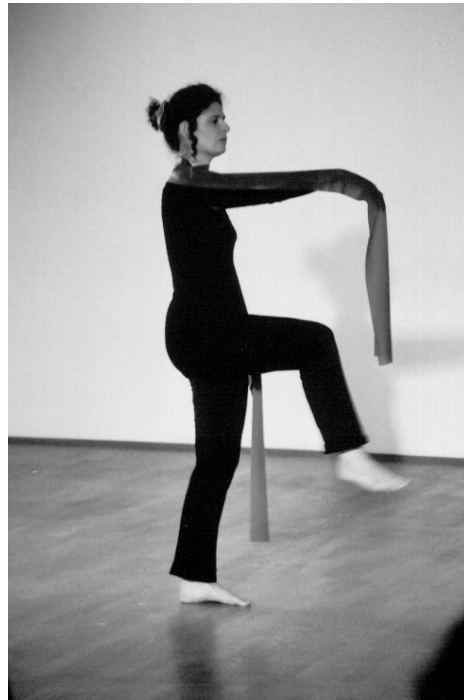


Rhythmics is it!

Rhythmik als unterstützende Methode in der Theaterpädagogik



**Wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der
berufsbegleitenden Ausbildung zur
Theaterpädagogin BUT
an der Theaterwerkstatt Heidelberg 2006**

vorgelegt von Dorothee Thern-Maier

Vor-Wort

Im Anfang war..., ja was war da?
Das Wort? Oder Vor-Wort?

Atmen,
Schreien und Spüren,
Horchen und Schauen,
Weinen und Lachen,
Greifen und Krabbeln,
Aufrichten und Gehen.
Das Wesentliche
ohne Worte
verstehen.

Vor-Wort
war immer schon
Da-Sein
Da-Sein
ist immer schon
Vor-Wort

Vorwort

Inhaltsverzeichnis	1
1. Einleitung	2
2. Was ist Rhythmik	3
2.1. Definitionen: Rhythmus - Rhythmik	3
2.2. Geschichtlicher Hintergrund	4
2.3. Münchner Rhythmus Rebellen	5
2.4. Die Rhythmische Gymnastik von Emile Jaques-Dalcroze	5
2.4.1. Elfriede Feudel und die Rhythmik in der Schulpädagogik	7
2.4.2. Mimi Scheiblauber und die Rhythmik in der Heilpädagogik	7
2.4.3. Grundgedanken der Rhythmischen Gymnastik	7
2.4.4. Mythos Hellerau	8
2.5. Die Rhythmik heute	9
3. Einfluss der Rhythmik auf Theater und Tanz	12
3.1. Die Stilbühne Appias	12
3.2. Einfluss auf den Ausdruckstanz	13
4. Die Rhythmik als Unterstützung in der Theaterpädagogik	14
4.1. Schnittmengen und Unterschiede	14
4.2. Spiele und Übungen	15
4.2.1. Material und Objekte	15
Wie kann Material eingesetzt werden?	15
Materialarten	16
Beispiele für Übungen mit Materialien	16
Reifen	17
Seile	18
Schaumstoffröhren	19
4.2.2. Instrumente	20
Glücklich ohne Noten	20
Klingende Alltagsgegenstände	20
4.2.3. Bewegung – Ausdruck - Musik	22
Bewegungsbegleitung für Grundgangarten	22
Bewegungsbegleitung auf einem Instrument	23
Bewegungsbegleitung und Ausdruck	24
Beispiele	25
4.2.4. Musik als szenisches Erarbeitungs- und Gestaltungsmittel	26
5. Zusammenfassung und Ausblicke	29
Literatur- und Quellenverzeichnis	30

1. Einleitung

Wenn ich von kreativ arbeitenden Menschen oder Pädagogen nach meiner beruflichen Tätigkeit befragt werde und sie in meiner Antwort das Wort „Rhythmik“ hören, gibt es Reaktionen mit entweder nicht wissenden, mild belächelnden oder ehrfürchtigen Äußerungen. Selten erhalte ich eine wertfreie Antwort.

Der Rhythmik haftet, trotz aller Sachlichkeit des Aufgabenfeldes, oft etwas Geheimnisvolles, nicht Mitteilbares an, deren Bedeutung man eher erahnt, als ermaßen und beweisen kann.

Während meiner Ausbildung zur Theaterpädagogin hatte ich in manchen Unterrichtseinheiten des Öfteren das Bedürfnis, mit der Methode der rhythmischen Erziehung zu arbeiten und auszuprobieren, ob die Rhythmik zur Unterstützung beitragen kann. Vieles konnte ich bei meinen Kinder-Rhythmik-Gruppen anwenden. Da die Lehrinhalte der Fächer Rhythmik und Theaterpädagogik viele Gemeinsamkeiten haben, war meistens schnell ein Bezug herzustellen.

In den letzten beiden Jahren erarbeitete ich mit Amateuren einer von mir mitbegründeten Studenten-Theatergruppe oft einige Szenen mit dem rhythmischen Prinzip. Schnell erfuhr ich, dass die Rhythmik sich zur Unterstützung gerade in der Bewegungsarbeit und dem Körperausdruck hervorragend eignet.

Da ich die Verbindungspunkte der Theaterpädagogik mit der Rhythmik erkannt und schätzen gelernt habe, versuche ich nun, anderen Theaterpädagogen die Möglichkeiten und Chancen dieser Verbindung nahe zu bringen.

In meiner Abschlussarbeit zeige ich auf, woher der Mythos der Rhythmik kommt. Ich möchte Theaterpädagogen die Scheu nehmen und selbst auch die Nicht-Musiker unter ihnen dazu ermuntern, rhythmisch-musikalische Methoden zur Unterstützung in ihrer theaterpädagogischen Arbeit einzusetzen. Denn:

Rhythmics is it.

2. Was ist Rhythmik?

2.1. Definitionen

Rhythmus

Rhythmus stammt aus dem griechischen Wort *rhein* und bedeutet:

- Fließen
- Strömen
- Gleichmaß
- Gleichmäßig gegliederte Bewegung
- Periodischer Wechsel oder regelmäßige Wiederkehr natürlicher Vorgänge¹

In den unterschiedlichen Bereichen von Musik, Poesie, Biologie, Medizin, Psychologie, Soziologie usw. begegnet man einer Vielzahl von Definitionen zum Begriff Rhythmus. Zum Beispiel:

„Ein Rhythmus ist dadurch gekennzeichnet, dass zwischen den Polen eines Spannungsfeldes eine ständige Bewegung, ein Hin und Her, ein Auf und Ab besteht, wobei die eine Bewegung immer schon die andere vorbereitet und der eine Pol das Gegenstück zum anderen ist.“²

Rhythmik

In der Musiktheorie ist die Rhythmik die Lehre vom Rhythmus.

Diese Arbeit handelt jedoch von der Rhythmik aus dem Bereich Pädagogik. Sucht man nach einer Definition dieser Rhythmik, bemerkt man schnell, dass aufgrund der unterschiedlichen Theorien, es keine eindeutige Definition gibt. Allen Theorien ist jedoch die Wechselwirkung von Rhythmus und Körper gemein. Am treffendsten sind die Erklärungen von H. Edleditsch zur Rhythmik:

Die Rhythmische Erziehung oder kurz Rhythmik ist Unterstützung einer ganzheitlichen Persönlichkeitsbildung auf der Basis von Musik und Bewegung. Bewusste Wahrnehmung, sensomotorische Förderung, nonverbale Kommunikationsformen, das Moment des Spielerischen kennzeichnen dieses Erziehungsprinzip. Von diesen Ansprüchen ausgehend kann die Rhythmik Basisarbeit für viele künstlerisch-ästhetische Bereiche (Musik, Tanz, Drama, Pantomime...) bedeuten.

Die Rhythmische Erziehung ist keine neue, moderne Erziehungsform. Sie wurde von dem Genfer Musikpädagogen Emile Jaques-Dalcroze entwickelt und hat viele pädagogische, musisch-künstlerisch-kreative, therapeutische Ansätze überlebt oder diese zum Teil im Wandel der Jahrzehnte in ihre Arbeitsweise integriert.³

Die Rhythmik ist ein pädagogisches Prinzip, das durch Bewegung in Verbindung mit Musik, Sprache, Material und Berührung Lern- und Entwicklungsprozesse ermöglicht. Sie will den Menschen in seiner Ganzheit erfassen und ihn im motorischen, affektiven, sozialen und kognitiven Bereich ansprechen, fordern und fördern.

¹ vgl. B. Stummer, Rhythmisch-musikalische Erziehung S.7

² H. Edleditsch, Entdeckungsreise Rhythmik, S: 11

³ vgl. H. Edleditsch, Entdeckungsreise Rhythmik, S. 12

2.2. Geschichtlicher Hintergrund

Um die Jahrhundertwende des vorigen Jahrhunderts fand eine bedeutende Trendwende statt, die neue Entwicklungen und Reformen im Bereich Tanz und Theater nach sich zog. Man begann das naturalistische Abbild des Theaters auf der Bühne zu kritisieren und suchte andere stilistisch ästhetische Modelle.

Man stelle sich nun folgendes zeitliches Zusammentreffen und gleichzeitig den extremen Gegensatz vor:

„An Sempers Hofoper setzt sich Max Reinhardts Uraufführung von Richard Strauß-Hofmannsthals spätschwülem „Rosenkavalier“ in Rollers präziös-rokokesken Dekorationen soeben vor dem üblichen bürgerlich-höfische Publikum in koketter Konkurrenz zur pompösen Selbstinszenierung dieser neorenaissancenenen Schauburg – und oben auf dem Heller, (Anmerkung: einem Vorort von Dresden), treffen sich vor dem provokant puristischen Portal von Heinrich Tessenows Festspielhaus weit angereiste Gäste.“⁴ Die berühmtesten unter ihnen:

Georg Bernhard Shaw, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, Le Corbusier, Paul Claudel, Franz Kafka, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Upton Sinclair, Serge Diaghilew, Fürst Wolkonsky, Leopold Jessner, Sergej Rachmaninow, Rainer Maria Rilke - Max Reinhardt ist auch da.

