

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Vollzeitausbildung Theaterpädagogik BuT
Jahrgang 2019

Schule bewegt?! -
Ein Plädoyer für den theaterpädagogischen Einsatz
der Methoden des Tanztheaters

Abschlussarbeit
im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

vorgelegt von Celina Hellmann

Eingereicht am 29.07.2020 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	01
1.1 Ziele und Fragestellungen der Arbeit.....	02
1.2 Begründung für die Einengung der Thematik.....	02
1.3 Zum Aufbau der Arbeit.....	03
2. Tanztheater	04
2.1 Begriffsbestimmung.....	04
2.2 Tanztheater in Europa.....	06
2.3 Methoden des Tanztheaters.....	08
3. Theater an Schulen	10
3.1 Das Fach Darstellendes Spiel im Rheinland-Pfälzischen Schulkanon.....	11
3.2 Ästhetische Bildung durch (Tanz-)Theater.....	13
4. Tanztheater als theaterpädagogische Methode	14
4.1 Theaterpädagogischer Blickwinkel auf den Körper.....	15
4.2 Über die Arbeit mit dem Körper.....	16
4.3 Chancen und Grenzen des Tanztheaters.....	20
5. Fazit	26
5.1 eigene Erfahrungen.....	27
5.2 Ausblick.....	28
6. Literaturverzeichnis	30
7. Anhang	32

Anmerkung:

Die in der vorliegenden Arbeit verwendete männliche Sprachform schließt selbstverständlich gedanklich immer die Anrede einer weiblichen Leserschaft mit ein. Die Vereinfachung wurde aus Gründen der flüssigeren Lesbarkeit und der Angleichung an den englischen Sprachgebrauch gewählt.

Unser Gehirn will tanzen.
Tanzen ist fest in unserem Gehirn verankert.
Tanzen mag ein nach Regeln festgelegtes Ritual sein, eine präzise Kunstform oder eine
schweißtreibende Sportart, doch ist es vor allem eins: ein Gefühl, das zuerst etwas mit
uns selbst zu tun hat.
Julia F. Christensen und Dong-Seon Chang
(Tanzen ist die beste Medizin)

1. Einleitung

Der Körper ist buchstäblich Erzeuger von Atmosphären.
Gernot Böhme

Der menschliche Körper ist unser größter Ausdrucksträger. Selbst, wenn wir keinen Ton von uns geben, schweigen, verbal nicht kommunizieren, können wir durch Mimik und Gestik Signale an ein Gegenüber senden. Viele dieser Signale werden unterbewusst gesendet: Ein Beißen auf die Unterlippe, das Zwirbeln einer Haarsträhne, das Zurechtrücken der Brille, das alles kann als Zeichen für Unsicherheit gedeutet werden. Das Lesen dieser Signale, das Lesen von *Körpersprache* bildet eine Wissenschaft für sich, die oftmals in therapeutischen Ansätzen genutzt wird. Das Kommunizieren mit und durch den Körper bildet auch im theatralen Bereich keine Ausnahme. Schauspieler tragen durch Mimik, Gestik und Proxemik eine Botschaft zum Publikum, reagieren auf sich, ihre Mitspieler und den Raum. Anders als im Alltag sollten diese Signale jedoch nicht unterbewusst sondern weitestgehend aktiv vom Spieler selbst gelenkt werden. Dies kann nur geschehen, wenn der Spieler ein Gefühl für seinen Körper entwickelt und seine Wirkung kennt und nutzen kann. Diese Auffassung wird auch im Rheinland-Pfälzischen Lehrplan für das Fach Darstellendes Spiel für die Sekundarstufe I vertreten. Doch was auf dem Papier so schön aussieht, wird in der Praxis häufig unterschlagen. Dabei wirkt sich ein sicheres Körperbewusstsein sowie ein klares Verständnis für Kommunikationsebenen durch den Körper in sämtlichen Bereichen positiv auf die Schüler aus, nicht nur auf ihre Bühnenpräsenz.

Der Drang nach Bewegung ist so alt wie die Menschheit selbst. Bereits im Alten Testament ist vom dem Tanz um das goldene Kalb zu lesen.

„Der Tanz ist eine Kunstform, die sich der an Ausdrucksmöglichkeiten reichen Sprache des Körpers bedient. Wie alle anderen Sprachen des Menschen entwickelt sich auch diese mit der Zeit und nimmt dabei charakteristische Züge an, die den Geist verschiedener Kulturen widerspiegeln. Der Körper ist ein flexibles und gefügiges Werkzeug mit schier unbegrenzten Möglichkeiten der darstellenden Bewegung“ (Fleischle-Braun 2000: 22).

Daher scheint es nur natürlich, sich mit dem menschlichen Körper, seinen Ausdrucksmöglichkeiten und Wirkungen bereits im jungen Alter aktiv auseinanderzusetzen.

1.1 Ziele und Fragestellung der Arbeit

Die Sprache des Tanzes als Ursprung menschlicher Ausdrucksform wird universell auf der ganzen Welt verstanden. Daher ist es nicht verwunderlich, dass auf die Körpersprache im Theater, im Büro, im Alltag und in der Schule sehr viel Wert gelegt wird. Häufig sind wir uns der Botschaften, die wir nonverbal senden gar nicht bewusst, häufig drücken sie das aus, was wir durch unsere Sprache vielleicht sogar verstecken wollen, häufig schämen sich Menschen für ihre Körperlichkeit. Diese von mir gemachten Beobachtungen führen alle zu einer Frage: Wie kann es Menschen schon im frühen Alter spielerisch möglich gemacht werden, sich mit ihrem eigenen Körper und seinen Wirkungsweisen auseinander zu setzen, ohne, dass sie sich durch Scham selbst am Ausprobieren hindern? Die Antwort darauf findet sich in den Methoden des Tanztheaters. Ziel dieser Arbeit soll es also sein, aufzuzeigen, welche Möglichkeiten das Tanztheater im Bereich Körperwahrnehmung bieten kann. Gleichzeitig soll aufgezeigt werden, wieso es besonders sinnvoll erscheint, im schulischen Kontext mit dieser vorgestellten Vorgehensweise zu arbeiten und welchen Nutzen die Schüler daraus ziehen können. Da es in Deutschland bekanntermaßen eine Schulpflicht gibt, kommen Kinder und Jugendliche am Schulbesuch eben nicht vorbei und diese Tatsache können sich eben auch Theaterpädagogen zu Nutze machen, indem sie das passende Programm anbieten. Letztlich ist es mir als Lehrerin und Theaterpädagogin ebenfalls ein Anliegen aufzuzeigen, welche Potenziale in einem „Blick über den Tellerrand hinaus“ stecken können, wenn Theaterpädagogen mit Lehrkräften zusammen den Unterricht gestalten, fächerübergreifende Projekte entstehen und daraus Kompetenzen hervorgehen, die die Schüler noch nach Schulabschluss nachhaltig beeinflussen.

1.2 Begründung für die Einengung der Thematik

„Wie also sieht ein Stück Tanztheater aus? Eine eindeutige Antwort gibt es nicht. Man kann allenfalls die Extreme beschreiben, zwischen denen Tanztheater sich abspielt, im Einzelfall auch benennen, was kein Tanztheater ist“ (Schmidt 1992: 27).

Jochen Schmidt gibt bereits eine Begründung für die Einengung der Thematik in der vorliegenden Arbeit: das Tanztheater lässt sich in keine Schublade packen, es geht nicht um eine vollständige Definition. Vielmehr sollen dem Leser ausreichend Informationen über die Disziplinen, auf denen sich das Tanztheater gründet, sowie seine Ziele, gegeben werden, sodass Rückschlüsse auf die Körperarbeit als solche gemacht werden können. Ähnlich verhält es sich in Bezug auf den ausgewählten schulischen Kontext. Alleine eine

Aufzählung über alle Schulen, zu machen, die Deutschlandweit das Fach *Theater* anbieten, würde mehrere Seiten füllen. Da die Bildung Sache der Regierung des jeweiligen Bundeslandes ist, gibt es unzählige Formen, Angebote und sogar Namen für Theater an Schulen. Da ich selbst in Rheinland-Pfalz meine allgemeine Hochschulreife erlangt habe, sowie meinen Bachelor- und Masterabschluss u.A. im Fach *Darstellendes Spiel* für die Schulform Realschule-Plus in Rheinland-Pfalz gemacht habe, bietet es sich an, sich auf dieses Bundesland und seinen Lehrplan der Sekundarstufe I zu fokussieren, welcher sich ausführlich mit dem Körper als grundlegendes theatrales Element beschäftigt.

Letzte Einengung gründet sich auf die Umstände, unter welchen diese Arbeit verfasst wird. Da es sich um eine Abschlussarbeit innerhalb der Ausbildung zum Theaterpädagogen handelt, kann davon ausgegangen werden, dass der Leser bereits eine Vorstellung davon hat, was sich hinter dem Begriff *Theaterpädagogik* verbirgt, wodurch auf eine umfangreiche Begriffsbestimmung verzichtet werden soll. Selbstverständlich soll an geeigneter Stelle auf die Ziele der Theaterpädagogik und ihre Chancen im Bezug auf die Körperarbeit eingegangen werden, allerdings erhebt diese Beschreibung keinen Anspruch auf Vollständigkeit, was eine klare Definition des Begriffes angeht.

1.3 Zum Aufbau der Arbeit

Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet die Auseinandersetzung mit möglichen Chancen, die das Tanztheater in der Theaterpädagogischen Körperarbeit geben kann. Um diese Diskussion in einem angemessenen sprachlichen Umfang führen zu können, müssen zunächst der Begriff des Tanztheaters sowie die Entstehung und Verbreitung im europäischen Kontext als vorausgesetzt angenommen werden können. Daher versucht Kapitel 2 – *Tanztheater* diese Grundvoraussetzungen zu schaffen. Ebenso verhält es sich mit dem Lehrplan Darstellendes Spiel für Realschulen (Plus) der Sekundarstufe I des Rheinland-Pfälzischen Wahlpflichtfaches. Dieser wird in Kapitel 3 – *Theater an Schulen* im Hinblick auf seine Ziele und Kompetenzen im Bereich Körperlichkeit untersucht. Ebenso findet sich hier ein kurzer Blick in die Schulbücher des Klett – Verlages unter der gleichen Schwerpunktsetzung. Da es sich im schulischen Bereich auch um ästhetische Bildung handelt, soll im selben Kapitel auch Platz für die Diskussion *Ästhetische Bildung durch (Tanz-) Theater* (3.2) sein. Schließlich findet die Ausgangsfrage nach den Möglichkeiten des Tanztheaters in der Praxis der Theaterpädagogik ihren Platz in Kapitel

4 – *Tanztheater als Theaterpädagogische Methode* als inhaltlichen Schwerpunkt dieser Arbeit. In Form eines Gedankenexperiments sowie einer ausgearbeiteten Unterrichtseinheit sollen noch einmal die Möglichkeiten der Methodik des Tanztheaters aufgezeigt werden. Den Abschluss bildet ein *Fazit* (Kapitel 5), welches einen positiven Ausblick auf die Zusammenarbeit zwischen Schule und Theaterpädagogik sowie die Methodik des Tanztheaters zur Körperbesinnung gibt.

2. Tanztheater

„In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts kam es in der Welt des Bühnentanzes zu einer radikalen Erneuerung und zum Durchbruch einer völlig anders gearteten Tanzform. Ihre Begründer bezeichneten sie als `Tanztheater‘“ (Schulze-Reuber 2008: 9).

