



N°12 2019  
**prospektiv**

Theologisches und Religionswissenschaftliches aus Basel  
Magazinbeilage zu *bref*

**N**

**A**

**Z**

# EDITORIAL

Liebe Leserinnen, liebe Leser

Religion und Tanz?! Wer sich darüber wundert, was beide miteinander zu tun haben, steht in einer einflussreichen christlichen Tradition. Der Tanz ist so offensichtlich mit Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Ekstase verbunden, dass das westliche Mehrheitschristentum kaum Wege gefunden hat, positiv damit umzugehen. Sosehr das Christentum in seiner Geschichte Musik, Kunst und Architektur prägend beeinflusst hat, so wenig ist es zu einer «christlichen Tanzkunst» gekommen. Mit dem Christentum verbinden viele eher «Tanzverbote». Auch der reformierte Gottesdienst in der Schweiz scheint nicht darauf abzuzielen, Menschen als Körper in Bewegung zu setzen. In anderen religiösen Traditionen und geografischen Breitengraden sieht das anders aus: Der mystische Versenkungstanz der Derwische im islamischen Sufismus, rituelle Tänze im Hinduismus, Gott Shiva als «König des Tanzes», und auch in vielen afrikanischen Kirchen geraten Menschen in Bewegung. An der Schnittstelle zwischen Tanz und Religion kommen Themen hervor, die insbesondere für die reformierte Tradition zu den «Nachholfächern» zählen: Wie steht es mit der körperlichen Dimension christlicher Heilserfahrung? Welche Erkenntnisse gehen verloren, wenn der Tanz keine Rolle spielt? Wie verhalten wir uns zur Provokation Nietzsches: «Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde»?

Die vorliegenden Beiträge gehen auf eine Fakultätstagung auf dem Leuenberg im Mai letzten Jahres zurück. Unter dem Titel «Religion und Tanz» sind die Teilnehmenden in Vorträgen, Workshops und Podiumsgesprächen vielen Fragen und Aspekten nachgegangen. Der Beitrag von Johanna Hilari (Bern) stellt die ganz allgemeinen Fragen: Was ist Tanz? Warum tanzen Menschen? Welche Erfahrungen sind mit Tanz verbunden? Matthias Wüthrich (Zürich) spürt den (Un)möglichkeiten einer christlichen Rede vom tanzenden Gott nach. Einen grossen Bogen durch die religiösen Tanzwelten inner- und ausserhalb des Christentums schlägt der Beitrag von Heike Walz (Neuendettelsau). Mit der Haltung zum Tanz im Werk des einflussreichen Kirchenvaters Augustinus gibt Karin Schlapbach (Fribourg) einen vertieften Einblick in die christliche Tradition. Schliesslich fragt Juliane Tugendheim (Heidelberg), warum sich Tanzen therapeutisch auf den Menschen auswirken kann.

Alle Beiträge werfen Licht auf Aspekte dieser spannenden Thematik, die damit keineswegs ausgeschöpft ist. Wir hoffen aber, mit diesem Heft nicht nur eine anregende Lektüre zu bieten, sondern vielleicht auch etwas – im wahrsten Sinne – in Bewegung zu setzen.

PD Dr. Esther Kobel und Prof. Dr. Moisés Mayordomo

## WARUM TANZEN WIR?

3

Johanna Hilari

## DER TANZENDE GOTT. BEOBACHTUNGEN ZUR REZEPTION DER TANZMETAPHER IM CHRISTENTUM

5

Matthias Wüthrich

## AM ANFANG WAR DER TANZ? TANZ UND RELIGION IN INTERKULTURELLER RELIGIONSWISSENSCHAFTLICHER PERSPEKTIVE

7

Heike Walz

## TANZ BEI AUGUSTIN. FREUDE AN DER ZAHL UND QUELLE DER ERKENNTNIS

9

Karin Schlapbach

## TANZ ALS VERKÖRPERUNG DES SELBST. TANZTHERAPIE ALS MITTEL ZUR GESUNDHEITSFÖRDERUNG UND ALS PSYCHOTHERAPEUTISCHE METHODE

12

Juliane Tugendheim

## AUS DER FAKULTÄT

14

### prospektiv

Beilage zum Magazin *bref*,  
Pfingstweidstrasse 10, 8005 Zürich  
Tel. 044 299 33 11, [www.brefmagazin.ch](http://www.brefmagazin.ch)

*Redaktion:* Esther Kobel, Moisés Mayordomo,  
Luca Roth

*Produktion:* Reformierte Medien

*Korrektorat:* Büro Klauser, Steinmaur

*Druck:* Jordi AG, Aemmenmattstrasse 22,  
3123 Belp, Tel. 031 818 01 11

*Herausgeber:* Reformierte Medien  
33. Jahrgang

# WARUM TANZEN WIR?

Johanna Hilari

Eine Tänzerin kniet am vorderen Bühnenrand. Sie stützt sich mit den Armen am Boden ab und richtet ihr Gesicht nach unten. Man hört sie laut atmen und sieht dabei, wie sich ihr Oberkörper regelmässig zusammenzieht. Langsam schwillt diese Bewegung an, entwickelt sich erst in ein Schütteln und mündet dann in ein Zittern, das den ganzen Körper der Tänzerin einnimmt. Ihr Atem verwandelt sich in ein Summen. Schliesslich singt sie klar und dennoch verzittert: «I saw three suns in the sky» und «you're not my suns». Ist das, was hier den Zuschauenden vor Augen geführt wird, Tanz?

Die hier kurz beschriebene Szene stammt vom neusten Solo der Tänzerin und Choreografin Cosima Grand. An ihrem aktuellen Bühnentanzstück *Hitchhiking through Winterland* kann exemplarisch verdeutlicht werden, wie und warum heute getanzt wird. Eine allgemeingültige Antwort auf diese Fragen, welche jeglichen Tanz miteinschliesst, gibt es wohl kaum. Daher werde ich mich im Folgenden auf den künstlerischen zeitgenössischen Tanz fokussieren. Doch wie beschreibt man dieses Genre, das seit knapp vierzig Jahren so benannt wird und von künstlerischer Vielfalt, innovativer Offenheit und ständigem Wandel bestimmt ist? Eine kategorische Erfassung dessen, was zeitgenössischen Tanz definiert, ist kaum möglich. «Den» zeitgenössischen Tanz gibt es nicht, da ihm weder eine bestimmte Ästhetik noch Tanztechnik unterliegt. Unter zeitgenössischem Tanz werden vielmehr solche performativen und/oder tänzerischen Arbeiten verstanden, die als Kunst gerahmt und in denen Körper und Bewegung zentral verhandelt werden. Sie stehen dabei jeweils in spezifischen historischen, kulturellen und politischen Kontexten.

---

**Mich interessiert nicht, wie sich die Menschen bewegen, sondern was sie bewegt.**

---

## Von der Bewegtheit

«Mich interessiert nicht, wie sich die Menschen bewegen, sondern was sie bewegt» ist das wohl bekannteste Zitat von Pina Bausch, der Choreografin, die das Tanztheater Wuppertal zu Weltruhm führte. In ihren Bühnenarbeiten widmete sie sich stets gesellschaftlichen Phänomenen und beleuchtete diese kritisch. Dafür stellte sie konkrete Fragen an die beteiligten Tänzerinnen und Tänzer, die wiederum auf eine performative Weise antworteten. Bausch fragte nach einer «inneren» Bewegtheit, eben danach, was ihre künstlerischen Mitarbeitenden bewegt. Deren Antworten gestalteten und beeinflussten so massgeblich den Kurationsprozess. Die Tanzstücke, die Bausch mit den Ensemblemitgliedern erarbeitet hat, vergegenwärtigen gesellschaftspolitisch relevante Themen, wie zum Beispiel die Rolle der Geschlechter. Spezifische alltägliche Situationen sind dafür abstrahiert sowie tänzerisch und theatral dargestellt. Strenggenommen werden Bauschs Arbeiten zum eigenen Genre des Tanztheaters gezählt. Doch sowohl ihre Stücke als auch ihre Arbeitsweise haben jüngere Generationen von Choreografinnen und Choreografen massgeblich geprägt.

## Tanz und Gefühle

Auch im eingangs genannten Stück *Hitchhiking through Winterland* stehen innere Zustände im Vordergrund. Anders jedoch als Bausch fragt die junge Choreografin spezifisch danach, wie sich Bewegungen auf die körperliche und emotionale Verfassung auswirken. Als Ausgangspunkt für ihre Recherche zu diffusen Gefühlen wie Fremdheit und Angst steht ein Werk aus der klassischen Musik; *Hitchhiking through Winterland* ist eine heutige Antwort oder eine getanzte Reaktion auf Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise*. In einer kargen und kühlen Landschaft lässt die junge Walliserin repetitive Bewegungen durch ihren Körper fahren. Die stetige Wiederholung der Bewegung verselbständigt sich, als ob sie immer weiter in das Innere der Tänzerin eindringen und dort emotionale Zustände formen und hervorrufen würde. Freude, Verzweiflung und Entfremdung verschmelzen dabei mit physischen Handlungen,

wie Zittern, Schaukeln oder Hüpfen. Dabei unterstreichen die eigens für das Stück komponierten Popsongs das inszeniert ambivalente Verhältnis, das die Tänzerin mit ihrer Umgebung hat. Einige der Songs beziehen sich explizit auf den Liederzyklus *Winterreise*, indem sie sich an der englischen Übersetzung der knapp 200 Jahre alten Liedtexte von Wilhelm Müller orientieren. Während einer Stunde befindet sich die Tänzerin auf einer Art Reise, in der sie von inneren Zuständen heimgesucht wird und diese zugleich physisch hervorruft. Sie kauert mal in sich versunken, zart und beinahe animalisch, um dann beim nächsten Song den Bühnenraum geradezu euphorisch einzunehmen und den Blick direkt ins Publikum zu richten. Wie in einer fremden Umgebung, die sie sich zu eigen macht, wirkt Cosima Grand mal unheimlich, mal verletzlich.

## Die Performativität des Tanzes

In *Hitchhiking through Winterland* steht keine Narration im Mittelpunkt, vielmehr werden die Zuschauenden Zeugen von physischen Handlungen. Grand vergegenwärtigt durch ihre repetitiven Bewegungen die enge Verbindung von körperlichen und emotionalen Zuständen. Die Bewegungsform, also die Art und Weise, wie sich die Tänzerin bewegt, wirkt sich in diesem Solo auf die Tänzerin aus und somit gleichzeitig auch auf die Zuschauenden. Das Tanzstück ist insofern performativ, als dass die Tänzerin Handlungen vollzieht, die sie nicht spielt, sondern die genau das bedeuten, was sie tut.