Außer ihnen sind mehrere angesehener Theater- und Musikpublizisten gekommen, um Glucks „Orpheus und Eurydike“ in der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus von Emile Jaques-Dalcroze zu sehen. Es ist das 2. Schulfest in der Mustersiedlung Gartenstadt Hellerau und es kommen über 5000 Interessierte aus ganz Europa. Diese legendäre Aufführung wurde wie folgt beschrieben:

„...hier schritt, tanzte, spielte, sang und klang es als eine reale Erfüllung. Alles war hier eigentlich neu, und etwas ganz unbeschreiblich Einzigartiges war da auferstanden und lebend geworden vor unseren Augen und Ohren: eine strahlende Harmonie der Glieder im Rhythmus plastischer Gebärden – ein edler Schönheitstraum und wahrer Lichtrausch, wie wir ihn gar niemals noch in d i e s e r Weise vordem gesehen noch erlebt hatten.“⁵

Um der Fremdbestimmung des Menschen durch Industrialisierung, Mechanisierung und Disziplinierung etwas entgegenzusetzen, entstand zu Beginn des letzten Jahrhunderts eine kulturelle Erneuerungsbewegung, die so genannte Rhythmusbewegung. Schlagwort dieser Zeit war der Rhythmus: er war lebensbestimmendes Prinzip und Grundlagen allen Seins. Durch die Entfremdung zur Natur fühlte man sich vom Lebensrhythmus abgeschnitten. Der Körper wurde als Ausdrucksinstrument entdeckt und durch Rückbesinnung auf rhythmische Vorgänge sollte wieder eine Einheit von Körper-Geist-Seele erlangt werden.

Die Grundlage der rhythmischen Idee ist das Polaritätsprinzip, das seinen Ursprung bereits im fünften Jahrhundert vor Christus in der chinesischen Ying-Yang Philosophie hat. Beim Polaritätsprinzip geht man davon aus, dass das Leben sich immer zwischen zwei Polen bewegt, z.B.: Körper – Geist, Spannung – Entspannung, Arbeit – Ruhen usw. Ziel ist es, einen rhythmischen Ausgleich und Ordnung

⁴ R. Ring, Hellerau Symposium S. 155

⁵ A. Seidl, Hellerauer Schulfeste S. 13

zwischen den Polen zu schaffen, so wie es auch von der Natur vorgegeben ist. Zum Beispiel Tag – Nacht, schlafen – wachen, wachsen – sterben. Damit sollte eine körperliche, seelische und geistige Einheit aller Stimmungen erreicht werden.

In Deutschland entwickelten sich zwei unterschiedliche Richtungen der Rhythmusbewegung. Zum einen die Rhythmusrebellin in München, zum andern, die von Emile Jaques-Dalcroze' geprägte Richtung in Hellerau.

2.3. Münchner Rhythmus Rebellen

Die eine Richtung der deutschen Rhythmusbewegung ging von einem „Urphänomen Rhythmus“ aus, ein Rhythmus, der direkt aus dem Körper kommt und sich auch ohne Musik in Bewegung umsetzen kann. Die „Münchner Rhythmusrebellin“, deren Hauptvertreter u. a. Rudolf von Laban, Mary Wigman waren, vertraten die These, dass Rhythmus der Ausdruck des Lebens schlechthin sei. „...*, dass hier Rhythmus als Mittel zur „aktiv-revolutionären“ Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft verstanden wurde, aber auch als „erlösendes kosmisches Phänomen“*⁶

Die Auffassung von einer sozialen Gemeinschaft harmonisch ausgeglichener Menschen, die im rhythmischen Erleben die Verbindung von Körper, Seele und Geist, die Nähe zur Natur und die Harmonie mit dem Kosmos wieder entdecken, war bezeichnend für den Wandel dieser Zeit, und zugleich als eine Bewegung des Protestes zu sehen.

2.4. Die Rhythmische Gymnastik von Emile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950)

Die andere Richtung der Rhythmusbewegung wurde von dem Genfer Musikpädagogen Emile Jaques-Dalcroze gegründet. Von einem ganzheitlichen Menschenbild ausgehend erfand er eine Lehrweise, genannt Rhythmische Gymnastik, die den musikalischen Rhythmus über die körperliche Bewegung erfahrbar machen sollte. Mit der Zeit entwickelte sich daraus ein pädagogisches Prinzip.

„Der Weg von einer auf das Fach Musik begrenzten Methode zu dem allgemeingültigen Arbeitsprinzip wurde durch Reduktion auf das Wesentliche, auf das, was die Polarität betraf, eingeschlagen, bei welchem Musik und Körper als zwei Welten von gleich starken Eigengesetzlichkeit“⁷ angesehen wurden. Dieses Prinzip wird später in Rhythmik oder Rhythmische Erziehung umbenannt.

Dalcroze studierte in Genf, Paris und Wien neben Komposition (u. a. bei Bruckner) auch Schauspiel bei einem Mitglied der Comédie Française und zog kurze Zeit mit einer Theatergruppe durchs Land.

1892 war er Professor für Gehörbildung und Harmonielehre am Konservatorium in Genf, dieser protestantisch-pädagogischen Hochburg seit Rousseau. Für die rhythmischen Probleme vieler Schüler erfand er einen Namen, er nannte es die

⁶ Frohne I. Das Rhythmische Prinzip S. 14

⁷ vgl. E. Feudel, Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung S. 66

„Krankheit Arhythmi“ und erkannte, dass in ganzkörperlichen Bewegungen der Ursprung des Rhythmus sitzt. In Spezialklassen durfte er seine Methode der Rhythmischen Gymnastik ausprobieren und ging zu Demonstrationszwecken mit seinen Schülern auf Reisen. Schnell erregte er Aufsehen unter Kollegen und wurde mehrfach zu Fortbildungskursen für Lehrer und Künstler eingeladen.

1909 erlebte Wolf Dohrn, ein begüterter junger Wissenschaftler und Praktiker, eine einzige rhythmische Gymnastikstunde auf einer dieser Fortbildungsreisen Dalcroze' in Dresden. (Dohrn war Mitarbeiter von Karl Schmidt, dem Begründer der Gartenstadt Hellerau und erster Geschäftsführer des Werkbundes.) Er bot Dalcroze an, in Deutschland zu bleiben.

Vierzehn Monate nach dieser Gymnastikstunde wurde, mit Heinrich Tessenow als Architekt, mit dem Bau einer großen Bildungsanstalt für Dalcroze in Hellerau begonnen. Dohrn setzte fast sein ganzes Vermögen und alle Energie für ein neues Musikerziehungssystem mit rhythmischen Körperbewegungen ein. In seiner Ansprache bei der Grundsteinlegung von Hellerau erwähnte er, dass er den einleitenden Vortrag von Dalcroze anlässlich der Vorführung mit zunächst großer Skepsis vernommen habe:

„Dann aber begannen die Übungen. Und ich erlebte, was wohl jeder Mensch mit unverdorbenen Sinnen und mit dem geheimen, oft schüchtern verborgenen Glauben an reines Menschentum erlebt, wenn er diese Übungen sieht. Man kann nicht gleich sagen, was es ist, was einen so anzieht und zugleich befreit und gefangen nimmt, aber man spürt unmittelbar und mit jener Gewissheit, die durch Überlegungen nicht bewiesen, sondern nur verdeutlicht werden kann, dass hier die Kräfte des Menschen zu einer neuen Synthese verbunden werden. Ich fühlte mich dem Ursprung alles Lebendigen nahe. Ich wusste, dass unser in Gewohnheiten träge gewordener Organismus, Körper und Geist, hier von einer bestimmten Seite aus erneuert und verjüngt werden konnte. Als ob nach langem Suchen der Punkt gefunden sei, der getrennte Stromkreise verbindet, so durchzuckte mich dieses Erlebnis der rhythmisch bewegten Körper.“⁸

Dalcroze wäre auch ohne Wolf Dohrn und Hellerau zumindest in die Pädagogengeschichte eingegangen. *„Aber erst in der Zusammenarbeit mit ihm in der Gartenstadt Hellerau bekamen seine Ideen jene Überhöhung, für die der Begriff der „Rhythmischen Gymnastik“ nicht mehr ausreicht.“⁹*

Von 1911–1914 trafen sich in Hellerau Musiker, Reformpädagogen, Künstler und Musikkritiker zu den Sommerfesten.

1914 kehrte Dalcroze nach Genf zurück und wirkte wieder als Musikpädagoge. Dort gründete er das noch heute bestehende Jaques-Dalcroze-Institut. 1950 starb er. Seine Schülerinnen und Schüler verbreiteten seine Idee und Musiker, Tänzer und Pädagogen integrierten das Neue in ihren Beruf.

⁸ Der Rhythmus, Ein Jahrbuch S. 3

⁹ R. Ring, Hellerauer Symposium S. 25

2.4.1. Elfriede Feudel (1881 -1966) und die Rhythmik in der Schulpädagogik

Der Schülerin Elfriede Feudel ging es hauptsächlich um die Einbringung der „Rhythmischen Erziehung“ im allgemein pädagogischen Bereich. Sie selbst nutzte die Rhythmik in ihren Berliner Grundschulklassen um allgemeinpädagogische Ziele zu verfolgen. Sie war maßgebend in der Rhythmiklehrerausbildung tätig und veröffentlichte wichtige Werke zur Rhythmik. In ihrem Buch „Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung“ forderte sie die „Rhythmische Erziehung“ an deutsche Schulen zu bringen, was nur in ganz geringen Ansätzen gelungen ist. Trotzdem legte sie den Grundstein für manches Erziehungsprinzip in Kindergärten, Vorschulen und Grundschulen. War es bei Dalcroze noch „Musikerziehung durch Bewegung“, entwickelte sie über „Bewegungserziehung durch Musik“ bis hin zu „Erziehung durch Bewegung“ ein elementares Erziehungskonzept.

2.4.2. Mimi Scheiblauber (1899 – 1968) und die Rhythmik in der Heilpädagogik

Die Schweizerin Mimi Scheiblauber brachte nach ihrer Ausbildung in Hellerau ihre Erfahrungen am heilpädagogischen Seminar in Zürich ein. Sie war überzeugt davon, dass Bewegung nicht nur durch Musik unterstützt wird, sondern auch durch Materialien. Sie nutzte Gegenstände, die in Form und Aussehen einfach sind und dadurch viele Arten des Gestaltens zulassen und Bewegung provozieren. Z.B.: Reifen, Bälle, Kugeln, Tücher, Holzblöcke, Schlaghölzer usw. .
Durch den Umgang und durch das Spiel mit den Dingen erkennt man Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge der Materialien, auf die man später auf anderem Gebiet oder bei sich selbst wieder stößt. Das ist eine Entwicklung, die durch Mimi Scheiblauber in Gang gesetzt worden ist.

