

Theaterwerkstatt Heidelberg

Wissenschaftliche Abschlussarbeit im Rahmen der berufsbegleitenden Ausbildung
zum Theaterpädagogen (BuT)

Bewegungsspielraum

-

*Bewegung als Gestaltungsmedium in der theaterpädagogischen
Arbeit*

Vorgelegt von:

**Clemens Ebner
Zollernstraße. 25
78462 Konstanz**

Konstanz, im September 2008

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Zur Bedeutung von Körperlichkeit und Bewegung im Theaterspiel.....	4
2.1 Theaterspielen als Prozess der Verkörperung.....	4
2.2 Der Körper als Medium der Wahrnehmung und des Ausdrucks	5
2.2.1 Körpersprache in der Alltagskommunikation.....	5
2.2.2 Körperausdruck und Gefühle - Embodiment.....	8
2.3 Körper und Bewegung als theatralische Zeichen.....	11
3. Bewegungsspielraum – Bewegung als Gestaltungsmedium.....	15
3.1 Bewegungsvokabular und Parameter der Bewegungsgestaltung.....	15
3.2 Theaterspezifische Bewegungsarbeit.....	18
3.2.1 Stanislawski und die Physischen Handlungen.....	19
3.2.2 Die Biomechanik Meyerholds.....	21
3.2.3 Das gestische Prinzip bei Brecht.....	24
3.3 Theaterspiel als Choreographie der Bewegungen.....	26
4. Bewegungsgestaltung in der theaterpädagogischen Praxis.....	28
4.1 Praxismodell Bewegungstheater.....	28
4.2 Methodische Grundlagen– Improvisation und Gestaltung.....	29
4.3 Vorschläge für die Praxis.....	30
4.3.1 Bewegung und Figur – Die Suche nach dem geeigneten Spannungszustand.....	30
4.3.2 Bewegung und Szene – Die Dramaturgie der Bilder.....	33
4.3.3 Bewegung und Atmosphäre – Der Klang der Bewegungen.....	35
5. Fazit.....	36
Literaturverzeichnis.....	38
Anhang:.....	40
Gefühlswirkungsmuster nach Rellstab.....	40
Korrelation zwischen Bewegungsfaktoren und Bewegungsausdruck.....	41
Korrelation zwischen Bewegungsmerkmal und Bewegungsausdruck.....	41
Korrelation zwischen Bewegungsart, dominierendem Merkmal und Ausdruck.....	42
Modell des Kreativen Bewegungsunterrichts bzw. des Bewegungstheaters (modifiziert nach Tiedt und Neuber).....	42

1. Einleitung

Die Kunst des Theaters ist seit jeher an den menschlichen Körper als zentrales, konstitutives Element gebunden, ihm wurde aber im Verlauf der Theatergeschichte in variabler Ausprägung und genrespezifischer Abhängigkeit sehr unterschiedlich Aufmerksamkeit zuteil. In jüngerer Zeit spielt er sowohl in den theaterästhetischen Erscheinungsformen als auch in der diesbezüglichen, sowie allgemein sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskussion, wieder verstärkt eine wichtige Rolle, nicht zuletzt in Folge des aus der kulturellen wie künstlerischen Perspektive häufig konstatierten *performative turn*. In Bezug auf die Theaterästhetik hat sich diese Wende dahingehend vollzogen, dass dem Körper, einhergehend mit einer zunehmenden Infragestellung der bisweilen als absolut angesehenen Werk- und Textorientierung, als ästhetische Komponente in der künstlerischen Praxis und dem entsprechenden theoretischen Diskurs tendenziell zunehmend Bedeutung zugesprochen wird, eine Entwicklung, die sich in den verschiedenen Erscheinungsformen der, und Betrachtungen zur Performance-Kunst wohl am radikalsten, im, wie es Hentschel nennt, „*performancenahen, zeitgenössischen Theater*“¹ aber ebenfalls deutlich zeigt. Im Zuge dieses sogenannten Performativierungsschubs im zeitgenössischen Theater, welcher unter anderem auch gekennzeichnet ist von einer Annäherung zwischen Theater und anderen körpernahen Künsten wie z.B dem Tanz, wird das ästhetische Material, der Körper des Darstellers immer häufiger in besonderer Weise betont und in den Vordergrund gestellt. Diesen Entwicklungen teilweise Rechnung tragend verwundert es nicht, dass auch die Theaterpädagogik als Disziplin in Anbindung an die künstlerische Theaterpraxis diesen Aspekt immer wieder in Augenschein nimmt und sich mit der Bedeutung von Körper und Bewegung in der theaterpädagogischen Praxis auseinandersetzt, was gegenwärtig auch an der Zahl der diesbezüglichen Publikationen ablesbar ist.

Vor diesem Hintergrund möchte auch ich in dieser Arbeit meinen thematischen Schwerpunkt in diesem Bereich setzen und den Aspekt Bewegung als grundlegende Komponente des Theaterspielens in den Mittelpunkt der Auseinandersetzungen stellen. Hierbei möchte ich insbesondere der Frage nachgehen, wie Bewegung als Gestaltungsmedium in der theaterpädagogischen Praxis eingesetzt werden kann und welche Möglichkeiten der Einsatz dieses Mediums im theatralischen Zusammenhang bietet.

Ausgehend von grundlegenden Überlegungen zur Bedeutung von Körper und Bewegung beim Theaterspielen soll zunächst der Körper in seiner Funktion als Medium der Wahrnehmung und des Ausdrucks vorgestellt und im Anschluss daran die Bedeutung von Körper und Bewegung als theatralische Zeichen näher beleuchtet werden. Daran anknüpfend soll im Rückgriff auf Konzepte der tanzwissenschaftlichen Bewegungsanalyse sowie der Tanzpädagogik das Phänomen Bewegung in seiner Charakteristik beschrieben und daran angelehnt die Kriterien der Bewegungsgestaltung im Sinne eines handhabbaren Bewegungsinstrumentariums vorgestellt werden. In diesem Zusammenhang ergibt sich dann die Frage, wie das zur Verfügung stehende Bewegungsvokabular theaterspezifisch eingesetzt werden kann und welchen Bedingungen es in diesem Kontext unterliegt. Ausgehend von den Anforderungen, welche das Theater an die Bewegung stellt, sollen daran anknüpfend aus den Theaterkonzeptionen Stanislawskis, Meyerholds und Brechts Anregungen und ästhetische Orientierungspunkte für eine theaterspezifisch sinnvolle Bewegungsarbeit gewonnen werden. Auf der Basis der so gewonnen Hinweise werden abschließend methodische Vorschläge zur Bewegungsgestaltung im Rahmen der theaterpädagogischen Praxis angestrebt, die, so

1 Hentschel, Ulrike (2007): Theater und Schule. In: Siemens Arts Program (Hg.): *Kiss – Kultur in Schule und Studium. Theater und Neue Dramatik in der Schule*. München.

mein Vorschlag, anhand des Modells der kreativen Bewegungserziehung bzw. des Bewegungstheaters realisiert werden können. In Bezugnahme auf dieses Modell und unter Einbindung der vorgestellten Theaterkonzepte, sollen dann die bisherigen Erkenntnisse zusammengeführt werden und in konkretere beispielhafte Praxishinweise zur Bewegungsgestaltung im Hinblick auf die theaterspezifischen Kategorien der Figur, der Szene und der Atmosphäre münden, um damit zumindest in Ansätzen den möglichen Bewegungsspielraum einer theaterpädagogischen Praxis diesen Schwerpunkts zu umreißen.

2. Zur Bedeutung von Körperlichkeit und Bewegung im Theaterspiel

2.1 Theaterspielen als Prozess der Verkörperung

Aus ästhetischer Perspektive lässt sich Theaterkunst allgemein als eine Mischform verschiedener künstlerischer Medien oder auch Zeichensysteme verstehen, deren Zusammenspiel in wechselseitiger und je nach Genre unterschiedlich gewichteter Verschränkung als Ergebnis das Gesamtkunstwerk einer theatralischen Aufführung entstehen lässt. Innerhalb dieses Konglomerats einzelner künstlerischer Ausdrucksformen im Theaterereignis steht der agierende Spieler und damit der Mensch selbst im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. Ein Theater ohne den Menschen ist nicht möglich, vielmehr beruht im Anschluss an Ulrike Hentschel Theaterspiel als performative Kunstform gerade auf der „*unmittelbaren Anwesenheit der (spielenden und zuschauenden) Akteure*“², also dem Menschen als Produzent und Rezipient des theatralischen Geschehens. Auf der Produktionsseite stellt der Spielende in dieser unmittelbaren körperlichen Präsenz den Ausgangs- und Fluchtpunkt der theatralischen Arbeit dar, indem er sich mit der Absicht, dem Publikum etwas mitzuteilen, selbst als künstlerisches Material gestaltend in Szene setzt, d.h. im Gegensatz zur Praxis in anderen Kunstgattungen selbst als Bedeutungsträger fungiert. Jürgen Weintz spricht in diesem Zusammenhang von einem Vorgang der „*Verkörperung im Menschen selbst*“, in welchem „*Subjekt und Objekt des theatralischen Prozesses [...] unlösbar miteinander verbunden*“³ sind, und verweist damit auf das theatralische Charakteristikum der „*Dopplung des Spielers in Person und Figur bzw. Produkt und Produzent*“⁴. Diese Ambivalenz des Spielers liegt darin begründet, dass dem Schauspieler die Aufgabe zukommt, mit Hilfe seiner eigenen Physis eine fremde Figur, ein „*erdachtes Anderes zu verkörpern bzw. [...] formend darzustellen*.“⁵ Dabei gilt es, sich im Sinne eines Transformationsprozesses einer fiktiven Figur, unabhängig davon, ob es sich um eine literarisch vorgelegte oder selbst entwickelte Figur handelt, anzuverwandeln, oder anders formuliert mit Hilfe der eigenen Körperlichkeit (dem realen Selbst) eine neue Körperlichkeit (ein fiktives, fremdes Selbst), den *Körpertext* der Rolle, gestaltend zu entwickeln. Dieser als Transformation beschriebene Prozess der Verkörperung durch den Schauspieler macht den Kern der künstlerischen Theaterarbeit aus und basiert nach Weintz auf der Anwendung von „*ganzheitlichen, leibseelischen Einfühlungs-, Ausdrucks- und Darstellungsweisen*“. Er gliedert sich in zwei grundlegende Vorgänge der Anverwandlung, die sich wechselseitig bedingenden Dimensionen der annähernden Einfühlung oder Identifikation und der distanzierenden Formung oder Konstruktion auf. Hierbei „*müssen die Spieler den Stoff durch ihren subjektiven Filter assimilieren und ihre Entwürfe in eine für*

2 Hentschel, Ulrike (2000): *Theaterspielen als ästhetische Bildung*. Weinheim, S.135.

3 Weintz, Jürgen (2008): *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*. Berlin, S 178.

4 Weintz (2008), S.134.

5 Weintz (2008), S.179.

*Außenstehende nachvollziehbare Form bringen*⁶. Beide Teilvorgänge sind, wie der Begriff des Verkörperns bereits suggeriert, an die körperliche Existenz des Schauspielers gebunden. Sowohl Einfühlung als auch Konstruktion vollziehen sich als ganzheitlicher, psychophysischer Prozess letztendlich über den Körper. Der Körper fungiert sozusagen als zentrales Bezugssystem und Instrument der Wahrnehmung und Gestaltung und macht es auf diese Weise erst möglich, Bedeutung zu erzeugen, als Mitteilung an den Zuschauer etwas auszudrücken oder darzustellen, was schlussendlich das Ziel einer Theateraufführung ist.

In diesem Zusammenhang steht vor dem Hintergrund, dass die „*Spielenden am Theater die künstlerischen Zeichen mit dem eigenen Körper hervor[bringen]*“⁷, dem Akteur mit dem Ziel der Konstruktion als absichtsvoller, bedeutungsgenerierender Gestaltungsvorgang mit Wirkungsabsicht im Hinblick auf ein Publikum ein breites Spektrum an körpergebundenen Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten bzw. Zeichensystemen zur Verfügung. In Anlehnung an die Ausführungen von Erika Fischer-Lichte zur Semiotik des Theaters, spielen neben den verbalen Ausdrucksformen des Sprechens oder des Gesangs in besonderem Maße auch die Zeichen des Körpers selbst und seiner Bewegungen, um die es im Rahmen dieser Arbeit hauptsächlich gehen soll, als gestaltbare Elemente des Ausdrucks und der Darstellung in der theatralischen Produktion eine wichtige Rolle. Sie können unter Bezugnahme auf Christine Bernd, die das Theaterspiel in Anlehnung an Lorenzer als „*spezifische Form sinnlich-symbolischer Interaktion*“⁸ beschreibt, im Rahmen des für den Schauspieler zur Verfügung stehenden Ausdrucksrepertoires auch als die präsentativ-symbolischen Elemente im Kontrast zu Ausdrucksformen des Diskursiven verstanden werden.

Die Bedeutung dieser Art von Zeichen auf dem Theater liegt zunächst einmal in der organischen Beschaffenheit des Körpers als solches begründet, in seiner Existenz als wahrnehmendes und mitteilendes Organ, als Schaltstelle zwischen Eindruck und Ausdruck. Bevor im weiteren Verlauf der Arbeit der Frage nachgegangen werden soll, auf welche Weise der Körper und seine Bewegungen im Theater als Zeichen funktionieren und darauf aufbauend dann, inwiefern er im Prozess der theatralischen Produktion als Gestaltungsmedium in der theaterpädagogischen Arbeit eingesetzt werden kann, soll es deshalb zunächst darum gehen, den Körper in seiner Funktion als Ausdrucksmedium näher zu beschreiben.

2.2 Der Körper als Medium der Wahrnehmung und des Ausdrucks

2.2.1 Körpersprache in der Alltagskommunikation

Vor dem Hintergrund der Annahme, dass im Theater Wirklichkeit abgebildet, verfremdet oder gerade auch erzeugt wird und hierbei zumindest dem wirklichen Leben ähnliche Formen der Kommunikation praktiziert werden, lohnt sich ein Blick darauf, auf welche Weise sich Menschen im Nicht-Kunstraum untereinander verständigen. Dies geschieht, wie dann auch auf der Bühne, einerseits über die Verbalsprache. Eine elementare Rolle spielt aber auch in der alltäglichen Kommunikation die Sprache des Körpers. Über die Komponenten der Mimik und Gestik ist er in der Lage, Inhalte zu transportieren, als Träger von Botschaften zu fungieren. Legt man das weitläufig bekannte Vier-Ohren Modell der Kommunikation zugrunde, schließen diese Körpersignale Mitteilungen zur persönlichen

6 Weintz, Jürgen (2008), S.178.

7 Hentschel, Ulrike (2000), S.146f.

8 Bernd, Christine (1987): *Bewegung und Theater. Lernen durch Verkörpern*. Frankfurt am Main, S.39.

Verfassung des sendenden Subjekts, seine Gefühlslage, Beziehungsaspekte, also Signale, die die Einstellung zwischen den an der Kommunikation Beteiligten erkennen lassen, und ggf. auch appellative Komponenten mit ein. Hanne Seitz unterscheidet vor diesem Hintergrund primär drei Deutungsebenen der körpersprachlichen Zeichen, die Ebene des Subjekts, auf welcher die Zeichen Rückschlüsse auf die Verfassung und Gefühle der jeweiligen Person zulassen, die Objektebene, welche Aufschluss über die Einstellungen gegenüber einer Sache gibt, und die Interaktionsebene, welche die Körpersprache im Hinblick auf die Erwartungen in einer Kommunikationssituation deuten lassen. Weiterhin lassen sich in Anlehnung an Boenisch, der sich auf das Verhaltenspsychologische Modell von Ekman und Friesen beruft, grundsätzlich vier Bedeutungskategorien oder Funktionsweisen von Körperzeichen unterscheiden: Embleme, Illustratoren, Regulatoren und Adaptoren. Unter Emblemen versteht man Zeichen, welchen „eine bestimmte, kulturell encodierte Bedeutung zukommt, wie dem Bilden der Faust“. Ihre Bedeutung ist also allgemein bekannt, ersetzt direkt die Sprache. Illustratoren dagegen sind sprachbegleitende Körperzeichen, die im Wortsinne das Gesagte illustrieren bzw. bildlich ergänzen, wie z.B. uneindeutiges Gestikulieren der Arme und/oder Hände beim Sprechen. Die dritte Kategorie bilden die Regulatoren, welche Kommunikation und Interaktion, wie der Name wiederum andeutet, regulieren. Sie lassen sich in „kommunikationsregulierende Körperzeichen“, die den Ablauf der Kommunikation mitbestimmen, wie z.B. das Signalisieren von Zustimmung oder Zweifel (in der einfachsten Form Nicken oder Kopfschütteln), und „relationsregulierende Zeichen“, die dazu dienen, „die Beziehung zwischen Personen herzustellen oder zu klären“, aufteilen. Die letzte Gruppe der Körperzeichen bilden die Adaptoren, sie beschreiben „verschiedene Formen taktiler Beziehungsaufnahme“⁹, wie z.B. das Auflegen der Hand auf die Schulter des Gegenübers oder Ähnliches.

Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Vorgänge des Sendens und Empfangens über den Körper sich im Wesentlichen unbewusst vollziehen, „obwohl sie [die Körpersignale; a.d.V] im Kommunikationsprozess mit ca. 70% eine wesentliche und mitunter dominante Rolle spielen.“¹⁰ Vieles spielt sich hierbei auf der sich einem direkten Zugriff entziehenden neurophysiologischen Ebene ab und muss zwangsläufig im Bereich des Intuitiven angesiedelt werden. Daran wird deutlich, dass sich die Körpersprache in der Absicht einer bestimmten Mitteilung auch nur bedingt kontrollieren lässt, eine eindeutige Bedeutungszuschreibung des Körperausdrucks von der Empfängerseite kaum möglich ist. Die Zeichen des Körpers erscheinen als „dynamische, äußerst flexible Zeichen“, die sich in ihrer „strukturellen Offenheit“ durch eine gewisse „Widerspenstigkeit“¹¹ auszeichnen. So sind äußerlich erkennbare Körperzeichen, eine bestimmte Bewegung oder Geste, nicht absolut und allgemeingültig – im Sinne eines Katalogs - auf eine bestimmte innere Befindlichkeit zurückzuführen. Sie sind individuell eingefärbt und gehen, so Seitz, einerseits auf persönliche „Erinnerungsspuren“ im Lebenslauf des jeweiligen Menschen zurück, die im Verlauf der persönlichen (Körper-)Sozialisation eingeschrieben werden, werden andererseits aber auch durch gewisse „kulturelle Stereotypen“¹² beeinflusst.

Nichtsdestotrotz lässt sich die Körpersprache, wenn auch nicht mit Eindeutigkeit zuordnen, zumindest

9 Boenisch, Peter M. (2000): Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater. In: Bayerdörfer, Hans-Peter / Jeschke, Claudia (2000): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin, S.26f.

10 Seitz, Hanne (2003): Körpersprache. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.) (2003): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow, S.162ff.