Mit Formen und Strukturen von Bewegung und deren Verbindung zu Zeit und Raum setzt sich die international renommierte Choreografin Anne Teresa de Keersmaecker auseinander und prägt mit ihrer Arbeit seit bald vierzig Jahren die zeitgenössische Tanzlandschaft. In ihren Choreografien schafft sie stets enge Bezüge zwischen Tanz und Musik. Dabei geht sie äusserst akribisch vor und macht über die Choreografie auch musikalische Strukturen sichtbar. So zum Beispiel in *Cesena*, einem Stück, in dem Tänzerinnen singen und Sänger tanzen, das im Sommer 2011 zu Tagesanbruch auf dem Cour d'Honneur im Papstthof von Avignon uraufgeführt wurde.

## Im Tanz können abstrakte Ideen verkörpert werden; das Unsichtbare und Unnennbare kann sichtbar gemacht werden.

Die musikalische Basis sind isorhythmische und mehrhöriige Lieder aus dem 14. Jahrhundert. Hört man anfangs im Dunkeln den Gesang und die Geräusche des sich bewegenden Ensembles, entdeckt man – je weiter das Morgengrauen fortschreitet – die Vielschichtigkeit der Choreografie. Die musikalischen Strukturen der *Ars Subtilior* werden auf die physischen Bewegungen übertragen und scheinen sich in den Raum einzuschreiben. Durch den begleitenden Sonnenaufgang wird zudem die zeitliche Komponente sichtbar. «For me dancing is a way of thinking. Through dance we can embody the most abstract ideas and thus reveal what we cannot see, what we cannot name», schrieb vor bald zehn Jahren die geachtete belgische Choreografin zum internationalen Tag des Tanzes. Dass durch Tanz abstrakte Ideen verkörpert werden können sowie dasjenige sichtbar gemacht wird, was unsichtbar und unnennbar ist, wird im positiven Diskurs über zeitgenössischen Tanz immer wieder genannt. Bei Keersmaekers Stücken werden beispielsweise geometrische Strukturen über den Tanz in den Raum und in Bewegung gebracht, sie sind abstrakt, aber machen unsere Umwelt dennoch sichtbar. In ihrer Botschaft stellt sie ferner den selbstreferenziellen und körperlichen Charakter von Tanz in den Vordergrund und benennt das (Un-)Verhältnis von Tanz und Sprache.

## Der Mythos der Universalverständlichkeit hält sich hartnäckig im Diskurs über Tanz.

### Zwischen physischer Handlung und Verbalisierung

Tatsächlich ist Tanz als physische Handlung damit konfrontiert, dass Bewegung nicht immer einfach in Worte zu fassen ist. Dies äussert sich beispielsweise dann, wenn nach Tanzaufführungen jemand den Kommentar macht, er oder sie habe das Stück nicht ver-

standen. Für das Tanzverständnis in unseren westlich-europäischen Kulturkreisen ist die Schwierigkeit der Versprachlichung von Tanz bezeichnend, da eine ausgeprägte Schriftkultur vorherrscht und Wissen über Diskurse generiert und vermittelt wird. Es ist insofern nicht weiter verwunderlich, dass Tanz immer wieder marginalisiert worden ist. Davon zeugen zum Beispiel polemische Streitschriften aus dem 18. Jahrhundert, die vorwiegend in kirchlichen Kontexten verfasst wurden und gegen den Tanz anschreiben. Dieser verständnislosen Haltung steht die Vorstellung gegenüber, dass Tanz über kulturelle, sprachliche und nationale Grenzen hinweg verstanden wird und verbindend wirkt. Der Mythos der Universalverständlichkeit hält sich hartnäckig im Diskurs über Tanz. Er baut darauf auf, dass jeder Mensch einen Körper hat und sich über Tanz – der wiederum als nonverbales Phänomen aufgefasst wird – verständigen kann. Tanz gilt hier als physische Kommunikationsform, die über die biologischen und erst recht über kulturelle und historische Prämissen hinaus universell gilt.

In beiden Positionen steht der Tanz in einem Missverhältnis zur Sprache. Gilt er einerseits als schwierig bis unmöglich zu beschreiben und darum als unfassbar, wird er andererseits zu einem beinahe unabhängigen Kommunikationssystem emporgehoben, das auf reiner physischer Wahrnehmung und emphatischer Wirkung aufbaut. Allerdings kann das, was auf der Bühne und im Zuschauerraum passiert, durchaus beschrieben werden, und nie steht das Bühnengeschehen abseits von spezifischen historischen und kulturellen Zusammenhängen.

### Zum Schluss: Warum schauen wir zu?

Warum wird also auf den Bühnen getanzt? Die Antwort auf diese Frage gilt eigentlich für jede Kunstform. Denn es gibt unerschöpflich viele (gesellschaftlich) relevante Themen, auf die Choreografen und Choreografinnen reagieren können. Die unterschiedlichen künstlerischen Formen der Repräsentation sind so variantenreich wie die zu repräsentierenden Themen selbst. Diese Breite soll weniger abschreckend als ermutigend wirken; jeden-

falls wird auf den Bühnen nicht getanzt, um den Zuschauern das Fürchten beizubringen. Ich möchte also potenzielle Zuschauerinnen und Zuschauer hier dazu ermutigen, mehr Tanzaufführungen zu besuchen und sich zu fragen: Warum schauen wir zu?

# DER TANZENDE GOTT

## BEOBACHTUNGEN ZUR REZEPTION DER TANZMETAPHER IM CHRISTENTUM

Matthias Wüthrich

Wer kennt ihn nicht, *Shiva*, den Hochgott, der mit Brahman und *Viṣṇu* zur hinduistischen Göttertrias zählt? Zu den reichen Symbolisierungen von *Shiva* zählt auch seine Darstellung als «König des Tanzes» (*Naṭarāja*). In einem Flammenkranz tanzt der vierarmige *Shiva* mit seinem rechten Fuss auf dem Dämon der Unwissenheit. Ein Tanz, der nicht nur als Tanz der Zerstörung des Universums zu verstehen ist, sondern auch als Freudentanz, in dem *Shiva* gleichzeitig den Kosmos wieder neu erschafft.

Sucht man im Christentum nach Analogien zur Vorstellung eines tanzenden Gottes, so geht man leer aus – zumindest auf den ersten Blick. Wohl wird im Alten Testament getanzt: *Miriam* tanzt nach dem Durchzug durch das Schilfmeer (Ex 15,20f.), *David* tanzt vor der Bundeslade (2 Sam 6,14.16), die Weisheit spielt und tanzt vor Gott am Anfang der Schöpfung (Spr 8,30f.). Zudem gibt es Hinweise darauf, dass auch im frühen Christentum getanzt wurde. In den apokryphen Johannesakten ungefähr aus dem 3. Jahrhundert taucht das Motiv des tanzenden Christus auf. Dass nicht nur die Seligen im Himmel tanzen, sondern auch Christus als ihr Vortänzer, gehört zur volkstümlichen, zuweilen auch mystischen Tradition des Christentums, die sich subkutan in Dichtung, Lied und Malerei bis in die Moderne durchhält. Auf das Ganze gesehen ist jedoch das Tanzmotiv im Christentum ein klar randständiges Motiv. Das gilt selbst dann, wenn sich die Sichtweise eines tanzfeindlichen Christentums immer mehr als Konstrukt des 18. und 19. Jahrhunderts erweist. Die Theologin *Helga Kuhlmann* hat mehrere Gründe für die kritische Distanz des Christentums zum Tanz herausgearbeitet. Sie nennt vier Faktoren für die Tanzpolemik: 1. die Abgrenzung vom heidnischen (und jüdischen) Tanz, 2. die Leibfeindlichkeit, 3. die Assoziation des Tanzes mit dem Teufel, dem Bösen und 4. die Ablehnung von Rausch und Ekstase.

*Kuhlmanns* Faktoren leuchten zwar ein, doch sie sind sehr allgemein gehalten. Ich möchte im Folgenden einen engeren Fokus

wählen und spezifisch danach fragen, warum das Christentum keine Vorstellung eines *tanzenden Gottes* ausbilden konnte. Meine Frage ist systematisch-theologischer Natur und lautet: *Warum war es in der traditionellen christlichen Gotteslehre nicht möglich, die Vorstellung eines tanzenden Gottes auszubilden und in den Gottesgedanken zu integrieren?* Die Frage zielt nicht auf eine kirchenhistorische, kunstgeschichtliche oder religionssoziologische Erklärung des *faktischen* Ausfalls des Bildes vom tanzenden Gott in der christlichen Religionspraxis. Es geht allein darum zu zeigen, warum sich das Bild eines tanzenden Gottes in der christlichen *Gotteslehre* gar nicht erst hat ausbilden können.

### Das Bild eines tanzenden Gottes hat sich in der christlichen Gotteslehre gar nicht erst ausbilden können.

#### Blockaden der Vorstellung eines tanzenden Gottes

Der christliche Gottesgedanke hat sich in seiner Geschichte im Dauergespräch mit zeitgenössischer Philosophie entwickelt und dabei vielfältige Anleihen gemacht. Man denke etwa an die aristotelische Bestimmung von Gott als dem unbewegten Bewegten. Bereits hier wird nachvollziehbar, dass die Vorstellung eines tanzenden Gottes gegen grundlegende metaphysische Prinzipien des Gottesgedankens verstossen hätte. Ein unbewegter Bewegter tanzt nicht, sonst ist er nicht Gott!

Am evidentesten werden die theoretischen «Tanz-Blockaden», wenn man sich die Attribute ansieht, die dem Gottesbegriff in der theologischen Tradition beigelegt wurden. Ich beziehe mich hier vor allem auf die mittelalterliche Theologie und die altprotestantische Orthodoxie.

