

18. Jahrgang

Heft 40

Korrespondenzen

Zeitschrift für Theaterpädagogik



Körper – Theorie – Körper – Praxis
Ausbildung – Fortbildung –



Inhalt

Editorial

- Fremdkörper 3
Ulrike Hentschel

Körper – Theorie und Praxis

- Der Körper lügt! Zur Bedeutung der Körperarbeit in der Theaterpädagogik 5
Volker Jurké
- „Und dann war ich eine Skulptur“ – der Körper als Subjekt und Objekt der Performance Art 12
Mieke Matzke
- Körper als Medium – Performativität – Gentechnik 16
Martina Leeker
- Eine andere Bewegungskunst – eine andere Bewegungspädagogik 24
Pinok und Matho
- Reflexionen zur Körper- und Bewegungsarbeit 26
Claudia Bühlmann
- Körper und Stimme 31
Hans Martin Ritter
- Zur 16. Bundestagung Theaterpädagogik in Coburg 38
Gabriela Naumann

Aus- Fort- und Weiterbildung

- „Spielend Leben Lernen“ – Neuer Lehrgang für Theaterpädagogik/
 Theatre Work in Social Fields an der Karl-Franzens-Universität Graz 41
Sieglinde Roth
- Theaterarbeit im sozialen Feld als ästhetisches Handeln mit Differenzen –
 Zum Lehrgang ‚Spielend Leben Lernen‘ in Graz 45
Gerd Koch
- Troia-Trauma – ein Projekt 47
Harald Hilpert
- Panoptikum – Internationales Kindertheaterfest in Nürnberg 50
Anke Meyer
- Ghana – Sondierungen für einen Kulturaustausch 52
Raimund Finke
- Schulen, Handschriften, Profile – Eine breite Palette 56
Joachim Reiss

Rezensionen 59

Veranstaltungen, Termine, Hinweise 64

Adressen der AutorInnen, Fotonachweise 68

Impressum 2

Impressum

Herausgeber:

Prof. Dr. Gerd Koch, Alice-Salomon-Fachhochschule, Alice-Salomon-Platz 5, 12627 Berlin,
e-mail: Koch@asfh-berlin.de, Fax: 030-99245-245

Prof. Dr. Bernd Ruping, Institut für Theaterpädagogik der Fachhochschule Osnabrück, Standort Lingen
(Ems), Am Wall Süd 16, D-49808 Lingen, e-mail: B.Ruping@fh-osnabrueck.de, Fax: 0591-91269-92

Prof. Dr. Florian Vaßen, Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Universität Hannover, Königsworther
Platz 1, D-30167 Hannover, e-mail: vassen@mbos.sdls.uni-hannover.de, Fax: 0511-7624060

Prof. Dr. Ulrike Hentschel, UdK Berlin, e-mail: uhen@udk-berlin.de, Fax: 030-78717974

In Kooperation mit

Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V.
Bundesverband Theaterpädagogik e.V.
BAG Spiel + Theater e.V.

Verlag:

Schibri-Verlag, Milow 60, 17737 Uckerland
Tel. 039753/22757, Fax 039753/22583, <http://www.schibri.com>
E-mail: Schibri-Verlag@t-online.de

Copyright:

Alle Rechte bei den Autoren/all rights reserved

Titelphoto:

Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Arbeit von Heiner Studt, Rückenlage 1, 2001, Handoffset
auf Papier

Preis:

Heft 40 Euro 7,50 plus Porto
Jahresabonnement/2 issues a year: Euro 13,-- plus postage/Porto

Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich zum Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bestelladressen:

Buchhandel,
Bundesverband Theaterpädagogik e. V., Genter Str. 23, D-50674 Köln, Tel: 0221-9521093, Fax: 0221-
9521095, Email: but@netcologne.de,
Gerd Koch, Alice-Salomon-Fachhochschule, Alice-Salomon-Platz 5, 12627 Berlin,
e-mail: Koch@asfh-berlin.de, Fax: 030-99245-245,
Florian Vaßen, Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Universität Hannover, Königsworther Platz 1,
D-30167 Hannover, e-mail: vassen@mbos.sdls.uni-hannover.de, Fax: 0511-7624060
Schibri-Verlag, Dorfstraße 60, 17737 Milow, Tel. 039753/22757, Fax 039753/22583,
<http://www.schibri.com>, E-mail: Schibri-Verlag@t-online.de

Editorial

Fremdkörper

Schon wieder eine Veröffentlichung zum Thema Körper? So mag sich manch ein aufmerksamer Leser fragen, dem die zahllosen Publikationen zum K-Thema in den letzten Jahren nicht entgangen sind. Die KORRESPONDENZEN als Surfer auf der konjunkturell günstigen Körperwelle? In der Theaterpädagogik ist die Thematisierung des Körpers ja nicht gerade neu. Und nicht nur dort, sondern in zahlreichen Alltagszusammenhängen (Body-Studio, Wellnesskur, Präsenz des Körpers in allen Medien), im kultur-, kunst- und theaterwissenschaftlichen Diskurs (vgl. u.a. die Rezensionen in diesem Heft) und auf Tagungen und Kongressen ist der Körper allgegenwärtig (zuletzt: „Zeig mir dein Fleisch“, Kampnagel Hamburg). Die Tagung des Bundesverbands Theaterpädagogik e. V. im vergangenen Oktober in Coburg konnte sich also mit ihrem Thema ‚Körperarbeit, Körperkult, Körpertheater‘ auf der sicheren Seite wähnen. Und die ca. 150 Tagungsteilnehmer bewiesen, dass das Interesse an dieser Thematik ungebrochen ist, ja sogar noch steigt. Je stärker der Körper kolonialisiert wird, zum Gegenstand der Wissenschaften, von der Philosophie bis zur Gentechnologie, der bildende Kunst, des Theaters, der neuen Medien, der Ökonomie und der Medizin wird, desto größer wird offensichtlich unsere ‚körperliche‘ Verunsicherung und damit vielleicht auch das Bedürfnis nach Gewissheiten, Vergewisserungen über den Körper.

Das vorliegende Heft der KORRESPONDENZEN hat deshalb das Thema der Coburger Tagung noch einmal aufgegriffen und knüpft mit den Beiträgen von Volker Jurké, Pinok und Matho, Claudia Bühlmann und mit dem kritischen Resümee von Gabriela Naumann theoretisch wie praktisch direkt an die Tagung an. Es verfolgt jedoch nicht die Intention, eine Tagungsdokumentation vorzulegen, sondern versucht, die in Coburg aufgeworfenen Fragen weiterzudenken und – ergänzt durch weitere Beiträge – zu vertiefen.

Dazu sollen vor allem die Beiträge anregen, die über den Tellerrand der Theaterpädagogik hinausschauen, sich der Rolle des Körpers in Performances (Annemarie Matzke) und im Zusammenspiel mit den neuen Medien (Martina Leeker) zuwenden.

Hoffnungen auf neue ‚Gewissheiten‘ über den Körper müssen jedoch enttäuscht werden. Versprechungen nach ganzheitlichem Erleben, wie sie häufig in der Workshopszene zu finden sind, werden vielmehr als leer entlarvt. Der Körper bleibt immer auch ein Fremdkörper. Darauf verweisen auch zeitgenössische Arbeiten aus dem Bereich der bildenden Kunst, wie die von Heiner Studt und Karen Kipp Hoff, die in diesem Heft veröffentlicht werden.

Der theoretische Diskurs um den Körper und den Leib, wie er in den Beiträgen von Jurké, Matzke und Leeker geführt wird, macht vor allem deutlich, dass die Rede von der Natur des Körpers, vom Körper als dem letzten Garanten von Authentizität, der unfähig zur Lüge ist, kritisch zu befragen ist. Diese Diskussion ist in der Vergangenheit bereits mehrfach von den KORRESPONDENZEN aufgegriffen worden (vgl. u.a. Heft 17/18 Ohne Körper geht nichts, Heft 33 Authentizität, Heft 35/36 Body and Language). Die Rezeption poststrukturalistischer Theorien hat – auch innerhalb der Theaterpädagogik – einen Paradigmenwechsel eingeleitet. Der Körper wird als durch historische und soziale Praktiken konstruiert angesehen, anstatt den Verlust von Natürlichkeit heraufzubeschwören, die Überwältigung des Körpers durch eine ihn bedrohende Zivilisation, die dann im Gegenbild des ‚schönen Wilden‘ gipfelt (wahlweise auch des viel beschworenen ‚Afrikaners‘, dessen Klischeebild einmal mehr die Abschlussdiskussion der BuT-Tagung heimsuchte und uns zivilisatorisch verbogenen Europäern zur Nachahmung an-

Ulrike Hentschel



Editorial



K. Kipphoff,
„Cevapci“, Video,
Bukarest 2001



empfohlen wurde). Trotz sehr unterschiedlicher Ausgangsfragen zeigen alle drei Autoren, dass der Wunsch nach Unmittelbarkeit nicht zu erfüllen, der Weg zurück in ein Paradies des Natürlichen durch pädagogisch oder künstlerisch vermittelte Körper- bzw. Leiberfahrung nicht erschlossen werden kann, schließlich: dass ein ahistorischer und asozialer Körper nicht denkbar ist.

Dieser Ausgangspunkt theoretischer Reflexion über den Körper stellt auch die Wirksamkeit theaterpädagogischer Praxis kritisch in Frage. Denn auch bei ihr handelt es sich ja um Formen der Konstruktion des Körpers. Man muss also weiterdenken: wie kann man den Schemata, die die kulturelle Konstruktion hervorbringt, etwas entgegensetzen, das eine Um- oder Neukonstruktion ermöglicht, oder bescheidener: wie kann theaterpädagogische Arbeit zunächst einmal die Konstruierbarkeit von Körpern sichtbar, erfahrbar machen?

Hier können die Beiträge zur Praxis der Körper- und Stimmarbeit erste Anhaltspunkte liefern. Pinok und Matho und Claudia Bühlmann haben ihre Arbeit bei der Coburger Tagung vorgestellt und dabei gezeigt, wie über eine bewusste Arbeit mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers theatrale Gestaltung möglich wird. Hans Martin Ritter geht in seinen Überlegungen von Widerständen aus, an denen sich Körper und Stimme bilden und er zeigt, wie in der theater- und schauspielpädagogischen Praxis Widerstände konstruiert werden können, um Körper und Stimme *auszubilden*. Die Reflexionen der praktischen Arbeit zeigen vor allem auch: zur theatralen Gestaltung gehört ein ausgebildeter Körper, eine ausgebildete Stimme, ob Körper und Stimme ‚lügen‘ oder ‚ehrlich sind‘, spielt dabei keine Rolle.

Selbstverständlich lassen sich praktische oder sogar methodische Vorgehensweise nicht linear aus dem eingangs dargestellten Körperdiskurs deduzieren. Hierzu bedarf es zunächst der Konzeptbildung vor dem Hintergrund theoretischer Erkenntnisse. Solche Konzepte (vom Körper, vom Subjekt, vom Prozess des Lehrens und Lernens) beeinflussen dann wiederum die jeweilige Praxis, nicht in Form von methodischen Handlungsanleitungen, sondern eher als ‚Grundierung‘ der Situation, des jeweils eigenen professionellen Selbstverständnisses als Theaterpädagogin und Theaterpädagoge. Ein solches Selbstverständnis hilft dann auch, sehr praktische Fragen zu beantworten, wie zum Beispiel: Warum entscheide ich mich in der konkreten Situation nicht für die didaktische Reduktion, sondern für das Aufbauen von Widerständen? Mit ihren Diskussionen zum Subjektverständnis in den letzten Heften (vgl. Heft 37, 38, 39) und – untrennbar damit verbunden – zu Vorstellungen von Körper- und Identitätskonstruktionen in diesem Heft wollen die KORRESPONDENZEN einen Beitrag zu einer solchen Konzeptbildung leisten und einen Dialog zwischen Theorie und Praxis anregen.

Einen solchen Beitrag liefern auch die vielfältigen Formen der Aus-, Fort- und Weiterbildung, die im Bereich der Theaterpädagogik stattfinden. Einige Beispiele aus diesem Spektrum sind Gegenstand des zweiten Teils dieses Heftes. Sieglinde Roth stellt einen neuen theaterpädagogischen Lehrgang in Graz vor: Spielend Leben Lernen. Ausgehend von diesem Motto kommentiert Gerd Koch den Lehrgang, der sich dem schwer übersetzbaren Gegenstand ‚Theatre Work in Social Fields‘ zuwenden will. Kochs Brecht-Lektüre bringt dabei (wieder einmal) Erstaunliches zum Vorschein. So liest er Brecht in Korrespondenz mit den KORRESPONDENZEN: „Ich‘ bin keine Person. Ich entstehe jeden Moment, bleibe keinen“. Aus der noch jungen Erfahrung eines anderen Ausbildungsgangs berichtet Harald Hilpert. Er hat im Sommer 2001 das erste Projekt im Rahmen des Erweiterungsstudiengangs Darstellendes Spiel durchgeführt, der als Kooperation an vier niedersächsischen Hochschulen stattfindet, Thema: Troia. Anke Meyer war beim Panoptikum Kindertheaterfestival in Nürnberg, wo gleichzeitig eine Tagung zur Fortbildung von Lehrerinnen und Lehrern stattfand. Joachim Reiss berichtet von einer bundesweiten Tagung zur Lehrerweiterbildung im Fach „Darstellendes Spiel“. Last not least: Reisen bildet (weiter): Raimund Finke war Mitglied einer Delegation der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e.V., die nach Ghana gereist ist, um zukünftige (Theater-) Begegnungen zwischen Ghana und Deutschland vorzubereiten. Hier schließt sich der Kreis. Der Kulturaustausch mit anderen Ländern, insbesondere solchen, die eine von unserer sehr verschiedene Kultur haben, macht uns auf Differenzen aufmerksam, Differenzen in der alltäglichen und in der künstlerischen Kommunikation. Diese nicht einzuebennen, sondern bewusst wahrzunehmen, ist das Ziel theoretischer Auseinandersetzung und praktischer Arbeit mit dem Körper.

Körper – Theorie und Praxis

Der Körper lügt !

Zur Bedeutung der Körperarbeit in der Theaterpädagogik

Volker Jurké

1. Einleitung

Reformpädagogische Nachwirkungen

„Der Körper ist ein Unternehmen! Scheiße! Der Körper ist ein unangemeldetes Bordell!“ So zumindest die Worte in René Polleschs postdramatischer Studie „Stadt als Beute“, 2001 in Berlin.

Für das Theater und die Theaterpädagogik ist der Körper konstitutiv, ist er doch das zentrale Ausdrucksmittel und Theater ohne ihn nicht zu denken. Ohne Körper geht nichts, auch nicht das „Worttheater“. Und der professionelle Schauspieler¹ mag seinen Körper manchmal als Unternehmen ansehen.

Mit der Theaterreform, die mit der vorletzten Jahrhundertwende begann, wurde im Zuge der Entliterarisierung die Körperlichkeit theatralen Handelns immer mehr in den Vordergrund gerückt (vgl. u.a. Brauneck 1981, 34). Diese Theaterreform war Teil einer alle kulturellen und gesellschaftlichen Bereiche erfassenden „Reformbewegung“ und machte auch nicht vor Gymnastik, Tanz und Pädagogik halt.² Hier etablierten sich neue Formen der Körperarbeit, die mit ihren jeweiligen ästhetischen Ideen und Grundannahmen über den Körper einen enormen Einfluss sowohl auf die Therapielandschaft als auch auf die theater- und schauspielpädagogische Praxis³ hatten und immer noch haben. Insbesondere das Körper-Geist-Verhältnis und das Leib-Seele-Problem wurden zivilisationskritisch neu verhandelt.

Im ersten Teil meiner Ausführungen möchte ich deswegen zunächst eine Bestandsaufnahme „Körperarbeit heute“⁴ machen und auf diesem Wege folgenden Fragen nachgehen:

Welches Körperverständnis liegt den Formen der Körperarbeit zugrunde, die nachhaltig die Körperarbeit in der Theaterpädagogik beeinflussen oder beeinflusst haben? (Elsa Gindler, Moshe Feldenkrais u.a.)⁵ Ist dieses Körperverständnis per se brauchbar und mit künstlerischen Zielsetzungen vereinbar, angesichts der Tatsache, dass die genannten Ansätze (stellvertretend für viele) für eine

Wiederherstellung der Harmonie, Rückkehr zur Ganzheitlichkeit, Authentizität und Natürlichkeit plädieren?

Die Gesamtsituation gegenüber der reformpädagogischen Zeit hat sich insofern dramatisch verändert, als heute eine rapide zunehmende Anzahl von „Körperarbeiten“ in verschiedenen Praxisfeldern des Sports, der Therapie, der Pädagogik, des „body entertainment“ und eben auch des Theaters festzustellen ist, die nur noch schwer oder gar nicht mehr zu unterscheiden und zu überblicken sind. Ein Orientierungsnotstand macht sich breit. Im zweiten Teil meiner Ausführungen möchte ich diese komplexe Praxis näher beleuchten, indem ich versuche, den zeitgenössischen Diskurs der Kulturwissenschaften aufzugreifen.

Zwei Positionen kristallisieren sich hier heraus: Betonen die einen sehr stark die kulturelle Hervorbringung und Formung des Körpers, so stellen die anderen die Materialität und die Leiblichkeit in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung. Ein Paradox ist dabei augenfällig. Einerseits ist die Rede von „Entkörperlichung“, vom Verschwinden des Körpers durch die massenmediale Repräsentanz und Vermarktung, andererseits nehmen das Körperbewusstsein, die Wiederentdeckung des Körpers und der damit einhergehende Körperdiskurs deutlich zu. Auch dem Theater, insbesondere dem postdramatischen Theater, wie es Lehmann kennzeichnet, wird eine extreme Betonung der Körperlichkeit attestiert. Tanz- und Theatergrenzen lösen sich auf (vgl. Lehmann 1999, 162ff.).

Diese Leib- und Körperforschung macht Hoffnung, Hinweise für ein differenzierteres Körperverständnis auch für Theaterpädagogen liefern zu können. Denn entscheidend ist, dass die Praktiker bei der Vielzahl des Angebots von „Körpertechniken“ über ein weniger diffuses Körperverständnis verfügen sollten. Anzustreben wäre ein Skepsiswissen von verschiedenen Auffassungen über den Körper und den damit verbundenen pädagogischen, anthropologischen und ästhetischen Implikationen, die den verschiedenen Ansätzen zugrunde liegen. Ein solches Wissen ermöglicht erst den Vergleich und die kritische Einschät-



*Vollkommen gelöste
Ruhstellung*

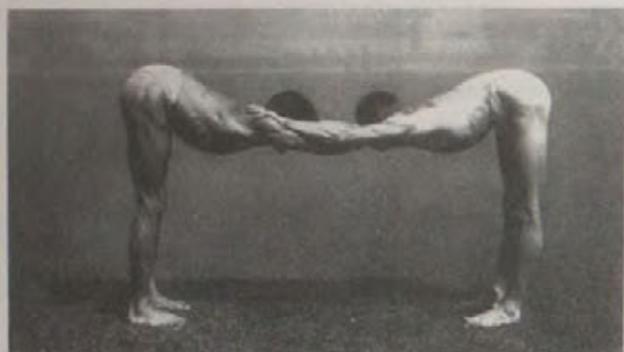


*Richtige Führung des
Beines zur Erlangung
eines guten Ganges*

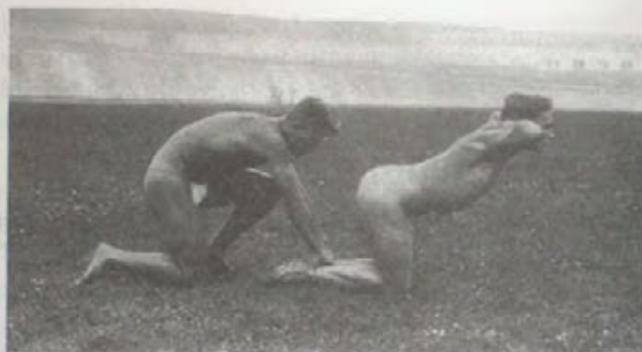


*Gleichgewichtsübung
mit Gegenbewegung
(für Rückgratver-
krümmungen)*

Der Körper lügt! Zur Bedeutung der Körperarbeit in der Theaterpädagogik



Ausgleichsgymnastik, Ziel: Auflockerung versteifter Gelenke



Ziel: Kräftigung der Rückenstrecker

zung und Prüfung für die theaterpädagogische Praxis.

In einem dritten und letzten Teil soll dann der Frage nachgegangen werden, welche Konsequenzen sich aus den möglichen Antworten des kulturwissenschaftlichen Forschungsfeldes „Körper“ für die Körperarbeit und die theaterpädagogische Arbeit und ihre Konzepte insgesamt ergeben.

Eine Konsequenz könnte lauten: Der Körper lügt und das ist gut so!

2. Der Körper lügt nicht – Bestandsaufnahme von Körpermythen

Schauen wir uns also zunächst an, welche Art von Körperverständnis in der theaterpädagogischen Literatur (und der dazugehörigen Praxis) zu finden ist bzw. welche Aussagen Rückschlüsse auf ein bestimmtes Körperverständnis und auf die daran gekoppelte ästhetische Form erlauben.⁶ Bei der folgenden, nicht repräsentativen Bestandsaufnahme treffen wir in diesen Praxisfeldern auf mythisch klingende Formulierungen wie:

- „Der Körper lügt nicht. Der Körper verrät uns. Er ist der Wortsprache überlegen. Die Sprache unseres Körpers ist ursprünglicher, organischer.“ (Kommnick 1999, 158)
- „Es gibt einen natürlichen, authentisch agierenden Körper und einen natürlichen Ausdruck!“ (z.B. Trautmann, zit. nach Streisand 1994)
- „Der Körper ist der Handschuh der Seele“ (Molcho 1983, 20).
- Der Körper ist in der Reaktion auf äußere Einflüsse schneller als das Bewusstsein, durchlässiger, ehrlicher als die Sprache (vgl. Kommnick 1999, 159).
- „Ein untrainierter Körper ist wie ein verstimmtes Musikinstrument ...“ (Brook 1994, S. 34).
- „Das ist es, was ich mit *via negativa* meine: einen Prozess der Eliminierung“ (Grotowski 1969, 1986, 142). Gemeint ist die Eliminierung persönlicher Hemmnisse im Training des Schauspielers durch Körperübungen.

Vergleicht man diese aktuellen Aussagen von (Theater-)Pädagogen und Theaterpraktikern über Kör-

per und ihre Funktion mit den reformpädagogischen Grundorientierungen und ihren Nachfolgern wie Gindler, Feldenkrais und anderen aus den 20er bis 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, so kann man feststellen, dass sie in den Grundaussagen von Ganzheit, Natürlichkeit, Gleichgewicht der Sinne, Authentizität (vgl. die Diskussion in Korrespondenzen 33/ Mai 1999) usw. identisch sind und heute noch weiter wirken (vgl. König 1989, 107 und Streisand 1994). Angesichts der immensen Veränderung der Lebenswirklichkeiten, der zunehmenden Fragmentarisierung und Medialisierung unserer Wahrnehmung und dem damit einhergehenden Wandel der Identitätskonzepte, stellt sich die Frage, ob sich die auf den Körper bezogenen Grundaussagen von Theaterpraktikern und -pädagogen nicht ebenfalls verändern müssten.

Theaterästhetisch fällt bei näherem Hinsehen auf, dass die Vorstellungen vom Körper und die damit gekoppelte tänzerische und gymnastische Formensprache aus der reformpädagogischen Zeit weiterwirken (z.B. in der Tanzerziehung Rudolf von Labans, im Gymnastikansatz des Dalcroze-Schülers Rudolf Bode, in Meyerholds Biomechanik u.a.) und als scheinbar wertneutral sich unkritisch hoher Akzeptanz erfreuen.⁷

Aber dem bewegungspädagogischen Handeln sollte ein bewusster Umgang mit dieser Bewegungsästhetik zugrunde liegen und ihre grundsätzliche Veränderbarkeit mitgedacht werden.

Die angesprochenen Vorstellungen vom Körper finden sich wie oben gezeigt, sowohl in Praxisberichten von Theaterpädagogen als auch in der durchaus geschätzten, theaterspezifischen Körperarbeit von Katja Delakowa (1984), Ilse Loesch (1974) und Hildegard Buchwald-Wegeleben (1981) (vgl. hierzu auch Jurké 2000).

Auch sie sprechen von psychophysischer Wechselwirkung, von der Einheit innerer Vorgänge und äußerer Haltung und Buchwald spricht zivilisationskritisch von mangelndem instinktivem kör-



Völkstümliche Bewegungsspiele,
(links) Leibesübung in
ursprünglicher Spiel-
form
(rechts) Gymnastik
im Gewande jugend-
licher Freude

Bewegungschöre nach Laban

perlichen Verhalten (vgl. ebd. 200). Dies lässt auf ein mehr oder weniger stark ausgeprägtes dualistisches Verständnis von Körper und Bewusstsein schließen. Darüber hinaus finden sich selbst in bekannteren, theaterpädagogisch weitverbreiteten Methoden – beispielsweise von Augusto Boal – ähnliche, didaktisch gewendete Zielsetzungen wie z.B. „Wiederherstellung des Gleichgewichts der Sinne“ (vgl. Streisand 1994).

Und auch Grotowskis „Via negativa“ für den „totalen und nackten Schauspieler“ ist hier ein sehr eindrucksvolles Beispiel für ein mythisch anmutendes Körperverständnis. Mythisch deshalb, weil man sich an einem vermeintlich natürlichen Körper orientiert, an etwas Imaginärem, einer überhistorischen und unsozialen Vorstellung vom Körper. Aus den genannten Annahmen zur vermeintlichen Natur des Körpers wird in vielen Ansätzen gefolgert, dass Körpertraining, Entspannungstechniken und ähnliche Verfahren die Funktion hätten, persönliche Bewegungsmuster zu verlernen. Danach sei dann ein neutraler, natürlicher, ursprünglicher Ausgangspunkt des Körpers zu suchen und zu finden, um quasi von Null aus eine neue Rolle besser gestalten zu können.

Zusätzlich wird der Körper, dem dichotomischen Verständnis von Körper und Geist entsprechend, als Projektionsfläche für innere Gefühle angesehen. Das Innere ist das Wahre, das Gute, das Natürliche und der Körper dient als Leinwand, auf den die Innenwelt projiziert wird.

Auch Grotowski unterstellt zivilisationskritisch die gesellschaftliche Verbautheit des Körpers und fordert, dass ein wahrer Kern freigelegt werden müsste.

Was, wenn es diesen Kern gar nicht gibt, er nur konstruiert ist?

Wenn die Funktion von Theater gerade das Gegenteil von Wahrheit ist, nämlich Maskierung und gestalteter Ausdruck (persona heißt Maske), dann geht das auch ohne die Suche nach dem wahren Kern. So verstehe ich meine These: „Der Körper lügt, und das ist gut so!“

2.1 Dualistisches Körperverständnis

Ausgewählte Praxeologien⁸ des Körpers und ihr Einfluss auf die Theaterpädagogik

Im vorangegangenen Abschnitt sollte deutlich geworden sein, dass dem Mythos vom nicht lügenden Körper, dem naturgegebenen inneren Kern in einer zivilisationskritisch verformten Hülle ein dualistisches Verständnis von Körper und Bewusstsein zugrunde liegt. Die Ganzheitlichkeit, der sich die meisten Ansätze verpflichten fühlen, wird damit nicht eingelöst. Hierfür gibt es gute Gründe, die ich näher beleuchten möchte.

Interessanterweise beziehen sich die reformpädagogischen Ansätze schlussendlich wieder auf wissenschaftliche Betrachtungsweisen und Erkenntnisse der Biologie (vgl. König, 108). Sie erforschen die Gesetze des Körpers. „Dieses Wissen besteht im Durchdenken der Bewegungen in ihrer inneren Gesetzlichkeit und diese erkennen heißt, rein verstandesmäßig Kennzeichen angeben, indem man



*Einfügung zweier gegensätzlicher Bewegungen
(Angriff und Abwehr) in eine plastische Gruppe
und Raumform*



*Einpassung gemeinsamer (Zug-) Bewegung in
lineare Gruppen und Raumform*



*Völkstümlicher Ringkampf, Kraftvolle Arbeit
mit Humor gepaart*



*Ringkampf, Vereinigung von Kraft, Mut,
Ausdauer und Gewandheit*

Der Körper lügt! Zur Bedeutung der Körperarbeit in der Theaterpädagogik



Typische Haltung
im Korsett und auf
Stöckelschuhen und
richtige Haltung



Schönheitliche Bückbewegung

die mechanischen Bedingungen klarlegt." (Gaulhofer/Streicher zit. nach König, 109).⁹ Bereits der Begriff des Körpers (als „Gegenpol“ des Geistes) verweist eher auf den naturwissenschaftlichen Blick und die damit einhergehende dualistische Perspektive.

In der bewegungstherapiebezogenen Forschung vertritt Hilarion Petzold (Petzold 1988, in: Friedmann) den Standpunkt, dass solche Ansätze (auch die von Rudolf von Laban und Matthias Alexander) dadurch mehr oder weniger dem cartesianischen Dualismus verhaftet bleiben und sich zu sehr an physikalischen Parametern orientieren. Laban z. B. stellt seinen Ansatz auf die Grundfaktoren der newtonschen Physik, also Raum, Zeit, Kraft und Fluss. Die Möglichkeit der Bewusstseinskontrolle allen Bewegungshandelns wird einseitig favorisiert und steht in deutlichem Gegensatz zu dem Opaken, Intuitiven. Das biographisch in den Leib Geschriebene bleibt unberücksichtigt oder zu wenig berücksichtigt. Auch bei Feldenkrais, der eigentlich, wie viele andere, den Dualismus überwinden will, findet sich in der Sprache und im Handlungsmodell selbst die Dichotomie von Körper und Bewusstsein (vgl. Petzold, in: Friedmann 1988, 121f.).

Neben der Orientierung an den Naturwissenschaften liegt ein weiterer Grund für diese dichotome Vorstellung in der nicht überwundenen Zweiteilung im Beobachterstatus der Körperforscher. Laban und Alexander beispielsweise denken Theater und Tanz als Hintergrundbezug mit, in denen der „Körper-Haben-Modus“ (Plessner) betont wird, vom ‚Instrument‘ des Schauspielers oder Tänzers (immer noch) die Rede ist.

Die „Körperarbeiten“, so lässt sich resümieren, sind kognitiver ausgerichtet als sie vermuten lassen und fallen hinter ihren eigenen Anspruch, das ausdrücklich formulierte Ganzheitspostulat, zurück (Jurké 1997, 67).

Im Zeichen des Diskurses des radikalen Konstruktivismus und der kognitiv orientierten Verhaltensforscher wie Feldenkrais, allesamt so genannte Natur-Wissenschaftler, muss körperpolitisch vermutet werden, dass sie eine technologische Wendung vollziehen oder mit unterstützen und letztlich doch wieder die rationale Denkform triumphieren lassen (vgl. König 112). Sie hinterfragen nicht die Verdinglichung und Entfremdung des Leibes, favorisieren die Funktionsoptimierung – für wen? fragt man sich – und blenden somit den sozialen Leib unangemessen aus.

Petzold gibt zu bedenken, dass mit dem zentralen Anliegen der Persönlichkeitsbildung die Aufgabe entsteht, über die implizite Anthropologie der Praxeologien diskursanalytisch historisch-kritisch nachzudenken. In Bezug auf Michel Foucault (1978) macht er darauf aufmerksam, dass die „... anonymen Diskurse der ‚Disziplinierung des Körpers‘ auch die Theorie und Praxis von Praxeologien durchfiltern ...“ (Petzold, 2001).

Wenn der Körperbegriff in dieser Weise kritisiert wird, gilt es zu fragen, ob der Leibbegriff (vgl. Petzold, Schmitz) tragfähiger ist, theoretisch wie auch praktisch. Petzold macht den Vorschlag, die Praxis der Pioniere der Körperarbeit theoretisch mit der Leibphänomenologie zu fundieren.

„Übungen mit Interpretation, den bewussten mit dem unbewussten Leib, die Verfeinerung der Kontrolle mit der Spontaneität zu verbinden“ (125), eine Überlegung, die für die Theaterpädagogik wegweisend sein könnte (vgl. hierzu auch Jurké 1998).

Die „Körperarbeit“ im Theaterkontext könnte den Leibbegriff reaktivieren, statt Körper müsste von Leib die Rede sein, wäre dieser Begriff nicht dadurch negativ besetzt, dass er an Leibeserziehung, Leibesübungen und ähnliche historisch zum Teil überholte, auch dualistische Konnotationen erinnert. Der bedeutende Leibphilosoph Hermann Schmitz (1989) legt allerdings einen Leibbegriff zugrunde, der zumindest geeigneter scheint als der des Körpers (vgl. Jurké 1992, 74).

„Die erlebte Wahrnehmung ist keine Rezeption von Signalen sondern leibliche Kommunikation (...), beim Koagieren ohne Reaktionszeit.“ Und er nennt als Beispielsituationen sportliche Wettkämpfe und konzertierende Musiker. (Schmitz 1989, 13). Schmitz grenzt sich besonders von sensualistischen Erkenntnistheorien ab, die behaupten, dass wir nur wahrnehmen, was in uns hineinkommt und alles andere im Inneren ergänzen müssen. „Tatsächlich werden von vorn herein ganze Situationen (...) wahrgenommen, ...“ (ebd. 12).

Vor dem Hintergrund der Tradition der französischen Leib-Phänomenologie (Merleau-Ponty) ist Schmitz bestrebt, den einseitigen, naturwissenschaftlichen Blick auf den Menschenkörper aufzulösen und spricht von der Situation als „chaotisch-mannigfaltige Ganzheit“, „Eindrücke sind Situationen“ (ebd. 69f.).

Diese Begriffsdiskussion kann hier nicht zu Ende geführt werden, aber die wenigen Hinweise müssen genügen, um den Handlungsbedarf und die Möglichkeiten für eine theaterpädagogische Leibforschung deutlich zu machen. Es besteht die dringende Notwendigkeit innerhalb der Theaterpädagogik mit den pädagogischen und anthropologischen Implikationen von Ganzheitlichkeit kritisch umzugehen. In diesem Zusammenhang wäre zu klären, ob die Leibphänomenologie ebenfalls der Tendenz unterliegt, hinter ihren Ganzheitsanspruch zurückzufallen.

3. Der Körper in den Kulturwissenschaften

Weitere aufschlussreiche Hinweise für die mythisch-normative Setzung, was der „Körper“ können muss, und wie er zu sein hat, liefern uns die Sozial- und Kulturwissenschaften.

Der akademische wie auch alltägliche Boom des Körpers geht womöglich auf ein Unbehagen „body trouble“, (vgl. Tischleder 2000) zurück, das hervorgerufen wird durch häufig körperferne Lebensbedingungen und Denkweisen. Der kulturwissenschaftliche Körperdiskurs ist vor allem durch einen Paradigmenwechsel gekennzeichnet, der die sozial-kulturelle Formung und die damit einher gehende Geschichtlichkeit des Körpers in den Vordergrund rückt und biologische und tiefenpsychologische Aspekte stärker in den Hintergrund treten lässt. Die Hauptthese lautet: Der Körper ist kulturell und historisch bedingt.

Hiermit sind weitere Grundannahmen verknüpft, die ich im folgenden erläutern möchte. Insbesondere die poststrukturalistischen Theorien stellen heraus, dass es sich bei dem Phänomen Körper um ein „Konstrukt historischer Praktiken und Diskurse“ handelt. „Es (gibt) keine körperliche Identität vor oder außerhalb sozialkultureller Formung (...)“ (vgl. Tischleder 2000, 14).

Gleichzeitig kritisiert diese wissenschaftliche Forschungsrichtung diejenigen Auffassungen, die von einer Naturgegebenheit des Körpers ausgehen und ignorieren, dass der Körper normativen Prozessen ausgesetzt ist. Die Interpretation des Körpers als ahistorischer Gegenstand negiert die historischen und gesellschaftlichen Inkorporierungen (vgl.

Bourdieu 1987). Eine von diesen Einschreibungen unabhängige unmittelbare Körperlichkeit gibt es nicht.

Im Zuge der linguistischen Debatte wird dem Körper ein Zeichencharakter bescheinigt, das heißt, Körper sind nicht nur Zeichenträger, sondern soziale Körperidentitäten werden erst durch Bedeutungszuweisungen erzeugt (vgl. Tischleder, 14). Insbesondere Michel Foucault und Marcel Mauss haben herausgearbeitet, dass der Körper, seine Haltung, Gestik etc. sehr stark von kulturellen Körpertechniken und Machtdiskursen bestimmt ist und die „Ursprünglichkeit“ eine Erfindung ist. Die Vorstellung eines natürlichen Körpers wird erst im Nachhinein produziert.

Dieser Sichtweise wird in letzter Zeit immer stärker entgegeng gehalten, dass sie die Materialität des Körpers und den gespürten Leib zu sehr aus dem Blick nähme (Turner, nach Probst 1999, 54 f.). Der Körper, so heißt es, lasse sich nicht vollständig in Zeichen verwandeln.

Gerade die theaterpädagogische Theoriebildung wird wenig Probleme haben sich dieser Meinung anzuschließen, spielt die Wahrnehmungs- und Sinneserziehung doch eine ebenso wichtige Rolle wie der Zeichencharakter des Körpers. Der phänomenologische Blick auf den Körper, der „sensible body“, der sinnesbezogene Körper rückt (in der Kritik an Foucault) in den Mittelpunkt des Interesses und der Anthropologe Peter Probst plädiert für eine Synthese dieser beiden Ansätze, für „embodiment“ (Probst 1999, 54, nach Csordas).

In dieser Diskussion wird von verschiedenen Autoren weiter darauf hingewiesen, dass sich die konträren Trends der Körperdistanzierung (Verschwinden) und Körperaufwertung (Wiederentdeckung) nicht



Spannungsübung



Gruppensprung



Sprunglauf

Der Körper lügt! Zur Bedeutung der Körperarbeit in der Theaterpädagogik

gegenseitig aufheben sondern nebeneinander existieren und vom Einzelnen als asynchron und unvereinbar erfahren werden (vgl. Bette 1989). Genau diese paradoxe Situation, dieses körperliche Unbehagen auszuhalten, scheint mir die Anforderung an die Menschen in der Postmoderne zu sein. Eine Aufgabe theaterpädagogischer Praxis könnte es sein, dazu einen Beitrag zu leisten. „Der

Körper ist nicht wieder zurückzuverwandeln in den Leib“ (Horkheimer/Adorno 1987, 266). Diese Aussage, sicherlich in einem besonderen historischen Kontext formuliert, hat an Aktualität nichts eingebüßt (vgl. Tischleder, 82f. und 109). Ich komme nun dazu, erste Schlussfolgerungen aus der Reflexion über den Körperbegriff anzustellen. Die erste lautet: Mehr davon!

4. Schlussfolgerungen für Körperarbeit in der ästhetischen Bildung

1. Mehr Reflexion über den Körperbegriff!
2. Körperarbeit ist Teil von Bildungsarbeit. Körperarbeit in der Theaterpädagogik ist ästhetische Bildungsarbeit.
3. Körperarbeit als Teil ästhetischer Bildung beinhaltet die Vorbereitung, Begleitung und Nachbereitung theatraler Spielprozesse mit dem Ziel der Verbesserung des künstlerischen „Ausdrucks“ und der szenischen Qualität.
4. Auch die theaterpädagogische Praxis kann Übungen mit Interpretation, den bewussten mit dem unbewussten Leib, die Verfeinerung der Kontrolle mit der Spontaneität verbinden.
5. Theaterpädagogik hat die Funktion, auf die veränderten Bedingungen, auf das überdimensionierte Angebot von Körperpraktiken zu reagieren und auf die unterschiedlichen Theaterästhetiken vorzubereiten. Eine gute Basis bietet dafür ein differenziertes, historisch verankertes Körper- und Leibverständnis.
6. Die Forderungen nach Wiederherstellung der Harmonie, Rückkehr zur Ganzheitlichkeit, Authentizität und Natürlichkeit sind fundamentalistische, traditionalistisch-rückwärtsgewandte Postulate, mit denen sich auch die theaterpädagogische Praxis kritisch auseinandersetzen muss.
7. Theaterpädagogik kann sich – gerade im Hinblick auf neuere postdramatische Theaterformen und deren Betonung der Körperlichkeit – an Konzepten ästhetischer Bildung orientieren, die der performativen Funktion von Theater (dem Wie, der Art und Weise der Verwendung des Körpers in künstlerischen Prozessen und Produktionen) mehr Aufmerksamkeit schenkt als der referentiellen Funktion (dem Was, den stärker inhaltlich orientierten Faktoren).

Eine weitere Konsequenz zeichnet sich nach Ulrike Hentschel (1999) ab:

8. Eine besondere Bildungsmöglichkeit des Theaterspielens (und -sehens) besteht darin, die Zeichenhaftigkeit jeglicher Darstellung erfahrbar zu machen und damit die Einsicht in die Konstruktion der (medialen) Wirklichkeit, also auch und gerade in die Konstruktion der darin repräsentierten Körperbilder. „Die Behauptung der Authentizität, der Natürlichkeit usw. lässt diese Chance einer ästhetischen Bildung ungenutzt“ (16).
9. Die bildende Wirkung theaterpädagogischer Arbeit könnte demnach darin bestehen, den trügerischen Schein (der Körper lügt) z. B. in der Medienwirklichkeit durchschaubar(er) zu machen.

Nur der trügerische Schein ist Lug und (Selbst)Betrug im Gegensatz zum ästhetischen Schein, der gestaltet ist und auf der Verabredung des als-ob beruht. (ebd., 16).

10. Theaterpädagogische Praxis kann einen produktiven Beitrag dazu leisten, die paradoxe Situation zwischen Verschwinden und Wiederentdecken des Körpers besser auszuhalten.

Literatur

- Bette, K.H. (1989): *Körperspuren: Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*. Berlin.
- Boal, A. (1989): *Theater der Unterdrückten*. Frankfurt/Main.
- Bode, R. (1922): *Ausdrucksgymnastik*. München.
- Bourdieu, P. (1987): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/Main.
- Brauneck, M. (1986): *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek.
- Brook, P. (1994): *Das offene Geheimnis*. Frankfurt/Main.
- Buchwald-Wegeleben, H. (1981): *Bewegung*. In: Ebert, G. und Penka, R. (Hg.) 1981, 199-221.
- Delakowa, K. (1984): *Beweglichkeit*. München.
- Ebert, G. und Penka, R. (Hg.) (1981): *Schauspielen, Handbuch der Schauspielausbildung*. Berlin.
- Feldenkrais, M. (1978): *Bewusstheit durch Bewegung. Der aufrechte Gang*. Frankfurt a.M.
- Franzen, G. (1994): *Werden Sie wieder reaktionsbereit? Elsa Gindler und ihre Arbeit*. In: *Gestalttherapie* 2/1999, S. 3-13.
- Friedmann, E. (1988): *Laban, Alexander, Feldenkrais*. Berlin.
- Giese, Fritz/Hagemann, Hedwig: *Hg.: Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst*. Delphin-Verlag München 1924.
- Grotowski, J. (1969, 1986): *Das arme Theater*. Zürich.
- Hentschel, U. (1999): *Das Gefühl für's Echte*. In: *Korrespondenzen*, Heft 33, Mai 1999, 10-17.