Spricht man von *Tanztheater*, so hört man häufig die Begriffe, *revolutionär* oder *neu definiert*. Im vorliegenden Kapitel soll dem Phänomen in zwei Schritten auf den Grund gegangen werden: Zunächst soll die Entstehungsgeschichte in Abgrenzung zum Ballett sowie der Performance-Art gezeichnet werden, bevor in einem weiteren Schritt auf die aktuelle Ausgangslage des Tanztheaters, vornehmlich in Deutschland, eingegangen wird.

„Zwar ist es vom klassischen Ballett bis zum Tanztheater des 21. Jahrhunderts ein gewaltiger Zeiten – und Entwicklungssprung, aber ohne die traditionellen Einflüsse und choreographischen Vorbilder hätte das Tanztheater sich nicht zu dem Entwickeln können, was es heute darstellt [...]“ (Schulze-Reuber 2008: 15).

2.1 Begriffsbestimmung

Eines vorweg: es gibt nicht die eine allumfassende Definition von Tanztheater. Es kann jedoch der Versuch unternommen werden, die Merkmale und Ziele dieser Kunstform darzulegen und sie von ihrer Herkunft und Strömungen, die sich daraus entwickelt haben, abzugrenzen.

Tanz wird als eine der verbreitetsten Kunstarten bezeichnet. Zunächst war der Tanz der Urvölker ein Medium, um unerklärlichen Ängsten umzugehen: Naturgewalten, Tod oder Krankheiten, welche man den Taten von Geistern und Dämonen zuschrieb, sollten durch tänzerische Beschwörungen abgewendet werden. Gleichzeitig tanzte man aber auch aus Dankbarkeit und Freude, wenn z.B. dieses Abwenden gelungen war¹. Verfolgt man die weitere Entwicklung des Tanzes im Laufe der Geschichte, so lässt sich eine Ständetrennung des Tanzes in Herrscher und gemeines Volk verzeichnen. Während die

¹ Vgl. Schulze-Reuber 2008: S. 13.

Kaiser, Könige und Fürsten tanzen ließen zum persönlichen Vergnügen, tanzten die unterdrückten Klassen selbst in ihrer eigenen Form, die sich später zu Volkstänzen entwickeln konnten². Im weiteren Verlauf und mit zunehmenden bürgerlichen Gesellschaftsformen stehen sich somit Kunstdanz, Gesellschaftstanz und Volkstanz eigenständig gegenüber. Weitere Folge der bürgerlichen Gesellschaft: der Fokus auf den Körper, besonders auf den Frauenkörper mit seinen Reizen. Längst ist der Tanz zu einem festen Bestandteil des Kulturbetriebes geworden, mitunter auch dadurch, da der tanzende Körper immer zweierlei zum Ausdruck bringt: den Körper des Tänzers als solchen (physisch-individuell und gesellschaftlich kodiert) und den Körper in seiner Bewegungschoreografie im Einklang weiterer Komponenten wie Musik, Zeit und Raum³. Heute werden sich tänzerischer Elemente innerhalb diverser künstlerischer Bereiche bedient, sodass dem Tanz als solches immer wieder neue Funktionen zugeschrieben werden. Die Tanzkunst erneuert sich stetig, reagiert und passt sich an. Dieses Phänomen ist besonders im Bereich der *Performance-Art* zu beobachten, die u.A. das Tanztheater als „Bezugskunst“ bezeichnet. Hanne Seitz widmet diesen Schnittstellen eigenen Aufsatz⁴. Zu lesen ist hier, dass „die Performance Art einen Ereignisraum, der das Handeln und damit auch den Körper in den Mittelpunkt rückt“⁵ eröffnet und die Performance zu erzeugen sucht, „was sie tut, erhandelt, erleidet“⁶. Somit prägt die Performance-Art den gleichen Zeitgeist wie das Tanztheater.

„Ähnlich wie die Performance Art blickt auch der postmoderne Tanz und das Tanztheater auf eine nunmehr gut 30-jährige Geschichte zurück, beide haben den gleichen Zeitgeist aufgesogen und nicht von ungefähr sind z.B. die Initiatoren der „Judson Church Movement“, die in New York der 60er Jahren den postmodern dance entwickelt haben, eher Performer, denn Tänzer gewesen. Keine Ballerina wie im klassischen Tanz, auch keine Rolle wie im Theater, sondern Männer und Frauen, die sich bewegen, begegnen und handeln“ (Seitz 2006: 35).

Die Bausch'sen Stücke „handeln von Menschen, von der Entfremdung ihrer Verkehrsformen, dem Misslingen ihrer Kommunikation⁷. Die Tanzkunst ist somit eine „genuin *performative Praxis*, in der sich Kultur nicht nur darstellt, sondern auch herstellt und also der Veränderung zugeführt wird“⁸.

Der Begriff Tanztheater wird in den 1920er Jahren erstmals von Rudolf von Laban gebraucht, wird allerdings erst in den 70er Jahren gebräuchlich in Abgrenzung zu

2 Vgl. Schulze-Reuber 2008: S. 14.

3 Vgl. Schulze-Reuber 2008: S. 14.

4 An dieser Stelle sei auf den im Literaturverzeichnis angegebenen Aufsatz von Hanne Seitz „Ereignisse im Quadrat“ hingewiesen.

5 Seitz 2006: S. 32.

6 Seitz 2006: S. 34.

7 Seitz 2006: S. 35.

8 Seitz 2006: S. 36.

klassischen Ballett-Kompanien gebraucht, besonders ab 1973 von Pina Bausch selbst.

„Das `Tanztheater´ wurde zum Inbegriff für eine spezifische Tanzsprache, die junge Choreographen [...] ab Ende der 1960er Jahre zunächst in Deutschland entwickelten. Sie kamen überwiegend aus den klassischen Opernhauskompanien und wandten sich gegen den dort herrschenden Traditionalismus des klassischen Tanzes und die aus `ausdrucksarm empfundene Bewegungssprache´ [...]. In diesem Sinn kann das Tanztheater als eine Tanzform verstanden werden, die in Anlehnung an das klassische Ballett [...] zu eigenwilliger Form und Sprache gefunden hat“ (Schulze-Reuber 2008: 36).

Das Tanztheater soll als Medium zur Reflexion gesellschaftlicher Strömungen genutzt werden. Die Tanz – Kunst soll, „losgelöst von starren Regeln und klassisch festgelegten Konzepten“⁹ ein Ort der Erfahrung sein, in dem der Fokus nicht zwangsläufig auf dem sich bewegenden Körper, sondern auf dem, was den Menschen im Inneren bewegt, liegt.

2.2 Tanztheater in Europa

„Experten sind sich einig: Wer sich mit der Gattung Tanztheater auseinandersetzt, kann an der Wuppertaler Choreographin Pina Bausch nicht vorbei, die längst in Sachen Kultur zu Deutschlands `Exportartikel Nummer 1´ geworden ist. Sie nimmt mit ihrem Tanztheater eine herausragende und außergewöhnliche Stellung ein. Was dieses Tanztheater so spektakulär macht, ist eine tänzerische Qualität jenseits der Routine, die sich aus den vorausgegangenen Genres und dem jeweiligen Zeitgeist entwickeln konnte“ (Schulze-Reuber 2008: 15).

Um dieses Neue im Tanz nachvollziehbar zu machen, ist es hilfreich, einen Rückblick auf die europäische Entwicklung vom klassischen Ballett hin zum Ausdruckstanz als vergleichende Referenz zum Tanztheater zu machen.

Die Ursprünge des europäischen Balletts finden sich in der Renaissance, was diese Kunstform zu einer vergleichsweise jungen Tanzgattung macht. *Ballett* steht für einen akademischen Schulstil, zunächst formiert durch Pierre Francois Godard Beauchamp und Raoul-Auger Feuillet¹⁰. Entscheidenden Einfluss auf das Ballett nimmt im 17. Jahrhundert König Ludwig XIV. mit der Gründung der `Academie Royale de Danse´. Die Akademie bringt ein kodifiziertes Bewegungssystem mit steigendem Anspruch an die Tänzer hervor. Die Hochform des romantischen Balletts kann in den 1830er Jahren gefunden werden, bevor das Ballett in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark degeneriert, da es mit Oper und Schauspiel nicht mithalten kann. Heute wird das Ballett häufig mit der russischen Schule nach Sergej Diaghilew in Verbindung gebracht, der der „Tanzszene zu

⁹ Schulze-Reuber 2008: S. 53.

¹⁰ Eine detaillierte historische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Balletts findet sich bei Schulze-Reuber (2008).

Beginn des 20. Jahrhunderts bahnbrechende Impulse“¹¹ verleiht, indem er eine vollkommene Verschmelzung aus Tanz, Musik und Bildender Kunst fordert. Resümierend soll an dieser Stelle Schulze-Reuber selbst zu Wort kommen:

„Resümierend ist davon auszugehen, dass der klassische Tanz auch in Zukunft seine Daseinsberechtigung dokumentiert und in Ansätzen die Basis jeder fortschrittlichen Tanzrichtung sein wird. Kein noch so modernes Tanztheater kann es sich leisten, mit Tänzern zu arbeiten, denen die klassische Tanzausbildung fehlt“ (Schulze-Reuber 2008: 20).

Als Gegenbewegung zum klassischen Tanz entwickelt sich in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts schnell die Ausdruckstanzbewegung. Die Begriffe *moderner Tanz*, *freier Tanz*, *plastischer Tanz*, *abstrakter Tanz*, *absoluter Tanz*, *German Dance* und *grotesker Tanz* lassen sich unter dem Oberbegriff Ausdruckstanz verordnen.

„Der Ausdruckstanz ist eine in Anlehnung an den deutschen Expressionismus in Malerei und Dichtung geschaffene Bezeichnung für den in Deutschland etwa zwischen 1910 und 1933 entstandenen ballettfeindlichen freien Tanz, der versucht, zum natürlichen Ausdruck zurückzufinden“ (Schulze-Reuber 2008: 29).

Die Mary-Wigman-Schule wird 1920 zum Mittelpunkt der deutschen Ausdruckstanzbewegung. Die Tänzer sollen im Tanz ihre innere Bewegtheit zum Ausdruck bringen, Körperausdruck, Seele, Rhythmus und Linie ineinander verschmelzen. Kurt Joos, ein Pariser Choreograf, welcher als Wegbereiter für das Tanztheater gilt, greift diese Elemente für sein Ballett auf¹². Seine Schülerin, Pina Bausch, führt seine Gedanken schließlich in einer neuen, eigenen Tanzrichtung, dem Tanztheater weiter. „Die deutsche Ausdruckstanzbewegung mündete Anfang der 1960er Jahre in eine neue Schaffensperiode“¹³, die schlussendlich zum Tanztheater führt. Besonders die politischen Unruhen der Studentenbewegung üben großen Einfluss auf die Tanzszene, die mit ihren Bildern, phantasievoll und grandios gestaltet, das Sozialverhalten der Menschen in ihrer umkämpften Welt aufzeigt¹⁴. In den 60ern Stellen die Pioniere des Tanztheaters ihre Stücke vor: Neben der bereits vielfach genannten Pina Bausch zählen auch Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Hans Kresnik und Gerhard Böhmer zu diesen. In Anlehnung an das klassische Ballett und in Fortführung des Ausdruckstanzes finden ihre Stücke eine eigenwillige (Körper-)Form und (Körper-)Sprache. Mit dem neuen Genre entwickelt sich auch ein neues Verständnis für Tanz.

„Den Vertretern des Tanztheaters ist es gelungen, [...] den einzelnen Körper bzw. die individuelle Körperbiographie der Tänzer in den Mittelpunkt seiner Inhalte und Darstellungsformen zu rücken. Das Inszenierungskonzept [...] nutzt die Mittel

11 Schulze-Reuber 2008: S. 19.

12 Zu betonen ist hier die Wechselwirkung, die die diversen Tanzstile und -Richtungen jeweils aufeinander ausüben.

13 Schulze-Reuber 2008: S. 34.

14 Vgl. Schulze-Reuber 2008: S. 35.

Bewegung, Musik, Licht, Raum, Farbe, Ton als gleichwertige Bestandteile. Zur Darstellung kommt der menschliche Körper mit seiner Sehnsucht nach Freiheit, Freude und Glück, aber auch mit seinen Leiden“ (Schulze-Reuber 2008: 37).