Zu diesen Attributen zählen zum Beispiel die Eigenschaften der Unveränderlichkeit und Leidensunfähigkeit, der Ewigkeit sowie der Allgegenwart Gottes. Jede dieser Eigenschaften Gottes blockiert auf ihre Weise und im Zusammenhang mit den anderen den Gedanken eines tanzenden Gottes:

#### 1. Zu den Eigenschaften der *Unveränderlichkeit* und *Leidensunfähigkeit*:

Tanz setzt Bewegung und meistens auch Leidenschaftlichkeit voraus. Die Eigenschaft der Unveränderlichkeit sichert in der theologischen Tradition die Unsterblichkeit Gottes, seine vollkommene Identität und Variationslosigkeit, die Beständigkeit seiner Beschlüsse und Verheissungen. Zusammen mit der Eigenschaft der Leidensunfähigkeit hat sie wohl auch dazu beigetragen, den reichen Affekthaushalt des alttestamentlichen Gottes herunterzutemperieren. Abgesehen von wenigen Ausnahmen (wie etwa *Martin Luther*) vertrat die traditionelle Dogmatik die Meinung, dass Gott durch das menschliche Leiden nicht affiziert wird. Nicht einmal durch das Leiden Jesu am Kreuz. *Jesus Christus* litt nur nach seiner menschlichen Natur, nicht nach seiner göttlichen. Gott ist darum auch nicht leidenschaftlich, er ist passionslos. Die Vorstellung eines tanzenden Gottes ist vor dem Hintergrund der Gottesattribute der Unveränderlichkeit und Leidensunfähigkeit kaum nachzuvollziehen.

#### 2. Zur Eigenschaft der *Ewigkeit*:

Tanz setzt Rhythmus und sequenzielle Akte voraus, Tanz vollzieht sich in einem zeitlichen Nacheinander. Es gab verschiedene Konzepte, wie Gottes Ewigkeit zu denken ist. *Thomas von Aquin* verstand zum Beispiel Gottes Ewigkeit als reine, unbegrenzte Dauer, in der es kein Nacheinander gibt. Die alten dogmatischen Konzepte gingen in der Regel davon aus, dass Zeit und Ewigkeit geschieden sind und die Ewigkeit Gottes als zeitlos gedacht werden muss. Eine solche Ewigkeit Gottes war mit den Vorstellungen eines tanzenden Gottes unvereinbar.

### 3. Zur Eigenschaft der *Allgegenwart*:

Die dogmatische Tradition hat Gott zwar eine (bestimmte) Allgegenwart zugesprochen. So hat etwa Augustin angenommen, dass Gott überall zugleich und ganz präsent ist. Doch Gott selbst wurde raumlos vorgestellt. Gott hat und ist kein Körper; nicht einmal vom Himmel (dem *coelum empyreum*) ist er begrenzt und umfungen. Gott braucht weder Raum (noch Zeit), um überall ganz präsent zu sein. Tanz setzt freilich Raum voraus und spannt gleichzeitig einen Raum auf. Für die Vorstellung eines Gottes, der tanzt und der in dieser Weise Raum einnimmt und aufspannt, bietet die theologische Lehrtradition kaum Denkooptionen.

## «Perichorese» bedeutet: Die Einheit des Wesens Gottes besteht in der tanzend sich durchdringenden Dreiheit der drei Personen Vater, Sohn und Heiliger Geist.

### Revisionen auf der Basis der Trinitätstheologie

Angesichts dieser Ausführungen ist es umso bemerkenswerter, dass bereits in der Alten Kirche sowohl in der Trinitätslehre wie in der Lehre von Jesus Christus – also an zentraler Stelle – ein Begriff auftaucht, der ursprünglich in der Tanzkunst beheimatet ist, nämlich der altgriechische Begriff der *perichoresis* (von *perichōrein kyklō*, «einander umtanzen»). Perichorese bezeichnet seit Gregor von Nazianz die wechselseitige Durchdringung der göttlichen und der menschlichen Natur Jesu Christi und seit Johannes von Damaskus die wechselseitige Durchdringung der drei göttlichen Personen Vater, Sohn und Heiliger Geist. Im Blick auf die Trinität bedeutet Perichorese: Die Einheit des Wesens Gottes besteht in der tanzend sich durchdringenden Dreiheit der drei Personen Vater, Sohn und Heiliger Geist. Der trinitarische Monotheismus des Christentums meint diesen einen Gott als tanzend-dynamische Dreieinigkeit. Das Bild des Tanzes hat hier die lehrmässige Funktion, das dynamische wechselseitige

Innewohnen der drei Personen bei bleiben-der Andersheit auszusagen. Die Tanzmetapher der Perichorese wurde zwar auch in der traditionellen Dogmatik oberflächlich mitt-radiert, doch ihre grundlegende Bedeutung für den Gottesgedanken erschloss sich der systematischen Theologie erst im 20. Jahr-hundert im Zuge der sogenannten Renais-sance der Trinitätslehre – und hat dann eine steile Karriere absolviert.

### Der tanzende Christus

Im 20. Jahrhundert gewinnt der Tanz im Christentum an Bedeutung, zumindest in der religiösen Praxis und Kunst, am Rande aber auch in der Theologie. Grund dafür waren u.a. pfingstliche Einflüsse und missionstheologi-sche Begegnungen mit dem Hinduismus. Auch die feministische Theologie hat dazu beigetragen. Den Boden geebnet hat aber eben auch ein trinitätstheologisch vertieftes Nachdenken über die Perichorese. Vor allem Jürgen Moltmann hat versucht, die theologi-sche Bedeutung des Tanzes herauszuarbeiten. Moltmann tut das vor allem im Blick auf den Tanz Jesu Christi. In Erinnerung an die vor dem Schöpfer spielende Weisheit in Spr. 8 sieht er Jesus Christus als den «kosmischen Vortänzer aller Dinge».

Doch der Tanz durchzieht nach Moltmann die ganze Geschichte Christi: Er tanzt vom Himmel auf die Erde, der qualvolle Toten- und Höllentanz geht über in den Siegestanz der Auferstehung, der für Moltmann der wesentlichen und zentrale Tanz Christi ist.

## Nietzsche: «Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde.»

### Zum Schluss

Die systematisch-theologisch entscheidende Frage ist natürlich, wie angemessen die Übertragung derart anthropomorpher Bilder auf Gott ist und in welchem Masse sie fähig ist, das Sachanliegen christlicher Gottesrede Ausdruck zu verleihen und die theologische Gottesimagination für die Gegenwart kreativ zu erweitern. Hier gäbe es sicher auch kritische Rückfragen zu stellen! Doch das Positive sei zum Schluss herausgestrichen: Friedrich Nietzsche hat in seinem Buch *Also*

*sprach Zarathustra* geschrieben: «Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen ver-stünde». Einen dionysischen Tanz Gottes, wie ihn Nietzsche imaginierte, kann und soll sich die christliche Theologie nicht vorstel-len. Doch so viel ist Nietzsche doch zuzuge-stehen: Das Bild des tanzenden Gottes evoziert eine tiefsinnige Leichtigkeit, die es vielleicht ermöglicht, den «Geist der Schwe-re», von dem Zarathustra spricht und der doch manchmal das Christentum befällt, los-zuwerden und mit Zarathustras Worten zu frohlocken: «Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt (...) Gott durch mich.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bei Nietzsche heisst es: «...jetzt tanzt ein Gott durch mich.»

# AM ANFANG WAR DER TANZ?

## TANZ UND RELIGION IN INTERKULTURELLER RELIGIONSWISSENSCHAFTLICHER PERSPEKTIVE

Heike Walz

### Tanz, tanzt, sonst sind wir verloren

Die Choreografin Pina Bausch (1940–2009) des Tanztheaters Wuppertal erzählte 2007 eine Geschichte, als sie den Kyoto Prize verliehen bekam: In Griechenland war sie bei Familien der Sinti und Roma zu Gast. Sie fingen an zu tanzen. Ein Mädchen, vielleicht zwölf Jahre alt, forderte sie auf, mitzutanzten: «Dance, dance, otherwise we are lost.» So wurde dieses Motto zum Untertitel von Wim Wenders Kinofilm *Pina*. Pina Bausch empfand den Tanz als Körpersprache. Durch den Tanz drückte sie Gefühle aus, die sie nicht in Worte fassen konnte.

Der Tanz ist «unsere Mutterkunst», so schrieb Curt Sachs 1933 in seiner Weltgeschichte des Tanzes. In der Literatur wird oft auf Höhlenmalereien aus dem Paläolithikum verwiesen, die rituelle Tanzszenen darstellen. Am Anfang war der Tanz? Nicht das Wort, in gut protestantischer Tradition? In europäischen Breitengraden wirkt diese rituelle Bedeutung des Tanzes doch etwas sperrig, gilt er doch als säkulare Freizeitbeschäftigung, als sportliche Aktivität oder als kulturelle Darbietung.

### Tanz und Religion ein (Nicht-)Gegenstand europäischer Religionswissenschaft

Europäische Religionswissenschaftler wie Gerardus Van der Leeuw gingen im 20. Jahrhundert noch davon aus, dass Tanz und Religion eine Einheit bilden. Gottfried Fermor schrieb vor wenigen Jahren, der Tanz sei der Ursprung religiöser Kulte. Insgesamt ist der Tanz in der europäischen Religionswissenschaft jedoch ein marginales Thema geblieben, was möglicherweise damit zusammenhängt, dass sich der Tanz im europäischen Christentum in der religiösen Alltagspraxis nicht etabliert hat. Im Unterschied dazu gehören Religion und Tanz in anderen Religionen und auf anderen Kontinenten zusammen.

Es scheint deshalb vonnöten, den eurozentrischen Blick hinter sich zu lassen, der Tanz nicht mit Religion in Zusammenhang bringt.

### Stille, Ruhe und *stabilitas* im europäischen Christentum

Stille, ruhige Andacht, Konzentration und Regungslosigkeit sind die Markenzeichen mitteleuropäischer christlicher Rituale. Der Sonntagsgottesdienst in Schweizer Kantonalkirchen spiegelt dies wider. Er gleicht eher einer tanzfreien Zone. Bewegung und Tanz treffen meist nicht den Geschmack der Gläubigen. Ausnahmen sind Gottesdienste mit Kindern oder experimentierfreudige liturgische Aufbrüche seit dem 20. Jahrhundert, was sich auch in der Christlichen Arbeitsgemeinschaft Tanz und Spiritualität e.V. niederschlägt. Prominente Beispiele sind u.a. feministische Liturgien, Kirchentage oder Gemeinden anderer Sprache und Herkunft, insbesondere charismatisch-pfingstlich geprägte afrikanische Gemeinden.