- Horkheimer, M. und Adorno, Th.W. (1987): Dialektik der Aufklärung und Schriften, Ges. Schriften Band 5. Frankfurt a.M. .
- Jacoby, H. (1991): Jenseits von begabt und unbegabt. Hrsg. von S. Ludwig, Berlin 1987.
- Jurké, V. (1992): Training im Theater – Theater im Training. In: U. Hentschel u.a. (Hg.): Theater als Ausdrucksform von Jugendlichen, Beiträge zur ästhetisch-pädagogischen Diskussion. Berlin 1992, 73-85.
- Jurké, V. (1993): Der Bewegungsansatz von M. Feldenkrais und seine Relevanz in der Theaterpädagogik. In: Zschr. Korrespondenzen 17/18 1993, S. 31-37.
- Jurké, V. (1997): Die Feldenkraismethode, ihr theoretischer Hintergrund und ihre mögliche Bedeutung für die ästhetische Bildung. In: Spectrum Sportwissenschaft, Heft 1 Wien, S. 56-72.
- Jurké, V. (1998): Zum künstlerischen Körper- und Bewegungsstudium und zu seiner Problematik in der Schauspielausbildung und anderen Studiengängen für Darstellende Kunst. In: Vaßen, F. u. Koch, G. (Hg.): Wechselspiel: Körper Theater Erfahrung. Frankfurt a.M. S. 75-94.
- Jurké, V. (2000): Spieler und Raum im Kontext einer künstlerischen Bewegungslehre. In: Theater in der Schule. Hg. von der Körberstiftung und der BAG Darstellendes Spiel. Hamburg.
- Koch, G., Naumann, G., F. Vaßen (Hg.) (1999): Ohne Körper geht nichts. Berlin.
- König, E. (1989): Körper – Wissen – Macht, Studien zur historischen Anthropologie des Körpers. Berlin.
- Komnick, K. (1999): Wahrnehmung von Gefühlen anhand unserer Körpersprache. In: Ohne Körper geht nichts. Berlin, S. 158-170.
- Lehmann, H.-T. (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main.
- Loesch, I. (1974): Sprechende Bewegung. Berlin
- Ludwig, S. (2002): Elsa Gindler- von ihrem Leben und Wirken. Hamburg.
- Matthias, Eugen/Giese, Fritz: Hg.: Männliche und weibliche Körperbildung. Delphin-Verlag München 1926.
- Molcho, S. (1983): Körpersprache. München.
- Petzold, H. (2001): Überlegungen zur Praxeologie körper- und bewegungsorientierter Arbeit mit Menschen aus integrativer Perspektive. www.gestalttherapie.de 02/01.
- Probst, P. (1999): Von der somatischen Wende zum ästhetischen Aufbruch. In: G. Koch u.a. (Hg.) 1999, 51-60.
- Schmitz, H. (1989): Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik. Paderborn.
- Strasberg, L. (1973): Russian Notebook 1934, Meyerhold's biomechanic exercises, In: tdr, vol 17 Nr. 1 1973, 113 ff. .
- Streisand, M. (1994): Verstreute Überlegungen über Körper, Wahrnehmung, Natur und Kultur. In: B. Jank u. U. Reyer (Hrsg.): Ganz Aug' und Ohr. Obertshausen, 236-245.
- Streisand, M. (1999): Der Leib und die „Einverleibung“ von Texten. In: G. Koch u.a. (Hg.): Ohne Körper geht nichts. Berlin 1999.
- Tischleder, B. (2001): body trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwarts-kino. Frankfurt/Main.
- Abbildungen und Untertitel aus: Matthias, E./Giese, F. (1926); Giese, F./Hagemann, H. (1924)

Anmerkungen

- 1 Der Einfachheit halber wird die männliche Form beibehalten.
- 2 Auf die spätere politische Vereinnahmung durch den Faschismus kann hier nicht näher eingegangen werden.
- 3 Theaterpädagogik wird als Oberbegriff gedacht und schließt die Schauspielpädagogik mit ein.
- 4 Der problematische Begriff der „Körperarbeit“ wird hier pragmatisch übernommen, weil er immer noch häufig benutzt wird, obwohl er wegen seiner materialistischen Färbung ungeeignet scheint.
- 5 Insbesondere Elsa Gindler und ihr Ansatz eigenleiblichen Spürens hat viele therapeutische Richtungen wie z. B. die konzentrierte Bewegungstherapie und die Gestalttherapie stark beeinflusst (vgl. hierzu Franzen 1994, Jacoby 1991, Ludwig 2002). Zu theoretischen Implikaten von Feldenkrais vgl. Jurké 1993 und 1997.
- 6 Das Körperverständnis der reformpädagogisch beeinflussten „Körperarbeiten“ von Gindler, Feldenkrais u.a. habe ich in meinem Aufsatz 1997 genauer besprochen.
- 7 vgl. z.B. L. Strasberg (1973) mit Abbildungen des „Bogenshützen“ von W. Meyerhold und der offensichtlichen Ähnlichkeit mit Bodes Ausdrucksgymnastik (Bode 1922). Der hochinteressanten intensiven Vernetzung der Tanz-, Gymnastik- und Kunstszene kann in diesem Rahmen nicht nachgegangen werden.
- 8 „Methodengegründete Praxeologien sind durch Erfahrung, systematische Beobachtung und methodisches Erproben erarbeitete, in sich hinlänglich konsistente Formen und Wege praktischen Handelns.“ (Petzold,7).
- 9 Heute wird in solchen Praxeologien durch Verwissenschaftlichung und in einseitiger Orientierung an den Naturwissenschaften (z.B. in den systemisch ausgerichteten Selbstorganisationstheorien) der gleiche Schritt nachvollzogen, den die Reformpädagogen gegangen sind (vgl. Jurké 1997).



„Und dann war ich eine Skulptur“ – der Körper als Subjekt und Objekt der Performance Art

Annemarie Matzke

1950 drehen Hans Namuth und Paul Falkenberg einen Film über den Maler Jackson Pollock, der den Künstler bei seiner Arbeit zeigt. Zu sehen ist Pollock, wie er eins seiner 'Action Paintings' anfertigt: in heftiger Bewegung tropft und spritzt er Farbe auf eine am Boden liegende Leinwand. Mit seiner Kamera folgt Namuth den fahrigten Bewegungen des Künstlers und zittert dabei mit der Linse. Vor der Kamera, beim Akt des Malens, agiert Pollock wie ein Schauspieler: er präsentiert sich als Maler in Aktion. Heute sind die Aufnahmen oder Fotografien von Pollock beim Malen genauso bekannt wie die Gemälde selbst. Stehen sich in der Bildenden Kunst mit dem fertigen Bild Künstler und Werk gegenüber, so zeigen die Fotografien hier paradigmatisch wie der Körper des Produzenten ‚ins Bild‘ kommt und Teil des Kunstwerks wird. Die Fotografien und Aufnahmen belegen als Zeugen der körperlichen Bewegung den Mythos der 'Action Paintings', die gerade deshalb immer wieder zur Geburtsstunde der Performance Art erklärt werden.²

Performancekünstler beziehen – oft mit der Intention der Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Leben – den eigenen Körper oder die eigene Biographie in ihre künstlerischen Manifestationen mit ein. Indem bildende Künstler ihren Körper zum Darstellungsmaterial machen, bedienen sie sich einer künstlerischen Praxis, die seit jeher zum Theater gehört: Darstellungen durch und mit dem Körper. Der Schauspieler macht seinen Körper sowohl zum Medium als auch zum Material der Darstellung. Um eine andere Figur darstellen zu können, bedarf der Schauspieler einer Distanz zu sich selbst und damit zu seinem Körper. Körperliche Darstellungen in der Performance Art stehen unter einem anderen Vorzeichen. Der Körper dient nicht mehr wie im Theater zur Darstellung einer Figur, er ist kein Medium für die Darstellung eines anderen, sondern ist Material und Werk in einem. So setzen sich die Performancekünstler

bewusst vom Theater ab. Wenn Theater nach dem Modus des ‚als ob‘ funktioniert, dann soll in der Performance kein fiktiver Ort, keine fiktive Zeit und keine fiktive Figur gezeigt werden. Der Performer verweist auf niemanden anderen als sich selbst. Der Performance eingeschrieben ist eine unmittelbare Kommunikation zwischen Performer und Zuschauer, die Flüchtigkeit des Ereignisses, die Nicht-Wiederholbarkeit. Behauptet wird damit ein ‚Modus der Präsenz‘. Ein solches Konzept der Performance betont die Unmittelbarkeit ihrer Darstellungen gerade in einer polemischen Abgrenzung zum Theater.

Doch formulieren die Performance-Künstler nicht nur ihre Kritik am Theater. Vor allem die Ablehnung des Objektcharakters der Kunst ist eine der Intentionen, aus denen bildende Künstler sich der Performance Art zuwenden. Der Werkcharakter bedeutet für sie eine Entäußerung der Kunst. Im Verkauf wird aus dem Kunstwerk Ware und damit dem Künstler und seinem Zugriff entzogen. Die Performance scheint dagegen eine optimale Kontrolle des Künstlers über seine Produktion zu gewährleisten, gerade weil sie sich der Fixierung und damit Objektwerdung verweigert.³ Gegen die Entäußerung in ein Objekt wird die totale Subjektivität des Künstlers gesetzt.

In der körperlichen Darstellung sind Werk und Künstler nicht mehr zu trennen. Arbeitsprozess und Produkt fallen in eins. Die Aufhebung der Spaltung von Person und Rolle wurde zum Synonym für die Unmittelbarkeit der Aktion. Der Körper in der Performance Art wird somit zum Garanten einer vermeintlichen Authentizität und künstlerischer Autonomie erklärt. Doch dass diese Autonomie nur für den Preis eines gefährdeten und malträtierten Körpers zu haben und noch lange kein Garant für die Authentizität der Darstellung ist, zeigen die riskanten und auch hinterfragbaren Experimente der Body Art.

Body Art – Der Körper als letzte Instanz von Authentizität

"At 7:45 pm, I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing about 15 feet from me."⁴

Mit diesen Worten umschreibt der Body Art Künstler Chris Burden seine Aktion "Shoot" (1971), bei

der er sich von einem Freund mit einem Revolver in den Arm schießen lässt. Als einzige Zuschauerin dokumentiert Burdens Freundin die Aktion mit einer Videokamera. Die Aufführung besteht aus nichts als der Handlungen des Schießens und Auf-Sich-Schießen-Lassens. Auch der Titel *shoot* weist

„Und dann war ich eine Skulptur“¹ –
 der Körper als Subjekt und Objekt der Performance Art

auf keine weitere Bedeutungsebene als die Aktion des Schießens selbst. Die Beschreibung der Aktion mit der präzisen Aufreihung der Maßangaben erinnert an ein wissenschaftliches Experiment. Dem widerspricht der spektakuläre Charakter der Aktion selbst. Die Radikalität der Aktion erschreckt und wirft Fragen auf: Darf Kunst Menschen physisch verletzen? Welche Funktion kann die betriebene Selbstverstümmelung haben? Oder dient die spektakuläre Performance der Befriedung einer reinen Sensationsgier?

Als ausgebildeter Bildhauer wollte Burden seinen eigenen Körper zur Skulptur werden lassen:

„[...] Mir war es möglich, ein Stück Skulptur zu machen, für das ich bis auf das Gewehr kein Material benötigte, und das im Bruchteil der Sekunde vorbei war und grundsätzlich nur dem Hören-Sagen nach existierte.“⁵

Der Körper wird zum Kunstwerk erklärt, das nur im Augenblick existiert. Der Künstler distanziert sich somit im Akt der Darstellung von seinem eigenen Körper. Weniger ethische Fragen als dieses spezielle Verhältnis von Künstler und Kunstwerk möchte ich in den Mittelpunkt meiner Überlegungen stellen.

Chris Burdens Arbeiten gehören zu einer Richtung der Performance Art, die als Body Art oder Body Works bezeichnet werden. Diese „Selbsttransformationen“ (Almhofer)⁶ oder „Aktionsskulpturen“ (Schröder)⁷ machen den Körper der KünstlerInnen zum Gegenstand der Arbeit. An die Stelle eines Wahrheitsanspruchs des Kunstwerks tritt das individuelle Engagement des Künstlers. Die Künstler bearbeiten nicht mehr ein ihnen gegenüberstehendes Material, sondern ihren eigenen Körper, ihr Fleisch und Blut. Vor allem weibliche Künstlerinnen reflektieren den besonderen Objektstatus der Frau. Marina Abramovic kämmte sich ihre Haare so lange, bis ihre Kopfhaut anfang zu bluten (*Art must be beautiful, Artists must be beautiful* (1978)). Die italienische Performancekünstlerin Gina Pane stieg mit nackten Füßen und Händen eine Leiter mit messerscharfen Kanten hoch, bis ihre Füße und Hände bluteten (*escalade non anesthésiée* 1971).

Diese Beispiele zeigen exemplarisch den Umgang der Body Artists mit ihrem Körper. Die meisten der Body Artists kommen aus der Bildhauerei. Der Körper wird zum Instrument sowohl für formale Untersuchungen als auch zur Darstellung existentieller Fragen. Er wird nackt ausgestellt, durch Objekte überformt oder Verletzungen unterworfen. Aus dieser Gefährdung des eigenen Körpers wird ein spezifischer Präsenzbegriff abgeleitet, der sich bewusst gegen das Theater wendet:

“No, it’s not theatre. (...) Getting shot is for real... lying in bed for 22 days is for real... there’s no element of pretense or making believe in it. If I had just stayed there for a few hours or went home every day for a giant dinner it would be theatre.”⁸

Gegen Verstellung und Behauptung wird das Prinzip des Vollzugs der Handlung gestellt. Burden lehnt jede Struktur von Repräsentation ab und insistiert im Gegensatz dazu (am spektakulärsten durch Selbstverletzungen) auf dem *hic et nunc* als Prämisse für seine Performances. In dem er seinen Körper realen Schmerzen aussetzt, versucht er Darstellungen jenseits von Repräsentation zu erreichen. Paradigmatisch in dieser Definition der Performance als Selbsterfahrung ist dabei der Mythos der Schmerzerfahrung als authentischem Selbstbezug:

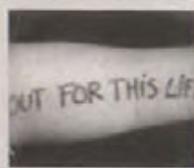
„Wenn ein Stück beendet ist, fühle ich für gewöhnlich, dass ich Macht und Weisheit gewonnen habe, die andere Menschen nicht haben. Es ist eine sonderbare Stärke.“⁹

Der Körper – an seine Grenzen geführt – scheint unmittelbare Erfahrungen jenseits des Alltäglichen zu ermöglichen. Im Schmerz wird eine Möglichkeit gesehen, die Verstellungen des Alltags und der Selbst-Inszenierung zu durchbrechen. Schmerz wird als unmittelbares Gefühl wahrgenommen, das den Menschen übermannt, d.h. die Möglichkeit einer distanzierten Darstellung unmöglich macht. Dadurch ist die Reaktion des Künstlers nicht mehr genau vorhersehbar und damit seiner Kontrolle entzogen. Im Schmerz zeigt sich der Körper unmittelbar – eine Unmittelbarkeit, die die Grenzen des Kommunizierbaren überschreitet.

Inwieweit liegt hier aber ein Konzept eines authentischen Körpers zugrunde, der jenseits seiner gesellschaftlichen Verfasstheit liegt? Gerhard Johann Lischka erklärt emphatisch die Body Art zur Opposition gegen die mediale Vereinnahmung des Körpers und somit als Befreiungsbewegung:

„Die Performancekünstler schrecken vor keiner Härte zurück, mit der sie ihren Körper in den Kampf werfen: es gilt, ihn vor der totalen Hingabe und dem Ausgeliefertsein an die Medien zu retten. (...) Immer wieder auf sich zurückgeworfen, nehmen diese Künstler/innen erneut Anlauf, um das Thema Körper/Umraum in einen Zustand zu bringen, der eine verbindliche Aussage zur Zeit ist. Sie sind die lebendigen Skulpturen, die sich gegen die Erstarrung mit heroischer Kraftanstrengung aufbäumen. Mit dem Bewusstsein, dass der Körper als Material vergänglicher ist als sein Abbild. Hatte man ehemals Idole an die Stelle von Verstorbenen gesetzt, um deren Überleben zu garantieren, so setzen sich heute Performerinnen dafür ein, dass der lebendige Körper nicht zu einer Schablone wird.“¹⁰

„Und dann war ich eine Skulptur“¹ – der Körper als Subjekt und Objekt der Performance Art



K. Kippstoff,
Home Run,
Videoperformance,
Bergen/Norwegen
2000

Das Selbst-Experiment wird zur Auseinandersetzung mit einer durch Inszenierungen bestimmten Gesellschaft. Dabei stellen sich die Performancekünstler bewusst in eine Opposition zu dem dominanten Medium unserer Zeit: dem Fernsehen. Gerade das Fernsehen scheint zu einem Verlust des Körpers und damit von Authentizität zu führen. An die Stelle unmittelbarer Körpererfahrungen treten mediale Inszenierungen. Dagegen wird der Körper in der Performance Art zum Ort der Unmittelbarkeit erklärt. Gezielt wird auf das Verdrängte und in der Gesellschaft Tabuisierte.¹¹

Subjekt-Körper/Körper-Objekt

Diesem Körperkonzept verbunden ist ein Glaube an ein im Körper verborgenes Selbst und damit ein Unbewusstes. Die Experimente dieser Art führen zu einer Authentizitätsvorstellung, die eng mit dem Gegensatz von ‚natürlich gleich authentisch‘ und ‚gesellschaftlich gleich inauthentisch‘ geprägt ist. Doch verbürgt der Körper nicht schon für sich Authentizität? Dies zeigt sich gerade in den Performances der Body Artists. Ihre Aktionen zielen auf keine Ganzheitlichkeit sondern suchen nach Grenzerfahrungen, indem sie sich von ihrem Körper distanzieren. Durch Ab-Trennung des eigenen Körpers¹² versuchen sie, in ihren Experimenten eine größtmögliche Distanz zum Körper aufzubauen. Ihre Arbeiten, wie die oben beschriebene Aktion *shoot*, gleichen klinischen Experimenten, die gerade in ihrem Aufbau auf Objektivität zielen. Der Körper erhält den Status eines Objekts, das durch Strategien der (Selbst-) Provokation zur Darstellung authentischer Empfindungen gebracht werden kann. Um diese Grenze zu erreichen, muss allerdings in Kauf genommen werden, den Körper zum Objekt zu machen, sich von ihm zu entfernen, ihn einem Risiko auszusetzen.

Die Arbeiten bewegen sich in einem Widerspruch zwischen dem selbst-bewussten Aussetzen des eigenen Körpers, das gerade für die Authentizität der Darstellung bürgen soll und dem Ausstellen eines passiven, verletzten, unterdrückten, kontrollierten Körpers. Damit prallen hier zwei bekannte Körperkonzepte aufeinander:

„Zwei einander widersprechende Annahmen strukturieren nämlich die Diskussion über den Körper, [...]. Dementsprechend gilt der Körper einerseits als unüberholbar, als Non-Plus-Ultra der Authentizität, als letzter Ort der Offenbarung des Geheimen. Andererseits wird angenommen, dass er schon immer überholt sei, dass er das transitorische Moment eines aufs Ganze gehenden Abstraktionsprozesses darstelle, dass er nur als Doublette einer universellen Körpersprache diene. Während die erste Annahme es mit der *Körpersprache*

hält, also mit einem aktiven Körper, dessen präverbale Realität spontan zur Sprache gebracht werden kann und muss, geht die zweite von der *Schrift des Körpers* aus, also von einer passiven, erlittenen Geschichte, die sich im Dunkel der Vorzeit verliert. Vereinfacht gesprochen könnte in der einen Hinsicht von einem immer neuen *Subjekt* des natürlichen Lebens, in der anderen von einem uralten *Objekt* kultureller Praktiken gesprochen werden.“¹³

Die Body Art positioniert sich gerade in diesem Widerspruch zwischen dem sprechenden Körper, der Wahrheit verbürgt, und dem Körper als Objekt, das jeder Subjektivität beraubt ist. Die Suche nach der „ursprünglichen“ Körperlichkeit, die hinter den kulturellen Einschreibungen liegt, ist damit in sich paradox: um sich der Subjektivität des eigenen Körpers zu versichern, ist es notwendig ihn zum Objekt zu machen.

In einer Gesellschaft, in der gerade auch der Körper kein Ort autonomer Selbstbeherrschung mehr ist, werden die Selbstversuche der Body Art in ihrer Destruktivität zu Versuchen der Selbst-Ermächtigung. Nur weil der Körper dem Performer gehört, er sein Eigentum ist, kann er ihn zum Objekt machen. Indem die Performer ihren Körper misshandeln, wird genau jene „Zugehörigkeit“ des Körpers zum Menschen zur Voraussetzung der Darstellung. Damit führen diese Versuche nicht zu einer ursprünglichen Körperlichkeit, sondern zeigen die Nacktheit menschlicher Existenz jenseits der kulturellen Bezüge.

Wie dieses Verhältnis von Körper und Gesellschaft Gegenstand theatraler Kommunikation wird, möchte ich abschließend anhand einer aktuellen Form des Performance-Theaters zeigen. Die Inszenierung *BAD*¹⁴ der Performance-Gruppe She She Pop, die aus sieben Frauen besteht, macht das Verhältnis von Körper und Macht explizit zum Thema. Fünf Performerinnen begeben sich auf eine Trainingsstrecke über ihre eigenen Phantasien, Machtgelüste und „dunklen Seiten“. Diese Trainingssituation spiegelt sich im Bühnenbild wieder: das Publikum sitzt mit den Performerinnen gemeinsam in einem Stuhlkreis. In einzelnen ‚Projekten‘ ertesten die Darstellerinnen ihr Körperverhältnis immer im Hinblick auf das Verhältnis zum Publikum. Als Beispiel soll hier das Projekt der Performerin Ilia Papatheodorou dienen. Ihr für den Abend formuliertes Trainingsziel ist, ein Selbstportrait mit dem Titel „Ich selbst mit runtergelassener Hose“ herzustellen:

„Dieses Kunstwerk besteht darin, meine Hosen auszuziehen, eine nach der anderen. Auf's Spiel setze ich dabei mein Selbstverständnis als Künstlerin und je nach Ihrem Theaterverständnis auch meine Würde als Frau. Ich erhoffe mir davon einen Triumph, wie wenn man lebend der Achterbahn entkommen ist. Das mag jetzt selbstsüchtig erscheinen, aber ich vertraue darauf, dass wir Partner sind und wir diesen Pakt gemeinschaftlich schließen, denn dann kann daraus ein ganz eigenes Kunsterlebnis entstehen.“

Die Performerin geht nach und nach zu einem immer anderen Zuschauer und bittet diesen, ihr die Hose auszuziehen. Verweigert dieser, der Aufforderung nachzukommen, beginnt die Performerin eine Diskussion. Ihr Konzept sei, gemeinsam mit dem Publikum, Objekt und Subjekt der Performance zu werden, das heißt nicht nur – wie in der Performance Art – den eigenen Körper zum Material machen, sondern die Position auch auf das Publikum zu übertragen. Sieben Hosen sind herunterzuziehen. Schließlich ist die Performerin nackt, und bietet ihren Hintern einem Zuschauer zum Signieren an. Er solle sich in das gemeinsame Kunstwerk einschreiben. Der Körper ist hier weder Instanz der Authentizität, noch wird er wirklich verletzt. Sein Status ist der einer Verhandlungssache: verhandelt wird zwischen Performerin und Publikum um die Grenzen des eigenen Körpers und des individuellen Verhältnisses zu anderen Körpern.

Anmerkungen:

1 Chris Burden zitiert nach Johannes Lothar Schröder: Naturwissenschaft, Hitze und Zeit. Minimalismus und Body Art in den Stücken von Chris Burden. In: Peter Noever: Chris Burden. Beyond the Limits. Wien 1996.

2 Vgl. Fred Orten / Griselda Pollock: Jackson Pollock. Painting and the Myth of Photography. In: Art History, Vol. 6, Nr. 1, März 1983, S. 117.

3 "What underlines this model in postmodern performance history is often not a dissatisfaction with form, or fixity, or identity themselves, but rather the suspicion that these are the means used to trap and exploit artistic working the form of commodities for the market. If art must always seek to protect itself from the threat of this commodification by art galleries theatres, TV networks and universities, then the logical extreme of this attitude is to refuse to be art at all, to refuse to embody oneself in the stable or reproducible forms." Steven Connor: Postmodern Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford 1989, S. 147ff.

4 Chris Burden: Original Texts. In: ders.: Un livre de survie. Paris 1995, S. 128.

5 Leo Rubinfien: Through Western Eyes: Burden on L.A. (Interview). In: Art in America, Bd. 66. Sept/Okttober 1978, 74-83. Hier S. 80.

6 Edith Almhofer: Performance Art. Die Kunst zu leben. Wien/Köln/Graz 1986.

7 Johannes Lothar Schröder: Identität. Überschreitung/Verwandlung, Happenings, Aktionen und Performances von Bildenden Künstlern. Münster 1990.

8 Willoughby Sharp/Liza Bear: Chris Burden: The Church of Human Energy. 1975. Zitiert nach Carl E. Loeffler (Hrsg.): Performance Anthology. Source Book for a Decade of California Performance Art. San Francisco 1980. S. 73.

9 Chris Burden zitiert nach David Bourdon: Body Artists Without Bodies. In: Village Voice (New York), 24 Februar 1975. S. 85.

10 G. J. Lischka: Performance und Performance Art. In: Kunstforum International: Performance Art, 96 (1988), S. 64-193. Hier S. 133.

11 Betrachtet man heute die Überreste vergangener Performances – Fotografien, Videofilme oder Partituren – so zeigt sich, dass diese gerade die Unmöglichkeit einer unvermittelten Darstellung reflektieren und thematisieren. Gerade die enge Verbindung von Performance Art und Videotechnik, der Wunsch die authentische Einmaligkeit der Aktion zu dokumentieren, zeigt, wie diese Formen bereits die Vermitteltheit der Unmittelbarkeit zum Gegenstand machen. Vgl. dazu: Hans-Friedrich Bohmann: Der unheimliche Beobachter. Burden, Chris (1975): Performance als Dokument. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): Medialität und Wahrnehmung. Tübingen/Basel 2000.

12 Diese Abtrennung kann niemals real vollzogen werden, ebensowenig wie der Körper wirklich zum Objekt werden kann. Der einzige Fall, wo der Körper Objekt ist, ist im Tod.

13 Christoph Wulf/Dietmar Kamper: Zwischen Archäologie und Pathographie: Körper-Subjekt, Körper-Objekt. In: dies.: Der Andere Körper. Berlin 1984. S. 3-12. Hier S. 3.

14 Premiere am 31.1.2002 auf Kampnagel Hamburg. Die beschriebene Szene bezieht sich auf eine Voraufführung des Stücks am 21.12.2001 im Mousonturm Frankfurt/Main.



Körper als Medium – Performativität – Gentechnik

Martina Leeker

Einleitung: Konstruktivistische Ansätze zum Körper und Performativität im Bannkreis von Gentechnik?

Seit Beginn der 1990er Jahre ist es u.a. in den Kulturwissenschaften sowie in der Kunst, vor allem in der Darstellenden Kunst, beinahe zum Konsens geworden, den Körper des Menschen nicht mehr als gegebene Entität zu betrachten, die von kulturellen und technischen Einschreibungen unabhängig wäre. „Körper“ und „Identität“ konstituieren sich vielmehr erst aus diesen Einschreibungen.¹ Die *Performativität der menschlichen Existenz*, d.h. die Annahme, dass die Materialität des Körpers und die subjektive Erfahrung erst im Vollzug der De- und Rekodierung kultureller Codes und symbolischer Ordnungen hergestellt werden, avanciert zum Leitbegriff der Kulturwissenschaften.

In der Darstellenden Kunst kann sich nach dieser Sicht dann auch nicht mehr ein Individuum als in sich geschlossene Persönlichkeit ausdrücken. Vielmehr entstehen persönliche und kulturelle Identität sowie Körperlichkeit erst im Vollzug einer Performance, konstituieren sich mithin in der Performativität. Mit Durchsetzung dieses Diskurses verlieren substanzialistische Ansätze, die von einer unhintergehbaren Leiblichkeit ausgehen, die vor deren Bezeichnungen läge, zunehmend an Bedeutung, bzw. sie werden – wie sich noch zeigen wird

Paul Sermon,
Telematic Vision,
Monitorbild, Personen
aus Raum A und B
treffen im virtuellen
Dritten Raum aufeinander



– in konstruktivistisch modifizierter Form fortgeschrieben.

In diesem Beitrag soll nach dem möglichen kulturellen und historischen Kontext dieses performativ-konstruktivistischen Diskurses über Körper, Identität und Leben sowie nach seinen Funktionen gefragt werden. Anhand von Beispielen aus dem Bereich der Darstellenden Kunst sollen zunächst derzeit relevante Vorstellungen von Körper und Identität dargelegt werden. Es werden Beispiele aus dem Bereich der Verbindung von Live-Performance mit elektronisch-digitaler Technologie herangezogen. Diese Art von Performances ist deshalb von Interesse, weil in ihnen der Diskurs einer performativ-konstruktivistischen Sicht auf Körper und Identität anhand einer Auseinandersetzung mit der Technologie geführt wird, die derzeit auch in den Entwürfen zum Leben im Kontext der Gentechnik diskursführend ist.²

In einem zweiten Schritt sollen die beschriebenen Performances im Hinblick auf ein in ihnen entwickeltes und erprobtes Selbstverständnis des Menschen analysiert werden. Die auszuführende These ist, dass der performativ-konstruktivistische Diskurs Teil einer gentechnologischen Existenz des Menschen sein könnte.³ Denn mit dem Diskurs über Körper als Konstrukt könnte ein Vorstellungshorizont für ein Selbstverständnis des Menschen entwickelt werden, nach dem menschliche Physis und Identität sich aus dem ständigen Wandel, dem kein Original vorausgeht, konstituiert. Wenn dem so ist, dann könnte die gentechnische Manipulation den Menschen gleichsam zu seiner „wahren Natur“ führen.

1. Zwei Versionen vom Körper als Medium. Zwischen Kontingenz und Inszenierung

Mit dem Begriff des *Körpers als Medium* könnte das derzeit entwickelte und erprobte Verständnis des Körpers umschrieben werden. Verabschiedet werden darin Vorstellungen davon, der Körper sei das Instrument des Menschen, das dieser nach seinem Gutdünken benutzen kann. Körper wird heutzutage vielmehr oftmals als eine Entität entworfen, die dem Menschen nicht für seine Absichten zur Verfügung steht. Der Körper ist vielmehr ein Medium in Sinne eines Weltbildapparates.⁴ Das heißt, er ermöglicht dem Menschen zwar

bestimmte Zugänge zur Welt, lässt aber im Dunkeln, welche das sind und wie sie hergestellt werden. Der Körper ist dem Menschen zudem nicht mehr verfügbar, sondern eine eigen-sinnige Größe, die den Absichten des Menschen immer wieder in die Quere kommt.

In dieser Sicht vom Körper als einem Medium gibt es zwei Modi und Haltungen. Mit dem Topos vom *Körper als Medium* kann entweder *erstens* die Haltung eingenommen werden, dass der Körper dem Menschen nicht zugänglich ist, dass er ihm andauernd entwischt. Oder der Topos taucht *zweitens* in Gestalt eines sich selbst in der Konstruktion bestimmenden Performers auf, der über seine Inszenierungen entscheidet und deren mögliche kontingente Effekte korrigiert.

Version 1.

Der Körper als unverfügbares Medium

Del-konstruierte Körper

Der Medienkünstler Paul Sermon⁵ arbeitet im Bereich telematischer oder virtueller Kommunikation.⁶ Ihn interessiert bei der Verwendung von Telekommunikationstechnologie weniger die Begegnung mit einem entfernten Partner, die vorgibt, Technologie sei eine Extension der realen physischen Präsenz des Menschen.⁷ Im Gegensatz dazu steht für Sermon eine *Kooperation* von Besuchern, die je live an zwei oder mehr verschiedenen Orten anwesend sind, in *einem* virtuellen Raum im Vordergrund (Dritter Raum). Bei dieser Kooperation wird deutlich markiert, dass es sich bei den Repräsentanten im *Dritten Raum* nicht um eine Erweiterung des menschlichen Körpers sondern um eine symbolische Darstellung der leiblichen Präsenz des Menschen handelt.

Diese Markierung geschieht über die Gestaltung der elektronischen Repräsentanten (Avatar), einem den Menschen darstellendes Videobild, über das jemand mit sich selbst und mit Partnern interagieren kann. Die Betonung der technisch-symbolischen Existenz des Avatars wird nun hergestellt, indem Sermon ausdrücklich die nicht-spiegelbildliche Technik der Bilderkennung der Kamera in der Interaktion im *Dritten Raum* benutzt. Das heißt, die Agierenden erleben, dass z.B. die Bewegung des Körpers zur rechten Seite im realen Raum im virtuellen Raum nach links geht. Ist es Aufgabe, sich im *Dritten Raum* zu begegnen und eine gemeinsame Handlung wie beispielsweise das Decken eines Tisches zu vollziehen, wird diese alltägliche Aktion unter den technischen Bedingungen des *Dritten Raumes* zu einem zunächst beinahe unlösbaren Problem. In Sermons Installationen treffen also der reale, physische Körper und



Paul Sermon,
Telematic Vision, Die Besucher der Installation in Raum A „kooperieren“ mit den Monitorbildern der Personen aus Raum B

der elektronische Avatar so aufeinander, dass kinästhetische und mental-kognitive Verwirrungen ausgelöst werden. Beide Körper werden aber nicht zu einem Körper verbunden, vielmehr entsteht ein Körper, der sich konstitutiv und unhintergebar aus realem, physischem Körper und dem Datenkörper zusammensetzt.

Wie sich zeigt, wird beim Agieren in Sermons virtuellen Räumen die Bezugnahme auf und die Orientierung mit dem physischen Körper extrem verunsichert, da dessen gewohnte Erfahrungen durch die telematischen Kooperationen mit „Rechts-Linksverdrechung“ gestört werden, die die am Spiegelbild geschulte Körperwahrnehmung umkehrt. Die Gewissheit von physischer Wirklichkeit und Materialität wird durch die technischen Bedingungen des Virtuellen unterwandert. Der Mensch verliert seinen physischen Körper als konstante Bezugsgröße und Körperempfinden entpuppt sich als Produkt einer kulturell-technischen Konstruktion einer Welt der Spiegelbilder. Sollte das, oft im Tanz und in der sogenannten ganzheitlichen Körperarbeit betonte, unmittelbare Körperempfinden jenseits der Spiegel auch kulturell-technisch hergestellt und geformt sein?

Mit diesen Verunsicherungen wird auch das Konzept einer fixen Identität zweifelhaft, das bisher an die Verlässlichkeit der physischen Existenz gebunden war, die besagt, dass mein Körper „Ich“ ist.⁸ Begegnet der Mensch zudem in den Medien nicht mehr einem Bild seiner selbst, sondern einer Datenstruktur, die ein Eigenleben führt, löst der Kontakt mit diesem Avatar im eigenen Körper, der letzten Bastion subjektiven Erlebens, Befremden aus. „Ich“ wird konstitutiv fremd.

Körper und Selbst als Hybride (Wayne McGregor)

Auch der Choreograph und Tänzer Wayne McGregor erforscht in seinen Inszenierungen den Tanz

Körper als Medium – Performativität – Gentechnik

mit der Projektion entfernter Tänzer (telematische Bühnen) sowie das Spiel mit computergenerierten Animationen.⁹ Auf der telematischen Bühne befinden sich reale Tänzer, die sich zu Videoprojektionen von Tänzern an einem entfernten Ort oder zu bewegten Computeranimationen so in Beziehung setzen, dass hybride, real-virtuelle Körper und Räume entstehen, deren „wahre“ Identität und Dimensionalität für immer in der Schwebe zu bleiben scheint.¹⁰

In McGregors Tanzästhetik wird Technologie benutzt, um neue Bewegungs- und Körperformen zu entwickeln, die erst aus der Hybridität von virtuellen und realen Körpern entstehen. Dieses Anlie-

gen wird vor allem mit Hilfe von Computerprogrammen zur Animation von Bewegung umgesetzt. Im Computer erstellte Animationen werden so zu einer Choreographie der TänzerInnen auf die Bühne projiziert, dass Körper entstehen, bei denen die Grenzen zwischen realer Physis und virtueller Figur fließend werden. Damit wird der bis dahin als verlässliche Bezugsgröße gekannte reale, physische Körper fremd und die Vision materialisiert sich, dass in Zukunft ein sich permanent wandelnder Körper zur flüchtigen Basis von Identitätsbildung wird. McGregor formuliert in einem Interview:

„Mich interessiert der *hybride* Körper, der Körper als Mischform, der sich aus Organischem, aus Animalischem, aus Neurotischem usf. zusammensetzt. Es geht mir darum, unterschiedliche Körperkonzepte zu verbinden, ohne dass eine neue, homogene Synthese entsteht. Ich suche vielmehr nach einer neuen Form des Körpers, die sich gerade daraus konstituiert, dass die Grenzen zwischen den einzelnen Körperkonzepten ständig fließend sind. ... Wenn ich die Körperlichkeit und die Bewegungsarten für eine Inszenierung entwickle, versuche ich sie so zu gestalten, dass sie es ermöglichen, gewohnte Wahrnehmungsmuster und Bedeutungszuschreibungen zu transzendieren. Die Darstellungsformen eines Stückes sollen z.B. tradierte Geschlechterbilder oder die vermeintlich natürliche Physis überschreiten. Diese Erweiterung und diese Transformation des Körpers ist für mich von zentraler Bedeutung. Meinen Stücken wird nachgesagt, sie verwirren und verunsichern, man wisse nicht mehr, was was ist. Bewege sich ein Insekt über die Bühne und kein menschlicher Körper oder ein menschlicher Körper mit Insektenbeinen? Genau diesen Effekt strebe ich an. Diese Art der fließenden Übergänge, der *fließenden Hybridisierung* bietet faszinierende Möglichkeiten, das Vokabular des Tanzes sowie die tradierten Konzepte von Körper zu erweitern. Wichtig ist mir also, dass die Grenzen fließend sind und es auch bleiben. Ich will sie nicht definieren, sie sollen beweglich bleiben. ...

Den realen Körper gibt es aus meiner Sicht nicht. Es gibt nur einen habitualisierten Körper, der selbst immer schon ein Hybride ist. Wir verkennen dies nur allzu oft im Alltag.

... Wir experimentieren also ständig mit Grenzen zwischen Simulation und Natürlichem, Echtem und zwischen Virtuellem und Realem. Für mich ist der reale Körper ebenso wie andere Kategorisierungen eine bloße Zuschreibung aber keine naturgegebene Größe. Ein bestimmter Zustand des Körper wird für uns schließlich einfach zur Wirklichkeit, zum Bezugspunkt *realer Körper*. Gerade weil es sich beim sogenannten realen Körper immer um eine Konstruktion handelt, ist es mir so wichtig, mit fließenden Grenzen zwischen den angeblich so trennscharfen Bereichen wie z.B. Körper und Technik zu arbeiten.“¹¹

Folgerichtig entwinden sich die Körper der TänzerInnen im flinken, agilen und schlangenartigen Bewegungsduktus McGregors ständig dem optischen Zugriff durch die Augen der Zuschauer. Diese Körper werden flüchtig und existieren gleichzeitig nur noch als zufällige Verknotungen und Bündelungen in einer virtuellen, d.h. einer sich nie tatsächlich verwirklichenden Projektionsarchitektur.

Der Körper als Medium, als flüchtige symbolische Ordnung

Bei McGregor und Sermon wird der Körper zu einem Medium im Sinne einer symbolischen Formation, der keine greifbaren und fixierbaren materiellen Eigenschaften mehr innewohnen und in der kein Subjekt mehr herrscht. Beide Künstler entfachen vielmehr ständige Metamorphosen:

Existenz als ein „Als-ob“. Das heißt, die an digitaler Technologie inspirierten Körper sind nur Artikulationen, Platzverschiebungen als Ermöglichung von Körpern, die selbst nie auftauchen. Folgerichtig werden die hybriden Körper auf der Bühne nicht zu einer neuen „reinen“ Hybridform, etwa einem Cyborg mit einer homogenen Identität. Sie sind vielmehr Verschiebungen innerhalb symbolischer Ordnungen, die sich aus einer Pluralität und Heterogenität der Formen konstituieren. Derart werden Körper und Datenstrukturen zu symbolischen, referentiellen Gefügen, die je Zwischenräume bilden, in denen sich etwas erzählt. Etwas verwischt und verschwindet, damit etwas anderes erscheinen kann.

Version 2.**Der Körper als Inszenierungsmedium***Selbst-Inszenierung in interaktiven Bühnen*

Einen anderen Umgang mit elektronisch-digitaler Technologie als bisher beschrieben, erprobt der Choreograph Robert Wechsler mit seiner Compagnie *Palindrome Intermedia Performance Group*.¹² Im Zentrum seiner Arbeit steht der Tanz in interaktiven Bühnen. Über Videokameras werden die Bewegungen der Tänzer erfasst und als digitale Daten an einen Computer weitergeleitet, in dessen Programm sie festgelegte Befehle wie das Abspielen eines Sound oder eines Satzes aufrufen. Ziel der Performances ist es, den Computer so zu benutzen, dass der Mensch sich als Teil einer belebten Umgebung erfahren kann.

In Wechslers Vorstellung kann Technologie dabei helfen, die inneren Welten des Körpers nach außen hin sichtbar zu machen und dadurch eine umfassende Aktivierung und Verfügbarkeit aller sinnlichen und kognitiven Potentiale des Menschen zu ermöglichen. In diesem Konzept wird davon ausgegangen, dass es eine den technologischen Apparaturen vorgängige Leiblichkeit gäbe, die durch die Technologie besser sichtbar und nutzbar werde. Das heißt, das performativ-konstruktivistische Element wird im Hinblick auf einen phänomenologisch-substantialistischen Diskurs modifiziert. Körper und Identität gelten zwar weiterhin als Produkte kultureller und technischer Einschreibungen. Es existiert aber eine Körperlichkeit hinter den Einschreibungen, die sich diesen auf Grund ihrer Vorsprachlichkeit entziehen kann. Technik soll also nunmehr genutzt werden, um technologische Überformungen rückgängig zu machen und diesen authentischen Körper zum Zuge kommen zu lassen.

Ein weiterer Unterschied zu den beiden erst genannten Beispielen lässt sich festmachen. Im Gegensatz zu diesen tritt bei Wechsler ein selbstbestimmtes Subjekt auf die Bühne, das sich der Technik bedient und sie als Mittel der eigenen Inszenierung benutzt. Dies zeigt sich darin, dass die Tänzer die interaktive Bühne kontrollieren. Sie wissen genau, welche Bewegung welchen Effekt auslösen wird.

Der Körper als Projektionsfläche sich wandelnder Inszenierungen selbstbestimmter Performer

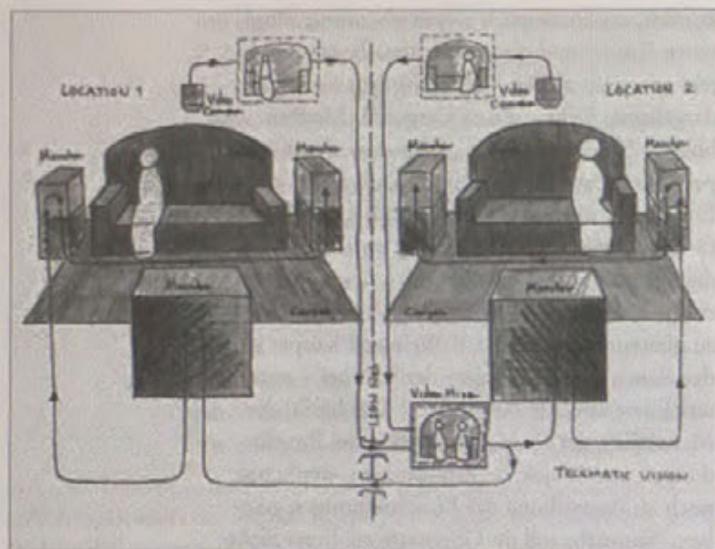
Mit seiner Art der Verwendung von Technologie steht Wechsler in einem Diskursfeld, das in einigen Formen des zeitgenössischen Theater bzw. Performance sowie in Teilen der aktuellen Theaterwissenschaft vertreten wird. Bei aller Unterschiedlichkeit ist allen Vertretern in diesem Dis-

kursfeld die Suche nach einem phänomenologischen Körper und einem selbstbestimmten Subjekt gemeinsam. Das heißt, entgegen der bisher dargelegten Sicht auf den Körper als Medium wird hier die Geschichte eines „phänomenalen Körpers“ als nichtdiskursiver und damit als kulturellen Einschreibungen tendenziell vorgängiger Entität fortgeschrieben.¹³ Mit dieser Orientierung wird das angenommene Verschwinden des Körpers in der poststrukturalistischen Theorie kritisiert und zu überwinden versucht.¹⁴ Welt und Körper wurden damit – so die Analyse der Kritiker – entmaterialisiert und zur Textfläche.¹⁵ Das heißt, die Materialität des Körpers, zum Beispiel Empfindungen und subjektive Erfahrungen, werde nur noch als Auswirkung der Einschreibungen gesehen. Nunmehr soll im Gegensatz zu dieser Sichtweise die Doppeldeutigkeit des Körpers ins Spiel gebracht werden. Durch diese ist der Körper Teil der Welt, Medium des Weltbezugs, und er ist selbst Welt. Mit dem Bezug auf diese Doppelheit des Körpers wird „die Bedeutung der menschlichen Leiblichkeit für die Orientierung in der Welt herausgestellt, ohne die Historizität von Erfahrungen zu leugnen.“¹⁶ Die zentrale These ist dabei, dass die individuelle Erfahrung nicht in kulturellen Konstrukten aufgehe. Vielmehr sei der Körper ein Akteur, der die Konstrukte mit seiner eigenen Materialität und einem Überschuss an Bedeutungen unterlaufe.