Dem Tanztheater in Deutschland ist es gelungen, sich zu einem eigenständigen Genre zu etablieren, welches über ein breites Spektrum an Ästhetisierung verfügt¹⁵.

2.3 Methoden des Tanztheaters

Was sind denn nun aber die Methoden des Tanztheaters, die in der Körperarbeit der Theaterpädagogik herangezogen werden sollen? Dies soll an dem Beispiel *Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch verdeutlicht werden. Körperverständnis, Raumkonzept und Bewegtheit sind hierbei die ausschlaggebenden Faktoren.

Das letzte Wort gehört Pina Bausch jedoch selbst: Durch die Befreiung des Körpers befreit sich der Geist. Im Sinne des Brecht'schen Theater der Erfahrung sollen Mittel der Verfremdung, Übertreibung, Provokation und Absurdität genutzt werden. Szenen folgen keinem Handlungsfaden, Figuren keiner Psychologie, man ist an keine Kausalität gebunden¹⁶.

Um das Arbeiten Bauschs besser nachvollziehen zu können, gibt es im Nachfolgenden einen Auszug eines Interviews mit einem Schüler des Wuppertaler Tanztheaters, Andrey Berezin¹⁷:

*„Schlüssel sind Worte oder Sätze, die eingesetzt werden, um die Tür zu einem Raum zu öffnen, dem die Bewegung entspringt. Pina hat uns manchmal einen offenen Schlüssel gegeben, irgendeine konkrete Wortverbindung. Das bedeutet, dass der/die Tänzer*in in egal welchem Genre experimentieren darf, überall dort, wohin es ihn oder sie gerade zieht – eine Bewegung ausführen, sprechen, singen usw. Das wiedergeben, wozu das Wort eben animiert. Zum Beispiel könnte der Schlüssel „Stehaufmännchen“ sein. Wenn die Tanzenden sich während der Improvisation zu sehr in die Arbeit auf dem Boden vertiefen, bedeutet dieser Schlüssel, dass die Intention der Bewegung verändert werden soll. Also nicht nach unten zu streben, sondern im Gegenteil dann, wenn du spürst, dass dich die Bewegung in Richtung Boden zieht, in die andere Richtung zurückfinden, also nach oben. Und noch ein weiteres Beispiel für einen Schlüssel: „Höher springen als der Kopf“. Das bedeutet, dass du alles machen kannst – aber besser als alle anderen. Manchmal gab sie uns auch einen Schlüssel und fügte hinzu: „Buchstabieren“. Das bedeutet, dass man das Wort, das sie genannt hat, „schreiben“ soll – Buchstabe für Buchstabe, mit dem Körper. Durch den Körper also das Schreiben von Buchstaben nachstellen, und zwar entweder durch sich selbst, auf sich selbst, irgendwo im Raum, mit dem Fuß, dem Ellbogen usw. Und in das Bild soll man dann die Bedeutung des Buchstaben hineinbringen, in all ihren Ausformungen, wie auch immer sie sein mögen. Pina sagte dann: „Die Hauptsache ist, dass ihr den Buchstaben*

15 Vgl. Schulze-Reuber 2008: S. 39.

16 Vgl. Schulze-Reuber 2008: S.54.

17 Goethe.de (zuletzt eingesehen am 28.07.2020).

seht.“

Alles wurde auf Video aufgezeichnet, und im Laufe von zwei, drei, vier Wochen kam das Material zusammen. Dann setzte sich Pina gemeinsam mit den Tanzenden hin und sah sich alle von ihnen zusammengestellten Episoden in voller Länge an. Manche Teile wollte sie so stehenlassen, manche lehnte sie ab. Oft blieb von den entworfenen, sagen wir, zwei Takten nur eine einzige Armbewegung zurück. Mehr als 70 Prozent des Materials wurde in dieser Etappe ausgesiebt. Für die ersten Stücke machte sie selbst Vorschläge für die Choreographie. Später, als die Tanzenden bereits die Ästhetik der Choreographie verinnerlicht hatten, gab es keine neuen Bewegungen mehr. Natürlich wusste Pina, dass eine Bewegung wiederholt werden würde, sobald sie sie zeigen würde. Doch ihr war es wichtig, jede Persönlichkeit zu sehen. Und damit das geschehen konnte, musste sie jeder Person die Möglichkeit geben, sich ausschließlich so zu bewegen, wie es ihm oder ihr gegeben war“.

Es gibt also nicht die eine Methodik, auf die sich das Tanztheater gründet. Dennoch gibt es für unser Vorhaben genug Anhaltspunkte, die Grundbausteine für eine Unterrichtseinheit bieten.

- Schlüssel schaffen Anhaltspunkte, aus denen Körperimprovisationen entstehen können.
- Wörter mit dem Körper zu „buchstabieren“ führt zum Überdenken bisheriger Konnotationen und kann ebenfalls dazu führen, nicht nur das Wort, sondern auch den eigenen Körper neu zu entdecken.
- Alles ist erlaubt. Ausprobieren erwünscht. Um jedoch mit zu viel Freiraum nicht zu überfordern, wird mit Brecht’schen Mitteln gearbeitet.
- Gegen den ersten Impuls des Kopfes arbeiten: Zieht es dich nach unten, arbeite nach oben. Ganz genau auf die Bedürfnisse des Körpers achten zu können, ist eine hohe Kunst.
- Eigene Persönlichkeit miteinbringen ist ausdrücklich erwünscht! Es geht nicht um eine Gruppenchoreografie, bei der letztendlich die Symmetrie, das Taktgefühl, die Synchronität der Tänzer im Fokus steht, sondern das Gefühl, ihr Inneres, ihre Botschaft, die sie senden wollen.
- Videos zu analysieren kann zu einem besseren Körperverständnis beitragen, indem man den Blick von außen einnimmt. Dabei geht es nicht darum, schöne Momente zu finden, sondern in Worte zu fassen, was das Gesehene in einem selbst auslöst, um damit weiterarbeiten zu können.
- Tanz als Funktionsträger wahrnehmen lernen. Einen Erlebnisraum des Handelns schaffen. Wenn man den Körper als Werkzeug zum Handeln versteht, rückt dieser von selbst in den Mittelpunkt.
- Nicht in Rollen denken, sondern sich selbst als tanzendes Subjekt wahrnehmen. (Innerhalb einer Stückentwicklung kann dies natürlich in einem weiteren Schritt

auch dazu führen, dass man den Charakter/die Rolle/die Figur versucht, als tanzendes Subjekt wahrzunehmen).

- „Revolutionären Gedanken“ der Entstehungsgeschichte des Tanztheaters mitaufnehmen: Keine Angst davor haben, dass etwas Neues entsteht.
- Über gemeinsame Themen (z.B. aktuelles Politikgeschehen) auf der Bühne zu einem Körper verschmelzen, indem jeder sich seinen eigenen Assoziationen hingibt
- alle Mittel (Bewegung, Musik, Licht, Raum, Farbe, Ton) als gleichwertig ansehen.
- Weg von Routine kommen: Theater ist flüchtig! Es muss nicht zwangsläufig alles reproduzierbar sein.

3. Theater an Schulen

Versucht man den Bereich *Theater* an Schulen zu beschreiben, stößt man auf eine Vielzahl von Begriffen: Schultheater, Darstellendes Spiel, Literaturtheater sind nur einige davon. Der Deutsche Kulturrat spricht von insgesamt zwölf Bundesländern, in welchen Theater als Schulfach angeboten wird¹⁸. Doch so vielfältig wie die Namensgebung, sind auch die Angebote dieses Faches. In gymnasialen Oberstufen zählt es oftmals neben Musik und Kunst zum Pflichtkanon, die Schüler haben die somit die Möglichkeit, ihre mündliche Abiturprüfung in diesem Fach abzulegen. Schüler der Jahrgangsstufen 5 bis 10 bzw. Schüler, die nicht das Gymnasium besuchen, haben in diesem Fall häufig das Nachsehen. Sie müssen Glück haben, dass an ihren Schulen bzw. für ihre Jahrgangsstufe so etwas wie eine Theater-AG oder eine Theaterklasse angeboten wird, oder die Möglichkeit besteht, das Wahlpflichtfach „Theater“ belegen zu können. Letzteres wird häufig, so der Deutsche Kulturrat, nur in Kooperation mit Theaterpädagogen realisierbar. Dabei trägt Theater gerade im Schulkontext enorm zur Gewinnung vielgefragter Kompetenzen seitens der Schüler bei:

„Das Fach Theater ist schon seit den 70er-Jahren als erfolgreiches Unterrichtskonzept bekannt, das bei den Jugendlichen verblüffend genau gerade die Kompetenzen fördert und stärkt, die wir heutzutage vermehrt brauchen, um uns den vielfältigen Anforderungen der Gesellschaft stellen und ein einigermaßen selbstbestimmtes Leben führen zu können. Theaterunterricht fördert unter vielem anderen: soziale und emotionale Intelligenz, Kreativität, Empathie, selbstständiges Denken, Spontaneität, Selbstvertrauen, Ausstrahlung, abstraktes Denkvermögen, konfliktlösendes Verhalten, Verantwortungsbewusstsein, Durchsetzungsvermögen, Teamgeist, Fantasie, Beziehungsfähigkeit“ (Plath 2009: 8).

Diese Relevanz soll nun exemplarisch für die Körperarbeit am Rheinland-Pfälzischen

¹⁸ Kulturrat.de (zuletzt eingesehen am 06.07.2020).

Fach *Darstellendes Spiel* aufgezeigt werden.

3.1 Das Fach Darstellendes Spiel im Rheinland-Pfälzischen Schulkanon

Theaterarbeit kann Schüler in ihrer „körperlichen [...] Ausdrucksfähigkeit in besonderer Weise fordern und fördern“ begründet Jürgen Zöllner in seinem Vorwort des Lehrplanes Darstellendes Spiel für die Sekundarstufe I. Theater gehört zur Darstellenden Kunst, welche neben Musik und der Bildenen Kunst als wichtiger Bestandteil menschlicher Kultur wahrgenommen wird. So begründet sich das Fach im „existenziellen Ausdrucksbedürfnis von Menschen“¹⁹. Dieses spiegelt sich auch im Beitrag zur Kompetenzentwicklung wieder: Im Bereich der Ästhetischen Kompetenzen soll das Fach insbesondere die Darstellungs- und Inszenierungskompetenz fördern, welche wiederum in der Weiterentwicklung theatraler Gestaltungsarbeit mündet, seitens der Sprach- und Kommunikationskompetenz erwartet man sowohl auf verbaler als auch auf nonverbaler Ebene einen beträchtlichen Kompetenzzuwachs, da der Schüler letztendlich in der Lage sein soll, körperliche Elemente wie „Mimik, Gestik, Haltungen, Bewegungen und Positionen im Raum bei sich und anderen wahrzunehmen, ihre Aussagen und Wirkungen zu deuten“²⁰ und diese reflektiert und bewusst einzuführen. Didaktisch – Methodisch wird das Lernen in Projekten bevorzugt; hierbei werden u.A. folgende Parameter für die körperliche Ausdrucksfähigkeit aufgestellt: Eine Präsentation kann nicht unabhängig von ihrem Medium (dem Spieler selbst) erfolgen; im Zuge der Schülerorientierung kann nach besonders bewegungsbegabten Schülern gefragt und ihre Talente (z.B. Tanz, Akrobatik, Jonglage) in die Präsentation miteinbezogen werden; nach dem handlungsorientierten Konzept „learning by doing“ kann der eigene Körper und seine Ausdrucksmöglichkeiten im praktischen Tun erprobt werden; erst durch das Spiel mit dem eigenen Körper kann eine ganzheitliche Qualität des Ästhetischen erzeugt werden; die Förderung der Spielbereitschaft kann nur durch den Abbau von Hemmungen erfolgen, was wiederum auf die Körperarbeit zurückzuführen ist²¹. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich der erste Lernbereich *Konstituierende Elemente – die theatralen Ausdrucksträger* im sich daran anschließenden Kapitel mit dem Spieler als Ausdrucksträger beschäftigt.