11 Boenisch, Peter M. (2000), S.17.

12 Seitz, Hanne (2003), S.17.

interpretieren und mit relativer Sicherheit stimmig verstehen. Die Verständlichkeit der körpersprachlichen Mitteilungen in der menschlichen Kommunikation, ob nun bewusst oder eher intuitiv, ist deshalb möglich, weil zumindest in Grundzügen nachweisbare Analogien zwischen innerer Befindlichkeit und äußerem Erscheinen, zwischen Psyche und Physis, also letztlich zwischen Körperwahrnehmung und Körperausdruck bestehen. Die Grundlage hierfür ist die Tatsache, dass der menschliche Körper in diesem Zusammenhang als psycho-physische Einheit, als Medium betrachtet werden kann, welches Wahrnehmung und Expressivität in sich verbindet. Im Anschluss an Helmut Plessner, der dieses Phänomen aus anthropologischer Perspektive mit dem Begriff der „*exzentrischen Positionalität*“¹³ bezeichnet hat, verbinden sich im Menschen die körperlichen Dimensionen von ‚Leib-sein‘ und ‚Körper-haben‘. Dies bedeutet, dass der Mensch einerseits mit seinem sinnlich-wahrnehmenden Leib in der Welt *ist*, in seiner Körperlichkeit sich und die Welt wahrnimmt, und gleichzeitig auch über ihn als mitteilendes Instrument und Werkzeug verfügen kann, indem er einen Körper *hat*. Ursula Brandstätter hat diesen Zusammenhang zwischen Eindruck und Ausdruck wie folgt formuliert:

*„Bezogen auf die Wahrnehmungsweise des Körpers stehen wir gleichzeitig außerhalb wie innerhalb. Zwischen Medium der Mitteilung und Medium der Wahrnehmung kann keine scharfe Trennlinie gezogen werden. Wir können das Medium des Körpers nicht einfach vom wahrnehmenden Menschen ablösen, denn das Medium des Körpers ist an Personen, also an Menschen in ihrer physisch-psychischen Ganzheit gebunden.“*¹⁴

Die sich am Medium Körper manifestierende Wechselbeziehung zwischen Wahrnehmung und Ausdruck lässt sich nach Brandstätter anhand des Konzepts der „Transformation von Energie“ genauer verdeutlichen. Gemäß dieses Modells, mit welchem sie Kunst auf der Grundlage neuropsychologischer Erkenntnisse als Transformationsvorgang beschreibt, ereignet sich der Prozess zwischen Wahrnehmung und Ausdruck als energetischer Umwandlungsprozess auf mehreren Ebenen. Zunächst werden innere und äußere Reize über die körperlichen Sinnensorgane aufgenommen und verarbeitet, wodurch neuronale Energie in Form von Spannungszuständen des Gehirns entsteht. In einem ersten Schritt wird dann „*neuronale Energie in kognitive und emotionale Energie umgewandelt*“, wodurch Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken entstehen, die Brandstätter wiederum als „*energetische Zustände*“ beschreibt. Letztere werden dann schlussendlich in einem weiteren Umwandlungsprozess, den sie als Zeichenprozess oder „*semiotischen Transformationsprozess*“ mit dem Ziel der Verständigung untereinander bezeichnet, in eine „*mittelbare Gestalt*“ gebracht, werden zur Ausdrucksgeste transformiert. Dies ermöglicht schließlich die Kommunikation im Alltag, indem zusammenfassend also „*interne energetische Zustände, die sich als Kognitionen und Emotionen manifestieren, in kommunizierbare Zeichen umgewandelt werden.*“¹⁵ Hierbei unterscheidet sie allerdings angeborene und erlernte Transformationsmechanismen, wie das Lachen oder Weinen auf der einen, und Ausdrucksgesten wie Körperhaltungen sowie Mimik auf der anderen Seite.

Diese Zusammenhänge werden in Bezug auf das Theater, in welchem der Körper als Ausdrucks- und Darstellungsmedium ästhetisch gebraucht wird, in besonderer Weise wichtig, da es hier um das über die Alltagskommunikation hinausgehende Finden und bewusste Gestalten geeigneter Mitteilungsformen für Ideen, Kognitionen, Emotionen bzw. allgemein interner Zustände geht. Im Gegensatz zu den hier beschriebenen, meist unbewusst ablaufenden Vorgängen, beruht das Theater auf dem gesteuerten Einsatz des Körpers als

13 Plessner, Helmut (1970): *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt am Main, S.51ff.

14 Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln, Weimar, Wien, S.145.

15 Brandstätter (2008), S.69f.

Ausdrucksmedium. So will beispielsweise die Haltung oder Gefühlslage einer bestimmten Figur in angemessener Form in Szene gesetzt oder die Beziehung zwischen zwei Figuren treffend herausgestellt werden. In den Worten Brandstätters ist hier eine ästhetische Überhöhung der alltäglichen körpersprachlichen Kommunikation nötig, als nochmalige, „*ästhetische* [Hervorhebung d.V.] *Transformation [...] der Alltagskommunikation*“¹⁶.

Insofern basiert das Theater also genuin auf dem Einsatz des Körpers als Mittel der Darstellung und des Ausdrucks im Alltag. Zugleich aber „*spielt [es] mit den körpersprachlichen Zeichen der Kultur, setzt sie in den theatralen Rahmen, denotiert ihre primäre Funktion und zeigt sie (u.U. verfremdet, verdichtet, verschoben) buchstäblich noch einmal.*“¹⁷ Um diesen ästhetischen Einsatz der körpersprachlichen Zeichen im Theater zu ermöglichen, um zielgerichtet mit ihnen zu spielen, müssen die hier allgemein beschriebenen Zusammenhänge noch genauer beleuchtet werden, muss gezielter gefragt werden, welche Analogien zwischen Innen und Außen, zwischen Gefühlen, Gedanken, Empfindungen, Einstellungen und deren körperlicher Manifestation bestehen, bzw. wie genau sich das Innere äußerlich manifestiert und – dies soll der folgende Abschnitt zeigen – auch umgekehrt.

2.2.2 Körperausdruck und Gefühle - Embodiment

Wie oben bereits beschrieben ist der Mensch als psycho-physische Einheit zu verstehen, dessen Innenleben über die Körpersprache als wahrnehmbarer Ausdruck in Mimik, Gestik und Körperhaltung erkennbar wird. Hierbei lassen die äußerlich erkennbaren Zeichen Rückschlüsse auf die innere Verfasstheit der Person zu, da spezifische Analogien zwischen Gefühlen und deren körperlicher Manifestation bestehen. In der Neuropsychologie hat man diese Analogien genauer untersucht und dabei festgestellt, dass bestimmte Gefühle mit spezifischen Reaktionsmustern auf der körperlichen Ebene korrelieren, die sich physiologisch einerseits durch Veränderungen von Herzrhythmus, Blutdruck und Atemfrequenz und andererseits durch unterschiedliche Spannungszustände der Muskulatur (Muskeltonus) zeigen¹⁸. Diese führen dann wiederum zum jeweilig entsprechenden Erscheinungsbild bzw. Körperverhalten in Mimik, Körperhaltung und Atmung. Diese Reaktionen lassen sich übereinstimmend und kulturell übergreifen relativ deutlich in Bezug auf die menschlichen Grundgefühle (Glück, Trauer, Angst, Ärger, Ekel, Interesse, Überraschung) voneinander unterscheiden. Interessant ist in diesem Zusammenhang besonders die Tatsache, dass sich diese Abläufe nicht nur in eine Richtung, d.h. von den etwaig ursächlichen, inneren Zuständen zu den reaktiven körperlichen Manifestationen vollziehen, sondern im Sinne einer „*Bidirektionalität*“ wechselseitig charakterisiert sind. In der Neuropsychologie ist dieses Phänomen unter dem Begriff und mit dem Konzept des *Embodiment* umfassend beschrieben worden. Hierbei konnte gezeigt werden, dass Emotionen, Kognitionen und der Körper des Menschen sowie seine Umwelt so miteinander in Beziehung gesetzt sind, dass sie sich nach dem Prinzip der Selbstorganisation gegenseitig wechselseitig, genauer durch „*zirkuläre Kausalität*“¹⁹, ständig beeinflussen. Dies bedeutet, dass jede ursächliche Veränderung in einem der genannten Bereiche Auswirkung auf die anderen Komponenten hat:

„Kognition ist durch die Körperzustände und Gefühle embodied und durch die Umwelt situiert. 'Embodied' bedeutet: Kognition findet in ständiger Wechselwirkung mit dem Zustand des Körpers statt. Körperzustände sind

16 Brandstätter (2008), S.73.

17 Seitz, Hanne (2003), S.163.

18 Zum detaillierten, neurophysiologischen Ablauf dieser Vorgänge siehe: Cantieni, Benita [u.a.] (2006): *Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen*. Bern, S.78ff.

19 Cantieni (2006), S.15.

z.B. Körperausdruck,, -haltung, -spannung. Gefühle (also Affekte und Emotionen) sind ebenfalls wesentlich Körperzustände. Die Wechselwirkung Kognition – Körper ist zirkulär-kausal. Der Körper wirkt als Kontrollparameter auf die Kognition ein und verursacht so die Bildung von kognitiven Mustern.“²⁰

Kognition meint in diesem Zusammenhang alle Prozesse des Denkens und schließt neben vielen anderen auch Wahrnehmen, Erkennen, Vorstellen und Erinnern mit ein. Gleichzeitig sind die Kognitionen eng mit der Gefühlswelt verschränkt, welche als parallel geschaltetes Bewertungssystem der Kognitionen zu verstehen ist, wie auch Brandstätter in Anlehnung an den Kognitionswissenschaftler Ciompi betont:

„Alle kognitiv-sensorischen Informationen werden mit einer affektiven Färbung versehen. Wir konstruieren also unsere Wirklichkeit über das Kognitionssystem der Wahrnehmungen und über das darin integrierte bewertende Emotionssystem. Die Wahrnehmungsbilder, die uns die Sinne liefern, werden emotional gefärbt und damit mit persönlicher Bedeutsamkeit versehen.“²¹

Vor diesem Hintergrund wird psychisches Erleben nicht nur im Körperausdruck sichtbar, sondern kann aufgrund der Tatsache, dass *„der Körperausdruck, die Körperhaltung [bestimmt] umgekehrt Kognition und Emotion“*²² bestimmt, durch die Art und Weise des Körperverhaltens direkt beeinflusst und auch hervorgerufen werden. Im Anschluss an Storch wird dies auf neuronaler Ebene durch die Prinzipien des *Body Feedback* und des *Facial Feedback* ermöglicht. Die Grundlage hierfür bilden die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Menschen über die verschiedenen Körpersinne. Dementsprechend verfügt der Körper neben den nach Außen gerichteten Sinnesystemen des Visuellen, Auditiven, Taktilen, Gustatorischen und Olfaktorischen auch über ein *„somatosensorisches System“*, welches die *„[...]auf die Eigenwahrnehmung des Körpers gerichtete[n] Sinne des Körpers wie den Muskelsinn, den Gelenksinn, den Haltungssinn, den Kraftsinn, den Temperatursinn[...]“*²³ usw. einschließt und eng mit dem sensomotorischen System zur Bewegungssteuerung verknüpft ist. Über diese Sinnesysteme erhält das Gehirn Rückmeldungen aus dem Körper und verarbeitet sie im Sinne der oben genannten Feedback-Prinzipien:

„Unter Body-feedback versteht man die Rückmeldeprozesse, die das psychische System aus dem Körper bekommt. Body-feedback kann aufgrund der wechselseitigen Beeinflussungsmöglichkeiten, die zwischen Körpergeschehen und psychischem System bestehen, eine massive Wirkung entfalten. Der Fluss der Rückmeldungen kann unter der Perspektive der gesamten Körperhaltung betrachtet werden, er zeitigt seine Wirkung aber auch bereits schon aufgrund der Rückmeldungen aus der Gesichtsmuskulatur. In diesem Fall spricht man von Facial feedback.“²⁴

Die mögliche Beeinflussung der Gefühle durch ein entsprechendes Körperverhalten, durch z.B. das Einnehmen einer bestimmten Körperhaltung (etwa eine tief gebeugte Haltung) oder die bewusste Steuerung der Mimik (etwa tief hängende Mundwinkel), wurde sehr eingehend von der chilenischen Neurophysiologin Susana Bloch untersucht. Sie hat auf der Basis dieser Zusammenhänge die bereits oben erwähnten Veränderungen des Körperzustands explizit in Bezug auf die menschlichen Grundgefühle betrachtet und die Analogien näher beschrieben. Auf diesen von ihr erarbeiteten *emotion-patterns* aufbauend, hat sie in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Pedro Ortheus speziell für Schauspieler die Methode des „Alba-Emoting“ entwickelt, mit deren Hilfe bestimmte Gefühle gezielt über den Körper hergestellt werden sollen. Voraussetzung für die Anwendung dieser

20 Cantieni (2006), S.31.

21 Brandstätter (2008), S.96.

22 Cantieni (2006), S.16.

23 Brandstätter (2008), S.14.

24 Cantieni (2006), S.39ff.

Methode ist die genaue Kenntnis der Analogien zwischen den Gefühlen und den damit in Verbindung stehenden körperlichen „*Verhaltensänderungen und Spannungsänderungen*“, die u.a. Rellstab unter Berufung auf Bloch als „*Gefühls-Wirkungs-Muster*“²⁵ bezeichnet, und den sieben Grundgefühlslagen katalogartig zugeordnet hat²⁶.

Die Zusammenhänge zwischen inneren Vorgängen und Ausdruck sind für die Kunst des Theaters fundamental, da hier interagierende Menschen gezeigt werden, deren äußerlich sichtbares Handeln, wie im Leben auch, beeinflusst wird durch äußere und innere Antriebe, Gefühle, Einstellungen, Motive, Interessen usw. Letztere gilt es im Hinblick auf ein Publikum gezielt sichtbar zu machen als die „*Beweggründe für das Handeln von Figuren*“, die, wie Jurké es formuliert, „*das Interessanteste für Spieler und Publikum*“²⁷ im Theater sind, nicht nur durch Sprache, sondern vor allem auch durch Körpersprache und Bewegungshandeln. Diese muss der Schauspieler auf der Bühne durch das Medium seines Körpers zum Ausdruck bringen oder darstellen können. Die Arbeit am Körperausdruck muss dementsprechend in der Theaterpraxis und der theaterpädagogischen Arbeit eine wichtige Rolle spielen. Wie die Ausführungen oben zeigen, liegt über das Konzept des Embodiment hierfür zunächst ein brauchbares theoretisches Fundament vor, welches es ermöglicht, Körperausdrucksarbeit oder Gefühlsarbeit auch als Arbeit am, mit und vor allem über den Körper zu praktizieren, über den Körper zum Erleben zu gelangen, ohne dabei zwingend, was aber auch möglich wäre, den Weg zu den Gefühlen, zum Erleben, über Prozesse der Introspektion, der Reaktivierung von Erinnerungen mittels emotionalem oder sensorischen Gedächtnis gehen zu müssen. Grundsätzlich führen beide Varianten zum Ziel, der Vorteil des körperlichen Weges mag aber darin liegen, dass er einerseits einen sehr schnellen und unmittelbaren Zugang zu den Emotionen ermöglicht und andererseits die Gefahr des Verhaftetbleibens in eventuell sehr tiefgehenden, persönlichen Emotionslagen oder das Aufbrechen verdrängter innerer Konflikte aufgrund der Suche in der eigenen Biographie in geringerem Ausmaß besteht, da die Körperarbeit zumindest primär vergleichsweise oberflächlicher verläuft, wenn man so will, einen weniger „tiefenpsychologischen“ Verlauf nimmt.

Wie die körperorientierte Arbeit am Gefühlsausdruck konkret aussehen kann, soll im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer beleuchtet werden. Grundsätzlich ist hier aber zu beachten, dass es in der theaterspezifischen Arbeit am Körperausdruck nicht primär und ausschließlich um die Auseinandersetzung mit dem Selbsta Ausdruck geht, um den Ausdruck individueller Gefühlslagen, sondern im Wesentlichen auch um die Erarbeitung des Körperausdrucks einer Figur, um Darstellung, auch wenn sich beide Komponenten wie bereits ausgeführt nicht definitiv voneinander trennen lassen bzw. sich notwendig bedingen. Vor diesem Hintergrund sind neben dem Körper als Ausdrucksmedium innerer Vorgänge für eine theatralische Darstellung noch weitere Aspekte von Bedeutung, die auf den Körper in seiner Funktion als gestaltbares theatralisches Zeichen über den Aspekt der körpersprachlichen Selbstoffenbarung hinaus fokussieren. So kann lebendiges Theaterspiel nicht bloßes und relativ statisches Zeigen bzw. Aufdecken von Gefühlslagen in einer Reihung von Ausdruckssignalen durch Mimik und Gestik beinhalten, sondern lebt besonders auch vom aktiven Geschehen auf der Bühne, von den Handlungen einzelner Figuren für

25 Rellstab, Felix (2000): *Handbuch Theaterspielen. Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis*. Wädenswil. (Band 1), S.162f.

26 Siehe 'Gefühlswirkungsmuster' im Anhang. Die Darstellung stammt original aus: Rellstab, Felix (2000): *Handbuch Theaterspielen. Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis*. Wädenswil. (Band 1), S.163f.

27 Jurké, Volker (1998): Zum künstlerischen Körper- und Bewegungsstudium und zu seiner Problematik in der Schauspielausbildung und an anderen Studiengängen für Darstellende Kunst. In: Vaßen, Florian (Hg.): *Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung*. Frankfurt a.M. , S.89.

sich oder in Interaktion miteinander, also auf der körperlichen Ebene letztendlich von den Bewegungen auf der Grundlage bzw. zwischen den körpersprachlichen Ausdrucksgestalten in situativer, raum-zeitlicher Einbindung. Aus diesem Grund soll im Anschluss die etwas umfassendere Bedeutung der Körperbewegungen in ihrer Funktion als theatralische Zeichen näher betrachtet werden.

2.3 Körper und Bewegung als theatralische Zeichen

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit angedeutet, lässt sich in den Worten Ulrike Hentschels die Kunst des Theaters dadurch beschreiben, „dass sie Zeichen aus unterschiedlichen kulturellen Systemen, auch aus anderen Kunstgattungen, miteinander kombiniert[...]“²⁸. Die Verwendung dieser Zeichensysteme geschieht im Theater auf besondere Weise. In Analogie zum Doppelcharakter des Spielers auf der Bühne stehen auch die Zeichensysteme in einem ambivalenten Verhältnis. Sie sind sowohl wirklich, als Teil des real existierenden Bühnenraums, als auch fiktiv als Bedeutungsträger des gestalteten Geschehens der theatralischen Situation auf der Bühne. Das heißt die theatralischen Zeichen existieren in doppeltem Sinne als „Zeichen von Zeichen“²⁹, indem sie einerseits aus der Kultur entnommen, im Theater andererseits aber in einem neuen Zusammenhang gestaltet sind. Auf diese Weise bildet das Theater in der Schaffung eines verfremdeten Abbilds der Wirklichkeit nach Fischer-Lichte ein autonomes Zeichensystem mit einem ihm eigenen und spezifischen „internen Code“³⁰. Die kulturell entlehnten Zeichensysteme stehen also unter spezifischen theatralischen Bedingungen, sie sind zwar „dadurch charakterisiert[...], daß (sic) sie dieselbe materielle Beschaffenheit haben können, wie die primären Zeichen, die sie bedeuten[...]“³¹, müssen aber den Voraussetzungen der theatralischen Kommunikationsstruktur, z.B. der Anwesenheit eines Publikums, angemessen und ggf. modifiziert Verwendung finden. Sie verlieren dabei aber ihren Bezug zur Wirklichkeit nicht gänzlich. Vielmehr können sie, so Fischer-Lichte, insgesamt nur verstanden werden, wenn das Publikum, der Betrachter, „[...]die von der es [das Theater A.d.V.] umgebenden Kultur produzierten Zeichen kennt und zu deuten vermag.“³²

Dementsprechendes gilt neben anderen im Theater zur Anwendung kommenden Zeichensystemen natürlich auch für die Zeichen des Körpers und der Bewegung als konstitutive Elemente des Theaterspiels. Körperbewegungen als theatralische Zeichen greifen demnach auf die Funktion des Körpers als Ausdrucksmedium im Alltag zurück, können aber umgestaltet werden und generieren neue Bedeutungszusammenhänge. Vor diesem Hintergrund unterliegen die theatralischen Körper- und Bewegungszeichen zunächst denselben Bedingungen und erfüllen dieselbe Funktion wie die Körpersprache im Alltag. Auch für den theatralen Raum lassen sich die verschiedenen Bedeutungsebenen der Körpersprache des Alltags, die Subjekt-, Objekt- und Interaktionsebene konstatieren, da primär analoge Kommunikationsstrukturen vorliegen, Kommunikation, zumindest zwischen den Spielenden, wenn auch mehrdimensional, grundsätzlich gleich funktioniert. So differenziert Fischer-Lichte die Zeichen der Körpersprache und der Bewegung im Theater, welche sie als „kinesische Zeichen“ definiert, als bedeutungstragende Elemente den obigen Aussagen übereinstimmend in mimetische Zeichen, als welche „[...]all jene Geichtsbewegungen gelten, die

28 Hentschel, Ulrike (2000): *Theaterspielen als ästhetische Bildung*. Weinheim, S.138.

29 Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen (Band 1), S.19.

