht ertanzen« (Heinz Zahrnt), in: Keuchen, Marion u. a. (Hg.), *Tanz und Religion. Theologische Perspektiven*, Frankfurt a. M., 9–28.

³ Vgl. Friedlander, Shems (1992), *The Whirling Dervishes*, New York.

⁴ Vgl. Beltz, Johannes (2011), The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork, and Universal Icon, in: *Journal of Religion in Europe* 4, 204–222.

⁵ Vgl. Oikelome, Albert (2019), The Music of the Dance: A Study of Music and Dance in African Culture, in: *Journal of Research in Music and the Arts* 13, 185–202.

Medium ästhetisch-spirituelle Resonanz genutzt.⁶ Tanz eröffnet leibliche Kommunikationsräume, in denen Begegnung nicht primär kognitiv oder sprachlich erfolgt, sondern über Rhythmus, Bewegung und Resonanz. Im Anschluss an *Hartmut Rosa* lässt sich Tanz als »Resonanzmedium par excellence« verstehen.⁷ Resonanz bezeichnet ein dialogisches Antwortgeschehen, in dem etwas den Menschen affiziert und eine leibliche, emotionale sowie kognitive Antwort hervorruft; dieses Geschehen entzieht sich intentionaler Herstellung und bleibt prinzipiell unverfügbar. Die Künste haben sich in der Spätmoderne insgesamt zu privilegierten Resonanzsphären entwickelt. Menschen wenden sich ihnen zu, um sinnliche, leibliche und soziale Ansprechbarkeit zu erfahren, ihre »vorsubjektive Stimme« zur Geltung zu bringen und eine Beziehung zum Unverfügbaren aufzubauen.⁸ Dies gilt in besonderem Masse für Musik und Tanz: In gemeinsamen musikalischen und tänzerischen Vollzügen überlagern sich leiblich-räumliche, soziale und transzendente Resonanzachsen, wodurch ästhetische und spirituelle Erfahrung miteinander verschränkt werden.

Eine theologische Beschäftigung mit dem Tanz eröffnet daher wichtige Perspektiven für die Reflexion von Leiblichkeit, Ästhetik und Spiritualität und führt zur Frage nach der seelsorglichen Bedeu-

⁶ Die konzeptionelle Öffnung von Citykirchen für ästhetische und performative Formate – einschliesslich körperbezogener Ausdrucksformen wie Tanz – ergibt sich aus ihrer programmatischen Bestimmung als »Spielraum« sowie aus der empirisch belegten Bedeutung atmosphärischer, emotionaler und leiblich-sinnlicher Raumaneignung. Anna Körs beschreibt Citykirchen als Orte, die »niedrigschwellige Zugänge« ermöglichen und »individuelle sowie gesellschaftliche Erfahrungsmöglichkeiten des ›Göttlichen‹« steigern, indem sie sich als öffentliche Räume und »Spielräume« präsentieren. Körs, Anna (2018), Citykirchen aus soziologischer Perspektive: zwischen Profilierung, Selbstsäkularisierung und Stabilisierung, in: *Klöcker, Michael / Tworuschka, Udo* (Hg.), *Handbuch der Religionen. Kirchen und andere Glaubensgemeinschaften im deutschsprachigen Raum*, Hohenwarsleben, 1–21, hier 3.

⁷ Rosa, *Hartmut* (2021), *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, 5. Aufl. Berlin, 496f.

⁸ Rosa, *Resonanz*, 496f.

tung leiblicher Bewegung als Ort religiöser Erfahrung. Daraus ergeben sich drei leitende Fragen:

1. Welche theologischen Dimensionen lassen sich im Medium des Tanzes erschliessen?
2. Wie verhalten sich ästhetische und spirituelle Erfahrung im Tanz zueinander?
3. Welche seelsorglichen Perspektiven ergeben sich im Blick auf leiblich-spirituelle Erfahrungen im Tanz?

Der Beitrag entfaltet diese Fragen aus anthropologischer, ästhetischer und praktisch-theologischer Perspektive und fragt nach den seelsorglichen Implikationen einer leiborientierten Spiritualität.

Definitionen von Tanz – ein multiperspektivischer Zugang

Bevor eine theologische Reflexion des Tanzes möglich ist, bedarf es einer begrifflichen Klärung. Eine einheitliche Definition existiert nicht; der Begriff »Tanz« bezeichnet vielmehr ein heterogenes Phänomen, dessen Bedeutungen je nach historischer, anthropologischer, ästhetischer oder theologischer Perspektive variieren.

Das *Metzler Lexikon Ästhetik* beschreibt den Tanz als grundlegende Ausdrucksform menschlicher Bewegung und verweist auf seine enge Verbindung zu kultischer Praxis:

»Tanzen ist Grundaussdruck menschlicher Bewegung. Zunächst entwickelten sich in religiösen Zusammenhängen verschiedene Formen des sakralen Tanzes: Jagd-, Kriegs- und Fruchtbarkeitstänze, Masken- und Totentänze sowie ekstatische Tänze gehören zu Ritualen in vielen Religionen der Welt.«

Diese Ursprungsnähe an rituelles Handeln prägt zahlreiche Tanzformen bis in die Gegenwart.

Der Tanzhistoriker *Curt Sachs* betont die anthropologische Tiefendimension des Tanzes: »Der Tanz ist gesteigertes Leben schlechthin (...) unsere Mutterkunst.«⁹ Tanz erscheint hier als Ursprung kulturel-

⁹ *Sachs, Curt* (2007), *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, 4. Aufl. Berlin, 1.

ler Ausdrucksformen, aus dem Musik, Dichtung und Theater hervorgegangen sind.

Eine stärker ästhetisch orientierte Bestimmung findet sich bei *Claudia Fleischle-Braun*. Sie beschreibt Tanz als nonverbale Darstellungs- und Ausdrucksform, deren Zentrum »die subjektive ästhetische Inszenierung des Körpers und eine Formung der Bewegung in Raum und Zeit« bildet.¹⁰ Tanz sei, so Fleischle-Braun, wie alle Bewegungskünste »selbstreferentiell« und nicht zweckgebunden; sein Wert liege im Vollzug und in der Erlebnishaftigkeit.¹¹ Damit rückt die ästhetische Eigenlogik des Tanzes in den Blick.

Eine theologisch-religionspädagogische Akzentuierung bietet *Tatjana K. Schnütgen*. Sie versteht Tanz als Medium der Gestaltung des Selbst- und Weltverhältnisses, das zugleich jedem Menschen zugänglich und eine Kunstform ist. Im Tanz würden elementare Dimensionen menschlicher Existenz nicht nur angedeutet, sondern den Tanzenden »eröffnet«.¹² Tanz erscheint hier als existenzielle Erkenntnisform, die leibliche Zugänge ermöglicht, die sprachlich nur begrenzt erschliessbar sind.

Eine phänomenologisch-spirituelle Perspektive eröffnet *Jean-Luc Nancy*. Er beschreibt jede künstlerische Geste als Hervorbringung von *Etwas Heiligem* und sieht dies im Tanz *besonders sichtbar*, da die Tanzgebärde den Menschen aus der alltäglichen Existenz herauslöst.¹³ Nancy deutet das »Heilige« nicht theistisch, sondern als Intensität der Immanenz: als gesteigerte Gegenwärtigkeit, die aus dem Vollzug der Bewegung selbst entsteht. Für die Theologie liegt darin eine Herausforderung. Wird jede ästhetische Intensität vor schnell als spirituelle Erfahrung interpretiert, droht eine Ästhetisierung des Religiösen. Diese Problematik verweist auf den Zwischenraum, in dem praktisch-theologische Deutungen des Tanzes entstehen: zwischen der Anerkennung seiner ästhetischen Autonomie und der Frage nach seiner theologischen Bedeutung. Tanz kann zu einem

¹⁰ *Fleischle-Braun, Claudia* (2013), Art. »Tanz«, in: Kulturelle Bildung Online, <https://www.kubi-online.de/artikel/tanz-kulturelle-bildung> (Zugriff am 17.11.2025).