2.4.3. Grundgedanken der Rhythmischen Gymnastik

Anfänglich meinte Dalcroze noch, man könne seine Methode innerhalb von 14 Tagen erlernen. In seiner Hellerauer Zeit wurde die Lerndauer schon auf drei Jahre ausgeweitet, und heute wird die Meinung vertreten, dass solange man sich mit der Rhythmischen Methode beschäftigt, man sich auch in einem ständigen Lernprozess befindet.

Der junge Dalcroze komponierte noch Tanz-, Spiel- und Gebärdenlieder, die eine Verbindung von Dichtung, Musik und körperlich-ästhetischer Bewegung schaffen sollten. Später begann er mit Gruppen interessierter Studierender musikalische Parameter wie Metrum, Takt, Rhythmus und formale Strukturen exakt in Bewegung umzusetzen, so dass was zu hören war, auch gleichzeitig räumlich in der Bewegungsübertragung sichtbar wurde. Die Handlungsanweisung: **„Zeige, was du hörst – spiele, was du siehst.“** wurde geprägt.

Rhythmen wurden in Schritte übertragen, die Arme schlugen den Takt und die räumlichen Linien entsprachen der jeweiligen Struktur der Musik.

Anderen musikalischen Phänomenen, wie Dynamik (laut-leise), Agogik (Tempoänderungen), Artikulation (staccato – legato) Akzent (Betonungen), Auftakt,

Phrasierungen und formalen Abläufen, wurde fantasievoll Bewegungsausdruck verliehen.

„Das Werk von Dalcroze sprengte total den Rahmen, in dem sich bisher die Musikerzieher bewegt hatten. Was soll beispielsweise ein Musikerzieher, der den größten Teil seiner Ausbildung über Noten, d.h. über das Auge erfährt, mit den 8 Elementargrundsätzen anfangen, mit denen Dalcroze seine rhythmische Gymnastik einleitet? Sie mögen hier zum besseren Verständnis im Wortlaut folgen:

1. *Jeder Rhythmus ist Bewegung.*
2. *Jede Bewegung ist materiell.*
3. *Jede Bewegung braucht Raum und Zeit.*
4. *Raum und Zeit sind durch die Materie verbunden, welche sie in ewigem Rhythmus durchzieht.*
5. *Die Bewegungen der ganz kleinen Kinder sind rein physisch und unbewusst.*
6. *Es ist die körperliche Erfahrung, welche das Bewusstsein bildet.*
7. *Die Vervollkommnung der physischen Mittel erzeugt Klarheit der intellektuellen Wahrnehmung.*
8. *Ordnung in die Bewegung bringen heißt den Geist zum Rhythmus erziehen.*¹⁰

Seine Rhythmische Gymnastik strebte an, das ganzheitliche Zusammenspiel der körperlichen, seelischen und geistigen Kräfte des Menschen zu fördern und zu unterstützen. Er wollte, dass seine Schüler die Musik körperlich ausdrücken und ließ dadurch eine neue Verbindung von Geist und Leib entstehen – ganz im Sinne der neu aufkommenden Körperkultur.

2.4.4. Mythos Hellerau

In Hellerau traf sich die Welt, um eine neue Form der Erziehung und Kunstform zu bestaunen. Es gibt wenige kritische Äußerungen von Rhythmikern über diese damalige Zeit, obwohl z.B. die gerne genannten Absolventinnen Suzanne Perrotte und Mary Wigman schon zu Dalcrozés Zeiten seine Gymnastik als „Disziplinierung des Körpers“ ablehnten und bald mit Laban und den „Münchener Rhythmusrebelln“ eng zusammen arbeiteten.

Oft werden Prominente, die erst nach 1914 kamen, in einem Atemzug mit den wirklichen Zeitzeugen genannt. Die Gründe dafür, dass Dalcroze nicht mehr nach Hellerau zurückkam, werden eher am Tod von Dohrn und an Dalcrozés Kritik an dem deutschen Militarismus festgemacht, als an dem Hellerauer Konzept oder gar an den bald aufkommenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten.

Hellerau fiel in die Zeit der Hinwendung zur Bewegung und zur Natur. Die Zeit war günstig für große Bildungsexperimente. Es war die Zeit der Lebensphilosophen, der Reformschulen und neuer Kunstformen. Jedoch auch Dalcroze selbst schien überrascht zu sein von dem explosionsartigen Ruhm seiner Bildungsstätte (im ersten Jahr 46 Schüler, im dritten Jahr studierten 495 Schüler) und war von der schwärmerischen Überhöhung des Rhythmus irritiert. Er zog sich nach vier Jahren wieder auf sein Ausgangsgebiet, die Musikpädagogik durch Bewegung, zurück.

¹⁰ Ring R. Hellerauer Symposium S. 28

„Wäre Dalcroze lediglich als schwärmerischer Verfechter von Gesamtkunstwerken nach Hellerau gekommen, hätte er gewiss keinen Erfolg gehabt, hätte er den pathetischen Konzepten Dohrns nichts hinzufügen können.

Er brachte jedoch eine eher nüchterne Methode der Musikpädagogik durch Bewegung mit. Und gerade von diesem sicheren Handwerk aus konnte er der Kreativität und dem Engagement Appias und Salzmanns etwas hinzufügen. Die Festspiele reüssierten eben nicht als typische Kunstproduktionen, sondern als Unterrichtsdemonstrationen der Methode Jaques-Dalcroze', selbst wenn dabei Glucks Orpheus als Inszenierungsbeispiel einbezogen wurde. So scheint die Rhythmik gerade da künstlerisch interessant zu sein, wo sie sich auf ihren Kern, nämlich die Methode einer musikalischen Bewegung bezieht. Von da aus lassen sich dann Übertragungen herstellen, z.B. „das Licht nach dem Vorbild der Musik“ einsetzen (Appia) oder die Rhythmisierung von Bühnen-Handlungen (Stanislawski). Das entspricht auch heutigen Erfahrungen an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, in der sich einige Vertreter wieder für die Rhythmik zu interessieren beginnen, aber gerade für die Rhythmikübungen, die dem Tanz oder dem Theater nicht ähneln.“¹¹

Hellerau war und ist immer noch eine Legende, dabei konnte zwar die internationale Anziehungskraft auf die Stadt als fast perfekt betrachtet werden, keinesfalls aber das Konzept der Schule. Auch Dalcroze widmete sich - wieder zurück in Genf - ernüchtert musikpädagogische Fragen.

Vielleicht verleiht der Mythos von Hellerau einem pädagogischen Beruf etwas Glanz.

2.5. Die Rhythmik heute

Bis in die heutige Zeit hinein gibt es zwei unterschiedliche Typen von Rhythmikern. Die einen sind erfüllt von dem Prinzip und der Lebens-Philosophie des immer wiederkehrenden Rhythmischen und wenden dies in ihrer beruflichen Situation an. Für sie ist die Ganzheitlichkeit in allen Bereichen zwingend notwendig, sie pflegen Rhythmik als Lebensstil und überstrapazieren die Rhythmik gerade in ihrer Ganzheitlichkeit.

Die andern schlagen sich mit dem Beruf(-Alltag) herum, sie lieben und hassen ihren Beruf, wie man auch andere (vor allem kreative) Berufe liebt und hasst. Sie verdienen damit ihren Lebensunterhalt und wehren sich dagegen, wenn ihnen jemand sagt, dass es sich bei der Rhythmik um eine ständige Erfüllung handeln muss.

Für mich ist die Rhythmik ein pädagogisches Prinzip, eine Methode, die mich immer wieder begeistert, die aber auch immer wieder neu überdacht werden muss, um der Gefahr einer Ideologisierung entgegen zu wirken, denn auch die Rhythmik kann kein Allheilmittel sein.

Das Berufsbild des Rhythmikers verdient einige Ausführungen. Sie benötigen für ihr Tun einen eigenen Raum, eine eigene Lehrkraft, eine eigene Stunde. Sie brauchen notwendige Geräte (Ball, Reifen, Seil...), leichten Anzug, nach Möglichkeit Sportanzug und Gymnastikschuhe und sind doch etwas anderes als Sportlehrer. Sie

¹¹ R. Ring Hellerauer Symposium S. 122

benötigen Instrumente (Orff-Instrumente, Melodieinstrumente, Klavier...) und sind doch nicht nur Musiklehrer. Selbst die Definitionen in den Fachbüchern fallen unterschiedlich aus. Offensichtlich gibt es auch unter den Fachleuten verschiedene Standpunkte und Haltungen.

Beim Vergleich der verschiedenen Rhythmiktheorien wird jedoch deutlich, dass bei allen die Wechselwirkung zwischen Rhythmus und Körperbewegung im Vordergrund steht und für die meisten gilt, dass die Rhythmik nicht einfach nur einen musikalischen bzw. tänzerischen Auftrag hat, sondern ein **pädagogisches Arbeitsprinzip bzw. eine Methode** ist.

Die Rhythmik schafft auf der Basis von Wahrnehmung und Bewusstsein, von Bewegung in enger Verbindung mit dem Klang eine Pädagogik mit ganzheitlichem Bildungsansatz. Ihre **Ziele** sind auf die Entwicklung der Persönlichkeit in ihrem senso-motorischen, affektiv-sozialen und kognitiven Fähigkeiten ausgerichtet.

- Mittel** der Rhythmik sind:
1. Bewegung
 2. Musik
 3. Sprache und Stimme
 4. Materialien.

Die **Grundelemente** von Bewegung und Musik sind **Zeit, Kraft, Raum, Form**.

Die nachfolgende Übersicht stellt mögliche Zusammenhänge und Beziehungen von Bewegung und Musik in ihren zeitlichen, dynamischen, räumlichen und formalen Elementen gegenüber:

Rhythmus		
Bewegung	Zeit	Musik/Sprache
Bewegungsdauer beschleunigen langsamer werden schnell langsam hüpfen, springen		Dauer der Musik Accelerando Ritardando Allegro Lento Punktierte Rhythmen
Kraft		
Spannung, Lösung lauter, leiser werden laut leise schwer, leicht		betont, unbetont crescendo decrescendo forte piano Taktarten
Raum		
Bewegungsraum oben – unten - Mitte aufwärts, abwärts vorwärts, rückwärts weit, eng		Tonraum hoch – tief – Mittellage ansteigend, abfallend Melodielinien Intervall, Klänge
Eine Form entsteht aus dem Zusammenwirken von Kraft in Raum und Zeit.		
Form		
Bewegungsmotiv Bewegungsabschnitt Tanzform		Musikalisches Motiv Phrasierung A B A, Rondo

Da die Elemente auf unterschiedlichste Art kombinierbar sind, gibt es fast unbegrenzte Möglichkeiten zur Charakterisierung von musikalischen bzw. bewegungsmäßigen Vorgängen und damit zur inhaltlichen Thematisierung und Interpretation. Dazu gehören Nachahmungen von Prozessen in der Natur und Technik ebenso wie der Ausdruck von Emotionen, Imaginationen, Fantasiegestalten oder die Darstellung menschlicher Charaktere, Typen und Handlungen.