### *Mobilitas* im aussereuropäischen Christentum – postkoloniale Aneignung von Tanz

In jüdischer und hellenistisch-römischer kultischer Tradition der Antike wurde zwar getanzt, aber im frühen Christentum äuserten sich die Kirchenväter meist kritisch. Vielfältige Gründe spielten hinein, unter anderem die Unsicherheit, ob bei Symposien oder auf Märtyrergräbern zu Ehren Christi getanzt wurde oder einer anderen Gottheit zuliebe; vermutlich auch die enge Verbindung von Tanz und Erotik in gnostischen Strömungen. Der Tanz blieb marginal, auch wenn in der Volksreligiosität weiter getanzt wurde. Eine künstlerisch hochwertige christliche sakrale Tanzkunst entwickelte sich nicht. Die Identitätsbildung verlief in Abgrenzung zum Tanz. Der Tanz wurde jedoch symbolisch dar-

gestellt, in Basel beispielsweise in den mittelalterlichen Figuren des Totentanzes im Totengässlein oder dem tanzenden Engel am Basler Münster. Die Kirchen reformatorischer Tradition stellten seit dem 16. Jahrhundert die Kirchenmusik und den Gemeindegesang ins Zentrum.

Viele Kirchen im aussereuropäischen Christentum streiften seit dem 20. Jahrhundert die Tanzverbote der europäischen Mission ab. Das Tanzrevival lässt sich als postkoloniale religiöse Aneignung der Definitionsmacht über Tanz, Musik und Gottesdienst deuten. Das Christentum in Europa hat sich der *stabilitas* zugeneigt, während im aussereuropäischen Christentum die *mobilitas* zunehmend zum Charakteristikum wird. Die Haltungen und Geschmäcker liegen im Weltchristentum weit auseinander. Bei gemeinsamen interkulturellen und ökumenischen Gottesdiensten kann dies zu Spannungen führen.

---

**Christentum in Europa hat sich der *stabilitas* zugeneigt, während im aussereuropäischen Christentum die *mobilitas* zunehmend zum Charakteristikum wird.**

---

### Tanz als nonverbale Quelle der Religionswissenschaft

Der *cultural turn*, die kulturwissenschaftliche Wende in der Religionswissenschaft, eröffnet neue Möglichkeiten, sich dem Tanz zu

## Die gute Nachricht für alle Tanzmuffel lautet: Sie sind nicht verloren. Es gibt in diesen Ritualen neben den Tanzenden auch diejenigen, die zuschauen und sitzen bleiben, aber gleichermassen durch den Tanz spirituell bewegt werden.

nähern, da der Blick nun über schriftliche Texte hinausgeht. Er richtet sich auf nonverbale Quellen, zu denen neben Bildern (*visual cultures*) auch performative Handlungen gehören: Feste, Filme, Musik – und Tanz. Der performative Turn geht mit dem *body turn* einher. Der Körper und die menschlichen Sinne gelten in der Religionsästhetik als Träger von Wissen. Der Tanz wird zur Erkenntnisquelle der Religionswissenschaft.

Muss man selber tanzen, um sich den Tanzformen religionswissenschaftlich anzunähern? Viele Religionswissenschaftler\*innen tanzen selber. Subjektive Tanzerfahrungen können in die Analyse von Tanzpraxen einfließen, was aber auch durch teilnehmende Beobachtung möglich wäre. Leibphänomenologisch ausgedrückt wird versucht, zusätzlich zur Aussenperspektive auch der Innenperspektive auf die Spur kommen: Was bewegt Menschen beim Tanzen (religiös) innerlich?

### Tanz im Vergleich der Religionen: Derwischentanz – indischer Hindu-Tanz – Candomblé

Warum tanzen Menschen in religiösen Traditionen? In einem exemplarischen Religionsvergleich habe ich den Drehtanz der Derwische im Sufismus der islamischen Mystik, den klassischen indischen Tanz in Hindu-Traditionen und den Tanz im afrobrasilianischen Candomblé verglichen. In diesen drei Beispielen ist der Tanz unabdingbarer Teil eines jahrhundertlang tradierten religiösen Rituals, ob im sogenannten Sema der Sufis, im indischen Hindu-Tempelritual oder in einer Ritualfeier für eine/-n Orixá (göttlichen Vermittler) im Candomblé.

### Ekstase im Tanz: Kommunikation mit übernatürlicher Welt

Jeder Tanz würde an dieser Stelle eine eingehende Betrachtung verdienen. Vereinfacht sei lediglich angedeutet, dass die drei religiösen

Tänze etwas gemeinsam haben: Die Tanzenden geraten in einen Trancezustand. Sie werden ergriffen. Sie sind entrückt und verzückt. Die relativ festgelegten Tanzmuster führen diese ekstatischen Bewusstseinszustände herbei. Erforderlich ist ein jahrelanges Training, das körperlich anspruchsvoll ist.

Der Tanz wird zum spirituellen Medium, durch welches die Menschen mit der übernatürlichen Welt kommunizieren. Die Gottheiten sind im Tanz leibhaftig gegenwärtig. Der Derwischentänzer dreht sich bis zur mystischen Vereinigung mit der Liebe Allahs. Die indische Tänzerin tanzt ihre Gottheit, beispielsweise Shiva, herbei. Im Candomblé ergreift der Orixá Besitz vom Körper des tanzenden Mediums. Mit William James gesprochen, ermöglichen die Tänze mystisch-religiöse Erfahrungen, in denen die sichtbare Welt mit der unsichtbaren Welt in Kontakt kommt. Gleichwohl ist der mystische Drehtanz im Islam nicht unumstritten, dasselbe galt lange Zeit für Hindu-Tempeltänzerinnen.

Die gute Nachricht für alle Tanzmuffel lautet: Sie sind nicht verloren. Es gibt in diesen Ritualen neben den Tanzenden auch diejenigen, die zuschauen und sitzen bleiben, aber gleichermassen durch den Tanz spirituell bewegt werden. *Mobilitas* und *stabilitas* gehören zusammen.

### Argentinischer Tango im christlichen Gottesdienst

Fehlt dem europäischen Christentum doch etwas von der tänzerischen Kraft solcher Rituale? Spüren gegenwärtige explorative Formen, Tanz und Gottesdienst miteinander zu verbinden, dem nach? Im Jahr 2007 habe ich – damals in Buenos Aires lebend – zum ersten Mal auf dem Deutschen Evangelischen Kirchentag in Köln einen Tango-Gottesdienst erlebt. Zunächst war ich skeptisch, dann aber positiv überrascht. Seitdem habe ich selber in Lehrveranstaltungen zum

Tanz in der Religionswissenschaft mit Tango (und anderen Tänzen) experimentiert. In einigen Städten in Deutschland und der Schweiz bringen Tangotänzer und Pfarrerinnen den Tango mit Gebeten, Psalmen, biblischen Texten und aktuellen gesellschaftlichen Fragen in Dialog. Der argentinische Tango ist eine «getanzte Umarmung». Meiner Erfahrung nach lassen sich Menschen von der innigen Umarmung und dem Dialog mit der gefühlvollen Musik berühren. Deuten manche dies als Berührung Gottes, als *touch of transcendence* (Mayra Rivera)?

Häufig kommen Menschen in Tango-Gottesdienste, die sonntags nie in die Kirche gehen. Sie erleben den Tangotanz im Kirchenraum als Einladung. Liegt dies auch am interkulturellen Gepräge dieses Tanzes? Inmitten von Migration und Einsamkeit in den Hafenslums von Buenos Aires entstanden, drückt er die Sehnsucht nach einem besseren Leben tanzend aus. Vermag der argentinische Tango die Botschaft von der Befreiung durch Jesus Christus in sinnlich-ästhetischer Form zum Klingen zu bringen? Antworten darauf findet, wer sich auf neue Erfahrungen ebenso einlässt wie auf kritische Rückfragen.

(Eine ausführliche Version mit Literaturverweisen wird 2019/2020 in *Interkulturelle Theologie. Zeitschrift für Missionswissenschaft* erscheinen).

Prof. in Dr. Heike Walz ist Lehrstuhlinhaberin für Interkulturelle Theologie, Missions- und Religionswissenschaft und derzeit Rektorin an der Augustana-Hochschule Neuendettelsau.  
heike.walz@augustana.de

# TANZ BEI AUGUSTIN

## ODER ERKENNTNIS ALS ERFAHRUNG

Karin Schlapbach

In der griechisch-römischen Kultur war der Tanz allpräsent. Aus ebendiesem Grund stand die spätantike christliche Elite dem Tanz im allgemeinen ablehnend gegenüber. Tanz, Theater und Spiele wurden von den Kirchenvätern als allseits bekannte Symbole der alten Kultur benutzt, von der sich die Christen absetzen wollten (oder sollten). So werden beispielsweise bei Tertullian die damals sehr beliebten Pantomimen kritisiert, weil sie in ihrem virtuosen Solotanz die alten Götter darstellten oder weibliche Rollen übernahmen. Und Augustin erinnert sich im dritten Buch der *Bekenntnisse* an seine jugendliche (und, wie er nunmehr glaubt, verfehlte) Begeisterung für «fremden Kummer, blosser Fiktion, im Tanz vorgeführt» (*Confessiones* 3.2).

### Tanz zwischen Polemik und Realität

Die Polemik der Kirchenväter zeigt allerdings, dass der Tanz in der Spätantike keineswegs aus dem Alltag verschwunden war. Hinzu kommt, dass Christen nicht nur als Zuschauer an Schauspielen und Tänzern teilnahmen; sie tanzten bei manchen Gelegenheiten auch selber. Basilius von Caesarea empört sich in einer Predigt über Christen und Christinnen, die in der Osternacht bei den Märtyrergräbern tanzten, und Augustin prangert das ostentative Tanzen vor der Kirche während des alten Neujahrsfests der Kalenden an (ein Fest, das übrigens im bündnerischen Chalanda-marz weiterlebt).

Diese Kritik wird oft wiederholt und wirkt bisweilen abgegriffen. Daher bleibt unklar, wie weit verbreitet die inkriminierten Tanzexzesse unter Christen tatsächlich waren, und wir sollten uns davor hüten, allzu schnell von der Polemik auf die Realität schliessen zu wollen, sondern müssen die jeweiligen rhetorischen Absichten der Autoren mitbedenken. Doch können wir zumindest festhalten, dass der Tanz stellvertretend für eine zurückgewiesene Lebensform mit ihren Sitten und Bräuchen genannt werden konnte und insofern keineswegs bedeutungslos geworden war.