¹¹ *Fleischle-Braun*, Tanz.

¹² *Schnütgen, Tatjana K.* (2017), Art. »Tanz«, in: WIRELEX, <https://www.wirelex.de> (Zugriff am 17.11.2025).

¹³ Vgl. *Nancy, Jean-Luc* (2005), *Seul(e) au monde*, in: *Monnier, Mathilde / Nancy, Jean-Luc* (Hg.), *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, 81–103, hier 101.

Ort vertiefter leiblicher Weltwahrnehmung werden, sofern die Differenz zwischen ästhetischer und religiöser Erfahrung nicht verwischt wird, sondern produktiv offenbleibt.

Dieser Zwischenraum lässt sich im Anschluss an *Homi K. Bhabhas* Konzept des *Third Space* als Ort der Vermittlung verstehen. Bhabha beschreibt ihn als »space of enunciation«, in dem kulturelle Bedeutungen im Prozess des Aushandelns neu hervorgebracht werden.¹⁴ Differenzen werden dort nicht nivelliert, sondern in Beziehung gesetzt; aus der Begegnung entsteht ein Drittes, das keinem der Ausgangspole vollständig entspricht.

Die deutschsprachige Theologie hat diesen Ansatz insbesondere durch *Heike Walz* rezipiert. In ihren interkulturellen und interreligiösen Forschungen deutet sie Tanz als einen solchen Dritten Raum, in dem religiöse, kulturelle und ästhetische Dimensionen in Beziehung treten, ohne miteinander zu verschmelzen. Tänze eröffnen »Zwischenräume für interreligiöse und interkulturelle Begegnungen«, in denen das Religiöse »in Bewegung bleibt«.¹⁵

Diese unterschiedlichen Perspektiven verdeutlichen, dass Tanz ein multidimensionales Phänomen darstellt – zugleich anthropologischer Grundaussdruck, ästhetische und kulturelle Praxis sowie potenziell religiöser Handlungsraum. Gerade diese Vielschichtigkeit begründet seine theologische Relevanz: Im Ineinander von Leiblichkeit, Ästhetik und Spiritualität eröffnet sich ein seelsorgliches Potenzial.

1 *Anthropologische Dimensionen des Tanzes*

Aus anthropologischer Perspektive erweist sich Tanz als Medium, in dem kulturelle Identität sichtbar wird und das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und zur Welt Ausdruck findet. Tänze fungieren als »Fenster« in kulturelle Ordnungen, indem sie Einblicke in soziale Dynamiken, Formen der Vergemeinschaftung und ästhetische Ausdrucksweisen eröffnen.¹⁶ Zugleich gehören sie zu jenem kulturellen

¹⁴ Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London / New York, 36.

¹⁵ Walz, Heike (2022), *Dance as Third Space. Interreligious, Intercultural, and Interdisciplinary Debates on Dance and Religion(s)* (Research in Contemporary Religion 32), Göttingen, 13.

¹⁶ Wulf, Anthropologische Dimensionen, 121–131, hier 121.

Erbe, das primär durch leibliche Praxis und nicht durch schriftliche Überlieferung weitergegeben wird. Vor diesem Hintergrund ist auch die Aufnahme des Modernen Tanzes in Deutschland in die Liste des immateriellen Kulturerbes (2022) zu verstehen.¹⁷ Sie verweist auf die gesellschaftliche Relevanz verkörperten Wissens und rituell-ästhetischer Praktiken.

Im Anschluss an *Christoph Wulf* lassen sich tänzerische Ausdrucksformen drei grundlegenden anthropologischen Kategorien zuordnen:

1. Körper und Performativität
2. Mimesis und mimetisches Lernen
3. Andersheit und Alterität (Interkulturalität)

1.1 Körper und Performativität

Tanz vollzieht sich im Medium des Körpers: in Bewegung, in Raum und Zeit, begleitet von Klängen oder getragen von Stille. Diese leibliche Praxis verändert das Welt- und Selbstverhältnis des Menschen, weil sie erfahrbar macht, dass der Leib der Ort ist, an dem Erfahrung, Ausdruck und Sinn zusammenkommen. Der Körper fungiert als vermittelnde Instanz zwischen Innen- und Aussenwelt. Wie Wulf hervorhebt, ist der menschliche Körper »nicht nur biologisch, sondern kulturell, sozial und symbolisch konstruiert«; er ist »Medium und Ausdruck des Menschseins zugleich«.¹⁸

Tanz entzieht sich einer vollständigen sprachlichen Übersetzung, da er über eine eigene, nicht-begriffliche Semantik der Bewegung verfügt. Seine Ausdruckskraft liegt im performativen Vollzug, in dem die Sinne synästhetisch zusammenwirken: Bewegung, Klang, Rhythmus, Raum, Licht, Berührung und Atem. In rituellen Kontexten können auch Geruch und Geschmack beteiligt sein, etwa wenn Tanz in liturgische Feiern, Tischgemeinschaften oder in Praktiken mit Weih-

¹⁷ Zur Pressemitteilung: <https://www.unesco.de/aktuelles/moderner-tanz-in-unesco-liste-des-immateriellen-kulturerbes-aufgenommen/> (Zugriff am 18.11.2025).

¹⁸ Wulf, *Christoph* (2004), *Anthropologie: Geschichte, Kultur, Philosophie*, Reinbek b. Hamburg, 28f.

rauch und Speisen eingebettet ist. In dieser sinnlichen Dichte wird der Körper zu einem Ort ästhetischer wie spiritueller Erkenntnis.¹⁹

Damit Tänze gelingen, bedarf es sowohl individuellen Körperwissens – eines impliziten Wissens um Balance, Atem, Rhythmus und Spannung – als auch sozial-leiblichen Wissens: der Fähigkeit, sich auf andere einzustimmen, Nähe und Distanz zu regulieren und Bewegungen zu koordinieren. Solche Wissensformen entstehen nicht durch begriffliche Reflexion, sondern durch leibliche Praxis, Resonanz und Wiederholung. Der Körper wird so zu einem Wahrnehmungsorgan für Beziehung und Atmosphäre und zu einem Ort gelebter Interaktion.²⁰

Ein prägnantes Beispiel für die Verbindung von Bewegung, Bewusstsein und Spiritualität bietet die Arbeit der US-amerikanischen Tänzerin und Bewegungslehrerin *Gabrielle Roth* (1941–2012). Sie entwickelte die Methode der *5 Rhythms*,²¹ die weltweit praktiziert wird. Im Zentrum stehen keine choreografierten Schritte, sondern fünf Bewegungsqualitäten, die zugleich existenzielle Haltungen verkörpern: *Flowing* (Hingabe und Erdverbundenheit),²² *Staccato* (Klarheit und Struktur),²³ *Chaos* (Loslassen und Transformation),²⁴ *Lyrical* (Leichtigkeit und Kreativität)²⁵ und *Stillness* (Sammlung und Präsenz).²⁶ Roth verstand Tanz als spirituelle Praxis und als Weg der Bewusstwerdung, der über den Körper zu Verbundenheit, Tiefe und Sinn führt. Sie beschreibt Tanz als Resonanzgeschehen in drei Richtungen: mit sich selbst (Selbstwahrnehmung und Authentizität), mit anderen (Begegnung und Beziehung) und mit einer umfassenderen Wirklichkeit, die sie als *spirituelle Dimension* oder als *das Unverfügbare* bezeichnet.²⁷

¹⁹ Vgl. Csordas, Thomas J. (1994), »Embodiment as a Paradigm for Anthropology«, in: Ders. (Hg.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, 1–23, hier 12–15.

²⁰ Vgl. Csordas, *Embodiment*, 5–9.

²¹ Roth, Gabrielle (1998), *Maps to Ecstasy: A Healing Journey for the Untamed Spirit*, New York.