30 Fischer-Lichte (1983), S.21.

31 Fischer-Lichte (1983), S.19.

32 Fischer-Lichte (1983), S.19.

dem Ausdruck der Primäraffekte dienen[...]“ ,gestische Zeichen“ , also Gesten, die die Körperbewegungen am Ort bezeichnen, und ergänzend zum bisher Gesagten „proxemische Zeichen“ als „diejenigen Körperbewegungen, die einen Positionswechsel bewirken“³³. Allerdings ist die Anwendung der Zeichen wie bereits angedeutet in mehrfacher Hinsicht spezifischen theatralischen Bedingungen unterworfen:

Generell sind die einzelnen z.B. mimischen und gestischen Zeichen niemals isoliert zu verstehen, sondern gewinnen im kulturellen Gebrauch ihre Bedeutung erst im Kontext mit der Situation, in der sie zustande kommen. Während im Leben dieser Kontext den Beteiligten zumeist in größerem Zusammenhang bekannt ist, muss dieser im Theater erst hergestellt werden. Hinzu kommt, dass die Zeichen in der theatralen Situation im Hinblick auf ein Publikum gestaltet sind, darauf ausgerichtet sind, von den Betrachtern verstanden werden zu können. Im Gegensatz zum Gebrauch der Zeichen in der Alltagssituation befindet sich die kommunizierenden Parteien aber nicht in relativer Nähe, sondern treten je nach Bühnenarrangement in größerer Distanz voneinander in Kommunikation. Dies führt beispielsweise dazu, dass mimische Zeichen im Vergleich zu den gestischen im Theater an Bedeutung verlieren, bzw. ihre Wirkung nicht entfalten können, weil sie für das Publikum je nach Distanz zum gezeigten Geschehen kaum wahrnehmbar und deshalb in der Bedeutungsübermittlung weniger relevant sind. Allerdings ist es aufgrund der Tatsache, dass sämtliche Zeichen des Theaters, bis auf die gestischen, durch andere Zeichen ersetzbar sind, möglich, den mimischen Ausdruck auch durch entsprechend deutliche Kombinationen anderer Elemente zu erzeugen. Die Art und Weise, wie die mimischen Zeichen ersetzt werden, bestimmen dann dementsprechend die Erscheinungsform des Theaters mit, z.B. durch Einsatz einer Maske oder verstärkten Sprachgebrauch. Die Bedeutung der mimischen Zeichen kann also innerhalb des theatralischen Codes mehr oder weniger stark vom allgemein kulturellen Einsatz der Zeichen abweichen.

Dies gilt besonders auch für die gestischen Zeichen. Wie bereits angedeutet sind sie die einzigen Zeichen, die als konstitutive Elemente nicht ersetzt werden können bzw. notwendig vorhanden sein müssen, um noch von der Kunstform Theater sprechen zu können, und entstammen grundsätzlich dem allgemeinen kulturellen Kontext. Allerdings werden auch sie im Theater mehr oder weniger variiert oder modifiziert. Dieser veränderte Gebrauch zeigt sich häufig im Sinne einer Reduktion, d.h. es findet je nach Interesse und Prägung des Theaters eine Auswahl bestimmter Zeichen statt. Dabei kann es sich z.B. darum handeln, dass alle nicht besonders signifikanten Gesten im Theater eliminiert werden. Es ist aber auch möglich, dass es zu einer „Ausbildung vollkommen eigener Codes mit spezifischen Zeichen in spezifischen Kombinationen und mit spezifischen, festgelegten Bedeutungen“ kommt, wie z.B. in manchen asiatischen Theaterformen. Die so verwendeten Zeichen lassen sich dann nicht mehr primär aus dem kulturellen Kontext des Theaters erschließen, sondern nur „durch Rekurs auf den gestischen Code des Theaters“³⁴ selbst. Im Allgemeinen vollzieht sich die Selektion der gestischen Zeichen laut Fischer-Lichte aber im Sinne einer „Dominantenbildung“³⁵. Hier entsteht der jeweilige theatralische Code dadurch, dass je nach Intention bzw. Wirkungsabsicht bevorzugt gestische Zeichen einer bestimmten Bedeutungsebene auf die Bühne gebracht werden, was dann zum Merkmal der jeweiligen Theaterform wird. Beispielsweise zeichne sich nach Fischer-Lichte das Theater Stanislavskis durch eine dominante Verwendung gestischer Zeichen auf der Subjektebene aus.

33 Fischer-Lichte (1983), S.47.

34 Fischer-Lichte (1983), S.82.

35 Fischer-Lichte (1983), S.83ff.

Allerdings könne die Dominantenbildung sich auch auf die Gestaltung des Zeichenrepertoires innerhalb einer Bedeutungsebene beziehen und dort bestimmte Aspekte hervorheben. Insofern lohnt sich ein nochmaliger, aber genauerer Blick auf die bereits oben erwähnten, möglichen semantischen Funktionen der Gestik innerhalb der verschiedenen Bedeutungsebenen, insbesondere im Subjekt- und Interaktionsbereich:

Die primär subjektbezogenen gestischen Zeichen ermöglichen hierbei vor allem Aussagen über die handelnde Figur selbst. Sie informieren über verschiedene Aspekte in Bezug auf die Person wie beispielsweise Alter und Geschlecht, den sozialen Status, die soziale Rolle, die körperliche Verfassung, ihren Geisteszustand, charakterliche Merkmale sowie Gefühle und Stimmungen³⁶. Die Informationen zu Geschlecht und Alter liegen dabei wesentlich im Erscheinungsbild der Person begründet, während die übrigen sich tendenziell über das Verhalten, bzw. das Handeln erschließen lassen.

Auf der Interaktionsebene regeln und kennzeichnen die gestischen Zeichen die Beziehung und das Beziehungsverhalten der Interaktionspartner. Hierbei lassen sie sich nach Fischer-Lichte am geeignetsten nach ihrer Bedeutungsfunktion im Verlauf einer Interaktion unterscheiden. So differieren Zeichen der Eröffnungsphase einer Interaktion, Zeichen des weiteren Interaktionsverlaufs sowie solche, die für die Beendigung einer Interaktion von Bedeutung sind. Voraussetzung für das Verstehen der Interaktion über diese Zeichen ist eine mehr oder weniger klar definierte Ausgangssituation. Sie bestimmt die Wahl und die Bedeutung der Folgezeichen wesentlich mit. So ist es beispielsweise ein Unterschied, ob dieselben Zeichen in einer Begegnung zwischen Vater und Tochter im Rahmen einer Geburtstagsfeier oder in einem Bewerbungsgespräch zwischen Chef und Bewerber in Erscheinung treten. Bei der Eröffnung der Interaktion treten zunächst bestimmte Formen des Grüßens, der Selbstdarstellung in Erscheinung, die durch Zeichen ergänzt werden, die der „*Qualifizierung der Beziehung*“ über ein bestimmtes „*Werbe-, Dominanz- oder Submissionsverhalten*“ dienen. Im weiteren Verlauf der Interaktion finden dann vornehmlich solche Zeichen Anwendung, die das Gesprächsverhalten (zwischen Sprechen und Zuhören) steuern, bzw. die Entwicklung der Beziehung zeigen. Im letzteren Fall lassen sich dann häufig Zeichen im Sinne eines bestimmten „*Affektgebarens*“ (kennzeichnen Stimmungen und Stimmungswechsel in Bezug auf das Gegenüber) und Zeichen der „*Anteilnahme*“ oder „*Abwendung*“ neben Gesten der „*Überredung*“ oder „*Beeinflussung*“³⁷ feststellen. Die Interaktion endet mit gestischen Formen des Abschlusses bzw. der Abwendung und der Verabschiedung. Je nach Absicht kann also auch hier innerhalb der Interaktion durch eine bevorzugte Anwendung bestimmter Gesten (Dominantenbildung) ein Beziehungsaspekt oder eine Phase der Interaktion besonders hervorgehoben werden.

Innerhalb des theatralischen Codes erfüllt der Körper mit seinen Bewegungen in Mimik und Gestik wie gesehen also neben der Funktion als Medium des Selbstausdrucks besonders auch die Aufgabe der Gestaltung von Beziehungen auf interaktionaler Ebene. Im Gesamtgefüge der theatralischen Zeichen des Körpers spielt aber auch noch eine weitere Gruppe von Zeichen, die bisher noch nicht angesprochen wurde, eine wichtige Rolle, die sogenannten proxemischen Zeichen. Die Besonderheit dieser Zeichen liegt darin begründet, dass sie im Gegensatz zu den anderen kinesischen Zeichen nur in Bezug auf die theatralische Kategorie des Raumes Bedeutung erlangen können. Dies wird auf zweierlei Weise realisiert, nämlich zum einen durch den Abstand bzw. dessen Veränderung

36 Vgl. Fischer-Lichte (1983), S.71ff.

37 Fischer-Lichte (1983), S.78ff.

zwischen handelnden Figuren auf der Bühne im Spiel mit Nähe und Distanz, und zum anderen durch Zeichen der Bewegung durch den Raum im Sinne von Fortbewegung einer Figur.

Die Zeichen des Abstands der Interaktionspartner lassen dabei Rückschlüsse auf das Verhältnis der Figuren zueinander, deren Beziehung zu. Hier muss nach Fischer-Lichte aber zusätzlich zwischen den Situationen, in welchen Nähe und Distanz realisiert werden, unterschieden werden. Während in privaten Situationen die entsprechenden Zeichen im Hinblick auf die gefühlsbezogene Enge einer Beziehung, den Grad der Vertrautheit gedeutet werden können, lassen Nähe und Distanz in öffentlichen Situationen eher Aussagen über die Interaktion in gesellschaftlich-hierarchischem Sinne, also bezüglich der Machtverhältnisse der Interagierenden zu. Neben diesen kulturell bedingten Bedeutungsdimensionen des Abstands sind darüber hinaus aber auch Deutungen möglich, die von der „spezifischen Bedeutung des Bühnenraumes oder auch der Figuren“ abhängig sind. Nämlich dann, wenn bestimmte Bereiche des Bühnenraums selbst bereits eine festgelegte Bedeutung besitzen, also beispielsweise für Himmel und Erde stehen, oder wenn Figuren etwas Bestimmtes repräsentieren, z.B. Glück oder Leid. In diesen Fällen werden Distanz und Nähe in andere Bedeutungskontexte gestellt.

Die zweite Gruppe proxemischer Zeichen bezieht sich auf die Bewegungen durch den Raum. Fischer-Lichte betont hierbei, dass diese Zeichen der Fortbewegung „als Realisierung gestischer Zeichen“³⁸ zu verstehen sind. Ein entscheidendes Bedeutungskriterium ist dabei das Wie der Bewegungen. Dementsprechend verweist die Art und Weise der Bewegung wie generell bei den gestischen Zeichen auf die sich bewegende Figur selbst, lässt Interpretationen in Bezug auf deren Verfasstheit, Gefühlslage, Charaktereigenschaften usw. zu. Darüber hinaus lässt die Art der Bewegung aber auch Rückschlüsse auf die Beschaffenheit des Raumes zu, besonders dann, wenn das Ziel oder der Ausgangspunkt der Bewegung räumlich festgelegt ist. Bewegungen werden so also bedeutsam als Bewegungen von einem bestimmten Ort weg bzw. auf ein bestimmtes Ziel zu. Die Art und Weise charakterisiert dann den Ausgangs- oder Zielort, wenn dieser als Bühnenraum eine bestimmte Bedeutung besitzt, also z.B. die Toilette repräsentiert, und die Beziehung der Figur zu diesem festgelegten Ort. Neben diesen zielgerichteten, intentional auf einen bestimmten Bühnenraum ausgerichteten Bewegungen, fungieren aber auch Bewegungen als bedeutsame Zeichen, die den Raum auf eine bestimmte Weise gliedern, indem eine Figur ihn z.B. geradlinig oder kurvig durchschreitet. Dies aber nur dann, wenn die Bewegungen nicht auf einen konkreten Raum, sondern „auf das Denotat von Raum schlechthin, auf das Raumprinzip, also eine abstrakte Gliederungsmöglichkeit, bezogen werden.“³⁹ In diesem Sinne zeigen die proxemischen Zeichen dann das Verhältnis des Sich-Bewegenden zum abstrakten Raum, was wiederum im Hinblick auf das sich-bewegende Subjekt Rückschlüsse zulässt. Diese Art von Zeichen werden als bedeutungstragende Elemente bevorzugt im Bereich des Tanzes oder des Tanztheaters verwendet.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Körper und Bewegungen auf vielfältige Art und Weise und mit unterschiedlicher semantischer Dimension als theatralische Zeichen anwendbar sind. Ihre Bedeutung hängt dabei wesentlich davon ab, welche Zeichen wie miteinander kombiniert also gestaltet werden und in welchem Kontext dies geschieht. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Theateraufführung im Grunde als theatralische Gestaltung von Körper- und Bewegungszeichen, im weitesten Sinne als spezielle Choreographie von Bewegungen

38 Fischer-Lichte (1983), S.89f.

39 Fischer-Lichte (1983), S.91.

auffassen. Aus diesem Grund soll im weiteren Verlauf der Arbeit, nachdem die theatral-semantische Funktion der Bewegung näher betrachtet wurde, nun die Bewegung selbst in Augenschein genommen werden, soll aus bewegungsspezifischer Perspektive gefragt werden, wie Bewegung zu einer bestimmten Bedeutung gestaltet werden kann und welche Parameter der Gestaltung hierfür zugrunde gelegt werden können. Mit diesem Ziel soll gewissermaßen der Bewegungsspielraum erschlossen werden, der gestaltend in die theaterpädagogische Praxis eingebracht werden kann, was die Kernfrage dieser Arbeit ausmacht.

3. Bewegungsspielraum – Bewegung als Gestaltungsmedium

Wie die Ausführungen zur Bedeutung des Körpers und seiner Bewegungen als theatralische Zeichen gezeigt haben, müssen Bewegungen auf der Theaterbühne primär auf ihr semantisches Potenzial hin befragt werden, auf ihre Ausdrucks- und Darstellungsfunktion. Will man dieses Potential aber im Produktionsprozess in der theatralischen oder theaterpädagogischen Praxis gestaltend entfalten, muss auch danach gefragt werden, wie schlussendlich diese ausdrucksstarken oder bedeutungsrelevanten Bewegungen hergestellt werden können. Hierbei ist es meiner Meinung nach unumgänglich, auch einen Blick auf die Elemente zu werfen, aus welchen sich die semantischen Bewegungen zusammensetzen, auf das verfügbare instrumentelle Bewegungspotential und darauf, nach welchen Kriterien diese sinnvoll gestaltet werden können. Zu diesem Ziel bietet sich zunächst der Rückgriff auf Konzepte der tanzwissenschaftlichen Bewegungsanalyse bzw. der Tanzpädagogik an, die sich per se mit der ästhetischen Gestaltung von Bewegung und dessen Bedingungen auseinandersetzen.

3.1 Bewegungsvokabular und Parameter der Bewegungsgestaltung

In Anlehnung an Rudolf von Labans Arbeit zum Ausdruckstanz und das tanztherapeutisch ausgerichtete Konzept der Movement Evaluation Graphics von Cary Rick und Claudia Jeschke hat unter anderem Peter Boenisch ein Bewegungsanalysemodell zwischen „Tanztheorie und Sprechtheater“ zusammengestellt, das die verschiedenen Dimensionen der Bewegung in Analogie zu linguistischen Kategorisierungen aus semiotischer Perspektive näher beleuchtet. Auf der Ebene des Bewegungsvokabulars gliedert er hierbei Bewegung in die grundlegenden Erscheinungsformen auf der Bühne als „Bewegungsaktionen“ und „Figurationen“. Unter Bewegungsaktionen versteht er sowohl Bewegungen als Gewichtverlagerung, die einen räumlichen Positionswechsel bewirkt, und Gesten, als Bewegungen, die keine Raumpositionsänderung bewirken und von nicht-körpergewichtstragenden Körperteilen ausgeführt werden. Figurationen stellen für ihn im Gegensatz dazu standbildhafte Körperformungen dar, die als „gemachte Körperzeichen“ im Sinne von „Stillständen“⁴⁰ begriffen werden können, zwischen welchen Bewegungsaktionen stattfinden. Sie können auch als die Ausgangs- oder Endpunkte von Bewegungsaktionen gedacht werden, die sich dadurch auszeichnen, dass sie nicht neutral sind, sondern wie die Bewegungsaktionen ebenfalls bewusst gestaltet. Weitergehend hat er mit seinem Modell diese Grundbewegungsaktionen dann „hinsichtlich ihrer spezifischen Charakteristika und Qualitäten, ihrer spezifischen Kombination zum Körperzeichensyntagma sowie schließlich ihrer Aufladung mit semantischem Potential untersucht.“⁴¹ Seine

40 Boenisch, Peter M.(2000): Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater. In: Bayerdörfer, Hans-Peter / Jeschke, Claudia (2000): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin, S.16ff.

41 Boenisch (2000), S.19.

Überlegungen sollen hier in Teilen nachvollzogen und durch Integration weiterer Quellen ergänzt werden:

In Bezug auf die grundlegenden Charakteristika einer Bewegung im Bereich des Bewegungsvokabulars ist zu beachten, dass jede Bewegung konstitutiv an die Kategorien des Raumes und der Zeit gebunden, grundsätzlich sogar nur über diese zu definieren und zu beschreiben ist. Hinzu kommt zur Analyse der Bewegungen der Faktor der Energie bzw. der Dynamik, welche das Maß an Kraft bezeichnet, das zur Ausführung einer Bewegung in Abhängigkeit von der Zeit benötigt wird. Diese drei Komponenten in Verbindung miteinander führen schlussendlich zur beschreibbaren Dimension der Bewegungsqualität:

„Energie, Zeit und Raum sind die drei grundlegenden Parameter jeder menschlichen Bewegung. Jede Bewegung benötigt unabdingbar Energie und findet gleichzeitig immer in Zeit und Raum statt. Hinzu kommt, dass kein Parameter für sich allein in Erscheinung treten kann. Sie wirken immer in einem wechselseitigen Bezug zueinander. Die Qualität der Bewegung lässt sich über die zum Einsatz kommende Energie und über ihre zeitliche und räumliche Strukturierung sehr genau beschreiben. Werden Veränderungen an einem Parameter vorgenommen, so verändert sich die Bewegungsqualität und damit der Bewegungsausdruck“⁴²

Die hier beschriebenen Komponenten einer Bewegung stellen gleichzeitig auch die möglichen Parameter der Bewegungsgestaltung dar. Aus der Kombination und Variation der über diese Dimensionen entstehenden Bewegungsbausteine ergeben sich dann spezifische Bewegungsfolgen, die je nach Gestaltungsschwerpunkt unterschiedliche Ausprägungen und dementsprechende Aussagewirkungen aufweisen. Die einzelnen Komponenten lassen sich jeweils noch näher beschreiben:

So lassen sich in Bezug auf das Kriterium des *Raumes* Bewegungen auf verschiedenen Raumebenen (tief, mittel, hoch), in unterschiedlichen Raumrichtungen und -ausrichtungen, Raumformationen, -positionen und -wegen sowie körpernahe oder -ferne und sammelnde oder streuende Bewegungen voneinander unterscheiden. Laban spricht in diesem Zusammenhang von der „*Kinesphäre*“⁴³ der möglichen Bewegungen eines Tänzers. Der Parameter der *Zeit* dagegen bezieht sich auf die Aspekte der Bewegungsgeschwindigkeit, der Bewegungsdauer, des Timings und den Bewegungsrhythmus sowie Pausen, mit welchen eine Bewegung variiert werden kann. Interessante Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich darüber hinaus besonders auch in Bezug auf das Kriterium der Energie. Bewegungen lassen sich hier innerhalb verschiedener Spektren in vielen Nuancen zwischen Spannung-Entspannung, Schwere-Leichtigkeit, Dynamik-Statik, kraftvoll-zart sowie stark und schwach usw. differenzieren.