### Augustins Interesse am Tanz

Dass sich Augustin (354–430 n. Chr.) für Tanz und Theater interessierte, ist bekannt. Neben

der schon erwähnten Kritik am Anfang des 3. Buches der *Bekenntnisse* und den Predigten befasst er sich auch im *Gottesstaat* ausführlich mit dem Theater, seinem Ursprung und seiner Einbettung in die alte Religion. Weit weniger bekannt sind hingegen seine unvoreingenommenen Beobachtungen zum Pantomimus in verschiedenen Frühschriften. In diesen Schriften verlässt Augustin die konventionellen Bahnen der christlichen Kritik am Tanz und denkt auf ganz eigenständige Weise über diese Kunstform nach. Dabei enthält er sich im allgemeinen nicht nur jeder Kritik, sondern spricht dem Tanz auch eine bemerkenswerte kognitive Funktion zu. Tanz ist für ihn Ausdruck von Zahlhaftigkeit und Regelmässigkeit – Qualitäten, die die Zuschauer erfreuen, also eine emotionale Reaktion bewirken. Tanz ist aber auch ein Zeichensystem analog zur Sprache. Und schliesslich bietet der Tanz für den frühen Augustin Erkenntnis jenseits von Sprache und Zeichen, das heisst direkte und sichere Erkenntnis, die nicht durch hermeneutische Prozesse in Frage gestellt wird. Diese Vorstellung des Tanzes als einer Quelle unmittelbarer Erfahrung und unhintergebareren Erkenntnis kompliziert unser Bild der Haltung der Kirchenväter zum Tanz.

## Tanz ist für Augustin Ausdruck von Zahlhaftigkeit und Regelmässigkeit.

### Tanz als Verkörperung der Zahl

Im Buch 2 der Schrift über den freien Willen unterscheidet Augustin zwischen Theorie und Praxis des Tanzes. Das heisst, er trennt klar zwischen einer rationalen und einer sinnlichen Dimension des Tanzes. Alle sinnliche Schönheit, so die Grundvoraussetzung, beruht auf der ihr innewohnenden Zahl oder Zahlhaftigkeit, dem *numerus* oder der *numerositas*, mit den Konnotationen der Einheit, Gesetzmässigkeit und Vernunfthaftigkeit. Diese Schönheit zeigt sich in der Betrachtung

(*contemplatio*) des Universums und der Lebewesen, aber auch in der bildenden Kunst und im Tanz. Der Tanz ist aber nicht lediglich eine Veranschaulichung unter anderen, sondern geradezu die Verkörperung der Zahl. Nicht ungefähr begegnet hier der rhetorische Höhepunkt des Abschnitts mit dem personifizierten *numerus*, der zu uns spricht:

Frage also, was im Tanz erfreut: die Zahl wird dir antworten: «Ich bin's!» Betrachte die Schönheit des geformten Körpers: die Zahlen werden am Ort gehalten; betrachte die Schönheit der Bewegung im Körper: die Zahlen wenden sich in der Zeit.

(*De libero arbitrio* 2.16.42)

Der Tanz ist für Augustin besonders auch insofern vernunftgemäss, als er klar umrissene Inhalte wiedergeben kann. Damit die Darstellung (*significatio*) der Inhalte korrekt funktioniert, muss das Publikum die Codes lesen und entschlüsseln; gefragt sind daher «aufmerksame Zuschauer» (*bene spectantibus*, *De ordine* 2.11.34). Genau wie die gesprochene Sprache beruht auch die Zeichensprache des Tänzers auf Konventionen. Das ideale Publikum besteht dementsprechend aus Kennern dieser Konventionen: «Die Tänzer geben gewisse Zeichen für die Kenner (*scientibus*)» (*De doctrina christiana* 2.2.3). Mit den Überlegungen zur Darstellung von Inhalten zielt Augustin auf den eingangs schon erwähnten Pantomimus ab, der ganze Mythen tänzerisch in Szene setzte.

Augustin interessiert sich also in mehrfacher Hinsicht für den Tanz. Dieser verkörpert (im wahrsten Sinne des Wortes) die sinnlich wahrnehmbare Vernunft, insofern er wohlproportioniert und rhythmisch ist, er erfreut das Publikum und er kann Inhalte richtig darstellen. Augustin unterscheidet also rein formale, emotionale und semantische Aspekte des Tanzes.

### Darbietung durch die Dinge selbst

Diese Beobachtungen können durch eine spannende und bisher kaum beachtete Textpassage aus *De magistro* (*Über den Lehrer*)

## Der Tanz verkörpert die sinnlich wahrnehmbare Vernunft, insofern er wohlproportioniert und rhythmisch ist.

ergänzt werden, einem Dialog zwischen Augustin und seinem Sohn Adeodatus. Augustin erwähnt dort «zahllose Schauspiele in allen Theatern von Leuten, die die Dinge ohne Zeichen, sondern durch die Dinge selbst darbieten» (10.32).

Es ist nicht erstaunlich, dass diese Passage in bisherigen Studien zum antiken Tanz nicht vorkommt. Denn die Rede von Schauspielen, die ohne Zeichen auskommen, scheint der Auffassung des Pantomimus – also der Tanzform, die die zeitgenössischen Bühnen beherrschte – als einer körperlichen Zeichensprache diametral zuwiderzulaufen. Man hat daher angenommen, Augustin meine hier einfach Akrobaten und Seiltänzer, die das Publikum in den Pausen mit ihren Kunststücken unterhalten.

Es gibt aber mehrere Gründe, die gegen diese zunächst einleuchtende Annahme sprechen. Es ist hilfreich, hier etwas weiter auszuholen. Zu Beginn von *De magistro* werden Wörter als Zeichen definiert (2.3). Gleichzeitig wird gefragt, ob man Sachen auch ohne Hilfe von Zeichen lernen könne, sondern einfach durch diese selbst. In 3.6 wird die Grundfrage, ob man ohne Zeichen lernen könne, anhand des Beispiels des Gehens geprüft: wenn jemand nicht weiss, was «Gehen» ist, könne man es doch einfach vorführen. Allerdings werden die Schwierigkeiten dieses Vorgehens sofort erkannt: man könnte zum Beispiel «Gehen» mit «Eilen» verwechseln. Die Handlung, die gezeigt werden soll, ist nicht klar umgrenzt, Missverständnisse können sich leicht einstellen.

Das gleiche Problem wird ein zweites Mal angegangen, und zwar unmittelbar vor der schon zitierten Bemerkung zu den «unzähligen Schauspielen». Doch benutzt Augustin jetzt eine komplexere Handlung als Beispiel, nämlich den Vogelfang (der Vogelfang, das Gehen und die Schauspiele sind im Folgenden fett markiert, um diese drei Etappen des Arguments sichtbar zu machen):

Augustin: Denn ich frage dich: wenn jemand, der den **Vogelfang** nicht kennt, der mit Ruten und Leim verfolgt wird, einem Vogelfänger begegnete, der seine

Utensilien auf sich trägt, nicht aber schon Vögel fängt, sondern seines Weges geht, – wenn ersterer dann, nachdem er ihn gesehen hat, ihm auf dem Fusse folgt, sich wundert, nachdenkt und sich fragt, was die Aufmachung dieses Mannes wohl auf sich habe; der Vogelfänger aber, wenn er bemerkte, dass man ihm zuschaue, im Bemühen, sich darzubieten, seine Ruten aufstellte und einen in der Nähe bemerkten Vogel mit Hilfe einer Pfeife und eines Raubvogels festhielte, bändigte und einfinge, würde er dann nicht seinen Zuschauer lehren, ohne durch Zeichen zu bedeuten, sondern durch die Sache selbst, was jener wissen wollte?

Adeodatus: Ich fürchte, dass dieser auch von der Art ist, wie was ich von jenem sagte, der fragt, was «Gehen» sei. Ich sehe nämlich auch hier nicht, dass der ganze Vogelfang gezeigt worden sei.

Adeodatus sieht also auch hier das Problem der fehlenden Eindeutigkeit, genau wie beim Gehen. Darauf reagiert Augustin mit einer zusätzlichen Bedingung: Der Zuschauer muss intelligent sein:

Es ist leicht, dich dieser Sorge zu entledigen; ich füge nämlich an, «wenn der Betrachter intelligent genug ist, dass er aus dem, was er sieht, die ganze Kunst erkennen kann»: es reicht nämlich für unsere Angelegenheit, wenn gewisse Menschen über gewisse Dinge, wenn auch nicht alle, ohne Zeichen aufgeklärt werden können.

Der Zuschauer muss also klug genug sein, um Rückschlüsse aus dem ziehen zu können, was er sieht. Nun kann man sagen, dass es sich beim Vogelfang um eine relativ komplexe kulturelle Technik handelt (eine *ars*). Dies im Gegensatz zum Gehen, einer scheinbar natürlichen Tätigkeit, die alle gesunden Menschen praktizieren. Diese Unterscheidung lässt sich zwar nicht aufrechterhalten, denn auch das Gehen unterliegt sozialen Kodifizierungen,

wie der Soziologe Marcel Mauss in einem berühmten Aufsatz von 1935 gezeigt hat. Man kann höchstens sagen, dass das Gehen allpräsent ist und die sozialen Codes so verinnerlicht sind, dass sie kaum in den Blick geraten, ausser wenn davon abgewichen wird. Demgegenüber ist der Vogelfang eine weniger alltägliche Tätigkeit, die ausserdem durch spezielle Requisiten und Handgriffe auffällt. Hinzu kommt, dass der Vogelfänger, sobald er des Zuschauers gewahr wird, seine Tätigkeit möglichst deutlich zur Schau stellen wird («im Bemühen, sich darzubieten»); dies entspricht dem expliziten Wunsch des Betrachters, die Tätigkeit zu verstehen («was jener wissen wollte»). Dieses Wissen-Wollen wird sich letztlich natürlich auf die *Funktion* der Tätigkeit beziehen, auf ihren Sinn und Zweck.