Das **Arbeits- und Lernprinzip** im Rhythmikunterricht lässt sich anhand von einfachen Handlungsanweisungen verdeutlichen:

1. **Zeige, was du hörst** - die Teilnehmer bewegen sich zu Musik, wobei sie versuchen deren Charakterisierung in Bewegung umzusetzen.
2. **Spiele, was du siehst** - die Teilnehmer bewegen sich in selbst gewählten Fortbewegungsarten durch den Raum und ein anderer versucht die Bewegung mit einem Instrument wiederzugeben.

Am bekanntesten ist die Rhythmik im Elementarbereich der Kindergärten und Grundschulen. Sie nutzt die Spiellust und Experimentierfreude der Kinder und fördert ohne Druck deren senso-motorischen, musikalischen, kreativen und sozialen Fähigkeiten. In der Heilpädagogik findet die Rhythmik seit Mimi Scheiblauer bis heute immer noch große Anerkennung.

3. Einfluss der Rhythmik auf Theater und Tanz

3.1. Die Stilbühne Adolphe Appias (1862 – 1928)

1906 lernte Dalcroze den Schweizer Bühnenbildner, Theatertheoretiker und Reformator Adolphe Appia kennen mit dem er in den folgenden Jahren eng zusammenarbeitete. Appias Bühnenbilder waren revolutionär. Seine kühne, einfache und stark abstrahierte Formensprache wiesen weit in die Zukunft des Theater voraus. Als erster setzte er seine Beleuchtungstechnik als dominantes Stilmittel ein und lies so den Raum als einen beweglichen und bewegten erscheinen. Das europäische Theater des 20. Jahrhunderts wäre ohne Appia undenkbar gewesen.

Dalcroze' und Appias gemeinsame künstlerische Arbeit, die in den Festspielen in Hellerau ihre Höhepunkte hatte, ist sehr mit den Zeitströmungen der Jahrhundertwende verbunden. „Die stark symbolisierte Inszenierung der Gluck'schen Oper „Orpheus und Eurydike“, der fast kultische Darstellungsstil, das sensationelle Neue der Grundkonzeption machten die Gartenstadt Hellerau mit einem Schlag weltberühmt.

„Man muss sich – um das Ausmaß dessen zu verstehen, was damals in Hellerau geschah – einmal vor Augen führen, was Appias Raum- und Inszenierungsprinzipien in der Theaterwirklichkeit bedeuteten: „Max Reinhardt stellte in seiner berühmten Inszenierung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ einen Wald aus naturgetreuen Bäumen auf seine Drehbühne. Der Bühnen-Naturalismus des Theaters der Jahrhundertwende kannte keine Grenzen. Bemalte Pappe, Leinwand und historisch echte Requisiten füllten die Guckkastenbühne und erstickten jeden künstlerischen Funken. Appia forderte die restlose Entrümpelung dieser Bühne und präsentierte den Raum, der nicht mehr Kulissen sondern nur aus architektonischen Elementen, aus Podesten, Quadern, Treppen bestand und der begrenzt wurde von einfachen Vorhängen; einen Raum, der nichts vortäuschte und der allein durch den Darsteller und die Bewegung des Lichtes lebendig wurde.

Die Prinzipien der Stilbühne waren gefunden, das Fundament für ein neues expressionistisches Theater gelegt. Das war neben den Erfolgen der rhythmischen Gymnastik die Sensation der Hellerauer Aufführungen.“¹²

Appias vertrat die Theorie, dass der Schauspieler durch Musik motiviert werden müsse, und dass seine Bewegung die Art der szenischen Umgebung bestimme. Sein Grundprinzip war, dass Musik, Bewegung und Bühnenbild eine Einheit formen müssen, um gemeinsam einen einzigartigen künstlerischen Ausdruck zu bilden. Dieses wurde mit der Rhythmischen Gymnastik von Dalcroze untermauert. Appia erhoffte sich durch die rhythmische Gymnastik dem Tänzer, Sänger und Schauspieler wieder künstlerische Wahrhaftigkeit zu geben. In seinem Artikel „Die rhythmische Gymnastik und das Theater“ von 1911 schreibt Appia: *„Die Umkehr besteht vielmehr darin, den menschlichen Körper und nur diesen Körper als Ausgangspunkt zu nehmen – als Ausgangspunkt für die Musik als auch für das szenische Material, - das heißt eben: für die Konzeption selbst des Dramas, und man muss alle Konsequenzen auf sich nehmen, die dieser Entschluss mit sich führen wird. Jede Umkehr ist von Opfern begleitet. Diese hier wird sehr bedeutende fordern.*

¹² R. Ring, Hellerauer Symposium S. 58

Sie verlangt besonders völlige Uneigennützigkeit, vollständige Unterwerfung. Der Musiker muss umkehren und sich mutig auf die Suche nach dem Körper begeben, den er seit Jahrhunderten vernachlässigt hat. Der Körper muss ihm aber zu Hilfe kommen, indem er sich seinem künstlerischen Schaffen immer schmiegsamer, zuvorkommender, seiner latenten Harmonie bewusster darbietet. Dieser Berührungspunkt zwischen Körper und Geist, der allein die Harmonie schaffen kann, war verloren gegangen: die rhythmische Gymnastik versucht ihn wieder zu finden. Darin liegt die große Bedeutung für das Theater.“¹³

Hellerau war der Ort ernsthafter Suche nach dem menschlichen Körper als Ausdrucks- und Darstellungssubjekt.

Nach Schließung der Hellerauer Anstalt, inszenierte Adolphe Appia noch einige Aufführungen u. a. an der Mailänder Scala und am Stadttheater Basel. 1928 stirbt er an einer Alkoholvergiftung. Breite Anerkennung fand sein Werk als Theaterreformer erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts.

3.2. Einfluss auf den Ausdruckstanz

Das Festspielhaus in Hellerau wurde Pilgerstätte von nach neuen Ausdrucksformen suchenden Tanzbegeisterten aus aller Welt.

Hier begannen Mary Wigman, Suzanne Perottet, Hanya Holm und Marie Rambert folgenreiches Schaffen als Tänzerinnen.

Aufgrund eines neu entstandenen Körperbewusstseins in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelte sich eine in dieser Form noch nie da gewesene Gymnastikbewegung. Rhythmus war das Schlagwort moderner Körperlichkeit. Somit ist es auch zu verstehen, dass Dalcroze durch sein System der Rhythmischen Gymnastik den Grundstein für eine neu empfundene Körperlichkeit und die weitere Entwicklung des Ausdruckstanzes legte und unterstützend auf die Befreiung der sinnentleerten, erstarrten Ausdrucksformen und Bewegungsmuster des Klassischen Balletts wirkte.

Es ist davon auszugehen, dass der Deutsche Ausdruckstanz in seiner Bühnenpräsenz wesentlich von der Rhythmik in Hellerau beeinflusst worden ist. Seine Vertreter wurden zu bestimmten Idealen im Umgang mit Musik, Bewegung und Raum erzogen, die ihre gesamte Arbeit beeinflusst und weitere Generationen geprägt haben. Rudolph von Laban, der 1912 bei Vorproben zu den Festspielen zugegen war, schrieb: „... *ich bin von den Möglichkeiten begeistert*“¹⁴

Während Dalcroze die rhythmische Körperarbeit in den Dienst der musikalischen Bildung stellte, versuchte Rudolph von Laban den Tanz von der strengen, extremen Unterwerfung unter die Musik, von der totalen Vorherrschaft der Musik über den Körper zu befreien. Laban erforschte die Grundsätze menschlicher Bewegung, ihre Ausdehnung in Zeit und Raum und deren Ausdrucksmöglichkeiten ohne Musik, ganz in sich selbst begründet.

Beide Konzepte, die Rhythmische Gymnastik nach Dalcroze wie auch das tanzpädagogische Konzept von Laban, zielten letztlich auf die Sensibilisierung der Körperwahrnehmung und Förderung körperlicher Ausdrucksweisen durch einen möglichst differenzierten Gebrauch des Körpers.

¹³ Der Rhythmus, Ein Jahrbuch S. 60

¹⁴ G. Fritsch-Vivié, Mary Wigman S: 24

4. Rhythmik als Unterstützung in der Theaterpädagogik

4.1. Schnittmengen und Unterschiede

Unter den pädagogischen Aspekten in der Rhythmik, wie auch in der Theaterpädagogik findet man oftmals die gleichen Gesichtspunkte und Grundziele.

Rhythmik und Theaterpädagogik -

- sind eine künstlerisch-pädagogische Arbeitsweise.
- fördern Persönlichkeitsentwicklung und Kreativität.
- differenzieren Wahrnehmungen.
- vertiefen Körpererfahrungen.
- erweitern Kommunikationsfähigkeiten.
- arbeiten mit handlungsintensiven Ansätzen.
- bilden im ästhetischen Bereich.

Von den Rhythmikern und von den Theaterpädagogen wird die Fähigkeit verlangt, in den künstlerisch-pädagogischen Aufgabenstellungen flexibel auf die Bedürfnisse der Gruppe oder eines Einzelnen einzugehen. Jörg Meyer schreibt zu Georg Taboris Meinung, der Regisseur sei Ideenlieferant und Animateur: *„Was hier Regie-Haltung in der inszenatorischen Arbeit widerspiegelt, wird in der Thp, die sich in aller Regel an nicht-professionelle Darsteller richtet, zur condition sine qua non.“*¹⁵ Des Weiteren zitiert er Weintz, der eine Reflexion des Theaterpädagogen an sich selbst, an dem Spieler und der Gruppe fordert, weil die ästhetisch-theatrale Gruppenarbeit gleichzeitig psychosoziale Gruppenarbeit ist.¹⁶

Beide Fachrichtungen betonen die Förderung von Schlüsselkompetenzen, und setzen den Körper als Ausdrucks- und Gestaltungsmittel ein.