²² Vgl. Roth, *Maps*, 59–65.

²³ Vgl. Roth, *Maps*, 66–72.

²⁴ Vgl. Roth, *Maps*, 72–78.

²⁵ Vgl. Roth, *Maps*, 78–85.

²⁶ Roth, *Maps*, 85–92.

²⁷ Vgl. Roth, *Maps*, 35.

Phänomenologisch verweist diese Trias auf eine Struktur leiblicher Bezogenheit, in der Wahrnehmung und Resonanz grundlegend sind und sich – je nach Kontext – eine Dimension von Transzendenz eröffnen kann. Im Tanz antwortet der Mensch mit seinem Leib auf die Welt und erfährt zugleich deren Widerhall. In dieser wechselseitigen Antwortbewegung entstehen Zwischenräume, in denen sich Spiritualität als Erfahrung von Gegenwart, Beziehung und Sinn erschliessen kann.²⁸

1.2 *Mimesis und mimetisches Lernen*

Tanz wird nicht primär über theoretisches Wissen erworben, sondern in mimetischen Prozessen: durch Wahrnehmung, Nachahmung und insbesondere durch praktische Teilnahme. Wer tanzen lernt, ahmt Schritte, Haltungen und Bewegungsqualitäten anderer nach. Dabei geht es jedoch nicht um exakte Reproduktion, sondern um eine kreative Aneignung, die Individualität und Interpretation ermöglicht. In diesem Prozess der Anähnlichung entsteht eine leibliche Form des Lernens, die Wahrnehmung und Ausdruck gleichermaßen erweitert.²⁹

Der *Tango Argentino* veranschaulicht diese Dynamik besonders deutlich. Er lebt von dem Spannungsverhältnis zwischen eingeübter Nachahmung und schöpferischer Improvisation. Die Tanzenden üben über Jahre hinweg grundlegende Bewegungsfiguren, verfeinern Technik, Haltung und Ausdruck. Zugleich entsteht jeder Tanz neu – in der situativen Interpretation der Musik, die von melancholischen Liedern über heitere Milongas bis zu beschwingten Tango-Valses reicht. Entstanden um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Buenos Aires, in einem urbanen Milieu geprägt von Migration, sozialer Spannung und kultureller Hybridität, trägt der Tango die Spuren seiner Herkunft: Themen wie Heimatverlust, ökonomische Unsicherheit, soziale Konflikte und Geschlechterdynamiken prägen seine musikalische Atmosphäre.³⁰ Heute ist der Paartanz zu einer transkulturellen Ausdrucksform geworden, die Eleganz und Intensität, Nähe

²⁸ Vgl. Csordas, Embodiment, 16–23.

²⁹ Vgl. Wulf, Anthropologie, 122–128.

³⁰ Vgl. Gritzner, Karoline (2017), Between Commodification and Emancipation: The Tango Encounter, in: Dance Research 35/1, 49–60.

und Distanz, Trauer und Leidenschaft ästhetisch bündelt.³¹ *Kathy Davis* zeigt in ihrer ethnographischen Analyse der Tangokultur, dass Tango eine Form »verkörperter Authentizität« hervorbringt,³² die aus aufmerksamer Präsenz, feiner leiblicher Wahrnehmung und situativer Responsivität entsteht. Auch ohne spirituelle Terminologie wird dabei eine Haltung sichtbar, die strukturelle Parallelen zu kontemplativen Praktiken aufweist. »They will have the uncanny sense of being both home and elsewhere, neither here nor there, not in the past, but also not entirely in the present – in short, somewhere in between, *in a liminal moment of transcendence*, lost – as it were – in translation.«³³

Besonders eindrücklich ist das Wechselspiel von Führen und Folgen. Wer führt, muss wahrnehmen, auf welchem Bein das Gegenüber steht, welche Bewegung möglich ist, ob Öffnung oder Schließen, Beschleunigung oder Innehalten ansteht. Dies geschieht über feine, weitgehend unsichtbare Signale: über Körperspannung, Muskeltonus und subtile Gewichtsverlagerungen. Doch auch die Folgenenden gestalten aktiv mit. Beide Rollen erfordern eine hochkonzentrierte, spürende Aufmerksamkeit, die ohne Worte und weitgehend ohne Blickkontakt auskommt. In aktuellen Forschungen wird zunehmend die spirituelle Dimension des Tangos hervorgehoben: *Stathi Anthopoulos* beschreibt den Tanz in einer autoethnographischen Studie als eine Praxis, die ein hohes Mass an emotionaler Hingabe erfordert und in ihrer Intensität spirituellen Übungswegen vergleichbar ist.³⁴ Darüber hinaus betont *Anthopoulos*, dass der Tango eine kontinuierliche Arbeit an sich selbst verlangt – ein Prozess beständiger Selbstreflexion, der in seiner Strenge an spirituelle disziplinarische Praktiken erinnert.³⁵ Aus personenzentrierter Perspektive kann der Tango Prozesse der Selbstwerdung und inneren Kohärenz

³¹ Vgl. *Davis, Kathy* (2024), *Tango Lessons: What Research on Tango Dancing Can Teach Us*, in: *Wendland, Kristin / Link, Kacey* (Eds.), *The Cambridge Companion to Tango*, Cambridge, 189–203.

³² *Davis*, *Tango*, 195 (Übers. NM).

³³ *Davis*, *Tango*, 194 (Hervorh. NM).

³⁴ Vgl. *Anthopoulos, Stathi* (2025), *The Psychotherapeutic Potential of Tango Dancing. A Person-centered Perspective*, in: *Person-Centered & Experiential Psychotherapies* 24/2, 114–129, hier 114.

³⁵ Vgl. *Anthopoulos*, *Tango*, 125.

fördern – Erfahrungen, die sowohl im therapeutischen als auch im spirituellen Kontext anschlussfähig sind.

Auch *Falk Heinrich* betont die ästhetisch-leibliche Tiefe dieser Praxis. Die »kinaesthetic awareness«³⁶ des Tangos ermögliche eine »Ganzheitserfahrung«, in der Grenzen zwischen Selbst und Welt durchlässig werden.³⁷ Heinrich beschreibt dies nicht explizit religiös, deutet die Erfahrung jedoch als eine Form ästhetischer Transzendenz, in der Rhythmus, Körper und Beziehung ein Moment von Sinn und Verbundenheit erzeugen.

Elizabeth M. Seyler zeigt in ihrer empirischen Studie, dass im Tango Erfahrungen entstehen, die von vielen Tänzer:innen als geistig-spirituelle Resonanz beschrieben werden.³⁸ Sie verweisen auf eine Intensivierung von Präsenz, Verbundenheit und Wahrnehmung, die sich nicht allein physikalisch erklären lässt. Eine Tänzerin spricht davon, im Gegenüber »das Unsichtbare« zu spüren und den eigentlichen Tanz als eine Form geistiger Verbindung zu verstehen.³⁹ Andere beschreiben einen »heightened state of awareness«, der sie zugleich zu sich selbst, zu einem anderen Menschen und »zur Welt« hin öffnet.⁴⁰ Solche Erfahrungen zeigen strukturelle Nähe zu theologischen Beschreibungen von Transzendenz als Beziehungsgeschehen: Der Mensch erfährt sich im leiblichen Vollzug als angesprochen, geöffnet und berührt. Quantitative Daten bestätigen, dass insbesondere Menschen mit meditativen oder spirituellen Praktiken (z. B. Yoga) dem Tango vermehrt spirituelle Bedeutung zuschreiben.⁴¹ Diese Befunde legen nahe, Tango als eine leiblich-ästhetische Praxis zu begreifen, in der Resonanz, Beziehung und Transzendenz erfahrbar werden können.