„Der Körper ist das wesentliche Ausdrucksmedium im Darstellenden Spiel. Selbst sprachliche Äußerungen sind auf der Bühne untrennbar mit der körperlichen Präsenz der Spielerinnen und Spieler verbunden [...]. Körperliche Ausdrucksfähigkeit umfasst mimische Fähigkeiten, gestische Fähigkeiten und die proxemische Fähigkeit, sich in

19 MBWJK 2008: S. 7 (Kapitel 1 „Begründung des Faches“).

20 MBWJK 2008: S. 11 (Kapitel 2 „Beitrag des Faches zur Entwicklung von Kompetenzen“).

21 MBWJK 2008: S.13ff. (Kapitel 3 „Didaktisch-methodische Konzeption: Lernen in Projekten“).

bestimmten Aussageabsichten im Raum zu bewegen“ (MBWJK 2008: 23).

Aufbauend darauf soll der Spieler sich auch als Rollenträger verstehen, welcher in ständiger Wechselwirkung zum Raum steht (weiteres dazu wird unter Kapitel 4 näher betrachtet: Viewpoints nach Anne Bogart). Die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Projektplanung in Bezug auf die Körperarbeit werden im Lehrplan im Kapitel 5 *Realisierung szenischer Projekte* erörtert. Zum Einen plädiert man in Jahrgangsstufe 6 bzw. 7 und 8 darauf, den Bewegungsdrang der Schüler zu befriedigen, zum Anderen soll das Körpertraining ab Jahrgangsstufe 9 von den Schülern in enger Verbindung mit der Arbeit am szenischen Produkt gesehen werden.

Betrachtet man nun also die Schwerpunktsetzung des Lehrplanes, wird überdeutlich: Allem voran steht die Auseinandersetzung der Spieler mit dem eigenen Körper. Sie ist Grundvoraussetzung für das szenische Spiel. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass seitens der Spielleitung unter Miteinbeziehen der passenden Methoden eine ausreichende Menge an Zeit in die Körperarbeit investiert werden sollte.

Angepasst an die Vorgaben des Lehrplans, findet man im *Kursbuch Darstellendes Spiel* direkt nach der Einleitung unter dem Kapitel *Grundkurs 1 – Körper, Raum und Improvisieren* den Stichpunkt Körper und Präsenz, nebst dem Begriff Körper in der Überschrift. Ausgewiesenes Ziel ist es hier „zwischen privatem Verhalten und dem Agieren mit Bühnenpräsenz zu unterscheiden und mit Konzentration, Körperspannung und Fokus auf der Bühne zu stehen“²². Mit Aufwärmübungen, Training und Improvisationsvorschlägen bzw. Gestaltungsanstößen sollen die Schüler verstehen, was sich unter dem Begriff *Bühnenpräsenz* verbirgt, sich ihrer eigenen privaten Präsenz bewusst werden, offen werden, für äußere Impulse und eine grundlegende Haltung für das Theaterspiel entwickeln. Darauf aufbauend setzt sich Kapitel 6 mit der *Körperbeherrschung* auseinander und fordert die Schüler auf, am Ende der Einheit folgende Lernziele erreicht zu haben: das Bewegungsrepertoire erweitern; alltägliche Bewegungen in theatrale Abläufe überführen; Mimik, Gestik und Bewegung als Mittel menschlicher Kommunikation erforschen, wiederholbar gestalten und bewusst als Wirkungsträger in der Spielsituation nutzen²³. Der angefügte Theorie-Impuls stellt noch einmal die Wichtigkeit des Körpers im Theater heraus:

„Der Körper und damit die Körpersprache [...] sind neben der Sprache das primäre und damit grundlegende Instrument und Ausdrucksmittel der Darsteller. Mit dem Körper werden Handlungen vollzogen und allein durch den bewussten Einsatz der Körpersprache können soziale Stellung, die Haltung gegenüber anderen Figuren,

²² Pfeiffer 2009: S. 14.

²³ Vgl. Pfeiffer 2009: S. 28.

Absichten und Charakterzüge einer Figur deutlich gemacht werden“ (Pfeiffer 2009: 30).

Gleichzeitig wird auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass das eigene körperliche Erscheinungsbild des Darstellers nie völlig neutralisiert werden und unabhängig von der Figur gesehen werden kann. Als Beispiel wird der übergewichtige Darsteller genannt, dem es schwer fallen könnte, einen hungernden Häftling zu spielen²⁴. Allerdings wird auch die Chance erklärt, mit offensichtlichen Diskrepanzen zwischen Darsteller und Figur zu spielen und diese z.B. für die Verwirrung des Publikums oder für humoristische Zwecke zu nutzen. Letztlich wird dazu aufgerufen, durch Training sich dieser Möglichkeiten bewusst anzunehmen und zu lernen, wie man Körpersprache als gestalterisches Mittel einsetzen kann.

Festzuhalten an dieser Stelle ist auch, dass die Arbeit mit dem Körper noch vor der Stimmarbeit im Kursbuch angesetzt ist, was ebenfalls für einen hohen Stellenwert spricht. Kapitel 11 *Bewegung im Ensemble* geht dann noch einen Schritt weiter, von der eigenen Körperlichkeit hin zu den Gestaltungsmöglichkeiten des Ensembles (hier als Theaterchor bezeichnet) als ganze Einheit auf der Ebene von Körper und Bewegung und spricht vom Entwickeln gemeinsamer choreografischer Abfolgen²⁵.

Zu sehen ist also, sowohl im Lehrplan selbst, als auch in den auf Grundlage dessen entwickelten Kursbüchern, die enorme Wichtigkeit, die der Arbeit mit dem Körper bzw. der Körpersprache zugeschrieben wird. Sie kann als Grundlage der Theaterarbeit angesehen werden.

3.2 Ästhetische Bildung durch (Tanz-)Theater

Das Schulfach Darstellendes Spiel hat den Auftrag „der ästhetischen Bildung im Bereich der Darstellenden Kunst“²⁶ nachzukommen.

Da eine Begriffsbestimmung für das Tanztheater bereits in Kapitel 2 vorgenommen wurde, gilt es jetzt, den Versuch einer Definition der *ästhetischen Bildung* zu wagen.

„Unter dem Begriff `ästhetische Bildung´ versteht man heute Verschiedenes: Er wird zum einen als Oberbegriff für alle pädagogische Praxen genutzt, die einzelne ästhetische Felder (Kunst, Musik, Literatur, Theater etc.) zum Gegenstand haben, er wird zum anderen verwendet als Grundbegriff bildungstheoretischer Exkurse, in denen es um Fragen der Persönlichkeitsbildung in und durch ästhetische Erfahrungen geht“ (Dietrich 2013: 9).

24 Vgl. Pfeiffer 2009: S. 30.

25 Vgl. Pfeiffer 2009: S. 108.

26 MBWJK 2008: S. 7 (Kapitel 1 „Begründung des Faches“).

Zu den Grundbedingungen einer Ästhetik im Theater zählt Ulrike Hentschel den Gegenstand, also das Ereignis, die theatrale Kommunikationsstruktur, das Theater-Spielen, die Verkörperung, sowie das Drama und Theater selbst²⁷. Auch Jürgen Weintz spricht von der ästhetischen Dimension, die dem Theaterspiel innewohnt²⁸. Angeleitetes Theaterspiel kann demnach eine Erweiterung der sozialen und persönlichen Kompetenzen hervorrufen in den Bereichen der Körperlichkeit, Emotionalität und Intellektualität. Ästhetische Bildung vollzieht sich im Medium der Kunst, im gestalterischen Vorgang, selbst.

„Ästhetische Erfahrungen sind also nicht an bestimmte Gegenstände gebunden [...], aber es gibt Gegenstände, die solche Erfahrungen eher ermöglichen als andere. Meist [...] sind das Kunst, Klassische Musik, Literatur, Theater [...]. Jedes dieser Felder hat eigene Gesetzmäßigkeiten und Standards, sozusagen seine eigene Ästhetik“ (Krininger 2013: 19).

Tanztheater übt somit, seinen eigenen Regeln und Gesetzmäßigkeiten folgend, Ästhetisierung auf seine Teilnehmer aus, indem sich die ästhetische Bildung im Moment des Handelns (auf der Bühne) selbst vollzieht.

4. Tanztheater als theaterpädagogische Methode

„Insbesondere ist der Tanzkörper im Unterschied zu den Materialien und Mitteln anderer Künste ein hochgradig komplexes und widersprüchliches Phänomen und Konstrukt, da er sowohl Quelle als auch Material von Bewegungen, ausführendes wie initiierendes Organ, Medium und Instrument, Transformator von Energien und skulpturales Gebilde, energetisches Feld und Gestalt ist und in all dem changiert zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit, Fremdem und Eigenem, Sprache und Sinnlichkeit, Ich und Welt, Intuition und Codierung, Ganzheit und Zerstückelung“ (Huschka 2002: 25.)

Wagen wir an dieser Stelle ein Gedankenexperiment. Man stelle sich vor, man ist frisch gebackener Lehrer und möchte an der neuen Schule, an der man unterrichtet, neben seinen festen Fächern zusätzlich Theater als Wahlpflichtfach anbieten. Da es dieses Fach bisher noch nicht an dieser Schule gibt, muss vor Beginn des Schuljahres ein Konzept entwickelt werden, was überzeugt: sowohl die Schulleitung, das Kollegium, als auch Eltern und Schüler. Wie sollte man hier am Besten vorgehen, wenn man davon ausgehen kann, dass das Gegenüber keinerlei Theaterverständnis aufweist? Da bietet es sich doch an, den Bogen über das Thema Körperlichkeit zu spannen. Im Folgende soll nun genau dies geschehen. Durch Heranziehen der bereits zuvor aufgezeigten Ergebnisse, dem

²⁷ Vgl. Hentschel 2010: S. 134ff.

²⁸ Weintz 1998: S. 276.

Betrachten Theaterpädagogischer Ziele und der eigenen Erfahrungen der Verfasserin dieser Arbeit soll so eine Argumentationsstruktur aufgebaut werden, die noch so jeden skeptischen Schulleiter überzeugen könnte.

4.1 Theaterpädagogischer Blickwinkel auf den Körper

Wie bereits Eingangs erwähnt, soll, mit Blickwinkel auf die Leserschaft auf einen umfassenden Definitionsversuch der Theaterpädagogik verzichtet werden. Dennoch muss an dieser Stelle die Relevanz des Themas Körper, Körperarbeit und Körperlichkeit für die Theaterpädagogik geklärt werden, da sonst die weitere Argumentation hinfällig wäre. Daher hier eine kurzer, persönlicher Begriffsbestimmungsversuch, der erklären kann, auf was die Theaterpädagogik in ihrer Zielsetzung den Schwerpunkt legt.