Beim bewegungsorientierten Lernen möchte man nun ansetzen und mit der Rhythmik als **Methode** dem Theaterpädagogen Möglichkeiten aufzeigen, die seine Arbeit erweitern. Die spezielle und ursprüngliche Arbeitsweise der Rhythmik ist eine Verknüpfung und Kombination mit den **Mitteln Musik, Bewegung und Materialien**. Mit den Mitteln Musik und Materialien unterscheidet sich die Rhythmik von der Theaterarbeit. Nach meiner Erfahrung ist die Rhythmik, sich besinnend auf ihren Ursprung und dessen Mitteln, als Zubringer für Theaterpädagogen am interessantesten und eine Bereicherung für den Methodenschatz.

4.2. Spiele und Übungen

Beim *„Spiel werden Wirkungs- und Wahrnehmungsebenen erforscht, Wirklichkeiten in der Produktion und Improvisation ästhetischer Ereignisse) auseinander genommen, modelliert und zugunsten anderer Möglichkeiten überschritten, Widersprüche (etwa zwischen Selbst-/Fremdwahrnehmung, einführender*

¹⁵ Jörg Meyer, Spielleitung, aus G. Koch, G. M., Streisand (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik S. 284

¹⁶ vgl. ebenda

Identifikation/distanzierender Reflexion, Sich-Verlieren/Bei-Sich-Sein) anerkannt und voll (u. U. auch gegeneinander) ausgespielt.“¹⁷

„ Spiel steht am Anfang, im Zentrum, am Ende – ist Weg und Ziel zugleich. Spiel ist immer und muss immer sein. Wir wollen Spiel nicht nur als punktuell geduldete Feiertagsausnahme sondern als Lebens- und Lehrprinzip. ... Streut immer wieder spielerische Wahrnehmungsübungen ein: Übungen für alle Sinne – Reaktionen auf Wahrnehmungen – Reaktionsübungen mit Gegenständen, Tönen, Bildern, Bewegungen, als Partner- und Gruppenübungen.“¹⁸

Ich werde einen Transfer von typischen Übungen und Spiele mit Material, Musik und Bewegung aus der Rhythmik zu theaterpädagogischen Grundlagenarbeit herstellen. Die Spiel-Kategorien, die ich am Rande bemerke, haben nur den Sinn, Schwerpunkte einer Aufgabenstellung zu verdeutlichen. Sie genügen dem Spiel als solches nicht, denn innerhalb einer Aktion kommen im gegenseitigen Wechsel immer verschiedene Kriterien zum Tragen.

4.2.1. Material und Objekte

In der Theaterpädagogik wird zwar auch Spielmateriale eingesetzt, erfüllt aber eher den Zweck der Requisite oder Kostümierung, und es geht seltener darum, sich die gemachte Erfahrung durch das Material selbst anzueignen.

Objekte laden Kinder und Erwachsene zum Experimentieren und Entdecken ein. Unterschiedliche Materialien verlocken zu unterschiedlichen spontanen Bewegungen in der Fein- und Grobmotorik, schulen Reaktionsvermögen und Geschicklichkeit und sprechen unsere Sinne an.

Beim Spiel mit Objekten darf man sich treiben lassen und neue Spielformen entdecken. Der Rhythmiker setzt Materialien als Thema selbst ein, vor allem, wenn das Material neu eingeführt wird, steht es erst einmal im Vordergrund. Später bekommt der Gegenstand Symbolcharakter und wird zum Mittel.

Wie kann Material eingesetzt werden?

Das Material:

- kann als Thema selbst eingesetzt werden.
- richtet sich nach dem Unterrichtsablauf und soll das Lernziel unterstützen.
- es lenkt von der eigenen Person ab und erleichtert einen Einstieg zum Thema und zum Gruppengeschehen
- es motiviert zu Bewegungen und Reaktionen und fördert und koordiniert Fein- und Grobmotorik
- trägt zur Sinnes- und Wahrnehmungsschulung bei
- fördert die Kreativität

¹⁷ Hanne Seitz, Spiel, aus G. Koch, G. M., Streisand (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik S. 282

¹⁸ F. Rellstab, Theaterpädagogik S. 48

- schafft soziale Kontakte: es schafft sowohl Verbindung, als auch Distanz (Führen- und Folgen-Spiele)
- lässt Begriffe erleben, erkennen, zuordnen und letztlich benennen
- unterstützt das Einstudieren von Bewegungsabläufen, die später frei gestaltet werden können

Materialarten

Klassische Rhythmikmaterialien

Reifen, Seile, Tücher, Bälle, Stäbe, Bohnen- oder Sandsäckchen, Klanghölzer, Kugeln, Schwungtücher, Luftballons, Murmeln

Alltagsgegenstände

Besteck, Bierdeckel, Müllsäcke, Styroporkugeln, Zeitungspapier, Klopapierrollen, Schachteln, Teppichfliesen, Schwimmreifen...

Naturmaterialien

Blätter, Kastanien, Nüsse, Muscheln, Steine, Federn, Sand, Wasser

Man kann wohl behaupten, dass bei den Materialarten, die man in der Rhythmik einsetzen kann, kaum Grenzen gesetzt sind. Allenfalls in Bezug auf räumliche Verhältnisse, Teilnehmerzahl, Beschaffenheit des Materials gibt es Einschränkungen. Alles was zum Spielen und Bewegen anregt, kann Rhythmik-Material sein. Auch die im Raum vorhandenen Gegenstände wie Tische, Stühle, Kissen, Heizkörper können verwendet werden.

Beispiele für Übungen mit Materialien

Das Material wird zunächst von den Teilnehmern (T) beim Experimentieren getestet. Danach werden die unterschiedlichen Eigenschaften und Ziele durch sinnvolle Übungen erfahrbar gemacht. Später kann das Material weggelassen werden, um das Erfahrene umzusetzen.

Reifen

Rhythmik Übung	Einsatz in der Theaterpädagogik	Kategorie
Reifen regen zu großräumigen Bewegungen an, laden aber auch ein zum Rollen, Durchsteigen, Drehen und Loslassen.	Die Nachahmung der Bewegung des Reifens mit dem gesamten Körper, erleichtert gehemmten T den Einstieg zu großen Bewegungen.	Phantasiespiel Ausdrucksspiel
Reifen liegen im Raum verteilt. T bewegen sich zur Musik im Raum. Bei Stopp suchen sie sich einen Reifen und berühren mit möglichst vielen Körperteilen oder nur ganz wenig, mit vorgegebenen Körperteilen...	zum Ankommen	Orientierungsspiel Sinnesspiel Konzentrationsspiel
Ein Reifen wird gedreht: mit der Stimme, mit dem Körper begleitet,	Eignet sich als Stimmübung und Vorübung für ein langsames Fallenlassen im Zeitlupentempo.	Phantasiespiel Ausdrucksspiel
während er sich dreht läuft T im Raum, kurz bevor er liegt springt T in seinen Reifen	Reaktionsübung	Orientierungsspiel Konzentrationsspiel
Eine Straße aus unterschiedlichen Reifen wird gelegt mit unterschiedlichen Fortbewegungsarten abgegangen, einen „Blinden“ führen...	Eine gute Übung um verschiedene Bewegungsabfolgen in einer Szene einzustudieren.	Handlungsspiel Konzentrationsspiel
T bauen mit Reifen einen Tunnel, ein T geht hindurch	Die ganze Gruppe achtet auf einen einzelnen.	Soziales Spiel
Führen- und Folgen-Spiele mit unterschiedlichen Kontaktstellen.	Nähe-Distanz-Übung für Paare.	
Reifen werden auf unterschiedliche Weise getragen: über der Schulter, auf dem Rücken, waagrecht vor sich her, auf der Stirn...	Vorarbeit um unterschiedlichen Körperausdruck zu erfahren: lässig, gebeugt, steif, unsicher,...	Ausdrucksspiel Phantasiespiel
Ein T zieht mit dem Reifen als Sessellift seinen Partner, der auf den Knien durch den Raum rutscht.	Partnerarbeit	Soziales Spiel

Seile

Rhythmik Übung	Einsatz in der Theaterpädagogik	Kategorie
Seile regen zum Schwingen, Gleiten durch die Hände, Hinterherziehen, Schlingeln, Drehen, Werfen, Tragen, Schütteln, Schlagen, Fallen lassen, darauf Balancieren, zum Legen und Verformen an.	Eignet sich für diverse Bewegungsübungen. Wenn die T die Seile mit der Stimme begleiten ergibt sich eine vielfältige Stimmübung.	Phantasiespiel
T ziehen das Seil hinter sich her und sollen nirgends anstoßen und auf kein anderes Seil treten - mit steigendem Tempo.	Eignet sich zur Erarbeitung von Massenszenen. Ändert man die Absicht, in möglichst auf ein Seil zu treten, ergibt sich eine Jäger-Gejagter-Situation.	Orientierungsspiel Soziales Spiel Phantasiespiel
T legen die Seile mit unterschiedlichen Bedeutungen verteilt in den Raum. Man geht die Seile ab und muss bei jedem Seil eine andere Aufgabe erledigen, z.B. bei rot rennen, bei blau weinen usw.	Übung um Bewegungsabfolgen in Szenen einzustudieren.	Handlungsspiel
Je zwei T halten ein Seil am Ende, das immer gestrafft bleiben soll, und gehen durch den Raum.	Spiel, das lehrt in ständigem Kontakt zu bleiben - auch auf Distanz.	Orientierungsspiel Soziales Spiel
Vier T bilden ein Kreuz mit zwei Seilen, das in der Mitte verschlungen ist und bewegen sich durch den Raum, mehrere Bewegungs- und Formvariationen.	Vorarbeit für eine 4er-Gruppen-Choreografie.	Phantasiespiel Soziales Spiel
Alle T haben die Aufgabe, gemeinsam ein Kaleidoskop zu bilden.	Eignet sich um ein Tableau zu erarbeiten.	Gruppenspiel
Ein T ist Statue, ein anderer dekoriert ihn mit Seilen, Statue bewegt sich frei (zu Musik).	Standbildübung	Phantasiespiel
Kutsche und Kutscher	Ein Führen- und Folgen-Spiel mit dem Seil als Hilfsmittel	Soziales Spiel