Ein besonders markantes Beispiel für die Verbindung von Tanzästhetik und Spiritualität bietet *Martín Palmeri* mit der *Misa a Bue-*

³⁶ *Heinrich, Falk* (2024), Performative Beauty – On the Pleasure of Dancing, in: *Journal of Embodied Research* 7/1, 2–15, hier 7f.

³⁷ *Heinrich*, Performative Beauty, 6 (Übers. NM).

³⁸ Vgl. *Seyler, Elizabeth M.* (2009), The Tango Philadelphia story: A Mixed-methods study of Building Community, Enhancing Lives, and Exploring Spirituality Through Argentine Tango, Philadelphia, 99.

³⁹ *Seyler*, Tango, 384f (Übers. NM).

⁴⁰ *Seyler*, Tango, 384f (Übers. NM).

⁴¹ Vgl. *Seyler*, Tango, 320.

nos Aires (Misa Tango, 1996). Die Komposition verbindet den lateinischen Messtext mit musikalischen Idiomen des Tangos. Ihre Aufführungspraxis – häufig in Kirchenräumen, mit Chören, Solist:innen, Orchester und Bandoneon – zeigt, wie ästhetische Form und spirituelle Erfahrung ineinandergreifen können, ohne dass das eine auf das andere reduziert wird. Die MisaTango ist kein *sakralisierter Tango*, sondern eine Resonanzfigur zwischen Liturgie und Lebenswelt: ein Klangraum, in dem Transzendenz sinnlich, rhythmisch und leiblich erfahrbar werden kann.

In solchen mimetischen Prozessen inkorporieren Menschen nicht nur Bewegungen, sondern auch innere Bilder, Muster und Schemata. Diese Gestalten erweitern ihr kulturelles und ästhetisches Repertoire, prägen ihr Selbstverständnis und eröffnen Erfahrungsräume, in denen Emotionen und – unter bestimmten Bedingungen – auch spirituelle Dimensionen aufscheinen können.

1.3 Andersheit und Alterität – Interkulturalität

Gemeinsames Tanzen stiftet Zugehörigkeit – auch jenseits sprachlicher Verständigung. Im geteilten Rhythmus und in synchronisierten Bewegungen entsteht eine Form des Mit-Seins, die Menschen in einer gemeinsamen Leiblichkeit verbindet. Diese Erfahrung ist sozial und ästhetisch zugleich: Gemeinschaft wird nicht diskursiv, sondern durch Resonanz, Gestik und rhythmische Koordination hervorgebracht.⁴² Tänze erzeugen dabei eigene Ordnungen. Schrittfolgen, Rhythmen und Figuren strukturieren die Interaktion und eröffnen Regeln, die Orientierung geben. Diese Regeln werden im Vollzug nicht bloss reproduziert, sondern situativ interpretiert und ausgehandelt. Tanz bildet damit eine kulturelle Grammatik des Körpers, die Zugehörigkeit und Differenz gleichermassen gestaltet.

Zugleich ermöglichen Tänze Identifikationsprozesse. In Bewegungen verkörpern sich Körperbilder, Emotionen und Wertordnungen; Klänge und Rhythmen prägen sich als leibliche Gedächtnisformen ein. *Paul Connerton* beschreibt solche verkörpertten Praktiken als

⁴² Vgl. *Wulf*, *Anthropologie*, 211f.

Formen sozialer Erinnerung, die kollektive Narrative atmosphärisch und performativ tradieren.⁴³

Tanz macht kulturelle Vielfalt sinnlich erfahrbar und bildet einen Raum interkulturellen Lernens. *Judith Lynne Hanna* bezeichnet Tanz als »universelle, aber kulturell codierte Sprache«⁴⁴ – ein Medium, das Differenz nicht nivelliert, sondern artikuliert. Mit Globalisierung und Migration entstehen zunehmend hybride Tanzformen, die Elemente verschiedener Traditionen verbinden. Ein interessantes Beispiel für diese interkulturelle und gemeinschaftsbildende Dynamik bietet der *Bal Folk* – eine seit den 1970er-Jahren in Europa entstandene offene Tanz- und Musikszene. Der *Bal Folk* versteht sich als inklusive, generationenübergreifende Bewegung: In einfachen Kreis-, Ketten- und Paartänzen tanzen Menschen zu Live-Musik, ohne feste Rollen und unabhängig von Vorerfahrung. Körperliche Präsenz, Begegnung und Freude am gemeinsamen Tun stehen im Zentrum.⁴⁵

Historisch ist der *Bal Folk* einerseits in der Folk-Revival-Bewegung der 1970er-Jahre verankert, die Tanz und Musik als Ausdruck von Authentizität und sozialer Widerstandskultur verstand. Andererseits greifen seine Formen auf frühneuzeitliche höfische Tanztraditionen zurück, in denen Tanz ein Ritual sozialer Ordnung und Repräsentation war.⁴⁶ In der heutigen Szene wird dieses Erbe in eine egalitäre Praxis transformiert. Charakteristisch ist auch die Verbindung von Tanz und Tischgemeinschaft: Die Teilnehmenden bringen Speisen für ein gemeinsames Buffet mit – eine performative Geste,

⁴³ Vgl. *Connerton, Paul* (1989), *How Communities Remember*, Cambridge, 72–104.

⁴⁴ *Lynne, Judith H.* (1987), *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, 45 (Übers. NM).

⁴⁵ Vgl. *Lippke, Florian / Holstein, Dieter* (2025): »Ein authentisch ausgeführter Tanz macht viel mehr Spass!«: Ein Blick auf die *Bal Folk*-Bewegung in der Schweiz (Tanzinterviews Teil 1), in: *Agora for Quality and Culture Interview Series* 4, 1–5, hier 2.

⁴⁶ S. dazu den Podcast von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF): *Bal Folk: Vom französischen Hof in die urbane Alternativszene*. Online: <https://www.srf.ch/audio/kontext/bal-folk-vom-franzoesischen-hof-in-die-urbane-alternativszene?id=fb10f467-1c26-475b-8b1b-c95798e1e7c8> (Zugriff am 18.12.2025). Das Gespräch wird geführt mit Dr. Florian Lippke, Präsident und künstlerischer Leiter des Festivals »Vertantz« sowie Organisator diverser *Bal-Folk*-Anlässe in der Schweiz, und Barbara Leitherer, Dozentin für Historischen Tanz an der Schola Cantorum Basiliensis.

die Gemeinschaft nicht nur auf der Tanzfläche, sondern auch am Tisch herstellt. Diese Verknüpfung von Leiblichkeit, Musik und gemeinschaftlichem Alltag verweist auf ein Bedürfnis nach offenen, nicht-hierarchischen Räumen gemeinsamen Lebens – eine Suchbewegung, die in der europäischen Kulturgeschichte unterschiedliche Ausdrucksformen gefunden hat, etwa in den frühen Reformbewegungen rund um den Monte Verità.⁴⁷ Aus praktisch-theologischer Perspektive entsteht in solchen Zusammenhängen ein Zwischenraum gelebter Inklusion: Gemeinschaft wird als offene, leiblich-resonante Erfahrung erlebbar. Tanz wird so zu einer Schule der Wahrnehmung und Anerkennung von Alterität – einer Praxis, die Fremdheit nicht überwindet, sondern in Begegnung verwandelt

Tanz in Bibel und Christentumsgeschichte

Tanz ist sowohl in der Bibel als auch in der ikonographischen Überlieferung bezeugt, wenn auch selten ausdrücklich erwähnt wird. Das Fehlen häufiger Nennungen bedeutet jedoch nicht, dass im antiken Israel wenig getanzt wurde. Vielmehr gehörte Tanz – wie im gesamten östlichen Mittelmeerraum – zu den selbstverständlichen Ausdrucksformen des Alltags, die keiner besonderen Erläuterung bedurften.⁴⁸

Wo die Bibel Tanz nennt, geschieht dies fast immer im Zusammenhang mit Gesang und Instrumenten. Tanz ist Ausdruck gesteigerter Freude und wird in der Regel gemeinschaftlich vollzogen. Bezeugt sind Gruppentänze (Ex 15,20–21; Ri 21,21; 1Sam 18,6f.) ebenso wie Einzeltänze (Hld 7,1-2; 2Sam 6,14f.); Paartänze fehlen jedoch.⁴⁹ Die hebräischen Begriffe *məḥol* und *məḥolāh* bezeichnen kreisförmige, rhythmische Bewegungen, häufig in Verbindung mit Handtrommeln (*tōf*) und Gesängen.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Schwab, Andreas (2003), *Monte Verità – Sanatorium der Sehnsucht*, Zürich, 181–191.