Von besonderem Interesse in Bezug auf Bewegungsgestaltung sind aber vor dem Hintergrund, dass enge Bezüge zum Bewegungsausdruck bestehen, die verschiedenen Qualitäten der Bewegung, die sich aus der gleichzeitigen Verquickung der drei Grundparameter der Bewegung ergeben. In diesem Zusammenhang hat Laban die verschiedenen Bewegungsqualitäten unter der Bezeichnung der „*elementaren Antriebsaktionen*“⁴⁴ sehr genau analysiert, beschrieben und dabei acht Grundformen differenziert (Drücken, Flattern, Stoßen, Schweben, Wringen, Tupfen, Peitschen und Gleiten). Sie unterscheiden sich in ihrer Entstehung durch die jeweilige Dominanz der einzelnen Bewegungsfaktoren in verschiedener Ausprägung innerhalb des jeweiligen Spektrums im Zusammenspiel. Laban spricht in Bezug auf die einzelnen Faktoren hier von *Fluss*, im Spektrum frei-gebunden, *Raum* im Spektrum flexibel-direkt, *Körperschwere* im Spektrum zart-fest und *Zeit* im Spektrum allmählich-

42 Barthel, Gitta / Artus, Hans-Gerd (2007): *Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Oberhausen, S.37.

43 Laban, Rudolf von (2001): *Der moderne Ausdruckstanz*. Wilhelmshaven, S.99ff.

44 Laban (2001), S.75ff.

plötzlich. Seine Bezeichnungen lassen sich aber grundlegend und vereinfachend auf die drei oben genannten Aspekte Raum, Zeit und Energie reduzieren. Wichtig war für Laban in diesem Zusammenhang aber, dass die dynamischen Bewegungsqualitäten nicht rein mechanisch zu erklären sind, sondern sich aus einem inneren Impuls, dem inneren Antrieb (effort) ergeben:

„Um Klarheit zu bekommen über die Mechanismen lebender Bewegung [...] ist es zunächst zweckmäßig, der diese Bewegung auslösenden Funktion einen Namen zu geben. Der hier in diesem Zusammenhang gebrauchte Begriff heißt 'Antrieb'. Jede menschliche Bewegung ist unauflöslich mit einem Antrieb verbunden, der ihr eigentlicher Ursprung und innerer Aspekt ist.“⁴⁵

Nach Laban beruht dieser Antrieb wiederum auf der inneren Einstellung der Sich-Bewegenden zu den oben genannten Antriebsfaktoren. Er unterscheidet hierbei zwischen zwei grundlegenden Einstellungen zu den jeweiligen Faktoren, nämlich eine tendenziell „ankämpfende“ bzw. „widerstehende“ einerseits und eine tendenziell „erspürende“ bzw. „hingebende“ andererseits. Je nachdem, wie die jeweiligen Einstellungen bzw. Verhaltensweisen zu den einzelnen Faktoren miteinander korrespondieren, zeigen sich dann die elementaren Antriebsaktionen und lassen gleichzeitig Rückschlüsse auf das Innenleben des Sich-Bewegenden zu. Auf diese Weise stellt Laban einen direkten Zusammenhang zwischen der Bewegungserscheinung und charakterlichen Merkmalen über die grundlegenden Einstellungen her:

„Die Vielgestaltigkeit des menschlichen Charakters leitet sich aus der Vielzahl möglicher Einstellungen zu den Bewegungsfaktoren ab, und gewisse Tendenzen davon können dem Einzelnen zur Gewohnheit werden. Es ist für den Schauspieler und Tänzer von größter Wichtigkeit zu erkennen, daß (sic) solche gewohnheitsmäßigen inneren Einstellungen grundlegende Hinweise darauf geben, was wir Charakter oder Temperament nennen.“⁴⁶

Mit diesen Zusammenhängen beschreibt Laban über den Parameter der Bewegungsqualität einen wichtigen Faktor im Hinblick auf den Ausdruck einer Bewegung. Er spricht in diesem Kontext auch von Bewegungsstimmungen, die vornehmlich in bestimmten Bewegungsqualitäten, aber auch durch „die Stellung im Raum einschließlich Raumform“⁴⁷ zum Vorschein kommen. Deutlich wird aber seinen Ausführungen zufolge, dass der dominante Aspekt im Vergleich der am Ausdruck beteiligten Parametern auf den Bewegungsqualitäten liegt:

„Die Raumform einer Bewegung und der sie ausführende Körperteil verändert nicht die in der Aktion enthaltene Grundstimmung, wohl aber kann die Platzierung der Bewegung im Raum der Stimmung eine weitere Nuance geben.“⁴⁸

Bezieht man diesen Aspekt noch zusätzlich mit ein, lassen sich in Anlehnung an Laban also anhand der Parameter der Qualität und des Raumes einer gestalteten Bewegung bestimmte innere Zustände ablesen. Die genauen Korrespondenzen lassen sich bei Hörmann unter Bezugnahme auf Laban und Bartenieff in mehreren Übersichten ablesen⁴⁹. Labans Überlegungen beziehen sich aber nicht nur auf einzelne Bewegungen, sondern gelten insbesondere auch für deren Zusammensetzung zu ganzen Bewegungssequenzen. Die einzelnen Bewegungsaktionen können zu sogenannten Aktions- oder „Antriebsrhythmen“ kombiniert werden und „lassen

45 Laban, Rudolf von (1988): *Die Kunst der Bewegung*. Wilhelmshaven, S.29f.

46 Laban (1988), S.29.

47 Laban (2001), S.59.

48 Laban (2001), S.61.

49 Siehe drei Grafiken (Korrelation...) im Anhang. Die Darstellungen entstammen den tanztherapeutischen Ausführungen von Karl Hörmann, gehen aber auf Laban und Bartenieff zurück. Vgl. Hörmann, Karl (1999): *Tanzpsychologie und Bewegungsgestaltung*. Münster, S.66f.

eine Art Melodie entstehen“, die wiederum eine gewisse „Gesamtstimmung“⁵⁰ erzeugt. Aus theaterpädagogischer Perspektive werden diese Zusammenhänge, besonders vor dem Hintergrund des Konzepts des Embodiment, im Hinblick auf die Gestaltung einer Figur oder Personage in ihrer momentanen Verfasstheit aber auch in ihrer möglichen Entwicklung im Verlauf einer Szene oder einer ganzen Aufführung interessant. Diesen Sachverhalt betont auch Boenisch, wenn er sagt, dass „sich diese dynamischen Qualitäten[...]auch für die theaterwissenschaftliche Analyse von Körperzeichen als in höchstem Maße brauchbare Kategorien erweisen. Bei ihrer Auswertung können sowohl die jeweiligen Verknüpfungen der Effort-Elemente wie auch das Effort-Repertoire einer Figur oder einer gesamten Aufführung beobachtet werden[...]“⁵¹. Ergänzend sei hinzugefügt, dass diese Elemente nicht nur beobachtet, sondern praktisch gewendet möglicherweise auch gestaltend eingesetzt werden können, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch gezeigt werden soll.

3.2 Theaterspezifische Bewegungsarbeit

Über das hier vorgestellte Bewegungsvokabular bzw. die Parameter einer Bewegungsgestaltung liegt nun ein elementares Bewegungsinstrumentarium vor, welches es ermöglicht, Bewegungen und Bewegungssequenzen über die Fokussierung auf bestimmte Aspekte zielgerichtet zu gestalten. Mit dem Ziel, sich diese zunächst weitestgehend formalen Gestaltungsmöglichkeit im theaterpädagogischen Zusammenhang nutzbar zu machen, gilt es nun aber zu beachten, dass im Theater, wie es Boenisch formuliert und bereits oben angedeutet wurde, „Bewegungen, Gesten und Figurationen[...] in einem eigenständigen semantischen Netz verknüpft[...]“⁵² sind. Im Gegensatz zu beispielsweise formalen Tanzkunstkonzepten⁵³ geht es im Theater vornehmlich darum, mit Bewegung etwas zu erzählen, auch wenn in Bezug auf postdramatische Theaterformen gewisse Einschränkungen bestehen, da dort Bewegung im Sinne performativen Arbeitens häufig mit selbstreferentieller Tendenz in Erscheinung tritt. Deshalb müssen Bewegung und Bewegungsgestaltung sinnvollerweise in Bezug zu theaterspezifischen Kategorien gedacht und daraufhin ausgerichtet werden. So steht nicht primär das formal-technische Potential der Bewegung im Vordergrund, vielmehr sollte die Aufmerksamkeit bei der Bewegungsarbeit auf die „szenisch-ästhetische Qualität“ und den „fiktiven Zusammenhang“ gelenkt werden, da theaterspezifische Bewegung, so Jurké, grundsätzlich „im Dienst der schauspielerischen Handlung und Wirkung“ stehe. Somit ist die Bewegungsarbeit im Theater spezifischen Bedingungen unterworfen, welchen sie gerecht werden muss, und steht hauptsächlich in Verbindung mit den Kategorien der Figur oder Rolle und der Szene bzw. szenischen Handlung:

„Im Sprechtheater beispielsweise wird die Rolle, die Figur, die Szene mehr oder weniger ausgeprägt mit dem Mittel der dramatischen Bewegung gestaltet.“⁵⁴

In diesem Zusammenhang betont Jurké beispielsweise besonders die Einbettung theaterspezifischen Bewehens in den situativen Kontext einer Szene und die damit verbundenen Notwendigkeit der Beachtung des „situativen Prinzips“ im Rahmen der Bewegungsarbeit. Damit meint er, dass gestaltetes Bewegungshandeln auf der Bühne

50 Laban (2001), S.60.

51 Boenisch (2000), S.22.

52 Boenisch (2000), S.17.

53 In inhaltlich ausgerichteten Tanzkonzepten liegt in ähnlicher Weise der Schwerpunkt auf dem erzählenden Moment. Vgl. zur Differenzierung der Ansätze: Barthel / Artus (2007), S.29ff.

54 Jurké, Volker (2003): Bewegung. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow, S.43.

immer eine gewisse „Zielorientierung“ und „Sinnhaftigkeit“ aufweisen muss, um szenisch wirksam werden zu können. Mit anderen Worten zeigt sich Bewegung im Theater also als situativ oder innerlich motiviertes Bewegten, als auf Wirkung gerichtete „*sinnvolle Handlungsgestalt in einer szenischen Situation*“⁵⁵.

Um Bewegungsgestaltung unter Berücksichtigung der hier noch allgemein formulierten theaterspezifischen Bedingungen sinnvoll praktizieren zu können, aber auch ihre Chancen auszuloten, erscheint es hilfreich, zur Orientierung und detaillierteren Klärung auf verschiedene künstlerische Theatertheorien zurückzugreifen, die Körper und Bewegung als Gestaltungsmittel mehr oder weniger stark in ihre theoretischen oder praktischen Überlegungen einbezogen haben, und daher sicherlich Anregungen und Orientierungspunkte für die Bewegungsarbeit in Bezug auf die oben genannten Kategorien der Figur und der Szene bieten können. Dies soll im Folgenden in Bezug auf Stanislawski, Meyerhold und Brecht geschehen.⁵⁶

3.2.1 Stanislawski und die *Physischen Handlungen*

Als ein wichtiger Orientierungspunkt für die theaterspezifische Bewegungsarbeit können Stanislawskis Ausführungen in Bezug auf die Erarbeitung einer Figur oder Rolle gelten. Hierzu hat er in seinen Veröffentlichungen verschiedene Methoden beschrieben, die sich für die theaterspezifische Rollenarbeit eignen und darauf abzielen, das innere Erleben einer Figur, ihre Gefühlswelt, so zu aktivieren, dass sie auf der Bühne wahrhaftig und glaubwürdig verkörpert erscheint. Neben einer ganzen Reihe von Verfahren, die sich unter dem Begriff der Psychotechnik zusammenfassen lassen, und sich vornehmlich mit den inneren Anteilen des Lebens einer Figur, dem Erleben, beschäftigen, hat er sich in der Spätphase seines Wirkens verstärkt auch mit den äußeren Anteilen einer Figur auseinandergesetzt und dabei die Methode der *Physischen Handlungen* entwickelt. Mit Hilfe dieser Methode verfolgte er das Ziel, über das äußere Handeln, über die Physis, die für das Schauspielen notwendigen psychischen Prozesse in Gang zu setzen, über das Verkörpern das Erleben einer Figur zu verwirklichen:

*„Meine Methode beruht darauf, die inneren und äußeren Vorgänge miteinander zu verbinden und das Gefühl für die Rolle durch das physische Leben des menschlichen Körpers hervorzurufen.“*⁵⁷

Im Gegensatz zu früheren Formulierungen, in welchen er dem Psychischen dominante Bedeutung als Impuls für das äußere Erscheinen einer Figur zuspricht, geht er später stärker von einer psycho-physischen Einheit aus, deren Aspekte sich wechselseitig beeinflussen:

*„Ich erinnere Sie daran, daß (sic) das körperliche Leben der Rollengestalt auch noch deshalb wichtig ist, weil es mit der Linie des Gefühls unzertrennlich verbunden ist. Wenn der Künstler sich physisch richtig eingelebt hat, muß (sic) das Gefühl in geringerem oder stärkerem Grade darauf reagieren.[...]Wie ihnen bekannt ist, spiegelt sich das Leben des Geistes im Leben des Körpers wider; umgekehrt: auch das Leben des Körpers kann sich im Leben des Geistes widerspiegeln.“*⁵⁸

Seine Vorgehensweise zur Erarbeitung der Figur über den Körper begründet er dabei damit, dass der Zugang über

55 Jurké, Volker (2003): *Bewegung und Bewegungserziehung*, In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow, S.43ff.

56 Neben den drei genannten und hier vorgestellten Vertretern könnten unter anderem die Ansätze von besonders Artaud, aber auch Grotowski, Lecoq oder Wilson gewinnbringende Anregungen bieten. Aufgrund des gesetzten Rahmens dieser Arbeit kann aber hier nur auf sie verwiesen werden.

57 Stanislawski, Konstantin S. (1986): *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. Westberlin, S.26.

58 Stanislawski (1986), S.38. (Rolle)

den Körper wesentlich unkomplizierter und direkter möglich sei, als über die Psyche des Schauspielers:

„Die direkte Einwirkung auf den launenhaften inneren schöpferischen Apparat des Künstlers ist schwieriger, unfassbarer und weniger fühlbar als die unmittelbare Einwirkung auf den physischen Apparat, der einem Befehl williger folgt. Es ist leichter über den Körper zu gebieten als über das Gefühl.“⁵⁹

Insgesamt konzentriert sich Stanislawski im Rahmen der physischen Handlungen aber nicht einseitig auf die körperliche Seite. Er betont vielmehr, dass das Körperliche psychisch unterfüttert, innerlich motiviert werden müsse:

„Das innere Erleben ist der Elektrizität vergleichbar.[...] [W]enn man das körperliche Leben der Rolle damit sättigt, dann verstärken sich die durch die Rolle hervorgerufenen Emotionen in der gut empfundenen physischen Handlung.[...] Dank dieser Behandlung werden die fertigen, kalten Formen des körperlichen Lebens der Rolle mit innerem Gehalt gefüllt. Bei dieser Verschmelzung kommen die beiden Seiten der Rolle, die physische und die psychische, einander näher.“⁶⁰

Der konkrete Ablauf der Erarbeitung einer Figur über die Methode der *Physischen Handlungen* vollzieht sich in der Praxis so, dass die Schauspieler sich zunächst auf die physische Seite konzentrieren, um dann darauf aufbauend die innere Haltung der Figur in der entsprechenden Situation zu schaffen, die durch das Stück oder die Rolle vorgegeben ist. Voraussetzung hierfür ist es nach Stanislawski, im Rahmen einer vorangehenden Analyse das Stück bzw. die Rolle in „große und kleine Abschnitte“ aufzugliedern und die „in ihnen steckenden Aufgaben“⁶¹ für den Schauspieler herauszufiltern. Diese „schöpferischen Aufgaben“ ,wie er sie nennt, stellen sozusagen Handlungsanweisungen an den Schauspieler dar, die zunächst physisch, also als physische Handlungen nachzuvollziehen sind. Sie müssen hierzu allerdings klar definiert und entsprechend benannt werden. Das Ziel ist, es, „[...]für jeden Abschnitt eine entsprechende Benennung [zu] finden[...], die dessen Wesen am besten charakterisiert.[...]Die Benennung ist die Synthese, der Extrakt des Abschnitts[...].“ Stanislawski empfiehlt hier, damit die Aufgabe als wirkliche Handlungsanweisung physisch umgesetzt werden kann, eine Bezeichnung mit möglichst konkreten Verben anstelle von Substantiven. „Szenische Aufgaben müssen unbedingt durch Verben bestimmt werden.“ Diese hätten im Gegensatz zu den Substantiven den Vorteil, nicht das Ergebnis einer Handlung bzw. einen „statischen Zustand“ zu bezeichnen, sondern eine „wahrhaftige, produktive und zweckmäßige Handlung“ hervorzubringen, die mit einer bestimmten Handlungsabsicht, einem „konkreten Ziel“ verbunden ist. Deshalb ist es seiner Meinung nach sinnvoll, die Aufgabe, die sich aus einem bestimmten Abschnitt ergibt, mit der Antwort auf die Frage „Ich will – was? - tun?“⁶² zu formulieren. Der Effekt dieser Formulierung liegt, wie es Hentschel in diesem Zusammenhang herausstellt, in der „Betonung des Spannungsbogens zwischen der Absicht und der Ausführung einer Handlung“ und birgt damit ein spezifisches dramaturgisches Moment, das sich aus einem auf ein Handlungsziel hin ausgerichteten „Abwägen der vielfältigen, widersprüchlichen Entwicklungslinien“⁶³ ergibt. In Bezug auf die Formulierung als Verben ist es darüber hinaus wichtig, keine Verben zu verwenden, die einen Gefühlsvorgang beschreiben, wie z.B. lieben oder lachen, da diese wiederum eher auf einen Zustand denn auf eine konkrete Handlung verweisen⁶⁴.

59 Stanislawski (1986), S.38. (Rolle)

60 Stanislawski (1986), S.39. (Rolle)

61 Stanislawski (1986), S.42. (Rolle)

62 Stanislawski, Konstantin S. (1986): *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Westberlin. (Teil 1), S.142ff.

63 Hentschel (2000), S.193.

64 Vgl. Hentschel (2000), S.193.

Mit der Erfüllung der Aufgaben nach dem Prinzip des „Ich will“ kann im Verlauf der Rollendarbeit zunächst ein Gerüst an physischen Handlungen in einem bestimmten Abschnitt erarbeitet werden, welches im weiteren Verlauf der Arbeit dann einerseits noch innerhalb der Episode vertieft, und andererseits durch Verbindung mit physischen Handlungen anderer Einzelabschnitte zu einer folgerichtigen und schlüssigen Gesamthandlung mit dem Ziel der Erfüllung der „Überaufgabe“ ergänzt wird. Die Vertiefung und Folgerichtigkeit der physischen Handlungen ergibt sich dann dabei durch die sogenannte Tatsachenrechtfertigung, mit welcher neben den zukünftigen Absichten einer Handlung zusätzlich auch nach deren Ursachen, dem Motiv des Handelns im Hinblick auf ein zurückliegendes Ereignis innerhalb oder außerhalb des Stückes bzw. der Rolle gefragt wird, deren Verquickung dann die Schlüssigkeit der Handlungen ausmacht:

„Die unmittelbare Verbindung der Gegenwart der Rolle mit deren Vergangenheit und Zukunft verdichtet das Wesentliche des Lebens der dargestellten Person und gibt eine Begründung der Gegenwart.“⁶⁵

Die physischen Handlungen werden also im weiteren Verlauf durch gedankliches Durchdringen zusätzlich verfeinert und in den gesamten Handlungsverlauf schlüssig eingegliedert. Auf diese Weise besteht das Ergebnis dann aus logisch miteinander verknüpften Handlungsepisoden. Der gesprochene Text spielt zunächst eine eher sekundäre Rolle im Gestaltungsprozess.