### Wissen und intelligentes Beobachten

Die Rede vom «Wissen» lässt vermuten, dass es auch bei den Schauspielen um etwas Anderes geht als um blosser Akrobatik, wo es kaum etwas zu verstehen gibt. Die Notwendigkeit eines intelligenten Betrachters erinnert zudem an die schon zitierten Stellen aus *De ordine* und *De doctrina christiana*, wo «aufmerksame» und «kundige» Zuschauer für den Pantomimus postuliert werden.

Um der Sache näherzukommen, müssen wir den Verlauf des Arguments noch etwas genauer betrachten. Zuerst wird der Vogelfang als Beispiel einer selbsterklärenden Tätigkeit etabliert, unter der Bedingung, dass «der Betrachter intelligent genug ist» (s.o.). Dies wird anschliessend als Grundlage für die Annahme benutzt, dass nicht nur solche komplexe Techniken, sondern auch eine simple und gewöhnliche Tätigkeit wie das Gehen aus sich selber heraus wahrgenommen und verstanden werden kann. Die vermeintliche Grenze zwischen kulturell definierten und natürlichen Tätigkeiten wird auf diese Weise verwischt. Und überhaupt, fährt Augustin fort, fielen ihm jetzt tausend Dinge ein, die ohne Zeichen gezeigt werden können:

Denn um nicht die zahllosen **Schauspiele** in allen Theatern zu erwähnen – Schauspiele von Leuten, die die Dinge ohne Zeichen, sondern durch die Dinge selbst darbieten –, so doch sicher diese Sonne hier und das Licht, das alles durchdringt und umgibt, der Mond und die übrigen Gestirne, die Kontinente und die Meere und was immer dort entsteht

(man kann es nicht zählen!): Bietet etwa nicht Gott und die Natur diese durch sie selbst dar und zeigt sie den Betrachtern? (*De magistro* 10.32)

### Dinge durch sie selbst erkennen

Der Sprung in diesem letzten Zitat von menschengemachten Schauspielen zu der von Gott erschaffenen Welt hat manchen Leser überrascht. Was wir jedoch vor uns haben, ist nichts anderes als eine Weiterentwicklung des antiken Vergleichs der Kontemplation des Universums mit dem Betrachten eines Schauspiels, den wir schon bei Aristoteles und Cicero finden. Augustin formt diesen hier um zu einem Prélude für den Schlussteil des Dialogs, in dem er zeigen wird, dass man letztlich gar nichts durch Zeichen lernen könne, sondern dass man umgekehrt zuerst die Sache kennen müsse, um das Zeichen verstehen zu können. Grundanliegen von *De magistro* ist die Möglichkeit, Dinge ohne die Vermittlung von Zeichen, sondern durch diese selbst erkennen zu können.

## Es geht um die Möglichkeit, Dinge durch diese selber erkennen zu können.

Doch wenn dies im Theater möglich sein soll – und in der formelhaften Praeteritio («um nicht zu erwähnen...») wird die Selbstverständlichkeit dieser Annahme angedeutet – an welche Art von Schauspielen denkt Augustin denn hier? Es mag hilfreich sein, sich noch einmal den Tanz als leibhaftige Präsenz der Zahl zu vergegenwärtigen (*De libero arbitrio*). Es geht auch dort um ein Zeigen ohne Zeichen. Es scheint also naheliegend, dass Augustin an Tanz dachte, in dessen rhythmischen Bewegungen man die Regelmässigkeit und Zahlhaftigkeit vor sich sieht. Doch die Rede vom Zeigen ohne Zeichen *durch die Dinge selber* (im Plural) scheint noch auf etwas anderes hinzudeuten, nämlich die Tatsache, dass auch im Pantomimus und überhaupt in jedem dramatischen Genre viele Dinge durch diese selber gezeigt werden. Wenn ich auf der Bühne die Handlung des Gehens zeigen möchte, dann werde ich sie durch das Gehen selber zeigen; wenn ich Weinen oder Lachen zeigen möchte, dann

## Gott begnügt sich nicht mit «intelligent design», sondern er betreibt «intelligible design».

werde ich es durch diese Handlungen selber tun (in der Theaterwissenschaft unterscheidet man daher zwischen dem phänomenalen und dem semiotischen Körper – eine theoretische Unterscheidung, die genau deswegen so interessant ist, weil sie in der Praxis unterlaufen werden kann). Die Liste der Dinge, die man unmittelbar zeigen kann, ist vielleicht nicht unendlich, aber es *gibt* diese Dinge, und darum geht es Augustin hier. Es geht nicht um das Erkennen eines abstrakten Prinzips oder einer Regelmässigkeit, sondern schlicht um die Möglichkeit, Dinge durch diese selber erkennen zu können. Und das Theater ist ein Ort, an dem diese Möglichkeit vollzogen wird. Dies wusste Augustin, so dürfen wir annehmen, weil er zumindest als jüngerer Mensch öfter im Theater sass und dabei genau beobachtete.

Lernen und Verstehen ist das grosse Thema von *De magistro* – daher auch die Forderung nach einem *intelligenten* Betrachter des Vogelfängers. Was es aber heisst, auch in der Welt die Dinge durch diese selber zu erkennen, wo es keinen offenkundigen narrativen Zusammenhang gibt wie im Theater und keinen praktischen Zweck wie beim Vogelfang, ist nicht so klar. Augustin entwickelt denn auch im letzten Teil des Dialogs die Vorstellung des «inneren Lehrers», der kein anderer ist als Gott und der die Erkenntnis der Dinge durch diese selber garantiert. Anders als Aristoteles' Demiurg begnügt sich Augustins Gott nicht damit, die Welt schön zu arrangieren, sondern er stellt sie dem Menschen auch *als zu erkennende* vor Augen. Dieser Gott begnügt sich nicht mit «intelligent design» (Amerikanisch gesprochen), sondern er betreibt «intelligible design».

Bemerkenswert ist, dass Augustin diese Überlegung hier anhand des Theaters konkretisiert, wo die «Erkennbarkeit der Dinge durch diese selber» als Selbstverständlichkeit erfahren werden kann. Der Tanz dient nicht etwa lediglich als Vergleich oder Metapher, wie wir es von anderen Autoren kennen, Christen oder Neuplatonikern. Vielmehr ist

die Körperperformance von Tänzern und Pantomimen eine konkrete Gelegenheit, das Phänomen des direkten Erkennens der Dinge durch diese selbst zu erleben und zu vollziehen.

Wir können daher unser Bild von Augustin als einem Eiferer gegen den «fremden Kummer» der Bühne, das wir aus den *Bekanntnissen* kennen, nuancieren. Er war zu durchaus nüchternen und vor allem originellen Beobachtungen imstande. In frappantem Gegensatz zur platonischen Tradition mit ihrer Kritik an der Mimesis ist das Theater für den frühen Augustin ein Ort, an dem unvermitteltes Erkennen *erlebbar* wird.

# TANZ ALS VERKÖRPERUNG DES SELBST

## TANZTHERAPIE ALS MITTEL ZUR GESUNDHEITSFÖRDERUNG UND ALS PSYCHOTHERAPEUTISCHE METHODE

Juliane Tugendheim

**«Tanz, tanzt, sonst  
sind wir verloren!»**

Pina Bausch

**«Movement, to be  
experienced, has to be  
found in the body,  
not put on like a dress  
or a coat. There is  
that in us which has  
moved from the very  
beginning. It is that  
which can liberate us.»\***

Mary Starks Whitehouse

### Was bewirkt Tanz?

Bereits seit Urzeiten tanzen die Menschen. Musik und Tanz waren schon in menschlichen Frühkulturen ein wichtiger Bestandteil von Heilritualen. Das ist auch heute in vielen indigenen Kulturen der Fall. Tanz ist ein fester Bestandteil jeder Kultur und so essenziell wie Nahrungsaufnahme. Auch ist die sozialbindende Funktion von Gemeinschaftstänzen und gemeinsamem Musizieren bekannt. Gesellschaften, die den Tanz verboten haben, sind in ihrer Entwicklung stagniert, so zum Beispiel die argentinische Militärdiktatur oder gerade aktuell der IS in Syrien und im Irak. Tanz und Bewegung scheinen also eine

belebende und aktivierende Wirkung auf uns zu haben. Dieser Zusammenhang zwischen Imitation/Synchronisation und sozialer Kognition kann heute mit psychologischen und neurowissenschaftlichen Methoden untersucht werden. Durch die Embodiment-Forschung, die zunehmend Eingang in die Psychologie und Kognitionswissenschaft findet, weiss man heute, dass der Körper bzw. (der in der Phänomenologie so bezeichnete) Leib die unumgängliche Grundlage sowohl für motivationale Prozesse, Affekte und Emotionen als auch für Einstellungen und Bewertungen darstellt. Freier(er) Tanz wie Tanzimprovisation, Tanztheater, Ausdruckstanz, aber auch Improvisationstanz wie beispielweise Tango Argentino und vor allem therapeutisch eingesetzter Tanz vermögen es, die Symbolisierungsfähigkeit und dadurch die Entwicklung des Selbstgefühls zu fördern. Soziale, emotionale, kognitive und psychomotorische Fähigkeiten können unterstützt, die eigene Wahrnehmungsweise kann spielerisch entdeckt und die Öffnung für fremde Wahrnehmungsweisen erreicht werden.