⁴⁸ Vgl. Ebach, Jürgen (2008), *Der Tanz im Alten Testament*, in: Keuchen, Marion u. a. (Hg.), *Tanz und Religion. Theologische Perspektiven*, Frankfurt a. M., 29–48, hier 31.

⁴⁹ Vgl. Peetz, Melanie (2024), Art. »Tanz/tanzen«, in: WiBiLex, <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/tanz-3> (Zugriff am 18.11.2025).

⁵⁰ Vgl. Peetz, Tanz.

Das älteste Textzeugnis findet sich in Ex 15,20–21: Mirjam, »die Prophetin«, nimmt die Handtrommel und führt die Frauen »mit Pauken und Reigentanz« an. Der »Mirjam-Tanz« feiert die Rettung am Schilfmeer und gilt als »Urtanz Israels«.⁵¹ Spätere Frauentanztexte (Ri 11,34; 21,21; 1Sam 18,6; Jer 31,4) knüpfen an dieses Motiv an. Während Mirjam die göttliche Rettung feiert, preisen spätere Szenen menschliche Helden oder erscheinen in Gewaltkontexten;⁵² Jer 31,4f. weitet das Motiv eschatologisch aus: Tanz wird zum Zeichen erneuerter Gemeinschaft, an dem »Junge und Alte, Männer und Frauen« teilhaben.⁵³

Michaela Geiger beschreibt den Tanz im Alten Testament anhand von vier Dimensionen:

- *Rituelle Deutung von Wirklichkeit*: Tanz verkörpert performativ Emotionen; Freude und Trauer erscheinen als gegensätzliche, aber komplementäre Ausdrucksformen (Ps 30,12; Kgl 5,15). Tanz wird so zum Sinnzeichen von Leben und Erneuerung.⁵⁴
- *Anbetung und Verehrung Gottes*: Der Tanz Davids vor der Bundeslade (2Sam 6,14f.) zeigt den Körper als Medium der Gottesbeziehung. Die Psalmen kennen darüber hinaus eine kosmische Dimension: Die Erde »bebt« vor Gott (Ps 114,7), die Schöpfung »tanzt« zum Lob Gottes (Ps 149,3; 150,4).⁵⁵
- *Tanz in Grenzsituationen*: Tanz begleitet Übergänge, etwa den Exodus (Ex 15,20), und dient als *rite de passage*, in dem Bedrohung und Befreiung leiblich verarbeitet werden.⁵⁶
- *Kommunikation und Beziehung*: Tanz stiftet Beziehung – zwischen Individuen, zwischen Mensch und Raum, zwischen inne-

⁵¹ *Geiger, Michaela* (2007), Mirjams Tanz am Schilfmeer als literarischer Schlüssel für das Frauen-Tanz-Motiv – Eine kanonische Lektüre, in: *Geiger, Michaela / Kessler, Rainer* (Hg.), Musik, Tanz, Gott. Tonsuren durch das Alte Testament (Stuttgarter Bibelstudien 207), Stuttgart, 55–77, hier 58.

⁵² Vgl. *Geiger*, Tanz, 64–69.

⁵³ *Geiger*, Tanz, 70–72.

⁵⁴ Vgl. *Geiger*, Tanz, 58f.

⁵⁵ Vgl. *Geiger*, Tanz, 59f.

⁵⁶ Vgl. *Geiger*, Tanz, 61.

rer und äusserer Bewegung sowie zwischen Vergangenheit und Zukunft (Jer 31,13).⁵⁷

Im Unterschied zu Texten aus Israels Umwelt, etwa den ugaritischen Berichten vom Tanz der Göttin Anat, tritt Gott (*Jhwh*) selbst nicht tanzend auf. Dagegen »spielt« die personifizierte Weisheit vor Gott (Spr 8,30–31).⁵⁸

Im Neuen Testament erscheint Tanz ambivalent: als Zeichen von Freude und Gemeinschaft (Lk 15,25; 7,32) und als Ort der Verführung und Gewalt (Tanz der Tochter der Herodias, Mk 6,22 f.). Jesus selbst wird nicht als Tänzer geschildert; doch in den apokryphen Johannesakten führt Christus die Jünger in einen mystischen Reigentanz.⁵⁹ Hier wird das Kreuz als Achse kosmischer Bewegung gedeutet – Christus tanzt den Weg von Tod und Auferstehung.

Seit dem 20. Jahrhundert lebt dieses Motiv neu auf: in *Rudolf Steiners* »Eurythmie« (1912), in *Sydney Carters* »Lord of the Dance« (1963), in *John Neumeiers* »Matthäus-Passion« (1981).⁶⁰ In diesen Beispielen erscheint Tanz als Ausdruck einer inkarnatorischen Ästhetik – einer Spiritualität, die Gottes Gegenwart im Rhythmus des Lebens wahrnimmt.

Wie Schnütgen zeigt, begegnet der Tanz in der christlichen Tradition in drei Grundhaltungen:

- als integrierter Ausdruck religiöser Freude,
- als regulierte und normierte Praxis
- und als abgelehntes Symbol sinnlicher Enthemmung.⁶¹

In der Alten Kirche wurde Tanz häufig als Überrest heidnischer Kulte kritisiert; *Augustinus* etwa ordnet ihn der Musik unter und bewertet freies Tanzen als lasziv. Andere Autoren – etwa *Gregor von Nyssa* oder *Hrabanus Maurus* – verwenden Tanz allegorisch als Bild geord-

⁵⁷ Vgl. *Geiger*, Tanz, 62.

⁵⁸ Vgl. *Peetz*, Tanz.

⁵⁹ Vgl. *Leutzsch, Martin* (2015), Christus als Tänzer, in: *Meditation* 41/3 (2015), 9–14, hier 11.

⁶⁰ Vgl. *Leutzsch*, Christus, 12f.

⁶¹ Vgl. *Schnütgen, Tatjana K.* (2025), Tanzspiritualität heute: Ein integratives Phänomen der Ökumene, in: *Materialdienst* 76/2, 64–71.

neten Lebensführung.⁶² Die mittelalterliche Liturgie kennt dagegen vielfältige Formen tänzerischer Praxis. *Philip Knäble* weist nach, dass in Kathedralen wie Sens⁶³ und Auxerre⁶⁴ Prozessionen und Tänze Teil komplexer Initiationsrituale waren.

Die Reformation führt zu einer konfessionellen Differenzierung: Während *Martin Luther* massvolle, sozial geordnete Tänze zulässt, lehnen *Huldrych Zwingli* und *Johannes Calvin* sie als Ausdruck von Weltlichkeit ab. Erst die Aufklärung trennt religiöse und tänzerische Praxis deutlich voneinander.⁶⁵

Im 20. Jahrhundert wird Tanz spirituell neu entdeckt. In meditativen und liturgischen Formen dient er als leibliche Sprache des Glaubens – eine Rückkehr zu frühchristlichen und biblischen Erfahrungsformen. Tanz wird so erneut zu einer *Theologie in Bewegung*, die Spiritualität und Leiblichkeit verbindet.⁶⁶

Um die Wende zum 20. Jahrhundert entstand – neben Ballett und Gesellschaftstanz – eine Bewegung, die Tanz als Ausdruck innerer Erfahrung und religiöser Tiefe neu profilierte. Vertreter:innen des Modernen Tanzes und des Ausdruckstanzes wie *Isadora Duncan*, *Ruth St. Denis*, *Martha Graham*, *Rudolf von Laban* und *Mary Wigman* verstanden Tanz als Einheit von Körper, Geist und Seele. In bewusster Abkehr von dualistischen Körpervorstellungen des 19. Jahrhunderts suchten sie eine erneuerte Verbindung von Leiblichkeit, Natur und Spiritualität. Gesellschaftliche Reformströmungen – insbesondere Lebensreform und Jugendbewegung – begünstigten diese Entwicklung.⁶⁷

Paul Tillich gehört zu den ersten protestantischen Theolog:innen, die ästhetisch-leibliche Ausdrucksformen nicht nur kulturtheore-

⁶² Vgl. *Rahner, Hugo* (1965), *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Freiburg i. Br., 305–308.