Performativen Vollzügen wird in dieser Sicht zugestanden, dass sie ein *Neuerleben* kultureller Einschreibungen bewirken. Im Topos des Neuerlebens wird aus dem Körper als Medium im Sinne eines Weltbildapparates – der dem Menschen Welt vorgibt, ohne dass er darauf Zugriff hätte, wie in den erst genannten beiden Beispielen ausgeführt – der Körper zum Medium im Sinne eines Inszenierungsträgers eines selbstbestimmten Subjektes. Es wird zwar nicht davon ausgegangen, dass der Mensch eine unverwandelbare Identität hätte.¹⁷ Vielmehr konstituierten sich ein Selbst sowie Fragmente von Identität erst durch kulturelle Darstellungen und sind diesen nicht etwa vorgängig. Der Mensch kann sich also nur als inszenierter haben. Er bleibt allerdings in der Performance *Akteur* der Inszenierungen. Das heißt, er nimmt sie *selbstbestimmt* vor und wird nicht von „eigentätigen“ performativen Vorgängen inszeniert.

Diese Selbstbestimmung wird durch zwei Verfahrensweisen ermöglicht. Zum einen sind die zum Diskursfeld gehörenden Performances so angelegt, dass sie sich auf das individuelle Erleben der Akteure und Zuschauer beziehen. Im individuellen Bezug wird ein, dem Vollzug der Performance

Körper als Medium – Performativität – Gentechnik



Paul Sermon,
Telematic Vision,
Installationsanord-
nung: Über Video-
bildmischung werden
Bilder von zwei von-
einander entfernten
Räumen und den
darin befindlichen
Personen in einem
Monitor als gemeinsa-
men dritten Raum
zusammengeführt.

vorgängiges Subjekt vorausgesetzt und bestätigt. Zum anderen werden diese Performances ausdrücklich genutzt, um sich zu kulturellen Einschreibungen reflexiv in Beziehung zu setzen, diese sogar umzuschreiben. In der reflexiven Bezugnahme wird – im Gegensatz zur Betonung des Individuellen – ein Subjekt nicht schlicht vorausgesetzt. Vielmehr wird im Vollzug der Performance ein autonomes, intentionales Individuum erst hergestellt. Dies geschieht, indem gesagt wird, dass das körperliche Agieren in der Performance-Kunst zu einem *Wiedererleben* führen soll, in dem zugleich die Möglichkeit des *Neuerlebens* liegt.¹⁹ Im *Neuerleben* sollen die kulturellen Einschreibungen gestört und damit bewusst werden. Entscheidend an diesem Vorgang ist nun, dass das Bewusstwerden so gedeutet wird, als ob in ihm – neben den zur zweiten Natur gewordenen kulturellen Einschreibungen – eine *vordiskursive* Seite identifiziert werden könnte. An diese Stelle setzt sich ein Subjekt, das sich außerhalb der Einschreibungen befindet und die einmal entdeckten, Wirklichkeit erzeugenden Potentiale performativer Praktiken für sich instrumentalisieren kann. Das Subjekt vollzieht nunmehr bewusste Inszenierungen, Performances.

Der Körper im Jenseits diskursiver Ordnungen und der Mensch als Konstrukteur

Der Mensch wird sich zwar nur in der Inszenierung gegenwärtig, aber *er hat sich*, könnte zugespitzt formuliert werden. Denn die eingangs beschriebene Art der Performance greift nicht grundlegend die Vorstellung von einem Selbst an. Sie modifiziert lediglich die Art und Weise, wie dieses entsteht. Es geht zwar nicht mehr um ein repräsentationales Modell, also um den Ausdruck eines Selbst durch Darstellungsmittel. Es geht aber auch nicht um die Auflösung des Konzeptes von Selbst

und Identität. Vielmehr geht es um die Auflösung des Konzeptes von *einer* Identität und *einem* Selbst. Es geht darum, höchst unterschiedliche „Selbsts“ hervorzubringen, zwischen denen man beständig hin und her zu wechseln vermag.¹⁹ Für den Zuschauer soll sich dabei ein liminales Feld eröffnen, in dem auch er sich von fixen Identitätszuschreibungen an den Akteur und an sich selbst verabschiedet. Er soll durch Theater und Performance die Möglichkeit erhalten, verschiedene Entwürfe von Körper, Selbst und Identität zu erproben. Dabei wird Sehen, Anschauen zum „Sehakt“, mit dem sich Akteure und Zuschauer wechselseitig Rollen und Identitäten zuschreiben und bestätigen beziehungsweise im Rollenwechsel wieder auflösen.²⁰

Die so konzipierte Performance erscheint also als Versuch, das Unbeherrschbare des Körpers als Medium im Sinne der beiden erst genannten Beispiele zu kontrollieren. Das Subjekt entscheidet, wie es sich inszenieren will. Es wird weder von Performances überrascht, noch wird es sich grundlegend fremd, es entfaltet vielmehr all seine Möglichkeiten. Es kommt zur Konstituierung des Menschen als Konstrukteur.²¹

II. Der Körper als Medium und Gentechnik

Das Nebeneinander sowie Vermischungen der beiden Sichtweisen auf den Körper als Medium wird zu einem bestimmten kulturhistorischen Zeitpunkt und in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation entwickelt.²² Sie ist gekennzeichnet durch die Institutionalisierung der Gentechnik und das Ausloten ihrer Möglichkeiten. Die Funktion des Topos vom *Körper als Medium* dürfte in diesem Kontext zu untersuchen sein. Könnten die in ihm wirksamen Diskursfiguren nicht einen Bereich bilden, in dem und durch den Gentechnik vorbereitet, legitimiert und durchgesetzt wird? Die spezifische Aufgabe des durch die widersprüchlichen Diskursfiguren erzeugten Diskursfeldes bestünde in diesem Kontext darin, über den *Körper als Medium* Subjektmodelle für die sich vollziehende Neudefinition von Leben und Kultur auszubilden, zu erproben und einzuüben. Dabei könnte das Nebeneinander, beziehungsweise das Kippen der Ausformungen der Diskursfigur *Körper als Medium*, als Modellierung eines Subjekts gesehen werden, das sich zwischen einem konstruktiven und einem nichtintentionalen Selbstverständnis des Menschen bewegt. Aus diesem „Wechselbad“ könnte sich ein Zwischenbereich bilden, der zu einer diskursinternen Regulation zwischen inten-

tionalem Machen und nicht kalkulierbarem Ereignis führte.

Zwei schöpferische Visionen

Im beschriebenen Diskursfeld wird die Diskursfigur *des* Menschen insofern tendenziell bis gänzlich aufgelöst, als Identität und Körperlichkeit sich aus kulturellen Einschreibungen und Performances konstituieren. Sie sind also solchen Vollzügen nicht gänzlich vorgängig.

Der *Körper als Medium* im Sinne der *Selbstinszenierung* legte eine an einem selbstbestimmten Subjekt orientierte konstruktivistische Sicht nahe. Wenn die Identität des Menschen wandelbar und multipel und der Mensch ein Konstrukt aus performativen Akten und technischen Performances ist, ist dann der performative, selbstschöpfende Umgang mit diesen nicht gleichsam „natürlich“? Der Diskurs könnte zugespitzt werden. Wenn der Mensch sich nur als Inszenierung „haben“ kann, wird dann eine ästhetische Existenz des Menschen nicht beinahe unabdingbar? Zugleich legt die Behauptung eines phänomenalen Körpers im Diskurs nahe, dass der Mensch sich umschreiben müsse, um zur Letztinstanz, dem phänomenalen Körper vorzudringen. Im Kontext von Gentechnik wird dieser Körper neu lesbar. Unberührt von kultureller Einschreibung könnten nur „Schrift und Sprache des Lebens“ sein.²³ Demnach bedürfte das zeitgenössische Subjekt geradezu des Eingriffs in die Codierung des Menschen. Denn auf diese Weise könnte es zu einem Selbst finden, das von den unbewussten kulturellen Einschreibungen erlöst ist und in dem diese kanalisierbar werden. Mit dem *Körper als Medium* im Sinne einer dem Menschen *entwischenden symbolischen Ordnung* wird dagegen das Paradox einer nichtintentionalen Manipulation nahegelegt. Wenn der Körper und die Medien eigentätige Performances sind, dann ist das Spiel mit „genetischen Schriften“ gleichsam legitim. Dieses Spiel ist sogar existentiell, denn es garantiert das neue Konstituens zeitgenössischer Existenz: den Wandel und die Nichtintentionalität. Ein so verstandener Körper korrespondiert mit einem Konzept von Subjekt. Es handelt sich um den Typus des *Fremdlings und Spielers*. Er konstituiert sich unhintergebar aus dem Fremden. Dabei ist das Fremde ebenso fremd wie das Eigene und von daher ständig veränderbar. Der Tänzer und Choreograph Jérôme Bel beschreibt dies in prägnanter Weise:²⁴

„Paris, den 15. April 99

Ich benutze den Begriff ‚Körper‘ als ‚Körper ohne Organ‘ im Sinne von Gilles Deleuze, als Körper-Kosmos, Körper-Gehirn oder als Körper-Matrix. Der Körper ist nicht ein einzelner. Der Körper ist Milliarden Körper. Mein Körper ist infiziert von Ihrem Körper, und das ist wunderbar. Es findet ständige und unendliche Kopulation statt, die jedesmal zur Fortpflanzung führt. [...]

P.S. Ich möchte gerne geklo(w)nt werden, weil mein Klon dann auf meinen Körper treffen kann. Sie sehen also, bisher bin ich meinen Körper noch nie begegnet (aber selbst wenn das geschieht, wird er nicht Ich sein, weil er auf andere Körper treffen wird).

Kein Bange, es liegen wundervolle Zeiten vor uns.“²⁵

Anmerkungen:

Abbildungen aus der Installation Telematic Vision von Paul Sermon, ZKM Multimediale 3, Karlsruhe 1993, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

1 In den konstruktivistischen Ansätzen lässt sich zwar oftmals noch eine Hoffnung auf einen abwesenden Körper herauslesen, auf den sich der Mensch als stabilen Bezugspunkt beziehen könnte. Doch auch diese zumeist unausgesprochene und von manchen Autoren nicht bemerkte Hoffnung ist bereits entdeckt und zugunsten einer Existenz des Menschen als Spur ohne Original dekonstruiert worden. Vgl. hierzu Müller, Birgit, *Dekonstruktion, Körper, Bewegung*, in: *Tanz Theorie Text*, hg. von Gabriele Klein und Christa Zipprich, Hamburg 2002, in Erscheinung.

2 Lily E. Kay geht in ihrer Forschung über die Genese des Gencodes davon aus, dass die Vorstellung des Lebens als Information und Kommunikation, die heutzutage im Diskursfeld zur Gentechnik bestimmend ist, nicht aus den Biowissenschaften selbst kommt. Es handelt sich vielmehr um einen Transfer von Denkweisen und Forschungsmethoden aus der Computertechnologie und der Informationstheorie in die Wissenschaften vom Leben. Vgl. dazu: Lily E. Kay, *Die Genese des Gencodes. Interview mit Lily E. Kay*, in *Kaleidoskopien*, Heft 3, Leipzig 2000, S. 300–325.

3 Es soll an dieser Stelle betont werden, dass die Performances mit elektronisch-digitaler Technologie nicht allein das Potenzial haben, den konstruktivistisch-performativen Diskurs als Kontext zur Gentechnologie zu konstituieren und durchzusetzen. Vielmehr ist in weiteren Forschungen zu untersuchen, ob und inwiefern sich derzeit ein Dispositiv des gentechnischen Diskurses auf der Grundlage des konstruktivistisch-performativen Diskurses bildet und welche Elemente mit welcher Wechselwirkung daran beteiligt sind. Dabei wäre mit einem Begriff des Dispositivs zu operieren, wie er von Michel Foucault entwickelt wurde: „Mit Dispositiv wird ein ‚entschieden heterogenes Ensemble‘ (Foucault 1978) von Institutionen, Praktiken, Techniken etc. bezeichnet, dessen spezifische Machteffekte nicht auf einer zentralen Absicht oder einer hierarchischen Gliederung beruhen, sondern sich allein aus der Anordnung und Wechselwirkung der Elemente in einer solchen Konstellation ergeben.“; (zitiert nach Stauff, Markus, *Medientechnologien in Auflösung. Dispositive und*

Körper als Medium – Performativität – Gentechnik

diskursive Mechanismen von Fernsehen, in: *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, hg. v. Andreas Lösch, Dominik Schnage, Dierk Spreen, Markus Stauff, Heidelberg 2001, S. 81–9, hier S. 87. Beispiele zu Dispositiven und ihren Funktionsweisen vgl. ebda.) Gleichwohl sind die Performances mit elektronisch-digitaler Technologie im Zusammenhang eines gentechnischen Dispositivs von besonderem Interesse, da in ihnen anhand der Beziehung von Mensch und Technik ein spezifisches Welt- und Selbstverhältnis nicht nur entworfen, sondern auch eingeübt wird. Vgl. dazu: Lecker, Martina, *Nachmoderne Performativität und Subjekte der Fremdheit. Kommentierung der Hellenauer Werkstätten*, in: *Maschinen, Medien, Performances, Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, hg. v. Martina Lecker, Berlin 2001, S. 232–293, sowie dies. in: ebda.: *Theater und Technikgeschichte. Evaluation der Sommerakademie und Ausblick auf die Weiterbildung im Bereich Theater und Medien*, S. 355–372.

4 Diesen Medienbegriff führte Sybille Krämer ein. Vgl. dazu: Krämer, Sybille, *Das Medium als Apparat und als Spur*, in: *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hg. v. Sybille Krämer, Frankfurt am Main 1998, 1. Auflage, S. 73–94, vor allem S. 85.

5 Berühmt wurde Sermon 1992 mit der Installation *Telematic Dreaming*. An zwei entfernt voneinander liegenden Orten sind identische Räume aufgebaut, in denen Besucher eines Bettes an Ort B einer Videoprojektion eines Menschen in einem Bett von Ort A begegnen, mit der sie interagieren können. Technisch wird diese virtuelle Begegnung durch eine Verschaltung von Videokameras, Videobeamern und Monitoren hergestellt. Die Daten der Kameras werden über Telekommunikationstechnologie (Videokonferenzschaltungen über ISDN, Satellit, Breitband) transportiert.

Ausgehend von diesem Grundsetting entwickelte Paul Sermon weitere Installationen. Dabei verlagerte sich der Schwerpunkt für Sermon von der Erfahrung des Berührens über Entfernungen hinweg auf die Kooperation in einem virtuellen Raum. Vgl. zu den Arbeiten von Sermon die website: www.paulsermon.org, auf der auch die hier wiedergegebenen Bilder aus *Telematic Vision* zu finden sind.

6 Die folgenden Ausführungen gehen zurück auf einen Workshop von Paul Sermon mit Tänzern im Choreographischen Zentrum Essen (CZNRW) im Juli 2001. Thema und Inhalt des Workshops von Paul Sermon waren *Ästhetik und Technik telematischer Räume (remote spaces)* und *Formen der Interaktion in diesen*. Es sollten die spezifischen Umgangsformen von TänzerInnen mit telematischen Räumen recherchiert und erprobt werden.

7 Als eine solche Extension wird Telekommunikation von einigen Vertretern der Medientheorie und Medienkunst seit den 1960er Jahren gefeiert. Die technischen Möglichkeiten der Telekommunikation wie Telegraphie, Telefon, Fernsehen und heutzutage Videokonferenzschaltungen und Internet gelten diesen Vertretern als Verwirklichung von McLuhans Metapher des *Global Village*. Vgl. dazu programmatisch vor allem Marshall McLuhan, in *zentralen Thesen zusam-*

mengefasst in: Kloock, Daniela, Spobr, Angela, *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997, S. 39–76.

8 Die Dekonstruktion des physischen Körpers in der Kooperation in einem Dritten Raum bei Sermon löst eine fixe und stabile Identität des Menschen in ganz anderer Weise auf als in den Ansätzen der Medientheorie McLuhans und seiner Nachfolger wie de Kerckhove nahegelegt wird. Bei Sermon geschieht diese Auflösung nicht durch die Veräußerung von Körper und Denken in die digitalen Medien sondern durch die Konfrontation von realem und Daten-Körper. Es kommt im Umgang mit Avataren auch nicht wie Sherry Turkle behauptet zu einer Ausbildung multipler Persönlichkeiten. Vielmehr entsteht ein Doppel-Körper, in dem das Subjekt sich selbst fremd, ja sogar ein Selbst aufgelöst wird, das bei Turkle noch als Kern existiert und schlicht variiert wird. Vgl. dazu Kerckhove, Derrick, de, *Man-machine-direct-connect*, in: *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, a.a.O., S. 685–705 sowie Turkle, Sherry, *Leben im Netz*, Reinbek 1998.

9 Wayne McGregor leitet die *Compagnie Randomdance* in London, England. Seit Mitte der 1990er Jahre beschäftigt er sich mit der Choreographie in über Telekommunikationstechnologie verbundenen Räumen/ Bühnen sowie mit der Verbindung von Tanz und der Projektion von Computeranimationen. McGregor entwickelte eine Tanzform, die er als Dysfunktionalen Tanz bezeichnet. In diesem verbindet er Elemente des HipHop und Breakdance mit Figuren und Linienführungen des klassischen Tanzes. Zu den Arbeiten von McGregor vgl. die website: www.randomdance.org

10 Auch die folgenden Ausführungen gehen auf einen Workshop von McGregor im CZNRW im Juli 2001 zurück. McGregor ging es vor allem darum, den TeilnehmerInnen choreographische Strategien zu vermitteln, mit denen in telematischen und digitalen Technologien gearbeitet werden kann. Es war Anliegen von McGregor, die Technologie für die Spezifik des Tanzes zu nutzen und diese der Technologie anzutragen, statt Technik in ihren Möglichkeiten spielerisch zu testen und dabei möglicherweise von ihr „überfallen“ zu werden.

11 Zitiert nach einem Interview der Autorin mit Wayne McGregor im Juli 2001 anlässlich des genannten Workshops im CZNRW. Das Interview wird im Herbst 2002 in einer Dokumentation dieser Workshops im Alexander Verlag Berlin erscheinen.

12 Vgl. zu Palindrome die website: www.palindrome.de

13 Jüngst ist bei einigen Ansätzen in der Theaterwissenschaft, eine deutliche Orientierung auf Merleau-Pontys Konzept der „Leiblichkeit als Fundament unserer Weise des Zur-Welt-Seins“ zu beobachten. Vgl. dazu exemplarisch: Fleig, Anne, *„Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“*, in: *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Anne Fleig, Tübingen 2000, S. 7–17, hier S. 9.

14 In diesem Ansatz wurde der Körper unhintergebar als Einschreibfläche kultureller Muster und Disziplinierungen betrachtet. Anne Fleig bezieht sich explizit auf die Körperkonzepte von Judith Butler. Es wären wohl auch die Arbeiten von Michel Foucault anzuführen.

15 Ebd. S. 8.

16 Ebd. S. 9.

17 Seit den 1960er Jahren sollen sich in der Performance-Kunst Subjekt und Identität erst in und durch performative Vollzüge konstituieren. Vgl. dazu exemplarisch Erika Fischer-Lichte differenzierte Analyse der Performance *My Brazil* (1979) von Rachel Rosenthal. In: Fischer-Lichte, Erika, „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in: Theater seit den 60er Jahren, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug, Tübingen, Basel 1998, S. 21–91, hier S. 50–65. Die Autorin weist nach, dass die Akteurin erst durch die in der Performance verwendeten Arten kultureller Darstellungen wie etwa autobiographische Erzählung, Konzert, Tanz, Liederabend ein Selbst entwirft, das mit dem Vollzug eines Aktes wieder vergeht.

18 Köpping Klaus-Peter. „Zur Theorie performativer Transformationen kultureller Kodierungen: Die Gründung einer ‚Neuen Religion‘ in Japan“, in: Inszenierungen des Erinnerns, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert, Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Band 9, Heft 2, Berlin 2000, S. 61–83, hier S. 70.

19 Vgl. dazu und zum Folgenden: Fischer-Lichte, Erika, „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in: a.a.O., hier S. 63.

20 Dies machen sich die Vertreter der Performance-Kunst zunutze, die sich als Auseinandersetzung mit der Einschreibung von Geschlechter- und „Rassen“-Bildern verstehen. Betrachtung wird in diesen in zweifacher Weise problematisiert. Zum einen werden dem Betrachter durch Verfremdung und Verschiebung von Bildern und Darstellungen oder auch durch den generellen Entzug von Sichtbarkeit seine Vorurteile vor Augen geführt. Andererseits wird ihm seine Sicht als Tätigkeit bewusstgemacht, als „Sehakt“, mit dem der andere erst hervorgebracht wird.

21 Einige Vertreterinnen der feministische Performance und die feministische Theorie etwa haben seit den 1990er Jahren die Cyborgisierung des Menschen propagiert. Vgl. exemplarisch Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs and Woman. The Reinvention of Nature*, London 1991.

22 In diesem Aufsatz kann die Thematik nur angerissen werden. Die Ausführungen verstehen sich als Vorschläge für weitere Forschungen.

23 Die Elemente des Gencodes werden derzeit als ontologischer Horizont entworfen. Vgl. dazu Sloterdijk, Peter: „In dem Augenblick, wo man bei Buchstaben angekommen ist, kann man plötzlich den Text ändern. [...] Der Verdacht, dass hinter der Oberfläche dessen, was erscheint, ein tiefer gelegenes Sinntheater im Gang ist, hat die phantastische Entfaltung der menschlichen Intelligenzkräfte mit hervorgerufen. [...] Der Elementbegriff, der vielleicht der tiefste Gedanke der griechischen Philosophie ist [...], tritt in dem Augenblick wieder in seine ontologischen Rechte ein, in dem es möglich wird, durch die Ankunft bei authentischen, sozusagen ontologisch gültigen Elementarstrukturen die Rekombination von kleinsten, real existierenden und

nicht erfundenen Partikeln aus zu beginnen.“ In: Glück ohne Ende. Kapitalismus und Depression II, hg. v. Carl Hegemann, Berlin 2000, hier S. 16–17.

24 Bel schreibt das folgende in einem Brief an die deutsche Choreografin Susanne Linke, deren Tanzsolo *Der Tod und das Mädchen* aus dem Stück von Linke *Im Bade wannen* in der Last Performance von Bel von den vier Tänzern, die je Susanne Linke darstellten, getanzt wurde.

25 Zitiert nach: Bel, Jérôme, „Ich bin dieses Loch zwischen ihren beiden Wohnungen“, in: *Ballett International/ Tanz Aktuell, Jahrbuch 1999 (1999)*, S. 36–37.



WM looking left – Ravi Deepres



Aeon/Wayne MacGregor – Alan Mahon

Eine andere Bewegungskunst – eine andere Bewegungspädagogik

Pinok und Matho

Pinok und Matho sind geprägt durch ihre Ausbildung als zukünftige Lehrer. (Pinok an der Pädagogische Hochschule in Chambéry, Matho an der in Lyon), sie haben dort jeweils eine Hochschulausbildung als Sportlehrerinnen für die Mittel- und Oberstufe absolviert.

Ihre erste gemeinsame, kreative Arbeit bestärkte sie in ihrer Vorstellung von einer neuen Bewegungskunst (art du mouvement), die mehr umfassen sollte als das, was durch die Begriffe Mime¹ und Tanz vorgegeben war.

Historisches: Pinok und Matho und der körperliche Ausdruck

Seit 1960 sind Pinok und Matho (Monique Bertrand und Mathilde Dumont) einer Synthese zwischen Tanz und Mime auf der Spur, die sie allerdings weder Tanz noch Mime nennen möchten, sondern vielmehr „art du mouvement“.

Bei dieser Form der „Bewegungskunst“ handelt es sich um die ‚expression corporelle‘. Diesen Begriff haben Jacques Copeau, Jean Doat und Charles Dullin (in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts) in die Theaterkunst eingeführt. Es geht darum, ihn neu zu beleben, ihm einen neuen Sinn zu geben. Der Begriff ‚expression corporelle‘ erfährt durch Pinok und Matho in den 60er Jahren eine Wiederbelebung, in der Absicht ihm einen eindeutigen Inhalt zu geben, immer mit der Perspektive der Anwendung für alle Niveaus, für alle Altersstufen, sowohl für Jungen als auch für Mädchen.

Weniger einschränkend als die Wörter Mime und Tanz beinhaltet ‚expression corporelle‘ für Pinok und Matho folgendes:

1. die Verbindung der bisher voneinander getrennten Techniken von Mime, Tanz und Theater;
2. Elemente aus Techniken, die aus verschiedenen, sich ergänzenden Gebieten kommen.

Das Training verbindet:

- elementare Akrobatik,
 - einige athletische und sportliche Aspekte,
 - Elemente der ‚Notation‘ des Mimen, die Geometrie der Bewegung,
 - einige Grundtechniken aus dem Tanz: das Spiel der Beine, die Ballettpositionen, Beziehung zum Boden, etc.
 - die dynamischen Studien: Energieniveau und Schnelligkeit;
3. das Beherrschen der Gestik ist notwendig aber kein Selbstzweck. Die Gestik muss immer – passend zum Gesamtausdruck des Körpers – mit Bedeutung gefüllt sein, nicht einem reinen Ästhetizismus gehorchen. Diese Fähigkeiten sind genauso ‚natürlich‘ (auf die Situation bezogen) wie auch analytisch.
 4. Ein beständiger Wechsel zwischen Körpertraining und kreativem Arbeiten wird angestrebt.
 5. Das Befolgen einer technischen Methode ist zwar notwendig, aber nicht ausreichend, von daher ergibt sich die Notwendigkeit eines „Kreativitätstrainings“;
 6. ein charakteristischer Aspekt des Theaters: Beobachtung der Wirklichkeit, präzises Spielen, die Fähigkeit, andere Figuren darzustellen und die Verwandlungen des eigenen Körpers zu erleben;
 7. ein Kreativitätstraining in drei Formen:
 - Exploration: ein einfaches Problem vorgeben, zur Lösungssuche auffordern. Beispiel: so viele Arten wie möglich finden, um zu Boden zu gehen, sich umzudrehen;
 - spontane Improvisation: aus dem Stand, ohne Vorbereitung, über ein Thema, eine Situation, ein Wort, alleine oder zu zweit improvisieren; Frage-Antwort-Spiel, eventuell ein technisches Hindernis einbauen;
 - vorbereitete Improvisation: einen Moment Zeit geben, um Ideen zu sammeln, eine kleine Sequenz über ein vorgegebenes Thema bauen; Beispiel: Winterimpressionen, der Stuhl und ich, etc.

Ein solches Kreativitätskonzept war in den 60er Jahren weder im Tanz noch in der Mime üblich. Es beginnt im Tanz erst mit den Tänzern Jérôme

Pinok et Matho,
Catherine Larousse,
Sitting things ou
Demain les humains
Foto: Francette
Levioux



Andrews, Jaqueline Robinson und Karin Wächter, also durch einen Amerikaner, eine Engländerin und eine Deutsche. Das Kreativitätstraining von Pinok und Matho war also wegweisend.

Durch die Arbeit mit Schauspielschülern und Sportstudenten entwickelten sie eine eigene Konzeption der ‚expression corporelle‘. Auf dieser Grundlage wurde auch die Schule des TEMP (Théâtre École Mouvement et Pensée = Theaterschule Bewegung und Denken) gegründet, die seit 1962 zahlreiche junge Leute anzieht, die sich für Theater und Kreativität, für Tanz und Mime interessieren. Einige von ihnen machten Karriere im Theater, an der Comédie Française, im Kino, im Zirkus, im Tanz und in der Mime.

Darüber hinaus veranstalteten Pinok und Matho in Frankreich zahlreiche Workshops für Sport- und Grundschullehrer, die in der ‚expression corporelle‘ eine alternative Herangehensweise zum Tanz sahen. Diese Arbeit benötigt keinen speziellen Raum, sie ermöglicht die Verbindung zu anderen Unterrichtsfächern und vor allen Dingen spricht sie die Spontaneität der Kinder an.

Parallel zu Auftritten und Tournée unterrichten Pinok und Matho im Ausland, an Universitäten und prägten eine ganze Generation von Sportstudierenden. Vor allem männliche Sportstudenten und -lehrer, die bisher dem Tanz eher ablehnend gegenüberstanden, entdeckten, dass die ‚expression du corps‘ keine ausschließliche Domäne des weiblichen Geschlechtes ist, und dass sie auch auf andere Dinge zielt als lediglich auf das „Schöne“ und das „Graziöse“.

Durch ihre Auftritte und ihr pädagogisches Wirken haben Pinok und Matho seit 1960 einen bedeutenden qualitativen Richtungswechsel in der ‚art du mouvement‘ sowohl im schulischen Bereich als auch im künstlerischen Feld der Mime eingeleitet.

Nach 1968 boomt der Begriff der ‚expression corporelle‘, wird ein „melting-pot“ und von Psychologen und Tänzern vereinnahmt. Er verliert dadurch seine ursprüngliche Bedeutung und wird für Pinok und Matho unbrauchbar. Sie ziehen schließlich die Ausdrücke ‚art du mouvement‘ (Kunst der Bewegung) oder ‚théâtre corporel‘ (Körpertheater) vor. Für Pinok und Matho ist die Mime ein großes Aktionsfeld, weil sie ihre Substanz aus der (subjektiven und objektiven) Realität schöpft: der „Innenwelt“, der „Außenwelt“ und aus dem Einfluss der beiden Welten aufeinander.

Ausführlich dargelegt sind ihre Konzeptionen in zwei Veröffentlichungen: „Expression corporelle: Mouvement et Pensée“ (Körperlicher Ausdruck:

Bewegung und Denken, bisher nicht übersetzt) und „Dynamique de la création“ (deutsch: Dynamik der Kreation. Wort und Körpersprache. Verlag Ulrike Schortemeier. Köln 1987).

Spielniveaus, Genres, Ausdrucksweisen

In ihrer Arbeit haben Pinok und Matho versucht, den Begriff der Spielniveaus, der Genres und der körperlichen Ausdrucksweisen (écriture corporelle) genauer zu definieren.

Spielniveaus

- Das „Schauspielen“ („jeu comédien“), d. h. das subjektive Spiel, es betrifft die Gemütszustände, die organischen Zustände, die Sinneswahrnehmungen, die Empfindungen und die Gefühle. Dieses „Schauspielen“ sollte vor allem präzise, ehrlich und realistisch sein, anstatt stilisiert, vergrößert, vereinfacht oder karikaturistisch.
- Die „Evokation“ (das Hervorrufen) eines nicht vorhandenen Objektes oder das Schaffen einer Illusion durch mimisches Handeln, das eine große Präzision verlangt (eine Mauer, einen Ball, eine Treppe, etc.). Dieses Verfahren korrespondiert mit der „objektiven Mime“ (mime objectif) von Decroux und Barrault.
- Der „Kosmomorphismus“, sprich: die Identifikation mit einem nicht-menschlichen Element (Wasser, Feuer, Baum, Tier). Der Kosmomorphismus, der im Gegensatz zum Anthromorphismus zu betrachten ist, kann total sein, vom gesamten Körper gespielt, aber auch partiell, so dass nur ein Teil des Körpers sich verwandelt, zum Beispiel die Hand verwandelt sich in einen Fächer.

All das schließt nicht aus, dass man wirkliche Objekte, Töne, Sprache, Geräuschkulissen oder Musik verwendet. Für Pinok und Matho gibt es keine Schranken oder Konventionen. Man muss sich nicht zwangsläufig weiß schminken, der Gebrauch der Stimme verbietet sich nicht, wenn er von Nöten ist, Töne oder Musik können begleitend und schmückend verwendet werden etc..

Genres

Ähnlich wie in der Theaterkunst, der Malerei und der Kunst der Mime können folgende Genres unterschieden werden: komisch, satirisch, humoristisch, lyrisch, tragisch, grotesk, impressionistisch, symbolisch, allegorisch, expressionistisch, halb abstrakt, ja gänzlich abstrakt (im äußersten Falle).

Reflexionen zur Körper- und Bewegungsarbeit

Ausdrucksweisen (Écriture)

Die Ausdrucksweise muss wandelbar sein – in Abhängigkeit vom behandelten Thema und der gewünschten Wirkung auf das Publikum. Sie kann tänzerisch sein, karikaturistisch, von sportlicher oder akrobatischer Art, mehr oder weniger geometrisch und stilisiert, abgehakt und zackig oder langsam wie ein Adagio, andeutend und mit Finesse wie ein Haiku oder immateriell wie ein Traum.

Ein Maler wie Picasso hat nicht immer nur einen Stil. Auch wir verfügen über eine freie Wahl des Stils, wenn wir die Mittel dazu haben, unsere persönliche Ausdrucksweise zu variieren. Dies verlangt Phantasie und Technik, wobei diese im Dienste von jener steht und als solche nicht mehr vordergründig wahrgenommen werden soll. Dann spricht man von einem Schauspieler, der zur Metamorphose fähig ist.

So also ist jeder Mime-Schüler anhand des Themas, des Genres und der bevorzugten Ausdrucksweise in der Lage, seinen persönlichen Stil zu finden. Er wird sich von seiner „Schule“ und sei-

nem Meister abheben können. Dies ist im übrigen ein wichtiges Konzept bei Pinok und Matho, die nie die Absicht hatten, „Jünger“ um sich zu scharen. Ein Konzept, das ihre Pädagogik prinzipiell bestimmt hat.

Übersetzung: Matthias Damberg

Anmerkung:

1 „In Frankreich weist der Terminus ‚Pantomime‘ auf den Mime-Stil des 18. und 19. Jahrhunderts zurück (erklärende Mime, Geste=Wort, weißgepudertes Gesicht, Pierrot ect.). Heute, und zwar seit Decroux, wird das schon bei den Griechen und Römern gebräuchliche Wort ‚Mime‘ benutzt, da dessen Sinn weniger begrenzt ist. Etienne Decroux hat mit der Tradition der Pantomime gebrochen, indem er eine Mime schuf, die den Akzent auf die Ausdrucksfähigkeit des Gesamtkörpers legte (übertriebene Mimik und Geschwätzigkeit der Hände waren verpönt). Außerdem begründete er eine Grammatik der Mime, die auf Analyse, Dynamik und Geometrie basiert“ (Pinok und Matho, *Dynamik des Kreativen*. Köln 1987, S. 143).

Reflexionen zur Körper- und Bewegungsarbeit

Claudia Bühlmann

Bevor Sie mit dem Lesen des Beitrags beginnen, bitte ich Sie, über einige Fragen kurz nachzudenken:

Was ist für mich mein Körper?

Wie beschreibe ich ihn?

Wie gehe ich mit meinem, fremden Körpern um?

Ist der Körper ein Spiegel der Seele?

Ist er ein Instrument? Wie würde ich es spielen?

Ist er ein Ausdrucksmittel? Was möchte ich mitteilen?

Kann er sich verwandeln? Eine Katze sein oder eine Katze darstellen?

Ist er etwas Bewegliches oder Starres oder beides? Woran denke ich, was

fühle ich, welche Bilder habe ich, während ich diese Frage beantworte?

Welche Freiheiten hat mein Körper, welche Grenzen? Welche nehme ich als unveränderlich, welche als veränderlich wahr?

Welche Farben, Strukturen, Klänge und Gerüche haben Körper?

Was fällt mir zum Begriff Bewegung ein?

Empfinde ich das, was ich jetzt gerade tue, „Nachdenken“, als Bewegung?

Wenn ich wütend bin, weine, dann lache, dann stocke, erschöpft bin, empfinde ich das als Bewegung und wie äussert sie sich?

Wenn ich diese Zeilen lese, nehme ich das was meine Augen tun, gleichzeitig bewusst als Bewegung wahr?

Wenn wir einen Arm heben, wann würde ich sagen, dass dies eine rein motorische Bewegung ist, wann bezeichne ich sie als Geste oder als psychologische Bewegung, wann als Vorgang, wann als alltäglich, wann als tänzerisch?

„Ich halte die Leute, die sich vom sogenannten äusseren Schein eines Menschen beeinflussen lassen, keineswegs für oberflächlich und jene, denen es angeblich nur auf ‚das Wesen‘ ankommt, sind nicht schon deswegen tiefe Naturen. Der Punkt ist, dass in jeder ernsthaften Beziehung das Äussere eines Menschen, seine Gesten, seine Stimme, sein Geruch, die Art, wie er lacht, sich bewegt, kurz sein Körper als Ausdruck seines Wesens erlebt wird.“

(Peter Schneider in: *Körperrituale*. Monografie und Werkkatalog von Adolf Frohner, Wien, München, 1971).

„Die Verhaltens- und Interaktionssoziologie geht davon aus, dass Gesten und körperliches Verhalten insgesamt, ein Bild vermitteln, das jemand von sich für andere gemacht hat unter Bedingungen der alltäglichen Kommunikation. Dieses Selbstbild hat sowohl individuell-psychologische Anteile, als auch sozial-kollektive, in denen es durch Urteile und Aussagen einer Gruppe, Schicht oder Klasse bestätigt werden kann.“

(Erving Goffmann, *Interaktionsrituale*, über Verhalten in direkter Kommunikation, 1971)

Im folgenden möchte ich versuchen, diesen Fragen auf die Spur zu kommen:
 Was ist der Körper über seine biologischen und physiologischen Aufgaben hinausgehend?
 Welche Funktionen und Ziele hat eine Körper- und Bewegungsarbeit? Da dieses Feld sehr komplex und weitgefächert ist, handelt es sich um eine erste Skizze zur Systematisierung der angesprochenen Probleme und Praxisfragen.

Der Körper

Er ist gebunden an die Struktur des Skeletts, beweglich in den Gelenken, dehnbar in den Muskeln. Dadurch ist er modellierbare Skulptur in sich, ständig im Wandel begriffen, expressiv a.) in seinem blossen Sein, b.) in seiner Präsenz im Raum, c.) in seinem Dialog mit anderen Körpern (Menschen, Objekten). Er hat die Möglichkeit, sich in den unterschiedlichsten Arten zu verhalten und zu bewegen. Er bewegt sich durch Impulse oder Motivationen von innen oder aussen. Diese können sein: Der Atem, der Pulsschlag, ein Gedanke, eine Emotion, ein Stoss, ein Zug, ein Rhythmus, eine Melodie, Stimmungen, die pure Freude an der Bewegung usw.

An diesem Tun und Handeln, dieser Bewegung, sind in qualitativ und quantitativ unterschiedlichen Anteilen vier Bereiche beteiligt: die motorische Bewegung, Sinnesempfindungen, Gefühle und Denken.¹

In der Körper- und Bewegungsarbeit geht es darum, die wandlungsfähige „Masse“ Körper in all ihren Nuancen zu trainieren und das Zusammenspiel der vier oben genannten Bestandteile zu untersuchen.

Der Körper ist Bild

Nehmen wir zum Beispiel ein „Freeze“ einer Person. Alle Fortbewegungsenergie ist in diesem Moment des Innehaltens gebündelt, um gleich wieder in unterschiedlichsten bildlichen und musikalischen Formen sich auszuweiten.

Das Bild ist der Wendepunkt von Bewegung zu Bewegung, innegehaltene Bewegung, der Moment, in dem die Fortbewegung potentielle Energie ist. Es ist absolute Konzentration zwischen Vergangenenem und Kommendem, der Punkt in dem Spannung und Gegenspannung gleichzeitig am intensivsten wirken. Ist Bewegung nicht die Abfolge dieser Bilder, die Aneinanderreihung dieser hochkonzentrierten Einzelmomente, vergleichbar dem allmählichen Verfertigen von Gedanken beim Sprechen?²



Bildmaterial aus den Ausbildungskursen für Bewegung und Tanztheater unter der Leitung von Claudia Bühlmann, veranstaltet vom Verband für Amateurtheater und dem Institut für Theaterpädagogik, Veranstaltungsort Waidhofen, Österreich, Fotografin Martina Esberger

Das Finden und Training dieses stimmigen Bewegungsflusses, in welcher Form auch immer, ist ein wichtiger Bestandteil einer Körper- und Bewegungsarbeit.

Der Körper ist Raum

Er ist ein gesamtes Raumsystem, das wiederum seinerseits nur in Relation zum Aussenraum existiert. Die Aussenräume können real oder imaginiert sein. Diese realen oder imaginierten Räume können realistisch-alltäglich sein oder geometrisch-abstrakte Form haben. In der Arbeit geht es darum, das Körperraumsystem, das an Strukturen gebunden ist (erbt, anerzogen, über Gewohnheit erworben usw.), bewusst wahrzunehmen, das daraus resultierende individuelle Handeln und Tun zu beobachten um flexibler damit umgehen zu lernen oder es verändern zu können, seine Möglichkeiten auszuschöpfen, zu erweitern und einen spielerischen Umgang damit zu finden, um dann damit gestalten zu können, sowohl im Privaten, im Alltag, als auch in der künstlerischen Arbeit.

Der Körper ist Rhythmus, Musik und Stimme

Er ist ein Klangraum. Die meisten haben schon erlebt, wie es ist, den Körper als Trommel zu benutzen. Wir wissen, dass es Stimme ohne die Resonanzräume des Körpers nicht gäbe. Des weiteren ist er eine pulsierende Masse, die innerlich rhythmisch durch den Puls bewegt wird und sich selbst in den unterschiedlichsten Weisen fortbewegen kann. Körper- und Raumbewegung können durch innere oder äussere rhythmische und musikalische Einheiten strukturiert werden.

Reflexionen zur Körper- und Bewegungsarbeit

Der Körper ist Bewegung

In ihm fließt Blut, schlägt das Herz, verdaut der Magen, denkt das Gehirn. Gleichzeitig dazu schläft er, oder spaziert, oder sitzt hellwach im Schaukelstuhl, oder tanzt. Fantastisch diese Komplexität willkürlicher und unwillkürlicher Bewegungen, die wir bloss zu kleinen Teilen vollends begreifen, steuern oder gestalten können. Aber da, wo wir es können, gilt es, über die Körper- und Bewegungsarbeit einen bewussten Umgang mit den unterschiedlichsten Möglichkeiten des Körpers, sich zu bewegen, sowie mit den verschiedensten Qualitäten und Quantitäten von Bewegung, sowohl für die Gestaltung des Alltags als auch für künstlerisch-gestalterische Prozesse, zu erarbeiten.

Der Körper ist Wahrnehmung

Das Wahrnehmen findet über alle Sinne statt, sehend, hörend, haptisch (spürend), fühlend (emotional), riechend und schmeckend. Die Wahrnehmung kann sich nach innen zum eigenen Körper hin oder nach aussen konzentrieren.

Wir nehmen Physisches, Materielles, ebenso wie Energetisches, Immaterielles wahr, Willkürliches ebenso wie Unwillkürliches, wobei die Grenzen fließend, alle Bereiche überlappend und ergänzend sind. Parameter, die für die Wahrnehmung mitbestimmend sind:

- Innen-, Aussen-, Eigen- und Fremdwahrnehmung als vier Bestandteile des Selbstbildes³
- Grenzen :
 - Ererbte, biologische und physiologische Gegebenheiten
 - Körperliche Störungen wie z.B. Behinderungen, Unbeweglichkeiten
 - Psychische Einschränkungen wie z.B. Ängste
 - Soziale und kulturelle Grenzen

In der Körper- und Bewegungsarbeit sollen die Beteiligten sich ihres Selbstbildes, ihrer Grenzen und Möglichkeiten bewusster werden. Die Sinne werden für Abstufungen der Wahrnehmung sensibilisiert und ihr Zusammenspiel in vielfältigster Weise erkundet.

Der Körper ist Erfahrung

Sie bestimmt, da sie reflektierte Wahrnehmung ist, also Wahrnehmung, die schon in Erkenntnisse und damit in bewusstes Handeln umgesetzt wird, sehr wesentlich unseren Umgang mit Körper und Bewegung.

Uns alle verbindet, dass wir einen Körper haben, ihn mit uns tragen. Uns unterscheidet unsere individuelle und soziale Geschichte mit ihm. Sie ist

unser Kapital, das oft viel Geduld braucht und Pflege, aus dem wir aber immer von neuem schöpfen können.

Wo beginnt ein Körper und wo endet er?

Zwei Anregungen dazu:

Die meisten Menschen haben folgende Erfahrung schon gemacht: Man geht auf jemanden zu und plötzlich spürt man, dass man nicht weitergehen kann. Dieses Phänomen bezeichnet man als den sogenannten "personal space".

„Wenn zwei Darsteller auf der Bühne agieren, geht etwas zwischen ihnen vor, das für die Zuschauer spürbar ist. Dieses ‚Etwas‘ ist nicht emotionaler oder psychologischer Natur, es ist etwas noch Grundlegenderes. Nehmen wir nur einmal den simplen Vorgang, dass jemand die Hand ausstreckt und die Hand eines anderen berührt. Hinter dieser Geste braucht gar keine besondere Geschichte noch irgendein Gefühl zu stecken, sie braucht auch keinen psychologischen Grund zu haben. Dennoch hat sich hier ein genuiner, fundamentaler Austausch zwischen zwei Menschen ereignet. (...) Wie auch immer, Schauspieler müssen sich diesem Austauschprozess stellen, um Theater hervorzubringen.“
(Yoshi Oida, Zwischen den Welten. Berlin 1993)

Aufgaben und Ziele von Körper- und Bewegungsarbeit

Nicht nur Schauspieler sollten sich diesem Austauschprozess stellen, er ist vielmehr Bestandteil jeglicher Kommunikation. Körper- und Bewegungsarbeit ist in diesen Prozessen ein wesentlicher Schlüssel, um Räume des Fühlens, der Begegnung, des Betrachtens usw. zu öffnen. Sie findet mit der Ausrichtung auf unterschiedliche Prozesse und Ziele, pädagogische, therapeutische, sportive, soziale oder künstlerische und damit unter verschiedenen Schwerpunkten statt. Allen gemeinsam ist, dass es immer um eine Art der Kommunikation, der Bewusstseinsarbeit geht, um durch sie die Bewegungsmöglichkeiten des Körpers zu verbessern.