Schaumstoffröhren

Rhythmik Übung	Einsatz in der Theaterpädagogik	Kategorie
<p>Am Besten eignen sich Schaumstoffröhren, die zur Isolierung von Heizrohren verwendet werden. Bei einem Durchmesser von 3,5 cm und einer Länge von einem Meter ergeben die Röhren ein spannendes Bewegungsmaterial. Es regt zum Verformen, Schlagen, Tönen, Schwingen und zu großen Bewegungen an.</p>	Bewegungs- und Stimmübung	Phantasiespiel
<p>Mikadospiel: Austeilspiel, wobei das Stäbchenspiel Mikado als Vorbild dient.</p>	Eignet sich zum „Ankommen“	Konzentrationsspiel
<p>Wenn gewisse Regeln eingehalten werden (nicht zu fest und nicht ins Gesicht), kann man das Kämpfen mit den Röhren erlauben. Die Kinder benutzen sie gerne als Schwerter und das Schlagen mit diesen weichen Waffen tut in der Regel nicht weh.</p>	Spiel eignet sich um eine Fecht- oder Kampfszene zu erarbeiten.	Phantasiespiel Soziales Spiel
<p>Die Röhren haben auch Qualitäten, die bei einer langsamen Musik zur Geltung kommen.</p>	Vorarbeit für Bewegungen im Zeitlupen-Tempo.	Orientierungsspiel Soziales Spiel Phantasiespiel
<p>Nach Elefantenmanier: „Rüssel“ berührt den Vordermann ohne die Verbindung abreißen zu lassen, durch den Raum ziehen.</p>	Gruppenübung um miteinander in Kontakt zu bleiben.	
<p>Einen Zug (Schlange, Raupe, Tausendfüßler, Kette...) bilden, die Röhren sind dem Vordermann um den Bauch gelegt, der sich durch den Raum bewegt.</p>	Stärkt den Zusammenhalt und die Koordination der Gruppe, Körperkontaktübung.	Soziales Spiel
<p>T stehen im Kreis. Die Röhren aneinander halten und kleine Steinchen durchrollen lassen, wo befindet es sich gerade?</p>	Zum Abschluss, Zusammenhalt	Konzentrationsspiel

4.2.2. Instrumente

Glücklich ohne Noten

Aus meiner Erfahrung mit Theaterpädagogen weiß ich, dass sie, wenn sie kein Musikinstrument gelernt haben, oft eine große Scheu davor haben selbst zu musizieren. Ich möchte in diesem Kapitel, auch dem am Instrument unerfahrenen Anleiter Mut machen, sich mit wenigen Übungen ans Spielen zu wagen und somit seinen Methoden-Schatz zu bereichern.

Die meisten Instrumente, die heute in der elementaren musikpädagogischen Praxis eingesetzt werden, fasst man unter dem Begriff „Orff-Instrumentarium“ zusammen. Carl Orff (1895 – 1982) Komponist und Musikpädagoge, entwickelte diverse Stabspiele, wie Xylophone, Metallophone, Glockenspiele. Zusammen mit rhythmischen Instrumenten wie Trommeln und Rasseln bilden sie einen bedeutenden Grundstock für elementare musikalische Übungen. In der heutigen Musikpädagogik werden außerdem zahlreiche Instrumente aus dem Latin- und Afro-Bereich verwendet.

Wer sich einen Grundstock an guten Instrumenten anlegen und Kosten sparen möchte, kann sich eine Vielfalt von Instrumenten selbst bauen. Außer in speziellen Büchern findet man im Internet viele gute Anleitungen und Erfahrungsberichte zum Thema: Musikinstrumente selbstgebaut.

Klingende Alltagsgegenstände

Macht man sich einmal auf den Weg und sucht in Alltagsgegenständen nach „Musik“, wird man schnell fündig und erfährt, dass es annähernd unendliche Möglichkeiten von Geräusch- und Klangquellen gibt, wie der Text des folgenden Liedes verdeutlicht:

Da ist Musik drin:

In jedem Wasserglas, in jedem
Regenfass,
da ist Musik drin,
in jeder Colaflasche, jeder
Reisetasche,
da ist Musik drin.
Wenn es klappert, klingt und klirrt,
wenn was summt und singt und
schwirrt,
wenn es rumpelt, rasselt, rollt,
wenn es grammelt kracht und grollt
dann ist Musik drin.

*Süß erklingt der Geige Ton -
schön klingt auch ein Schuhkarton*

In jeder Kaffeekanne, jeder
Badewanne
da ist Musik drin,
und hast du Langeweile, nimm 'ne
Nagelfeile
da ist Musik drin.
Wenn es plätschert, platscht und
plumpst,
wenn es rasselt rattert rummst,
wenn es knattert knarrt und knurrt,
wenn es zärtlich zirpt und gurr,
dann ist Musik drin.

*Zart ertönt der Flöte Hauch –
lieblich klingt der Gartenschlauch*

In jeder Fensterscheibe, jeder
Küchenreibe
da ist Musik drin,
in der Konservendose, in der
Schwammerlsoße
da ist Musik drin.
Wenn es knackt und knallt und
knistert,
wenn es flutscht und flatscht und
flüstert,
wenn es scheppert, schabt und
schrummt,
wenn es brandet, braust und
brummt,
dann ist Musik drin.

Text und Musik: Martin Auer

Spätestens seit dem 15-jährigen Erfolg der Perkussions-Band Stomp weiß man, wie effektiv man rhythmische Geräusche mit Alltagsgegenständen machen kann. Stomp beschreibt sich in einem Programmheft: „STOMP zeigt, wie man aus Nichts etwas machen kann oder wie das, was als Nichts erachtet wird, plötzlich neue Bedeutung gewinnt.“

Aber Stomp hat diese Musik nicht erfunden; Besenstielrhythmen, rhythmische Schläge mit Dreschschlegeln, das Klopfen der Fassbauer, das Löffelspiel als Liedbegleitung und andere Lärmrituale gibt es schon lange.

Im Folgenden gebe ich eine kleine Auswahl von Einsatzmöglichkeiten diverser Alltagsgegenstände, die ich nach der *Systematik von Curt Sachs* (1881 – 1959 Instrumentenkundler) sortiere, der ein System der Klassifikation von Musikinstrumenten erfand:

Idiophone - Eigenklinger:

Instrumente, die klingen, wenn man sie auf den Boden oder auf eine andere harte Oberfläche stampft oder schlägt:

Becher, Besen, Rohre, Holzschuhe.

Instrumente, die durch Schütteln und Rascheln zum Klingen gebracht werden:

Ketten, Schlüsselbunde, Streichholzschachteln, Plastiktüten-Ziehharmonika (Eine Plastiktüte, die aus einem sehr knisternden Material besteht, etwas aufblasen, zudrehen und mit beiden Händen gefasst wie eine Ziehharmonika drücken und ziehen), diverse selbstgebaute Rasseln.

Instrumente mit gekerbter oder gerippter Oberfläche, über die ein Stab gerieben wird:

Waschbrett, geriffelte Flasche oder Abflussrohr, Raspeln, Bauzäune, Siebe, Speichenräder, Roste.

Trommelinstrumente

Instrumente, die mit einem Stock oder auch mit der Hand zum Schlagen, gespielt werden:

Tonne, Eimer, Tisch, Kisten aus Holz, Karton oder Kunststoff, Koffer, Gläser, Flaschen, Topfdeckel, Kupferrohre, aufgeblasene Müllsäcke.

Aerophone

Blasinstrumente, dabei wird der Ton durch eine schwingende Luftsäule erzeugt:

Flaschen, Trinkhalme, Gießkannen, Schläuche, Trichter, Spiralschläuche herumgeschleudert, Quietsch-Luftballon.

Körperinstrumente

Hände:

- klatschen mit lockeren, gespannten, hohlen Händen, mit der Rückhand
- Hände abwischen / reiben
- mit einem / zwei / drei Fingern in der Handfläche spielen
- Patschen auf unterschiedlichen Körperteilen
- Fingerschnalzen

Füße:

- Stampfen
- Schleifen
- Tippen

Ein weiteres großes Kapitel wäre **Stimme und Sprache**, (Schnalzen, Summen, Pfeifen, Brummen, Lallen, Prusten usw.), als Instrument, worauf ich nicht weiter eingehen möchte, da dies dem Theaterpädagogen vertrauter ist, als dem Rhythmiker.

4.2.3. Bewegung - Ausdruck - Musik

Schon für Appia spielte beim Erarbeiten, wie auf der Bühne, das spontane Wechselspiel von Musik und Bewegung in der Improvisation eine hervorragende Rolle. Seiner Meinung nach erreichte der Darsteller Überzeugung und Wirkung, indem er keine Rolle spielte, sondern seinen eigenen Ausdruck zeigte, sozusagen als Darsteller und Schöpfer in einer Person auftrat.

Bewegungsbegleitung für Grundgangarten

Der Grundsatz der Rhythmik:

„Zeige was du hörst“

ist eine gute Handlungsanweisung, Lerninhalte der Bewegungs-, Ausdrucks- und Körperarbeit erfahrbar zu machen. Eine Bewegungsbegleitung kann für den Anleiter ein Mittel sein, ganze Gruppen oder einzelnen T Impulse für eine Bewegung zu geben.

Die Sprache ist das einfachste Mittel um Grundbewegungsarten zu begleiten und auch um dem Anleiter die Begleitung zu erlernen und erleichtern. Durch rhythmisch gesprochene Wörter, die die Bewegungsvorgänge bezeichnen oder aber durch passende Silben kann der Impuls für die Bewegung gegeben werden. Sowohl der Spieler kann sich selbst mit der Stimme begleiten, als auch vom Gruppenleiter begleitet werden.

Ich beschreibe nun mögliche Grundgangarten. Die Länge der Spalten soll das mögliche Tempoverhältnis untereinander zeigen. So werden z.B. die Silben bei *Gehen* im doppelten Tempo gegangen wie bei *Schleichen*. Das *Laufen* hat ein doppeltes Tempo wie das *Gehen* und ein vierfaches Tempo wie das *Stampfen* etc.