### Die Vorzüge von Tanz und Bewegung als Ausdrucksmedien im Vergleich zur Verbalsprache

Nonverbale Prozesse bilden laut aktuellen Embodiment-Ansätzen die Grundlage für Kognition und damit für Einstellungen und Bewertungen sowie damit verknüpfte Affekte. Tanz und Bewegung bieten insbesondere in therapeutischer Form die Möglichkeit, einen Menschen in der Tiefe zu erreichen und damit Festgefahrenes aufzulösen. So kann für das «Unausdrückbare» Ausdruck gefunden, Struk-

tur und Identität gestiftet, in Probe gehandelt und Kontakt hergestellt werden. Da die Entwicklung eines Selbstgefühls an ein vollständig ausgebildetes Körperbewusstsein gekoppelt ist, kann durch den Einsatz von Tanz und Bewegung das Körperselbst gestärkt werden. Der Psychoanalytiker Donald W. Winnicott unterscheidet ein wahres Selbst vom falschen Selbst. Mit seiner Feststellung, dass das wahre Selbst sinngenerierend sei und sich in seiner Struktur am deutlichsten bei kreativer Tätigkeit, in der Phantasie und im Spiel zeige, steht er in einer engen Beziehung zu Carl Gustav Jungs Begriff des Selbst. Nach Jung stellt der Mensch eine psychische Ganzheit dar, die man als Selbst bezeichnet. Dieses umfasst damit nicht nur die bewussten psychischen Inhalte, sondern auch die unbewussten. Da das Selbst auf einem Körperselbst beruht, kann sich die Person – sofern sie ihr wahres Selbst nicht wegen einer bedrohlich wahrgenommenen Umwelt schützen muss – mit dem Körper und den Körperfunktionen verknüpfen. Ein Säugling erfährt eine Umwelt als lebensbedrohlich, wenn er nicht «gehalten» wird und so seine «archaische Angst» nicht bewältigen kann. Um sich zu schützen, entwickelt dieser Mensch im Laufe der Zeit ein falsches Selbst, das wie eine starre Maske zu verstehen ist, die sich vor das wahre Selbst schiebt, um die als lebensbedrohlich empfundenen Erfahrungen des Säuglingsalters zu verdrängen. Winnicott beschreibt in seinem 1974 veröffentlichten Werk, dass in Situationen, in denen «eine ganze Person» erforderlich ist, dem falschen Selbst etwas Wesentliches fehle und es sich so am deutlichsten zeige: in Lebensbeziehungen, Arbeitsbeziehungen und Freundschaften.

## Tanz- und Bewegungstherapie ermöglichen es, die Wirklichkeit neu zu ordnen und dabei eine neue Vision von sich selbst zu entwerfen.

Hier sei das wahre Selbst verborgen, es führe ein geheimes Leben. Das falsche Selbst sucht nach Winnicott zwar nach Bedingungen, die es dem wahren Selbst ermöglichen, zu seinem Recht zu kommen, doch müsse es eine neue Abwehr gegen die Ausbeutung des wahren Selbst finden, wenn diese Bedingungen nicht zu finden sind. Das Problem, das Verbalisprache damit darstellt, besteht auch darin, dass Theorie und Praxis oder Kognitionen und Körper- und Sinneswahrnehmung getrennt werden. Hierbei wird der Illusion nachgejagt, dass beides unabhängig voneinander existiere. Diese illusionäre Wahrnehmung der Trennung führt zu einem Vergessen der Entstehungsgeschichte der Handlungsweisen. Denn mit einem mangelhaft ausgebildeten Körperbewusstsein können unbewusste Prozesse – und damit auch unerfüllte Bedürfnisse – kaum ins Denken integriert werden, was bedeutet, dass die eigenen Einstellungen und Verhaltensweisen nur spärlich reflektiert werden. Daraus können zum Beispiel unechtes/gekünsteltes, «verkopftes» oder «automatenhaftes» Verhalten, Leihidentitäten, widersprüchliches Verhalten, Abhängigkeit, ein Gefühl der Leere, Narzissmus und/oder Machtdemonstrationen resultieren. Winnicott hat genau dies als das falsche Selbst beschrieben. Durch (freien) Tanz- und Bewegungsausdruck wird es also möglich, direkt zu authentischen Bedürfnissen zu gelangen, da der «Körper nicht lügt». Aus diesem Grund ist die Arbeit mit dem Bewegungsausdruck auch hilfreich für die Psychotherapie, um dadurch zu erfahren, was ein Patient/eine Patientin tatsächlich braucht, um sich wohlfühlen zu können.

### Was ist Tanztherapie?

Tanztherapie oder auch Bewegungstherapie ist eine psychotherapeutische Disziplin der künstlerischen Therapien und wurde in den 1940er Jahren in den USA entwickelt. Ziel

dieser Therapieform ist unter anderem die Steigerung der Körper- und Selbstwahrnehmung. Die Grundideen der Tanztherapie basieren auf Grundlagen der Tiefenpsychologie und der humanistischen Psychologie. In der Tanztherapie geht es viel weniger um zu erlernende Tanztechniken als um den eigenen Ausdruck und die soziale Begegnung in der Bewegung. Quelle für die Bewegung sind die eigenen Themen und Konflikte.

Bei der Tanztherapie geht es darum, über körperliche Formungsprozesse das – sonst meist verborgene – Innenleben sichtbar zu machen. Durch Körperbewusstseins-schulung, die in der Tanztherapie praktiziert wird, wird es möglich, die in den Körper eingeschriebenen Empfindungen, Denkmuster und Gefühle überhaupt erst wahrzunehmen, um sie dann gegebenenfalls zu transformieren.

Methoden der Tanztherapie sind beispielsweise therapeutisches Spiegeln in Bewegung, Chace-Kreis, die Arbeit mit Materialien, Authentic Movement oder die Bartenieff Fundamentals. In der Tanz- und Bewegungstherapie bildet die komplexe Bewegungsanalyse nach Rudolf von Laban, Irmgard Bartenieff, Judith Kestenbergl und Warren Lamb die diagnostische Basis und das elementare Handwerkszeug, die für die Anamnese, den Therapieverlauf und letztlich den Therapieerfolg erfasst wird.

Künstlerische Therapiemethoden, die den Körper als Resonanzraum für Interventionen einbeziehen – wie insbesondere die Tanz- und Bewegungstherapie –, ermöglichen es, die Wirklichkeit neu zu ordnen und dabei eine neue Vision von sich selbst zu entwerfen, die Rückschlüsse auf essenzielle Grundbedürfnisse gibt. Sowohl die vorhandenen Bedürfnisse als auch die Ressourcen von Patienten/Klienten können durch Tanz- und Bewegungstherapie besonders verdeutlicht und erlebbar gemacht werden, indem sie verkörpert werden. Der Ressourcenaktivierung kommt eine zentrale Stellung als psychotherapeutischer Wirkfaktor zu. Neben der Förderung von Ressourcen geht es bei Psychotherapie immer auch um die Förderung von Empathie, da diese letztlich bei sämtlichen psychischen Erkrankungen eine Rolle spielt. Letztere lässt sich durch therapeutisches Spiegeln in Bewegung besonders effektiv fördern.

Psychotherapeutische Tanz- und Bewegungstherapie bietet grundsätzlich die Möglichkeit, gezielt Wirkfaktoren anzutreiben, die für die Psychotherapie zentral sind und

die mit der Förderung der Selbstentwicklung zusammenhängen. Durch Tanz- und Bewegungstherapie kann eine neue Erfahrungswelt in einem gesicherten Freiraum erkundet werden. Das Ziel hierbei besteht darin, sensorische Differenzierung zu erfahren, um hierdurch neue Erfahrungshorizonte erschließen zu können. Die Folge davon sind Veränderungen in der Wahrnehmung, des Denkens, Fühlens und Wollens. Durch das «Probieren» ist die Tanztherapie zudem besonders gut dazu geeignet, die Motivationen hinter einem bestimmten Verhalten erkennen- und erfahrbar werden zu lassen. Ebenso können durch das Probieren unter Einbezug des Körpers positive Bewältigungserfahrungen im Umgang mit Konflikten und Problemen erprobt werden. Durch das leibhaftige Erleben im sozialen Kontext lassen sich durch Tanz- und Bewegungstherapie korrigierende Neuerfahrungen machen, die die Entdeckung und Entwicklung eines Selbstgefühls fördern und dadurch therapeutisch wirksam sind.

\* «Bewegung, um sie zu erfahren, muss im Körper «gefunden» und nicht wie ein Kleid oder einen Mantel angezogen werden. Da ist etwas in uns, das sich seit dem ersten Moment bewegt. Es ist das, was uns befreien kann.»

# Aus der Fakultät

## PERSONELLES

### Eintritte

- Assistenzen haben angetreten: Helge Bezold (Altes Testament, per 1.2.2018), Delphine Conzelmann (Kirchengeschichte, per 1.7.2018), Katharina Merian (Systematische Theologie / Dogmatik per 1.8.2018), Judith Müller (Lutz-Zwillenberg-Lehr- und Forschungsstelle für Jüdische Literatur, per 1.8.2018), Julia Rhyder (Altes Testament, Stv., per 1.11.2018)
- Stellen für wissenschaftliche Mitarbeitende haben übernommen: Michael Pfenninger (SNF, per 1.2.2018), Julia Blanc (SNF, Urban Green Religions, per 1.4.2018), Fabian Huber (SNF, Urban Green Religions, per 1.4.2018), Lucas Zapf (Religionswissenschaft, per 1.8.2018), Dr. Matthias Gockel (SNF, per 1.8.2018)
- Administrative Stellen übernommen haben Julia Vitelli (Dekanat, per 1.8.2018) und Tabea Eugster-Schaetzle (Praktische Theologie, per 1.11.2018)
- Pia Nicole Schwarz, Szenografin für die Karl-Barth-Ausstellung (per 1.4.2018)

### Austritte

- Christine Oefe, Stv. Assistenz Neues Testament, wird Beauftragte für Gottesdienst und Kirchenmusik in der Fachstelle Theologie der ref. Kirchen BE-JU-SO (31.7.2018)
- Markus Zehnder, Titularprofessor, Lehrtätigkeit in Los Angeles, USA (31.7.2018)
- Irène Kälin, Mitarbeiterin Dekanat (30.9.2018)

- Stefanie Mahrer, wiss. MA Jüdische Studien, wechselt als PRIMA-Stipendiatin und SNF-Projektleiterin an die Universität Bern (30.9.2018)
- Gabriella Gelardini, PD, Ruf an die Nord University, Norwegen (30.9.2018)
- Sylvia Battegay, Assistentin Jüdische Studien (31.12.2018)
- Beat Büchi, Assistenz Ethik und wiss. MA Karl Barth-Zentrum (31.12.2018)
- Albrecht Grözinger hat die Studienleitung des DSTR niedergelegt (31.12.2018)

## STUDIUM, PROMOTIONEN, HABILITATIONEN

### Bachelor (Theologie)

Larissa Kessler, Esther Maria Meyer, Stephan Rohner, Matthias Saladin, Ursus Scheifele, Christa Schüpbach Bärtschi

### Master (Theologie)

Kim Dällenbach, Tobias Frehner, Richard Vlasak

### QUEST I

Kai Hinz, Sabine Schüz, Fabian Wildenauer, Lukas Zünd

Bachelor (Religionswissenschaft)