⁶³ Vgl. *Knäble, Philip* (2016) *Eine tanzende Kirche. Initiation, Ritual und Liturgie im spätmittelalterlichen Frankreich*, Köln u. a., 302f.

⁶⁴ Vgl. *Knäble*, *Tanzende Kirche*, 324f.

⁶⁵ Vgl. *Schnütgen*, *Tanzspiritualität*, 68.

⁶⁶ Vgl. *Pfaff, Petra* (2006), *Beweg Gott und Mensch. Grundzüge einer Theologie des Tanzes in Schule und Kirche*, Leipzig, 79–99.

⁶⁷ Vgl. *Franco, Susanne* (2017), »Jeder Mensch ist ein Tänzer!« Rudolf Labans Ausdruckstanz und die neuen Dimensionen des Körpers, in: *De Weerd, Mona / Schwab, Andreas* (Hg.), *Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde. Verbindungen der Tanzbewegung um Rudolf Laban zu den Zürcher Dadaisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bern, 43–55.

tisch, sondern theologisch ernst nehmen und dem Ausdruckstanz eine genuine religiöse Tiefendimension zusprechen. Für ihn wird der sich bewegende Körper zu einem Ort der Offenbarung, an dem sich Wirklichkeit nicht begrifflich, sondern existenziell und symbolisch erschliesst. In seinen autobiografischen Schriften beschreibt er diese Erfahrung als »eine neue Begegnung mit der Wirklichkeit in ihren tieferen Schichten«,⁶⁸ die sein »Verständnis von Religion tief beeinflusste – Religion als die geistige Substanz der Kultur und Kultur als die Ausdrucksform der Religion«.⁶⁹

Gleichwohl bleibt Tillichs Zugang primär kunsttheologisch und existenzialphilosophisch. Fragen nach sozialer Körperlichkeit, nach der Rolle von Geschlecht, Macht oder liturgischen Kontexten werden nicht weiter ausgearbeitet. Seine Impulse eröffnen Tiefenschichten religiöser Bewegung, ohne deren kirchliche Praxis zu entfalten.

Ein zweiter Zugang findet sich bei *Jürgen Moltmann*, der in seiner Theologie Gottes Lebendigkeit als Bewegung deutet. In *Der lebendige Gott und die Fülle des Lebens* kritisiert er traditionelle Vorstellungen eines unbewegten, statischen Gottes:

»Der lebendige Gott kann nicht für unveränderlich und unbeweglich gehalten werden, ohne dass man ihn für tot erklärt.«⁷⁰

Bewegung wird für Moltmann zum Ausdruck göttlicher Kreativität. Gottes Handeln ist offen, dialogisch und spielerisch:

»Der schöpferische Gott spielt mit seinen eigenen Möglichkeiten und schafft aus dem Nichts das, was ihm wohlgefällt.«⁷¹

In *Totentänze. Tanz des Lebens* entwirft *Jürgen Moltmann* ein eindrückliches Bild der Heilsgeschichte als dynamische Bewegung: Christus steigt in die Tiefen des Todes hinab und führt diese existentielle Grenzerfahrung in eine Bewegung des Lebens zurück, die in der Auferstehung ihren Höhepunkt findet. So beschreibt Moltmann

⁶⁸ Tillich, Paul (1971), Tanz und Religion, in: Ders. (Hg.), GW, Bd. XII: Frühe kulturphilosophische Schriften 1919–1925, Stuttgart, 134–137, hier 136.

⁶⁹ Tillich, Tanz, 136.

⁷⁰ Moltmann, Jürgen (2014), *Der lebendige Gott und die Fülle des Lebens*. Auch ein Beitrag zur Gottesfrage der Neuzeit, Gütersloh, 45.

⁷¹ Moltmann, Jürgen (1972), *Die ersten Freigelassenen der Schöpfung. Versuche über die Freude an der Freiheit und das Wohlgefallen am Spiel*, München, 24.

die Erlösung als einen umfassenden Übergang, in dem sich Himmel und Erde, Leben und Tod sowie Zeit und Ewigkeit gegenseitig durchdringen.⁷²

Wie schon bei Tillich bleibt jedoch auch bei Moltmann offen, wie diese metaphorischen Tanzbilder auf konkrete liturgische und seelsorgliche Tanzpraxis zu beziehen sind. Seine Theologie weist Wege, ohne sie praktisch auszubuchstabieren.

Seit den 1980er-Jahren prägte die Frauenliturgiebewegung die kirchliche Rezeption des Tanzes wesentlich. In ihren *Gottesdiensten in Bewegung* wurde Tanz als Gebet, Verkündigung und Ausdruck des Evangeliums verstanden. *Brigitte Enzner-Probst* beschreibt diese Praxis als liturgischen Weg der »Corporealität«, in dem der Körper zum energetischen und transformatorischen Ort religiöser Erfahrung wird.⁷³

Teresa Berger hat im Anschluss an Erfahrungen aus Frauenliturgien versucht, tänzerische Ausdrucksformen für den Gottesdienst der ganzen Gemeinde fruchtbar zu machen.⁷⁴ Tanz versteht sie dabei nicht als Zusatz, sondern als grundsätzlich liturgiefähige Praxis, die alle Teile des Gottesdienstes – vom »Bußakt über Wortverkündigung und Glaubensbekenntnis bis hin zur Eucharistie« – durchdringen kann.⁷⁵ Aufgrund seines Symbolwertes kann Tanz selbst zum Ausdruck und Vollzug des Glaubens werden. Tanz und Gebärden verweisen dabei auf zentrale theologische Grunddimensionen wie Schöpfung, Inkarnation, Erlösung und Vollendung und zeichnen so menschliche wie glaubende Existenz leiblich nach.⁷⁶

Kritisch ist jedoch anzumerken, dass sowohl Berger als auch zentrale Vertreterinnen der Frauenliturgiebewegung Körperlichkeit häufig vor allem als befreiende, kreative und gemeinschaftsbildende Ressource verstehen. Enzner-Probst weist selbst darauf hin, dass in

⁷² Vgl. Moltmann, Jürgen (2006), Totentänze – Auferstehungstanz, in: Ders. / Sundermeier, Theo (Hg.), Totentänze – Tanz des Lebens, Frankfurt a. M., 9–42, hier 40f.

⁷³ Vgl. Enzner-Probst, Brigitte (2008), Frauenliturgien als Performance. Die Bedeutung von Corporealität in der liturgischen Praxis von Frauen, Neukirchen-Vluyn, 301–332.

⁷⁴ Vgl. Berger, Teresa (1985), Liturgie und Tanz. Anthropologische Aspekte, historische Daten, theologische Perspektiven (Pietas Liturgica Studia 1), St. Ottilien.

⁷⁵ Berger, Liturgie und Tanz, 73f.