In jeder Körper- und Bewegungsarbeit, sowohl mit Amateuren als auch in der Ausbildung für Tänzer, Schauspieler, Sänger, Musicaldarsteller sind die oben genannten Fragen und Thesen, die man immer wieder in unterschiedlichen Kontexten neu überdenken muss, wichtiger Bestandteil für Konzept und Durchführung der Arbeit.

Ich unterrichte seit einigen Jahren Körper- und Bewegungsarbeit sowie Improvisation und Schauspiel für verschiedene Zielgruppen, Profis und Amateure. In meiner Arbeit verbinde ich Einflüsse unterschiedlichster Techniken und Schulen. In der Körper- und Bewegungsarbeit sind dies unter anderem die *mime corporel*⁴, die Kontaktimprovisation, die Biomechanik⁵, Buto, Grotowski⁶, Elemente aus der Alexandertechnik und aus den gängigen Tanztechniken (Klassik, Jazz, Modern), sowie Anregungen von Moshe Feldenkrais. Die Vielfalt der Mittel ermöglicht es mir, immer wieder eine neue, auf eine bestimmte Gruppe oder ein Individuum abgestimmte Methodik, zu entwickeln.

Arbeite ich auf ein künstlerisches Ergebnis hin, so ist es sinnvoll zu wissen, welche Arbeitsmethoden meine ästhetische oder inhaltliche Absicht optimal unterstützen. Es ist einerseits notwendig, dass die Spieler diese Methoden kennen und andererseits, dass ich als Anleitende die Fähigkeit habe, ihnen die Grundlagen für das gewünschte Bewegungsrepertoire, die gewünschte Spielweise (Spielstil) zu vermitteln. Von der Körperarbeit ausgehend, baue ich oft Brücken in die szenische Arbeit und umgekehrt, um so die Studierenden selbst zum übergreifenden Arbeiten anzuregen. Über die Arbeit an körperlichen Zuständen oder an Bewegungsdynamik lassen sich Figuren oder Szenen leichter erschließen, sie bleiben meistens präsenter und wiederholbarer.

Die Elementarbausteine der Arbeit bleiben thematisch in allen Gruppen gleich. Sie variieren jedoch im Aufbau der Inhalte, in ihrer Intensität und den Schwerpunkten, denn ihre Bearbeitung richtet sich nach den spezifischen Anforderungen der jeweiligen Gruppen. Wesentlich ist, dass neben dem Erfahren und dem Spiel des Körpers, auch die handwerklichen und technischen Grundlagen vermittelt werden, so dass das eigene Tun nicht nur auf dem Hintergrund der subjektiven Erfahrung sondern auch der objektiven Zielsetzungen und Aufgabenstellungen reflektiert werden kann.

Elementarbausteine der Praxis der Körper- und Bewegungsarbeit

In der Arbeit geht es sowohl um den Erwerb von Technik als auch um deren spielerische Anwendung z.B. in der Improvisation.

1.) Funktionaler Teil: Bewusstheit, Sensibilisierung

- Das Skelett als tragendes Gerüst
- Die Gelenke als bewegliche Schaltstellen
- Die Muskeln als dehnbare Masse
- Der Atem
- Kraft, Dehnung

2.) Spielerischer Teil

- Bewusstheit, Sensibilisierung (einige Themen: Puls, Stehen, Gehen, Fallen, Liegen, Gangarten, Aufrichtung, das Zentrum, Körperhaltungen, Stützen, Tragen, Halten, eigenes Körpergewicht-Schwerkraft, Gleichgewicht)
- Spiel und Zusammenspiel der einzelnen Körperteile, Koordination
- Isolationen, Bewegungsfluss
- Impulse, Interaktion, Kommunikation
- Partner und Ensemblearbeit
- Arbeit an unterschiedlichen Spannungszuständen
- Arbeit an Stimmungen und emotionalen Zuständen
- Bewegungsdynamiken
- Elemente, Tiere
- Konzentration, Zentrieren
- Stimme
- Veränderung, Verwandlung
- Musikalische Strukturen, Zeit
- Bildliche Strukturen, Raum
- Neutrale Maske
- Gestische Materialien, alltägliches – tänzerisches Verhalten
- Alltägliche – tänzerische Bewegungsabläufe, Wiederholbarkeit, Choreografie
- Akrobatik



Reflexionen zur Körper- und Bewegungsarbeit



Voraussetzung für die Erfolge einer Körper- und Bewegungsarbeit sind Kontinuität, Spass, Freude und Konzentration.

In meinen Kursen in der Erwachsenenbildung mit Spielleitern, Lehrern usw. stelle ich immer wieder fest, dass die Teilnehmer zwar ein Wissen über bestimmte Vorgänge mitbringen, in der praktischen Anwendung ihrer Kenntnisse jedoch unsicher sind. Im Speziellen bei der Körper- und Bewegungsarbeit entdeckt man erst durch das eigene regelmässige Üben und Spielen Verknüpfungen und Vorgänge, die eine flexible, breitgefächerte und doch präzise, auf unterschiedliche Zielgruppen abgestimmte, Anwendung der Arbeit erlauben.

Es ist also unabdingbar, dass Spielleiter/innen, um Körper- und Bewegungsarbeit weitergeben zu können, die Bereitschaft und die Ausdauer haben, gewisse Prozesse, was die eigene Beweglichkeit, das eigene Körperbewusstsein betrifft, selbst zu durchlaufen. Sie sollten schwitzend, muskelkatergeplagt, erschöpft, spielend, schöpferisch einige Zeit mit ihrem Körper und den eigenen Bewegungsmöglichkeiten verbracht haben. Neben pädagogischen Aspekten geht es ja auch darum, dass Jugendliche oder Kinder lernen, dass Theaterschaffen auch Konzentration und Arbeit bedeutet. Ein bewusst agierender, flexibler, trainierter Körper als Instrument (und damit schlussendlich mehr Spass an der Bewegung) bedeutet auch beständige Arbeit an sich. Ich erlebe es immer wieder, dass diese Veränderungen des Körpers – und dadurch auch der Interaktion und Kommunikation nach aussen –, als wohltuend und spannend beschrieben werden. Damit einhergehend haben künstlerische Prozesse und Produkte plötzlich einen viel größeren künstlerischen Gehalt, weil er gewachsen ist (getränkt vom Scheweisse der Arbeit).

Was die Arbeit mit Jugendlichen und Kindern betrifft, so sind neben dem Spiel und dem Training, für die jeweilige Altersstufe relevante Probleme oder Fragen bezüglich des Körpers, des Körperkultes und des Images wichtig. Diese Fragen sind, sowohl in unterschiedlichen sozialen Gefügen als auch in verschiedenen Kulturkreisen, immer wieder neu zu beantworten und in der Arbeit entsprechend zu berücksichtigen.

In diesem Sinne trägt die Körper- und Bewegungsarbeit dazu bei, unsere Rollen auf der Bühne „Welt“ und auf der Theaterbühne, bewusster und gekonnter zu spielen. Denn, um es mit den Worten von Etienne Decroux auszudrücken: „Ich habe noch nie einen Schauspieler ohne Körper auf die Bühne gehen sehen.“

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Moshe Feldenkrais, *Bewusstheit durch Bewegung. Der aufrechte Gang*. Frankfurt/Main 1978, S. 31f
- 2 vgl. Kleist „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“
- 3 Zum Thema „Ich-Bild“ vgl. Moshe Feldenkrais, „*Bewusstheit durch Bewegung*“, a.a.O.
- 4 Vater der „*mime corporel*“ ist Etienne Decroux, wichtige Vertreter unter anderen sind Jaques Lecoq, Philipp Gaulier (vgl. den Beitrag von Pinok und Matho in diesem Heft).
- 5 Jörg Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin 1997
- 6 Jerzy Grotowski, *Das arme Theater*. Hannover 1969
Thomas Richards, *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlin 1993

DARSTELLEN UND GESTALTEN

Darstellen und Gestalten

„Wir können nicht mehr miteinander reden.“
(Aus Brechts Keunergeschichten)

Dieser Satz, einmal ausgesprochen, wird ein Zeichen, ein Drehpunkt, ein Ausgangspunkt, um

- Mißkommunikation zu beenden,
- Verständigungsübungen anzuzetteln, sich von eingefahrenen Mustern zu befreien
- oder einen ganzen Theaterabend genüsslich zu gestalten.

Das vorliegende Buch enthält nicht nur methodische Beschreibungen, Erfahrungsberichte und Anregungen für derartig initiierte Prozesse, sondern gibt umfassend Auskunft über den zweijährigen Lehrerbildungsprozess zum „Darstellenden Spiel“ im Modellversuch an der Universität Greifswald.

Schibri-Verlag
Tel. 039753/22757
Fax: 039753/22583
e-mail: Schibri-Verlag@t-online.de

DARSTELLEN UND GESTALTEN

Körper und Stimme

Hans Martin Ritter

Widerstände

Kraft entfaltet sich an Widerständen. Jede Handlung – als eine Form der *Behandlung* von etwas – ist ein solcher produktiver Umgang mit Widerständen. Dieser Umgang fordert Kraft heraus und gibt Kraft und gibt dem Menschen, der handelt, wechselnde Gestalt, in der sich die herausgeforderte Kraft differenziert verkörpert. Das ist so in Arbeitssituationen, in Situationen des Kampfes oder des Sports, aber auch, wenn wir Menschen zärtlich behandeln, sie trösten, heilen wollen, wenn wir kostbare Gegenstände berühren und bewegen. Das ist auch so in Situationen, in denen wir Widerstände mit der *Stimme* differenziert *behandeln*.

Verbindendes Moment ist die jeweils elastische Überwindung des gegebenen Widerstandes. Dies geschieht in einem rhythmischen Wechsel von Spannung und Entspannung – dem Sprung und dem federnden Aufkommen des Körpers auf einer gespannten Unterlage vergleichbar. Die Überwindung von Widerständen ist also nicht als Kampf sich wechselseitig zermürender Kräfte zu verstehen. Im Gegenteil: die Kraft, die Handlungsenergie und die in ihr und durch sie sich verkörpernde Gestalt entstehen erst an diesen Widerständen. Aus ihnen entspringt schließlich auch eine fundamentale Körper-Lust. Das Phänomen des Widerstandes wirkt so auf den verschiedensten Ebenen und äußert sich in verschiedenen Qualitäten – in Bezug auf die Stimme nicht zuletzt auf der Ebene des *Körpers*: in den Prozessen des Atmens, der Artikulation und Stimmfaltung, des Zusammenspiels von Konsonant und Vokal, von Geste und Körperverhalten, in Bezug auf die Stimme des *Schauspielers* zusätzlich auch im Antagonismus zwischen *Bühne* und *Parkett*, im *Widerstand* des Publikums: in der Stille, die es der Stimme des Schauspielers entgegenhält.

Diese Momente des Widerstandes spielen in den verschiedensten schauspieltheoretischen Ansätzen eine wichtige Rolle. Der erste und elementarste Gedanke stammt von *Eugenio Barba*. Er bezieht sich auf die Korrespondenzen von Atem- und Handlungsansatz: Barba nimmt das Bild der Startposition im Kurzstreckenlauf, um das antagonistische Kräftespiel für den Ansatz einer Handlung zu veranschaulichen. Ein wichtiger Begriff Barbas in diesem Zusammenhang ist der *sats*:

„Die für sich selbst gesammelte Energie, als Ausgangspunkt für eine Handlung im Moment, in

dem wir alle unsere Kräfte konzentrieren, bevor wir sie in eine Handlung lenken, nennen wir mit einem skandinavischen Wort *sats*. Bei jeder Handlung entspricht der ‚sats‘ in mikroskopischer Dimension der Startposition eines Läufers. Der ‚sats‘ ist durch eine Energieladung charakterisiert, die in die Gegenrichtung der Bewegung geht, die man auszuführen hat, so wie man das eigene Gewicht nach unten lenkt, bevor man in die Höhe springt, oder Kraft sammelt, indem man den Arm leicht rückwärts führt, bevor man einen Schlag nach vorne führt.“ (1983, 34f.)

Dabei enthält der *Ansatz* einer Aktion – wie im Sport – immer auch zugleich das Ziel: „Nur in Hinblick auf etwas ganz Genaueres formt sich die individuelle Energie zu einer genauen Aktion.“ (Barba, 34 ff.) *Stanislawski* entdeckt in jedem *Ansatz* zu einer Handlung das Prinzip des „Ich will“. Dieses „Ich will“ kann verstanden werden als eine Absetzbewegung vom Moment des Jetzt und Hier, im Sinne Barbas als ein Moment des *Startens*, als „sats“. Auch jeder Handlung auf der Bühne und damit auch jeder stimmlichen Äußerung liegt ein solches Ich-will-Motiv zugrunde, d.h. auch eine solche Absetzbewegung, sie schließt zugleich ein bestimmtes, innerlich schon vorweggenommenes Behandlungs- oder Kontaktmoment mit ein: Was will ich? Dies differenziert wiederum die jeweilige Behandlung des Widerstandes (Vgl. *Stanislawski I*, 131 ff.). Das in *Brecht*s Prinzip des *Gestischen* angelegte Verfahren des *Nicht-Sondern* akzentuiert das „Ich will“ und den körperlichen Ansatz noch einmal auf eine besondere Weise. Ich handle *nicht so, sondern so* – Ich sage *nicht dies, sondern das* – Ich will *nicht dies, sondern das* (Vgl. *GW 15*, 409). Diese Entscheidung *gegen* etwas, die in jeder Entscheidung *für* etwas anderes liegt, bedeutet eine *Absetzbewegung*, die mit Barba als ein Zustand antagonistischer Körperspannungen aufgefasst werden muss. Darüber hinaus fügen sich Vorstellungen *Artauds* zu einer *Gefühlsathletik* mit den Vorstellungen *Stanislawskis* und *Barbas* zusammen: „Alle Überraschungen des Ringkampfes, des Pankrations, des Hundertmeterlaufs, des Hochsprungs finden in den Bewegungen der Leidenschaften ihre analogen organischen Grundlagen, haben dieselben körperlichen Versorgungspunkte.“ (*Artaud*, 139 ff.).

Diese Widerstände erscheinen in der sprachlichen Äußerung sowohl konkret als auch symbolisch: *konkret* in der Behandlung der Organe des Körpers untereinander, der Artikulationsorgane etwa, aber auch des Körpers insgesamt, nicht zuletzt der Hände – als der ursprünglichen Organe des Kon-

Körper und Stimme

taktes und der Behandlung, *symbolisch* in der Behandlung des Widerparts, sei es nun ein Gegenstand oder ein menschliches Gegenüber. Dies ist – in bezug auf den „Diskurs der Liebe“ – von Roland Barthes in einer schönen Formulierung vorgedacht. Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang von einem „doppelten Kontakt“: die Sprache „zittert vor Begierde“, setzt das „ich begehre dich“ frei: „speist es, verästelte es, lässt es explodieren (die Sprache berührt genießerisch sich selbst); andererseits wickle ich den anderen in meine Worte ein, streichle, berühre ihn sanft damit ...“ Oder: „Die Sprache ist eine Haut: ich reibe meine Sprache an einer anderen. So als hätte ich Worte anstelle von Fingern oder Finger an den Enden meiner Worte.“ (Barthes, 162).

Alle diese Gedanken binden die menschliche Äußerung und damit die Stimme ein in den Zusammenhang des Handelns und seiner Motive. Sie binden zugleich Stimme und Sprache aneinander zu einer kaum lösbaren Einheit. Unabhängig davon, dass Stimme und Sprache getrennte Ursprünge haben, sind sie doch durch die Evolution seit langem verbunden. Und gerade das Phänomen des Widerstandes wird in der Entfaltung der Stimme vor allem durch die *Artikulation* der Sprache erfahrbar. Der Gedanke, dass Sprache aber eben nicht vor allem eine Kopfgeburt ist, sondern eine Äußerung des ganzen handelnden Menschen, findet sich schon bei Goethe. Faust müht sich, das Johannes-Evangelium zu übersetzen: Der erste Satz: „Im Anfang war das Wort“ mündet über die Zwischenstufen: „... war der Sinn“, „... war die Kraft“ in der endgültigen Fassung: „Im Anfang war die Tat!“ Im Prozess der Produktion von Sprache kehrt sich der Vorgang um und schließt sich dabei ringförmig zusammen: Beginnend mit der Aktion gewinnt die *stimmliche Äußerung* über die Momente von *Kraft* und *Sinn* schließlich im *Wort* die Qualität der *Tat* – oder mit Artaud zu reden: die „NOTWENDIGKEIT des Wortes“ (Artaud, 118), „handelt es sich doch fürs Theater nur darum, wie Gefühle und Leidenschaften miteinander kontrastieren und der Mensch mit dem Menschen im Leben.“ (Artaud, 77). Letztlich ist die Auffächerung der Begriffe im Faust also als gedankliche Auffächerung einer *Einheit* aufzufassen, in der alle Begriffe und die Erscheinungen, die hinter ihnen stehen, im Wechselbezug stehen und sich wechselseitig bedingen.

Die beiden Bücher *Sprechen auf der Bühne* (Ritter 1999) und *Der Schauspieler und die Musik* (Ritter 2001) entwickeln von dieser gedanklichen Basis aus ihre *Methode* zur körper- und handlungsorientierten Arbeit mit der Stimme. Die Arbeit an der Stimme ist hier immer zugleich Arbeit am *Sinn*

und am *Wortlaut* – und sei es in einem erfundenen Lautgebilde; das Aufsuchen der *Kraft* ist mit der *Aktion* und dem *Sinn* verbunden und pointiert sich in der Äußerung im *Laut*. Methodisch schließt das die Forderung ein, selbst und gerade in der elementaren Arbeit nichts auszuführen, was nicht als Vorgang einen „Sinn“ hat, und sich nicht daran zu gewöhnen, ziellos und ohne *Motiv* körperlich oder sprachlich zu handeln. Grundsätzlich gibt es also in diesen Arbeitsformen nicht die gewohnte Trennung zwischen *technischen* und *künstlerischen* Abläufen. Jedes *technische* Problem verlangt nach einer Lösung innerhalb der komplexen – hier der *schauspielerischen* – Tätigkeit, und umgekehrt: Jedes Sichtbarwerden technischer Abläufe wirkt zerstörend auf den künstlerischen Prozess. „Es darf keine rein physischen Übungen geben,“ sagt Michael Tschechow: „Der Leib des Schauspielers muss sich unter der Einwirkung *seelischer* Impulse entwickeln. Die Schwingungen des Denkens (der Imagination), des Fühlens, des Wollens durchdringen den Leib des Schauspielers und machen ihn beweglich, feinnervig und geschmeidig.“ (1990, 83) Die folgenden Übungsbeispiele sind diesen Prinzipien verpflichtet.

Atem und Artikulation

Bereits in der *Atemarbeit* kommen Denkansätze Eugenio Barbas und Stanislawskis ins Spiel: der *satz* oder *Ansatz* und das Prinzip *Ich will*. Das Motiv, in einer bestimmten Situation zu handeln, verwirklicht sich über den Atemimpuls in einem Bewegungsvorgang, der den Körper in einer bestimmten Weise ausformt und plastisch werden lässt. Im Körper selbst ist dabei ein System von *Korrespondenzen* angelegt. Das zentrale muskuläre Organ des Körpers, das *Zwerchfell*, ist nicht nur Hauptorgan der Atemtätigkeit, es vermittelt zugleich in seiner Tätigkeit das bestimmende Körpergefühl von Kraft und Schwäche, von Aktivität und Passivität für den Menschen insgesamt. Aber das Zwerchfell arbeitet nicht allein. Es korrespondiert in seinen Bewegungszügen unmittelbar mit den Bewegungen der Arme, der Beine, mit den Aktivitäten der Hände und Füße, und zwar zunächst nach einem sehr einfachen gegenläufigen oder *antagonistischen* Prinzip. Das Zwerchfell hat in der Ruhelage einen nach oben gewölbten Korpus. Seine Aktivität richtet sich nach unten: in gespanntem Zustand bildet es eine Fläche. Eine natürliche Korrespondenzbewegung der Arme geht in die Gegenrichtung: aus halb hängender Position heben sie sich im Einatmungszug des Zwerchfells zu einem flachen Gesamtbogen auf

der Ebene der Schultern. Das funktioniert nach dem Prinzip des Hampelmanns an der Wand: der Zug nach unten am Mittelfaden hebt die Arme. Da das Zwerchfell in seiner Eigentätigkeit bewusst nicht unmittelbar zu beeinflussen ist, kann es über die Korrespondenzen der Arme in Bewegung gebracht werden. Schon von daher ergeben sich einige sehr elementare Übungen, in denen die aktive Bewegung der Arme mit der Einatmung korrespondiert. Auch die Beine arbeiten – etwa im Ansatz zum Aufstehen – in einer natürlichen Korrespondenz dem Zwerchfell antagonistisch entgegen: Zieht das Zwerchfell aktiv nach unten, richten sich die Beine auf, schnell es entspannt nach oben, sinken die Beine zusammen. Die Arbeit mit den Korrespondenzen ermöglicht nicht nur eine mittelbare Einflussnahme auf die Tätigkeit des Zwerchfells, sie macht auch das System des Atemvorgangs in seinem Antagonismus nach außen sichtbar und verwandelt den ganzen Körper in ein komplexes *sichtbares* und behandelbares Atemorgan. Ein interessantes und wichtiges Moment der Atemarbeit ist der Wechsel des Aktivitätsgefühls von der Einatmung in die Ausatmung. Dies tritt ein, sobald die den Atem begleitende bzw. auslösende Aktion auf Widerstand trifft oder sobald es gilt, einen Widerstand zu behandeln. Die Einatmung gewinnt dadurch nicht die Qualität des *Passiven*, sondern die eines aktiven Vorlaufs, eines inneren oder äußeren „Ausholens“ zur Aktion. Eine besonders aktivierende Übung ist der *Adlerflug*.

- Der Flug beginnt mit dem Fall in die Hocke und der Ausatmung, die Arme hängen entspannt herab. Mit dem Heben der Arme, der *Flügel*, hebt sich auch der Körper. Den neuen Fall federn die Füße und der Schlag der Handflächen ab. Das wichtigste Moment ist das *einatmungsintensive Abheben*. Die *Flügel*, die bogenförmig gerundeten Arme mit dem Zuggpunkt im Ellenbogenbereich, heben den Körper in die Höhe – in einer Gegenbewegung zum Zwerchfellzug nach unten. Dies ist fast wesentlicher als die Beinarbeit. Im *ausatmungsintensiven Flügelschlag* führt die Handfläche einen federnden Schlag gegen einen imaginären Widerstandspunkt. Die aufschlagenden Handflächen korrespondieren mit den abfedernden Beinen und Ballen. Der simulierte Luftwiderstand aktiviert sofort neue Korrespondenzen: Die sich spannenden Lippen formulieren ihn als Geräuschlaut aus.

Dieses Übungsmodell macht den Antagonismus der Körperorgane und ihre Korrespondenzen besonders sichtbar und erfahrbar und damit zugleich



die den Körper aktivierenden Wirkungen von Einatmung und Ausatmung. Das Prinzip dieser Übung, die Ausatmung am Widerstand aktiv werden zu lassen, betrifft darüber hinaus die Arbeit an den Lauten, an der Stimme, das Sprechen, das Singen: Hier setzt sich der Körper – beispielsweise mit den Artikulationsorganen, den Lippen und Zähnen – selbst die Widerstände. Insofern ist das *Flügeräusch* der *Kleinen Adler* der erste *Sprachlaut*, die Geste des Flügelschlags die erste *Lautgeste*. In den *Lautgesten* kommen die *Antagonismen* und die inneren *Korrespondenzen* des Körpers differenziert zur Wirkung. Sie verlegen Prozesse und Bewegun-

Körper und Stimme



gen, die sich in seinem Innenraum abspielen, in den Außenraum und machen sie sichtbar und handhabbar. Insbesondere die *Konsonanten* gehen von Widerständen aus, Widerständen, die der ausströmenden Atemluft sich entgegenstellen. An ihnen entwickeln sie ihren besonderen Charakter. Stimuliert durch die jeweils besonderen Aktivitäten der Zunge oder der Lippen entstehen gegensätzliche Tendenzen, den Raum im Laut zu durchdringen oder sich auszubreiten im Raum. Die jeweiligen Korrespondenten der Sprechorgane sind zunächst in Fingern, Händen und Armen aufzusuchen, daneben in den Füßen. So korrespondieren die Lippen in ihren Berührungstendenzen mit der ganzen Hand, vor allem der Innenhand, aber auch der Fußsohle, die Zungenspitze vor allem mit den Fingern, besonders dem Zeigefinger, aber auch der Fußspitze und der Zungenrücken vor allem mit Organen, die sich in ähnlicher Weise aufbäumen oder ausbuchen können, dem Ellenbogen, dem Handballen, aber auch dem Handrücken, Fußrücken, dem Rücken überhaupt oder der Schulterpartie. Der Lautcharakter und entsprechend die Lautgeste können im übrigen zart und heftig, akzentuiert und gedehnt sein – soweit dies der Laut generell zulässt. Die Ausformung lässt viele Variationen zu, wenn nur die Aktionstendenz und die Korrespondenzen im Körper generell erfasst sind. Bereits diese elementaren Übungen ermöglichen die Erfahrung einer *Ganzheit* in der Form. In dieser Ganzheit und Begrenztheit zugleich sind die Vorgänge auch nur trainierbar. Bestimmend für diese Ganzheit einer Aktionsform ist die *Dreigliedrigkeit* einer Handlung. Sie setzt an mit der *Initiative*, dem *Ich will*, dem Atemimpuls, und sie endet mit einer abschließenden *Haltungspointe* – fast in einem musikalischen Sinn: mit einer *Fermate*. Zwischen diesen beiden Außenpunkten spielt sich die *Aktion* ab. Die Aktion oder die Geste wird auf diese Weise gleichsam *gerahmt* und damit plastisch. Der Bewegungsvorgang wird in einer gehaltenen Spannung ausbalanciert. Michael Tsche-

chow hat diese Dreigliedrigkeit in seiner Übungsanweisung für *einfache Bewegungen* sehr klar beschrieben:

„Mache starke ausladende Bewegungen mit dem ganzen Körper und sage: ‚Wie ein Bildhauer modelliere ich den Raum um mich herum. Die Bewegungen des Körpers schaffen Formen.‘ Um ganz bestimmte Formen zu erzeugen, denke an den Anfang und das Ende der Bewegung. Sage: ‚Jetzt beginne ich, jetzt beende ich sie. Und das ist die Form.‘ (Tschechow, 21f.)

Entsprechende Vorstellungen finden sich bei *Eugenio Barba* mit Berufung auf *Meyerhold*:

„Der Schauspieler muss bei jeder seiner Bewegungen genau den Moment der Vorbereitung, der Handlung und des Endes kennen.“ „Wenn wir unsere Handlungen unter einem Mikroskop betrachten könnten, so müsste man ganz genau den Beginn und das Ende unterscheiden können.“ (Barba, 37)

Resonanzen

Auch die Vokale entwickeln ihre besondere Eigenart, den Körper herauszufordern und einen Raum zu erobern. Das liegt an der Art, in der sie jeweils den Stimmklang formen und welche Organe vor allem an dieser Formung beteiligt sind. Bei den hellen Vokalen ist es vor allem die Zunge; bei den dunkleren sind es vor allem die Lippen, insbesondere die Oberlippe; bei den Umlauten ist es eine besondere Zusammenarbeit von Lippen und Zunge. Die jeweilige Bildung der Vokale bewirkt – wie bei den Konsonanten – eine je eigene Tendenz zur Korrespondenz mit dem Raum und seiner Behandlung: in den Zungenlauten die Tendenz, den Raum schmal zu durchdringen, in den Lippenlauten ihn weit und weich aufzunehmen. Auch das fordert den Körper gleichsam auf, sich dieser Tendenz entsprechend im Raum zu verhalten, anders gesagt: sich *gestisch* zu äußern. Die Arbeit mit Vokalen ist *Stimmbildung* im engeren Sinn. Sie beginnt mit dem Malen von *Klangbändern* oder das *Modellieren* von Formen im Raum. Vorzugsweise beginnt diese Malaktion im *Federsitz*, in der Hocke mit weitgestellten Füßen und federndem Körper. Das fordert die Mitte heraus und führt zu einer natürlichen Atemspannung aus der Balance:

- Mit einer oder beiden gespannten und nach außen gewendeten Handflächen werden – in mittlerer Tonlage – lange horizontale Vokal-Klangbänder in den Raum gemalt – zunächst vorzugsweise eher mit dunklen Vokalen, dem „a“ oder



dem offenen „o“. Die Übungen gehen von Sprechklängen aus und wechseln zu gesungenen Vokalen auf einer Tonhöhe. Wichtig ist die Pausenfermate am Ende. Das Körpergefühl der Weite dauert bis zu diesem Augenblick. Die horizontalen Klangbänder wechseln schließlich mit senkrechten, diagonalen, geschwungenen.

Die Bewegungen der Zunge und der Lippen formen die oberen Resonanzräume, insbesondere den Mundraum, für die verschiedenen Vokalklänge aus. Die Tragfähigkeit der Stimme, ihre Durchschlagkraft, auch das charakteristische Timbre werden durch diese oberen Resonanzräume wesentlich mitbestimmt. Das Gefühl für die Einheit der Klangräume gewinnt man durch die Vorstellung einer *Kuppel* oder vielmehr mehrerer übereinander liegender und miteinander korrespondierender Kuppelräume, in denen der Klang anschlagen und sich entfalten kann. Es sind dies die kleine Kuppel des harten *Gaumens*, die größere Kuppel des *Schädeldachs* und als Unterbau die Kuppel des *Brustraumes*. Es ist wichtig, ein Gefühl dafür zu entwickeln, dass der Klang an diesen Kuppelwänden ankommt, anschlägt – etwa an den harten Gesichtsknochen, der *Maske*, oder dem Brustbein – und wie er dies tut. Letztlich noch wichtiger ist das Gefühl, dass die Stimmklänge nach außen abstrahlen und dieses dreifache Kuppelsystem des Körpers aufgeht in der Kuppel des Raumes, in dem man konkret oder in der Vorstellung steht. Der kleine Kuppelraum des harten Gaumens ist leicht zu erfassen. Der Anschlagsort ist die Auswölbung hinter der oberen Zahnreihe. Alle Vokale wollen diesen Kuppelraum auf ihre je eigene Weise erobern. Sie schlagen an unterschiedlichen Höhenlinien der Kuppel an. Diese kleine Kuppel geht leicht in der größeren Kuppel des Schädels auf. Mit sanften Berührungen der Hände und Fingerspitzen lassen sich die Stimmklänge dorthin lokalisieren. Die Vibrationen auf der Schädeldecke sind

die Vorboten des Klanggefühls. So können mit wechselnden langgezogenen Vokalen immer neue Resonanzregionen erschlossen werden: die Stirn, das Schädeldach, der Hinterkopf, die seitlichen Wände. Der Ort der Resonanz verändert den Stimmklang. Die *Brustresonanz* ist vor allem für die Fülle des Klanges verantwortlich. Insbesondere die tiefen Stimmklänge ergreifen von diesem Raum Besitz. Der Brustraum wird aber zum Resonanzraum nur, wenn er weit ist. Dieses Gefühl der Weite kann sich schon dadurch entwickeln, dass die Hände sich auf Rippen und Brustbein, auf Brust und Flanke, auf Brust und Rücken, auf Rücken und Rippenabschluss legen und der Körper sich mit dem gedehnten Vokalklang in die Hände hineinschmiegt und weitet. Das Zwerchfell – in der Ruhe selbst ein Kuppelsystem – zieht sich im Atemzug zur Ebene zusammen und wird so – ähnlich der Zunge im kleinen Kuppelraum – zum Boden des Brustraumes. Es korrespondiert mit dem tieferen Grund, dem Beckenboden, und schließlich mit der Ebene, auf der wir mit dem gesamten Kuppelsystem stehen, dem Erdboden. Es lehnt sich als gespannte Ebene gleichsam gegen diesen Boden, den letzten Grund. Insofern bietet die Erschließung des Kuppelraumes der Brust für die Stimme eben durch diese Mitarbeit des Zwerchfells eine Voraussetzung für das Gefühl, auf festem Boden zu stehen. Das Gefühl des Verschmelzens aller Kuppeln in der großen Kuppel ist das Ziel, ebenso das verschmelzende Gefühl für den Boden dieser Kuppel-



Körper und Stimme

räume im Stand der Füße auf dem Erdboden. Ist dieses verbundene Klanggefühl erreicht, öffnet sich der Schädel – für das Körpergefühl wie von selbst – zur großen Kuppel, der realen oder vorgestellten Raumdecke.

Zwei Übungen können helfen, diesen Kuppelklang und das dazugehörige Körpergefühl zu entwickeln und zu differenzieren. Die Übung *Graben und Kraulen* verbindet die Entwicklung des Vokalklanges und den sicheren Griff nach dem richtigen Anschlagspunkt der Vokale mit dem *Schwingen* der Stimme in der Klangkuppel. Die Übung ist bestimmt durch fließende Vokalrepetitionen auf einer Tonhöhe. Die kleine Kuppel wird dafür gleichsam in den Außenraum verlagert:

- Wie ein Kind beim Tunnelbohren im Sandkasten mit den baggerartig geschlossenen Händen gräbt – vorsichtig, damit sein Werk nicht zusammenfällt, so gräbt die Hand die Kuppel immer weiter. Der fortdauernde Vokal-Klang wird immer wieder weich ausartikuliert, die Hand gibt dafür kleine rhythmische Bewegungsimpulse. So wird um den Kuppelraum als Klangraum geworben. Der Vokalklang gerät dabei ins Schwingen. Den verschiedenen Vokalcharakteren entsprechen dabei unterschiedliche Handhaltungen des Grabens – schmaler und länger ausgerichtet beim „i“, flacher beim „e“, schräg angesetzt bei den Umlauten. In der Vergrößerung der grabenden Handbewegung erweitert sich auch der kleine Kuppelraum schließlich zum Raum, in dem der Singende konkret oder in der Vorstellung steht. Die grabende Bewegung wandelt sich zum raumgreifenden *Kraulen*.

Die Übung *Magisches Gewölbe* baut einen solchen vorgestellten Kuppelraum aus Vokalclängen auf und orientiert sich dabei an den Artikulationsspannungen und den Anschlagspunkten oder -räumen in der Klangkuppel. Die Übung kann mit Sprechclängen, mit gesungenen Vokalen auf einer Tonhöhe, schließlich auch singend mit Gleitclängen und verschiedenen Intervallen durchgeführt werden:

- Im *Federsitz*, in aktiv ausgestellter und in der Hocke ausbalancierter Beinhaltung, wird mit der Fingerspitze und einem klingenden „i“ um den Körper herum ein möglichst weiter Kreis gezogen. Um ihn abzusichern, werden die Linien mehrfach verstärkt. Mit dem „e“ wird der Fußboden sorgfältig geebnet. Um den magischen Schutzraum aufzubauen, wird ein Gewölbe errichtet. Die Hände malen mit dem klingenden „a“ zunächst überkreuz und in ganzem Bogen die Rippen der Wölbung, dann malen sie die

Wände aus: unten beginnend mit dem „u“, die mittlere Höhe mit dem geschlossenen, die beginnende Wölbung mit dem offenen „o“. Undichte Stellen werden mit den Umlauten „ä“, „ö“ und „ü“ ausgeschmiert.

Von der Arbeit mit Stäben zur Tobenden Ordnung

Die *Atemspannung* und die ruhige Weitung des Brustraumes auf der Basis des tief gespannten Zwerchfells, sind für den Einsatz der Stimme wesentliche Voraussetzungen. Sie lassen sich aus der Balance entwickeln. Eine Grundübung dazu ist das *Fliegen* in der Art segelnder Vögel:

- Mit dem Atemzug werden die Arme wie Flügel ausgebreitet, der Körper balanciert auf einem Bein bzw. Fuß und geht mit dem Ausatmen wieder in die Grundstellung. In der Balance kann eine kleine Atemdehnung hinzukommen: Der Adler oder Bussard *schwebt auf dem Atem*. Der Blick ist auf ein entferntes Ziel ausgerichtet oder geht ins Offene. Weitausgreifende segelnde Flugbewegungen erhöhen das Risiko der Balance. Die Atemspannung spielt mit dem Gleichgewicht. Der Blick führt die Bewegungen. In der Bewegtheit des Fluges wechseln durchgehende Atemspannung und feine Nachatmungsbewegungen.

Eine Umkehrung der *Flugbalance* ist die Balance von *Stäben*. Der Zusammenhang von Atem- und Aktionsimpuls, die Korrespondenz der Organe und ihr Antagonismus werden in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand besonders anschaulich und handgreiflich. Der Stab wird mit leicht gebeugten – nicht angewinkeltem – Arm balanciert und ruht auf den ersten geschlossenen Fingergliedern der flach geöffneten Hand. Die Hand wird tief, in jedem Fall unterhalb der Höhe des Zwerchfells geführt. Fuß, Hand, Zwerchfell und die Haltung insgesamt korrespondieren in einem bewegten Zusammenspiel. Die Übung erfolgt in drei Stufen:

- Die *erste Stufe* besteht in dem Freisetzen des Stabes. Er ruht auf der geschlossenen Fläche der Finger oder auf Mittel- und Ringfinger zugleich. Dieses Freisetzen des Stabes wird unwillkürlich, reflexartig mit einem Atemzug beantwortet: Das Zwerchfell setzt sich in Spannung, um aus der Mitte heraus balancieren zu können. Die *zweite Stufe* ist das Spiel mit dem *Risiko*. Ein provozierendes Schwanken, eine Schrägstellung des Stabes, ein Kreisen der balancierenden Hand fordern eine geschmeidige Ausgleichsbewegung des

Körpers heraus. Das Ausbalancieren erfolgt zunächst im Stand, dann in freier Bewegung im Raum. Dabei fließt der Atem oder wird je nach dem Grad des Risikos oder des Tempos der Bewegung – mit leichtem Nachatmen – auf natürliche Weise *gespannt*. Die *dritte Stufe* der Übung ist die der *konzentrierten Ruhe*. Der freigesetzte Stab bleibt unbeweglich. Der Blick hilft, ihn zu stabilisieren. Auch die andere Hand hilft, indem sie sich im Abstand beschwörend öffnet. Der Atem ist leicht gespannt – mit sehr ruhigen kleinen Nachatmungsbewegungen. Nach einer Weile kann diese Balance aus dem Stand in eine sehr langsame Bewegung im Raum übergehen.

Aus der Balance-Arbeit mit Stäben entsteht der Wurf und der Zugriff auf den fallenden Stab – verbunden mit kurzen Worten, schließlich Texten.

- Der Stab wird mit der flachen Hand senkrecht in die Höhe geworfen. Der Wurf soll so präzise wie möglich erfolgen. Mit dem Wurf ereignet sich der Atemzug. Die Abdruckenergie dieses Wurfs entspricht der Energie des Atemzugs: je höher der Wurf, desto tiefer der Atemzug. Der fallende Stab wird mit derselben oder mit der anderen Hand von der Seite her elastisch abgefangen. Der Zugriff auf den Stab korrespondiert mit kurzen einsilbigen Worten: „Ja“, „Nein“, „So“, „Nie“.
- Im Wechselspiel zwischen linker und rechter Hand, aber auch im Wechsel des direkten Zugspiels mit hohen Würfen werden kurze Worte oder auch glossolalische Klangsilben (z.B. „Japanisch“) geworfen und gegriffen.

Die Arbeit mit Stäben in Wurf und Zugriff eignet sich für energiegeladene Texte – etwa das kurze Gedicht Nietzsches *Nach neuen Meeren*: „Dorthin will ich, und ich traue/ mir fortan und meinem Griff. / Offen liegt das Meer. Ins Blaue / treibt mein Genueser Schiff ...“ Diese Arbeit dient der Entwicklung eines energiegeladenen stimmlichen Zugriffs in Einheit mit einem schnellen und genauen Blick und einer präzisen Körperaktion. Damit eröffnet sich ein wichtiger Arbeitsaspekt. Mit der Ausrichtung der Geste und der ganzen Haltung und die körperliche Orientierung im *Raum* wird das *Auge* zum führenden Organ für die Stimme. Damit sind *Weite* oder *Gezieltheit* der Zuwendung angesprochen, die Ferne oder Nähe, die Direktheit oder Indirektheit in der Auseinandersetzung mit Widerständen.

Das letzte Arbeitsmodell hat die Entfaltung gegensätzlicher Energien der Stimme zum Gegenstand. Es verwendet einen kurzen poetischen Text *Artauds*: „Alles muss/ haargenau/ in eine/ tobende Ord-



erste,
zweite
und
dritte
Stufe



Wurf
und
Zugriff
auf den
fallenden
Stab



„Ja“, „Nein“, „So“, „Nie“.

nung / verwandelt werden.“ Die Aktion hat eine festgelegte sprachlich-gestische Struktur. Sie präzisiert die Gesten im Wortsinn und Wortlaut: Zielpunkte der Aussage, die Kernworte, sind die Begriffe „haargenau“ und „tobende Ordnung“. Das Wort „haargenau“ wird mit einer *haargenau* und messerscharf geführten Geste ausgeführt. Beim Vollzug wird spürbar, wie die Geste ihre Präzision sogleich über die Hand als Körperspannung dem Artikulationsvorgang mitteilt. Der zweite Teil des Textes wird bestimmt durch den in sich widersprüchlichen Gesamtbegriff „tobende Ordnung“. In ihm gipfelt letztlich der Sinn der gesamten Äußerung. Die Äußerung dieser beiden Worte wird zunächst verbunden mit einer explosiven Geste, die Weite schafft, und sich im nächsten Augenblick wieder fängt und diszipliniert – am besten mit einem Sprung um 180° oder gar 360°, dessen Energie in dem Wort „Ordnung“ sofort wieder abgefangen werden muss. Mit dem Artaud-Text ist solistisch oder chorisches zu arbeiten. Eine gemeinsame chorische Aktion beruht hier auf der synchronen Körperaktion und damit auf der wechselseitigen Beobachtung des Aktions-



Zur 16. Bundestagung Theaterpädagogik vom 26.-28.10.2001 in Coburg



ansatzes durch alle Spieler. Der Sprung – oder die entsprechende explosive Geste – lauert im Körper schon vom ersten Augenblick an. Er muss mit dem ersten Äußerungsansatz innerlich präsent sein und als Voraussignal sichtbar werden – ebenso muss der zentrale Widerspruch „tobende Ordnung“ gedanklich und artikulatorisch von Anfang an präsent sein. Sowohl in den Übungen zum Stabwurf als auch in diesem letzten Arbeitsmodell führt immer zunächst die Energie der Körperaktion: Sie schützt die Stimme und entfaltet sie zugleich, indem sie die nötigen Körperspannungen bereithält. Dieses Prinzip sollte letzten Endes Arbeit mit Körper und Stimme durchgehend leiten.

Literatur:

- Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Frankfurt/M 1969
 Barba, Eugenio: Bemerkungen zum Schweigen der Schrift. Schwerdt 1983
 Barthes, Roland: Fragmente über eine Sprache der Liebe. Frankfurt/M 1988
 Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke, B. 1-20. Frankfurt/M 1967
 Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Zürich 1977
 Ritter, Hans Martin: Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht. Köln 1986
 Ritter, Hans Martin: Sprechen auf der Bühne. Berlin 1999
 Ritter, Hans Martin: Der Schauspieler und die Musik. Berlin 2001
 Stanislawski, Konstantin S.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst I: Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens. Berlin 1981
 Tschechow, Michael: Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Zürich 1979

Anmerkung:

Die Fotos stammen von Katharina Megnet und sind dem Buch Sprechen auf der Bühne entnommen.

Zur 16. Bundestagung Theaterpädagogik vom 26.-28.10.2001 in Coburg

Gabriela Naumann

Der Körper stand im Mittelpunkt der Tagung. Die Stichworte Körperarbeit, -kult und -theater kennzeichneten die Schwerpunkte der Auseinandersetzung, die in Vorträgen, Aufführungen, Workshops, Präsentationen und Gesprächen auf ganz unterschiedliche Weise geführt wurde.