Zusammenfassend gewinnt Stanislawskis Methode der *Physischen Handlungen* in zweierlei Hinsicht Bedeutung. Sie dient einerseits dazu, das Innenleben einer Figur durch den Körper als Ansatzpunkt zu erarbeiten und diese durch das Prinzip des „Ich will“ als innerlich motivierte Handlung in einer Verknüpfung von Innen und Außen lebendig werden zu lassen. Andererseits ermöglicht sie durch ihre Anbindung an bestimmte Abschnitte und den sich daraus ergebenden Aufgaben eines Stückes bzw. einer Rolle eine sinnvollen Gliederung des darzustellenden Geschehens, wird also zu einem geeigneten Instrument der Erarbeitung und dramaturgisch schlüssigen Ausgestaltung einer Szene. Insofern kann die Methode der Physischen Handlungen meiner Meinung nach im Hinblick auf den theaterspezifischen Einsatz von Bewegung als Gestaltungsmedium bezüglich der Kategorien der Figur bzw. der Szene zur Orientierung herangezogen werden. Sie zeigt dabei, welche Möglichkeiten der Bewegungsgestaltung in der theaterpädagogischen Praxis in Bezug auf die genannten theaterspezifischen Kategorien zukommen kann, und wie sie zu diesem Ziel methodisch ausgerichtet werden muss, um wie oben gefordert, Bewegungen als motivierte und schlüssige Handlungen hervorzubringen. Einerseits als Zugang zu einer Figur und andererseits als Mittel der szenischen Gliederung.

3.2.2 Die Biomechanik Meyerholds

Ein im Zusammenhang mit Bewegungsarbeit sehr interessanter, weiterer Ansatz, stellt die sogenannte Biomechanik Meyerholds dar. Seine Theaterarbeit fußt grundlegend und schwerpunktmäßig auf der gestaltenden und konstruierenden Arbeit mit dem Körper und seinen Bewegungen. Der Körper und seine biomechanische, d.h. physiologisch-anatomische, Bewegungsfähigkeit sind hierbei der Ausgangspunkt des theatralischen Spiels, die technische Grundlage, die dann weiterführend zur Szenengestaltung über die sogenannten Etüden und daran anknüpfend über Improvisationen mit den Etüden zur Entwicklung der Rolle, die ihr inneres, psychisches Moment

65 Stanislawski (1986), S.57. (Rolle)

aus dem Äußeren gewinnen sollte⁶⁶, genutzt werden kann. In diesem Kontext versteht Meyerhold, sich auf die Theorien des Konstruktivismus und des Taylorismus berufend, und diese auf das Theater beziehend, den Schauspieler bzw. seinen Körper wie folgt:

„Die Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation seines Materials, das heißt im Vermögen, die Ausdrucksmittel seines Körpers richtig einzusetzen. Im Schauspieler vereinen sich Organisator und Organisierter (also Künstler und Material). Die Formel für den Schauspieler sieht so aus: $N = A1 + A2$, wobei N der Schauspieler ist, $A1$ der Konstrukteur, der die Idee konzipiert und befiehlt, sie zu realisieren. $A2$ – das ist der Körper des Schauspielers, der die Aufgaben des Konstrukteurs ($A1$) ausführt.“⁶⁷

„Das erste Prinzip der Biomechanik ist folgendes: Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist der Maschinist.“⁶⁸

Vor diesem Hintergrund legte Meyerhold als Voraussetzung der schauspielerischen Arbeit großen Wert auf die körperliche Ausbildung der Schauspieler, auf das Training physischer Grundlagen, da, wie er über seine Arbeit sagt, „[d]er physische Zustand des trainierten Materials [ist] die Stütze unseres [des] Spielsystems[...]“⁶⁹ sei. Allerdings war seine Praxis nicht ausschließlich formal ausgelegt, sondern suchte ebenso nach Unterfütterung der entstehenden körperlichen Formen, wie seine Formulierung im Rahmen seiner von Eisenstein skizzenhaft festgehaltenen Vorlesungen zeigt: „Das Losreißen vom Leben führt von der dramatischen Bewegung zum 'gegenstandslosen' Zirkusakrobatismus.“⁷⁰ So ging es ihm letztendlich um die Entstehung von dramatisch wirksamen Ausdrucksbewegungen.

Besonders interessant im Zusammenhang mit seinem Schauspielkonzept waren die drei grundlegenden Prinzipien seiner Bewegungsarbeit: *Otkas*, *Posyl* und *Stoika*. Sie bezeichnen zunächst die Grundelemente oder Bewegungsphasen, aus welchen sich die von ihm entwickelten Etüden zu einem geschlossenen Bewegungszyklus zusammensetzen, nämlich eine vorbereitende Gegenbewegung (*Otkas*), die Ausführung der Bewegung (*Posyl*) und deren Endpunkt oder fixierter Stand (*Stoika*). Die auf der Basis dieser Bewegungsgesetze gestaltbaren, entstehenden Etüden konnten im Verlauf der Inszenierungsarbeit zu einer Gesamtpartitur miteinander verbunden und vertiefend bearbeitet werden, indem der Schauspieler nach dem „Prinzip der 'Freiheit in der Unterwerfung' [...] mit der Partitur der Etüde improvisiert.“ So wurden die Akteure nach Beherrschung der Etüde, was „rein technisch[...]ohne zu 'spielen'“ erreicht werden sollte, dann beispielsweise dazu angehalten, diese „emotional zu gestalten“, hierzu sollte beispielsweise „Musik [...]die Emotionalität unterstützen“⁷¹. Auf diese Weise konnte dann das Ziel der Etüdenarbeit, die Entstehung von ausdrucksstarken, aussagekräftigen Bewegungen, verwirklicht werden. Die Voraussetzung dafür, dass diese aussagekräftigen Bewegungen zur Szene werden, bzw. sich als Arbeit an einer Rolle auszeichnen konnten, war die Tatsache, dass Meyerhold die Etüden als „abstrahierte und variierte Form einer Szene“ realisieren ließ, indem er im Vorfeld „die Vorgänge aus dem dramatischen Text in eine Bewegungsfolge 'übersetzt', und die zunächst abstrahierte Bewegungspartitur zur Grundlage der vollständigen

66 Vgl. Meyerhold, W.: Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik. Vortrag vom 12. Juni 1922. In: Bochow, Jörg (1997): *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin, S.17f.

67 Meyerhold: a.a.O. In Bochow, Jörg (1997), S.15.

68 Meyerhold: Die Prinzipien der Biomechanik, zusammengestellt von M. Korenow. In: Bochow, Jörg (1997), S.88.

69 Meyerhold: a.a.O. In: Bochow, Jörg (1997), S.85.

70 Meyerhold: Vorlesungen 1921/1922 an der WYRM-GWYTM (Mitschrift von S. Eisenstein). In: Bochow, Jörg (1997), S.89.

71 Bochow, Jörg (1997), S.132.

szenischen Gestaltung gemacht“⁷² hatte.

Im Zusammenhang mit dem Ziel der Gestaltung von aussagekräftigen Bewegungen gewinnt der Otkas Begriff über die Bezeichnung als konstitutives Bewegungselement einer Etüde hinaus, noch zusätzlich Bedeutung im Hinblick auf die Aussagewirkung auf ein Publikum. So führt diese Auftaktbewegung durch ihre Gegenrichtung zur intendierten Aktion einmal dazu, dass die Hauptbewegung stärker in die Aufmerksamkeit der Zuschauer gerückt wird. Darüber hinaus kann der Otkas-Begriff nach Eisenstein nicht nur als Bewegungsform gesehen werden, sondern erweitert auch als gedankliche oder auch stimmliche Gegenbewegung im Sinne eines Ausdrucks von Zweifel aufgefasst werden. Auf welcher Ebene auch immer, könne, so Bochow in Anlehnung an Eisenstein, Otkas in diesem Sinne auch als dramaturgisches Mittel nach dem Prinzip „*der Negation der Negation*“ zur Erzeugung von „*Spannung durch Widerspruchsbewegung*“ eingesetzt werden. Dies beziehe sich dann sowohl auf die Gestaltung einer Einzelbewegung im Rahmen einer Etüde oder Momente des ggf. gedanklichen Zögerns vor einer Bewegung als auch auf eine ganzen Aufführung, indem das ganze Stück als „*Anlauf[...], als Otkas der Lösung des Finales dient.*“ Letztendlich lässt sich der Otkas-Begriff auch auf kompositorische Raumaspekte anwenden im Hinblick auf die Organisation des Bewegungszusammenspiels der Schauspieler auf der Bühne. So können beispielsweise im Raumarrangement bestimmte Handlungselemente oder Akteure herausgestellt werden, indem, ähnlich wie bei einem Gemälde, bestimmte andere Elemente oder Bewegungen gemäß dem Otkas-Prinzip räumlich entgegen der Hauptbewegungsrichtung kontrastiv formiert sind:

„All diese Figuren, die der Hauptbewegung entgegenstehen, befinden sich, nach der Terminologie Meyerholds, in ihrem Verhältnis zum Zentrum der räumlich-gedanklichen Komposition des Gemäldes im 'Otkas'-Zustand.[...] sie verstärken [...] das Hauptthema des Gemäldes[...]. Ähnliche Kompositionen finden sich auch in Meyerholds Inszenierungen.“⁷³

Ein weiterer wichtiger Aspekt bzw. ein weiteres wichtiges Prinzip im Zusammenhang mit Meyerholds Konzept der Biomechanik ist verbunden mit dem Begriff des *Tormos*, welcher wörtlich mit 'Bremsen' übersetzt werden kann. Er wird wiederum in doppelter Hinsicht gebraucht und dabei zunächst in Bezug auf die Bewegungsphasen der Etüde als zielgerichtete und kontrollierte Bewegungsführung im Hinblick auf das *Stoika* als angestrebter Endpunkt und deutlichen Bewegungsstillstand gesehen. *Tormos* meint hier die Verlangsamung der Bewegung bis zum Stillstand als Gleichgewichtszustand und Ausgangspunkt für eine neue Bewegungsfolge. Auf diese Weise werden nach Bochow der zusammenhängende Bewegungsfluss und die Pausen zwischen den Bewegungen realisiert. In diesem Sinne wird *Tormos* darüber hinaus auch als Mittel „*im Zusammenhang mit der musikalisch-rhythmischen wie auch dramaturgischen Struktur einer Aufführung gebraucht.*“⁷⁴ So kann mit seiner Hilfe im Sinne einer Verdichtung des Geschehens diese Verlangsamung, oder das Anhalten des Geschehens als Verfahren zum Spannungsaufbau im Rahmen einer Aufführung fungieren.

Die hier angesprochenen Fix- oder Haltepunkte einer Etüde dienen bei Meyerhold neben der Gliederung der Szenen aber besonders auch der deutlichen Zeichnung einer Figur. Meyerhold verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff des *Rakurs*. Darunter sind bedeutungstragende, posenähnliche Bewegungsstillstände bzw. Bewegungsverlangsamungen zu verstehen, die durch ihre „*visuell einprägsame Form*“ und eine spezifische

72 Bochow, Jörg (1997), S.135f.

73 Bochow, Jörg (1997), S.98ff.

74 Bochow, Jörg (1997), S.102ff.

Ausrichtung zum Publikum hin die „*äußere Gestalt [s]einer Figur bilden*“. Das Gesamtbild der Figur entstehe so „*durch eine Kombination effektvoller Rakurse, die innerhalb der Bewegung verankert sind.*“⁷⁵

Zusammenfassend betrachtet bietet neben Stansislawski auch Meyerholds Biomechanik im Hinblick auf eine theaterspezifische Bewegungsgestaltungsarbeit eine ganze Reihe hilfreicher Ansatzpunkte. Sein Konzept zeigt Möglichkeiten auf, wie Bewegungsgestaltung einerseits zur Entwicklung und Gliederung von Szenen über Bewegung und deren dramaturgische Gestaltung vor allem über den Begriff des *Otkas*, der *Etüde* aber auch den des *Tormos* angewandt werden kann. Darüber hinaus werden aber auch raumkompositorische Aspekte angesprochen und Hinweise zur Erarbeitung einer Rolle bzw. der Darstellung einer Figur durch z.B *Rakurse* angeboten, auf die in der theaterpädagogischen Praxis zurückgegriffen werden kann.

3.2.3 Das gestische Prinzip bei Brecht

In der theoretischen wie praktischen Theaterarbeit Brechts spielen die Begriffe des Gestus bzw. der Geste eine zentrale Rolle, sein Theater lässt sich insgesamt als ein 'gestisches' Theater begreifen oder ist anders formuliert geprägt vom gestischen Prinzip. Diesem gestischen Prinzip liegt die Auffassung zugrunde, dass das beobachtbare Alltagsleben der Menschen, das es auf der Bühne darzustellen gilt, als Summe differenzierbarer Ausschnitte, Vorgänge oder Einzelmomente im Verhalten der Menschen zu-, unter- und miteinander erkennbar werden kann. Die Bedeutung, die diese Summe voneinander ablösbarer Handlungsweisen des Menschen in der Beziehung zu anderen Menschen gewinnt, bezeichnet Brecht als den Gestus bzw. den sozialen Gestus eines Handlungsgeschehens, das sich aus einzelnen Gesten zusammensetzt, bzw. mit dem Material der körperlich realisierten Geste gebildet wird und sich als Haltung eines Menschen gegenüber einem anderen manifestiert. In Anlehnung an Ritter weist der Gestus-Begriff, wie er bei Brecht gebraucht wird, unterschiedliche Qualitäten auf. Er besitzt demnach einmal eine verallgemeinernde Qualität, die sich dadurch zeigt, dass die „*konkreten Erscheinungen [...] zu Kennzeichen einer vorgegebenen und allgemeiner definierten Beziehung zwischen Menschen*“ werden. Dem Verhalten kann also wie oben angedeutet eine übergeordnete Bedeutung zugesprochen werden. Zweitens gewinnt der Gestus-Begriff analytische Qualität, indem er es ermöglicht, „*aus einer komplexen Erscheinung zwischenmenschlichen Verhaltens einzelne Phasen und Züge herauszulösen*“⁷⁶, getrennt voneinander zu betrachten und dadurch die Struktur bzw. Beschaffenheit sozialer Beziehungen grundlegend zu erfassen. Entscheidend für die Absicht, die in der Wirklichkeit beobachtbaren Vorgänge im Theater umzusetzen, ist schlussendlich dann aber die konstruktive Qualität des Gestus-Begriffs, d.h. die Möglichkeit, die beobachtbaren Einzelvorgänge des Gestus zu einer neuen Erscheinung, zu einer theatralischen Komposition variabel miteinander zu kombinieren. Auf der Grundlage eines so verstandenen Gestus-Begriffs war es Brecht im Rahmen seines epischen Theaters möglich, bestimmte Elemente des sozialen Gestus der Wirklichkeit herauszulösen und in der Absicht, diese zu bespiegeln und vom Publikum reflektieren zu lassen, in neuer Form, also in gewisser Weise verfremdet auf die Bühne zu bringen, um eine kritische Haltung der Zuschauenden gegenüber der verfremdet dargestellten, sozialen Wirklichkeit zu erwirken. Hierbei ist es insgesamt wichtig zu erwähnen, dass Brecht in seiner Arbeit besonderen Wert auf die soziale Dimension der Gesten legte. Ihm ging es nicht darum, die Geste im Sinne des *mimischen Prinzips* primär als individuelle Form des Ausdrucks zu

75 Bochow, Jörg (1997), S.104f.

76 Ritter, Hans Martin (1986): *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*. Köln, S.16.

verstehen und zu gebrauchen, sondern sie vielmehr als Zeichen für eine Haltung, einer bestimmten sozialen Beziehung zu einem Menschen zu zeigen, sie also mehr im Sinne des sogenannten *gestischen Prinzips* zu verwenden.

Eine entscheidende Kategorie für die Theaterarbeit Brechts ist in diesem Zusammenhang das sogenannte *Prinzip der Unterbrechung*. Mit Hilfe dieses Prinzips war es einerseits möglich, die Einzelmomente, die Gesten aus einem Handlungsgeschehen herauszulösen, indem das Geschehen an bestimmten Stellen angehalten, bzw. unterbrochen wurde. Auf diese Weise konnte eine Geste in ihrem Anfangs- und Endpunkt bestimmt und so isoliert ihr Beziehungsausdruck betrachtet werden:

„[D]iese Geste zeigt sich als Folge eines Eingriffs in den lebendigen Fluss der Ereignisse, die Unterbrechung fixiert ihren Anfang und ihr Ende und macht sie als Haltung der Menschen zueinander sichtbar und anschaulich.“⁷⁷

Andererseits wurde das Prinzip in Brechts Absicht, gesellschaftliche Zustände darzustellen, ein wichtiges ästhetisches Instrument. Vor dem Hintergrund, dass die Unterbrechung eines Ablaufs im Sinne einer „Momentaufnahme“ die soziale Beziehungsstruktur eines Geschehens offenbaren kann, wurde sie zum entscheidenden Verfahren. Dementsprechend lag der Fokus Brechts bei seinen Inszenierungen weniger auf der Gestaltung von geschlossenen Handlungsabläufen sondern eher auf einer Art Reihung von Zuständen, die sich als „auffällige Knoten“ im Gesamtgeschehen zeigen sollten. Gleichzeitig ergeben sich durch die Unterbrechungen unterschiedlich große Handlungsabschnitte bzw. Vorgänge. Je nach Umfang der so entstehenden Abschnitte beziehen sich diese entweder auf eine dargestellte Situation mit mehreren Figuren, ein bestimmtes Verhalten einer Figur oder die Befindlichkeit einer Figur. Nach Ritter sollten diese so entstehenden Abschnitte, mit welchen die Handlung gegliedert wurde, in der Darstellung einen bestimmten Grundgestus aufweisen, der den Sinn des Geschehens im Sinne der sogenannten „gesellschaftlichen Pointe“ ausmachte und sich in darauf bezogenen, untergeordneten Gesten oder Haltungen zeigen musste. Damit der Grundgestus bzw. der Gehalt eines Geschehens gezeigt werden konnte, sollte nach Brecht für jeden Abschnitt ein Titel gefunden werden, der als Orientierung dienen konnte, ähnlich wie die schöpferische Aufgabe bei Stanislawski. Ausgehend vom Titel eines Handlungsabschnitts kann also der Grundgestus bzw. die Grundhaltung festgelegt und durch eine Reihe einzelner Haltungen (Gesten) dargestellt werden. Hierbei werden die einzelnen Gesten vom Grundgestus des Geschehens des entsprechenden Abschnitts dominiert, können innerhalb dieser Einheit aber widersprüchlicher oder ergänzenden Natur sein, solange sie auf die Grundhaltung bezogen bleiben. Im weiteren Verlauf der Inszenierungsarbeit, wie sie Brecht praktizierte, kann dann die *„Zusammenfassung des Gestus einzelner Vorgänge[...]weiter zum Gestus einer Szene, schließlich zum Gestus eines ganzen Handlungszusammenhangs,[...]zur Fabel zusammengefasst [...]werden.“⁷⁸* Die Darstellung der Fabel bezeichnet so die *„Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge“* als Ergebnis des Inszenierungsprozesses. Im Rahmen der theaterpraktischen Arbeit Brechts wurde neben der szenischen Gliederung durch Gesten auch das Sprechen im Verlauf der Inszenierungsarbeit auf der Grundlage dieser Haltungen, also dem gestischen Prinzip, entwickelt und gestaltet. Eine genauere Darstellung würde den Rahmen dieser Arbeit aber sprengen.