⁷⁶ Vgl. Berger, Liturgie und Tanz, 54f.

manchen feministischen Ritualzusammenhängen »idealtypische« Vorstellungen weiblicher Körperlichkeit reproduziert wurden, die nicht alle Frauen einschlossen.⁷⁷

Feministisch-theologische Diskurse haben diese Problematik vertieft: *Elisabeth Schüssler Fiorenza*⁷⁸ und *Mary McClintock Fulkerson*⁷⁹ weisen darauf hin, dass körperbezogene liturgische Praktiken häufig unbewusst normative Vorstellungen von Geschlecht, Beweglichkeit und Ästhetik transportieren.

Aus Sicht der *embodiment studies* (*Judith Butler*,⁸⁰ *Thomas J. Reynolds*⁸¹) gilt zudem als gut belegt, dass Körper nie ausschliesslich Orte der Befreiung sind, sondern ebenso Räume sozialer Beschränkung, Verletzlichkeit und Exklusion.

Ein weiterer Zugang zur Theologie des Tanzes eröffnet der trinitarische Begriff der *Perichorese*. Das griechische *perichorein* bedeutet »umeinanderkreisen«, »ineinanderwohnen« – in freier Übersetzung auch: »miteinander tanzen«. Seit *Johannes von Damaskus* bezeichnet es das wechselseitige Durchdringen der göttlichen Personen. Die Rede von der göttlichen Perichorese ist damit alles andere als statisch: Sie beschreibt ein dynamisches Ineinander von Selbsthingabe und Gegenwart der göttlichen Personen. *Joy Ann McDougall* hebt in ihrer Relecture von Jürgen Moltmann hervor, dass diese perichoretische Relationalität zwar als kraftvolles Bild trinitarischer Gemeinschaft verstanden werden kann, zugleich aber nicht ungebrochen auf kirchliches Leben übertragbar ist. Sie zeigt, dass sozialtrinitarische Modelle der Gefahr einer »Projektionslogik« ausgesetzt sind: Idealvorstellungen menschlicher Gemeinschaft werden in die Trinität projiziert und dann als normative Folie für kirchliche Praxis zurückgespiegelt.⁸²

⁷⁷ *Enzner-Probst*, Frauenliturgien, 148.

⁷⁸ Vgl. *Schüssler Fiorenza, Elisabeth* (1992), *Discipleship of Equals: A Critical Feminist Ekklesiology of Liberation*, New York, 95–117 u. 203–215.

⁷⁹ Vgl. *McClintock Fulkerson, Mary* (1994), *Changing the Subject: Women's Discourses and Feminist Theology*, Minneapolis, 65–102 u. 181–210.

⁸⁰ Vgl. *Butler, Judith* (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*, New York, 1–23, 23–47 u. 85–123.

⁸¹ Vgl. *Reynolds, Thomas E.* (2008), *Vulnerable Communion: A Theology of Disability and Hospitality*, Grand Rapids, 15–42, 111–140 u. 179–208.

⁸² *McDougall, Joy Ann* (2003), *The Return of Trinitarian Praxis? Moltmann on the Trinity and the Christian Life*, in: *The Journal of Religion* 83/2, 177–203, hier 184–189.

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich *Kirchentanz* zu einer anerkannten Form christlicher Praxis. Er bezeichnet keinen festgelegten Stil, sondern ein offenes Feld leiblicher Spiritualität, das Gebet, Feier, Verkündigung, Meditation und Bibelarbeit umfasst. In dieser Perspektive gilt jede Form von Tanz als »Kirchentanz«, sofern sie liturgische Räume gestaltet und spirituelle Erfahrung ermöglicht.⁸³ Die Bandbreite umfasst historischen Tanz, Volkstanz, freie Improvisation, Biblio-Tanz und choreografierte Meditationstänze ebenso wie zeitgenössische Ausdrucksformen – etwa Elemente des Modern Dance, Contemporary Dance oder Tango.

Einen weiteren Akzent setzt die *Judson Memorial Church* in New York. In den 1960er-Jahren wurde sie durch das Judson Dance Theater zu einem zentralen Ort des Postmodern Dance. Bis heute verbindet die Gemeinde experimentelle Bewegungskunst mit sozialer Offenheit und spirituellen Suchbewegungen. Tanz erscheint hier nicht nur als Kunstform, sondern als Form gelebter Spiritualität – ein Impuls, der auch auf kirchliche Tanzpraxis zurückwirkt.⁸⁴

Ursprünge und Entwicklung der Tanz- und Bewegungstherapie

Die Tanz- und Bewegungstherapie (*Dance/Movement Therapy, DMT*) entstand im 20. Jahrhundert aus der Verbindung zweier Bewegungen: der ästhetischen Emanzipation des modernen Ausdruckstanzes und der Suche nach leiborientierten Heilverfahren in Psychiatrie und Psychotherapie.⁸⁵ Der Modern Dance der frühen Avantgarde –

⁸³ Vgl. Schnütgen, Tatjana K. (2023), Zwischenräume bespielen. Tanz und Spiritualität in der Kirche, in: Schmidt, Markus / Deeg, Alexander (Hg.), Spiritualität und Gemeinschaft. Zugänge zu geistlichem Leben in Beziehungen, Darmstadt, 613–628; Schnütgen, Tatjana K. (2019), Tanz zwischen Ästhetik und Spiritualität. Theoretische und empirische Annäherungen, Göttingen.

⁸⁴ Vgl. Biglieri, Sara, Rethinking Embodiment: Processual Bodies and the Case of Judson Dance Theater, Vortrag gehalten an der XXXIII^{ème} conférence de l'AIMS, Montréal, 3.–6. Juni 2024, <https://www.strategie-aims.com/conferences/36-xxxiii-conference-de-l-aims/communications/6469-rethinking-embodiment-processual-bodies-and-the-case-of-judson-dance-theater/download> (Zugriff am 18.11.2025).

⁸⁵ Vgl. Franco, Jeder Mensch, 45–57.

Duncan,⁸⁶ von Laban⁸⁷ und Wigman⁸⁸ – löste choreografische Konventionen auf und verstand Bewegung als Ausdruck innerer Erlebnisprozesse und existenzieller Freiheit.⁸⁹

Als Begründerin der klinischen Tanztherapie gilt *Marian Chace* (1896–1970). Seit 1942 arbeitete sie am St. Elizabeth's Hospital in Washington D.C. mit psychiatrischen Patient:innen. Sie entwickelte ein Verfahren, das Gruppenrhythmus, Kontaktaufnahme und empathisches Spiegeln verband und Tanz als Medium nonverbaler Kommunikation und Integration verstand.⁹⁰ Parallel dazu prägte *Trudi Schoop* eine humorvolle, körperzentrierte Arbeit mit Schizophrenie-Patient:innen, die sie als »psychosomatische Choreografie« bezeichnete.⁹¹

Mary Starks Whitehouse brachte mit dem »Authentic Movement« (1950er Jahre) einen jungianisch geprägten Ansatz ein. Bewegung wurde hier als »Dialog zwischen Bewusstem und Unbewusstem« verstanden.⁹²

Mit der Gründung der *American Dance Therapy Association* (ADTA) 1966 erhielt die Bewegung eine institutionelle Basis.⁹³ Im deutschsprachigen Raum entstanden seit den 1980er Jahren eigene Ausbildungsgänge, oft im Austausch mit körperpsychotherapeutischen Schulen (Wilhelm Reich, Alexander Lowen, Gerda Boyesen). Bewegung wurde zunehmend als Arbeit am Leib-Selbst-Verhältnis verstanden – als ein Prozess, in dem körperliche Wahrnehmung,

⁸⁶ Vgl. *Franco*, Jeder Mensch, 46.

⁸⁷ Vgl. *Franco*, Jeder Mensch, 52f.

⁸⁸ Vgl. *Franco*, Jeder Mensch, 49.

⁸⁹ Vgl. *Levy, Fran J.* (1988), *Dance Movement Therapy: A Healing Art*, Reston/VA.

⁹⁰ Vgl. *Stockley, Susan* (2004), Older lives, older dances: dance movement therapy with older people, in: *Payne, Helen* (Ed.), *Dance Movement Therapy: Theory and Practice*, 2nd ed. London, 81–101, hier 85.