Schleichen

Füße rechts/links...:
Sprache:
Silben:

▶	▶
Schlei-	chen
TSCH	TSCH

Stampfen

Füße rechts/links...:
Sprache:
Silben:

■	■
Stam-	pfen
DUM	DUM

Gehen

Füße rechts/links...:
Sprache:
Silben:

•	•	•	•
Ge-	hen	Ge-	hen
Dum	Dum	Dum	Dum

Laufen

Füße rechts/links...:
Sprache:
Silben:

•	•	•	•	•	•	•	•
Lau-	fen	Lau-	fen	Lau-	fen	Lau-	fen
Dap	Dap	Dap	Dap	Dap	Dap	Dap	Dap

Hüpfen

Füße rechts/links...:
Sprache, Betonung auf die 1.Silbe:
Silben:

•	•	•	•	•	•	•	•
HÜPf-	en	HÜPf-	en	HÜPf-	en	HÜPf-	en
DUM	tak	DUM	tak	DUM	tak	DUM	tak

Wenn man davon Abwandlungen mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten (ein schnelles Stampfen oder Schleichen...), Lautstärken, mit verschiedenen Betonungen, Pausen etc. spricht, hat man schon eine große Breite an Begleitungs- und Bewegungsmöglichkeiten.

Nach dem gleichen Prinzip kann man nun eine Bewegungsbegleitung auf einem Instrument spielen.

Bewegungsbegleitung auf einem Instrument

Grundsätzlich ist es auch für den „Musiker“, der eine Gangart begleitet, eine Erleichterung, wenn er sein Tun mit der Stimme, zumindest zum eigenen Einüben auf dem Instrument, begleitet. Mit einer Bewegungsübertragung der Füße in die Hände, „geht, stampft oder hüpf...“ er auf einer Conga (Tonne, Tisch, Kiste...) und kann so Bewegungsbegleitungen erproben.

Die Grundgangarten kann man untereinander variieren und erhält neue Bewegungsmotive, die schnell einen eigenen Charakter haben:

- Ein gesprochenes „ga-LOPP ga-LOPP“ oder ein „tak DUM tak DUM“ in die Hände „genommen“ und auf die zweite Silbe betont, spielt auch einen musikalisch korrekten Galopp.
- Ein gesprochenes „Trip- pel Trap- pel Trip- pel Trap- pel“ oder ein „titi titi titi“ erleichtert das schnelle, eher verhaltene Spielen auf dem Instrument und führt fast automatisch zu einem leichten „Laufen“ auf Zehen.
- Ein „DUM bub bub bub DUM bub bub bub“ mit musikalischer (stimmlicher) und körperlicher Betonung auf DUM, wäre die Möglichkeit eines „Indianer-Motivs“.
- Ein „DUM bschhh DUM bschhh“ kann ein schleifendes Hinken beschreiben, wobei das „bschhh“ ein Wischen mit der Hand auf der Oberfläche ist.
- Ein frei-rhythmisches „Dap Dap Dap Dap DUM (Pause) Dap Dap Dap Dap Dap Dap DUM tak tak tak tak tak (Pause) bsch bsch bsch titi titi titi...“ könnte den Impuls für ein hektisches, unruhiges, eventuell ängstliche Umherirren geben.

Nimmt man hiervon wiederum Variationen mit unterschiedlichen Tempi, Lautstärken, Betonungen, verschiedenen Instrumenten, wechselnde Schlegel (aus Holz, Gummi, Filz, Metall, Bürsten, Jazzbesen...) und Anschlagstechniken, (mit einzelnen Fingern spielen, mit der ganzen Hand, mit dem Handballen, mit der flachen/hohlen Hand, mit der Hand wischen oder reiben, kratzen...), kann man schon ganze Bewegungsgeschichten begleiten und verfügt über eine vielseitige unterstützende Methode in der szenischen Vorarbeit für Bewegungsszenen.

Bewegungsbegleitung und Ausdruck

Eine Bewegungsbegleitung kann nicht nur für eine Gangart und Geschwindigkeit unterstützend sein, sondern auch für den Ausdruck der Person in der Bewegung.

Die Wahl des Begleitinstrumentes grenzt im Vorfeld schon die Möglichkeit, den Ausdruck zu vertonen, ein. Wichtig ist, dass der Anleiter durch Experimentieren mit seinen vorhandenen Instrumenten sich einen Über- und Einblick von den Kombinationsmöglichkeiten sowohl in der Bewegung, als auch im Ausdruck verschafft.

Bewegungsthemen, wie rund-eckig, hoch-tief, gleichmäßig-ungleichmäßig, leicht - schwer, stolz – gebrochen, fröhlich – traurig, nervös – traumverloren, usw. können mit Hilfe einer stimulierenden instrumentalen Bewegungsbegleitung erarbeitet und erfahrbar gemacht werden.

Schlaginstrumente

Schlaginstrumente aus Holz, Kunststoff oder Fell, eignen sich für kurze, prägnante Bewegungen, eventuell hart und abgehackt. Sie eignen sich für Betonungen, Tempo-Gestaltungen, und zur Begleitung der Grundbewegungsarten: Bei tragbaren Instrumenten kann ein Spieler sich gleichzeitig bewegen und spielen.

Rasseln

Die Klangfarbe der Rasseln ist klappernd, scheppernd, klirrend und klingt unterschiedlich je nach Material. Sie eignen sich besonders für schüttelnde, diffuse, flatterige Bewegungsbegleitungen. Außerdem zur Begleitung von ununterbrochenen Bewegungen der Extremitäten, zum Kriechen und Rutschen.

Instrumente aus Metall

Instrumente aus Metall, wie Becken, Triangel, Heizungsrohre, Bleche... erzeugen, wenn man sie ungedämpft anschlägt, lang anhaltende, so genannte Schwebetöne. Sie eignen sich zur Begleitung der Fortbewegung *Schleichen*, und zu großen, langen, zeitlich nicht abgegrenzten Bewegungen und Bewegungsimprovisationen. Langsam geführte, ganzkörperliche, fließende Bewegungen, Drehungen und Schwünge lassen sich gut damit erarbeiten.

Beispiel einer Bewegungsbegleitung mit Ausdruck im Sinne der Rhythmik

Die folgende Erfahrung möchte ich als Beispiel für eine Möglichkeit zeigen, wie man Szenen auf der Bühne mit der rhythmischen Methode erarbeiten kann.

Bei den Proben des von mir mitbegründeten und in der Einleitung erwähnten Studenten-Theaters, gab es für mich mehrfach die Gelegenheit szenische Vorarbeit mit der Rhythmischen Methode zu leisten:

Bei Massenszenen, die auf der Straße in einer Stadt stattfinden sollten, kam immer wieder das choreografische Problem der Spieler auf, sich nicht in Gangart, Tempo und Ausdruck anzugleichen.

Ich erprobte mit jedem einzelnen seine individuelle Gangart und seinen dazugehörenden Ausdruck. Zur Unterstützung suchten sich die T beschreibende Worte zu ihrer Rolle, die nun rhythmisiert und einer dazugehörenden Gangart angepasst wurden. Begleitete der Spieler nun jeden seiner Schritte in Gedanken mit seinen Silben, entsprach die Szene bald den Anweisungen des Regisseurs:

Frau, die eitel, verträumt, weich und diffus schlendert:

Becken:

Satz:

▶	▶	▶	▶
Ach	Bin	Ich	Schööön

Bei jedem Schritt und neuen Schlag auf das Becken, geht eine große Welle durch den Körper, die mit einem übertriebenen Kopfschwanken endet.

Mann, der gebeugt und behäbig geht:

Große Trommel:

Satz:

■	■	■	■
Wa-	rum	SOO	schwer

Den Blick auf den Boden gerichtet geht der Spieler mit Tendenz nach unten.

Frau, die hektisch nervös in Gedanken eilt:

Holzstäbe:

Satz:

•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Ich	werd	nie	fer-	tig	Ich	werd	nie	fer-	tig

Den Blick umherschend und fahrig, eilt sie ziellos umher.

Für Kinder eignen sich Sätze, die mit Bildern sprechen um eine Bewegung zu untermalen:

Handtrommel:	„Stolz wie ein Kö-nig“	→ <i>erhabenes Schreiten</i>
Triangel:	„Prin-zes-sin fe-der-leicht“	→ <i>leichtfüßiges, eventuell schnippisches Trippeln</i>
Rassel:	„He-xe Gift-Zahn kommt“	→ <i>zittriges Schlürfen</i>

Wie man leicht erkennt gibt es eine unbegrenzte Kombinationsmöglichkeit von Instrumenten, Ausdruck und Bewegung.

4.2.4. Musik als szenisches Erarbeitungs- und Gestaltungsmittel

Da Musik gerne als Ausdrucks- und Kommunikationsmedium verstanden wird, mit dem man Menschen erreichen kann, hat die Musik, zumindest was das Thema Bewegung und Emotionen betrifft, eine Verbindung zum Theater. Da der Theaterpädagoge meist Amateure anleitet und diese wiederum über das Körperliche sich die Rolle erarbeiten, ist Musik ein wirkungsvolles und unterstützendes Gestaltungsmittel, um über das Gehörte zum Körperausdruck in die Rollenarbeit zu kommen.

Selbst in einfachen musikalischen Gestaltungen beinhaltet die Symbolwirkung der Musik emotionale Information. Wenn man mit nur einem Ton z.B. die Sprünge eines Eichhörnchens vertonen möchte, entstehen durch Veränderung der Tonfolge und Lautstärke ganze Vorstellungen und Bilder über ein müdes, fröhliches oder schnelles Eichhörnchen bei den Zuhörern.

Instrumentalklänge sind ein starkes Mittel zur Unterstützung von Stimmungen und Atmosphären. Sie beeinflussen das Verhalten der Akteure und die Eindrücke der Zuschauer, und unterstützen wie ein klingendes Bühnenbild.

Beispiele

Klanggestaltungen oder Vertonungen brauchen in der Regel keine „Musik-Theoretisch-Technische“ Vorkenntnisse, sondern die Bereitschaft zu eigenen Ideen und unkonventionellem Umgang mit Instrumenten aller Art. Mit einfachsten Mitteln ist es möglich, Szenen klanglich auszugestalten. Klänge, Geräusche und Töne ergeben ein Bild oder eine Geschichte zu einem Thema. Melodien, Rhythmen oder Harmonien stehen nicht im Vordergrund.