77 Ritter (1986), S.20.

78 Ritter (1986), S.30f.

In enger Verbindung mit dem gestischen Prinzip steht eine weitere wichtige Kategorie der Theaterarbeit Brechts, der V-Effekt. Gemeint sind damit Vorgänge der theatralischen Verfremdung. Die Grundlage hierfür bietet die Möglichkeit, Elemente und Vorgänge bis zu kleinsten gestischen Details aus der Wirklichkeit herauszunehmen und sie in der theatralischen Produktion neu miteinander zu kombinieren, also anders darzustellen. Auf diese Weise werden diese Elemente verfremdet, können zum Beispiel durch Verfahren der Montage oder Fixierung besonders in den Vordergrund gestellt, auf das Typische reduziert, in neue zeitliche Zusammenhänge gestellt, also verdichtet oder gedehnt, und vieles mehr werden. Weitere Beispiele solcher Verfahren in Brechts Repertoire wären die Trennung oder das zeitliche Nacheinander von Mimik und Gestik, das Zeigen von möglichen Handlungsalternativen (Nicht-Sondern), das Sprechen mit widersprüchlicher Körperhaltung, die bewusste gestische Übertreibung oder distanzierende Kommentierung einer Handlung. Mit Hilfe dieser Verfremdungstechniken auf der Basis des gestischen Prinzips entwickelt Brecht Figuren und Szenen durch bewusste Konstruktion gestischer Elemente. Im Vergleich zu Stanislawski setzt er dabei weniger auf Einfühlung in das individuelle psychische Innenleben der Figur und ihren körperlichen Ausdruck dessen, sondern betont stärker das äußere, allgemeingültige Moment der Darstellung in Distanz zur Figur⁷⁹. In diesem Sinne sollte sich ein Schauspieler in der Absicht der Darstellung einer Figur nicht in diese verwandeln, sondern sie primär zeigen, ihr Leben tendenziell von Außen kommend über den Körper beinahe mechanisch herstellen.

Insgesamt bieten die Arbeitsweisen und Gedanken Brechts weitere Anhaltspunkte für die Gestaltungsarbeit über Bewegungshandlungen, hier insbesondere zur konstruierenden Gestaltung von Szenen nach dem gestischen Prinzip der Unterbrechung und der damit verbundenen Darstellung von einzelnen Momenten (Knoten) und Abschnitten, zur Gestaltung bzw. Darstellung von Beziehungen über die sich in körperlichen Gesten zeigenden Haltungen der Figuren, sowie die bewusst konstruierende, ebenfalls überwiegend körperlich fundierte Gestaltung einer Figur, allesamt mittels Techniken der Montage und Verfremdung.

3.3 Theaterspiel als Choreographie der Bewegungen

Betrachtet man die vorgestellten Theaterkonzepte im Überblick, so zeigt sich, dass der Komponente der Bewegung in Bezug auf theaterspezifische Kategorien jeweils ein großer Stellenwert eingeräumt wird. Sie zeigt sich sowohl hinsichtlich der Erarbeitung einer Figur, der Rollenarbeit, als auch im Hinblick auf die Entwicklung oder Gliederung von Szenen und deren dramaturgische Ausarbeitung als wichtiges Gestaltungsmedium in konstruierender und kombinatorischer Funktion. Vor diesem Hintergrund lässt sich meiner Meinung nach einerseits eine Theateraufführung im weitesten Sinne auch als Choreographie der Bewegungen lesen und dementsprechend andererseits auch der Prozess der theatralischen Produktion, die Inszenierungs- oder Regiearbeit als ein bewegungschoreographischer Prozess, als Prozess der Bewegungsgestaltung verstehen⁸⁰. Diesen Gedanken stützend beschreibt beispielsweise auch Monika Woitas in ihrer Auseinandersetzung mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von „*Regie und Choreographie*“ eine große Nähe zwischen Theater- und Choreographiearbeit und

79 Vgl. Weintz (2008), S.219ff.

80 Den Begriff Choreographie verstehe ich in Anlehnung an Claudia Jeschke in diesem Zusammenhang nicht als eine an eine bestimmte Gattung des Tanzes gebundene abstrakte Erscheinungsform oder ein rein formal stilisierendes Verfahren, sondern eher als, wie sie schreibt, „kombinatorisches Spiel“ mit Bewegungen, das nicht zwingend an ein bestimmtes Referenzsystem gebunden ist, hier aber auf das Theater bezogen werden soll. (Vgl. Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext*. In: Ders.(2000): *Bewegung im Blick*. Berlin, S.58.)

stellt dabei fest, dass „die Grenzen[...]so durchlässig [sind], dass eine Differenzierung von Regie und Choreographie geradezu anachronistisch wirkt[...]“, und so fließend verlaufen, dass sie „[...]allenfalls über den Grad der Bewegungsstilisierung, deren Stellenwert innerhalb der Darstellungsmittel oder mitunter nur noch über das Selbstverständnis des Künstlers greifbar werden[...]“⁸¹ können.

Besonders anhand Meyerholds Theaterarbeit scheint sich diese Feststellung einer zunehmenden Verschmelzung von Choreographie und Theater sehr deutlich zu zeigen. Einige von ihm selbst gewählte Aussagen und Begrifflichkeiten zur Beschreibung seiner Arbeit, die hier beispielhaft angeführt werden sollen, unterstreichen dies meiner Meinung nach, indem sie sich entweder im Konnotationenfeld choreographischen Arbeitens bewegen oder Teilaspekte bzw. Elemente einer Choreographie teilweise auch explizit aufgreifen:

„[D]ie Schauspieler sollen ihre Rollen nicht 'lernen', sondern sich nach dem Prinzip 'memoria loci' einprägen, das heißt sich einprägen mit dem Platz, mit der Position ihres Körpers in einem bestimmten Raum, zu einer bestimmten Zeit. Von der Bewegung zum Wort. Emotionen aus Reflexen.“

„Bei uns ist alles organisiert, jeder Schritt, jede kleinste Bewegung wird registriert.“

„Wie die Musik eine genaue Abfolge von Takten ist, die das musikalische Ganze nicht zerstören, so ist auch unsere Übung eine Abfolge von mathematisch exakten Bewegungen, die genau herauskristallisiert werden müssen, was dem deutlichen Hervortreten des gesamten Musters aber nicht zuwiderläuft.“⁸²

Die Betonung choreographischer Aspekte im Rahmen der Theaterarbeit finden sich über Meyerhold hinaus aber auch bei anderen Theaterschaffenden (z.B. Artaud oder Wilson), die diese Komponente als Vorgehensweise in ihrer Arbeitspraxis betonen und dies ähnlich wie Meyerhold, teilweise aber noch direkter aussprechen. Beispielhaft hierfür und die Relevanz des Choreographischen in der künstlerischen Praxis des Theaters nochmals unterstreichend, sei an dieser Stelle ein Zitat Robert Wilsons genannt:

„Ich beginne immer bei meinem Körper, bei der Bewegung. Am Anfang steht die Choreographie, eine Struktur von Raum und Zeit, die ihren eigenen Rhythmus besitzt und ihre eigenen Gesetze. Und in gewisser Weise existiert diese Form auch für sich allein. Dann erst kommt der Text.“⁸³

Die beschriebenen Theateransätze Brechts, Stanislawskis und Meyerholds zeigen aber auch, dass die Choreographie oder Gestaltung von Bewegungen im theatralischen Zusammenhang nur in eindeutiger Ausrichtung auf szenische Kategorien Sinn macht und daher, wenn sie theatralisch erzählend wirken will, erstens eingebettet werden muss in einen entweder vorgegebenen oder selbst entwickelten situativen Kontext, zweitens in der Absicht der Darstellung einer Figur innere Aspekte des Erlebens bzw. der Imagination integrieren sollte⁸⁴, und sich drittens im Hinblick auf die theatralische Handlung zumindest tendenziell an Bewegungserscheinungen des Alltags als Gestaltungsmaterial orientieren sollte, wobei aber durchaus auch abstrakte Bewegungsformen zum Einsatz kommen können, wenn z.B. wie im Performance-Theater Bewegungen eher selbstreferentiell oder zur Schaffung von Atmosphären⁸⁵ verwendet, bzw. Alltagserscheinungen bewusst verfremdet werden sollen.

81 Woitas, Monika: Regie und Choreographie. In: Jeschke, Claudia/ Bayerdörfer, Hans-Peter: *Bewegung im Blick*. Berlin, S.178ff.

82 Vgl. Bochow, Jörg (1997), S.87f.

83 Scharper, Rüdiger (1996): *Überall ist Texas. Ein Gespräch mit dem Hamlet-Regisseur und -Darsteller Robert Wilson*. Süddeutsche Zeitung (23.03.1996).

84 Vgl. Jurké, Volker (1990): In der Bewegung sich fühlen und ausdrücken. In: Zeitschrift Sportpädagogik (4/1990), S.48-53.

85 Vgl. hierzu: Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M., S.200ff.

Auf der Grundlage dieser Perspektive auf theatralische Prozesse soll es nun im weiteren Verlauf dieser Arbeit um die Frage gehen, wie eine theaterpädagogische Praxis als Praxis der theaterspezifischen Bewegungsgestaltung konkret aussehen bzw. methodisch ausgerichtet werden kann.

4. Bewegungsgestaltung in der theaterpädagogischen Praxis

4.1 *Praxismodell Bewegungstheater*

Vor dem Hintergrund, dass die Theaterarbeit auch als spezifische Bewegungsgestaltungsarbeit aufgefasst werden kann, bietet es sich meiner Meinung nach an, für die theaterpädagogische Praxis auf das Kölner Konzept des Bewegungstheaters zurückzugreifen, das im Rahmen der kreativen Bewegungserziehung und in Anlehnung an Arbeitsweisen des Tanzes explizit mit der Gestaltung von Bewegungen, dem 'kombinatorischen Spiel' mit Bewegungen arbeitet, als Unterrichtsmodell entwickelt wurde und mir in diesem Zusammenhang auch für die theaterpädagogische Praxis zur methodischen Orientierung als geeignet erscheint. In seiner dezidierten Ausrichtung auf den Bewegungsunterricht wird das Konzept im Rahmen der Sportpädagogik von ihren Begründern Anne und Wolfgang Tiedt sowie auch von Nils Neuber, der sich in seinen Publikationen auf sie beruft, als Lern- und Erfahrungsfeld mit pädagogischer Dimension verstanden und als solches an der Sporthochschule Köln gelehrt. Im Mittelpunkt dieses Konzepts steht der kreative Umgang mit Bewegung im weitesten Sinne:

„Bewegungstheater entsteht aus der Bewegung und besteht hauptsächlich aus Bewegung. Die Bewegung erhält durch die Absicht des Darstellens und Spielens mitteilende Bedeutung[...].“

Hierbei wird unter Bewegung keine spezifische Bewegungstechnik oder Disziplin verstanden, sie ist nicht zwangsläufig an eine bestimmte Erscheinungsform gebunden, es können aber *„ästhetische Mittel anderer Bewegungsfelder [...] einbezogen[...]“*, und je nach Interesse und Schwerpunktsetzung dominant behandelt werden, z.B. Pantomime, Akrobatik oder bestimmte Formen des Tanzes usw. Auf der Grundlage dieses zur Verfügung stehenden Bewegungsmaterials zeigt sich das Bewegungstheater als Spiel mit den Ausdrucks- Darstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten von Bewegung, dessen Ziel die Entwicklung und Präsentation von Bewegungsszenen darstellt. Obwohl Wolfgang Tiedt in seiner eigenen Definition des Bewegungstheaters betont, dass *„im Bewegungstheater [...] keine Geschichten erzählt oder mit Bewegung dargestellt“*, sondern als erklärtes Ziel *„Situationen, Befindlichkeiten. Interaktionen, Benehmen und Verhalten in Bilder und bewegte Aktionen übertragen“*⁸⁶ werden, erscheint es mir doch gerade auch im Hinblick auf erzählende Momente, die ja auf der Darstellung von Befindlichkeiten, Situationen und Interaktionen als Teilkomponenten eines szenischen Geschehens beruhen, in dahingehend modifizierter Form für die theaterpädagogische Praxis als durchaus relevant. Die theaterpädagogische Relevanz dieses Konzepts sehe ich dabei aber nicht primär in der intentional möglicherweise formal geprägten Ästhetik des Bewegungstheaters, die Jurké in Anlehnung an Bernd als tendenziell oberflächlich charakterisiert⁸⁷, sondern vielmehr in Bezug auf die methodische Ausrichtung, die dieses Konzept als praktisches Unterrichtsmodell auszeichnet und dabei interessante Parallelen und Anknüpfungspunkte im Hinblick auf die schauspielmethodische Rollenarbeit im theatralischen Kontext erkennen lässt.

86 Tiedt, Wolfgang (1995): Bewegungstheater, Bewegung als Theater, Theater mit Bewegung. In: Themenheft *Bewegungstheater*. Zeitschrift Sportpädagogik (2/1995), S.19.

87 Vgl. Bernd, Christine (1987), S.178ff oder Jurké, Volker (1990).

4.2 Methodische Grundlagen– Improvisation und Gestaltung

Das Modell der kreativen Bewegungserziehung zur Praxis des Bewegungstheaters ist aus methodischer Perspektive gekennzeichnet durch mehrere Phasen, die die Teilnehmer während des Unterrichts ausgehend von einem bestimmten Ausgangspunkt, einem Bewegungsthema, einer Spielidee oder auch anderen Dingen wie z.B. ein bestimmtes Objekt oder ein Text, welche zum Thema werden können, bis hin zur Präsentation des Ergebnisses durchlaufen. Die entscheidenden methodischen Schritte in diesem Prozess sind die zwei Phasen des Improvisierens, die dem Erproben, Experimentieren und Sammeln von Bewegungsmaterial dient, und des Gestaltens, in welcher das gewonnene und spielerisch erprobte Material dann kontinuierlich durch Konstruktion geordnet, reduziert und schlussendlich auf eine bestimmte, verdichtete Form festgelegt wird. Sowohl die Improvisation als auch die Gestaltung werden hierbei initiiert und mehr oder weniger eng gesteuert durch Aufgabenstellungen, die als Bewegungs- oder Spielaufgaben bzw. Improvisation- oder Gestaltungsaufgaben vom Unterrichtsthema abgeleitet sind und sich auf bestimmte Gestaltungskriterien bzw. Parameter der Bewegungsgestaltung beziehen. Anhand dieser Parameter wird das experimentell gewonnene Material bis hin zur Endform modifiziert und verfestigt. Die Gestaltungskriterien können dabei aber auch jeweils selbst zum Thema oder Ausgangspunkt der Improvisations- und Gestaltungsprozesse werden. Hierfür kommen nach Tiedt als Parameter die Kriterien, des *Raumes*, der *Zeit*, der *Dynamik*, der *Form* und eine bestimmte *Gruppierung* bzw. Organisation sowie stilistische Wirkungsabsichten in Frage, also im wesentlichen die Merkmale, welche das bereits oben erwähnte, zur Verfügung stehende Bewegungsvokabular ausmachen. Nils Neuber ergänzt diese Kriterien in Anlehnung an das Modell von Tiedt noch zusätzlich durch das Kriterium der „*Spielfunktionen*“⁸⁸ und bezieht sich dabei auf die Konstituenten einer Szene (Personen, Ort, Zeit, Handlung, Motivation), die sich aus den Fragen zur Klärung einer Spielsituation ergeben und eine Spielhandlung auslösen. Darüber hinaus nennt er zusätzlich noch „*spezielle Inszenierungskriterien*“, wie z.B. Motivation, zeitlich- dynamische Strukturierung im Hinblick auf Phrasierung, Spannungsbogen und Reduzierung auf das Wesentliche, die sich meiner Meinung nach aber über die bisherig genannten Kriterien bereits realisieren lassen. Eine in Anlehnung an Tiedt und Neuber etwas modifizierte grafische Darstellung des Unterrichtsmodells findet sich im Anhang⁸⁹.

Betrachtet man dieses Modell im Überblick, so ergeben sich vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten, die es meiner Ansicht nach im Hinblick auf eine theaterpädagogische Praxis als brauchbares methodisches Modell qualifizieren, dies vor allem auch, weil die methodische Vorgehensweise in vielen Punkten der künstlerischen Theaterpraxis gleicht, z.B. in Bezug auf die verschiedenen Ebenen der Rollenarbeit als „*das zentrale, konstitutive Element von Theaterarbeit*“⁹⁰, wie sie beispielsweise Jürgen Weintz vorstellt, aber auch die hier beschriebenen Theaterkonzepte zeigen. So führt Weintz als wesentliche Bestandteile der Rollenarbeit in methodischer Reihenfolge die *Rollen- bzw. Textanalyse*, die im vorliegenden Modell mit dem thematischen Ausgangspunkt assoziiert werden kann, die *Improvisation* als erste Annäherung an Stoff und Rolle bzw. Einfühlung, hier ebenfalls als Improvisation

88 Neuber, Nils (2004): *Kreative Bewegungserziehung – Bewegungstheater*. Aachen, S.68.

89 Die Grafik im Anhang basiert auf einer Darstellung von Anne und Wolfgang Tiedt, welche ich in Anlehnung an Neuber durch Integration der Spielfunktionen und teilweise veränderte Begrifflichkeiten leicht modifiziert habe. Vgl. Tiedt, Anne und Wolfgang (2000): Bericht aus dem Arbeitskreis: Sich körperlich ausdrücken, Bewegungen gestalten. In: Beckers, Edgar (Hg): *Schulsport auf neuen Wegen*. Butzbach-Griedel, S.176. Siehe auch: Tiedt, Anne (2001): *Bewegende Verse. Wie aus einem Gedicht Bewegung wurde*. In Sportpädagogik (5/2001).

90 Weintz, Jürgen(2008), S.190ff.

bezeichnet, und die Phase der *Darstellung* als bewusste *Konstruktion* szenischer Abläufe, die im Modell als Gestaltungsphase bezeichnet wurde, an. Vor diesem Hintergrund bietet das Modell meines Erachtens ein breites Spektrum an Möglichkeiten, ausgehend von und über das Medium Bewegung theaterpädagogische Inszenierungsarbeit zu leisten. Hierbei können zu den erarbeiteten Bewegungsimprovisationen oder -gestaltungen je nach Bedarf in jeder Phase weitere theatralische Komponenten wie Text oder Requisiten in die Prozesse integriert werden. Ergänzend sei erwähnt, dass sich das Modell auch dafür eignet, die für eine differenzierte szenische Darstellung über den Körper notwendigen Voraussetzungen eines grundlegenden Körperbewusstseins, also der Verbesserung der Körper- und Bewegungswahrnehmung zu schaffen sowie die Entwicklung entsprechender Bewegungsfähigkeiten, vor allem koordinative und eingeschränkt konditionelle Grundlagen, und bei Bedarf ggf. auch Fertigkeiten, z.B. spezielle tänzerische, pantomimische oder auch akrobatische Techniken, zu schulen. In dieser Arbeit sollen diese Aspekte als Bedingung und Möglichkeit mitgedacht, nicht aber ausführlich dargestellt werden, sie legt den Fokus auf die Seite der produktiven Gestaltungsarbeit.