⁹¹ Vgl. *Stanton, Kristina* (2004), Imagery and metaphor in group dance movement therapy. A psychiatric out-patient setting, in: *Payne, Helen* (Ed.), *Dance Movement Therapy: Theory and Practice*, 2nd ed. London, 123–140, hier 124.

⁹² *Whitehouse, Mary Starks* (1999), The Moving Imagination, in: *Pallaro, Patrizia* (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*, London / Philadelphia, 51–64, hier 42 (Übers. NM).

⁹³ S. dazu die Seite vom American Dance Therapy Association: <https://www.adta.org/about> (Zugriff am 20.11.2025).

affektive Selbstbezüge und sinnhafte Weltbeziehungen miteinander verschränkt sind.⁹⁴

Mit dem Einzug systemischer Theorien verschob sich der Blick auf Tanztherapie grundlegend: Bewegung wurde nicht mehr primär als Symbol psychischer Innenwelten verstanden, sondern als Teil eines kommunikativen Gefüges aus Resonanzen zwischen Körpern, Bedeutungen und sozialen Kontexten. In der Perspektive der systemischen Tanztherapie erscheinen Aufstellungen nicht als starre Anordnungen, sondern als lebendige Bewegungsprozesse. Indem Beziehungen, Rollen und Spannungsfelder körperlich ins Spiel kommen, geraten festgefügte Muster in Fluss und können in neuen Konstellationen erprobt werden. So entsteht ein Raum, in dem sich die *Choreographie* eines Systems behutsam verändert und weiterentwickelt werden kann.⁹⁵

Elke Wilke hat diese systemische Sicht methodologisch erweitert. Sie betont, dass therapeutisches Spiegeln nur dann wirksam ist, wenn es in ein präzises *attunement* eingebettet ist: eine leiblich-affektive Einstimmung, die resonant antwortet, ohne zu imitieren.⁹⁶ Sie unterscheidet vier Schritte: 1. Wahrnehmen, 2. Verstehen, 3. Abstimmen, 4. Rollen-Identifikation.⁹⁷

Empathie erscheint hier als verkörperte Kommunikation, die sich zwischen den Beteiligten ereignet. Wilke betont zudem das Primat der Zielorientierung: Interventionen entstehen aus dem Prozess heraus, nicht aus der Methode.⁹⁸

Embodiment-Ansätze beschreiben die wechselseitige Verschränkung von Körper, Emotion und Kognition. *Wolfgang Tschacher*, *Melanie Munt* und *Maja Storch* betonen die »Bidirektionalität« körperlich-psychischer Prozesse: Haltung und Bewegung beeinflussen Affekte,

⁹⁴ Vgl. *Geuter, Ulfried* (2006), Geschichte der Körperpsychotherapie, in: *Marlock, Gustl / Weiss, Halko* (Hg.), Handbuch der Körperpsychotherapie, Stuttgart, 17–32.

⁹⁵ Vgl. *Bender, Susanne* (2021), Systemische Tanztherapie, 2. Aufl. München.

⁹⁶ Vgl. *Wilke, Elke* (2018), Tanztherapie: Grundlagen, Methoden, Perspektiven, München, 84f.

⁹⁷ Vgl. *Wilke, Elke* (2005), Systemische Aspekte der Tanztherapie, in: *Marlock / Weiss* (Hg.), Körperpsychotherapie, 317–330, hier 323f.

⁹⁸ Vgl. *Wilke*, Tanztherapie.

Motivation und Einstellungen.⁹⁹ Damit wird nachvollziehbar, warum Tanztherapie nachweislich Affekte reguliert und Selbstwirksamkeit stärkt – zwei zentrale Wirkfaktoren erfolgreicher Psychotherapie.¹⁰⁰ Eine Meta-Analyse von *Sabine C. Koch* et al. (2019) bestätigt signifikante Effekte von Dance Movement Therapy (DMT) auf depressive Symptome. Die Ergebnisse zeigen zudem, dass DMT Angst reduziert sowie Lebensqualität, interpersonale und kognitive Fähigkeiten verbessert.¹⁰¹

Tanz- und Bewegungstherapie gewinnt auch in der Demenzbegleitung an Relevanz, da prozedurale und somatische Gedächtnisformen häufig länger erhalten bleiben als deklaratives Gedächtnis.¹⁰² Empirische Studien weisen darauf hin, dass rhythmische Bewegung affektive Stabilisierung, soziale Responsivität und kognitive Aktivierung fördern kann, auch wenn die Evidenzlage methodisch heterogen ist.¹⁰³ In der gerontologischen Spiritualitätsforschung wird betont, dass Resonanz- und Präsenzwahrnehmung wesentlich körperlich vermittelt sind.¹⁰⁴ Bei fortschreitendem Sprachverlust können Bewegungsmuster daher weiterhin Beziehung, Identität und Sinn kommunizieren.

Fazit

Die zunehmende Integration von Tanz- und Bewegungspraxen in therapeutische, psychosoziale und religionsnahe Kontexte erfordert eine differenzierte Analyse ihrer Wirkungsmechanismen sowie ihrer normativen Implikationen. Während empirische Studien posi-

⁹⁹ *Tschacher, Wolfgang* u. a. (2014): Die Integration von Tanz, Bewegung und Psychotherapie durch den Embodiment-Ansatz, in: *körper – tanz – bewegung* 2/2, 54–63, hier 57.

¹⁰⁰ Vgl. *Tschacher*, Integration, 57.

¹⁰¹ Vgl. *Koch, Sabine C.* u. a. (2019), Effects of Dance Movement Therapy and Dance on Health-Related Psychological Outcomes. A Meta-Analysis Update, in: *Frontiers in Psychology* 10, 1–28.

¹⁰² Vgl. *Stockley*, Older lives, 85.

¹⁰³ Vgl. *Meekums, Bonnie* u. a. (2015), Dance movement therapy for depression, in: *Cochrane Database of Systematic Reviews* 2, 2–50.

¹⁰⁴ Vgl. *Bolle, Geertje* (2024), Wo Himmel und Erde sich berühren. Spiritualität und Demenz, in: *Büssing, Arndt* u. a. (Hg.), *Spiritual Care & Existential Care Interprofessionell*, Berlin, 155–159, hier 158.

tive Effekte auf Affektregulation, Beziehungsgestaltung und Selbstwirksamkeit dokumentieren, bleibt die theoretische Fundierung einer bewegungsbasierten Spiritualität heterogen und kontextabhängig. Körper- und Bewegungspraktiken sind nie neutral, sondern stets in soziale, kulturelle und geschlechtsspezifische Ordnungen eingebettet.¹⁰⁵ Dies zeigt sich auch in therapeutischen und kirchlichen Kontexten, in denen Vorstellungen von *gelingender Körperlichkeit* häufig unausgesprochene normative Leitbilder reproduzieren.

Kritische Körperforschung zeigt, dass Tanz – selbst in Settings, die Befreiung, Kreativität oder Selbsttranszendenz betonen – bestehende Machtstrukturen widerspiegeln oder stabilisieren kann.¹⁰⁶ Dies betrifft insbesondere Fragen nach Zugänglichkeit, Körpernormativität, Geschlechterrollen und der impliziten Bewertung bestimmter Ausdrucksformen. Notwendig ist vielmehr eine Analyse der situativen Bedingungen, unter denen Bewegungsprozesse subjektförderlich oder restriktiv wirken.

PD Dr. Nikolett Móricz, Privatdozentin für Praktische Theologie, Abt. Seelsorge, Religionspsychologie und Religionspädagogik, Theologische Fakultät, Universität Bern, Länggassstrasse 51, CH-3012 Bern; nikolett.moricz@faculty.unibe.ch

¹⁰⁵ Vgl. Walz, Dance, 28–67.

¹⁰⁶ Vgl. Davis, Tango, 189–203.