Das Berufsfeld der Theaterpädagogik versteht sich als künstlerisch – ästhetische Praxis, die ihren Fokus auf das Individuum selbst legt, samt seinen Ideen, Wünschen, Zielen und Ausdrucksmöglichkeiten. Theater und Pädagogik treten hierbei in eine stetige Kommunikation. Die Theaterpädagogik bedient sich dem Hintergrundwissen und der Literatur ihrer zwei Grundpfeiler: Theater und Pädagogik. Oder, um es mit Höhns Worten zu sagen:

„Wenn ich gefragt werde, was ich beruflich mache, folgt auf meine Antwort fast immer als zweite Frage: `Was ist Theaterpädagogik?` Ich erwidere dann: `Ich spiele mit Menschen Theater!` [...] Als Theaterpädagogin lade ich Menschen ein, die Welt in ihrer Vielfalt theaterspielend zu erforschen und dabei neue, ungewohnte Perspektiven einzunehmen [...]. Theatermethoden und Übungen regen kreatives Denken, Imagination, Fantasie und Flexibilität an, trainieren die Sinne und die Ausdrucksfähigkeit der Spieler – vor allem im Bereich der eigenen Wahrnehmung [...]“ (Höhn 2015: 11f.).

Höhn geht im Bereich Wahrnehmung noch genauer auf ihre Fragen ein, die sie an die Teilnehmer stellt. Sie alle haben einen gemeinsamen Ausgangspunkt – den eigenen Körper. Zunächst muss man diesen wahrnehmen und sich fragen, wie man steht, dann in das Zusammenspiel mit dem Raum und den Spielpartnern bringen, indem man sich bewusst macht, wo man steht, wo die anderen stehen und letztendlich, welche Signale von dem jeweiligen Körper ausgesendet werden²⁹.

Zusammengefasst bedeutet das also, dass die Theaterpädagogik den Menschen als solchen in den Mittelpunkt stellt und somit auch den eigenen Körper als Ausdrucks- und Rollenträger.

²⁹ Vgl. Höhn 2015: S.12.

4.2 Über die Arbeit mit dem Körper

„Theaterpädagogik bewegt sich zwischen zwei Bereichen: Theater und Pädagogik. Vom Theater her geht es darum, Menschen miteinander ins Spiel und auf die Bühne zu bringen, den Blick für die Theater-Kunst zu öffnen und ästhetische Kompetenzen zu fördern. Die Pädagogik bringt das Anliegen mit ein, Selbstbewusstsein zu stärken, den persönlichen Ausdruck zu erweitern und damit zur gesamten Persönlichkeitsbildung beizutragen. Entsprechend breit gefächert sind die Zielgruppen (Kinder, Jugendliche, Senior*innen, Lehrer*innen, Erzieher*innen, Pädagog*innen, Menschen mit Behinderung, Mitarbeiter*innen einer Firma, Auszubildende, u.v.a.m.) wie auch die entsprechenden Arbeitsfelder, in denen Theaterpädagog*innen tätig werden“ (theaterraummainz.net).

Egal von welcher Seite her man die Ansätze der Theaterpädagogik in diesem Definitionsversuch beleuchtet, zentrales Element zum Erreichen der jeweiligen Ziele kann die Arbeit mit dem Körper sein. Da wir uns noch immer im Gedankenexperiment befinden, sollen die hier hervorgehenden Ziele, ganz klassisch, wie bei einer Unterrichtsplanung³⁰ aufgelistet werden. Zunächst soll die Legitimation auf Grundlage des Lehrplanes hier ihren Platz finden, gefolgt von der Bedeutsamkeit des Unterrichtsfaches für die Schüler. Schließlich folgen die Lernziele, die durch die Methodik des Tanztheaters erreicht werden können, bevor abschließend ein paar methodische Überlegungen getroffen werden.

Legitimation auf Grundlage des Rheinland-Pfälzischen Lehrplans

- „Darstellendes Spiel entspricht in allen Kulturen dem existenziellen Ausdrucksbedürfnis von Menschen“ (S. 7): Tanztheater kann diesem Bedürfnis entsprechen, indem der Schüler seinen Körper in neuem Maße entdecken und sein Inneres für ein Publikum ausdrücken kann.
- „Als Fach hat es den Auftrag der ästhetischen Bildung“ (S.7): Durch Ausführen und Anschauen entstehender Tanztheater-Szenen werden die Schüler sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch geschult.
- „Die Handlungsfelder des Darstellenden Spiels ermöglichen positive Identitätsbildung und Sozialisation“ (S.7): Indem man sich mit dem eigenen Körper, seiner Wirkung, sowie der Rezeption anderer Körper und ihrer Wirkung auseinandersetzt, führt dies zu einem sicheren Umgang mit dem eigenen Ich, sowie einem größeren Verständnis für das Gegenüber.
- „Öffnung von Schule nach innen und außen“ (S.7): Durch die Kooperation von Lehrern mit Theaterpädagogen kann eine Öffnung nach außen gewährleistet werden. Öffnung nach innen kann gerade im Tanztheater durch die Vernetzung

³⁰ Bedeutet, dass ein umfangreiches Konzept nach Vorlage des jeweiligen Bundeslandes für ein Unterrichtsthema ausgearbeitet wird.

von Historie (Geschichtsunterricht), Körpersprache (Deutschunterricht) sowie Tanz als solches (Sportunterricht) ermöglicht werden.

- „sich mit zentralen Erfahrungsfeldern unserer Gesellschaft auseinander setzen“ (S.8): durch die Methoden des Tanztheaters können neue Zugänge zu bereits bekannten Problemen gefunden und Perspektivwechsel vollzogen werden, die eventuelle Lösungsansätze hervorbringen.

Bedeutsamkeit des Unterrichtsfaches für Schüler

Die Bedeutsamkeit des Unterrichtsinhalts für die Schülerinnen und Schüler soll im Folgenden bezugnehmend auf die Didaktische Analyse nach Klafki³¹ erfolgen.

Gegenwartsbedeutung: Gerade in der Schulzeit verändert sich der eigene Körper erheblich, was oftmals zu Unsicherheiten führen kann. Doch selbst, wenn man das außer Acht lässt, geht es im Schulalltag oft darum, sich seiner Peer-Group anzupassen oder einfach nicht aufzufallen. Und dann soll man im Deutschunterricht plötzlich eine Buchpräsentation vor der ganzen Klasse halten, im Sportunterricht über den Bock springen oder steht aus anderen Gründen auf einmal im Mittelpunkt. Dazu kommt noch die Tatsache, dass viele Schüler eine andere Sprache als Deutsch ihre Muttersprache nennen und somit häufig auf sprachlicher Ebene nicht in der Lage sind, sich auszudrücken. Durch die Methoden des Tanztheaters können sich die Schüler mit ihrem eigenen Körper als Wirkungsträger auseinandersetzen. Sie lernen, wie sie sich nonverbal ausdrücken können, lernen, diese Zeichen zu deuten. So können sie mit sich selbst besser umgehen, mit ihren Mitmenschen besser umgehen, stärken ihr Selbstwertgefühl, versetzen sich in andere hinein.

Zukunftsbedeutung: Was im Mikrokosmos Schule funktioniert, lässt sich auch auf den späteren Alltag übertragen. Egal, ob im familiären Umfeld oder im Berufsleben, wer gelernt hat, auf nonverbale Signale zu achten und weiß, wie er selbst wirkt, kommt Positiv an.

Exemplarische Bedeutung: Theater gehört zu unserer Kultur, Tanz ist so alt wie die Menschheit selbst. Durch die Auseinandersetzung mit den Methoden des Tanztheaters kann kulturelles Interesse geweckt und ästhetisches Verständnis gefördert werden. Egal ob auf produktionsästhetischer Ebene den eigenen Körper als Ausdrucksträger zum Senden einer Nachricht nutzen zu können, oder auf rezeptionsästhetischer Seite körperliche Signale des Performers zu empfangen – beides bietet Grundlage für Kommunikation und das Nachdenken über das Geschehene.

³¹ Vgl. Klafki 1964.

Lernziele



Abb. Aus dem Lehrplan Darstellendes Spiel, S. 22 (Lernbereiche)

- Die Schüler kennen den Begriff nonverbale Kommunikation und verstehen dessen Wirkungsweisen.
- Die Schüler können sich nonverbal Ausdrücken und können nonverbale Zeichen interpretieren.
- Die Schüler setzen sich mit dem aktuellen Zeitgeschehen auseinander und können ihre eigene Meinung nonverbal Darstellen.
- Die Schüler können Bilder durch das Sich-In-Bezug-Setzen zu den anderen erstellen.
- Die Schüler kennen den Begriff Viewpoints und können diesen definieren.
- Die Schüler können sich körperlich zu den Viewpoints in Beziehung setzen.
- Die Schüler kennen die Begriffe Mimik, Gestik und Proxemik und können diese definieren.
- Die Schüler kennen die Begriffe Ausdrucksträger und Rollenträger und können ihren Körper als solche nutzen.
- Die Schüler können ihre persönlichen Assoziationen mit einem Begriff nonverbal ausdrücken.
- Die Schüler kennen die Mittel Bewegung, Musik, Licht, Raum, Farbe, Ton und können diese im Spiel einsetzen.
- Die Schüler können sich selbst als tanzendes Subjekt wahrnehmen.
- Die Schüler kennen die Brecht'schen Mittel des epischen Theaters und können diese in der Improvisation anwenden.

Dies sind nur einige Beispiele, wie gearbeitet werden könnte. Selbstverständlich bewirken die Methoden des Tanztheaters noch viel mehr, wie bereits zu lesen war bzw. unter Kapitel 4.2 auch noch zu lesen sein wird. Jedoch zeichnet sich ein Lernziel dadurch aus, dass es abprüfbar ist. Daher fallen innere Veränderungen bei Schülern nicht unter diese Kategorie.

Methodische Überlegungen

Methodisch bietet das Tanztheater viele Ansatzpunkte, bleibt gleichzeitig jedoch sehr vage, da es nicht klar definiert werden kann. Daher sollte sich im Vorhinein intensiv mit der Unterrichtseinheit auseinandergesetzt werden. Generell gilt, dass es zunächst nichts weiter bedarf, als einen leeren Raum und den Körper der Schüler, sowie Musik, zu der sich bewegt werden kann. Um die Motivation jedoch von Anfang an zu gewährleisten, bietet es sich an, nach folgenden Prinzipien den Unterricht zu gestalten:

→ Unterrichtsprinzip Schülerorientierung

„Schülerorientiert unterrichten meint daher, die Lehrerzentriertheit zugunsten eines Unterrichts aufgeben, der vom Schüler her, mit dem Schüler zusammen und auf den Schüler hin geplant und gestaltet ist“ (Wiater 2014: 10).

→ Unterrichtsprinzip Handlungsorientierung

„Die Handlungsorientierung des Unterrichts beachtet, dass Lernen eine aktive, selbst gesteuerte Tätigkeit des individuellen Schülers/der individuellen Schülerin ist“ (Wiater 2014: 14).

Es bietet sich hier z.B. an, nach Themen zu fragen, die die Schüler interessieren und beschäftigen und diese als Ausgangspunkte für Assoziationsfelder oder Schlüsselwörter zu nutzen. Auch können Schüler, die sich für Technik interessieren, mit den Mitteln Licht, Video, Musik und Ton auseinandersetzen. Wichtig ist jedoch vor allem, einen sicheren Raum zu schaffen, indem ausprobiert werden kann.