Meiner Meinung nach kommt es in der Absicht, sich im Rahmen der theaterpädagogischen Praxis am Modell des Bewegungstheaters bzw. des kreativen Bewegungsunterricht zu orientieren, nun darauf an, je nach Intention bzw. momentanem Arbeitsschwerpunkt das Ausgangsthema und die davon abgeleiteten Aufgabenstellungen sinnvoll und auf die jeweilige szenische Kategorie hin ausgerichtet zu formulieren und dabei die jeweils geeigneten Parameter der Bewegungsgestaltung, einzeln oder in Kombination, entsprechend einzusetzen, um anhand derer improvisierend und konstruierend z.B. das körperliche Leben einer Figur zu entwickeln oder die szenische Handlung zu gliedern. In Abhängigkeit davon, durch welche Aufgabenstellung das zu gestaltende Bewegungsmaterial gewonnen wird, d.h. z.B., welchen Grad der inneren Beteiligung oder Einfühlung die Aufgabenstellung fordert oder erwirkt, oder welche Parameter vornehmlich eingesetzt werden, lässt es sich dann auch vermeiden, dass szenische Ergebnisse, wie es teilweise für das Bewegungstheater konstatiert wird, oberflächlich oder mechanisch erscheinen⁹¹. Anregungen und Gewähr hierfür soll und kann meiner Meinung nach die Integration einzelner Aspekte und Verfahren der vorgestellten Theateransätze bzw. der Überlegungen Labans zum Ausdruckstanz bieten. Wie dies konkret in Bezug auf bestimmte theatralische Kategorien aussehen kann, soll im Folgenden anhand dreier Aspekte näher gezeigt werden.

4.3 Vorschläge für die Praxis

4.3.1 Bewegung und Figur – Die Suche nach dem geeigneten Spannungszustand

Ein zentraler Aspekt in der theaterpädagogischen Praxis stellt im Hinblick auf eine Aufführung die Erarbeitung einer Rolle bzw. einer Figur dar, deren spezifisches körperliches Leben auf der Bühne glaubhaft und schlüssig gezeigt werden soll. Die Handlungen, die die Figur auf der Bühne in einer bestimmten Situation äußerlich zeigt,

91 Meiner Meinung nach beruht die teilweise oberflächliche Wirkung von Bewegungsszenen und die Tendenz zur komischen Darstellung, wie sie das Video zum Bewegungstheater von Wolfgang und Anne Tiedt (vgl. Tiedt, Anne und Wolfgang (1995): *Bewegungstheater*. Seelze (VHS)) zeigt, in vielen Szenen einerseits auf der Wahl eines oberflächlich gehaltenen Ausgangsthemas und dem beispielsweise häufig bevorzugten, raffenden Einsatz des Parameters der Zeit, wird aber auch wesentlich durch die Wahl der Musik beeinflusst, die dort häufig entsprechende Impulse setzt. Meine eigenen Unterrichtserfahrungen nach diesem Modell mit Studenten im Bereich Bewegungstheater zeigt, dass in Abhängigkeit vom Thema durchaus tiefergehende Ergebnisse entstehen können.

beruhen dabei auf inneren Beweggründen, auf Vorstellungen und Gefühlen, die für die Glaubhaftigkeit der Handlungen zum Ausdruck gebracht werden müssen. Wie oben bereits mehrfach angedeutet, ist es wichtig aber nicht leicht, diese inneren Bilder oder Gefühle zu aktivieren. Eine geeignete Möglichkeit, an die Gefühlsebene, das Innenleben einer Figur heranzukommen, ist der Weg über den Körper und seine Bewegungen. Stanislawski hat hierzu das Verfahren der *Physischen Handlungen* entwickelt, welches eng gebunden ist an die *Schöpferische Aufgabe* als möglichst in Verbform gehaltene und aus dem Text gewonnene Handlungsanweisung für den Schauspieler, die gleichzeitig dessen Handlungsziel, das Wozu beinhaltet. Dieses Verfahren kann meiner Meinung nach gut auf das vorgeschlagene Modell übertragen werden, indem ebenfalls zunächst eine konkrete Handlung vom Text abgeleitet wird, z.B. Beschimpfen. Diese Handlung bildet dann dementsprechend das Bewegungsthema als Ausgangspunkt der Bewegungsgestaltung. In einem ersten Schritt können dann zunächst rein körperlich und unspezifisch verschiedene Bewegungen des Beschimpfens über Improvisationen gesucht, erprobt und ggf. bereits als eine Auswahl bestimmter Bewegungshandlungen festgelegt werden. Eine dementsprechende Aufgabenstellung könnte lauten: *Probiert verschiedene Formen des Beschimpfens aus und legt euch auf drei markante Bewegungshandlungen fest, der Text spielt dabei keine Rolle, ihr könnt ihn frei wählen.*

Anhand der Bewegungs- bzw. Gestaltungsparameter ist es dann möglich, die gefundenen Formen in einem weiteren Schritt gezielt zu modifizieren, um die Figur sowohl nach Außen gerichtet als auch auf Innenwirkung zielend detaillierter zu zeichnen. So kann beispielsweise bewusst mit dem Parameter der Zeit gespielt werden, indem die Bewegungshandlungen spielerisch im Tempo variiert werden. Auf diese Weise wäre es dann möglich, entweder das für die darzustellende Figur geeignete Bewegungstempo zu ergründen, und damit mögliche, noch nicht festgelegte Eigenschaften der Figur zu erarbeiten, z.B. eine grundsätzliche Lethargie, oder eine bereits bekannte, vorgegebene Eigenschaft über den entsprechenden Einsatz des Zeitfaktors zu verwirklichen. Auf ähnliche Weise bietet auch das Kriterium des Raumes Möglichkeiten zur Figurenzeichnung. Variationen des Raumes können dabei einerseits die Situation der Figur bzw. ihren Zustand klären, andererseits aber auch beispielsweise anzeigen, wie viel Raum eine Figur im Vorgang des Beschimpfens einnimmt, ob sie sich eher zentral oder peripher bewegt, womit z.B. Rückschlüsse auf ihre Einstellung im Hinblick auf Machtanspruch möglich werden bzw. wiederum gestaltend gezeigt werden können, ohne dem Akteur sagen zu müssen, er solle jetzt Machtanspruch spielen, was auf Antrieb kaum realisierbar wäre. Variationen der Dominanz einer Figur wären in Bezug auf den Parameter des Raumes auch dahingehend gestaltbar, dass an diesem Beispiel die Bewegungshandlungen des Beschimpfens auf verschiedenen räumlichen Ebenen ausprobiert und später dann festgelegt werden, wobei mit steigender Raumebene der Dominanzfaktor steigt. Die hier genannten zunächst äußerlichen Modifikationen gehen grundsätzlich einher mit dadurch ausgelösten Veränderungen des Innenlebens, bzw. Wirkungen auf das Erleben der Akteure. Das Ausmaß der inneren Beteiligung hängt dabei von der Entscheidung ab, ob eine Figur wie bei Brecht eher gezeigt, oder wie bei Stanislawski eher gelebt werden soll, und kann variabel vor allem über die Wahl der Parameter gesteuert werden. Eine Betonung der Einfühlung kann, wie ich weiter unten noch zeigen möchte, beispielsweise vor allem über das Kriterium der Bewegungsqualität erzielt werden. Interventionen über einzelne, andere Parameter, wie gerade beschrieben, bleiben in Relation dazu vergleichsweise äußerlicher.

Über die Variationen der Parameter, die sich hier noch weiterführen ließen, kann damit insgesamt die ursprüngliche

noch unspezifische Bewegung zielgerichtet differenziert und auf eine bestimmte Wirkung hin verdichtet und abschließend festgelegt werden. Je nachdem, wie explorativ gearbeitet werden soll, kann es meiner Meinung nach zur Vorbereitung hilfreich sein, als Spielleiter anhand der Vorlage, wenn vorhanden, zu ergründen, welcher Bewegungsparameter sich für eine bestimmte Eigenschaft einer Figur dominant zur Variation eignet, bzw. welche Parametervariationen für die Teilnehmer aufgrund individueller Voraussetzungen am einfachsten oder geeignetsten zu realisieren sind. Darüber hinaus bietet es sich an, sich im Vorfeld zu einer erwünschten Eigenschaft oder Gefühlslage einer Figur bereits zu überlegen, wie sich diese Eigenschaft oder dieses Gefühl in Bezug auf die einzelnen Parameter möglicher- oder wünschenswerterweise zeigen könnte, und dahingehend ein parameterbezogenes Raster zu entwickeln, das dann im Unterricht mehr oder weniger zielgerichtet und gesteuert schrittweise angestrebt werden kann. Um hierzu einschätzen zu können, wie z.B. ein bestimmtes Gefühl mit einem Gestaltungsparameter korreliert, eignet sich insbesondere ein Rückgriff auf Laban, der, wie oben beschrieben, bestimmten Bewegungsqualitäten und -formen entsprechende Gefühls- bzw. Ausdrucksqualitäten zugeordnet hat.

In der oben bereits kurz angedeuteten, expliziten Absicht, eine gefundene Bewegungshandlung intensivierend durch einen Gefühlsausdruck zu grundieren oder grundsätzlich ein bestimmtes Gefühl zu erzeugen, bzw. anders formuliert sich in eine Figur einzufühlen, zeigt sich meiner Meinung nach der Weg über die Parameter der Form und der Bewegungsqualität besonders ertragreich. Als Vorgehensweise zu diesem Ziel erscheint es mir diesbezüglich sinnvoll, entweder bereits mit Improvisationen bestimmter Bewegungsformen, bei angestrebter Freude z.B. Hüpfen, Tänzeln oder Ähnliches zu arbeiten, oder grundlegender mit den Bewegungsqualitäten der bereits gefundenen oder noch zu entwickelnden Bewegungen zu improvisieren und schrittweise auf eine bestimmte Bewegungsqualität hinzusteuern, die über einen dadurch zu erwirkenden, spezifischen körperlichen Spannungszustand dann die entsprechenden, erwünschten Emotionen hervorruft. Als mögliche Aufgabenstellung im zweiten Fall würde sich in diesem Zusammenhang beispielsweise anbieten: *Variiert eure Bewegungshandlungen in ihrer Qualität, indem ihr sie zunächst möglichst schwer und kraftlos und dann zunehmend leicht und dabei kraftvoll ausführt.*

In diesem Sinne wären dann die Bewegungsimprovisationen und -gestaltungen anhand des Parameters der Bewegungsqualität im Rahmen des vorgestellten Modells als Suche nach dem geeigneten Spannungszustand zum Zwecke der Einfühlung in eine Figur oder Rolle zu verstehen und zu praktizieren. Voraussetzung hierfür ist aber wiederum, dass der Spielleiter im Vorfeld klärt, mit welcher Bewegungsqualität, bzw. mit welchem körperlichen Spannungszustand das erwünschte Gefühl tendenziell korreliert, und darauf achtet, dass die Teilnehmer mit unterschiedlichen Qualitäten bis zu einem gewissen Grad vertraut sind. Noch zusätzlich ausdrucksverstärkend kann es sich dabei auf die entstehenden Bewegungen auswirken, wenn die Bewegungsaufgaben bei Bedarf noch weitergehend durch der Bewegungsqualität entsprechende, innere Bilder ergänzt werden (z.B.: *Bewegt euch möglichst schwer, so, als ob ihr Glieder aus Blei hättet*) oder durch das Einbeziehen der Spielfunktionen, die ergänzende innere Bilder über die Klärung des situativen Kontexts der Figur auslösen können.

Ist auf diese Weise ein bestimmter Gefühlszustand erwirkt, kann dann beispielsweise noch das Sprechen von Text angeschlossen werden, dessen Ausdruckswirkung dann erreicht wird, ohne zu sehr auf diesen Zweck ebenfalls mögliche psychologische Techniken zurückgreifen oder ad hoc in ein bestimmtes Gefühl springen zu müssen. Im

Gegensatz dazu verläuft der Weg über Bewegungen schrittweise hinführend und ist dabei möglicherweise auch weniger hemmungsbelastet.

4.3.2 Bewegung und Szene – Die Dramaturgie der Bilder

In Bezug auf die Gestaltung von Szenen über das Medium der Bewegung haben sowohl Meyerhold über die Etüden als auch Brecht mit dem gestischen Prinzip hilfreiche Anregungen gegeben, die für die theaterpädagogische Praxis als Orientierungspunkte relevant sind und im Rahmen des vorgeschlagenen Modells der kreativen Bewegungserziehung verwirklicht werden können. Ein zentraler Aspekt bei beiden ist die Gliederung eines Handlungszusammenhangs in kleinere Einheiten und Phasen, die durch markante Anfangs- und Endpunkte begrenzt gekennzeichnet sind (Knoten bzw. Stoika) und mittels konstruierender Kombination zum Gesamtablauf der theatralischen Handlung zusammengefügt bzw. montiert werden. Gemäß dieses konstruierenden Prinzips bietet es sich als Vorgehensweise in der theaterpädagogischen Praxis an, ein vorliegendes bzw. selbst zu entwickelndes Geschehen zunächst als Reihung von Einzelmomenten zu entwickeln, die markante Situationen oder Stillstände im Handlungsverlauf darstellen, z.B. den Ausgangspunkt, einen Höhepunkt, Wendepunkte und einen Endpunkt, und diese dann miteinander zu verbinden, durch Füllung der Zwischenräume mittels konkreter Handlungen zu einem fließenden Ablauf miteinander zu verknüpfen⁹². Dies kann zunächst noch ohne Text ausschließlich durch Bewegung geschehen. In einem ersten Schritt gilt es also für einen bestimmten Moment, eine bestimmte Situation, ein Bewegungs- oder Standbild, also eine bestimmte räumliche Formation oder Position im freeze zu finden.

Dies kann im Rahmen des Modells in einer ersten Variante über Bewegungsimprovisationen geschehen, die anhand einer vorgegebenen Situation über die Kriterien des Raumes bzw. der Positionierung und Gruppierung direkt zur Einnahme eines Bewegungsbildes führen, wobei verschiedene Varianten frei ausprobiert oder aber auch gesteuert über entsprechende Vorgaben hergestellt werden können. Es bietet sich aber auch ein zweites Verfahren an, bei welchem zunächst das grobe Handlungsgeschehen bzw. die Essenz des Geschehens wie oben im Sinne der physischen Handlungen über Bewegungen frei improvisiert wird. Über das Spiel mit dem Parameter der Zeit kann dann das Bewegungsgeschehen entweder zufällig oder auch gezielt in einem geeigneten Moment verlangsamt oder gestoppt und daraus das Bild gewonnen werden. Zur Klärung der Situation oder des Handlungsgeschehens im Vorfeld können für beide Varianten die von Neuber vorgeschlagenen Spielfunktionen des Modells herangezogen werden. Sie ermöglichen vor der Arbeit mit den Bewegungsparametern die Setzung eines Orientierungsrahmens, können aber auch später zur Verfeinerung der Bewegungsbilder und Bewegungssequenzen als zusätzliche Unterfütterung bzw. zur Differenzierung innerer, szenischer Zusammenhänge eingesetzt werden.

Die auf beiden Wegen entstandenen Bilder können dann über das Bewegungsvokabular weitergehend so modifiziert werden, dass wirkungsstarke oder spannende Bilder entstehen. Die Wirkung eines Bildes hängt dabei einerseits von der Erkennbarkeit der eingenommenen Einzelpositionen als aufeinander ausgerichtete, ausdrucksstarke Gesten ab. Dies lässt sich wiederum dadurch beeinflussen, dass bis zur Fixierung des Bildes improvisierte Bewegungssequenzen von bestimmter Bewegungsqualität, d.h. bestimmter emotionaler Grundierung,

⁹² Eine derartige Vorgehensweise findet sich auch bei Augusto Boal, auf welchen aber aus Gründen des begrenzten Umfangs der Arbeit nur verwiesen werden kann. Siehe hierzu Boal, Augusto (1989): *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt a.M., S.241ff.

vorgeschaltet werden, deren Spuren im Standbild dann noch erkennbar sind. Andererseits bezieht eine Bewegungsbild aber auch daraus Spannung, dass es im Sinn des Meyerholdschen Otkas-Begriffs bezüglich räumlicher Kriterien entweder starke Kontraste oder auch Übereinstimmungen im Spiel mit Nähe und Distanz, Höhe und Tiefe, Zentrum und Peripherie in Symmetrie und Asymmetrie aufweist. Eine derartige räumliche Komposition eines Bildes entfaltet darüber hinaus aber auch insofern Wirkung, als sie als Ausdruck von Beziehungskonstellationen gelesen werden kann, dies z.B. auch im Sinne des gestischen Prinzips Brechts als fixierte Geste in ihrer sozialen Dimension. Sie kann beispielsweise Indikator für Polarisierungen zwischen Integration und Isolierung sein, die Qualität der Beziehungen und den Grad der Vertrautheit einzelner Figuren untereinander anzeigen oder auch den Beziehungsstatus⁹³ im Spektrum von Dominanz und Unterordnung und damit hierarchische Strukturen erkennen lassen. Vor diesem Hintergrund ermöglicht das Spiel mit dem Kriterium des Raumes die Gestaltung von erwünschten Beziehungsnetzen, unter anderem auch wirkungsvoll über die Blickführung. Ein so gestaltetes Bewegungsbild birgt vor diesem Hintergrund dann auch ein theatralisch wünschenswertes und ggf. hohes Konfliktpotential, das für die dramatische Entwicklung der Handlung als auslösendes Moment sehr fruchtbar und antreibend wirken kann, wenn es im Handlungsgeschehen zwischen den Knotenpunkten schließlich entfaltet wird.

Die entstandenen und ggf. auf diese Weise einzeln bearbeiteten Momentaufnahmen lassen sich im weiteren Verlauf der Inszenierungsarbeit dann miteinander kombinieren und bilden damit ein grobes Handlungsgerüst. Je nach Wirkungsabsicht kann nun entschieden werden, ob im Sinne Brechts die Handlung eher brüchig montiert, oder im Sinne Stanislawskis schlüssig und folgerichtig, d.h. stringent gestaltet werden soll. Dies hängt im Wesentlichen damit zusammen, wie die Übergänge zwischen den Bildern gestaltet werden, und ob die Bilder selbst als Fixierungen erkennbar bleiben sollen.

Daran anknüpfend ermöglicht das Spiel mit den Bewegungsparametern, neben der Arbeit an den als Fixpunkte der Handlung fungierenden Bewegungsbildern selbst, ebenfalls vielfältige Möglichkeiten in Bezug auf das Handlungsgeschehen zwischen diesen im Hinblick auf die Dramaturgie einer Szene. Mit dem Ziel der Entwicklung spannender Handlungsverläufe lohnt sich insbesondere nochmals ein Blick auf Meyerholds Begriff des Otkas als Phase der vorbereitenden Gegenbewegung innerhalb seiner Etüden. Ihmzufolge erhöht sich der Spannungsgehalt einer Szene dadurch, dass die auf ein Ziel hin gerichtete Handlung zunächst kontrastiv negiert wird. Über die Bewegungsgestaltung lässt sich dies wiederum auf verschiedenen Ebenen anhand der Gestaltungsparameter realisieren. Beispielsweise können Bewegungs- bzw. Handlungsabläufe durch Kontraste der Bewegungsdynamik in ihrer Wirkung intensiviert werden, indem Phasen der Ruhe begleitet oder vorbereitet werden durch Sequenzen hoher Dynamik. Möglich ist dies aber auch durch ein Spiel mit der Zeit, wodurch Geschehnisse im Wechsel von sehr schnell bis sehr langsam ausgeführt werden, oder dem Raum, zum Beispiel über konträre Raumwege, sowie über Bewegungsformen und -formationen. Eine derartige Verfahrensweise rückt damit stark in die Nähe dessen, was Brecht mit dem V-Effekt bezeichnet hat. Über sie können Betonungen und aufmerksamkeitsbindende Momente gesetzt werden, die gerade auch Phasen des Zögerns als theatralisch spannungsaufbauende Augenblicke herauszustellen vermögen. Dramaturgische Gegenbewegungen hierzu im Sinne von Spannungsabbau lassen sich umgekehrt dann im Vergleich zu einer kontrastiven Handhabung durch Verfahren der Wiederholung räumlicher,

93 Vgl. zur Arbeit mit dem Status: Johnstone, Keith (2004): *Impro. Improvisation und Theater*. Berlin, S.51ff.

zeitlicher und dynamischer Arrangements erwirken. Sämtliche hier beschriebene Möglichkeiten bieten sich darüber hinaus wiederum auf der Ebene der Rolle auch dafür an, die Entwicklung einer Figur im Handlungsverlauf anzuzeigen bzw. steuernd zu zeichnen.