Es stellen sich folgende Fragen, nach welchen Aspekten man Szenen mit Klängen untermalt: Nach dem

- Braucht man die Musik nur zur Erarbeitung, oder sollen die Klanggestaltungen auch bei einer Aufführung eingesetzt werden?
- Setzt man Klänge für das ein, was man auch in der Realität hören kann (Türen, Autos, Straßenlärm, Regen, Holztreppe, Tiere usw.) oder versucht man Abstraktes oder Stimmungen (Nebel, Sonnenaufgang, Aufbruch, Urlaub, Spannung, Angst usw.) zu verdeutlichen?
- Soll aus den Klängen ein immer wiederkehrendes und erkennbares Motiv entstehen, das man auch als Einleitung, Zwischenspiel oder Überleitung verwenden kann?
- Soll Musik von Tonträgern eingesetzt werden?
- Sind diese Fragen soweit im Vorfeld überhaupt zu beantworten und festzulegen oder entsteht erst mit der Entwicklung des Stückes die Vorgehensweise?

Bei allen Klangimprovisationen ist es wichtig, dass Stimmungen nicht zu kurz dargestellt werden. Klänge müssen Zeit haben zu wirken und Stimmungen brauchen eine längere Dauer um anzukommen. Um Vertonungen mit einer Gruppe zu üben, können Bilder, Photos oder Postkarten zu bestimmten Themen als Mittel eingesetzt werden. Formen, Farben und Strukturen sind oft direkt in Hörbares übertragbar. Nach dem Grundsatz: „**Spiele was du siehst**“, wäre nun folgendes möglich:

- helle Farben → helle, hohe Töne
- dunkle Farben → dunkle, tiefe Töne
- Aufwärts Bewegungen → von tiefen zu hohen Tönen
- wenig → leise
- Farbdichte → laut
- Punkte → abgehackte, kurze Klänge,
- leichtes, luftiges → Schwebende Klänge
- Muster → Wiederholungen

Es gibt noch viele weitere Möglichkeiten, die hier aber den Rahmen sprengen würden.

Hat man die möglichen Geräusche und Töne für eine Klangszene gefunden, geht es an die Gestaltung der Klangszene. Damit nicht alle Klänge auf einmal spielen und die T ein Gefühl für Abläufe, Tondichte und Pausen, Anfang und Ende, ist es sinnvoll Formen auszuprobieren. Zum Beispiel:

- Die Geräusche werden nur nacheinander gespielt.
- Es wird eine Reihenfolge verabredet.
- Es gibt einen „Dirigenten“.
- Jeder darf während einer Szene genau dreimal spielen.
- Die T setzen nacheinander ein, bis alle zusammen klingen, und in umgekehrter Reihenfolge wird wieder abgebaut.
- Immer zwei/drei spielen zusammen.
- Jeder bestimmt selbst, wann er einsetzt und aufhört.

Bei komplizierten Klangszenen ist es hilfreich eine Geräuschpartitur mit unterschiedlichen Zeichen zu erstellen, damit das Spiel nicht zu kurz, zu lang, zu überladen oder zu dünn wirkt und vor allem noch stimmig mit dem Theaterstück ist.

Exemplarisch für Stimmungs-Klang-Szenen, möchte ich zum Abschluss folgende Beispiele nennen. Natürlich ist dies nur ein sehr kleiner Ausschnitt:

Freude:

Ist die zu spielende Theaterszene freudig mit schnellen und bewegungsreichen Richtungswechseln, passen aus der Musik ebenfalls schnelle Tempi, abwechslungsreiche Rhythmen, laute und helle Klänge, sprunghafte auf- und abwärts strebende Tonfolgen.

Trauer:

Die Akteure bewegen sich langsam, Tendenz nach unten, hängender Kopf, Schultern und Arme, sich auf den Boden fallen lassen. Tempo der Musik eher langsam mit tiefen, schweren, abwärts strebenden Tönen.

Macht:

Speziell zur Unterstützung von Übungen zum „Oberstatus“ geeignet, wenn die Darsteller sich laut und mit kräftigen Bewegungs- und Sprachakzenten bewegen sollen, mit aggressiven Attacken bis zur Erstarrung der Machtposition. Dazu passen Musik mit unterschiedlichen Tempi, stark akzentuierte Rhythmen, laute und scharfe Klänge und einfache Tonfolgen.

Liebe / Zärtlichkeit:

Wenn die Akteure sich in ruhigem Bewegungsfluss und in harmonischer Übereinstimmung bewegen sollen, dann passen z.B. Wiegenlieder, in einem ruhigen Tempo, gleichmäßige Rhythmen, leise, helle Klänge und einfache Melodien.

5. Zusammenfassung und Ausblicke

In meiner Abschlussarbeit ist es mir hoffentlich gelungen, Theaterpädagogen einen Einblick in das Prinzip der Rhythmik zu verschaffen. Dabei beschreibt sie nur einen kleinen Ausschnitt aus den vielfältigen und unzähligen Möglichkeiten, die die Rhythmik in Verbindung mit der Theaterpädagogik leisten kann. Aus meiner Erfahrung weiß ich, dass jeder - selbst jene ohne musikalische Vorbildung - die hier vorgestellten Übungen nachmachen kann. Sicher ist eine angeleitete und geführte Erfahrung deutlicher als eine erlesene. Meine Abschlussarbeit gab mir zwar die Möglichkeit, einen kleinen Bereich meiner Ideen und Erfahrungen zu Papier zu bringen, ich kann mir aber ebenso gut vorstellen, diese Erfahrungen Theaterpädagogen praxisnah in Form von Workshops zu vermitteln.

Auf der anderen Seite kann auch die Theaterpädagogik für die Rhythmik ein Zubringer sein, wie ich selbst erfahren habe:

Schon in den Anfängen meiner Ausbildung in Heidelberg fiel mir die „etwas andere Pädagogik“ der Theaterpädagogen auf. Meine ursprüngliche Ausbildung lag im musisch-ästhetischen Bereich einer Pädagogischen Hochschule, d.h. einer klassischen Schulpädagogik und in einer 2-jährigen Intensiv-Fortbildung im Fach Rhythmik. Ich war sehr erstaunt u. a. über den Mut einiger Theaterpädagogen zur Authentizität. Mut, mit z.B. einfachsten Musikstücken aus der Unterhaltungsmusik als Mittel zu arbeiten, trotzdem kreative Entwicklungen damit anzuregen und erfahrungsbezogen und zielorientiert anzukommen.

Ein Rhythmiker traut sich selten Musikstücke aus dem Bereich der ganz trivialen Unterhaltungsmusik einzusetzen. Mit anspruchsvollen, d.h. immer dem klassischen Kunstverständnis verpflichteten Mitteln, erreicht man vorerst wenige Jugendliche. Erst in jüngster Zeit wird von jungen Rhythmikern das Alltägliche mit in den Unterricht aufgenommen.

Für mich entsprach diese Erfahrung mit dem Einsatz aller Arten von Musik meinem ureigensten Bedürfnis, erleichterte sie doch meinen eigenen Umgang mit den Mitteln in der Rhythmik. Vom Druck, Unterricht zelebrieren zu müssen, (wer hat schon ständig Lust auf Feierlichkeiten), befreit, konnte ich mich derart „entstaubt“ in meinem Rhythmik-Unterricht freier orientieren. Für meinen pädagogischen Alltag mit meinen Rhythmik-Schülern hat mir die Theaterpädagogik neuen Schwung verliehen.

Bei meiner Recherche für diese Arbeit im Internet fand ich erstaunlicherweise heraus, dass es in Deutschland nur ein Rhythmik-Theater gibt. Ich denke dieser Bereich ist noch erheblich ausbaufähig. Konkret könnte ich mir eine Art Mitspiel-Rhythmik-Theater für Kinder vorstellen.

Fazit: Die Ausbildung führte dazu

- Traditionelles neu zu überdenken (in meinem Rhythmikunterricht),
- neue Erfahrungen mit alten zu verbinden (angehenden Theaterpädagogen Methoden aus der Rhythmik zu vermitteln) und
- Neues zu schaffen (ein Rhythmiktheater).

Literatur- und Quellenverzeichnis

Dalcroze, Emile Jaques: Rhythmus Musik und Erziehung, Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Seelze-Velber 1988

Dalcroze, Emile Jaques (Hg.): Der Rhythmus, Ein Jahrbuch, Jena 1911

Edleditsch, Helga: Entdeckungsreise Rhythmik, Grundlagen, Modelle und Übungen für Ausbildung und Praxis, Don Bosco Verlag, München 1998

Glatte, Brita; Kraus-Wichert Hannelore: Rhythmik und Improvisation, Modelle für Rhythmikunterricht und musikalische Improvisation, Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Seelze-Velber 1997

Feudel Elfriede: Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1965

Fritsch-Vivié, Gabriele: Mary Wigman, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Reinbek 1999

Frohne, Isabelle: Das Rhythmische Prinzip, Grundlagen, Formen und Realisationsbeispiele in Therapie und Pädagogik, Eres Edition, Lilienthal 1981

Haun, Hein: Theaterpädagogik ist Dialog, Versuch der Formulierung eines theaterpädagogischen Grundverständnisses, Bundesverband Theaterpädagogik e. V. (Hg.), Köln

Koch, Gerd; Streisand, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik, Schibri Verlag, Uckerland 2003

Peter-Führe, Susanne: Rhythmik für alle Sinne, Ein Weg musisch-ästhetischer Erziehung, Verlag Herder, Freiburg 1994

Reichle-Ernst, Susi; Meyerholz, Ulrike: Kleine Clowns und Grosse Töne, Kinder zaubern Zirkusluft, Zytglogge Verlag Bern, CH Gümigen 2002

Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen, Band 2, Wege zur Rolle, Stutz Druck AG, CH Wädenswil 1999

Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen, Band 4, Theaterpädagogik, Stutz Druck AG, CH Wädenswil 2000

Ring, Reinhard (Hg.): Hellerauer Symposion, Fragen zur Geschichte der Rhythmik, Bundesverband Rhythmische Erziehung e.V. 1992

Seidl, Arthur: Hellerauer Schulfeste, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1912

Stummer, Brigitta: Rhythmisch-musikalische Erziehung, Bewegung erklingt – Musik bewegt, Manz Verlag Schulbuch, Wien 2006

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit, Afra Verlag 2003

Widmer, Manuela: Spring ins Feld, Elementares Musiktheater mit schulischen und außerschulischen Gruppen, Ein Handbuch, Fidula-Verlag Boppard 2004

Witoszynkyj, Schindler, Schneider: Erziehung durch Musik und Bewegung, öbv hpt, Wien 1998

Zimmermann, Jürgen: Charivari, Trommeln aus der Provinz, Fidula Verlag, Boppard 2005

Titelbilder: aus einem meiner Rhythmik-Workshops zum Thema „Materialien“