Die Thematisierung von Körperkult fand hauptsächlich im Rahmen der Vorträge statt. Prof. Dr. Wilfried Ferchhoff zeigte Ästhetisierungstendenzen des Körpers, die Stilisierung des jugendlichen Körpers in einer potentiell alternden Gesellschaft. Volker Jurké verwies auf die moderne Paradoxie von Körperverdrängung und Körperaufwertung. Er benannte Körpermythen, die Sehnsucht nach Authentizität, Ganzheit, Harmonie und Integrität, insbesondere reformpädagogisch geprägter Ansätze der Körperarbeit. Dagegen beschrieb er den Körper als soziales Konstrukt, in dem sich die Menschheitsgeschichte widerspiegelt, gesellschaftliche Normen eingeschrieben sind und der sich individuell gestalten lässt.

Dass der Körper zugleich lebendiges Ausdrucksmedium ist, ließ sich „am eigenen Leibe“ in den Workshops erproben. Vielfältige Beispiele für die Verankerung körperbildender Arbeit in der theaterpädagogischen Arbeit zeigten die abschließenden Präsentationen.

Auf unterschiedliche Arten wurde hier der Körper eingesetzt. Über Körperbewusstsein und Spiel mit unterschiedlichen Positionen eine Wechselwirkung zwischen Bewegung und Emotionen herzustellen, war wesentlicher Bestandteil bei Claudia Bühlmanns „Bewegungstheater/Performance“. Körperpositionierung im Raum, körperliches Kommunizieren bis zur Bildung eines (organischen) Gesamtkörpers und Rituale bestimmten den Ablauf bei Marius Belises Workshop „Körperausdruck und -gestaltung“. Ein differenziertes Empfinden für den Körper zu schaffen und sein Ausdrucksrepertoire zu erweitern, war Absicht von Pinok und Mathos „Expression Corporelle“. Um (Körper-)Kontakt, Nähe, Distanz, Berühren und Berührt werden,

Zur 16. Bundestagung Theaterpädagogik vom 26.-28.10.2001 in Coburg

Vertrauen, Hingabe ging es bei der „Körperarbeit mit Behinderten und Nichtbehinderten“ von Barbara Weste.

Die Workshops vermittelten Selbst-, Dialog- und Raumerfahrung. Der Körper ist dabei Erfahrungs-ort, Erkenntnismedium, Objekt der Gestaltung, Instrument, Projektionsfeld; er lässt sich modellieren, inszenieren und für Kommunikation und Theatralität einsetzen. Die verwendeten Terminologien differieren: mal ist von Energiefluss, mal von Mechanik die Rede.

„Ohne Körper geht nichts“ ist der Titel des vorsichtigen Resümees am letzten Tag und gleichzeitig Grundlage einer abschließenden Diskussion. Drei Thesen, vorgestellt von Volker Jurké und Gabriela Naumann, erzeugten Provokation: 1. Kopfarbeit als Voraussetzung für Körperarbeit: Entgegen der Hoffnung, der Körper wisse alleine, er führe, aus ihm entwickle sich theatrales Arbeiten, steht das mentale Training als Grundlage differenzierter Körperarbeit. Die Möglichkeit, Bewegungen zu antizipieren, Wissen, Kontrolle und reflexive Fähigkeiten einzusetzen, kann die Qualität des Spielens verbessern. 2. Im Kontext Theater ist der andere Körper wichtiger als der eigene: Spiel, Dialog entstehen aus der Wechselwirkung mit anderen, das Theater gewinnt dadurch an Lebendigkeit. Die Basis bildet das eigene Körperbewusstsein; Spiegelungen, Kontakt, Improvisation, Dynamik entwickeln sich aber insbesondere im Zusammenspiel mit einem anderen Körper. Die Körpergrenzen sind dabei fließend. 3. Als Frage: Wie können sozialhistorische und individuelle Körperprägungen Eingang in die theaterpädagogische Praxis finden, wie lassen sich die neuen Bedeutungskontexte des Körpers aufgreifen und thematisieren?

In der Diskussion kam die Sehnsucht nach Authentizität, nach Natürlichkeit auf, nach Körperlichkeit jenseits westlicher Zivilisation. Formuliert wurde die Hoffnung, Beschädigungen, Blockaden mit speziellem Körpertraining zu überwinden. Anders der Umgang damit in den abschließend gezeigten Videopräsentationen: Ausschnitte aus Sasha Waltz, „Körper“ thematisieren gerade die gesellschaftliche Inbetriebnahme durch Prozesse der Vermarktung, Vermessung, Zerstückelung und Fragmentierung des Körpers, verdeutlichen das Leiden an der Zivilisation. Schnelligkeit, Mobilität, Flexibilität erzeugen gestresste Körper. Verwiesen wird aber auch auf die Materialität des Körpers. Lebendigkeit entsteht bei Spiel und Kampf, es zeigen sich Schwere und Leichtigkeit, geschmeidiges, sperriges Umgehen, Körperflüssigkeiten,

Körperfalten, Körpergrenzen: Körperskulpturen als lebende Einheiten.

In Pina Bauschs „Kontaktthof mit Damen und Herren ab 65“ vermittelt das Ensemble entgegen gängiger Vorstellungen eine ganz eigene (Körper-)Würde.

Die englische Gruppe Outside in präsentiert ein dichtes, intensives Bewegungstheater, das Körper in Analogie zur äußeren Natur stellt. Witzig und tief sinnig werden menschliche Geschichten um Nähe, Distanz, Kontakt thematisiert, (körperliche) Unterschiede innerhalb der Gruppe zugelassen und im teilweise heftigen Spiel aufgegriffen. Körperliche Behinderungen sind kein Tabu, stellen kein Handicap dar – im Gegenteil, sie erweitern um neue Bewegungsmöglichkeiten und Dialogformen.

Im Videoausschnitt von D4 8 vermitteln sich Beziehungsgeschichten allein über Körpersprache. Dabei taumeln die Körper orientierungslos durch die Gegend, verklemmt, stolpernd, erreichen jedoch stets ihr Ziel. Lasziv und gewaltvoll, werden die DarstellerInnen von ihren Körpern beherrscht – die Körper führen die Person, die diese nicht immer im Griff haben.

In den genannten Beispielen lassen sich aktuelle Körperthemen und -zuschreibungen wiederfinden, die Körperbefindlichkeiten aufgreifen und jenseits von Oberflächeninszenierungen liegen. Gezeigt werden Körper zwischen Beschädigung, Entfremdung, Verlust, Stilisierung und Materialität, Lust, Genuss, Freude, intensivem Erleben. Individualbiografische und soziokulturelle Vorprägungen werden aufgenommen, Alternativen im Umgang mit dem Körper erprobt.

Derartig verstandene Körperarbeit meint nicht nur die Erfahrung von Integration, Harmonie, Ganzheit, die ausblenden und beschwichtigen möchte, sondern auch die Erfahrung mit der Wildheit des Körpers, mit Leidenschaft, Leid, Aggression, Schmerz, Arbeit, Grausamkeit. Sie lässt Körperausdruck ohne sofortige Bewertung, Deutung, und Einordnung zu.

Die Diskussion, spannend an dem Punkt, konnte sich auf der Tagung aus zeitlichen Gründen nicht weiter entfalten, aber genau hier entstehen wichtige Fragen: Wie ordnet sich praktische theaterpädagogische Arbeit in aktuelle körpertheoretische Diskurse ein? Welche Körperkonzepte liegen zugrunde und welche Form der Körperarbeit leitet sich daraus ab? Führen Entschlüsselungs- und Alfabetisierungsversuche zur Standardisierung von Körperempfinden und Bewegungsverhalten? Wie lassen sich Qualität im Körperdialog, Darstellungs- und Ausdruckskompetenzen entwickeln? Wie

Zur 16. Bundestagung Theaterpädagogik vom 26.-28.10.2001 in Coburg

verhält sich die Theaterpädagogik zu KörperKult, -Stilisierung, -Ästhetisierung, -Überthematizierung? Hier ist weiterer Auseinandersetzungs- und Erkenntnisbedarf. Die Tagung gab dazu wichtige Anregungen.

Anmerkung:

* siehe dazu auch: Gerd Koch, Gabriela Naumann, Florian Vaßen (Hrsg.): *Ohne Körper geht nichts. Lernen in neuen Kontexten.* Berlin, Milow, 1999.

Veröffentlichungen des Schibri-Verlages zum Thema
THEATERPÄDAGOGIK



Gerd Koch,
Gabriela Naumann,
Florian Vaßen (Hrsg.):
**OHNE KÖRPER
GEHT NICHTS**
Ein Theorie-Praxis-Buch
ISBN 3-928878-56-5
2000, 279 Seiten
EURO 14,90



Hedwig Golpon /
Susanne Prinz (Hrsg.):
**DARSTELLEN UND
GESTALTEN**
Berichte und
Anregungen zu Spiel
und Theater in Schule
und Hochschule
ISBN 3-928878-97-2
1999, 344 Seiten
EURO 14,90



Gerd Koch u.a.:
**THEATRALISIERUNG
VON LEHR-LERN-
PROZESSEN**
ISBN 3-928878-28-x
1995, 250 Seiten
EURO 9,80



Dieses Buch widmet sich Stand und Perspektiven von Körpererfahrung in verschiedenen pädagogischen Lebensbereichen und Kontexten, thematisiert alltägliche Sinneswahrnehmung und körperliche Befindlichkeit, die Bedeutung des Körpers bei der Erschließung der Umwelt und im Kontakt mit anderen, die Eingebundenheit und Verflechtung in Kultur und Gesellschaft. Gezeigt wird, wie sich der Körper – als Grundlage jeglichen Handelns, jeglicher Selbsterfahrungs- und Kommunikationsprozesse – vielfältig in die pädagogische und psycho-soziale Praxis einbeziehen lässt.

Dieses Buch enthält methodische Beschreibungen, Erfahrungsberichte und Anregungen für theaterpädagogische Prozesse und gibt umfassend Auskunft über einen zweijährigen Lehrbildungsprozess zum „Darstellenden Spiel“ im Modellversuch an der Universität Greifswald. Die Fotos entstanden in der Arbeit mit den Studenten und erzählen in bereicherter Art ihre eigene Geschichte; Sie erlauben dem Betrachter andersartige Einblicke in die künstlerischen und theaterpädagogischen Konzepte.

Das Buch und die dazu gehörende Videokassette geben praktisch-theoretische Anregungen, Theater (und Spiel) als mögliches Gestaltungselement der Hochschuldidaktik beim Lehren-Lernen an der Hochschule einzusetzen.

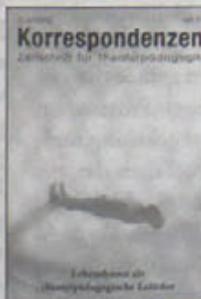
Gerd Koch im Gespräch
Idee und Realisation Laszlo Kornitzer
Eine ASFH Produktion 2001
DIE KUNST ZU LEBEN.
**THEATRALISIERUNG
VON LEHR- UND
LERNPROZESSEN**
EURO 14,90

Buch und Videokassette zusammen nur EURO 23,50

Korrespondenzen
Zeitschrift für Theaterpädagogik

Aktuelle theaterpädagogische Fragestellungen werden in dieser halbjährlich erscheinenden Zeitschrift durch einschlägige Beiträge erfahrener Autoren diskutiert.

Hrsg.: Florian Vaßen,
Gerd Koch, Bernd
Ruping, Gesellschaft für
Theaterpädagogik e.V.,
Bundesverband
Theaterpädagogik e.V.:
KORRESPONDENZEN
Zeitschrift für
Theaterpädagogik
ISSN 0941-2107
ca. 100 Seiten /
erscheint halbjährlich
EURO 7,50



Aus-, Fort- und Weiterbildung

„Spielend Leben Lernen“ – Neuer Lehrgang für Theaterpädagogik / Theatre Work in Social Fields an der Karl-Franzens-Universität Graz (Österreich)

Sieglinde Roth

Rückblende

Ein Seminarhotel in der Stüdteiermark. Flipcharts, Laptops, Mobiltelefone, jede Menge Papier. Ein kleiner Kreis von TagungsteilnehmerInnen aus fünf europäischen Ländern. Die Tagesordnung vollgepackt mit komplexen theoretischen Themen und Planungsvorhaben, die alle behandelt werden müssen. Aber der erste Punkt auf der Liste ist Warmup, also erst mal alle Stühle zur Seite und good morning, give me your hands, form a circle – ungewöhnlicher Start für ein Treffen von EU-Partnerinstitutionen? Nicht in diesem speziellen Fall.

Begriffsfindung

Die Tage im Retzhof stehen im Zeichen des Projekts „Spielend Leben Lernen“, das von der EU im Rahmen des GRUNDTVIG-Programms (ein Teil des Sokrates-Programms) gefördert wird. Es geht darum, die Grundzüge eines Curriculums für einen viersemestrigen Lehrgang für Theaterpädagogik zu entwickeln, der als Pilotlehrgang im April 2002 starten soll. VertreterInnen von pädagogischen und/oder künstlerischen Institutionen üben den Balance-Akt zwischen den unterschiedlichen Ansprüchen ihrer aktuellen Berufspraxis, gleichen ihre Erfahrungen ab, tauschen sich über unterschiedliche Begrifflichkeiten aus, definieren, diskutieren, erfinden neu. „Denn eben, wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein“, wusste schon der alte Herr Geheimrat, und das Wort, das in diesen Tagen im Retzhof richtungsweisend für die weitere Arbeit wird, ist auch bald gefunden. Der Gegenstand der Betrachtungen will definiert sein. Was in aller Welt ist Theaterpädagogik? In jedem Fall scheint es ein sehr deutscher Begriff zu sein, der der Reflexion bedarf und des oftmaligen Überdenkens vor der Übersetzung in einen internationalen Kontext. Schließlich kommt es zu einer Einigung auf den im englischen Sprachraum üblichen Begriff „theatre work in social fields“.

Ausgangspunkt

Es gilt – so ist der Gruppenkonsens lange vor diesem Treffen – gleichermaßen künstlerischen wie pädagogischen Ansprüchen gerecht zu werden. Der Lehrgang, von seinem Grundkonzept und seiner Ausrichtung auf bestimmte Zielgruppen her spezifisch gedacht, will Kunst und Pädagogik nicht in einem Konkurrenzverhältnis sehen. Theater im Kontext dieser Ausbildung soll dem künstlerischen Selbstausdruck dienen, aber nicht um sich selbst kreisen, sondern auf die personalen Fähigkeiten der beteiligten Personen zielen und in die gesellschaftlichen Verhältnisse eingreifen. Die Menschen, mit denen die Studierenden und späteren AbsolventInnen arbeiten werden, sollen beim Theaterspielen gleichermaßen Kunst lernen wie soziale Fähigkeiten. So steht die Entwicklung des Curriculums im Gesamtkontext einer aktuellen europäischen Bildungsdiskussion.

Man lernt nie aus – das Konzept des Lebenslangen Lernens

Lebenslanges Lernen betrifft mehrere Bereiche. Die Gesellschaft befindet sich in einer permanenten Übergangsphase zu neuen Formen der Wirtschaft und des Zusammenlebens. Um erfolgreich handeln und kommunizieren zu können, muss in dieser sich ständig ändernden Welt immer wieder eine neue Passung zwischen individuellen Vorstellungen von Wirklichkeit und der Realität hergestellt werden. Diese Anforderung bezieht sich zum einen auf im engsten Sinne berufliche Felder, in denen etwa die neuen Informationstechnologien sich dermaßen rasant weiterentwickeln, dass man sich in immer kürzer werdenden zeitlichen Abständen auf den neuesten Stand bringen muss, um am Puls der Zeit zu bleiben. Zum anderen werden aber auch andere Fähigkeiten von Menschen verlangt, die im formalen Bildungsprozess nicht systematisch entwickelt werden. Es sind dies Qualitäten wie große Ich-Stärke und hohe soziale Kompetenz oder etwa die Fähigkeiten zu Flexibilität

„Spielend Leben Lernen“ – Neuer Lehrgang für Theaterpädagogik / Theatre Work in Social Fields an der Karl-Franzens-Universität Graz (Österreich)

und kreativer Problemlösung. Das Training dieser Kompetenzen findet meist im Rahmen informeller Lernprozesse statt. Die Herausforderung an ein modernes Bildungssystem ist es, solche Fähigkeiten gezielt zu trainieren und zu instrumentalisieren.

Die Entwicklung von Modellen lebenslangen Lernens ist die Antwort auf diese Anforderungen: Eine breite berufsübergreifende Kompetenzentwicklung, die die Denk-, Urteils-, Steuerungs- und Kooperationsfähigkeiten fördert, ist gefragt. Ebenso wie die Anforderungen des lebenslangen Lernens auf verschiedene Bereiche zielen, tun dies auch die Ergebnisse der entwickelten Lernmodelle. Es geht nicht nur darum, Menschen möglichst viele im engsten Sinne fachliche Kompetenzen beizubringen, sondern die Persönlichkeit als ganzes soll gefördert werden, um die Lebensfähigkeit des Menschen in beruflicher wie privater Hinsicht zu steigern. Dadurch werden natürlich einerseits die Arbeitsplatzchancen der Betroffenen deutlich verbessert, andererseits aber auch ihre Lebensqualität erhöht, da auch das Orientierungsbedürfnis befriedigt und die persönliche Entwicklung vorangetrieben wird.

Nachgewiesenermaßen werden diese Kompetenzen im Rahmen von Theaterarbeit gefördert. In sozialen Feldern sollen von der Theaterkunst ausgehend psychosoziale Prozesse initiiert werden, die zur personalen Entwicklung und Identitätsbildung beitragen, soziale Kompetenz und soziale Einfühlung vergrößern. Dies geschieht, indem sprachlich-kommunikative Fähigkeiten erhöht und die differenzierte Wahrnehmung und Deutung geschult werden. Rollenqualifizierung und Kooperationsfähigkeit werden ebenso gestärkt wie die Auseinandersetzung mit den eigenen Rollen- und Selbstkonzepten. Dies forciert das Verstehen und Durchschauen komplexer Zusammenhänge. Zahlreiche Pilotprojekte nicht nur in Europa zeigen dies deutlich. Wer aber schult die TrainerInnen? Bisher gibt es dafür kaum eine gezielte Ausbildung. Diese Lücke möchte der Grazer Lehrgang schließen.

Zielgruppenspezifizierung

Die Studierenden sollen dazu befähigt werden, in sozialen, psychosozialen und edukativen Feldern Theaterarbeit zu leisten. Zusätzlich zu grundlegenden künstlerischen, pädagogischen und sozialen Kompetenzen werden sie von Anfang an damit konfrontiert sein, ihre Arbeit direkt in die konkrete Praxis umzusetzen. Das Besondere an diesem

Lehrgang ist, dass die Studierenden sich auf bestimmte Zielgruppen spezialisieren sollen. Dies tut sie bereits während der Ausbildung mit Feldkenntnissen bzw. mit der Fähigkeit, diese zu erwerben, aus – ein unerlässlicher Bestandteil der späteren Berufspraxis.

Die Zielgruppen, in deren Umfeld auch Praktika stattfinden werden, sind:

Menschen mit geistigen und/oder körperlichen Behinderungen, LangzeitpsychiatriepatientInnen und KlientInnen der extramoralen Psychiatrie, MigrantInnen, Arbeitslose, ältere Menschen und junge Erwachsene, die von sozialer Ausgrenzung bedroht sind.

Curriculum

Im Rahmen der Curriculumsentwicklung werden die bisherigen Einzelerfahrungen der teilnehmenden Partnerinstitutionen aufgegriffen und reflektiert. Darauf aufbauend kommt es zur Formulierung von konkret operationalisierbaren Zielen in zweierlei Hinsicht:

Zunächst wurden Lehr- und Lernziele formuliert, die den Aufbau von Ich-Stärke, sozialer Kompetenz, Flexibilität und Kreativität auf dem Weg theaterpädagogischer Arbeit zum Inhalt haben. Dabei werden die Lebensbedingungen, Erfahrungen und jeweils speziellen Bedürfnisse der genannten Zielgruppen berücksichtigt.

Ein weiterer Schritt setzt die so erhaltenen Ziele in Ausbildungsmodulen um – nach einer sorgfältigen methodisch-didaktischen Reflexion. Diese Arbeit bildet das Herzstück des Curriculums.

Um die Curriculumsentwicklung auf eine solide Basis zu stellen, wurde eine Voruntersuchung durchgeführt, die unter PraktikerInnen erhob, welche Fähigkeiten und Fertigkeiten Menschen brauchen, um Theaterarbeit in sozialen Feldern zu leisten. Untersucht wurden auch die Veränderungen, die TeilnehmerInnen in den vereinzelt stattfindenden Projekten gemacht haben. Daraus resultiert die Frage, welche Arbeitsweisen das optimale Resultat versprechen.

Eine Begleitevaluation soll die Einzelmodule des Lehrgangs auswerten und die Ergebnisse als Qualitätsschleife in die Weiterführung des Ausbildungsprogramms einbinden. Das solcherart systematisierte und gut wissenschaftlich abgesicherte Curriculum soll dafür sorgen, dass die theaterpädagogische Arbeit bzw. die Theaterarbeit in sozialen Feldern einen ihren Möglichkeiten entsprechenden Platz in der Arbeit mit Menschen bekommt, für die sich herkömmliche Trainingsmodelle kaum eignen.

„Spielend Leben Lernen“ – Neuer Lehrgang für Theaterpädagogik / Theatre Work in Social Fields an der Karl-Franzens-Universität Graz (Österreich)

Module

Die den Lehrgang konstituierenden Module werden im Laufe des Lehrgangs detailliert ausgearbeitet und weiterentwickelt. Sie sollen späterhin auch einzeln unterrichtbar und absolvierbar sein, sodass auch eine berufsbegleitende, dafür zeitlich längere Ausbildung mit dem gleichen Inhalt möglich wird (siehe rechts).

Ablauf

Der viersemestrige Lehrgang „Theaterpädagogik (Theatre work in social fields)“ startet im April 2002 an der Karl-Franzens-Universität Graz. Die Gesamtstundenzahl umfasst 1755 Unterrichtseinheiten und entspricht somit den BuT-Richtlinien für die Vollausbildung.

Der Lehrgang hat einen praktischen Teil, einen theoretischen Teil und einen Projektteil, die parallel absolviert werden.

Der praktische Teil

vermittelt Kenntnisse über den künstlerischen Prozess und das Handwerkszeug, einen solchen Prozess zu initiieren und zu leiten. Gearbeitet wird mit Methoden aus dem Schauspieltraining, mit Spielen und Übungen zur Förderung der Wahrnehmung, zur Weckung von Spiel- und Improvisationsfähigkeit, zum Umgang mit Zeit, Raum und Rhythmus. Weiters geht es um das Erlernen und Erproben von verschiedenen Modellen der Theaterarbeit und soziokultureller Theaterarbeit.

Der theoretische Teil

wird auf der Website des Projekts, in Deutsch und Englisch und in den jeweiligen Landessprachen der Partnerländer (Italienisch, Slowenisch) jederzeit für jeden zugänglich sein. ExpertInnen werden beauftragt, Theorieteile dafür zu verfassen. Es geht um die Bedeutung der genannten Bereiche (Schauspielerarbeit, Arbeit an Stimme und Sprache, Theatermodelle, SpielleiterInnenkonzepte, Konzepte von Körperarbeit und Rollenspiel) für die theaterpädagogische Arbeit mit den speziellen Zielgruppen und die Reflexion, inwiefern dadurch Förderung im Sinne der Projektziele geschieht. Ein großer Teil des Theorieunterrichts wird über E-Learning stattfinden – dies macht den Studierenden den Umgang mit moderner Informationstechnologie optimal vertraut und ermöglicht zusätzlich die Integration von gerade nicht vor Ort

Modul 1	Theaterarbeit in Praxis und Theorie
bestehend aus:	
Modul 1 A	Schauspiel- und Theatertraining
Modul 1 B	Theaterformen, -stile und ästhetiken
Modul 1 C	Von der Theaterarbeit zur Aufführung
Modul 2	Soziokulturelle Theaterformen
Modul 3	Zielgruppenspezifische Theaterarbeit
Modul 4	Theoretische Grundlagen von Theaterpädagogik und Theaterarbeit in sozialen Feldern
Modul 5	Soziale, psychosoziale und (gruppen)pädagogische Kompetenzen
Modul 6	Projekt- und Kulturmanagement
Modul 7	Studienprojekt und Abschlussarbeit
Plenum	Lehrgangsreflexion und Evaluation

befindlichen ExpertInnen in die Diskussion des Studienablaufs. Ergänzung und Abschluss des Theorieerwerbs bilden die schriftlichen Abschlussarbeiten der KursteilnehmerInnen, die ausgehend von einer Praxisreflexion diese eigene Arbeit theoretisch untermauern und verankern soll.

Der Projektteil

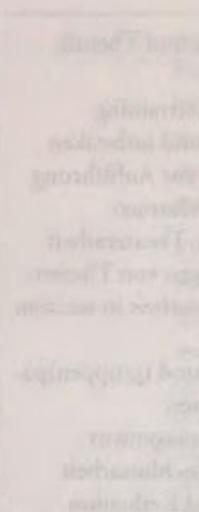
enthält Projektmanagement und ein von den Studierenden selbst durchzuführendes Modellprojekt.

Genese

Die Wurzel der Idee liegt in uniT – dem Verein für Kultur an der Universität Graz, der seit einigen Jahren auf vielfältige Weise an der Universität Graz verankert ist. An der Schnittstelle zwischen Bildung und Kultur angesiedelt, sind Studierende und Universitätsangehörige die wichtigste Zielgruppe für die Arbeit. Der rote uniT-Container neben dem Hauptgebäude der Universität hat sich mittlerweile als zentraler Kommunikations-, Arbeits- und Präsentationsraum auf dem Campus etabliert. Die Studierenden können künstlerische Lehrveranstaltungen absolvieren und in Theater- und anderen Kunstprojekten mitwirken. Außerdem werden auf künstlerischen Aktivitäten basierende Qualifizierungsprogramme durchgeführt.

Diese unterschiedlichen Aktivitäten brachten auf der einen Seite immer wieder die Frage nach der Qualifikation und Qualifizierung der DozentInnen in diesen Lehrveranstaltungen und auf der anderen Seite den Wunsch nach aufbauenden Seminaren auf. Da es bislang in Österreich keine systematische Theaterpädagogik-Ausbildung auf Universitätsniveau gibt, sich auf der anderen Seite aber mehr und mehr Arbeitsfelder in diesem Be-

„Spielend Leben Lernen“ – Neuer Lehrgang für Theaterpädagogik / Theatre Work in Social Fields an der Karl-Franzens-Universität Graz (Österreich)



(Foto: Wolfgang Croce von CROCE & WTR, Fotostudio Betriebsges.m.b.H & Co. KG)



reich aufzun, lag der Gedanke nahe, eine umfassende Qualifizierung zu initiieren. Durch die Angliederung an die Universität unterliegt die Ausbildung den strengen formalen und inhaltlichen Kriterien des akademischen Bereichs und eröffnet die Möglichkeit, einen offiziell anerkannten Abschluss anzubieten. Die spätere Erweiterung des Lehrgangs auf einen Master-Studiengang ist in Arbeit. Auch wird der nur im deutschen Sprachgebiet verwendete Begriff „Theaterpädagogik“, für den es in keiner Sprache eine exakte Übersetzung gibt, in der internationalen Diskussion innerhalb des Projekts oft durch den Begriff „Theater in sozialen Feldern“ ersetzt, der im Englischen als „theatre in social fields“ dem deutschen Begriff „Theaterpädagogik“ am ehesten entspricht. Dem feinen Unterschied zwischen den beiden Begriffen, der sich in teilweise deutlich unterschiedlichen Arbeitsansätzen zeigt, wird im doppelten Lehrgangstitel Rechnung getragen.

Regionale Partnerinstitutionen für die Durchführung der Idee, eine umfassende Theaterpädagogik-Ausbildung zu initiieren, waren bald gefunden, zum einen im Institut für Erziehungs- und Bildungswissenschaften an der Karl-Franzens-Universität Graz, zum anderen im Verein InterACT (Werkstatt für Theater und Soziokultur). Das Institut für Erziehungs- und Bildungswissenschaften ist die direkte Verbindung zum universitären Bildungssystem und hat seit einigen Jahren theaterpädagogische Lehrveranstaltungen in seinem Unterrichtsprogramm. Der aus einem universitären Theaterpädagogik-Projekt entstandene gemeinnützige Verein macht Theater und szenisches Spiel für eine Kultur des Zusammenlebens nutzbar und realisiert eine

Vielzahl theatraler Interventionen in pädagogische, soziokulturelle und politische Felder.

Die Zusammenarbeit dieser drei Partnerinstitutionen eröffnete den Balance-Akt zwischen künstlerischen und sozialen Ansprüchen, die sich bereits in der ersten Konzeptentwicklung deutlich widerspiegelte und den Lehrgang in einen internationalen Kontext stellt.

Internationale Partner

Die Partnerinstitutionen aus vier weiteren europäischen Ländern garantieren die Zusammenführung von Erfahrungen und Entwicklungen unterschiedlicher kultureller und intellektueller Herkunft und erlauben, das Fach „Theaterpädagogik / Theatre work in social fields“ auf einen soliden weil aus mehreren Perspektiven reflektierten Boden zu stellen. Einrichtungen (und damit auch Menschen) haben sich zusammengefunden, die jede auf ihre Weise künstlerische und soziale Schwerpunkte in ihrer Arbeit verbinden:

- Die Alice-Salomon-Fachhochschule für Sozialarbeit und Sozialpädagogik in Berlin, eine der größten Ausbildungsstätten für das Sozialwesen in Deutschland, die durch die jahrelange Kooperation mit anderen Hochschulen große Erfahrungen im Bereich des formalen und des nicht-formalen Lernens sowie in der Zusammenstellung von innovativen Curricula aufzuweisen hat und an der die Kulturarbeit einen wesentlichen Bestandteil des Lehrplans bildet.
- Das Dartington College of Arts (England), dessen ebenso traditionelle wie gelebte Maxime es ist, dass Kunst einen starken Bezug zu kulturellen und sozialen Kontexten hat und deshalb nicht vom täglichen Leben getrennt werden soll. Praxis und Theorie müssen nebeneinander studiert werden. Künstler sollten aktiv bestehende kulturelle Kontexte verändern und fähig sein, sich selbst und ihre Kunst zu managen.
- GIOLLI – Zentrum für Theater der Unterdrückten (Italien), eine Theatergesellschaft, die hauptsächlich mit den Methoden des Theaters der Unterdrückten arbeitet und große Erfahrungen in der Arbeit mit Randgruppen aufzuweisen hat, vor allem mit Drogenabhängigen, Menschen mit geistigen Behinderungen, Häftlingen, älteren BürgerInnen und von sozialer Ausgrenzung bedrohten jungen Erwachsenen.
- Die Staatliche Stiftung für kulturelle Aktivitäten (Slowenien), die sich um den großen Amateurkunstbereich in Slowenien und seit der Öffnung des Landes auch um die professionellen freiberuflichen KünstlerInnen kümmert. Die

Theaterarbeit im sozialen Feld als ästhetisches Handeln mit Differenzen – Zum Lehrgang ‚Spielend Leben Lernen‘ in Graz –

Organisation arbeitet mit hochqualifizierten KünstlerInnen zusammen, die sich mit Theaterarbeit im sozialen Kontext beschäftigen – in Slowenien existiert eine große Tradition in dieser Art von soziokultureller Arbeit.

Perspektive

Auf längere Sicht gesehen ist sowohl an die feste Verankerung der Theaterpädagogik-Ausbildung an der Universität gedacht als auch an weiterführende Projekte, die den Erwerb der im Lehrgang angestrebten Qualifikation im Modulsystem an verschiedenen Bildungsinstitutionen in Europa ermöglicht. Das fertige Curriculum wird ins Eigentum der Europäischen Union übergehen und so in allen Mitgliedsstaaten und assoziierten Ländern verfügbar sein. Dadurch können die einzelnen Module eine weitere Verbreitung erfahren, beispielsweise auch in der Form, dass sich verschiede-

ne Institutionen etwa nur für ein bestimmtes, ihren Bedürfnissen angepasstes Modul interessieren und dieses durchführen. Im Sinne der Erklärung von Bologna, in der die EU-Mitgliedsstaaten ihre Absicht erklären, bis zum Jahr 2010 das europäische Bildungssystem zu synchronisieren, könnte das vorliegende Projekt eine Vorreiterrolle im Bereich der theaterpädagogischen Ausbildungsmöglichkeiten übernehmen, doppelt sinnvoll auch dadurch, dass gerade im Bereich der Kulturarbeit die Begegnung mit anderen Nationen und ihren ästhetischen Traditionen und aktuellen Entwicklungen von vornherein als fruchtbar für die eigene Arbeit betrachtet wird.

Info und Anmeldung:

uniT – Verein für Kultur an der Karl-Franzens-Universität Graz, Mozartgasse 14, A – 8020 Graz
Tel. 0043/316/380-7480, www.uni-t.org

Theaterarbeit im sozialen Feld als ästhetisches Handeln mit Differenzen – Zum Lehrgang ‚Spielend Leben Lernen‘ in Graz –

Gerd Koch

Manche Dinge und Gedanken sind für einen Praktiker und Theoretiker der sozialen Theater-Kulturarbeit ganz gewöhnlich. Womit andere Disziplinen noch ringen, das macht er ganz selbstverständlich oder zumindest hat er es als Hintergrundtheorie bei sich. Etwa: Mit Differenz umzugehen! Das ist manchmal geradezu die Grundlage seines Tuns. Oder: Das Andere!

Eine Aufgabe der Kunst ist für viele, gerade das zu produzieren oder anzugehen, was nicht ist, noch nicht ist, was kontrovers ist oder polarisiert oder ganz neu entstehen soll – z. B. sichtbar im utopischen Moment von Kunst. im modellhaften, versuchsweisen Hier-und-Jetzt, als Andersein und Doch-schon-mal-so-Sein. Kunst kann dann – wie der konkrete Hoffnungsphilosoph Ernst Bloch sagte – sein wie Utopie: Vor-Schein. Dieses Sein-Können wie Utopie gilt Bloch im übrigen als – quasi anthropologische – Mitgift von uns Menschen, wenn wir uns handelnd, und das heißt kulturell-praktisch wie wertorientiert und nicht banal-gleichgültig mitschwimmend verhalten.

Hier gleiten die Begriffsinhalte von Kunst und Kultur aneinander, z. T. übereinander: Tätigwerden im Feld der Kunst, der Künste kann modell-

haft fürs Herausbilden von Kultur, von anderer Kultur und von Erweiterung stehen. Ähnlich wie Kunst immer ein Neumachen ohne zwingendes Erbschaftsanreten ist, so ist Kultur auch die Kunst zu erben, etwas Neues anzutreten, Auswahl zu treffen, Risiken einzugehen: Zu versuchen – es geht so; vielleicht geht es anders; so geht es schlecht; etwas fehlt; Bedürfnisse werden nicht befriedigt. Und statt nur im Nebel zu stochern, sollten Orte, Verhaltensweisen, Tendenzen, Zeiten, Experimente in Richtung Heimat und offenen Horizont gefunden werden: Aha, das geht also auch! Denn: Es geht so *und* anders!

Zur Hintergrundtheorie meiner Tätigkeit in der sozialen Theater-Kulturarbeit als hochschuldidaktischer Aufgabe ziehe ich gerne noch einen anderen Gewährsmann heran, nämlich den Theatermacher Bertolt Brecht, der mir die schöne Formel gab: „Die Widersprüche sind die Hoffnungen!“ (dies war sein Motto bei der Darstellung des nicht nur Urheber-Rechtsstreites um den „Dreigroschenfilm“ 1931, den er nämlich als „Ein soziologisches Experiment“ verstand). Also grundsätzlich: Widersprüchlich herangehen und das auch noch genießen und „entzückend“ (delightful, charming)

Theaterarbeit im sozialen Feld als ästhetisches Handeln mit Differenzen
 – Bemerkungen zum Lehrgang ‚Spielend Leben Lernen‘ in Graz –

finden (wie Brechts kongenialer Komponist Hanns Eisler ausrief).

Und ein weiteres nehme ich von Brecht auf: Seine Fragen an das Subjekt, an die Person/Persönlichkeit in der Moderne. Schon in den zwanziger Jahren hatte Brecht ein Stück mit dem Titel „Mann ist Mann“ (eine Unterstellung von Gleichheit!) auf die Bühne gebracht, das zeigte, was alles aus einem Mann gemacht werden kann, wie er das als Glück, als Freiheit empfindet, wie er gebraucht und missbraucht wird. Dieser Mann Galy Gay ist auch Soldat: daran lässt sich schön zeigen, was alles aus einem Mann werden kann: Der flexible Mensch; oder: Der Charakter, der durchroster (ich habe hier Richard Sennetts Buch, das im Deutschen so schön „Der flexible Mensch“ heißt, um seinen amerikanischen Originaltitel ergänzt: „The corrosion of character“).

Brecht stellt es nicht als erster fest, aber stellte sich als Literat dem sozialisatorischen Realismus, dass der Mensch ein Schnittpunkt ganz verschiedener Einflusslinien ist. Das hatten sozial-ökonomisch Marx und Engels im 19. Jh. deutlich gesagt, das hatte tiefenpsychologisch Sigmund Freud ermittelt, das war schon goethisch-faustisch als Rede von den zwei Seelen, ach, in meiner Brust, geahnt worden, das zeigten uns gruppenpsychologische/dynamische Versuche etwa von Kurt Lewin, dessen Experimente Brecht bekannt waren, das liefern uns Sozialisationsforschung und nicht zuletzt klinische Beobachtung – und auch die Ethnologie/Anthropologie.

Ich zitiere Bertolt Brecht:

„Ein sehr berühmter und seiner Dämonie wegen gefeierter Schauspieler sagte mir einmal in bezug auf eine meiner Rollen, die er spielen sollte: Das ist doch keine Figur. Einmal sagt er so, einmal so. Er weiß überhaupt nicht, was er sagt. Damit meinte der Mann, meine Figur sei nicht aus dem Leben gegriffen, aber in Wirklichkeit bestätigte er nur ihre Echtheit. Wer sagt nicht einmal so, einmal so? Wer weiß, was er sagt? Ein ganz mittelmäßiger Mensch“ (Bertolt Brecht, Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21, 283).

Zwei mehr philosophische Gedanken Brechts aus den zwanziger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts:

„Der Zwiespalt zwischen Individuum (also: Unteilbarem, Anm. gk) und Dividuum (also: Teilbarem, Anm. gk) macht den Künstler aller Zeiten aus ... Kunst ist nichts besonders Individuelles. Ein reiner Individualist wäre schweigsam.“ (Bd. 21, S. 179 f.)

„Das Individuum erscheint uns immer mehr als ein widerspruchsvoller Komplex in stetiger Entwicklung, ähnlich einer Masse. Es mag nach außen hin als Einheit auftreten und ist darum doch eine mehr oder minder kampfgedrängte Vielheit, in der die verschiedensten Tendenzen die Oberhand gewinnen, so dass die jeweilige Handlung nur den Kompromiss darstellt.“ (Bd. 12, S. 691)

Und ein letztes Statement von Bertolt Brecht:

„Ich‘ bin keine Person. Ich entstehe jeden Moment, bleibe keinen. Ich entstehe in der Form einer Antwort. In mir ist permanent, was auf solches antwortet, was permanent bleibt. (-) ‚Meine‘ Organe sind Organisationen, die sich ununterbrochen organisieren – zu einem bestimmten Zweck.“ (Bd. 21, S. 404)

Auch der Mensch rutscht in die Funktionale und wird dadurch der unmittelbaren Anschauung/aisthesis nicht mehr zugänglich (Brecht), wohl aber durch verschiedene Experimente, die zwischen Wissenschaft und Kunst – so typisierend gesprochen – angesiedelt sind. Das wäre im übrigen auch (m)ein Verständnis von Theaterpädagogik (theatre work in social fields) und ist Kern auch des Projekts „Spielend Leben lernen“ in Graz.

Ich komme zu einem weiteren, heutigen Künstler/Schriftsteller/Autor – zu Edouard Glissant aus der Karibik. Er fordert nicht nur, er verhält sich in seinen Produktionen/Schriften/Reden schon so: Als Kreole/als ‚Mischling‘/also: als ganz normaler Mensch, als Ensemble von Vielheit (das ist gegenüber Ganzheit etwas Offenes). Seine Bücher, z. B. sind nicht mehr in klassische gattungsgeschichtliche Raster einzuordnen (weder Roman, noch Lyrik, sondern: beides); Rationalität und Irrationalität werden historisiert und prozessualisiert; Analyse und/oder Handlung; Gemeinsames und Verschiedenes ... Glissant empfiehlt Kreolisierung – und damit stehe ich auf der Folie der Globalität. Auch das eine Maxime für soziale Kulturarbeit: denn wir brauchen nur den Plural von Kultur, also: Kulturen, zu bilden und verweisen damit nochmals auf Synkretisierung: Fremde Anteile in uns sollten nicht – wie Soziologen sagen – excludiert sondern includiert werden. Kreolisierung ist eine Mischung unter Beibehaltung von Verschiedenem, Anderem, eine offene Dialektik.

Das in Graz angesiedelte EU-Projekt leistet in meinem Gedankenkontext folgendes:

Theaterarbeit im sozialen Feld als ästhetisches Handeln mit Differenzen – Bemerkungen zum Lehrgang ‚Spielend Leben Lernen‘ in Graz –

1. Pädagogik und speziell Theaterpädagogik in sozialen Feldern sind hier eine Modernisierungsprofession, eine Begleitung bei Modernisierungsproblemen.
2. Life long learning als Ansatz beim Szenischen, als Sicherung des lebenslangen Lernens und Lehrens durch Plastizität und Umwege wird praktiziert.
3. Wissenspartikel/partikulares, zerstückeltes Wissen sind da; es fehlt aber an Umgangswissen in wechselnden Kontexten und im Transfer von Feld zu Feld. Theaterpädagogik als Handlungsweise und Untersuchungs- wie Darstellungsvermögen kann Abhilfe schaffen.
4. Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen (nicht Lehr- und Lernprozessen, sondern beides eng aneinander geführt) wird ein- und angeleitet.
5. Theaterpädagogik als "theatre work in social fields" dient der Stärkung des öffentlichen Ausdrucks – Exoterik versus Esoterik.
6. Identität, Autonomie als umfassende (Gattungs-)

Ziele werden angestrebt *und* Differenz als Struktur von Alltagspraxis wird bearbeitet – beides ist auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen angesiedelt und verbunden in der Stärkung des sozialen und künstlerischen Akteursstatus von Menschen – ganz so, wie es der österreichische Autor Johann Nepomuk Nestroy in der doppelten Bedeutung von „Akteur“ ausdrückte: „Is denn das a Sünd, wenn der Mensch a Acteur is?“

Zum Schluss: Sogar, wo ich ‚Ich‘ zu mir sagen möchte, spricht manch anderes mit – Freundliches oder Feindliches, Identisches oder Nicht-Identisches Altes oder Neues, Meines oder Deines, Lokales oder Globales. Nein: Nicht *oder*, sondern *und*: Freundliches *und* Feindliches, Identisches *und* Nicht-Identisches, Altes *und* Neues, Meines *und* Deines, Lokales *und* Globales.

Ein widersprüchliches Feld ist soziale Theater-Kulturarbeit! Und immer wieder ein anderes!

Troja-Trauma – ein Projekt

Wer? Studierende des Erweiterungsstudiengangs ‚Darstellendes Spiel‘, der von vier Hochschulen in Niedersachsen – Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Universität Hannover und Universität Hildesheim – gemeinsam durchgeführt wird. Wo? Auf dem Campusgelände der HBK Braunschweig. Was? Ein theatrales Projekt. In welcher Form? Als ‚Walk-Act‘ an unterschiedlichen Orten des Hochschulgeländes. Wann? Im August 2001, im Anschluss an das Sommersemester, in der Sommernacht.

Was ist ein Projekt? Für die Studierenden des Darstellenden Spiels ist das, neben der Fachwissenschaft, der Fachpraxis und der Fachdidaktik, ein obligatorisches wichtiges viertes Studienfeld, das wissenschaftlich vorbereitet und künstlerisch gestaltet wird und somit interdisziplinäres Arbeiten in besonderer Weise ermöglicht. Auch für andere Lehramtsstudiengänge sind inzwischen von der allgemeinen Prüfungsordnung Projekte als Gemeinschaftsarbeit einer Gruppe von Studierenden vorgesehen.

Konzeption, Verlauf und Projektergebnisse sind zu präsentieren und werden nach Abschluss des Projekts im Gespräch mit dem jeweiligen Dozenten ausgewertet.

Harald Hilpert



Suche nach bildhaftem Material



bildhafte Suche nach Material

Eigeninitiative und Selbstorganisation der Studierenden sind in hohem Maße gefordert. Doch das hilft bei der Themenfindung nicht automatisch weiter. Zum Glück kam in diesem Fall der Anstoß von außen. Im Rahmen der begleitenden Festivalveranstaltungen der großen Troja-Ausstellung in Braunschweig, stellte das Kulturinstitut der Stadt die Anfrage, ob der neue Studiengang einen thea-

Theaterarbeit im sozialen Feld als ästhetisches Handeln mit Differenzen
 – Bemerkungen zum Lehrgang ‚Spielend Leben Lernen‘ in Graz –



beide Bilder: Auftaktzene hinter der Mensa



Probe Auftaktzene
 Cynthia Krell



(oben): Chaosfigur,
 Ovid Metamorphosen

(rechts): Sprecherfigur aus
 Anouilh'scher Antigone, Auf-
 taktzene hinter der Mensa

tralen Beitrag leisten könne. Der erste Schritt einer Themenfindung war damit getan.