Wie eine solche Unterrichtseinheit im Groben aussehen kann, soll nachfolgend dargestellt werden:

Stunde	Thema	Inhalt	Ziel
1	Einführung	Besuch einer Tanztheater-Produktion	Erste Berührungspunkte schaffen
2	Nachbereitung	Siehe Begleitmaterial	Ins Machen kommen
3	Vokabeln lernen	Mit ausgewählter Theorie bekannt machen	Gemeinsames Vokabular schaffen (Viewpoints, Schlüssel, „Buchstabieren“)

4	Themenfindung	Mit Stunde 1-3 im Praktischen auseinandersetzen	Sehen, was entsteht; gemeinsames Thema für Weiterarbeit finden
5	Körperarbeit I	Körperreise, Einzelarbeit	Material generieren
6	Körperarbeit II	Fokus: Buchstabieren	Material generieren
7	Körperarbeit III	Fokus: Viewpoints	Material generieren
8	Videoanalyse	Eine ausgewählte Körper-Impro von Stunde 7 gemeinsam anschauen und kommentieren	Blick von außen bekommen, über Gesehenes sprechen lernen
9	Körperarbeit IV	Partnerarbeit, non-verbaler Dialog mithilfe bereits gesammelter Materialien	Gesammeltes Material zusammenbringen
10	Körperarbeit V	Gruppenarbeit	Gesammeltes Material zusammenbringen
11	HP	Proben	Sicher werden
12	GP	Proben	Sicher werden
13	Aufführung	Präsentieren	Vor Publikum spielen
14	Abschluss	Reflexion	Revue passieren lassen: Was nehme ich mit?

Selbstverständlich müssen vor ab Grundlagen des Spiels vorhanden sein, um mit dieser Einheit arbeiten zu können. Gemeint sind hier u.A. ein gemeinsames Grundvokabular (Freeze, Bruch, Subtext...) sowie eine bereits geschaffene Vertrauensbasis, sodass die Proben als eine Zeit des Ausprobierens im wertneutralen, geschützten Raum verstanden werden.

4.3 Chancen und Grenzen des Tanztheaters

Baldyga, Bogart, Broich, Fischer-Lichte, Hippe, Lecoq, Plath, Ruppig, Weintz – sie alle können zur Untermauerung der Argumentation herangezogen werden. Um ein angenehmes Lesen und ein leichtes Verständnis zu gewährleisten, soll mit einer Art Musterbogen gearbeitet werden, welcher sich aus den bereits gewonnenen Erkenntnissen zusammensetzt. Gemeint ist hier eine knappe Zusammenschrift der Methoden des Tanztheaters, die auf den jeweiligen Autor gelegt werden kann, um zu sehen, welche Aussagen, Ideen, Wünsche oder Ziele im Bereich der Körperarbeit erfüllt werden können. **Fassen wir also nun noch einmal das bereits Bekannte zusammen: Tanztheater richtet sich gegen klassische, strenge Tanzformen, wie man sie z.B. aus dem Ballett kennt. Durch Mittel der Verfremdung soll das Innere des Menschen nach Außen**

gekehrt werden, es soll zur Reflexion seitens der Akteure und Zuschauenden kommen. Durch aktive Partizipation kann das Tanztheater einen erheblichen Beitrag zur ästhetischen Bildung leisten und entspricht, mit dem Fokus auf die Körperarbeit, Raum und Bewegtheit den Ansprüchen des Rheinland-Pfälzischen Lehrplanes für Darstellendes Spiel.

Baldyga spricht von virtuellen Kommunikationsräumen, einem „Dazwischen“, innerhalb eines Performanceraumes³². Wie bereits unter Kapitel 2 erwähnt, stehen Performance-Art und Tanztheater als eigenständige Kunstformen, jedoch gibt es Schnittstellen, die hier, auch wenn Baldyga in seinem Aufsatz vornehmlich über Performance spricht, auf das Tanztheater übertragbar sind und im Zuge der Argumentation nicht unterschlagen werden sollten.

„Die Analyse von Gesten und ihrer Möglichkeiten zeigt die Grenzen unseres Einflusses auf, die Grenzen des Raumes unserer Überlegenheit. Ein anderes Element unserer Arbeit ist das Objekt, vom nächsten, definiert durch die Physikalität des menschlichen Körpers [...]. Die räumlichen Bedingungen, die menschliche Präsenz und unsere Beziehungen zum Objekt bilden das Environment“ (Baldyga 2006: 143.)

Bogart spricht von Viewpoints, die sich direkt auf die eigene Körperlichkeit der Akteure ausüben.

„Viewpoints is a philosophy translated into a technique for (1) training performers, (2) building ensemble, and (3) creating movement for the stage. Viewpoints is a set of names given to certain principles of movement through time and space; these names constitute a language for talking about what happens onstage. Viewpoints is points of awareness that a performer or creator makes use of while working“³³ (Bogart 2014: 7f.).

Zu den Viewpoints im Bereich Raum zählen Shape, Geste, Architektur, räumliche Beziehung und Topografie. Hierbei können Shape, Geste und räumliche Beziehungen ganz klar in den Bereich des Körpers gebracht werden: Shape umfasst u.A. den Körper im Raum, den Körper im Verhältnis zur gegebenen Architektur, den Körper im Verhältnis zu anderen Körpern. Geste beschreibt eine Bewegung des Körpers, wobei zwischen Verhaltens- und Expressiver Geste unterschieden wird. Räumliche Beziehungen wiederum bezeichnen den Abstand von Dingen auf der Bühne, den Körper im Abstand zum anderen Körper, einen Körper im Abstand zur Gruppe oder aber die Körper im Abstand zur Architektur³⁴.

Bei Broich liegt der Schwerpunkt auf den Körper- und Bewegungsspielen. Auch er plädiert noch einmal:

„Der Körper ist das wesentliche Ausdrucksmittel eines jeden. Neben der sichtbaren

32 Baldyga 2006: S. 143.

33 Eine eigenständige Übersetzung ins Deutsche findet sich im Anhang.

34 Vgl. Bogart 2014: S. 9ff.

körperlichen Erscheinung wie Größe, Gewicht und Dynamik hat jeder Mensch die Fähigkeit, sich mit [...] körperlicher Präsenz zu bewegen und sich verständlich zu machen. Hiermit drückt jeder seine ihm eigene Note aus. Die Körper- und Bewegungsspiele bieten in spielerischer Dynamik sowie in Einheit von Körper und Geist hierzu einen für jeden Einzelnen angemessenen Umgang“ (Broich 2005: 9).

Fischer-Lichte widmet dem Thema Körperlichkeit in Bezug auf die Performance-Kunst³⁵ ein eigenes Kapitel und macht auf die Flüchtigkeit des Augenblickes aufmerksam.

„Der menschliche Körper ist keinem anderen Material vergleichbar, lässt sich nicht beliebig bearbeiten und formen. Er stellt vielmehr einen lebendigen Organismus dar, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben; er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung“ (Fischer-Lichte 2012: 60f).

Sie beschreibt, dass es – in gewissem Maße – jedoch möglich ist, den Körper zu manipulieren, instrumentalisieren und als Zeichen für etwas zu verwenden, wenn man sich der Doppeldeutigkeit des Körpers als Spieler-Körper und als Figuren-Körper bewusst ist³⁶.

Hippe gibt wiederum einen Einblick in die aktuelle Theaterlandschaft, die es in der Diskussion keinesfalls zu unterschlagen gilt. Er macht darauf aufmerksam, dass es neue Kunstformen wie das Tanztheater bereits seit Längerem gibt und diese sich in der Theaterlandschaft durchaus zu etablieren wissen, die aristotelische Dramaturgie sich jedoch als äußerst langlebig erweist, was innerhalb der theaterpädagogischen Praxis zu einer Dreiteilung der möglichen Modelle beim Entwerfen eigener Stücke führt:

„[...] Zusammenhängendes Drama nach Aristoteles, Szenische Collage und Collage mit Rahmenhandlung. Jedes der drei Modelle hat typische Vertreter und mindestens einen Ort innerhalb des Theaters, an dem es oft vorkommt oder sogar Genrebildend ist. Das zusammenhängende Drama nach Aristoteles folgt der aristotelischen Handlungsstruktur [...], Collagen, die aus einzelnen unzusammenhängenden Teilen bestehen [...], findet man meist im Tanztheater [...] Collagen mit Rahmenhandlungen [...] können Bilderbögen oder bunte Abende wie etwa im Zirkus [...] sein“ (Hippe 2016: 6).

„Die vom menschlichen Körper getragene Bewegung ist unser ständiger Wegweiser auf dieser Reise vom Leben zum Theater“³⁷. Lecoq zieht hier bereits Parallelen von der Bühne auf die Reale Welt: Das, was im Großen, Überzogenen, Gespielten auf der Bühne funktioniert, kann im Kleinen, Echten auch im Alltag nützlich sein.

Plath wiederum soll für die Verbindung von anderen Theaterformen und den Methoden des Tanztheaters herangezogen werden. In diesem Fall die Verstrebung von Biografischem Theater und Tanztheater. Für sie stehen vor der Arbeit mit dem biografischen Material zuerst das Schaffen einer Vertrauensbasis, was auch hier zunächst über den Körper funktioniert, was sich bereits im Inhaltsverzeichnis ihres Buches

³⁵ Hier gilt die selbe Argumentationsstruktur wie bereits zuvor bei Baldyga.

³⁶ Vgl. Fischer-Lichte 2012: S. 61.

³⁷ Lecoq 2012: S. 29.

niederschlägt: Modul 1 umfasst hier *Körper, Bewegung und Ausdruck*.

Rupping lenkt den Schwerpunkt noch einmal auf den Lernaspekt, der im Theater-Machen steckt. Er spricht von „Emanzipation der gesellschaftlichen Subjekte“³⁸, der „individuellen Mit-Gestaltung“³⁹, sowie dem Anspruch der Theaterpädagogik „auf eine aktive Mittäterschaft der Lernenden“⁴⁰, die eine pädagogische Haltung des Machens, Gestaltens und Reflektierens voraussetzt.

Als letztes Beispiel sei Weintz herangezogen.

„Gerade intensive Theaterarbeit ermögliche [...] beispielsweise folgende Erfahrungen: [...] die Stärkung sprachlich-kommunikativer Fähigkeiten; die Ermutigung zum Auftreten vor großen Gruppen und Publikum; die Stärkung des eigenen Körpergefühls, der stimmlichen Präsenz, und der Körper – Seelen – Harmonie; [...] die Fähigkeit zur differenzierten Wahrnehmung, Wiedergabe und Bewertung des Verhaltens anderer [...]“ (Weintz 1998: 275f.).

So stehen diese Autoren für sich und sehen auf dem Papier vielleicht auch ganz nett aus, der entscheidende Punkt ist jedoch, dass alle ihre Aussagen in einer Gemeinsamkeit münden: dem menschlichen Körper als Ausdrucksträger, welcher, wenn man ihn zu benutzen weiß, einen enormen Einfluss auf die Kommunikation innerhalb der Theatersituation (und darüber hinaus) nehmen kann. An dieser Stelle verbindet sich nun alles, was zuvor definiert, erörtert und behauptet wurde: Die Methodik des Tanztheaters kann in Bezug auf die Arbeit mit dem Körper (im Vergangenen als Körperarbeit, Körperlichkeit oder den Körper selbst genannt) innerhalb der Theaterpädagogik Großes bewirken.

Auch auf rezeptionsästhetischer Ebene kann Tanztheater dazu führen, gemeinsam in die verbale Kommunikation zu kommen. Ein Beispiel hierfür bietet das Begleitmaterial des Theaters Strahl in Berlin zur Produktion R O S E S – ein Tanztheaterstück von 2017⁴¹. In der Nachbereitung zum Stück sollen die Schüler ermutigt werden, über das Gesehene zu sprechen:

„In der Tanztheater-Produktion R O S E S einsam.gemeinsam. eröffnet diese individuelle Tanzsprache eine neue und ungewohnte Perspektive. Diese neue Seh-Erfahrung stellt für die Zuschauerinnen und Zuschauer eine Herausforderung dar, da es scheinbar keine gesicherte Bedeutung gibt, wie man es vom gesprochenen Wort her gewöhnt ist. Wie lässt sich über das Gesehene sprechen? Welche Worte haben/finden wir dafür? Im Folgenden einige Anregungen für Fragen zu einem Nachgespräch: [...] *Fragen zur Darstellungsform Tanz* Habt ihr schon einmal Tanztheater gesehen? Was versteht ihr unter Tanz? Tanzt ihr selber?“ (Begleitmaterial 2017: 11).