Chantal Gardelli, Kathleen Hellermann, Luzia Kunz, Sara Sabrina Wenzinger

### Master (Religionswissenschaft)

Tanja Hoch

### Master (RWP)

Nikolaus Dick, Abraham Meertens

### Promotionen

Christel Oefe, Manuel Schmid, Tabitha Walther

## Habilitationen

Esther Kobel (Habilitation für Neues Testament), Michael Bangert (Umhabilitation von Bern nach Basel, Kirchen- und Theologiegeschichte)

## VERANSTALTUNGEN IN AUSWAHL – EIN RÜCKBLICK

- FS 2018 Ringvorlesung Religion und Migration in der Schweiz (AEC/PT)
- «Transformation und Frieden. Islamische und christliche Impulse zur Konfliktfähigkeit» (Augst/BL, 18.–20. April 2018) in Kooperation mit dem Schweizerischen Zentrum für Islam und Gesellschaft (SZIG), Fribourg
- 20.4.2018: Studientag Gender Studies und Praktische Theologie im Dialog
- 22.–23.5.2018: Doktorierendenkolloquium in Basel; in Kooperation mit den Universitäten Potsdam und Wien (Jüdische Studien)
- 28.–30.6.2018: Tagung «Current Religion and Migration. A Transnational Discourse» (PT)
- 23.–27.7.2018: Europäische Sommeruniversität Jüdische Studien zum Thema «Macht» in Hohenems.
- 11.–13.9.2018: «What Follows la mort de l'auteur? Re-Evaluating the Concept of Authorship in Hebrew Bible Studies», Internationale Konferenz (AT)
- 21.9.2018: Workshop Religionsbezogene Migrationsforschung (PT)
- 16.–19.10.2018: Blockseminar «Migrationskirchen in ökumenischer Perspektive», gemeinsam mit der Universität Bern im Ökumenischen Institut Bossey (AEC)

- 21.11.2018: Podiumsdiskussion «Religion und Werbung?» (ZRWP)
- 23.–24.11.2018: «Kleider und Textilien im Mittelalter», trinationaler mediävistischer Workshop mit Masterstudierenden und Doktorierenden der Universitäten von Basel, Freiburg und Strasbourg (KG)

## KOOPERATIONEN

- Interreg-Projekt «Geteilte Überzeugungen» (Forschungsk Kooperation zu interreligiösen Beziehungen mit den Universitäten Strassburg, Tübingen, Heidelberg und der Hochschule für jüdische Studien in Heidelberg, Aufbau eines gemeinsamen Masterstudiengangs)
- Projekt «Interkulturelle Religionssoziologie» in Kooperation mit Prof. Bagher Talehi Darabi von der «Universität für Religionen und Denominationen» in Qom, Iran, gefördert vom SNF

## EHRUNGEN

- Die Ehrenpromotion der Theologischen Fakultät ging an Prof. Dr. theol. Hans-Martin Barth, Emeritus an der Philipps-Universität Marburg.
- Der Fakultätspreis ging an Dr. theol. des. Christine Oefe für ihre Dissertation: ««Seht, was ihr hört» Exegese als Partiturlesen – eine Interpretation von Mk 1,1 – 8,22a» sowie an Dr. des. Manuel Schmid für seine Dissertation «Der Offene Theismus als bibeltheologische Reformbewegung».
- Dr. Anja Kirsch hat für ihren Artikel «Red catechisms» den SAGW Nachwuchspreis 2018 erhalten.

**FORSCHUNGSPROJEKTE****IN AUSWAHL**

- Autoritätskonzeptionen bei Wilhelm von St. Thierry († 1148) (Delphine Conzelmann, Dissertationsprojekt)
- Erarbeitung eines Quellenbuchs zur Schweizer Kirchengeschichte (Prof. Dr. U. Zahnd; gemeinsam mit den kirchengeschichtlichen Fachbereichen der anderen Schweizer Universitäten)
- Konzeption und redaktionelle Leitung der Neuauflage von Friedrich Überwegs «Grundriss der Geschichte der Philosophie», Abteilung 15. und 16. Jahrhundert (Prof. Dr. U. Zahnd gemeinsam mit Philippe Büttgen, Paris)
- Urban Green Religions: Religion in Low Carbon Transitions in two Western European Cities, SNF-Projekt (Prof. Dr. J. Köhrsen)
- Co-Visioning the Future: Die Zukunftsvisionen von Nachhaltigkeitsinitiativen, Mercator-Stiftung (Prof. Dr. J. Köhrsen)
- Kontextuelle Theologie in Migrationskirchen in der Schweiz (Prof. A. Heuser und Dr. C. Hoffmann)
- Transforming Memories of Collective Violence in the Hebrew Bible, SNF-Projekt (Prof. Dr. Sonja Ammann)

**NEUE PUBLIKATIONEN****IN AUSWAHL****Altes Testament**

- Ammann, Sonja: Oszillationen eines Traumas. Biblische Erzählungen der Eroberung Jerusalems, in: Theologische Zeitschrift 74/4 (2018), 319–337.
- Grütter, Nesina: A Tale of One City (Nah 3: 8–9). A Text-critical Solution for an Often Discussed Problem Provided by a Reading Preserved in the Septuagint (Wevers Prize paper 2016), in: Journal of Septuagint and Cognate Studies 50 (2017, erschienen Februar 2018), 160–175.

- Grütter, Nesina; Jenni, Hanna (Hg.): Alttestamentliche und semitistische Wissenschaft im Gespräch, in: ThZ 74/1 (2018), 1–134.

**Aussereuropäisches Christentum**

- Hoffmann, Claudia: Fremdbegegnung. Das Totenritual Tiwah und die Basler Mission in kontaktheologischer Perspektive, Frankfurt am Main 2018.
- Heuser, Andreas; Hoffmann, Claudia: Afrikanische Migrationskirchen und ihre selektive ökumenische Konnektivität, in: Pastoraltheologie, 107/7 (2018), 293–306.

**Dogmatik**

- Bernhardt, Reinhold: Evangelische Spiritualität im ökumenischen Horizont, in: Peter Zimmerling (Hg.): Handbuch Evangelische Spiritualität, Bd 2: Theologie, Göttingen 2018, 591–607.
- Bernhardt, Reinhold: «Licht im Überfluss». Die spirituelle Theologie Johannes Oekolampads, in: ThZ 74/4 (2018), 369–391.
- Bernhardt, Reinhold: Truth in the Context of Christian Faith and its Relation to Other Religions, in: Religious Inquiries 7/2 (2018), 37–57.

**Ethik**

- Pfeleiderer, Georg: Die deutschsprachige protestantische Theologie und der Erste Weltkrieg, in: Andreas Thier und Lea Schwab (Hg.): 1914 (Zürcher Hochschulforum 56), Zürich 2018, 247–272.
- Pfeleiderer, Georg; Karl Barth, Rechtfertigung und Recht (1938), in: Manfred Brocker (Hg.): Geschichte des politischen Denkens. Das 20. Jahrhundert, Berlin 2018, 233–248.

**Jüdische Studien**

- Bodenheimer, Alfred: «Die normale Raserei». Judentum und Christentum als Zeitkonzeptionen bei Thomas Hürlimann, in: Jan-Heiner Tück und Tobias Mayer (Hg.): «Der grosse Niemand». Religiöse Motive im literarischen Werk von Thomas Hürlimann, Freiburg i. Br. 2018, 111–129.
- Mahrer, Stefanie: Artisans de la modernité. Des horlogers juifs à La Chaux-de-Fonds (1800–1914), Neuchâtel 2018.

**Kirchengeschichte**

- Gäbler, Ulrich: Ein Missionarsleben. Hermann Gäbler und die Leipziger Mission in Südindien (1891–1916), Leipzig 2018.
- Zahnd, Ueli: Tolerant Humanists? Nikolaus Zurkinden and the Debate between Calvin, Castellio, and Beza, in: Maria-Cristina Pitassi und Daniela Solfaroli Camillocci (Hg.): Crossing Traditions. Essays on Reformation and Intellectual History, Leiden 2018, 370–385.
- Zahnd, Ueli: Sorbona mater errorum. Martin Luthers Irrtumsvorwurf an die Pariser Universität, in: Maxime Mauriège und Andreas Speer (Hg.): Irrtum – Error – Erreur, Berlin 2018, 457–474.

**Neues Testament**

- Mayordomo, Moisés: Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg als «Ereignis der Güte Gottes»: Überlegungen zu Mt 20,1–16 im Dialog mit Hans Weder, in: Jörg Frey und Esther Marie Joas (Hg.): Gleichnisse verstehen. Ein Gespräch mit Hans Weder (BThSt 175), Göttingen 2018, 97–131.
- Mayordomo, Moisés: Ekklesiologische Impulse aus dem Jakobusbrief. Ein Versuch, in: Magdalene L. Frettlöh und Frank Mathwig (Hg.): Kirche als Passion (FS Matthias Zeindler), Zürich 2018, 191–202.

**Praktische Theologie**

- Bieler, Andrea: Gemischte Gefühle. Praktisch-theologische Erkundungen, in: ThZ 74/2 (2018), 137–155.
- Bieler, Andrea: Heimatlosigkeit als Thema der interkulturellen Seelsorge, in: Praktische Theologie 53/4 (2018), 223–227.

**Religionswissenschaft**

- Atwood, David: Die Theatralität der Religion. Religionspolitische Symboldebatten als zivilreligiöse Schauspiele, in: Anne Kühler u. a. (Hg.), Quae Caesaris Caesari, quae Dei Deo? Bezüge von Recht und Religion im Wandel. Zürich 2018, 107–140.
- Mohn, Jürgen: Vom Recht der Religion und der Religion des Rechts – Von welchen religiösen Voraussetzungen lebt der moderne Rechtsstaat?, in: Anna Kühler u. a. (Hg.), Quae Caesaris Caesari, quae Dei Deo? Bezüge von Recht und Religion im Wandel. Zürich 2018, 7–34.
- Kirsch, Anja: «Red» Catechisms. Socialist Educational Literature and the Demarcation of Religion and Politics in the Early Nineteenth Century, Religion 48/1 (2018), 8–36.

**ZRWP**

- Koehrsen, Jens: Religious Tastes and Styles as Markers of Class Belonging: A Bourdieuan Perspective on Pentecostalism in South America, in: Sociology 52/6 (2018), 1237–1253.
- Koehrsen, Jens: Religious Agency in Sustainability Transitions: Between Experimentation, Upscaling, and Regime Support, in: Environmental Innovation and Societal Transitions 27 (2018), 4–15.

**P**