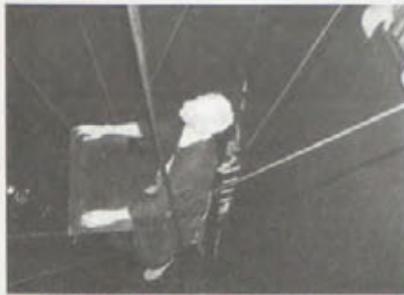
Dennoch war im Brookschen Sinne der eigentliche Kreativraum noch ausgesprochen ‚leer‘. Die spezifische quantitative und qualitative Situation der Gruppe musste bestimmt werden. Wieviele männliche bzw. weibliche Ensemblemitglieder würden sich beteiligen? Wie würde deren Verhältnis zu Begriffen wie Antike, Mythos oder auch spezieller der künstlerische Zugang zum ‚Troja-Thema‘ beschaffen sein? Erstes thematisches Material entstand durch spontanes Befragen. Begriffe wie ‚grusam-blutiges Kampfgeschehen‘, ‚Unterdrückung von Frauen‘, ‚heldisches Gebaren‘ oder auch einfach nur legendäre Hintergründe bildeten erste Assoziationsinseln. Eine grobe dramaturgische Linie wurde gebaut und auch gleich wieder verworfen, weil die Frage des theatralen Raumes noch ungeklärt war. Unkonventionell sollte er sein und möglichst nicht auf traditioneller Guckkastenbühne inszeniert werden. Eine Begehung des HBK-



Geländes brachte dann schnell ungewöhnliche Orte zum Vorschein. An der Essensverladerampe der Mensa sollte alles beginnen, der Auftakt könnte sich auch bereits auf der Straße vollziehen. Schnell war allerdings klar: Cassandra hatte die Aufgabe, die unterschiedlichen Kurzszenen miteinander zu verbinden: an den Wänden der Bildhauerwerkstätten vorbei, an denen Videoprojektionen vorstellbar waren, hinein in den von Fackeln erleuchteten Weidenhof. Die zahlreichen Atelier-Fenster gegenüber sollten mehrstöckig durch Figuren aus dem Trojakrieg bespielt werden. Damit sollte ein bewegter Blick auf die riesige Fensterfront der HBK herausgefordert werden. Es erscheint eine überdimensionierte Lichtchoreographie in verschiedenen Etagen. Dazwischen taucht immer wieder Cassandra auf, und es finden immer neue Ortswechsel statt. In einem Treppenhaus wird der Zuschauerblick von oben nach unten gelenkt. Angezogen von einem, an Seilen in fünfzehn Meter Höhe hängenden, weißhaarigen Philosophen, der mit seinen lebensweisen Kommentaren unter sich ein wild tanzendes Menschlein (Ikarus) begleitet, das an seinem großenwahnsinnigen Versuch, fliegen zu wollen, schließlich erbärmlich scheitert. Eine bizarre tänzerische Choreographie, die dann abgelöst wird von wilden massenhaften Flucht- und Kampfbewegungen im Foyer der Mensa. Ein ständiger Wechsel der Spielorte führt schließlich optisch und darstellerisch zu kurzweiligen theatralen Schwerpunkten, die aus neuen und altbekannten Legenden der antiken Literatur gespeist sind. Eine schlingernde, nicht-narrative Dramaturgie strukturiert das Projekt. Schicksalhaft verkündet wird das Nebulöse einzelner Motive schon draußen vor der Tür. Wildgestikulierend tritt eine ‚Chaos-Figur‘ auf mit Worten aus Ovids ‚Metamorphosen‘. Der Mythos war sozusagen auf der Straße vor der Mensa aus einem weißen Kastenwagen entsprungen. Die Braunschweiger Zeitung beschrieb diesen Auftakt so: „Die Studentin Cynthia Krell, ganz weiß, weir aufgerissen die Pupillen, augenrollend, schleudert Satzketten, Sinnketten hervor. Bannt beschwörend das Durcheinander in der Wiederholung: ‚Chaos, Chaos, Chaos‘.“

Auf einem Müllkübel sitzt gleich im Anschluss an diese Szene der Sprecher aus der ‚Antigone‘ von Jean Anouilh und richtet das Wort an das von Bauabsperrbändern inzwischen eingekesselte Publikum in der Sommernacht. Das Uhrwerk ist aufgezo- gen. Jetzt schnurrt es von allein ab. Mehr braucht es meist nicht. Tod, Verrat, Verzweiflung, donnernde Gewitter, alles ist da...

Theaterarbeit im sozialen Feld als ästhetisches Handeln mit Differenzen
 – Bemerkungen zum Lehrgang ‚Spielend Leben Lernen‘ in Graz –



Der Philosoph „schwebend“ im Treppenhau



Die Kuh Pasiphae aus Botho Strauß ‚Der Park‘



Massenszene im Foyer der Mensa

Solchermaßen traumatisierende Ereignisse, die wie undurchdringbarer Nebel um die Geschehnisse und Ursachen des Trojanischen Krieges wabern, sind im historischen Kontext überall auffindbar, so dass der endliche Titel des theatrale Walk-Acts ‚Troja – Trauma‘ als bald wie von selbst gefunden war. Agamemnon, Klytaimnestra, Elektra, Iphigenie, Orest, Helena, Aigisthos und viele andere Namen bestimmen bekanntermaßen die Mythologie um Troja. Gewalt und blinder Ehrgeiz, heroisch blutige Kämpfe und zugleich märchenhafte Geschichte durchdringen sich nebulös und sind deshalb nicht immer trennscharf nur in einer einzigen Form zu erzählen. Traumata und Träume – so vage der Titel klingt, so frei waren die Assoziationen. Insgesamt neunzehn Studierende der Klasse ‚Spiel und Bühne‘ und des neuen Studien-

gangs ‚Darstellendes Spiel/Theater‘ haben versucht, lose verbundene Schlaglichter des Mythos aneinanderzureihen. Über achthundert Zuschauer spazierten durch die antike Literaturgeschichte und trafen dabei auf Homer, Aristophanes, Euripides, Anouilh oder auch Botho Strauß, dessen bezaubernde Kuh Pasiphae aus seinem ‚Park‘ – sehr überzeugend naturalistisch von der Studentin Nina Wagner nachgebaut – einen skurrilen optischen Auftakt lieferte, während das am Schluss im Innenhof aufbrennende Trojanische Pferd den flackernd leuchtenden Abschluss bildete.



Ikarus tanzend in der Treppenhau



Penthesilea auf einem Turm



Chaosfigur auf der Straße



Massenszene: Fliehende und sich gruppierende Menschen, im Troja



Die drei Kassandren in einer der Schlusszenen

PANOPTIKUM –**Internationales Kindertheaterfestival in Nürnberg vom 19.-26. Januar 2002**

Anke Meyer

Zum „Forum Kindertheater“ war im Rahmen des Festivals PANOPTIKUM in Nürnberg geladen worden. In der Veranstaltung – auch als Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer angeboten – konnten sich die Teilnehmer über verschiedene Methoden theaterpädagogischer Arbeit mit Kindern und über Weiterbildungsmöglichkeiten informieren. Ausgangspunkt war die Feststellung, dass den Schulpädagogen über die Stückvorbereitung hinaus eine wichtige Rolle bei der Vermittlung der Kunstform „Theater“ zufalle.

Michel Zirk, Vertreter des gastgebenden Theaters Mumpitz, berichtete einleitend von verschiedenen Kooperationen mit Schulen, zu denen unter anderem auch die Mitwirkung einer Kinderjury am aktuellen Festival gehöre: eine Schulklasse besucht alle Festivalinszenierungen und wird am Ende ihren Favoriten auswählen. Sie werden von der Lehrerin auf jeden Vorstellungsbesuch vorbereitet – eine Aktion, die aus langfristiger Zusammenarbeit mit der Schule erwuchs. Zirk betonte die Notwendigkeit der Vorbereitung von Kindern auf das Theatererlebnis und zitierte das niederländische Theater „Stella den Haag“, zu dessen künstlerischem Konzept die theaterpädagogische Vorbereitung unverzichtbar gehört. So werden dort Schulvorstellungen ausschließlich im Verbund mit einer Vorbereitungsphase angeboten. Für die TeilnehmerInnen des Forums Kindertheater hatte Zirk ein Video vorbereitet, das die Konzeption des „Stella“ zum Teil recht anschaulich machte: die Kinder durchliefen mehrere Stationen, vom Gespräch im besonderen Raum (im Beispiel ein Zelt) über die Betrachtung und Erläuterung des Bühnenbildes im Modell und den Besuch der Schauspielergarderoben, die Herstellung eigener Objekte und Bilder bis hin zu einem szenischen Konzert mit experimentellem Charakter. Befremdlich wirkte die Überbrückung einer offensichtlich entstehenden Lücke bis zur eigentlichen Vorstellung durch einen Film. Hier kam für mich die Frage auf, ob dann überhaupt noch Aufnahmebereitschaft für das anschließende Theaterstück bleiben kann, ob hier nicht in die heute überall bereit stehende Falle des Überangebots getappt wurde. Nachzuprüfen oder auszuprobieren ist das nicht mehr, da inzwischen, so Zirk, das Programm aus finanziellen Gründen empfindlich gekürzt werden musste. Ein etwas desillusionierender Abschluss dieser Demonstration.

Ein in der aktuellen Anwendung erfahrbares Konzept stellte Anja Sparberg, Theaterpädagogin am Theater Nürnberg, vor. Sie legt in ihrer Arbeit neben Standard-Angeboten wie Theaterführungen, Vor- und Nachbereitungen besonderes Gewicht auf Fortbildung für Lehrer und Projekte, die Kinder und Jugendliche in die Entstehung von Inszenierungen einbinden oder sie daran teilhaben lassen. So wurden für eine Operninszenierung Bilder gemalt, die im Bühnenbild ihren Niederschlag fanden, für andere Inszenierungen wurden gemeinsam Programmbücher entwickelt. Dafür war eine enge Zusammenarbeit mit den Schulen Voraussetzung; über mangelndes Interesse können sich Anja Sparberg und die mit ihr kooperierenden freien Theater in Nürnberg nicht beklagen. Und sie verwies auch mehrfach auf den Stellenwert der schulischen Weiterführung – oft auch der eigentlichen praktischen Durchführung – theaterpädagogischer Projekte, und damit war das Thema Qualifizierung der Lehrer angesprochen.

Zu diesem Themenbereich gab es ausführliche Informationen vom Geschäftsführer des Bundesverbandes Theaterpädagogik, Raimund Finke, der verschiedene Möglichkeiten der theaterpädagogischen Aus- und Weiterbildung erläuterte. Dabei ging er auch auf die Schwierigkeit der qualitativen Einschätzung von Bildungsgängen durch die Interessenten ein und verwies auf die vom BuT vergebene Anerkennung für Institutionen und Bildungsgänge, die den vor zwei Jahren erstellten Rahmenrichtlinien des BuT entsprechen. Für die Teilnehmer sicher hilfreich auch die Hinweise auf Kontaktstellen beim BuT und der Bundes- bzw. den Landesarbeitsgemeinschaften für Darstellendes Spiel.

Für Lehrer und Lehrerinnen, die sich in Bayern als Theaterpädagogen bzw. Lehrer für Darstellendes Spiel qualifizieren wollen, hatte Dieter Link, Lehrer und Regisseur, einen besonderen Hinweis: in Bayern ist es inzwischen möglich, sich in einem Aufbaustudium für das Schulfach „Darstellendes Spiel“ zu qualifizieren. Link, der selber als Dozent im neugeschaffenen Studiengang tätig ist, lud auch Lehrerinnen und Lehrer, die keine anschlussbezogene Ausbildung anstreben, sondern lediglich theaterpädagogische Fähigkeiten in den Kanon breitgefächerter pädagogischer Handlungsmöglichkeiten eingliedern möchten, ein, von den Angeboten des Studienganges zu profitieren.

Im Verhältnis zu diesem ausführlichen Gespräch über die Notwendigkeit und die Möglichkeiten der Vorbereitung von Kindern auf das Erleben von Kunst, von Theater-Kunst, wirkten manche der von mir besuchten Vorstellungen doch etwas ernüchternd. Weder „Aààrgh“, eine recht fragliche Variante humoristischen Aktionismus, mit seichten Liedern angereichert vom Speeltheater/Kopergierty aus Belgien, noch die vom süditalienischen Teatro Kismet vorgestellte Variante von „Die Schöne und das Biest“ – mit lautsprecherverstärktem Gebrüll, Biest am Sicherheitsseil und einer am Ende allzu schicken Schönen – oder das zwischen „kindgerechtem“ Grimassieren, kleinen poetischen Bildern und falschem Pathos schwankende Puppenschauspiel um Tod und Verlust der Cie. AIA aus Frankreich „Was ist in der Kiste des Kapitäns?“ schienen mir prädestiniert als herausragende Beispiele internationalen zeitgenössischen Kindertheaters. Sicher litten alle diese Vorstellungen auch unter dem schwierigen Umgang mit einer fremden Sprache. Die Anforderung an die internationalen Gäste, eine deutsche Version ihrer Kindertheaterinszenierungen für den Auftritt im Festival zu erarbeiten, sollte grundsätzlich überdacht werden, es gilt andere Lösungsmöglichkeiten für das Problem sprachlicher Vermittlung auf internationalen Kindertheaterfestivals zu entwickeln. Doch von diesem Handicap abgesehen: zu ungeniert wurde da auf den reinen Effekt gesetzt, zu wenig auf die (Neben)Wirkung der eingesetzten Mittel geachtet, vielleicht zu wenig Fragen gestellt, zu schnelle Antworten gewusst. Funktionieren tut das ja häufig – die Kinder lachen, kreischen vor Angst oder werden traurig – aber über was? Und mit welchen Mitteln wird das erreicht? Wird da im Kindertheater doch beliebiger zugegriffen als im „Großen“? Eine Frage, die sich nicht nur in Nürnberg stellt.

Auch in der Collage „Der Traum“ des Opolski Teatr Lalki i Aktori, die ohne Worte als „Rondo“ mit musikunterlegten, poetischen Bildern einen Bogen schlagen will von den verlorenen Paradiesen bis hin zu den virtuellen der Gegenwart, läuft die Verknüpfung verschiedenster Darstellungs- und Ausdrucksformen seltsam leer. Der bedeutsam in alten Koffern suchende Clown, die surreale animierte Skulptur paradiesischen Wohllebens, stilisierte Figuren in Massenauftritten, die später in Flammen stehen als brennende Engel, – die weltumspannenden Traumsequenzen des früheren Kantor-Bühnenbildners wirken, bis auf eine kleine Puppengroteske, einen Streit am Gartenzaun mit tödlichem Ausgang, wie eine etwas kraftlose Rückschau.



Theater Sgaramusch:
Schneewittli, Foto
Bruno und Eric Bühner

Die witzige und schräg-musikalische Schneewittchen-Version des Schweizer Theaters Sgaramusch hingegen bestach durch gekonnt minimalistische, unpräntöse Umsetzung: ein Cello, ein Miniakkordeon, ein Spiezeugkassettenrecorder mit Mikro und eine unbändige Lust am Rollentausch reicht den drei jungen Darstellern, um die Geschichte hinter den 7 Bergen hervorzuholen. Der Jäger heißt Kurt und schreibt Briefe, der Spiegel ist ein hechelnder Hund, die Stiefmutter eine gnadenlose Sängerin und Prinzen kommen nicht vor. „Schneewittli“ ist ein für (nicht zu kleine) Kinder und Erwachsene vergnügliches Vexierspiel mit frechen Umdeutungen Grimmscher Versatzstücke, musikalischen Scherzen und mit Einsprengeln aus Baustellenalltag und Sehnsuchtsreise.

Zu den Lichtblicken der drei etwas unglücklich programmierten Festivaltage, die ich in Nürnberg verbrachte, gehörte sicher „Die Wanze“, ein Insektenkrimi von Paul Shipton – nicht zu verwechseln mit dem berühmten Majakowski-Ungziefer – in der ganz auf die gestischen und sprachlichen Verwandlungskünste des Solodarstellers Gerd Ritter zugeschnittenen Umsetzung. Produziert wurde diese Marlowe-Parodie vom Kinder- und Jugendtheater des Landestheaters Tübingen.

Ein deutlicher Lichtblick im Hauptprogramm auch der schon fast legendäre „Standhafte Zinnsoldat“ des Puppentheaters am Meininger Theater, in dem der Balanceakt zwischen ironischer Distanz und gefangen-nehmendem Theaterzauber immer wieder gelingt. Und der ein Beispiel dafür abgibt, dass die oft gefürchtete, manchmal geschmähte und zu oft überflüssige Angst der Kinder im Theater in ihrer Überwindung zu einem ungeahnten ästhetischen und emotionalen Erleben führen kann.

Ghana – Sondierungen für einen Kulturaustausch

Theater Waidspeicher
Puppentheater Erfurt:
„Die Königin der
Farben“, frei nach
dem gleichnamigen
Kinderbuch von Jutta
Bauer



Die anderen Inszenierungen des Hauptprogramms konnte ich in Nürnberg leider nicht mehr ansehen, nur noch eine Präsentation der Programmreihe „Nürnberger Kindertheater“: Das Theater Rootslöffel zeigte mit „Kinderleicht“ einen interes-

santen, wenn auch nicht konsequent durchgeführten Versuch, sich ganz sinnlich an gefühlsmäßige und körperliche Zustände der frühen Kindheit zu erinnern. Und da ich „Die Königin der Farben“ des Theaters Waidspeicher-Puppentheater Erfurt, ein kleines Illusionsverwirrspiel mit Live-Musik, das die Farbensehnsüchte und -enttäuschungen der kleinen Königin ganz ernst nimmt und dadurch der Komik eine starke Basis gibt, schon andernorts sehen konnte, ebenso wie Peter Rinderknechts (Theater en gros et en détail, Schweiz) unnachahmlich charmante, melancholische und humorvolle „Portofino-Ballade“, darf ich davon ausgehen, dass das vom Theater Mumpfitz ausgerichtete „Panoptikum“ nach dem etwas holprigen Anfang einen erfolgreichen Verlauf genommen hat.

Ghana – Sondierungen für einen Kulturaustausch

Raimund Finke

Auf Initiative der Bundesarbeitsgemeinschaft (BAG) Spiel und Theater reiste Ende November 2001 eine fünfköpfige Delegation von Fachkräften nach Ghana, um einen von der BAG geplanten Kulturaustausch – Jugendliche und MultiplikatorInnen – mit diesem Schwerpunktland der deutschen Entwicklungshilfe inhaltlich und organisatorisch vorzubereiten. Ziel der Reise war es, einen Eindruck von den dortigen kulturellen Traditionen und Strukturen und – salopp formuliert – ein „Gefühl für das Land“ zu bekommen; zudem sollten persönliche Kontakte zu Kulturinstitutionen und anderen offiziellen Stellen geknüpft werden. Teilnehmer waren Klaus Hoffmann, 1. Vorsitzender der BAG Spiel und Theater als Delegationsleiter, Thomas Lang, Leiter des Fachbereichs Theater an der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel, Mike Turnbull, Mitarbeiter der LAG Spiel und Theater NRW, Raimund Finke, Geschäftsführer des Bundesverbandes Theaterpädagogik und – last not least – Aikins Hyde, gebürtiger Ghanaer, Tänzer und Begründer des Kulturzentrums „Akoma Pa“ in der Nähe der Hauptstadt Accra, der seit etwa 10 Jahren in Hannover lebt und arbeitet.

Der folgende Bericht schildert nicht allein die „rohen Fakten“ einer spannenden kulturellen Kontaktaufnahme, sondern versucht, ansatzweise auch „Atmosphärisches“ nachvollziehbar zu machen.

Anreise

Als wir am Abend des 28. November nach über 7 Stunden Flug auf dem Airport der ghanaischen Hauptstadt Accra landen, haben wir bereits erste Eindrücke vom afrikanischen Kontinent gewonnen: das imposante Relief des Atlasgebirges, das aus dem Bordfenster geschen einer gigantischen Dünenlandschaft glich, die immensen Dimensionen der Sahara, die wir bei einer Geschwindigkeit

von 800 km/h zwei Stunden lang in südlicher Richtung überflogen und die Fröhlichkeit und der Charme der Ghanaer, vor allem der Kinder, die mit uns in der Maschine gesessen haben.

Der Klimawechsel ist überwältigend. Ein Schwall feucht-heiße Luft überfällt uns, als wir das klimatisierte Flugzeug verlassen und macht im ersten Moment das Atmen schwer. Die Abfertigung im Terminal dauert ihre Zeit und bringt erste Verständigungsprobleme mit sich – das Englisch, das als Amtssprache von fast allen Ghanaern gesprochen wird, ist durchaus gewöhnungsbedürftig. Vor allem die extrem kurze Aussprache der Vokale („teacher“ z.B. wird ausgesprochen wie 'tittscha') erschwert das Verständnis. Es folgt eine Autofahrt in der Dunkelheit, wir durchfahren bizarr anmutende Ortschaften und Dörfer, überall wird an der Straße irgend etwas zu essen oder zu trinken, werden Kleidung oder allerlei Nützliches feilgeboten. Und mein erster Eindruck – der sich in den nächsten Tagen relativieren wird – ist, dass wir kilometerweit durch Slums fahren. Dann wird die Bebauung spärlicher, die kleinen Lehm- oder grob gemauerten Steinhütten weichen großzügigeren Behausungen mit großen Vorgärten oder Höfen, wir sind in einer wohlhabenderen Gegend angekommen. Hier liegt das Akoma Pa Centre, wo wir in den nächsten 8 Tagen wohnen werden.

„Akwaaba“ – Ein überaus freundliches Willkommen

„Akoma pa“ bedeutet „gutes Herz“. Und ein ungeahnt herzlicher Empfang erwartet uns auch, als wir im Kulturzentrum ankommen. Zu Trommelrhythmen gehen wir durch ein Spalier freundlicher junger Menschen, die uns mit „Akwaaba! Akwaaba!“ (Willkommen) begrüßen. In einem kleinen Ritual wird Wasser gereicht, von dem man ein paar Tropfen auf die Erde gießt und dann einige Schlucke trinkt. Anschließend zeigen die Trommler und Tänzerinnen und Tänzer des Akoma Pa Centres uns traditionelle Tänze, in Atem beraubendem Tempo und mit einem enorm vielfältigen (und für Europäer ungewohnten) Bewegungsspektrum; zunächst ein Begrüßungstanz, dann ein Kriegstanz namens „Gasu“ und schließlich ein Tanz, der Jagdszenen nachempfunden ist. Das Körper- und Rhythmusgefühl der Tänzerinnen und Tänzer ist ebenso beeindruckend wie die Schnelligkeit und das Zusammenspiel der Trommler (letztere übrigens immer ausschließlich Männer).

Später sitzen wir bei wohlgeschmeckendem einheimischem Bier mit den Leitern des Akoma Pa Centres und den jungen Leuten der Tanz- und Trommelgruppen in einem großen Kreis zusammen. Nach anfänglichen Artigkeiten von beiden Seiten kreist das Gespräch bald recht konkret um die Frage, was denn nun eigentlich Sinn und Ziel unseres Besuches sei. Klaus Hoffmann erläutert, dass es – gerade vor dem Hintergrund des 11. September – um ein besseres Verständnis zwischen verschiedenen Kulturen gehe und im Besonderen um einen Austausch über die Traditionen und Tendenzen künstlerisch-kultureller Ausdrucksformen. Angedacht seien sowohl ein Gegenbesuch von ghanaischen Multiplikatoren bzw. Funktionären in Deutschland wie ein wechselseitiger Austausch von deutschen und ghanaischen Jugendlichen-Gruppen. Dies wird seitens unserer Gastgeber mit viel Zustimmung bedacht.

Cape Coast – Beklemmende Zeitreise in die Kolonialgeschichte

Als wir am nächsten Morgen auf der Veranda des geräumigen Wohnhauses das Frühstück einnehmen, wird im Hof bereits wieder getrommelt.

Am Vorabend hatten wir beschlossen, schon heute einen Ausflug nach Cape Coast zu unternehmen, der wohl berühmtesten Sklavenburg nicht nur Ghanas, sondern ganz Westafrikas. Etwa drei Stun-

den dauert die Fahrt in einem gecharterten Kleinbus an der Küste entlang. Cape Coast Castle, eine imposante, weiß getünchte Burg, liegt direkt am Meer und war früher einer der größten Sklavenumschlagplätze der Welt.

Es beherbergt eines der besten Museen zur Geschichte der Sklaverei. Ein sehr engagierter Führer lässt uns zunächst einen Blick in den imposanten Innenhof der Burg mit einigen Grabmälern werfen, bevor der für uns Weiße ziemlich beklemmende Teil der Führung beginnt, der – jedenfalls für mich – einer der Höhepunkte der ganzen Reise sein wird: eine sehr intensive Konfrontation mit den Praktiken der „weißen Herrenrasse“ auf dem afrikanischen Kontinent. Wir begehen zunächst den „Male Sale Dungeon“, einem Gang mit vier ganz und gar kahlen und nicht eben großen unterirdischen Verliesen für die männlichen Sklaven, von denen hier aber zuweilen bis zu 2000 Menschen unter Bedingungen zusammen gepfercht waren, die jeder Beschreibung spotteten: ohne Kleidung und Licht, ständig von Wächtern drangsaliert und bespitzt, standen die Männer buchstäblich in ihrem eigenen Kot. Striche an der Wand markieren die Höhe der Exkremente zu verschiedenen Zeiten. Nicht viel besser waren die Bedingungen im viel kleineren Frauentrakt auf der gegenüber liegenden Seite des Burghofs, der zur offenen Meerseite hin mit einer ganzen Batterie von Kanonen bestückt war und ist. Fast unvorstellbar, dass unter diesen Umständen hier überhaupt Menschen überlebten, bevor sie durch das „Gate of no Return“ die Burg verließen und auf die Schiffe verladen wurden, die sie als Sklaven in andere Kontinente transportierten.

Kontakte, Informationen und viel Tanz und Rhythmus – „Arts Council“ und „National Theatre“

Nach dieser Einstimmung sind die nächsten Tage vielfältigen kulturellen Kontaktaufnahmen gewidmet. In Accra besuchen wir das *Centre for National Culture of Greater Accra*, auch einfach *Arts Council* genannt. Die Direktorin Edith T. Addo gibt uns einen Überblick über die kulturellen und theatralen Aktivitäten in Ghana, speziell der Region Greater Accra: Unter Federführung der National Commission of Culture ist in jeder Region des Landes ein Arts Council tätig. Theater (Drama) sei ein wichtiger Teil der Kulturarbeit, nicht zuletzt wegen der immensen Popularität der Musik- und Tanztraditionen, die die ghanaischen Theaterformen stark dominieren. Das Phänomen einer untrennbaren Verschmelzung der Kunstformen Musik, Tanz und

Ghana – Sondierungen für einen Kulturaustausch



Akoma Pa Centre:
Das Proben-Ron-
dell, Foto: Raimund
Finke

Theater erleben wir während unseres Aufenthalts übrigens immer wieder. Die Theaterarbeit der Arts Councils ist in drei Schwerpunkte aufzuteilen: Die so genannten *Local Language Groups* zeichnen sich durch eine sehr starke Musik- und Tanzorientierung und politische und soziale Themen aus; gearbeitet wird vor allem mit Hilfe von Improvisationen, ohne vorgegebene Texte und mit starker Einbeziehung des Publikums. Im Gegensatz dazu arbeiten die *Theatre Groups*, die in der Tradition des Griechischen Theaters stehen, auf der Grundlage von fixierten Texten. *Educational Projects* – in Accra gibt es zwei einschlägige professionell arbeitende Gruppen – stellen soziale Konflikte und Themen der Mittel- und Arbeiterschicht in das Zentrum ihrer Theaterarbeit.

Was das Theater in Schulen angeht, erläutert Frau Addo, dass in den Secondary Schools häufig Theaterangebote von so genannten "travelling teachers" realisiert werden. In der Regel findet einmal im Jahr ein großer Wettbewerb zwischen den Schulen statt. Der Ghana Education Service ist für diese Arbeit zuständig. Hier – wie für die Performing Arts generell – sei es sehr schwierig, von der Regierung finanzielle Unterstützung zu bekommen. Die verschiedenen Kirchen haben ihre eigenen Theatergruppen.

Später haben wir Gelegenheit, eine tänzerisch-theatrale Demonstration einer Jugendgruppe anzuschauen, die – unter Leitung einer Mitarbeiterin des Arts Council – in der benachbarten Wohnsiedlung probt. Auf der Grundlage rhythmisch-tänzerischer Elemente wird die Ausbeutung der schwarzen Bevölkerung als Sklaven durch die Weißen thematisiert; faszinierend ist erneut die Drum-Group, die hier wie überall einfach zur theatralen Darbietung dazugehört. Sehr beeindruckt sind wir auch vom Ernst und der Intensität des Spiels.

Das *National Theatre*, das in einem unübersehbar großen modernen Gebäude in Accra untergebracht ist, steht an einem der nächsten Tage auf dem Programm. Das Nationaltheater hat ein Schauspiel- und ein Tanzensemble. Die Ensembles sind aus Angehörigen der verschiedenen Regionen und Stämme zusammengesetzt, wodurch deren Miteinander und zugleich eine nationale kulturelle Identität gefördert werden sollen. Die Gruppen gastieren mit ihren Produktionen in ganz Ghana. Die Arbeit der professionellen Künstler strahlt dabei auch in den Amateurbereich aus – Tänzerinnen und Tänzer und Schauspielerinnen und Schauspieler arbeiten in ihren Heimatregionen als Leiter lokaler Tanz- oder Theatergruppen.

Die "*Drama Group*" präsentiert auf einer Probebühne einen Teildurchlauf ihrer Produktion "A bride for the Gods", eine Mischung aus Erzählung, szenischem Dialog, Tanz, Musik und Gesang. Überflüssig zu sagen, dass auch hier die Spiel-szenen – die für eine professionelle Truppe doch ein wenig amateurhaft wirken – von Trommlern begleitet werden. Thematisch geht es um heutige Konflikte innerhalb eines der vielen ghanischen Stämme. Anschließend bietet uns die "*National Dance Company*" in einem riesigen Tanzsaal ein mehr als halbstündiges Programm. Die Dance Company ist das Aushängeschild des Nationaltheaters, hat oft in Europa gastiert und stellt für mich vom Können und der Perfektion her alles in den Schatten, was wir vorher gesehen haben oder noch sehen werden. Die Trommler sind überwältigend, die Tänzerinnen und Tänzer exzellent. Manche der dargebotenen traditionellen Tänze greifen Stammes- und Kriegsbräuche auf, einer der Kriegstänze sei – wie der Manager schmunzelnd erklärt – gegen die Deutschen „zum Einsatz gekommen“. Neben der Pflege der tänzerischen Traditionen versucht die Dance Company, Tanz auch als Kommentar zu aktuellen sozialen und politischen und kulturellen Themen zu nutzen.

Ein paar Tage später haben wir die Gelegenheit, die theaterpädagogische Arbeit des Nationaltheaters mit Jugendlichen kennenzulernen. Traditionelle Mythen und Stücke, die auf mündlicher Überlieferung basieren, kommen ebenso zur Ausführung wie selbst entwickelte Produktionen zu aktuellen sozialen Problemen (z.B. Heirat zwischen Kindern aus verschiedenen Stämmen). Auch bei den aktuellsten Themen aber, so scheint es, bedient man sich immer wieder der traditionellen Mittel, also Musik, Tanz und Chor. Dort, wo Sprache im Sinne von Dialog eingesetzt wird, kommt sie pathetisch und mit großer Gestik, eher holzschnittartig daher. Aber zum ersten Mal sehen

wir bei den theaterpädagogisch betreuten Amateurgruppen individualisierte Personen auf der Bühne, die für die europäischen Theatertraditionen doch so prägend sind.

Im Youth Council / National Youth Centre

Die vielfältigen künstlerischen Eindrücke werden vor allem während der letzten Tage unseres Besuchs durch weitere Treffen mit Vertreterinnen und Vertretern wichtiger Organisationen und Institutionen ergänzt. Hierzu gehören u.a. ein Besuch im *Goethe-Institut* in Accra, in dem wir von der stellvertretenden Institutsleiterin viel über die im Land tätigen deutschen Stiftungen und Firmen erfahren, ein Gespräch mit dem stellvertretenden *Deutschen Botschafter* in Ghana und der Besuch an der Universität von Accra, an der es einen Fachbereich für "Performing Arts" gibt.

Besonders wichtig aus unserer Sicht ist schließlich das Gespräch im *Youth Council*, dem Ministerium für Jugend. Das vom Ministerium betriebene *National Youth Centre* ist eine staatliche Organisation mit elf regionalen Youth Centres in ganz Ghana. Sie versteht sich vor allem als eine Organisation der Sozialarbeit, in der kulturelle Bildung eine große Rolle spielt. Die Darstellenden Künste sollen als Mittel u.a. zur Auseinandersetzung mit der Geschichte, zur Stärkung des Zusammengehörigkeitsgefühls, aber auch zur Thematisierung sozialer Konflikte (z.B. beim Aids-Tag) fungieren. Die vielköpfige Delegation, die uns empfängt, äußert lebhaftes Interesse am geplanten Kulturaustausch, sowohl auf der Ebene von Jugendgruppen wie auf der von Multiplikatoren und hält es zwar für schwierig, aber nicht unmöglich, dafür Gelder aus der Wirtschaft einwerben zu können. Wir verabreden, das präzierte Konzept für einen Austausch so bald wie möglich an das NYC weiterzuleiten sowie gegenseitige Informationen über Jugendarbeit und kulturelle Festivals. Beklagt wird von den Vertretern des NYC überdies der Mangel an Ausbildung in Theaterpädagogik, auch in diesem Bereich sei ein Austauschprogramm sehr willkommen.

Ein mehr als vorläufiges Fazit

Ziel der Reise war es, zu überprüfen, welchen Sinn es macht, einen Kulturaustausch insbesondere zwischen jungen Leuten in Ghana und Deutschland zu initiieren, die Modalitäten eines solchen Austausches auszuloten und Kontakte mit geeigneten Partnern aufzunehmen. Uns wurden vielfältige Einblicke in

die nationale kulturelle Identität und die kulturellen Traditionen Ghanas ermöglicht, die die Voraussetzungen eines Austausches erheblich transparenter gemacht haben. Die zahlreichen Gespräche gaben uns Aufschluss darüber, welche Funktionäre und Institutionen besonders förderlich für einen solchen Austausch sein können (und welche weniger). Darüber hinaus sind auch einige Besonderheiten eines kulturellen Transfers mit einem Entwicklungsland deutlicher geworden, etwa, dass es eine hohe Hürde darstellt, wenn ein solches Land, wie allgemein üblich, die Reisekosten für eigene Gruppen voll übernehmen soll.

Als nächster Schritt sollte auch der anderen Seite ein vergleichbarer Einblick in die Eigenarten und die Kultur des Partnerlandes ermöglicht werden. Was ghanaischen Multiplikatoren und Funktionären bei einem solchen Gegenbesuch in Deutschland als exemplarisch für deutsche bzw. europäische Kulturtraditionen und -tendenzen gezeigt wird, will dabei gut bedacht sein. Denn so wichtig und verdienstvoll es sicher ist, durch eine kulturelle Begegnung das Verständnis für andere Kulturen und Menschen zu fördern, so verlangt ein sinnvoller fachlicher Austausch doch eine genaue Konzeptionierung. Auszugehen ist dabei von der großen Verschiedenartigkeit der beiden Kulturen und der Theatertraditionen. Die viel stärkere Verwurzelung des europäisch-deutschen Theaters in der Sprache gehört ebenso zu diesen grundsätzlichen Unterschieden wie die Orientierung westlicher Theaterstücke an der individuellen Befindlichkeit von Personen oder – auf einer strukturellen Ebene – die weit geringere Durchlässigkeit zwischen Profi- und Amateurbereich. Spannend wären sicher Begegnungen mit neueren Tendenzen des europäischen Tanztheaters oder mit körpertheatralen Inszenierungen moderner westlicher Stücke. Zudem sollte den Gästen natürlich ein umfassender Einblick in Arbeitsweisen und Methoden theaterpädagogischer Arbeit in Deutschland ermöglicht werden.

*Akoma Pa Centre:
Mike Turnbull im
Gespräch mit einer
Einheimischen. Foto:
Raimund Finke*



„Schulen, Handschriften, Profile - Eine breite Palette“ Weiterbildungsgänge zum Fachlehrer für Darstellendes Spiel im Zeichen des Föderalismus

Joachim Reiss

Es war das erste Zusammentreffen dieser Art, das am 27./28. Februar in der Bundesakademie Wolfenbüttel stattfand, und es schien gar nicht enden zu wollen: Ein Bundesland nach dem anderen präsentierte im 30-Minuten-Takt Konzept, Organisation und Besonderheiten seines Weiterbildungsangebotes für Lehrer, die Theaterprojekte in AGs und im Fachunterricht anleiten wollen. 14 Bundesländer haben in den letzten 10 Jahren ganz unterschiedliche Modelle entwickelt, in denen sich zur Zeit insgesamt etwa 400 Lehrerinnen und Lehrer auf das mancherorts noch neue Fach vorbereiten, geschätzte dreitausend haben die Zusatzausbildung bereits hinter sich. Gemessen am Bedarf ein guter Anfang, aber eben nur ein Anfang: Die ausgebildeten Lehrer verteilen sich sehr ungleichmäßig auf die einzelnen Länder und nicht alle können aus schulorganisatorischen Gründen im DS-Unterricht eingesetzt werden.

Auf Einladung der BAG (Bundesarbeitsgemeinschaft) Darstellendes Spiel in der Schule und der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel trafen sich unter der Moderation von Thomas Lang die Projektleiter, die in den Ländern für die Weiterbildungsveranstaltungen verantwortlich sind. Das Ziel der Tagung war die gegenseitige Wahrnehmung der Konzepte und Organisationsmodelle und der kurze Austausch über Schwerpunktfragen. Bis auf Saarland und Sachsen waren alle Bundesländer vertreten, ergänzt durch Hochschullehrer aus Bremen, Hannover, Braunschweig, Berlin, Frankfurt/Main und Lingen. In diesen und anderen Universitäten, wie z.B. in Erlangen, Heidelberg, Köln, Rostock können oder konnten Lehrer sich ebenfalls weiterbilden, um die Unterrichtsbefähigung in Darstellendem Spiel zu erwerben. Stellvertretend für viele andere stellten sich beispielhaft auch ganz anders geartete Institutionen vor, wie die Jugendkunstschule Unna, das Theaterpädagogische Zentrum Nürnberg und die Bundesakademie Wolfenbüttel, die ebenfalls für die Fort- und Weiterbildung von Lehrern tätig sind. Eine gemeinsame Basis zur Orientierung und Verständigung bilden die Rahmenrichtlinien des BUT und das Hochschul-Curriculum der BAG Darstellendes Spiel.

Wenn die Länder sich engagieren: Weiterbildungsmaßnahmen der Lehrerfortbildungsinstitute

Es stellte sich heraus, dass einige Länder bereits mit mehreren Modellen Erfahrungen gesammelt haben, und dass die Unterschiede in Umfang und Struktur sehr groß sind.

In Schleswig-Holstein, Hamburg, Rheinland-Pfalz, Berlin, Mecklenburg-Vorpommern und Hessen schultern die pädagogischen Landesinstitute für Lehrerfortbildung die Weiterbildungen. Hier sind erfahrene Spielleiter mit langjährig erworbener Fortbildungskompetenz verantwortlich für Konzept, Organisation, Durchführung und

Qualität der Zusatzausbildungen, die in der Regel zwei Jahre dauern. Die Ausbildung umfaßt zwischen 200 und 450 Stunden, meist in workshopartigen Lehrgängen von 2-3 Tagen Dauer – auch an Wochenenden –, die meist zweistufig angeordnet sind in Grundlagen- und Aufbaukursen.

Inhaltlich sind manche Ausbildungen strukturiert wie ein Schultheaterprojekt, d.h. die Ausbildungsinhalte werden so organisiert, dass sie den jeweiligen Abschnitten des Projektprozesses bis zur Auf-führung zugeordnet werden. Das alternative und ebenso gängige Strukturmodell entspricht einer mehr oder weniger systematischen Folge von "Bausteinen/Modulen" wie z.B. „Körper, Raum, Stimme, Requisit“, „Bühnenformen“, „Musik, Klang, Geräusch“ usw.

Prüfungen zum Erlangen der Unterrichtserlaubnis oder Anerkennung der Lehrbefähigung können in Schleswig-Holstein, Rheinland-Pfalz, Thüringen, Hessen, Sachsen-Anhalt und Mecklenburg-Vorpommern abgelegt werden, z.T. vor den entsprechenden wissenschaftlichen Prüfungsämtern. In den anderen Ländern wird die Teilnahme mit einem qualifizierten Zertifikat bescheinigt. Gegenstand der Prüfungen oder Zertifizierung sind u.a. Prüfungsarbeiten, z.B. Dokumentation und Reflexion von Theaterprojekten, die die Teilnehmer mit Schülern erarbeitet haben, sowie Kenntnisse aus der Theatertheorie, -geschichte und -pädagogik, die in Kolloquien oder mündlichen Prüfungen nachgewiesen werden können.

Ohne Unterrichtserfahrung weniger Ausbildungserfolg

Nicht alle Institute begleiten ihre Teilnehmer organisiert bei deren eigenen praktischen Versuchen in ihren Schulen, obwohl auf der Tagung die entscheidende Bedeutung der Unterrichtspraxis und ihrer „Supervision“ hervorgehoben wurde. In Baden-Württemberg ist diese Begleitung sogar Hauptschwerpunkt des dritten Ausbildungsjahres. In Rheinland-Pfalz entwickeln die Teilnehmer füreinander Unterrichtseinheiten nach eigener Erfahrung und präsentieren die Ergebnisse ihrer Theaterarbeit mit den Schülern auf einem internen „Festival“. Hessen begleitet die Teilnehmer in kleinen schulstufenbezogenen Regionalgruppen, so dass

alle sich gegenseitig im Unterricht besuchen können.

Interessant ist auch, dass die meisten Veranstalter gute Erfahrungen mit der Mischung der Ausbildungsgruppen von Lehrern unterschiedlicher Schulstufen mindestens im Grundlagenprogramm gemacht haben. Die Universität Frankfurt und die anderen Anbieter, die nicht nur auf Lehrer begrenzt sind, berichteten sehr positiv von Ausbildungsgruppen, deren Teilnehmer sogar aus ganz unterschiedlicher Berufsfeldern stammen. Die Mischung macht Sinn, weil die Weiterbildungskurse sehr praxisorientiert sind und Wert auf die eigene Spielpraxis der Teilnehmer legen. Allerdings steht die didaktische und methodische Stringenz bei den meisten doch sehr im Vordergrund, so dass viel zu wenig Zeit für „zweckfreies“ Spiel bleibt, das eine wichtige Basis für Kreativität und schauspielerische Leistung ist. Es wird von den meisten als Grundproblem der berufsbegleitenden Ausbildung gesehen, dass die Ausbildungszeit insgesamt zu knapp bemessen ist und die Spielfähigkeit der Lehrer sowie intensivere Erfahrungen mit langfristiger Theaterarbeit zu kurz kommt. Das ergibt sich allein schon aus dem Vergleich der Stundenzahlen: Während die kürzeste Weiterbildung kaum über 200 Stunden hinauskommt und die umfangreichsten in Hamburg und Hessen etwa 450 Stunden erreichen, legt der Bundesverband Theaterpädagogik (BuT) in seinen Ausbildungsrichtlinien allein für die Grundlagenausbildung 600 Stunden fest. Diese Zahl wird nur in wenigen Ländern und Institutionen erreicht, etwa an den Universitäten, von der Theaterwerkstatt in Baden-Württemberg oder manchen Theaterpädagogischen Zentren.