In einem nächsten Schritt sollen die Schüler dann selbst zum Handeln angeregt werden:

38 Rupping 1997: S. 5.

39 Rupping 1997: S. 5.

40 Rupping 1997: S. 6.

41 Theater-strahl.de (zuletzt eingesehen am 28.07.2020).

“Selber tanzen” Spielerische Nachbereitung – 90 Minuten - Folgende Anregungen sind für eine Nachbereitung im Unterricht konzipiert. Das Vorhandensein einer Tafel oder einer Moderationswand für Visualisierungen, Tische, Stühle sowie Schreibutensilien werden vorausgesetzt, alle weiteren benötigten Materialien sind extra aufgeführt. Für die praktischen Bewegungsaufgaben, in Warm up- und Improvisationsübungen gegliedert, ist ein größerer Raum ohne Mobiliar und eine Musikanlage nötig. Die Übungen sind je nach Voraussetzung der Lerngruppe variierbar und wir freuen uns, wenn sie mit Ihren Schüler_innen tanzen, denn: Tanz in der Schule kann junge Menschen aller Gesellschaftsschichten erreichen; sie können mit dem Körper sprechen lernen und den Tanz als Ausdrucksmittel nutzen, um ihre Empfindungen darzustellen und nach außen zu tragen; durch eigene Erfahrungen im Tanz wird auch ein zukünftiges Publikum mit mehr Verständnis für die Kunstsparte Tanz herangebildet“ (Begleitmaterial 2017: 12).

Neben allen aufgezählten Chancen, gibt es dennoch auch Grenzen, die an man bei der Argumentation nicht vernachlässigen darf, jedoch meines Erachtens nach in der Summe in keiner Relation zu den möglichen Chancen stehen. Zunächst bedeutet Körperarbeit im Kleinen aber besonders auch Tanz immer, dass die passenden Räumlichkeiten vorhanden sein müssen. Dies gilt selbstverständlich bei allen Projekten, dennoch spielt ausreichend Platz und eine günstige Lage (nicht unbedingt mit großen Fenstern direkt an einer Fußgängerzone) eine wichtige Rolle, wenn sich die Schüler angstfrei bewegen und ausprobieren sollen, ohne dabei darauf achten zu müssen, dass sie sich gegenseitig anrumpeln oder von außen unter ständiger Beobachtung stehen. Da es vermutlich an vielen Schulen keinen Theatersaal geben wird, wie es z.B. einen Musik- oder Chemiesaal gibt, bietet es sich an, den Sportsaal für den bewegungsintensiven Unterricht zu nutzen. Weitere Einschnitte müssen bei der Zielsetzung gemacht werden. Dem Leser wird bereits die Komplexität des Themas bewusst geworden sein, dennoch ist es wichtig, hier an dieser Stelle, aber auch später bei einer eventuellen praktischen Durchführung der Methoden des Tanztheaters (worauf die Verfasserin dieser Arbeit schließlich auch abzielt) wichtig, transparent zu sein, was das Tanztheater unter den genannten Prämissen zu leisten vermag. Ziel kann es nicht sein, die Materie des Tanztheaters sowohl als Lehrkraft bzw. Anleiter als auch als Schüler zu durchdringen und am Ende einer Unterrichtseinheit ausgebildete Tänzer zu haben. Vielmehr geht es darum, die bereits in großen Mengen angelegte Arbeit mit dem eigenen Körper innerhalb der Theaterpädagogik bewusst zu machen und diese auf eine neue Ebene zu heben. Ist man sich dieser Tatsache bewusst, steht einer ehrlichen Auseinandersetzung mit der Thematik nichts mehr im Wege und – mitunter genauso wichtig – kann diese Transparenz dazu führen, dass Erwartungshaltungen und somit Hemmungen bei den Schülern bereits im Vorfeld bis zu einem Minimum abgebaut werden und somit wiederum eine ganzheitliche Erfahrung, die nachhaltig prägend wirkt, stattfinden kann.

Doch auch über den Schulkontext hinaus finden sich langfristige Aspekte, die für eine

Auseinandersetzung der Methoden des Tanztheaters sprechen. Diese lassen sich in drei Kategorien teilen: Gesundheit, Erfolg, (emotionale) Intelligenz. Wenn man genauer darüber nachdenkt, handelt es sich bei diesen Argumenten wohl um allgemeines Wissen, jedoch lohnt es sich, sich dieser Aspekte einmal bewusst zu machen.

Gesundheit: zu einem ausgewogenen und gesunden Lifestyle gehört ausreichend Bewegung, um den Körper fit zu halten. Joggen, Schwimmen oder der Besuch im Fitnessstudio sind die Sportarten, die häufig gewählt werden. Auch Tanz kann zu Extremsportarten zählen, kann bei der Gewichtsreduktion helfen, den Gleichgewichtssinn trainieren oder aber auch einfach helfen, Rhythmusgefühl aufzubauen. Tanzen ist aber vor allem auch Gefühlsausdruck. Neben der körperlichen Gesundheit kann Tanzen auch bei psychischen Erkrankungen helfen, gegen Angstzustände oder sogar bei Depressionen. Tanzen kann zum Lebensbegleiter werden.

„Der Musikkognitionsforscher Gunter Kreutz von der Universität Oldenburg bezeichnet Tanzen in einem *Spiegel*-Interview als ein ‚Nebenprodukt des aufrechten Gangs‘, das uns sehr geholfen habe, die kognitiven Fähigkeiten zu verbessern: ‚Vielleicht hat sich die Menschheit nur durch den Tanz so weit entwickelt.‘“ (Christensen 2018: 17f.).

Erfolg: Die ersten Ergebnisse der Amazon-Suche bei „Erfolg im Beruf“ behandeln nicht zufällig die Themen Selbstbehauptung und (Non-)Verbale Kommunikation. Wer seinen Körper kennt, weiß ihn zu nutzen, lernt, mithilfe von Körpersprache bestimmte Signale zu senden, aber auch, die Signale anderer zu lesen. Pina Bausch selbst spricht von Befreiung des Geistes durch Befreiung des Körpers. Ist man z.B. vor einer Präsentation im Betriebsrat nervös, hilft es, eine selbstsichere und starke Körperhaltung einzunehmen, die sich wiederum auf das Innere auswirkt.

(Emotionale) Intelligenz: Tanzen macht klüger. Eine steile These, die genauer betrachtet jedoch durchaus der Wahrheit entspricht. Beim Tanzen werden, ganz salopp gesagt, Hirnregionen neu verschaltet⁴². Doch auch auf emotionaler Ebene leistet Tanz einen nicht unbeträchtlichen Beitrag: „Andere Studien konnten aufdecken, dass es einen direkten Zusammenhang zwischen Tanzfähigkeit, Imitationsfähigkeit, Sprache und Sozialverhalten gibt“⁴³.

Selbstverständlich beziehen sich diese letzten Argumentationspunkte nicht direkt auf die Methoden des Tanztheaters, sondern sind eher allgemeinerer Natur, sollen jedoch aufzeigen, dass es sich durchaus lohnt schon im jungen Alter mit dem Thema Körperarbeit konfrontiert zu werden, da es sich positiv auf diverse Lebensbereiche

42 Genauere Neurobiologische Erklärungen sowie weitere Literaturhinweise finden sich unter Kapitel 4+5 bei Christensen/Chang (2018).

43 Christensen 2018: S. 135.

(lebenslang) auswirken kann.

5. Fazit

Tanztheater ist ein komplexes Konstrukt, kann jedoch, mit dem richtigen Maße eingesetzt, einen durchaus positiven Einfluss auf die theaterpädagogische Körperarbeit ausüben. Das Konstrukt aus Schule, Zusammenarbeit zwischen Lehrkräften und Theaterpädagogen sowie die Schwerpunktsetzung auf die Methoden des Tanztheaters bilden den idealen Rahmen, um den Schülern die Möglichkeit zu geben, sich neben dem Sportunterricht mit ihrer eigenen Körperlichkeit auseinander zu setzen, die Wirkungsweisen von Körpersprache verstehen zu lernen und an einem positiven Selbstbild zu wachsen. Die Begründung für diesen Rahmen ist simpel wie auch effizient: Wie bereits ausgangs erwähnt, herrscht in Deutschland eine allgemeine Schulpflicht, die darauf pocht, nicht nur den Geist, sondern auch den Körper zu bilden. Daher bietet es sich an, betrachtet man wissenschaftliche Ergebnisse⁴⁴, den Theaterunterricht zu unterstützen. Da die wenigsten Lehrkräfte, selbst, wenn sie das Fach Darstellendes Spiel/Theater studiert haben, ansatzweise ein Grundwissen im Bereich Tanztheater mitbringen, kann hier durchaus von einer Notwendigkeit der Kooperation bzw. des Tandemunterrichts mit Theaterpädagogen gesprochen werden. Letztendlich wurde bereits gezeigt, dass die Theaterpädagogik als solches, sowie der Lehrplan den Körper des Schülers/Spielers/Teilnehmers als Grundbaustein für die weitere Arbeit betrachtet und daher ist es nur eine logische Schlussfolgerung, diesem Baustein genug Platz zum Übung, Wachsen und Gedeihen einzuräumen.

Was bedeuten die Ergebnisse nun aber konkret für angehende Theaterpädagogen?

Um diese Frage zu beantworten, bietet sich an dieser Stelle die Möglichkeit, die persönlichen Erfahrungen der Verfasserin der vorliegenden Arbeit einzubinden. Als studierte Lehrerin für die Fächer Deutsch, Evangelische Religion und Darstellendes Spiel sowie durch die Arbeit als Schauspielerin und Regieassistentin am Chawwerusch-Theater in Herxheim aber auch als ehemalige Schülerin am Gymnasium möchte ich behaupten, einige Erfahrung in den Bereichen *Körperarbeit – Theaterpädagogik – Lehrplan und Schulpraxis* gesammelt zu haben, um mich noch einmal sehr wohlwollend für die Methoden des Tanztheaters auszusprechen.

⁴⁴ Plath (2009) argumentiert ebenfalls mit Studien, die die Wirkungsweisen des Theaters im Schulkontext bereits seit den 70er Jahren belegen.