Insgesamt steht also meiner Meinung nach über das Gestaltungsmedium Bewegung ein brauchbares Instrument zur Entwicklung und Ausgestaltung von Szenen zur Verfügung, die sich im Ergebnis aufgrund der Vorgehensweise im Sinne einer rhythmisch gestalteten Dramaturgie der Bilder zeigen. Den Aspekt der Rhythmisierung sowohl im Hinblick auf die Handlung als auch auf die Figur betont auch Jurké, wenn er schreibt:

„Bei komplexeren Handlungssituationen kommt dem Rhythmus entscheidende Bedeutung zu. Die Handlung wird [...] dann als glaubwürdig empfunden, wenn der Rhythmus stimmt, weil dieser maßgeblichen Einfluß (sic) auf die Emotionen des Akteurs hat. Es liegt nahe, sich die Handlung als einen mühsamen Parcours vorzustellen, der bestimmte Hürden und Fixpunkte hat, die es in bestimmter Schrittfolge zu überwinden gilt. Der Rhythmus hilft dem Akteur, die Handlung gefühlsmäßig intensiv zu erleben und verstärkt so die Ausdruckskraft.“⁹⁴

4.3.3 Bewegung und Atmosphäre – Der Klang der Bewegungen

Abschließend soll an dieser Stelle noch eine weitere Möglichkeit im Zusammenhang mit der Bewegungsgestaltungsarbeit aufgezeigt werden, die sich für die theaterpädagogische Inszenierungspraxis auf eine Weise eignet, die weniger an konkrete szenische Abläufe oder eine bestimmte Figur gebunden ist, sondern stärker auf die Schaffung von Stimmungen und Atmosphären hin angelegt erscheint. Über die Entwicklung von Bewegungssequenzen, deren Ablauf der oben beschriebenen Vorgehensweise gleicht, können Choreographien entstehen, die allein durch ihre formale Gestaltung, durch das Arrangement in Raum und Zeit wirken. Im Unterschied zu oben werden die Bewegungen dann weniger als semantisches Zeichen im Hinblick auf darzustellende Situationen oder das körperliche Leben einer Figur verwendet, sondern verweisen stärker auf die Bewegung selbst und sind semantisch abstrakter gehalten, also nicht unbedingt auf unmittelbar Verständlichkeit angelegt. In diesem Fall geht es bei den entstehenden Bildern und Abläufen nicht primär um Schlüssigkeit und Folgerichtigkeit des Geschehens, man kann über Verfahren der Montage mehr dem Zufall überlassen und freier kombinieren. Trotzdem können natürlich mit Hilfe der Parameter Bedeutungsnuancen gesetzt werden, die allerdings tendenziell weniger greifbar sind und eher intuitiv wirken. Derartige Choreographien können in Theaterproduktionen zusätzlich in einen etwaig bestehenden Handlungsverlauf integriert werden, um beispielsweise Übergänge zwischen Szenen zu setzen oder die atmosphärische Wirkung einer Szene zu verstärken, bzw. das Geschehen bewusst in eine bestimmte Grundstimmung zu betten.

In Bezug auf das Publikum ist dabei interessant, dass die atmosphärische Stimmung bei den Zuschauern dadurch entsteht, dass die Bewegungen von ihnen innerlich nicht nur gedanklich nachvollzogen, sondern bis zu einem gewissen Grad selbst mit ausgeübt werden. Aus neurobiologischer Sicht werden diese Vorgänge durch das auf der Existenz von Spiegelneuronen zurückzuführende Prinzip der „*mimetischen Partizipation*“⁹⁵ ermöglicht. Die entstehende Stimmungswirkung kann vor diesem Hintergrund wiederum dadurch erzeugt werden, dass im Sinne Labans bestimmte Bewegungsqualitäten in Szene gesetzt werden, deren körperlicher Spannungsgehalt auf das Publikum übertragen wird und dementsprechende Gefühle auslöst.

94 Jurké, Volker (1990), S.53.

95 Brandstätter, Ursula (2008), S.146f.

In dieser Absicht rücken die Bewegungsgestaltungen verstärkt in die Nähe einer Tanzästhetik. Dies bedeutet aber meiner Meinung nach nicht, dass komplizierte tänzerische Figuren eingesetzt oder spezifische Techniken beherrscht werden müssen. Vielmehr können meines Erachtens auch sehr einfach gehaltene Bewegungen durchaus ausreichen, einfaches Gehen oder Stehen, wenn diese z.B. räumlich interessant angeordnet werden. Im Gegensatz zur szenischen Gestaltung wird dabei nicht so sehr auf emotionale Unterfütterung oder schlüssige Verknüpfungen geachtet, sondern die Wirkung entsteht gerade durch die Schlichtheit, bzw. primäre Bedeutungslosigkeit der Bewegungen oder durch bewusste Bedeutungsbrechung. Hier würden dann die Brechtschen Verfremdungstechniken in intensivierter Form zum Tragen kommen, bzw. sogar auf die Spitze getrieben werden können. In diesem Zusammenhang bezieht sich das Bewegungsgeschehen dann auch nicht auf konkrete, sondern auf abstrakte Raum- und Zeitkonstrukte, wird nicht unbedingt befragt nach dem Wer, Was, Wo, Wann, Warum und Wozu und dahingehend semantisiert, sondern zielt, wenn man so will, auf den Klang der Bewegungen selbst. Gewinnbringende Anregungen finden sich hier generell auf dem Feld der Performance⁹⁶ oder auch dem Tanz⁹⁷, speziell bei Laban in Bezug auf seine Überlegungen zur Choreutik⁹⁸. Für die Erarbeitung derartiger nicht-szenischer Choreographien, zeigt es sich im Übrigen sehr ertragreich, wenn im Gestaltungsprozess mit Musik gearbeitet wird, wodurch die Stimmungswirkung der Bewegungen noch zusätzlich verstärkt oder auch erst ausgelöst werden kann.

5. Fazit

Schlussendlich und zusammenfassend bietet das Medium Bewegung für die theaterpädagogische Praxis, dies konnte meiner Meinung nach in dieser Arbeit gezeigt werden, in den theatralischen Gestaltungsprozessen vielfältige Möglichkeiten im Hinblick auf die Gestaltung von Szenen, auf die Erarbeitung einer Figur in Einfühlung und Darstellung sowie auf die Schaffung atmosphärischer Komponenten. Aus methodischer Sicht bietet sich das Modell des kreativen Bewegungsunterrichts bzw. des Bewegungstheaters als Grundraster für die theaterpädagogische Inszenierungspraxis durchaus an, wenn zur ästhetischen Orientierung hierbei auch auf bekannte Theaterkonzepte zurückgegriffen wird. Interessante Anregungen bieten aber auch die tanztheoretischen Überlegungen Labans, besonders vor dem Hintergrund, dass im Gestaltungsprozess bezüglich des zur Verfügung stehenden Bewegungsspielraums im theatralischen Zusammenhang notwendigerweise immer auch innere Komponenten des Sich-Bewegens, Aspekte des Erlebens und der Bewegungswahrnehmung integriert werden müssen, um glaubhafte Figuren und schlüssige szenische Ergebnisse hervorbringen zu können. Auf der Basis neurowissenschaftlicher Erkenntnisse ermöglicht dies vor allem die Auseinandersetzung und das Spiel mit den Labanschen Bewegungsqualitäten, die mit spezifischen Gefühlszuständen korrelieren, in Verbindung mit Stanislawskis Konzept der Physischen Handlungen in Bezug auf die Figur. Im Hinblick auf die Entwicklung von Szenen und der Schaffung von Atmosphären erscheinen dagegen die Gestaltungsparameter der Zeit und des Raumes besonders relevant, die in Anlehnung an die Konzepte von Meyerhold und Brecht zu einer theatralischen Rhythmisierung und dramaturgischen Ausgestaltung sinnvoll eingesetzt werden können.

96 Vgl. zum Beispiel: Lange, Marie-Luise (2006): *Performativität erfahren. Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen*. Berlin. oder: Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.

97 Vgl. hierzu: Barthel, Gitta / Artus, Hans-Gerd (2007): *Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Oberhausen.

98 Vgl. hierzu: Laban, Rudolf von (1991): *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven.

Eine im theaterpädagogischen Rahmen tendenziell bewegungsorientierte Herangehensweise eignet sich meiner Meinung nach grundsätzlich für sämtlich vorstellbare Zielgruppen, in besonderer Weise aber gerade auch für Laien und Jugendliche, da z.B. im Hinblick auf Vorgänge der Einfühlung psychotechnische Verfahren zumeist nicht, wie z.B. bei Profis, beherrscht werden oder aufgrund des noch jungen Alters keinen Sinn machen würden. Bei Jugendlichen kommt eine häufig feststellbare Freude am Bewegen grundsätzlich einem derartigen Bewegungsschwerpunkt ebenfalls entgegen. Allerdings bestehen neben den Chancen, die Bewegung im theaterpädagogischen Kontext bereithält, auch Grenzen, beispielsweise im Hinblick auf ggf. bestehende, eingeschränkte körperliche Voraussetzungen der Teilnehmer, wobei das vorgestellte Modell durchaus Instrumentarien zu einer angemessenen Dosierung der Bewegungsanteile bereithält. Darüber hinaus sollte darauf geachtet werden, sich nicht im bloßen Bewegen zu verlieren. Bezugspunkte müssen szenisch-ästhetische Aspekte bleiben, in deren Dienst die Bewegung primär zu sehen ist, um nicht einem Bewegungsformalismus anheim zu fallen.

Literaturverzeichnis

- Barthel, Gitta / Artus, Hans-Gerd (2007): *Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Oberhausen.
- Bayerdörfer, Hans-Peter / Jeschke, Claudia (2000): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin.
- Bernd, Christine (1987): *Bewegung und Theater. Lernen durch Verkörpern*. Frankfurt am Main.
- Boal, Augusto (1989): *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt a.M.
- Bochow, Jörg (1997): *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin.
- Boenisch, Peter M.: Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater. In: Bayerdörfer, Hans-Peter / Jeschke, Claudia (2000): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin.
- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln, Weimar, Wien.
- Cantieni, Benita [u.a.] (2006): *Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen..* Bern.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen (Band 1).
- Hentschel, Ulrike (2007): Theater und Schule. In: Siemens Arts Program (Hg.): *Kiss – Kultur in Schule und Studium. Theater und Neue Dramatik in der Schule*. München.
- Hentschel, Ulrike (2000): *Theaterspielen als ästhetische Bildung*. Weinheim.
- Hörmann, Karl (1999): *Tanzpsychologie und Bewegungsgestaltung*. Münster.
- Jeschke, Claudia (2000): Tanz als Bewegungstext. In: Bayerdörfer, Hans-Peter / Jeschke, Claudia (2000): *Bewegung im Blick*. Berlin.
- Johnstone, Keith (2004): *Impro. Improvisation und Theater*. Berlin.
- Jurké, Volker (2003): Bewegung und Bewegungserziehung. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow.
- Jurké, Volker (1998): Zum künstlerischen Körper- und Bewegungsstudium und zu seiner Problematik in der Schauspielausbildung und an anderen Studiengängen für Darstellende Kunst. In: Vaßen, Florian (Hg.): *Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung*. Frankfurt a.M.
- Jurké, Volker (1990): In der Bewegung sich fühlen und ausdrücken. In: Sportpädagogik (4/1990).
- Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow.
- Laban, Rudolf von (2001): *Der moderne Ausdruckstanz*. Wilhelmshaven.
- Laban, Rudolf von (1991): *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven.
- Laban, Rudolf von (1988): *Die Kunst der Bewegung*. Wilhelmshaven.

- Lange, Marie-Luise (2006): *Performativität erfahren. Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen*. Berlin.
- Meyerhold, W.: Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik. Vortrag vom 12. Juni 1922. In: Bochow, Jörg (1997): *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin.
- Meyerhold, W.: Die Prinzipien der Biomechanik, zusammengestellt von M. Korenow. In: Bochow, Jörg (1997): *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin.
- Meyerhold, W.: Vorlesungen 1921/1922 an der WYRM-GWYTM (Mitschrift von S. Eisenstein). In: Bochow, Jörg (1997): *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin.
- Neuber, Nils (²2004): *Kreative Bewegungserziehung – Bewegungstheater*. Aachen.
- Plessner, Helmut (1970): *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt am Main.
- Rellstab, Felix (2000): *Handbuch Theaterspielen. Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis*. Wädenswil.
- Ritter, Hans Martin (1986): *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*. Köln.
- Scharper, Rüdiger (1996): *Überall ist Texas. Ein Gespräch mit dem Hamlet-Regisseur und -Darsteller Robert Wilson*. Süddeutsche Zeitung. (23.03.1996).
- Seitz, Hanne (2003): Körpersprache. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.) (2003): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow.
- Stanislawski, Konstantin S. (1986): *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Westberlin. (Teil 1).
- Stanislawski, Konstantin S. (⁴1986): *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. Westberlin.
- Tiedt, Anne (2001): *Bewegende Verse. Wie aus einem Gedicht Bewegung wurde*. In Sportpädagogik 5/2001.
- Tiedt, Anne und Wolfgang (2000): Bericht aus dem Arbeitskreis: Sich körperlich ausdrücken, Bewegungen gestalten. In: Beckers, Edgar (Hg): *Schulsport auf neuen Wegen*. Butzbach-Griedel.
- Tiedt, Wolfgang (1995): Bewegungstheater, Bewegung als Theater, Theater mit Bewegung. In: Themenheft *Bewegungstheater*. Zeitschrift Sportpädagogik 2/1995.
- Tiedt, Anne und Wolfgang (1995): *Bewegungstheater*. Seelze. (VHS)
- Vaßen, Florian (Hg.) (1998): *Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung*. Frankfurt a.M.
- Weintz, Jürgen (⁴2008): *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*. Berlin, Milow, Strasburg..
- Woitaz, Monika(2000): Regie und Choreographie. In: Jeschke, Claudia/ Bayerdörfer, Hans-Peter: *Bewegung im Blick*. Berlin.

Anhang:

Gefühlswirkungsmuster nach Rellstab

DIE 7 WIRKUNGSMUSTER

1. Neutrallage - Wachsein - Ausgeglichenheit

Atem: Langsam-gleichmässige Tiefatmung mit kleinen Atempausen.

Einatmung durch die Nase, Ausatmung durch den leicht geschürzten Mund, feines Ausblasen.

Körper: aufrecht, breitbeinig, Füsse parallel, Arme, Beine und Rumpf in feinem Muskeltonus, Arme vorne hoch und über Kopf führen.

Gesicht: entspannt, belebt, nicht schlaff, Lippen wenig offen oder unverspannt geschlossen, ohne Druck, Gesicht mehrmals reiben.

Augen: Blick geradeaus, offen, die Lider unverspannt, wach.

2. Wut - Zorn - Hass - Aggression

Atem: stossartig-ruckweise heftiges Aus- und Einatmen durch die Nase: raus-rein-raus-rein. Tiefe Atmung, grosse Amplitude.

Körper: Tendenz vorwärts, gespannte Muskulatur (Arme, Fäuste, ganzer Körper).

Gesicht: Lippen zusammengedrückt, Backen und Nacken-Hals gespannt.

Augen: schmal, gepresste Lider, Augen stechend, einen Punkt fixierend.

3. Freude - Lachen - Glück - Spass

Atem: schnelles, abruptes, tiefes Einatmen durch die Nase, dann stossweises, stufenartiges Ausatmen durch den Mund, Ausstossen und Auspressen der letzten Luft, dann die Luft schnell einziehen lassen, tief atmen.

Körper: gelöst, frei, locker, auch in den Schultern, etwas schwankend, eher nach hinten oben, auch wieder vor, vielleicht bis auf den Boden fallend.

Gesicht: Mund breit, Wangen breit-hochgezogen, Lippen nicht zu sehr gespannt, obere Zahnreihe entblösst.

Augen: schmal, klein, etwas gekniffen, entspannt, leuchtend

4. Trauer - Weinen - Leid - Gram - Depression

Atem: zuckend-stufenweises, volles Einatmen durch die Nase. Langsames, etwas stöhnendes Ausatmen durch den wenig geöffneten Mund, tiefe Atmung.

Körper: schwer, leicht nach vorn gebeugt, Muskulatur schlaff, Kopf hängend, Schultern hängend, nach unten hingezogen.

Gesicht: schlaff, entspannt, hängende Wangen, Lippen unverspannt.

Brauen in der Mitte leicht hoch- und zusammengezogen, ohne die Augenlider hochzuziehen.

Augen: Lider entspannt, Augen halb geschlossen, Blick nach unten gerichtet, bei sich bleibend.

5. Zärtlichkeit - Freundschaft - Kinds- und Elternliebe

Atem: ruhig-tiefes Einatmen durch wenig offenen Mund, dann ebensolches, aber doppelt so langes Ausatmen.

Körper: entspannt, der Kopf ist leicht zur Seite geneigt, aktive Annäherung, streicheln.

Gesicht: etwas verbreiteter Mund, kleines Lächeln, unverspannt.

Augen: wenig kleiner, ohne Druck, leuchtend.

6. Erotik - Sexualität - Sinnlichkeit

Atem: weiches, gleichmässiges Ein- und Ausatmen durch den offenen Mund, wenig Geräusch, kaum keuchend, tiefes Atmen, bei vergrössertem Engagement steigende Frequenz.

Körper: weich, unverspannt, im Hüft- und Beckenbereich bewegt, auch Kopf macht kleine Bewegungen, bei Frauen leicht zurück gebeugt.

Gesicht: Mund bildet liegendes O, Lippen und Wangen unverspannt.

Augen: halb geschlossen, «Schlafzimmerblick», ohne Druck.

Korrelation zwischen Bewegungsfaktoren und Bewegungsausdruck

Physiologisch-motorische Bewegungsfaktoren	Kognitive und affektive Bewertung = Sinnggebung	
	Positive Handlungsintentionen	Negative Handlungsintentionen
<u>Kraft-, Energie, Gewichtseinsatz:</u> leicht stark weich hart	Freude Ekstase Harmonik energisch, entschieden	Angst Wut Vorsicht, Zögern verbissen
<u>Zeit, Geschwindigkeit:</u> schnell langsam plötzlich allmählich	flott ruhig, kontemplativ <erregend >gelassen	unvorsichtig, gehetzt langweilig, tot unruhig abschlaffend
<u>Raumwahrnehmung, -nutzung:</u> hoch tief nah weit, fern	leicht, frei schwer, erdend Kontakt, Liebe Freiheit, Kosmos	bodenlos, in der Luft hängend verhaftet, bedrückt Angst alleingelassen, hilflos, Sehnsucht
<u>Form, Fluss, Gestaltung:</u> frei gebunden	überlegen strukturiert geordnet, begrenzt	hilflos, ausgeliefert einengend

Korrelation zwischen Bewegungsmerkmal und Bewegungsausdruck

<i>Emotion = Bewegungsausdruck</i>	<i>Bewegungsmerkmal</i>
positiv: glücklich fröhlich beschwingt hochgestimmt	hüpfen, springen tänzelnd schwingen aufgerichtet
negativ: niedergedrückt	gebeugt

Korrelation zwischen Bewegungsart, dominierendem Merkmal und Ausdruck

Bewegungsart	dominierendes Merkmal	Handlungsintention/-sinndeutung/-ausdruck	
		positiv	negativ
gehen	Raum	Entspannung, spazieren gehen	ruhelos schleppend = Kummer
schreiten ungestümes Schreiten	Form Kraft	Würde Siegesgewißheit	Stolz, überheblich Zorn
laufen	Zeit	zielstrebig	Hetze
hüpfen	Kraft	Freude	Hyperaktivität
rennen	Kraft/Zeit	Sieg	Flucht
usw.			

Modell des Kreativen Bewegungsunterrichts bzw. des Bewegungstheaters (modifiziert nach Tiedt und Neuber)