Wenn Länder das Engagement abgeben

Andere Bundesländer beauftragen Fachverbände oder andere Institutionen mit der Durchführung der Lehrerweiterbildung, hier übernehmen die pädagogischen Landesinstitute eine Art Aufsichtsfunktion: Thüringen und Sachsen-Anhalt verfahren so, in Baden-Württemberg verantwortet die LAG die Ausbildung eigenständig, aber das Kultusministerium erkennt das Zertifikat an, während das Niedersächsische Landesinstitut für Schulentwicklung und Bildung die Teilnehmer mit einer Art Studienbuch auf die Reise zu verschiedensten Anbietern und deren Einzelveranstaltungen schickt. Unsere Expertenrunde fragte nach, wie in einem solchen Modell Qualitätssicherung und Vergleichbarkeit funktionieren sollen und wie die unterschiedlichen Anbieter für die Orientierung auf die

Schulpraxis sorgen wollen. Es schien uns kaum möglich, dies mit einem jährlichen Treffen der Anbieter zu gewährleisten. Bayern hat die Lehrerweiterbildung ganz in die Universität verlagert, wo sie derzeit in Erlangen parallel zu einem neuen Zusatzstudiengang läuft, den die bayerische Kultusministerin im letzten Jahr mit der Genehmigung der Studienordnung eröffnet hat. In diesem Studiengang sind auch Lehrer als Dozenten tätig, d.h. der Studiengang zeichnet sich durch eine große Nähe zur Schulpraxis aus. Wie soll das aber in einem Land wie Bayern flächendeckend wirksam werden?

Mit Bedauern hörten wir, dass das Land NRW die Schwerpunkte seiner Schulentwicklung, die auf Lehrerfortbildung weitgehend verzichtet, modisch bewusst in kurzen Abständen verändert und die Mittel für Innovation, Lehrerfort- und weiterbildung mal hierhin, mal dahin schwappen und an den jeweiligen Stränden diverse Strandgüter hinterlassen, mit denen kaum jemand etwas anfangen kann. Immerhin gelang es in den 90er Jahren, etwa 600 Lehrer in einer 185 Stunden umfassenden Weiterbildung zum Mischfach Literatur (etwa 80 Stunden davon behandelten Theater) weiterzubilden. Ein neues Projekt, das sich in Planung befindet, folgt natürlich der Mode „Multimediafortbildung“ und sucht Wege, Darstellendes Spiel, das in NRW nur in Form von „Darstellen und Gestalten“ (Gesamtschulen) und „Literatur“ (gymnasiale Oberstufe) existiert, „online“ zu vermitteln. Dieses Vorhaben konnte keinen unserer Experten so recht überzeugen.

Die Zukunft der Weiterbildung ist die grundständige Ausbildung

Einen entscheidenden Sprung voran sind 5 Universitäten in Niedersachsen (HBK und TU Braunschweig, Uni und HMDK Hannover, Uni Hildesheim), die ab Herbst einen grundständigen Studiengang anbieten. Zur Zulassungsprüfung müssen Interessenten sich bis zum 30. April 2002 anmelden. Wenig älter ist das berufsbegleitende Studium Theaterpädagogik der FHS Osnabrück mit Standort Lingen, das auch von Lehrern wahrgenommen wird und deren Anerkennung als Weiterbildung für das Lehramt bereits beantragt ist. Die älteste und bekannteste Weiterbildung war auf unserer Tagung mit der Universität der Künste (vormals HDK) Berlin und deren Institut für Spiel- und Theaterpädagogik vertreten. Auch deren Hochschullehrer streben die Einrichtung eines grundständigen Studiengangs für das Lehramt DS an.

„Schulen, Handschriften, Profile - Eine breite Palette“ Weiterbildungsgänge zum Fachlehrer für Darstellendes Spiel im Zeichen des Föderalismus

Alle Teilnehmer der Tagung zeigten erfreulich wenig Interesse an der Verewigung der Weiterbildungen, sondern begrüßten die Anstrengungen der Universitäten, grundständige Studiengänge für Lehrstudenten einzurichten. Weiterbildungen sind unvermeidliche Übergangslösungen und das sollten sie auch bleiben. Bedauerlicherweise scheint der Kampf um die grundständige Ausbildung ein äußerst schwieriger und langwieriger Kampf um Ressourcen, gegen alte Pfründe und hochschulpolitische Verwicklungen und Interessen zu werden, die mit dem allseits vorgetragenen Willen zur Verbesserung und Reform der Lehrerausbildung unserer Wahrnehmung nach nicht viel zu tun haben.

Wer soll das bezahlen? – Vielfalt oder Chaos?

Sehr unterschiedlich gehen die Länder mit der Finanzierung ihrer Lehrerweiterbildung um. Die Palette reicht von der reinen Aufsicht über Fremdanbieter, deren Veranstaltungen von den Teilnehmern selbst bezahlt werden und weitgehend außerhalb der Schulzeit stattfinden, bis zu voll finanzierten Maßnahmen der Länder selbst, die die Teilnehmer nichts kosten und die überwiegend in der Unterrichtszeit stattfinden. Wir stellten fest, dass jedes Bundesland ein eigenes Konzept fährt, das sich zwischen diesen Polen bewegt und merkten auch im Feld der Weiterbildung erstaunt, was Kulturhoheit der Länder bedeutet: Die Unterrichtserlaubnis eines Lehrers hat nichts mit länderübergreifenden Qualitätsmaßstäben, mit Prüfungen, mit dem Umfang der Ausbildung, den Veranstaltern und Ausbildern, den Finanzierungsmodellen, einer geregelten Evaluation, Entlastungsstunden und Unterrichtsausfall, der Struktur und Schwerpunktsetzung zu tun. Scheinbar ist fast alles möglich, auf jeden Fall scheint fast nichts unmöglich. So war es ein Glück, dass wir uns in

Wolfenbüttel auf nichts einigen mussten, keine Bewertungen fällen, keine Verdikte aussprechen und keine Richtlinien entwickeln mussten.

Wie geht's weiter in der Weiterbildung?

Die Sichtung der vielfältigen Ansätze und Konzeptionen war erfolgreich, vollständig, außerordentlich anregend und erfolgte in einer angenehmen und von Aufmerksamkeit, Neugier und gegenseitiger Wertschätzung geprägten Atmosphäre. Die in Wolfenbüttel unter der kundigen und straffen Gesprächsleitung von Thomas Lang versammelten Experten haben alle ein großes Paket voller Ideen, Widersprüche, Fragen, Erfahrungen, Erkenntnisse und Anregungen mit nach Hause genommen und die Möglichkeit erhalten, in ihren jeweiligen Institutionen weiterzudenken.

Bei einer nächsten Konferenz der Verantwortlichen für die DS-Weiterbildungen der Länder könnten bestimmte zentrale Fragen intensiver bearbeitet werden, zum Beispiel

- welche Instrumente eignen sich für die Evaluation der Maßnahmen und wie werden sie angewandt
- prüfen der Curricula mit ihren konkreten Inhalten und Strukturen
- wie kann die Vermittlung von Fachkompetenz mit Spielleitungskompetenzen und theoretischer Ausbildung in den Weiterbildungskursen organisch und konstruktiv verbunden werden
- Erfahrungsaustausch über die verschiedenen Modelle der Praxisbegleitung, Supervision und die Unterstützung bei der Umsetzung der Ausbildungsinhalte in der Schule
- Erfahrungsaustausch in Bezug auf Fragen zu Prüfungen (Vorbereitung, Art/Formen, Umfang, Durchführung, Stellenwert, Bewertung/Benotung).

„Wir machen unser Fernsehen selbst – Ein videopädagogisches Handbuch“

Die Erfahrungen von zwanzig Jahren videopädagogischer Arbeit mit Jugendlichen und in der Fortbildung sind in diesem Handbuch festgehalten. Es erklärt die wichtigsten technischen Begriffe inklusive digitaler Technik, behandelt Fragen der Film- und Bildgestaltung, gibt pädagogische und praktische Tipps, reflektiert den aktuellen Stand der Theorie der Medienpädagogik und berücksichtigt medienpolitische Fragen. Die Arbeitsblätter für die technischen und gestalterischen Fragen sind so formuliert und gestaltet, dass sie als Overhead-Folien und für die Hand der Teilnehmenden benutzt werden können. Dem Handbuch mit 200 Seiten im A-4-Format liegt eine CD-Rom mit den vollständigen Texten und Grafiken und einem umfangreichen Suchregister bei. Das alles zum Preis von Euro 15,00 inklusive Porto und Versand. Herausgeber sind der Jugendhof Steinkimmen und die Landesarbeitsgemeinschaft Jugend und Film Niedersachsen. Bezug: Jugendhof Steinkimmen, Jürgen Fiege, Am Jugendhof 35, 27777 Ganderkesee, Tel. 04222-408 18, Fax 04222-408 39, e-mail: fiege@jugendhof-steinkimmen.de.

Martina Lecker (Hrsg.), *Maschinen Medien Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin 2001, 774 S.

Viele Kollegen der Spiel- und Theaterpädagogik stehen den ästhetischen Verfahren der digitalen Technologien sehr skeptisch gegenüber. Hinter diesen kulturpessimistischen Abwehrhaltungen, wie sie auch gegenüber dem Film während dessen Anfängen zu beobachten waren, verbergen sich oft Vorstellungen von Spiel und Theater als unvermittelte direkte Formen der Kommunikation zwischen Menschen. Als Garant dieser angeblich von Medien nicht vermittelten (d.h. „gestörten“) Beziehung wird die leibliche Anwesenheit des Körpers gesehen. Historische Anthropologie und Medientheorie haben dieser Illusion vom Körper als letzter Bastion der Freiheit mit ihren Untersuchungen in den letzten Jahrzehnten jedoch ein trostloses Ende bereitet. Der Körper wurde als Ort nicht nur von sozialen sondern vor allem technologischen und medialen Einschreibungen erkannt. Selbst die intrapersonalen Konstruktionsweisen – gestützt durch neurophysiologische Forschungen – erweisen sich heute als von kulturellen Mustern beeinflusste Strategien, so dass auch der Kommunikation zwischen leiblich anwesenden Körpern mediale und kulturelle Mechanismen implizit sind.

Zugleich offenbart ein Blick in die Theatergeschichte die Beeinflussungen theatraler Verfahrensweisen durch die technologischen Erfindungen der jeweiligen Epochen. Als Beispiele, inwiefern die theatrale Präsenz des Körpers durch Technologie bestimmt ist, mögen die Einführung der Zentralperspektive im Theater der Renaissance, das Maschinentheater des 17. Jahrhunderts sowie die von der technologischen Entwicklung angetriebenen Visionen und Aktionen vieler Künstler der Historischen Avantgarde genügen.

Es zeigt sich also, dass Theater, Tanz, Performance als Elemente kultureller Entwicklung nicht ohne Technikgeschichte zu verstehen sind. Diese Verbindung von Technik- und Kulturgeschichte am Beispiel der Kopplung von theatralen und digitalen Verfahrensweisen hat sich das vorliegende Medienpack (Buch und CD-ROM) zum Ziel gesetzt.

Das von Martina Lecker herausgegebene Buch *Maschinen Medien Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten* und die dazu gehörende, gemeinsam mit Irina Kaldrack gestaltete, CD-ROM *Interfaces – Interaktion - Performance. Zur Anwendung digitaler Technik im Theater* sind

eine umfassende Dokumentation einer im Festspielhaus Hellerau/ Dresden durchgeführten dreiwöchigen Akademie, die im Sommer 1999 unter dem Titel *Interaktionsformen und Wirklichkeit. Theater und Neue Medien* stattfand. Vom Bundesministerium für Bildung und Forschung initiiert und gefördert, war es Ziel der Veranstaltungen, Formen der Weiterbildung von Theaterkünstlern im Umgang mit elektronisch-digitalen Medien zu entwerfen und zu erproben.

Die von Martina Lecker (transARTES, Akademie für Darstellende Künste, Medien und Kultur) konzipierte und mit Detlev Schneider (Förderverein Hellerau) durchgeführte Sommerakademie bestand aus zwei Teilen, die sich so auch im Medienpack (Buch / CD-ROM) wiederfinden. In praktischen Werkstätten erprobten Theater- und Medienkünstler gemeinsam unterschiedliche performative Umgangsweisen mit interaktiven Interfaces in Theater, Performance und Tanz. Diese komplexen Arbeitsweisen und –ergebnisse sind ausführlich in Berichten, Interviews im Buch und in Bildmaterial auf der CD-ROM dokumentiert. Zweiter Bestandteil der Akademie war ein interdisziplinäres Symposium auf dem grundlegende theoretische Texte zur Beziehung von Theater und elektronisch-digitalen Medien und der kulturellen Bedeutung dieser Verbindung zur Diskussion gestellt wurden. Diese finden sich im zweiten Teil des Buches und in den Diskursfeldern der CD-ROM, die man über das obere Laufband abrufen kann.

Im Fokus der praktischen wie theoretischen Arbeit stand das Interface als Schnittstelle von Mensch und Maschine sowie die Frage, welche kulturelle Bedeutung dem Interface-system im performativen Umgang zukommt. In den Werkstätten wurde durch den Gebrauch unterschiedlicher Interfacesysteme in performativen und theatralen Kontexten an der Schnittstelle Mensch / Maschine experimentiert.

Zwei Begriffe kategorisieren die unterschiedlichen Konstruktionsweisen von Interfaces. Mit *Immersion* wird eine Kopplung von Mensch und Maschine beschrieben, in der die Grenze zwischen Mensch und Maschine für den Benutzer nicht erkennbar wird und in der Wahrnehmung eine Verschmelzung von Mensch und Maschine stattfindet. Dem steht die *Reflexion* gegenüber, in der die Differenzen zwischen den körperlichen und digitalen Systemen durch die Herstellung einer Distanz oder Überlagerung bzw. Reibung verschiedener Wahrnehmungsschichten für den User

erfahrbar bleibt (vgl. dazu die Beiträge von Walter Siegfried, David Rokeby, Barbara Büscher).

Vor allem in der Werkstatt *Interaktive Performances* wurden verschiedene performative Verfahren im Umgang mit Interfacesystemen entwickelt, die sowohl von den technologischen wie theatralen Bedingungen in Schulen, in denen die Fächer Informatik und Kommunikationstechnologie unterrichtet werden, anwendbar sind. Für Spiel- und Theaterpädagogen eine Werkzeugkiste für die Praxis.

Der zweite Teil ist ein Grundlagenwerk zur Medien- und Kulturtheorie. Die wichtigsten Erklärungsmuster zu den Medien und ihren kulturellen Bedeutungen sind in dem Buch zusammengefasst. Als Schüler von Marshall McLuhan geht Derrick de Kerckhove von einem anthropomorphen Medienbild aus, d.h. er versteht die Medien als Extensionen des menschlichen Körpers. Dieser These widerspricht Sybille Krämer und spricht den Medien einerseits und dem Menschen andererseits – zwei unterschiedlichen Systemen vergleichbar – eine Eigenständigkeit zu. Zwar ermöglichen die Medien den Menschen die Erfahrung bestimmter Kognitionsräume, die ohne diese nicht erfahrbar wären, aber der Mensch könnte diese Räume nicht beherrschen. Friedrich Kittler vertritt einen technikzentrierten Begriff von Medien, der dem Menschen nur wenig Spielraum zur Eigenständigkeit lässt. Kulturelle Entwicklung und gesellschaftliche Kommunikation sind nach Kittler bestimmt durch die Materialität und die damit verbundenen Funktionsweisen von Technologie. Kulturgeschichte wird somit auf Technikgeschichte reduziert. Die Möglichkeit eines emanzipatorischen und gesellschaftsverändernden Gebrauchs von Medien sieht hingegen Mike Sandbothe. Zwar unterlägen die Medien bestimmten technischen Verfahrensweisen, aber die Menschen seien diesen nicht hilflos ausgeliefert, sondern könnten sich diese nutzbar machen.

Die CD-ROM gibt einen informativen Einblick in die Arbeit der Werkstätten und stellt Anschauungsmaterial für die im Buch veröffentlichten Texte zur Verfügung. Dabei kann der Benutzer die einzelnen Inhalte (Ausschnitte aus Performances und Installationen, Einführungen in geisteswissenschaftliche und technologische Konzepte und Einführungen in Programme digital gestützter Installationen) in nicht-hierarchischer Form abrufen. Drei Laufbänder und ein Präsentationsfenster mit Bild und Textflächen ermöglichen es, den selben Inhalt in

Rezensionen

verschiedenen Kontexten wahrzunehmen. Dadurch wird deutlich, dass die Beurteilung eines Werkes immer bedingt ist durch den Diskurs, innerhalb dessen man es wahrnimmt. Dem Benutzer der CD-ROM wird dadurch ermöglicht, eigene Fragestellungen zu entwickeln und zu eigenen Bewertungen zu kommen.

Das untere Laufband präsentiert Künstler und ihre Arbeit, die für die Fragestellungen der Sommerakademie wesentlich waren. Über das mittlere Laufband kann man technologische Konzepte und Programme abrufen. Die Schlagwörter des oberen Laufbandes geben Einblick in aus den Buchtexten gewonnene Diskursfelder. Dieses Laufband gibt besonders für Einsteiger einen informativen Überblick über wesentliche Diskurse der Theater- und Medientheorie und kann als Brücke zu den theoretisch anspruchsvollen Texten genutzt werden.

Die praktischen Werkstätten wie auch alle theoretischen Texte diskutieren an den Schnittstellen zwischen Technik und Kultur. In dem Medienpack wird deutlich, dass Technikgeschichte und kulturelle Entwicklung - und damit verbunden die jeweiligen Selbstbildnisse vom Menschen, Identitätskonstruktionen und Wahrnehmungsmuster - nicht voneinander zu trennen sind. Die Herausgeberin sieht das Performative nicht nur als die „Schnittstelle“ an der Theater und Computertechnologie in eine produktive Beziehung gebracht werden kann. Vielmehr „avanciert“ (das Performative) zum Obergriff für eine Kultur der ständigen Grenzüberschreitung und des Umgangs mit dem Unvorhersehbaren und Nichtfestgelegten“ (S.13) In einer Kultur, in der fixierte Werke in einen sich permanent wandelnden Prozess transformiert werden, die Materialität sich digital verflüchtigt und mediale Grenzen in Frage gestellt werden, erscheint individuelle Verortung nur in der reflektierten Erfahrung einer wirklichkeitskonstituierenden Handlung möglich. Vor diesem Hintergrund käme der Spiel- und Theaterpädagogik als einer praktischen Wissenschaft des Performativen in der Generierung von kulturellen Prozessen eine wesentliche Rolle zu. Jedoch ist es notwendig, sich diesen grundlegenden Fragen der Kopplung von kultureller und technologischer Entwicklung offen zu stellen.

Die informativen Einleitungen der Herausgeberin zu den beiden Teilen ermöglichen es, das Buch zielgerichtet zu lesen. Der Gang über die CD-ROM zum Buch ist vor allem für Einsteiger in das Gebiet der ästhe-

tischen Ausdrucksformen digitaler Technologie sinnvoll und sehr hilfreich - außerdem abwechslungsreich. Im Buch kann man dann die Diskurs ausführlich nachlesen. Es handelt sich um ein brauchbares Medienpack für KollegInnen die sich intensiv und umfassend in die verschiedenen Aspekte und Richtungen der Medientheorie und der performativen Medienpraxis einarbeiten wollen. Aber ebenso nützlich ist es für diejenigen, die nach intelligenten praktischen Zugängen im performativen Umgang von Theater und digitalen Medien suchen.

Die von der Herausgeberin in zwei Bänden konzipierte Dokumentation wurde vom Alexander Verlag leider zu einem Band von 774 Seiten zusammengefasst. Dies hatte zur Folge, dass die Schrifttypen sehr klein sind und die Augen bei langer Lektüre leicht ermüden. Die sehr informativen Anmerkungen sind sogar nur mit Anstrengung zu lesen.

Lambert Blum

Körper-Raum-Bilder & performativer Wandel

Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hrsg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre (ISBN 3-9805945-8-0)

Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig (Hrsg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel (ISBN 3-89308-318-9)

Ahti Jäntti/Marion Holtkamp/Annemarie Vogt (Hrsg.): Schweigen in Kommunikation und Kunst (ISBN 3-87061-817-5)

Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater (ISBN 3-88661-209-0)

Gero von Randow (Hrsg.): Wie viel Körper braucht der Mensch? (ISBN 3-89684-120-3)

Anna Viebrock: Bühnen/Räume. Damit die Zeit nicht stehenbleibt (ISBN 3-934344-02-X)

Der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann veröffentlichte 1999 seine umfangreiche Untersuchung „Postdramatisches Theater“. Es zeichnet sich aus durch Einzelbeobachtungen und -analysen der neueren performativen und/oder Theater-Szene und durch die Fähigkeit, eben diese neuen Tendenzen begrifflich zusammenzufassen. Auf dem 4. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft 1998 (mit dem Thema „TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre“) hat er einen weiteren Beleg für diese seine Fähigkeit zur Synopse, die nicht nur die 90er Jahre umgreift, sondern die Jetztzeit mit meinen kann, gegeben:

(1) „Neben den Körpern erzeugt im neuen Theater das Eigenleben der Stoffe und Dinge eine besondere Gegenwart. Alle Sachen in ihrer Materialität und Stofflichkeit werden vorgeführt, ein szenischer Geist der Materie wird entbunden: das graue, vernutzte Holz der Kantorschen Bühnengerätschaften, die taktilen realen Papier-, Holz- und Stoffgegenstände des Théâtre du Radeau ..., die eisernen Wände bei Teshigawara oder die Kabeln Landschaft der Wooster Group.“

(2) „In vielem neuen Theater ruft der kunstvolle Umgang mit der realen Zeit des Theatervorgangs - Wiederholung, extreme Dauer, Verlangsamung - den gleichen Effekt meiner quasi-taktilen Wahrnehmung hervor.“

(3) „Kurzum: im neuen Theater haben wir ein Labor zu erblicken, in dem die rasche Metamorphose der ‚unmittelbaren‘ Wahrnehmungsform bearbeitet wird.“

(4) „... angesichts der Ratlosigkeit und Verflachung des Sehens angesichts eines gesteigerten Reizquantums medialer Bilder bedarf es dringend dieser Orte im Rahmen des kulturellen Feldes, wenn man sich nicht auf einen Zustand verallgemeinerter Wahrnehmungsidiotie inmitten einer high tech Welt zubewegen will.“ (Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler, S. 19)

Der gut lesbare und bilanzierende Band, der von Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler als Band 2 der Recherchen-Serie bei „Theater der Zeit“ herausgegeben wurde, spielt geschickt mit dem Wort „TRANS FORMAT IONEN“: „trans“ verweist auf Übergänge, aufs „Dazwischen“; „Format“ stellt die Form- und Gestaltfrage und medientheoretisch wie -praktisch die Art und Weise gerade dieser künstlerischen Produktion (etwa im Sinne von: Fernsehunterhaltung hat verschiedene „Formate“) und „Ionen“ sind physikalisch etwas Gehendes, Wanderndes: (elektrisch) geladene, nomadisierende Teilchen. So kann man neuere Tendenzen des Theaters als professionelles, performatives Unternehmen recht gut umkreisen, aber auch das weit gefächerte, professionelle Tun von Theaterpädagoginnen und -pädagogen ist so fern gar nicht von den Stichworten TRANSFORMATIONEN - so dass ich an dieser Stelle wieder einmal dafür plädiere, in die Theater-Geschichts- und -Theorie-Schreibung auch die Theorie, Geschichte und Praxis von Theaterpädagogik aufzunehmen. Einen kleinen, interessanten Versuch, der schon in diese Richtung weist, macht der Band „Wie viel Körper braucht der Mensch?“ aus der Edition der Körper-Stiftung, der zwischen Stichworten „Körper als Erfin-

dung" (von der Tänzerin und Soziologin Gabriele Klein) bis "Nobody at home" (der Theaterpädagogin Karola Wenzel, als Autorin in KORRESPONDENZEN H. 39 zu finden) reicht.

„Körper“: so etwas hat man ‚an sich‘ – aber nicht immer ‚für sich‘ (wenn ich's mal so altertümlich sagen darf), deshalb muss/kann/soll/wird er erst werden. „Körper-Inszenierungen“ sind also etwas Normales, sie sind lebensnotwendig und sie sind künstlerischer Gegenstand. Und so lautet auch der Titel einer Aufsatzsammlung, die von Fischer-Lichte/Anne Fleig herausgegeben wurde. Er schichtet Körper-Inszenierungen im kulturellen (historischen wie aktuellen, interkulturellen, alltäglichen - by the way - wie bewusst eingerichteten) Wandel ab. Das Würdigen des Eigenlebens der Stoffe und Dinge in den performativen Künsten, von dem Hans-Thies Lehmann berichtet, bezieht Körper als Stoff, als Ding wie selbstverständlich als Materialität mit ein (dass „Materie“ nicht bloß etwas Unsinnliches, nur Naturwissenschaftliches/Technisches ist, legt im übrigen der Philosoph Ernst Bloch nahe, der den Begriff „Materie“ in den Bedeutungsrahmen von „mater“, also Mutter und Ursprung, einfügt).

Körper, Menschen, Stoffe, Dinge, Materialien und Zustände wie soziale und dingliche Beziehungen sind ständig im kulturellen Wandel: „dam't di eit nicht ehen leib“ – das konnte man in der Christoph-Marthaler-Inszenierung „Murx den Europäer“ (1993) lesen, deren Bühnen-Raum von Anna Viebrock gefunden/erfunden wurde: „Geträumte Realräume“, so bezeichnet Stefanie Carp die Arbeit der Bühnenbauerin. (Bühnenbauer nannte im übrigen Bertolt Brecht seinen Freund Caspar Neher: Bühnenbildner, das war nicht mehr das, was verlangt wurde; von Brecht ist überliefert, dass er manchmal seine Proben abbrach, weil der „Cas“, der Bühnenbauer, nicht dabei war: sein Blick war gefragt.) Zu Anna Viebrock ist ein Bild-Buch erschienen, in dem ich kein Inhaltsverzeichnis gefunden habe. Das kann kein Versehen sein; denn 1. arbeitet der Layouter Grischa Meyer sehr präzise und 2. versteht er einiges vom Theater, so dass ich begründet annehme: er will uns LeserInnen verführen, das Bühnen-Bild-Buch wie einen Raum zu durchwandern. Das aber, lieber Grischa Meyer, ist bei den hier versammelten Bühnen-Raum-Bildern (einschließlich Skizzen und Alltagsbildern) nicht nötig: Die ziehen einen ins Buch - und ziehen einen wieder in viele Inszenierungen und Bilderwelten, in Körper-Raum-

Beziehungen, an die man sich erinnert, hinein!

Christoph Marthalers Bühnen sind häufig durch Anna Viebrock gestaltet. Was darin stattfindet, ist ebenso häufig ein sehr ruhiges, manchmal fast stummes, mit viel Zeit versehenes Spiel – gar ein – wie man so sagt – beredtes Schweigen – und das ist „ein schwieriges Untersuchungsfeld“, wie Liisa Tiittula im Untertitel zu ihrem Aufsatz: „Kommunikative Aspekte des Schweigens“ sagt. Im Sammelband von Jäntti/Holtkamp/Vogt geht es um „Tiefenstrukturen eines Mentalitätszuges“ (etwa in Lorenz' Untersuchung zum „Schweigen in der deutschen Literatur“), um ethnologische Untersuchungen zum Stereotyp des „schweigenden Finnen“ (hierzu auch ein trefflicher Aufsatz von Walter Semrau mit Bezug auf den „finnischen“ Bertolt Brecht mit seinem „Matti“ im „Puntila“ und seinen „Flüchtlingsgesprächen“), um Stille im Raum der Politik und in der Musik. Lehrhaft für TheaterpädagogInnen: Unsere Arbeit verlangt Stille sowohl im übenden Anleitungprozess wie in der Ökonomie einer Präsentation. Lassen wir uns durch die Einzeluntersuchungen dieses Sammelbandes in aller Ruhe anregen ...

Gerd Koch

Dialoge mit Büchern, Autoren, Schauspielern, TheaterpädagogInnen und mit mir

Dan Bar-On (Hrsg.): Den Abgrund überbrücken (ISBN 3-89684-031-2)

Dan Bar-On: Die „Anderen“ in uns (ISBN 3-89684-034-7)

Till Baumann: Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre (ISBN 3-89821-144-4)

Franz-Josef Deiters: Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne (ISBN 3-503-04921-5)

Jan-Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie (ISBN 3-351-02516-5)

Klaus Hoffmann (Hrsg.): Spielraum des Lebens – Spielraum des Glaubens (ISBN 3-930826-69-0)

Doris Kempchen: Wirklichkeiten erkennen – entlarven – verändern. Dialog und Identitätsbildung im Theater der Unterdrückten (ISBN 3-89821-126-6)

Norbert Knitsch: Die Kraft des Theaterspiels. Projektberichte eines Theaterpädagogen (ISBN 3-921 229-92-8)

Hansjörg Schneider: Erich Ponto. Ein Schauspielereleben (ISBN 3-89487-364-7)

Wilde Bühne e. V. (Hrsg.): Kultur vom Rande der Gesellschaft. Aus der Praxis authentischer Theaterarbeit (ISBN 3-7841 1095-9)

Ich hatte in meiner Schülerzeit wenigstens eine gute Angewohnheit: Ich las „Knaurs Lexikon A – Z“ wie einen Roman, also Spalte für Spalte. Immer gab es was Neues: Wie eine Novellen- oder schlicht Geschichte-Sammlung: Jedes Stichwort eine Geschichte. Viele Einzelheiten, die ich mir auf höchstens handtellergroßen Zetteln notierte und gut, z. B. im Erdkunde-, Biologie- oder Geschichtsunterricht verwenden konnte. Und auch einige Schautafeln fand ich in „Knaurs Lexikon A – Z“. Seine Auflage 1951/52 hat zwischen Spalte 1708 und 1709 die schwarz-weiße Tafel „Schauspielkunst II“. Und die ist mir als Teil meiner theatralen bzw. Sozialisation durch Schauspielerpersönlichkeiten bildlich in Erinnerung: Links außen oben: Fritz Kortner! Darunter: Gustaf Gründgens! Darunter dann: Maria Wimmer! Joana Maria Gorvin (ganz unten in der Mitte, rechts daneben)! In der Mitte rechts: Helene Weigel! Und oben rechts: Erich Ponto! Und zwar in der Rolle des melancholischen, reif-pessimistischen (?) „Hauptmann von Köpenick“. Der ist mir lebensgeschichtlich am deutlichsten in Erinnerung. Woran mag das liegen? Eine großväterliche Dienstmann-Erscheinung (passt in meine kindliche Phase der Sozialisation). Ein Spieler, den ich als Sprecher in Kinderfunksendungen des Norddeutschen Rundfunks oft und oft hörte. Wahrscheinlich hatten wir eine Märchenplatte mit seiner Stimme. Ein Rezitator im Rundfunk und auf Provinzgasträumen, wo ich ihn erlebte (ein nicht so pathetischer Sprecher wie Mathias Wieman). Habe ich ihn nicht auch im Film „Die Feuerzangenbowle“ als Darsteller des Lehrers gesehen? Auch als Nebenrolle in Filmen der leichten Muse. Und im Kult-Film der 50er Jahre: „Der dritte Mann“ (mit Orson Welles und eben: Erich Ponto) und im „Sauerbruch“-Film, in dem Ewald Balsler (auch auf derselben Seite in „Knaurs Lexikon A – Z“) den Medizinprofessor Sauerbruch gibt. „Robinson soll nicht sterben“, das war auch ein Film für uns Kinder (1956) – mit Erich Ponto. Universal einsetzbar, der Mann! Wie Eduard Marcks vom Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Und später hörte ich ihn auf der alten „Dreigroschen-Oper“-Schallplatte als Jonathan Peachum mit dem „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“. (Brecht/Weigel wollten ihn später gerne ans ost-berliner Ensemble holen, aber da machte Ponto aus politischen Gründen nicht

Rezensionen

SCHAUSPIELKUNST II



mitmachen). Also: Diese halbe DIN-A-4-Seite ist ein Stück meiner theatralen Sozialisation. Stärkste Einzelperson: Erich Ponto (1884 - 1957). Hansjörg Schneider hat das Leben eines „Schauspieler(s) mit vielen Gesichtern“ (S. 13 ff.) mit Fachkenntnis und Sympathie (nicht nur für mich) nachgezeichnet (mit vielen Fotos) und im Anhang auch Äußerungen von Kolleginnen und Kollegen und Texte aus Pontos „eigener Feder“ versammelt.

Die KORRESPONDENZEN haben sich in mehreren Heften der Theaterarbeit als „Lebenskunst“, „Lebenshilfe“, als Stütze für die Kunst zu leben, kontrovers zugewandt (Hefte 37, 38, 39): Theater kann ja tatsächlich so etwas ermöglichen, mir etwas sagen, z. B. etwas sagen, das noch gar nicht bei mir ist, was ich auch nicht haben will, was andere

zum Ausdruck bringen und ich kann mich zu wehren versuchen. Heiner Müller sprach deshalb in seinem erweiterten Theaterverständnis, in seinem Theatralitätsverständnis vom Theater als Labor sozialer Phantasie, Joachim Fiebach nannte seine Untersuchungen zu Müllers Werk „Inseln der Unordnung“ und Jan-Christoph Hauschild legt eine Heiner-Müller-Biographie vor, die zu Recht im Untertitel heißt: „Das Prinzip Zweifel“. Diese Arbeit von Hauschild ergänzt und präzisiert (leider fehlen manchmal die Nachweise der Fundstellen) Müllers biographische „Erzählung“: „Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen“. Und weil es eine Biographie ist, kann auch der lesende Theaterfreund seine Sozialisation, seine lebensgeschichtliche Ausbildung zum Theaterpädagogen daran präzisieren; denn die meisten von uns werden bei sich beob-

achtet haben: So ganz abstrakt, widerspruchsfrei, fachlich-wissenschaftlich bilden wir unsere theaterpädagogischen Konzepte nicht. Zeitgeist, Gruppenzugehörigkeit, biographischer Zustand: All das wirkt zumindest mit, wenn wir theoretisch-praktisch, praktisch-theoretisch aktiv sind (das erforschte der gerade verstorbene Pierre Bourdieu sehr präzise, z. B. in seine Untersuchungen zum Habitus). Oder?

Systematisch lässt sich dazu einiges lernen in der Untersuchung von Franz-Josef Deiters: „Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuche zu einer Konstitutionstheorie“. Natürlich ist Heiner Müllers Schaffen Teil der Untersuchung (speziell S. 235 ff.). Argumentationsrahmen ist Walter Benjamins Allegorie-Denken – und das ist nicht mit dem Alltagsverständnis von Allegorie zu verwechseln. Allegorie ist bei Benjamin nicht ein bloß technischer (Be-)Griff eines je einzelnen, etwa künstlerisch tätigen Subjekts, sondern ein umfassender Ansatz des Weltverstehens in gleichwohl praktischer Absicht. Deiters zitiert Benjamins Bemerkungen zu Erich Kästners Gedichten, die den Titel „Linke Melancholie“ tragen: Seine Gedichte folgen „ganz genau den Noten, nach denen die armen reichen Leute Trübsal blasen; sie sprechen zu der Traurigkeit des Saturierten, der sein Geld nicht restlos seinem Magen zuwenden kann. Gequälte Stupidität: das ist von den zweitausendjährigen Metamorphosen der Melancholie die letzte.“ (S. 72, Fußnote) Benjamin hatte ja auch notiert, dass die gesellschaftliche Revolution vielleicht gar nicht die kräftige Lokomotive sei, als die man sie häufig (kenn-)zeichnete, sondern der Griff zur Notbremse sei möglicherweise eher ein revolutionärer Akt. „Der Erfahrungsmodus, in dem dieser Umschlag erfolgt, ist der Chok des Rezipienten angesichts einer bis zur Kennlichkeit entstellten Wirklichkeit. Im Chok ... vergegenwärtigt die allegorische Darstellung den Anspruch des Gewesenen auf Erlösung und erstet im Bewusstsein des Rezipienten die Idee, dass dem in der Geschichte erlittenen Unrecht ein Sinn zukommen *solle* ... Benjamins Theorie der Allegorie als die Theorie einer nichtästhetizistischen Form ästhetischen Ausdrucks ist also in ihrer Intention aufs Letzte gesehen eine Wirkungsethik. Die Frage des Ausdrucks ist eine der Wirkung, diejenige der Wirkung eines Ausdrucks.“ (S. 72) Deiters' Buch verlangt eine ausdauernde Lektüre. Modellhaft untersucht er Stücke von Arthur Schnitzler, Georg Kaiser, Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth, Peter Weiss, Botho Strauß und – eben – Heiner Müller.

Kosmische Welterklärungen sind lange Zeit Domänen der Religionen gewesen und auch das Theater hat zeitweilig hier vagabundiert: hat gedient oder selber mit formuliert bzw. ist als paradigmatische Anstalt verstanden worden, hat sich zwischen Rationalität und Irrationalität, zwischen offenen Fragen und Antwortmaschine angesiedelt – mal als Quasi-Kirche, mal als Labor und Experimentierfeld. Stellvertretend für viele Publikationen, weise ich auf 5 Veröffentlichungen der letzten Zeit hin, die im theaterpädagogischen Feld wichtige und kontroverse Anregungen liefern und nicht jedermanns und –fraus Zustimmung erheischen dürft(en). Verschiedene FachautorInnen unter Federführung von Klaus Hoffmann (Hannover) sprechen von „Entdeckungen zur Spielkultur bei Ernst Lange und Spiel und Theater in der Kirche heute“: „Spielraum des Lebens – Spielraum des Glaubens“. Hier wird ein weiter Religions- und Kirchenbegriff vertreten. Ein neu-alter Kultus ist der des Authentischen (vgl. KORRESPONDENZEN 33). Winfried Stanke-witz, ein wichtiger Begründer der neueren Theaterpädagogik, will Authentizität als Einladung zur Auseinandersetzung verstehen, so jedenfalls zitieren ihn die Kolleginnen und Kollegen der Wilden Bühne e. V., die „(a)us der Praxis authentischer Theaterarbeit“ berichten unter dem Titel: „Kultur vom Rande der Gesellschaft“ (lesenswert die Fallstudien zur Arbeit mit Behinderten, Psychiatrisierten usw.). „Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen“ (vgl. Gerd Koch u. a. 1995), „theatre work in social fields“ (vgl. den Beitrag von Sieglinde Roth in diesem Heft der KORRESPONDENZEN), „Kraft des Theaterspiels“ (Norbert Knitsch), eingreifendes Denken und Handeln (Brecht), „Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik“ (Till Baumann): Ich habe ganz unterschiedliche Theater-Spiel-Ansätze durch Buchtitel und ähnliches plakativ aneinandergelinkt. Ihnen gemeinsam ist m. E. etwas sehr Lebensweltliches, was Norbert Knitsch so formuliert: „Theater ist Simulation der Wirklichkeit (das bestreiten einige mit guten Gründen, Anm. gk). Die Zuschauer sind irritiert, wenn durch das spielerische Verfälschen und Verfremden eine groteske Szene entsteht. Diese Fiktion, dieses Traumbild, welches nur die Essenz der Realität besitzt, kann dann wirklicher scheinen, als die Wirklichkeit selbst.“ Hier haben wir die schöne komödiantische Tradition zum Ausdruck und zur Handlungsmaxime gebracht. Mehr der politischen Soziologie und den Kommunikationsverhältnissen der modernen Besitz-

und Elendswelt verpflichtet ist der immer weiter entfaltete Ansatz von Augusto Boal: „Wirklichkeit erkennen – entlarven – verändern“ (Doris Kempchen) – „Dialog und Identitätsbildung im Theater der Unterdrückten“, so nennt Doris Kempchen ihre Untersuchung. Rationalität und Irrationalität, Psychisches, Kognitives und Politisches werden in diesem Ansatz historisiert, prozessualisiert, verkörpert und interessensoziologisch bearbeitet. Fremde Anteile werden nicht excludiert sondern mittels Spiel includiert – und das heißt auch: gewürdigt! Für die intra- und interkulturelle Konfliktbearbeitung steht neuerdings ein experimentelles Dialogangebot von Dan Bar-On zur Verfügung. Sein Konzept: „Dialog als Modell der interkulturellen Konfliktbewältigung“, um „Die Anderen in uns“ zu erkennen und „Den Abgrund (zu) überbrücken“. Bar-On exemplifiziert sein z. T. künstlerisch-therapeutisches Tun (z. B. durch Arbeit mit Bildern, aber vor allem durch die Akzeptanz persönlicher Geschichten-Erzählung: im klassischen Griechenland war Erinnerung ein Teil künstlerischer Qualifikation) mit Israelis, Palästinensern, Tätern und Opfern, überlebenden Opfern und Nachfahren der Nazi-Schergen.

Viele Ansätze, zig Arten, das, was Theaterpädagogik denn ist, zu beschreiben, darüber zu erzählen und sich zu streiten! Heft 38 der KORRESPONDENZEN rief auf zum Entwickeln eines theaterpädagogischen Denkens und Handelns im Dialog. Neuerdings gehen die KORRESPONDENZEN „online“: www.theaterpaedagogik.org. Da kann debattiert werden. Aber auch in den Spalten dieser theaterpädagogischen Zeitschrift KORRESPONDENZEN. Bücher, wie die oben angezeigten, sind ausgearbeitete Dialogangebote, sie stiften Lebens- und Berufspraxis und sie stören sie – zum Glück.

Neue Bücher von KORRESPONDENZEN-AutorInnen

Heiko Kleve/Gerd Koch/Matthias Müller (Hrsg. und Autoren): Soziale Arbeit und Differenz. Wege im Umgang mit dem Verschiedenen. Freiburg i. Br. 2002 – G. Koch ist Mitherausgeber der KORRESPONDENZEN und häufig Autor (z. B. in diesem Heft).

Gerd Rienäcker: Richard Wagner. Nachdenken über sein „Gewerbe“. Berlin 2001 – G.

Rienäcker schrieb in den KORRESPONDENZEN H. 12/13/14 (1992).

Hans Martin Ritter: Der Schauspieler und die Musik. Berlin 2001 – H. M. Ritter ist in diesem Heft mit einem Beitrag vertreten und ist seit Heft 3/4 (1988) Autor der KORRESPONDENZEN.

Marianne Streisand: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. München 2001 – M. Streisand schrieb zuletzt in Heft 38 (2001) der KORRESPONDENZEN.

Heiner Studt: Die großen Handdrucke 1990 – 2001. Frankfurt am Main 2002 – Der Maler und Graphiker H. Studt stellt die Umschlag-Illustration von Heft 33 (1999) der KORRESPONDENZEN (Schwerpunkte: Authentizität – Theater & Deutschunterricht) zur Verfügung und lieferte Bilder aus seiner Neuerscheinung für das jetzige Heft der KORRESPONDENZEN. Das neue, großformatige Buch kann auch beim Autor (Karolinenstr. 2 a, Hs. 4, 20249 Hamburg) für 15,— bestellt werden.

Karen Kipphoff: Time Based Work. Bergen/Norwegen 2001 – In ihrem Katalog mit CD-Rom stellt Karen Kipphoff ihre Performances und andere ephemere Arbeiten vor. Es handelt sich dabei sowohl um Arbeiten, die sie als Künstlerin präsentiert hat, als auch um Workshop-Ergebnisse aus dem Ausbildungsbereich der Freien Kunst (an der Kunsthochschule in Bergen) und der Theaterpädagogik (an der Universität der Künste Berlin). Sie war Autorin in Heft 31 der KORRESPONDENZEN. Videostills und Bilder hat Karen Kipphoff für das vorliegende Heft freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Wer mehr davon will, kann sich auf ihrer Website informieren:

<http://home.snafu.de/kakidami>

Gerd Koch

Jürgens Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Rollenarbeit. 2. Aufl. Butzbach-Griedel 1999 – J. Weintz gab unter anderem das KORRESPONDENZEN-Heft 34 (1999) mit dem Augusto-Boal-Schwerpunkt: „Reflexionen – Perspektiven: 20 Jahre Theater der Unterdrückten in Deutschland“ mit heraus.

Florian Vaßen/Maria Portmann (Hrsg.): Theaterverhältnisse im Vormärz. Jahrbuch 2001 des Forum Vormärz. Forschung. Bielefeld 2002 – F. Vaßen ist Mitherausgeber der KORRESPONDENZEN.

Veranstaltungen/Termine

**11. Symposium der International Brecht Society
vom 26. - 29. Juni 2003
Humboldt Universität, Berlin**

Mahagonny.com
75 Jahre Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Von 1927 bis 1929 arbeiteten Bertolt Brecht und Kurt Weill an dem Songspiel Mahagonny und der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Im Jahre 2003 ruft die International Brecht Society (IBS) dazu auf, 75 Jahre Mahagonny zu bedenken. Damals: Stadt der Elendserfahrung und kapitalistischer Faszination unter dem Zeichen von Amerika, heute: Stadt der globalen Wirtschaftssysteme und transnationalen Informationsströme, immer noch: Katastrophenstadt – verführerisch, bedrohlich, zerstörerisch. Ausgehend von Brechts Text und Weills Musik lädt die IBS Wissenschaftler, Künstler, Theaterpraktiker und alle Interessenten zu einem internationalen und interdisziplinären Symposium in der Stadt Berlin ein, um gemeinsam zu überlegen und zu untersuchen, welche Einsichten und Erkenntnisse „Mahagonny“ heute für uns noch bereithält: textgeschichtlich und kunsthistorisch sowie kulturtheoretisch und metaphorisch.