5.1 Eigene Erfahrungen

Blicke ich auf meine eigene Schullaufbahn zurück, muss ich auf eine Zeit ohne das Fach Darstellendes Spiel zurückschauen, das dies am Goethe-Gymnasium in Germersheim damals weder als Pflichtfach noch als Wahlpflichtfach angeboten wurde und auch das Spielen in Form einer AG nicht kontinuierlich stattfinden konnte. Nach kurzer Recherche stellte sich heraus, dass sich diese Situation bis heute nicht geändert hat. Der Schulalltag gestaltete sich daher sehr eindimensional, Bewegung fand nur im Sportunterricht statt, vorausgesetzt man nahm daran teil und saß nicht auf der Bank, da man seine Sporttasche „vergessen“ hatte oder im höheren Alter seine „Periode hatte“. Ab der 7. Klasse wurden zusätzlich im Musikunterricht Tänze gelernt; der Versuch seitens der Lehrkraft gemacht, Tanz zu unterrichten, trifft hierbei wohl eher zu, da die Schulstunde meistens daraus bestand, dass pubertierende Mädchen und Jungs mit knallroten Gesichtern nervös kichernd über ihre eigenen Füße stolperten. Diese Beispiele zeigen bereits, wie wichtig die (spielerische) Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper ist. Durch den Einsatz von Körperarbeit lernen Kinder und Jugendliche, sich mit ihren eigenen körperlichen Stärken und Schwächen auseinanderzusetzen, lernen ihren eigenen Körper kennen und können diesen bewusst zur Kommunikation nutzen. Vor allem aber können so Hemmungen abgebaut werden, die sich auch außerhalb des Darstellenden Spiels bemerkbar machen. Zum Beispiel auch im Deutschunterricht. Während meines Lehramtsstudiums und den Praktika an Schulen habe ich häufig versucht, durch die Methode des Standbildes komplexe Strukturen, Figurenkonstellationen und Ähnliches zu verbildlichen um den Schülern das Verständnis zu erleichtern. Stellte man hier die Frage nach einer Gruppe von Freiwilligen, die sich ein Standbild überlegen und dieses vor der Lerngruppe präsentieren, sah man häufig zu Boden gesenkte Köpfe, da sich niemand fand, der diese Aufgabe bearbeiten wollte. Diese Situation mit Faulheit gleichzusetzen wäre an dieser Stelle sehr unangebracht, denn sobald das Zeichen zur Pause ertönte, sah man agile und muntere Schüler über den Pausenhof rennen, sich unterhalten und Ähnliches. Auch hier bin ich fest davon überzeugt, dass die Bereitschaft zur körperlichen Ausdrucksfähigkeit um einiges höher gewesen wäre, wenn die Schüler sich ihres Körpers und dessen Kommunikationsmöglichkeiten bewusst gewesen wären und Scheu und Peinlichkeit durch das gemeinsame körperliche Spiel im Darstellenden Spiel bereits ad acta gelegt gewesen wären. Um meine These zu bestätigen, möchte ich nun noch auf meine Arbeit mit und am Chawwerusch-Theater zurückblicken. Im Zuge des Studiums Darstellendes Spiel musste ich eine Schauspielprüfung ablegen. Interessanterweise

wurde zum Wohle der Proben darauf verzichtet, grundlegende Körperarbeit zu betreiben, da man dies wohl als vorausgesetzt ansah, was – gerade in den Endproben (das erste Mal auf der großen Bühne – bei vielen für Verunsicherung sorgte, mich mit eingeschlossen. Eine weitere Prüfung bildete eine mündliche Didaktikprüfung, die den Lehrplan als inhaltlichen Schwerpunkt setzte. Wie bereits unter Kapitel 3 ausführlich dargelegt, zielt der Lehrplan auf die Auseinandersetzung mit dem Körper als Ausdrucks- und Rollenträger ab, welche sich in der praktischen Durchführung während des Studiums als widersprüchlich erwies. Erfreulich war dann wiederum die Arbeit als Assistentin an einem Projekt mit Kindern und Jugendlichen selbst, da hier viel Wert auf das körperliche „Ins – Spiel – Kommen“ gelegt wurde, was wohl auch der großen Spielfläche und dem Abstand zwischen Spieler und Publikum geschuldet war. Hier jedoch konnte ich ein paar interessante Beobachtungen machen:

- Aufgrund der Menge an Spielern und den Altersunterschieden von teilweise über 10 Jahren, war die Spielbereitschaft anfangs recht gering
- Durch eine lange, offene und spielerische Aufarbeitung des Körpers als Ausdrucks- und Rollenträger konnten Hemmungen sehr schnell abgebaut werden, bevor überhaupt mit dem „eigentlichen Proben“ begonnen wurde
- Durch das Einstreuen diverser Gruppenübungen zum Thema Körperarbeit über den gesamten Probenprozess hindurch konnte eine Atmosphäre des Ausprobierens geschaffen werden
- Gerade die älteren Teilnehmer konnten auf Metaebene reflektieren und ihr Spiel im Bereich Mimik und Gestik bewusst an ihre Rolle und die Gegebenheit des Raumes anpassen
- Bei einem Nachgespräch in großer Runde wurde durchweg von positivem Körperbewusstsein in Zusammenhang mit steigendem Selbstwertgefühl und Selbstbewusstsein gesprochen

Somit kann ich nur noch einmal wiederholend für den Einsatz der Methoden des Tanztheaters im theaterpädagogischen Kontext plädieren.

5.2 Ausblick

Das Berufsfeld des Theaterpädagogen umfasst diverse Lebensbereiche. Durch das steigende Bedürfnis des Faches *Theater* (egal, wie es innerhalb der einzelnen Bundesländer auch genannt wird) bietet Theaterpädagogen die Möglichkeit der engen Zusammenarbeit mit Lehrern. Durch das Anleiten im Tandem kann so einerseits die

Einhaltung der Lernziele, vorgegeben durch den Lehrplan, gewährleistet werden, andererseits kann aus einem großen Methodenpool geschöpft werden, welcher sich positiv auf den gesamten Schulalltag und darüber hinaus auswirken kann. Setzt man bereits in Jahrgangsstufe 5 mit dem Theaterunterricht an und bedient sich der Bewegungsfreude der Schüler, kann ein Fundament des interessierten und forschenden Umgangs mit dem eigenen Körper als Kommunikationsmedium geschaffen werden, auf das bis zum Schulabschluss immer wieder zurückgegriffen werden und stetig erweitert und näher an das szenische Spiel herangezogen werden kann. Arbeiten Schulen, Lehrer und Theaterpädagogen in diesem Verständnis Hand in Hand, glaube ich durchaus behaupten zu können, dass vielen Schülern peinliche Momente in ihrer Schullaufbahn erspart werden und sie durch das Theaterspielen ein Ventil für sich entdecken können, um sich auf zuvor unbekannte Weise ausdrücken zu können.

Abschließend bleibt mir nur, darauf hinzuweisen, dass sich das Tanztheater selbst aus einer recht revolutionär geprägten Sichtweise, gegen ein althergebrachtes System entwickelt hat, was den Leser durchaus dazu ermutigen soll, an das Konzept der Methodik des Tanztheaters innerhalb der Theaterpädagogik zu glauben.

Literaturverzeichnis

Baldyga, Janusz: Visuelle Kommunikationsräume. In: Performativität erfahren. Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen. (Hg.) Marie-Luise Lange. Berlin: Schibri Verlag. 2006. S. 143 – 149.

Bogart, Anne: The Viewpoints Book. A practical guide to viewpoints and composition. London: Nick Hern Books 2014.

Brandstetter, Gabriele, Klein, Gabriele: Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs `Le Sacre du Printemps/ das Frühlingsopfer`. 2.Auflage. Bielefeld: transcript Verlag. 2015.

Brixa, Anna: Tanztheater Pina Bausch: Anfänge, Ästhetik, Gefühle. In: goetheinstitut Russland. Stand: 2020. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/de/kul/mag/21565140.html> (zuletzt eingesehen am 28.07.2020).

Broich, Josef: Körper- und Bewegungsspiele. Über einhundertvierzig Gruppenspiele. Köln: Maternus Verlag 2005.

Christensen, Julia F., Chang, Dong-Seon: Tanzen ist die beste Medizin. Warum es uns gesünder, klüger und glücklicher macht. 2. Auflage. Hamburg: rowohlt Verlag. 2018.

Dietrich, Cornelia, Krinninger, Dominik, Schubert, Volker (2013): Einführung in die Ästhetische Bildung. Grundlagentexte Pädagogik. 2. Auflage. Mannheim: Beltz Juventa Verlag 2013.

Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: transcript Verlag, Edition Kulturwissenschaft 2012.

Fleischle-Braun, Claudia: Der Moderne Tanz. Geschichte und Vermittlungskonzepte. Butzbach – Griedel: Aera Verlag 2000.

Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Berlin: Schibri Verlag 2010.

Hippe, Lorenz: Crashkurs der Dramaturgie. In URL: https://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/wp-content/uploads/2016/09/Crashkurs_Dramaturgie_neu.pdf

Höhn, Jessica: Theaterpädagogik. Grundlagen, Zielgruppen, Übungen. Leipzig: Henschel Verlag 2015.

Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien. Reinbeck bei Hamburg: rowohlt Verlag 2002.

Klafki, Wolfgang: Didaktische Analyse als Kern der Unterrichtsvorbereitung. In: Grundlegende Aufsätze aus der Zeitschrift Die deutsche Schule, Hrsg. Heinrich Roth, Alfred Blumenthal. Hannover/Dortmund/Darmstadt/Berlin: Schroedel Verlag. 1964. S. 5-34.

Lecoq, Jacques: Der poetische Körper: Eine Lehre vom Theaterschaffen. Berlin: Alexander Verlag 2012.

Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur: Lehrplan Wahlpflichtfach Darstellendes Spiel Sekundarstufe I. Redigierte Fassung 2008 für das Wahlpflichtfach Darstellendes Spiel in den Klassenstufen 7 bzw. 6 bis 10. Integrierte Gesamtschule sowie andere Schulen mit Wahlpflichtunterricht. Mainz 2008.

Pfeiffer, Malte/ List, Volker: Kursbuch Darstellendes Spiel. Stuttgart: Klett Schulbuchverlag 2009.

Plath, Maike: Biografisches Theater in der Schule: Mit Jugendlichen inszenieren: Darstellendes Spiel in der Sekundarstufe. Weinheim: Beltz Verlag 2009.

Reiss, Joachim: Schule mit Spaß. In: Kulturrat.de, Stand: 09.07.2018. URL: <https://www.kulturrat.de/themen/kulturelle-bildung/kulturelle-bildung-schule/schule-mit-spaß/?print=print>(zuletzt eingesehen am 28.07.2020).

Rupping, Bernd: Von Begriffen, Wegen und der Luft haußen im Walde. In: Korrespondenzen. Zeitschrift der Theaterpädagogik. Teil 1: Theaterpädagogische Bildungsgänge. Heft 28. 1997. S. 3 – 9.

Seitz, Hanne: Ereignisse im Quadrat. Matrix für Performances an der Schnittstelle zum Tanztheater. In: Performativität erfahren. Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen. (Hg.) Marie-Luise Lange. Berlin: Schibri Verlag 2006. S. 32 – 49.

Schmidt, Jochen: Tanztheater in Deutschland. Frankfurt a. Main: Propyläen Verlag 1992.

Schulze-Reuber, Rika: Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft. 2. Auflage. Frankfurt a. Main: R. G. Fischer Verlag 2008.

TheaterRaumMainz: Theaterpädagogik. Was ist das? In: Theaterraummainz.de Stand: unbekannt. URL: <http://www.theaterraummainz.net/theaterraummainz/theaterpaedagogik-was-ist-das> (zuletzt eingesehen am 28.07.2020).

Theater Strahl Berlin: R O S E S. einsam.gemeinsam. Tanztheater. In: theaterstrahl.de Stand: 09/2017. URL: https://www.theaterstrahl.de/media/bm/Begleitmaterial_ROSES_092017_klein.pdf (zuletzt eingesehen am 28.07.2020).

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst: Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Schibri Verlag 2007.

Wiater, Werner: Unterrichtsprinzipien. 6. überarb. Auflage. Donauwörth: Auer Verlag 2014.

Anhang

Übersetzung englischsprachiger Zitate:

Viewpoints ist eine Philosophie, die als eine Technik für (1) die Ausbildung von Darstellern, (2) die Ensemblebildung und die (3) Bewegung auf der Bühne übersetzt werden kann. Viewpoints sind eine Reihe von Begriffen, die bestimmte Prinzipien durch Zeit und Raum beschreiben. Sie bilden eine Grundlage, eine Sprache, ein Vokabular, um über das Bühnengeschehen zu sprechen. Viewpoints sind Bewusstseinspunkte, die ein Darsteller (Spieler) oder ein Regisseur/Choreograph bei seiner Arbeit nutzt.

Eidesstaatliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Germersheim, 28.07.2020

Ort, Datum

Unterschrift