Schon in der Weimarer Republik fand in der Netzstadt Berlin eine lebendige Vernetzung von Intellektuellen statt. Nicht nur für die Zusammenarbeit von Brecht und Weill sondern auch für Ernst Bloch und Walter Benjamin war Mahagonny von besonderer Bedeutung. Dem entsprechend wird die IBS dieses Symposium in Kooperation mit der deutschen Kurt-Weill-Gesellschaft, der Ernst-Bloch-Gesellschaft und der Internationalen Walter-Benjamin-Gesellschaft durchführen. Das Organisationskomitee, das aus Alexander Honold (Humboldt Universität, Berlin), Klaus Siebenhaar (Hanns Eisler Musikhochschule, Berlin), Marc Silberman (University of Wisconsin, Madison) und Florian Vaßen (Universität Hannover) besteht, bittet um Vorschläge für Vorträge und Arbeitssitzungen zu folgenden Bereichen:

I. Netzstadt Mahagonny

„Mahagonny / Das heißt Netzstadt! / Sie soll sein wie ein Netz / Das für die eßbaren Vögel gestellt wird.“ (1. Szene) Mahagonny, die „Netzstadt“, fängt Menschen, die „ausgenommen“ und verspeist werden – als „Stadt der Freude“ (10. Szene) fängt sie sie mit Glücksversprechen, mit dem Rausch der Warenwelt, mit elektronischen Medien und Telekommunikation, mit Verkehrsströmen und Straßennetzen. Mahagonny ist zugleich eine Stadt der Vernetzung, ein System von netzartig verzweigten Verteilungsleitungen, dem Verkehr dienenden Anlagen, insbesondere ein vielfältig verflochtenes System von Information und Kommunikation, von Waren und Finanzen. Schließlich ist diese Stadt Mahagonny ein Netz von Zeichen, die wuchern, anarchisch wachsen, labyrinthisch sich verschlingen in komplexen Formen. Urbanität und Geld waren schon immer eng miteinander verbunden, aber zu fragen ist, ob die „Goldstadt“ Mahagonny (3. Szene) noch der Ort der kapitalistischen Produktion ist, oder nicht vielmehr das Zentrum der Konsumtion und der Warenwelt, Raum der Informations- und Verkehrsströme, Symbol des Transitorischen und Virtuellen geworden ist? Löst sich nicht diese Netzstadt auf in Polyphonie und Simultaneität, in Dezentrierung und Inkohärenz? Verliert sie nicht ihre feste Gestalt und wird schließlich sogar ortlos und damit lokal und global zugleich?

II. Passagen der Stadt Mahagonny

Passagen sind Ausdrucksformen des Denkens und des Traums, Wahrnehmungsräume der Geschichte und der Gesellschaft, die historische Einbildungskraft mit utopischem Erwartungshorizont verbinden können. Benjamins Pariser Passagen waren ästhetische Gegenwelten, das Denkbild einer technischen und synthetisch konstruierten Welt, die neue Lebensformen verspricht. Was heißt es, durch die Stadt Mahagonny zu flanieren, durch Brechts verheißungsvolle Traum- und Spiegelstadt zu schlendern, wo „die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit“ verkündet werden (11. Szene)? Passagen sind auch Übergänge: Transitwege und Grenzdurchgänge, die moderne Nomaden für den ständigen Ortswechsel (ge)brauchen. Welches Verhältnis entwickeln diese Mobilen zu den Dingen, die sie dauernd zurücklassen? Welche Chancen gibt es im permanenten Aufbruch? Wie fühlen sich die Zurückgebliebenen? Die Witwe Begbick denkt bei der Gründung der „Paradiesstadt“ Mahagonny (noch) nicht an Deindustrialisierung, Brain-Drain und folkloristische Stadterneuerung, aber die heutigen Architekten schon. Die Passage ist die raumgewordene Vergangenheit. Wer baut sie? Für wen? Wo führt sie hin?

III. Parvenüpolis Mahagonny

Die „Netzstadt“ Mahagonny lockt mit irdischen Glücksversprechen, wie sie in den kulturindustriellen Unterhaltungsparadiesen seit dem späten 19. Jahrhundert lebensweltliche Realität geworden waren. Spaß, Entertainment, Freizeitvergnügen – „Mahagonny“ korrespondiert und spielt mit den „Tagträumen“ der zwanziger Jahre, wie sie vor allem von Siegfried Kracauer in seinen Essays und Studien („Kultstätten der Zerstreuung“) beschrieben und untersucht wurden. Mahagonny ist deshalb Modell und Metapher für die modernen „Asyle geistig Obdachloser“, ist auch Erfüllungsort der ewigen Aufsteigerträume und Vorgriff auf ein destruktives Prinzip Entertainment. In Mahagonny „materialisiert“ Brecht darüber hinaus einmal mehr das große Wunsch- und Schreckbild von der „amerikanischen Stadt“, von „Spree-Chicago“ (Mark Twain) und „Parvenüpolis“ (Walther Rathenau). Inwiefern gehören sowohl die späteren Forschungen der Frankfurter Schule zur „Kulturindustrie“ als auch Überlegungen zum Topos der „irdischen Paradiese“ zwischen Potsdamer Platz und Las Vegas zum Kontext für zeitgemäße Betrachtungen? Oder umgekehrt: ist nicht Mahagonny auch der Katastrophenort, ein Aggressionszentrum nach außen und nach innen, wo die Stadt und der Tod sich treffen? Mahagonny droht die völlige Zerstörung durch den Hurrikan; in der Netzstadt sterben die Männer wegen „Mangel an Geld / Was das größte Verbrechen ist“ (18. Szene); und am Schluss geht Mahagonny in Chaos unter (20. Szene).

IV. Hohlraum Mahagonny

Vom Berlin der zwanziger Jahre sprach Ernst Bloch in analytischer Verfremdung als einem „Hohlraum“: ein funktionales Gebilde, mit dem die gesellschaftliche Einbildungskraft nicht Schritt halten kann. Der Hohlraum ist nicht nur ein Zeichen entfremdeter und anonymisierter Verhältnisse, sondern auch Platzhalter für allerlei Glücksversprechen. Utopia, der Nichtort, an dem die menschliche Glückseligkeit stattfindet, muß ein solcher Hohlraum sein. Die Goldstadt Mahagonny ist von Wüste umgeben; nicht Bodenschätze nähren sie, sondern Illusionen. Wie und mit welchen Projektionen wird das Glücksversprechen erzeugt? Ist mit dem vielfach verkündeten Abschied von den Utopien der Hohlraum Mahagonny verschwunden, oder hat er sich weltweit ausgebreitet? In der Spaßgesellschaft, deren Züge Mahagonny vorwegnimmt, können Hohlräume die kritische Funktion von Heterotopien (Foucault) ausüben. Trotz praller Warenwelt, in der man alles dürfen darf, gilt der Satz: „Aber etwas fehlt“. Zu den politischen Aspekten gehören auch ästhetisch-theatrale: Wie steht es mit Brechts Techniken des Fragens, der Umkehr bzw. Umfunktionierung der Aushöhlung? Ist Mahagonny ein Ort der Dekonstruktion (avant la lettre)? Was heißt heute „antikulinarische“ Kunst und ästhetische Avantgarde? Was ist aus Brechts „Thaeter“ und Weills „Misuk“ geworden?

Interessenten, die an diesem Symposium mit einem 20-25-minütigen Vortrag teilnehmen möchten, schicken bitte ihren Themenvorschlag in einem Umfang von 250-300 Wörtern bis zum **1. Juli 2002**:

in **Deutsch** an

Florian Vassen
Seminar für deutsche Literatur
Universität Hannover
Königsworther Platz 1b
30167 Hannover
fax: (0049) 511 / 762 4060
vassen@mbx.sdls.uni-hannover.de

oder

in **Englisch** an

Marc Silberman
German Department
818 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, WI 53706-1557
fax: (001) 608 / 262 7949
msilber@facstaff.wisc.edu

Das Organisationskomitee wird auch Vorschläge für Sitzungen zu speziellen Themen, bestehend aus drei ReferentInnen, berücksichtigen. Es behält sich jedoch auch das Recht vor, die Zusammensetzung der Referentengruppe zu verändern. **Ende Oktober 2002** erhalten die ReferentInnen Nachricht, ob die von Ihnen vorgeschlagenen Vortragsthemen angenommen worden sind. Es wird

erwartet, daß die TeilnehmerInnen des Symposiums – falls sie es noch nicht sind – Mitglieder der International Brecht Society werden. Die Tagungssprachen sind Deutsch und Englisch. Ausgewählte Beiträge werden voraussichtlich im Brecht-Jahrbuch (Bd. 29, 2004) veröffentlicht.

Mahagonny.com wird nicht nur als Symposium, sondern auch als ästhetische Produktion im Stadtraum anwesend sein; als Studentproduktion der Musikhochschule „Hanns Eisler“ soll das inzwischen fast klassisch gewordene Werk am Potsdamer Platz in einem neuen Kontext mit der Realität konfrontiert werden. Gedacht ist an unterschiedliche Spielorte, die eine „kulinarische Verharmlosung“ (Brecht) von vornherein ausschließen würden und das Publikum zu Mitspielern machen könnten – vom Ortswechsel bis zum Proben und Mitsingen der Schlusschöre: „Für Teuerung / Für den Kampf aller gegen alle / Für den chaotischen Zustand unserer Städte / Für den Fortbestand des Goldenen Zeitalters.“

Weitere Kooperationen mit der Akademie der Künste, dem Literaturforum im Brecht-Haus, der Brecht-Weigel Gedenkstätte und dem Bertolt-Brecht-Archiv sind geplant. Einzelheiten über das Rahmenprogramm sind auf der Internet Webseite der IBS zu finden (<http://polyglot.lss.wisc.edu/german/brecht/>). Die Tagung findet im Hauptgebäude der Humboldt Universität zu Berlin statt (Unter den Linden 6). Die IBS bemüht sich um finanzielle Unterstützung und Sponsoren. Information über die Anmeldung zum Symposium, über Übernachtungsmöglichkeiten und Karten für das Rahmenprogramm werden ab **Februar 2003** denjenigen zugesandt, die Themenvorschläge eingereicht haben.

Ständige Konferenz Spiel und Theater an deutschen Hochschulen 2002

„Das Theater der Sprache“

27.-29. Juni 2002

an der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel

Die nächste Ständige Konferenz hat die Sprache im Theater, das „Theater der Sprache“, zum Thema. Die Tagung findet in Kooperation mit der Bundesakademie in Wolfenbüttel statt.

Das geschriebene Wort des Theater-Textes, das Werk (ergon), verknüpft sich mit dem gesprochenen Wort des Schauspielers auf der Bühne, der Tätigkeit (energia): Sprache auf der Bühne ist immer zugleich Poesie und klangliche Körperaktion.

Als Gegenbewegung zur Dominanz des Bildhaften auf dem Theater ist seit geraumer Zeit zu beobachten, dass bei zeitgenössischen Autoren und Regisseuren wieder die Sprache im Zentrum der Auseinandersetzung steht. Theater ist auch und oft vor allem andere Sprache und Arbeit am Text, an Aussage, Inhalt und Verständigung. Es gilt also, den Aspekt von Text und Sprache sichtbar zu machen und seinen Platz im Gesamtkunstwerk Theater neu zu betrachten. Zu fragen ist, wie sich Sprache heute im Theater realisiert, welche aktuellen Erscheinungsformen festzustellen sind und wie sich Schule und Ausbildung dem Text und der Sprache im Theater annehmen.

Interessenten - auch aus Arbeitsbereichen außerhalb der Hochschulen - wenden sich bitte an:

Prof. Dr. Florian Vassen, Sprecher der Ständigen Konferenz,
Universität Hannover, Seminar für deutsche Literatur und Sprache,
Königsworther Platz 1, 30167 Hannover
Email: vassen@mbx.sdls.uni-hannover.de

Thomas Lang
Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel
Postfach 1140, 38281 Wolfenbüttel
Email: thomas.lang@bundesakademie.de

Termine

01.-07.04.2002

Unter dem Motto Ein-drücke findet das alljährliche FORUM der Katholischen Arbeitsgemeinschaft Spiel und Theater (KAST – Mitglied der BAG) in Bonn für alle, die mit Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen oder Senioren Theater machen. Es wird in 8 verschiedenen Workshops gearbeitet: Rhythmik, Chansons und Sprechtechnik, Tanztheater, Hörspiel, Schminken, ...

Info: www.kast-theaterforum.de

25.-28.04.2002

Theatertage am See

Ein weiteres Mitglied der BAG wird sich in mehr als 15 Aufführungen und 20 Werkstätten während der 18. Theatertage in Friedrichshafen mit „TheaterRÄUMEN“ auseinandersetzen.

Info: www.theatertageamsee.de

3.-4.5.2002

Mitgliederversammlung der BAG Spiel und Theater mit Vorstandswahlen in Hannover

06.-11.5.2002

Theatertage Korbach

Während des Festivals werden Werkstätten zu folgenden Themen angeboten: Bewegungstheater, Pantomime, Improvisation, Körpertheater, Performance.

Infos unter email: rauch@landkreis-waldeck-frankenberg.de

7. bis 12. Mai 2002

Figurentheater der Nationen – FIDENA in Bochum

Ein Stipendium für Theaterschaffende an Kinder- und Jugendtheatern schreibt das Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst, Bochum, in Zusammenarbeit mit dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland aus. Es richtet sich an Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Bühnenbildner und Theaterpädagogen, die bislang wenig oder keine Erfahrung mit dem zeitgenössischen Puppen- und Objekttheater haben. Fünf Stipendiaten wird die Teilnahme an dem Festival „Figurentheater der Nationen – FIDENA“ vom 7. bis 12. Mai 2002 in Bochum ermöglicht. Zu dem Festival, einem wichtigen Treffpunkt für innovatives Theater im Grenzbereich der Sparten, werden Theater aus Frankreich, Italien, Belgien, Dänemark, Österreich Deutschland und den Niederlanden kommen. Einer der Glanzpunkte wird das zweitägige Gastspiel von Robert Lepage aus Kanada mit „the far side of the moon“ sein. Die Begegnung der Stipendiaten mit Theaterschaffenden aus dem Puppen- und Objekttheater soll Einblicke gewähren in die jeweiligen Arbeitsweisen und unterschiedlichen ästhetischen Entwürfe, sie soll außerdem Kontakte befördern zwischen den Stipendiaten und gastierenden Künstlern. Dafür wird während des Festivals ein spezielles Rahmenprogramm ausgerichtet.

Bewerbungsschluss ist der **20. April 2002**. Informationen:

Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst

Hottinger Str. 467

44795 Bochum

Tel: 02 34/4 77 20

Fax: 02 34/4 77 35

email: fidena@aol.com

www.dfp-fidena.de

24. 5. – 1. 6. 2002

23. Theatertreffen der Jugend in Berlin

Veranstaltet von der Berliner Festspiele GmbH im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Forschung sowie im Zusammenwirken mit Kultusministerien der Länder, der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V., der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e.V. und der Bundesarbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule e.V.

jugend@berlinerfestspiele.de

www.berlinerfestspiele.de

15. – 22. Juni 2002

7. Weltkindertheater-Fest in Lingen (Ems) unter dem Motto ‚Let’s Fly‘

veranstaltet vom Europäischen Zentrum der aita/iata, in Zusammenarbeit mit dem Institut für Theaterpädagogik der Fachhochschule Osnabrück, dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt/Main, Büro Berlin und dem Theaterpädagogischen Zentrum der emsländischen Landschaft e.V. (TPZ)

Teil des Weltkindertheater-Festes und inhaltlich eng mit ihm verknüpft ist ein Symposium. Gegenstand der Diskussion sind die jeweils gezeigten Theaterstücke. Geplant ist, die theaterpädagogischen Methoden, die Tradition und den Stellenwert der Theaterarbeit des jeweiligen Landes vorzustellen.

Die Tagungsleitung haben Prof. Dr. Christel Hoffmann und Prof. Dr. Bernd Ruping

Informationen unter: info@tpz-lingen.de

www.tpz-lingen.de

19.-21.06.2002

Theaterarbeit von und mit Straßenkindern

Im Rahmen des 7. Welt-Kindertheater-Festes in Lingen veranstaltet die BAG Spiel und Theater in Zusammenarbeit mit dem Ev. Zentrum für Medien Kunst Kultur, Hannover und dem Europäischen Zentrum der AITA/IATA (International Amateur Theatre Association) ein internationales Forum zu „Kultur und Entwicklung“. VertreterInnen von Theatergruppen aus verschiedenen Kulturkreisen sind eingeladen, von ihrer Arbeit zu berichten und die Ansätze ihrer Arbeit zur Diskussion zu stellen

Anmeldeschluss 01.05.02:

Info unter T.: 0591-91663-18 Frau Hannelt,

www.world-festival.de

02.-07.07.2002

Das Central European Committee (CEC) der International Amateur Theatre Association (AITA/IATA) organisiert für ihre Mitglieder das **3. CEC - Festival** in Kazincbarcika in Ungarn. Die BAG schrieb die Teilnahme unter seinen Mitgliedern aus und gibt der ausgewählten Jugendtheatergruppe die Möglichkeit, die BAG international zu vertreten.

15.-28.7.2002

veranstaltet EDERED (European Drama Encounter) sein **7. European Youth Theatre Encounter** mit dem Thema **CHANGES** in Budapest. Die BAG entsendet eine Gruppe von 10 Jugendlichen (5 Mädchen, 5 Jungen) – die aus BewerberInnen aus dem gesamten Bundesgebiet ausgewählt worden sind – unter der Leitung von 2 erfahrenen Teamern – Theaterpädagogen. Jugendliche aus 18 europäischen Ländern arbeiten gemeinsam in gemischten Werkstätten und versuchen, sich in Englisch dem Thema des Theatercamps zu nähern.

02.-08.09.2002

Internationales Mime-Festival des Landesverbandes Spiel und Theater Mecklenburg-Vorpommern (Mitglied der BAG) in Stralsund. Info: T: 03831-291210

20.-28.09.2002

Internationales Festival und Symposion Scena 2002 des Arbeitskreises Kirche und Theater in der EKD (Mitglied der BAG) will in Hannover an die Ursprünge des Theaters erinnern und die Bedeutung der Spiritualität und der Religion im internationalen Theater der Gegenwart neu entdecken. Das Symposion wird sich mit den Themen Spiel, Ritual und Darstellung beschäftigen.

Info: www.afg-hannover.de/zmkk

22.-28.09.2002**Schultheater der Länder 2002**

Die BAG Darstellendes Spiel in der Schule veranstaltet ihr dies-jähriges Festival unter dem Motto „Über-setzen“ in Cottbus. Info unter email: info@schultheater-studio.de

21.-23.11.2002

Fachtagung der BAG Darstellendes Spiel in der Schule in Kassel mit dem Schwerpunkt **Förderung der Jugendlkulturarbeit aus öffentlichen und privaten Mitteln**.

Info unter email: info@schultheater-studio.de

Ludwig-Bechstein-Preis für Kristin Wardetzky

Kristin Wardetzky, Professorin am Institut für Theaterpädagogik, Universität der Künste Berlin, hat im November vergangenen Jahres den Ludwig-Bechstein-Preis der Deutschen Märchenforschung verliehen bekommen. Sie ist die erste Preisträgerin dieser Auszeichnung. Der Preis wurde ihr auf Schloss Landsberg in Thüringen von Ministerpräsident Bernhard Vogel für ihre besonderen Verdienste um die Erforschung und Verbreitung von Märchen, überreicht.

In zahlreichen Veröffentlichungen hat sie sich mit der Bedeutung der Märchen für die (literarische) Sozialisation von Kindern beschäftigt und theaterpädagogisch sowohl die spielerische Annäherung an Märchentexte und -motive erprobt (vgl. u.a. KORRESPONDENZEN, Heft 14) als auch die Bedeutung von Märchenstücken für das zeitgenössische Kindertheater untersucht.

Auch in der Lehre gibt Kristin Wardetzky wesentliche Impulse für die Verbreitung von Märchen und Mythen. Innerhalb der Ausbildung des Instituts für Theaterpädagogik ist das Erzählen ein wichtiges Element. Mit vielen Auftritten haben Studierende und Absolventen des Instituts bewiesen, dass sie unter ihrer Anleitung eine hohe Kunstfertigkeit im kunstlosen szenischen Erzählen von Mythen und Märchen erworben haben.

Über diese Form der inszenierten Einfachheit sagt sie selbst: „Die Kunstlosigkeit des Erzählens, die sich der (scheinbaren) Kunstlosigkeit der Volksmärchen unterwirft, stellt sich nicht auf ‚natürliche‘ Weise durch Partizipation an einer kulturellen Praxis, an einem latenten Lernvorgang ein, sondern muss hergestellt, kalkuliert erzeugt werden. Sie wächst den Erzählern nicht zu, sondern kann nur in einem langen, aufwendigen, auch anstrengenden und gewiß nicht ohne Krisen ablaufendem Übungsprozess erworben werden.“

Wir gratulieren!

Adressen der AutorInnen

Lambert Blum, Rollbergstr. 37, 12053 Berlin

Claudia Bühlmann, Josefstädterstr. 25/30, A – 1080 Wien

Raimund Finke, Wilhelmstr. 26, 50733 Köln

Ulrike Hentschel, Cheruskerstr. 23, 10829 Berlin,
uhen@udk-berlin.de (neue Email!)

Harald Hilpert, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Johannes-Selenka Platz 1, 38118 Braunschweig

Volker Jurké, Cheruskerstr. 23, 10829 Berlin, volju@t-online.de

Gerd Koch, Sieglindestr. 5, 12159 Berlin, Koch@asfh-berlin.de

Martina Leeker, Goebenstr. 8, 10829 Berlin

Annemarie Matzke, Universität Hildesheim, Institut für Medien- und Theaterwissenschaft, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim

Anke Meyer, Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst, Hattinger Straße 467, 44795 Bochum, Tel. 0234/4 77 20

Gabriela Naumann, Boelckestr. 3, 12101 Berlin

Pinok und Matho, 39, Rue des Trois Frères, 75018 Paris

Joachim Reiss, Schultheater-Studio, Hammarskjöldring 17a, 60439 Frankfurt/Main

Hans Martin Ritter, Schopenhauerstr. 47, 14129 Berlin

Sieglinde Roth, Josef-Huber-Gasse 7, A – 8020 Graz, roth@uni-t.org

Fotonachweise

Harald Hilpert (zum Artikel von Harald Hipert)

Katharina Megnet (zum Artikel von Hans Martin Ritter)

Franette Levieux (zum Artikel von Pinok und Matho)

Martina Ensberger (zum Artikel von C. Bühlmann)

Wolfgang Croce von CROCE & WIR, Fotostudio Betriebsges.m.b.H & Co. KG, Viktor-Franz-Str. 9, A - 8051 Graz (zum Artikel von Sieglinde Roth)

Bruno und Eric Bühner (zum Artikel von Anke Meyer)

Karen Kipphoff, Fotos und Video Stills aus : Time Based Work. Bergen (Norwegen) 2001,

Titelbild: Heiner Studt, aus: Die großen Hand-Drucke 1990-2001. Frankfurt 2002

Raimund Finke (zum Artikel von Raimund Finke)

Fit für die Kultur

Weiterbildungsangebote des Kulturbüros Rheinland-Pfalz

Auch im Jahr 2002 bietet das Kulturbüro Rheinland-Pfalz wieder ein umfangreiches Weiterbildungsprogramm zu Fragen des Kulturmanagements an.

Die insgesamt ein- und zweitägigen Seminare finden an verschiedenen Orten in Rheinland-Pfalz statt und beschäftigen sich mit Themen wie öffentliche und private Kulturfinanzierung, Projektmanagement, Bühnentechnik, Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, Abgabepflichten, insbesondere Ausländersteuer, Künstlersozialabgabe und GEMA, Grafisches Gestalten von Plakaten, Handzetteln und Programmen, Verfassen von Pressetexten, Rhetorik, Existenzgründung im Kulturbetrieb und Organisationsentwicklung. Sie wenden sich an Kulturveranstalter wie Künstler, an Kleinkunsthöfen, Kulturszenen und -vereine sowie an Mitarbeiter kommunaler Kulturämter und -betriebe.

Die Veranstaltungen werden vom Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung und Kultur finanziell unterstützt und sind im Rahmen des rheinlandpfälzischen Bildungsfreistellungsgesetzes anerkannt; für sie kann Bildungsurlaub beim Arbeitgeber beantragt werden. Das ausführliche Programm ist beim Kulturbüro Rheinland-Pfalz erhältlich: 0261/9821150 oder im Internet unter www.kulturbuero-rp.de nachzulesen.

Lehrbuch der
Philosophischen Lebenskunst
für das 21. Jahrhundert



**Ein Buch für
Studenten,
Philosophielern
und für alle, die
Mut fassen,
Fragen zu
stellen, bietet
dieses Lehrbuch
praktisches
Wissen für die
Lebenspraxis.**

Lutz von Werder

**Lehrbuch der philosophischen
Lebenskunst für das 21. Jahrhundert**
DM 49,90
634 Seiten
ISBN 3-928878-88-3



Schibri-Verlag

Tel. 039753/22757

Fax: 039753/22583

e-mail: Schibri-Verlag@t-online.de

IV. Hohlraum Mahagonny

Vom Berlin der zwanziger Jahre sprach Ernst Bloch in analytischer Verfremdung als einem „Hohlraum“: ein funktionales Gebilde, mit dem die gesellschaftliche Einbildungskraft nicht Schritt halten kann. Der Hohlraum ist nicht nur ein Zeichen entfremdeter und anonymisierter Verhältnisse, sondern auch Platzhalter für allerlei Glücksversprechen. Utopia, der Nichtort, an dem die menschliche Glückseligkeit stattfindet, muß ein solcher Hohlraum sein. Die Goldstadt Mahagonny ist von Wüste umgeben; nicht Bodenschätze nähren sie, sondern Illusionen. Wie und mit welchen Projektionen wird das Glücksversprechen erzeugt? Ist mit dem vielfach verkündeten Abschied von den Utopien der Hohlraum Mahagonny verschwunden, oder hat er sich weltweit ausgebreitet? In der Spaßgesellschaft, deren Züge Mahagonny vorwegnimmt, können Hohlräume die kritische Funktion von Heterotopien (Foucault) ausüben. Trotz praller Warenwelt, in der man alles dürfen darf, gilt der Satz: „Aber etwas fehlt“. Zu den politischen Aspekten gehören auch ästhetisch-theatrale: Wie steht es mit Brechts Techniken des Fragens, der Umkehr bzw. Umfunktionierung der Aushöhlung? Ist Mahagonny ein Ort der Dekonstruktion (avant la lettre)? Was heißt heute „antikulinarische“ Kunst und ästhetische Avantgarde? Was ist aus Brechts „Thaeter“ und Weills „Misuk“ geworden?

Interessenten, die an diesem Symposium mit einem 20-25-minütigen Vortrag teilnehmen möchten, schicken bitte ihren Themenvorschlag in einem Umfang von 250-300 Wörtern bis zum **1. Juli 2002**:

in **Deutsch** an
 Florian Vassen
 Seminar für deutsche Literatur
 Universität Hannover
 Königsworther Platz 1b
 30167 Hannover
 fax: (0049) 511 / 762 4060
 vassen@mbox.sdl.uni-hannover.de

oder

in **Englisch** an
 Marc Silberman
 German Department
 818 Van Hise Hall
 University of Wisconsin
 Madison, WI 53706-1557
 fax: (001) 608 / 262 7949
 mdsilber@facstaff.wisc.edu

Das Organisationskomitee wird auch Vorschläge für Sitzungen zu speziellen Themen, bestehend aus drei ReferentInnen, berücksichtigen. Es behält sich jedoch auch das Recht vor, die Zusammensetzung der Referentengruppe zu verändern. **Ende Oktober 2002** erhalten die ReferentInnen Nachricht, ob die von Ihnen vorgeschlagenen Vortragsthemen angenommen worden sind. Es wird

erwartet, daß die TeilnehmerInnen des Symposiums – falls sie es noch nicht sind – Mitglieder der International Brecht Society werden. Die Tagungssprachen sind Deutsch und Englisch. Ausgewählte Beiträge werden voraussichtlich im Brecht-Jahrbuch (Bd. 29, 2004) veröffentlicht.

Mahagonny.com wird nicht nur als Symposium, sondern auch als ästhetische Produktion im Stadtraum anwesend sein; als Studentenproduktion der Musikhochschule „Hanns Eisler“ soll das inzwischen fast klassisch gewordene Werk am Potsdamer Platz in einem neuen Kontext mit der Realität konfrontiert werden. Gedacht ist an unterschiedliche Spielorte, die eine „kulinarische Verharmlosung“ (Brecht) von vornherein ausschließen würden und das Publikum zu Mitspielern machen könnten – vom Ortswechsel bis zum Proben und Mitsingen der Schlusschöre: „Für Teuerung / Für den Kampf aller gegen alle / Für den chaotischen Zustand unserer Städte / Für den Fortbestand des Goldenen Zeitalters.“

Weitere Kooperationen mit der Akademie der Künste, dem Literaturforum im Brecht-Haus, der Brecht-Weigel Gedenkstätte und dem Bertolt-Brecht-Archiv sind geplant. Einzelheiten über das Rahmenprogramm sind auf der Internet Webseite der IBS zu finden (<http://polyglot.lss.wisc.edu/german/brecht/>). Die Tagung findet im Hauptgebäude der Humboldt Universität zu Berlin statt (Unter den Linden 6). Die IBS bemüht sich um finanzielle Unterstützung und Sponsoren. Information über die Anmeldung zum Symposium, über Übernachtungsmöglichkeiten und Karten für das Rahmenprogramm werden ab **Februar 2003** denjenigen zugesandt, die Themenvorschläge eingereicht haben.

Ständige Konferenz Spiel und Theater an deutschen Hochschulen 2002

„Das Theater der Sprache“

27.-29. Juni 2002

an der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel

Die nächste Ständige Konferenz hat die Sprache im Theater, das „Theater der Sprache“, zum Thema. Die Tagung findet in Kooperation mit der Bundesakademie in Wolfenbüttel statt.

Das geschriebene Wort des Theater-Textes, das Werk (ergon), verknüpft sich mit dem gesprochenen Wort des Schauspielers auf der Bühne, der Tätigkeit (energia): Sprache auf der Bühne ist immer zugleich Poesie und klangliche Körperaktion.

Als Gegenbewegung zur Dominanz des Bildhaften auf dem Theater ist seit geraumer Zeit zu beobachten, dass bei zeitgenössischen Autoren und Regisseuren wieder die Sprache im Zentrum der Auseinandersetzung steht. Theater ist auch und oft vor allem andere Sprache und Arbeit am Text, an Aussage, Inhalt und Verständigung. Es gilt also, den Aspekt von Text und Sprache sichtbar zu machen und seinen Platz im Gesamtkunstwerk Theater neu zu betrachten. Zu fragen ist, wie sich Sprache heute im Theater realisiert, welche aktuellen Erscheinungsformen festzustellen sind und wie sich Schule und Ausbildung dem Text und der Sprache im Theater annehmen.

Interessenten - auch aus Arbeitsbereichen außerhalb der Hochschulen - wenden sich bitte an:

Prof. Dr. Florian Vassen, Sprecher der Ständigen Konferenz,
 Universität Hannover, Seminar für deutsche Literatur und Sprache,
 Königsworther Platz 1, 30167 Hannover
 Email: vassen@mbox.sdl.uni-hannover.de

Thomas Lang
 Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel
 Postfach 1140, 38281 Wolfenbüttel
 Email: thomas.lang@bundesakademie.de

Termine

01.-07.04.2002

Unter dem Motto Ein-drücke findet das alljährliche FORUM der Katholischen Arbeitsgemeinschaft Spiel und Theater (KAST – Mitglied der BAG) in Bonn für alle, die mit Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen oder Senioren Theater machen. Es wird in 8 verschiedenen Workshops gearbeitet: Rhythmik, Chansons und Sprechtechnik, Tanztheater, Hörspiel, Schminken, ...

Info: www.kast-theaterforum.de

25.-28.04.2002

Theatertage am See

Ein weiteres Mitglied der BAG wird sich in mehr als 15 Aufführungen und 20 Werkstätten während der 18. Theatertage in Friedrichshafen mit „TheaterRÄUMEN“ auseinandersetzen.

Info: www.theatertageamsee.de

3.-4.5.2002

Mitgliederversammlung der BAG Spiel und Theater mit Vorstandswahlen in Hannover

06.-11.5.2002

Theatertage Korbach

Während des Festivals werden Werkstätten zu folgenden Themen angeboten: Bewegungstheater, Pantomime, Improvisation, Körpertheater, Performance.

Infos unter email: rauch@landkreis-waldeck-frankenberg.de

7. bis 12. Mai 2002

Figurentheater der Nationen – FIDENA in Bochum

Ein Stipendium für Theaterschaffende an Kinder- und Jugendtheatern schreibt das Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst, Bochum, in Zusammenarbeit mit dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland aus. Es richtet sich an Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Bühnenbildner und Theaterpädagogen, die bislang wenig oder keine Erfahrung mit dem zeitgenössischen Puppen- und Objekttheater haben. Fünf Stipendiaten wird die Teilnahme an dem Festival „Figurentheater der Nationen – FIDENA“ vom 7. bis 12. Mai 2002 in Bochum ermöglicht. Zu dem Festival, einem wichtigen Treffpunkt für innovatives Theater im Grenzbereich der Sparten, werden Theater aus Frankreich, Italien, Belgien, Dänemark, Österreich Deutschland und den Niederlanden kommen. Einer der Glanzpunkte wird das zweitägige Gastspiel von Robert Lepage aus Kanada mit „the far side of the moon“ sein. Die Begegnung der Stipendiaten mit Theaterschaffenden aus dem Puppen- und Objekttheater soll Einblicke gewähren in die jeweiligen Arbeitsweisen und unterschiedlichen ästhetischen Entwürfe, sie soll außerdem Kontakte befördern zwischen den Stipendiaten und gastierenden Künstlern. Dafür wird während des Festivals ein spezielles Rahmenprogramm ausgerichtet.

Bewerbungsschluss ist der 20. April 2002. Informationen:

Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst

Hattinger Str. 467

44795 Bochum

Tel: 02 34/4 77 20

Fax: 02 34/4 77 35

email: fidena@aol.com

www.dfp-fidena.de

24. 5. – 1. 6. 2002

23. Theatertreffen der Jugend in Berlin

Veranstaltet von der Berliner Festspiele GmbH im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Forschung sowie im Zusammenwirken mit Kultusministerien der Länder, der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V., der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e.V. und der Bundesarbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule e.V.

jugend@berlinerfestspiele.de

www.berlinerfestspiele.de

15. – 22. Juni 2002

7. Weltkindertheater-Fest in Lingen (Ems) unter dem Motto ‚Let’s Fly‘

veranstaltet vom Europäischen Zentrum der AITA/IATA, in Zusammenarbeit mit dem Institut für Theaterpädagogik der Fachhochschule Osnabrück, dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt/Main, Büro Berlin und dem Theaterpädagogischen Zentrum der emsländischen Landschaft e.V. (TPZ)

Teil des Weltkindertheater-Festes und inhaltlich eng mit ihm verknüpft ist ein Symposium. Gegenstand der Diskussion sind die jeweils gezeigten Theaterstücke. Geplant ist, die theaterpädagogischen Methoden, die Tradition und den Stellenwert der Theaterarbeit des jeweiligen Landes vorzustellen.

Die Tagungsleitung haben Prof. Dr. Christel Hoffmann und Prof.

Dr. Bernd Ruping

Informationen unter: info@tpz-lingen.de

www.tpz-lingen.de

19.-21.06.2002

Theaterarbeit von und mit Straßenkindern

Im Rahmen des 7. Welt-Kindertheater-Festes in Lingen veranstaltet die BAG Spiel und Theater in Zusammenarbeit mit dem Ev. Zentrum für Medien Kunst Kultur, Hannover und dem Europäischen Zentrum der AITA/IATA (International Amateur Theatre Association) ein internationales Forum zu „Kultur und Entwicklung“. VertreterInnen von Theatergruppen aus verschiedenen Kulturkreisen sind eingeladen, von ihrer Arbeit zu berichten und die Ansätze ihrer Arbeit zur Diskussion zu stellen

Anmeldeschluss 01.05.02:

Info unter T.: 0591-91663-18 Frau Hannelt,

www.world-festival.de

02.-07.07.2002

Das Central European Committee (CEC) der International Amateur Theatre Association (AITA/IATA) organisiert für ihre Mitglieder das 3. CEC - Festival in Kazincbarcika in Ungarn. Die BAG schrieb die Teilnahme unter seinen Mitgliedern aus und gibt der ausgewählten Jugendtheatergruppe die Möglichkeit, die BAG international zu vertreten.

15.-28.7.2002

veranstaltet EDERED (European Drama Encounter) sein **7. European Youth Theatre Encounter** mit dem Thema **CHANGES** in Budapest. Die BAG entsendet eine Gruppe von 10 Jugendlichen (5 Mädchen, 5 Jungen) – die aus BewerberInnen aus dem gesamten Bundesgebiet ausgewählt worden sind - unter der Leitung von 2 erfahrenen Teamern – Theaterpädagogen. Jugendliche aus 18 europäischen Ländern arbeiten gemeinsam in gemischten Werkstätten und versuchen, sich in Englisch dem Thema des Theatercamps zu nähern.

02.-08.09.2002

Internationales Mime-Festival des Landesverbandes Spiel und Theater Mecklenburg-Vorpommern (Mitglied der BAG) in Stralsund Info: T: 03831-291210

20.-28.09.2002

Internationales Festival und Symposion **Scena 2002** des Arbeitskreises Kirche und Theater in der EKD (Mitglied der BAG) will in Hannover an die Ursprünge des Theaters erinnern und die Bedeutung der Spiritualität und der Religion im internationalen Theater der Gegenwart neu entdecken.. Das Symposion wird sich mit den Themen Spiel, Ritual und Darstellung beschäftigen.

Info: www.afg-hannover.de/zmkk

22.-28.09.2002

Schultheater der Länder 2002

Die BAG Darstellendes Spiel in der Schule veranstaltet ihr dies-jähriges Festival unter dem Motto „Über-setzen“ in Cottbus. Info unter email: info@schultheater-studio.de

21.-23.11.2002

Fachtagung der BAG Darstellendes Spiel in der Schule in Kassel mit dem Schwerpunkt **Förderung der Jugendkulturarbeit aus öffentlichen und privaten Mitteln.**

Info unter email: info@schultheater-studio.de

Ludwig-Bechstein-Preis für Kristin Wardetzky

Kristin Wardetzky, Professorin am Institut für Theaterpädagogik, Universität der Künste Berlin, hat im November vergangenen Jahres den Ludwig-Bechstein-Preis der Deutschen Märchenforschung verliehen bekommen. Sie ist die erste Preisträgerin dieser Auszeichnung. Der Preis wurde ihr auf Schloss Landsberg in Thüringen von Ministerpräsident Bernhard Vogel, für ihre besonderen Verdienste um die Erforschung und Verbreitung von Märchen, überreicht.

In zahlreichen Veröffentlichungen hat sie sich mit der Bedeutung der Märchen für die (literarische) Sozialisation von Kindern beschäftigt und theaterpädagogisch sowohl die spielerische Annäherung an Marchentexte und -motive erprobt (vgl. u.a. KORRESPONDENZEN, Heft 14) als auch die Bedeutung von Märchenstücken für das zeitgenössische Kindertheater untersucht.

Auch in der Lehre gibt Kristin Wardetzky wesentliche Impulse für die Verbreitung von Märchen und Mythen. Innerhalb der Ausbildung des Instituts für Theaterpädagogik ist das Erzählen ein wichtiges Element. Mit vielen Auftritten haben Studierende und Absolventen des Instituts, bewiesen, dass sie unter ihrer Anleitung eine hohe Kunstfertigkeit im ‚kunstlosen‘ szenischen Erzählen von Mythen und Märchen erworben haben.

Über diese Form der ‚inszenierten Einfachheit‘ sagt sie selbst: ‚Die ‚Kunstlosigkeit‘ des Erzählens, die sich der (scheinbaren) Kunstlosigkeit der Volksmärchen unterwirft, stellt sich nicht auf ‚natürliche‘ Weise durch Partizipation an einer kulturellen Praxis, an einem latenten Lernvorgang ein, sondern muss hergestellt, kalkuliert erzeugt werden. Sie wächst den Erzählern nicht zu, sondern kann nur in einem langen, aufwendigen, auch anstrengenden und gewiß nicht ohne Krisen ablaufendem Übungsprozess erworben werden.‘

Wir gratulieren!

Adressen der AutorInnen

- Lambert Blum, Rollbergstr. 37, 12053 Berlin
- Claudia Bühlamn, Josefstädterstr. 25/30, A – 1080 Wien
- Raimund Finke, Wilhelmstr. 26, 50733 Köln
- Ulrike Hentschel, Cheruskerstr. 23, 10829 Berlin,
 uhen@udk-berlin.de (neue Email!)
- Harald Hilpert, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Johannes-
 Selenka Paltz 1, 38118 Braunschweig
- Volker Jurké, Cheruskerstr. 23, 10829 Berlin, volju@t-online.de
- Gerd Koch, Sieglindestr. 5, 12159 Berlin, Koch@asfh-berlin.de
- Martina Leeker, Goebenstr. 8, 10829 Berlin
- Annemarie Matzke, Universität Hildesheim, Institut für Medien- und
 Theaterwissenschaft, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim
- Anke Meyer, Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst,
 Hattinger Straße 467, 44795 Bochum, Tel. 0234/4 77 20
- Gabriela Naumann, Boelckestr. 3, 12101 Berlin
- Pinok und Matho, 39, Rue des Trois Frères, 75018 Paris
- Joachim Reiss, Schultheater-Studio, Hammarskjöldring 17a, 60439
 Frankfurt/Main
- Hans Martin Ritter, Schopenhauerstr. 47, 14129 Berlin
- Sieglinde Roth, Josef-Huber-Gasse 7, A – 8020 Graz, roth@uni-t.org

Fotonachweise

- Harald Hilpert (zum Artikel von Harald Hilpert)
- Katharina Megnet (zum Artikel von Hans Martin Ritter)
- Franette Levieux (zum Artikel von Pinok und Matho)
- Martina Ensberger (zum Artikel von C. Bühlmann)
- Wolfgang Croce von CROCE & WIR, Fotostudio Betriebsges.m.b.H & Co. KG,
 Viktor-Franz-Str. 9, A - 8051 Graz (zum Artikel von Sieglinde Roth)
- Bruno und Eric Bühler (zum Artikel von Anke Meyer)
- Karen Kipphoff, Fotos und Video Stills aus : Time Based Work. Bergen
 (Norwegen) 2001.
- Titelbild: Heiner Studt, aus: Die großen Hand-Drucke 1990-2001. Frankfurt
 2002
- Raimund Finke (zum Artikel von Raimund Finke)

Fit für die Kultur

Weiterbildungsangebote des Kulturbüros Rheinland-Pfalz

Auch im Jahr 2002 bietet das Kulturbüro Rheinland-Pfalz wieder ein umfangreiches Weiterbildungsprogramm zu Fragen des Kulturmanagements an.

Die insgesamt ein- und zweitägigen Seminare finden an verschiedenen Orten in Rheinland-Pfalz statt und beschäftigen sich mit Themen wie öffentliche und private Kulturfinanzierung, Projektmanagement, Bühnentechnik, Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, Abgabepflichten, insbesondere Ausländersteuer, Künstlersozialabgabe und GEMA, Grafisches Gestalten von Plakaten, Handzetteln und Programmen, Verfassen von Pressetexten, Rhetorik, Existenzgründung im Kulturbetrieb und Organisationsentwicklung. Sie wenden sich an Kulturveranstalter wie Künstler, an Kleinkunstbühnen, Kulturszenen und -vereine sowie an Mitarbeiter kommunaler Kulturämter und -betriebe.

Die Veranstaltungen werden vom Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung und Kultur finanziell unterstützt und sind im Rahmen des rheinlandpfälzischen Bildungsfreistellungsgesetzes anerkannt; für sie kann Bildungsurlaub beim Arbeitgeber beantragt werden. Das ausführliche Programm ist beim Kulturbüro Rheinland-Pfalz erhältlich: 0261/9821150 oder im Internet unter www.kulturbuero-rp.de nachzulesen.

Lehrbuch der
 Philosophischen Lebenskunst
 für das 21. Jahrhundert



Ein Buch für
 Studenten,
 Philosophiefans
 und für alle, die
 Mut fassen,
 Fragen zu
 stellen, bietet
 dieses Lehrbuch
 praktisches
 Wissen für die
 Lebenspraxis.

Lutz von Werder

Lehrbuch der philosophischen
 Lebenskunst für das 21. Jahrhundert
 DM 49,90
 634 Seiten
 ISBN 3-928878-88-3



Schibri-Verlag
 Tel. 039753/22757
 Fax: 039753/22583
 e-mail: Schibri-Verlag@t-online.de

nicht entleihbar

