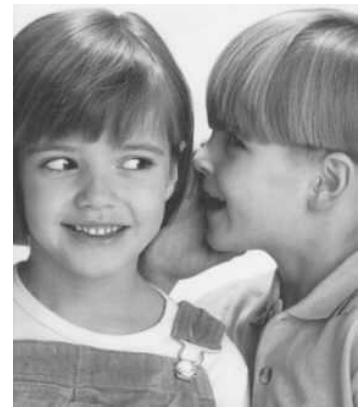


## Theaterpädagogik ist Dialog



Hein Haun  
Versuch der Formulierung  
eines theaterpädagogischen Grundverständnisses

## Inhaltsverzeichnis

Impressum.....	3
Vorbemerkung.....	4
Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen einer Kunst und einer Wissenschaft.....	4
Überkreuzende Dialoge.....	5
Kunstimmanente Dialoge.....	6
Wissenschaftsimmanente Dialoge.....	6
Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen Personen und Themen .....	7
Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen Prozess und Produkt.....	8
Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen Theorie und Praxis .....	8
Theaterpädagogik ist ein ganzheitliches Dialogfeld.....	9
Literaturangaben.....	10

## Impressum

Herausgeber  
Bundesverband Theaterpädagogik e.V. (BuT)  
Genter Str. 23, 50672 Köln  
Tel: 0221/ 95 210 93 - Fax: 0221/ 95 210 95  
e-mail: but@netcologne.de

© 1990 - 2004 Bundesverband Theaterpädagogik e.V.

Die Rechte anderer werden dadurch nicht beeinträchtigt. Sollte an einzelnen Teilen dieser Dokumentation ein anderes Copyright als für den BuT e.V. bestehen, so ist dieses ausdrücklich gekennzeichnet. Alle innerhalb der Dokumentation genannten und ggf. durch Dritte geschützten Marken- und Warenzeichen unterliegen uneingeschränkt den Bestimmungen des jeweils gültigen Kennzeichenrechts und den Besitzrechten der jeweiligen eingetragenen Eigentümer. Allein aufgrund der bloßen Nennung ist nicht der Schluss zu ziehen, dass Markenzeichen nicht durch Rechte Dritter geschützt sind! Das Copyright für veröffentlichte, vom BuT selbst erstellte Objekte bleibt allein beim BuT e.V. Eine Vervielfältigung oder Verwendung dieser Dokumentation mit seinen Grafiken, Zeichnungen, Erläuterungen und Texten in anderen elektronischen oder gedruckten Publikationen ist ohne ausdrückliche Zustimmung des BuT nicht gestattet.

## Vorbemerkung

Der folgende Artikel erschien erstmals in Korrespondenzen - Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 28. Er gibt lediglich die Position des Autors wider und ist nicht die offizielle Plattform des Bundesverbandes Theaterpädagogik. Der Artikel versteht sich als Beitrag zur Diskussion einer theaterpädagogischen Standortbestimmung. Den Ausführungen liegt der Versuch zugrunde, ein Grundverständnis von theaterpädagogischem Vorgehen im Sinne einer sowohl künstlerisch anspruchsvollen als auch pädagogisch verantwortlichen Arbeit zu formulieren.

## Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen einer Kunst und einer Wissenschaft

Theaterpädagogik – der Begriff macht dies unmissverständlich deutlich – bezieht sich auf zweierlei: auf Theater und Theaterspiel als Kategorie und Gegenstand künstlerischen Schaffens einerseits und auf Pädagogik als wissenschaftliche Disziplin organisierter (organisierbarer) Lehr- und Lernprozesse andererseits.

Theaterpädagogik bietet keine Schauspielausbildung, auch ist sie keine Sonderform der Spielpädagogik (obschon sie Elemente beider miteinbezieht). Als eine pädagogische Fachdisziplin unter anderen widmet sie sich vielmehr einer Bildungsarbeit in einem speziellen Sektor, nämlich einem künstlerisch-kreativen Fach – wie dies neben der Theaterpädagogik für ihre Gegenstandsbereiche Kunst- und Musikpädagogik ebenfalls unternehmen – und betreibt musisch-kulturelle Bildung. Der Ort der Theaterpädagogik ist also die Pädagogik – um es genauer zu sagen: die Wissenschaft Pädagogik.

Vermutlich jedoch in einem weitaus stärkeren Maße als dies Musik- und Kunstpädagogik leisten (wollen), stellt Theaterpädagogik neben ihre besondere künstlerisch-kreative Bildungsarbeit die Persönlichkeit der Menschen, mit denen sie zu tun hat, und betreibt somit auch Persönlichkeitsbildung. Ihr Gegenstand ist also die Kunst des Theaterspiels wie auch die Person der Darstellenden.

Die Faszination für das Medium Theater zu wecken, die Lust an der Verwandlung in jeweilige Rollen wie auch die eigene Freude an der Unterhaltung anderer Menschen, ist Angelpunkt der künstlerischen Dimension. Vor diesem Hintergrund und in der Auseinandersetzung mit Stilen, mit Arten und Weisen möglicher Form-Inhalt-Korrespondenz und in der Bereitstellung von Techniken der Improvisation und Komposition fördert und entwickelt Theaterpädagogik Körperbewusstsein und ein Gefühl für Präsenz und Spannung, den Gebrauch der eigenen Stimme, ein intuitives/ imaginatives Gespür und den bewussten Umgang mit Raum und Zeit, kurz: die dramatische, theatralische Ausdrucksfähigkeit der Teilnehmer und Teilnehmerinnen theaterbezogener Bildungsarbeit und den versierten Einsatz theatralischer Mittel.

Die pädagogische Dimension setzt einen Schwerpunkt auf die methodisch-didaktischen Aspekte, wie Theaterspiel gelehrt und gelernt werden kann, und – ganz besonders –, was es für den Darsteller, die Darstellerin – handelt es sich um Kinder, Jugendliche oder Erwachsene – bedeutet, Theater zu spielen: Fördert Theaterspiel persönliches Wachstum und persönliche Ausdrucksfähigkeit? Vertieft Theaterspielen die Bewusstheit in der Wahrnehmung des eigenen Selbst, die Möglichkeit, sich probenhalber auf neue Verhaltensmuster einzustellen oder sich von der eigenen Geschichte und der eigenen Art spielerisch zu distanzieren, hilft Theaterspielen also bei der Reflexion des eigenen Verhaltens und bei der Übernahme von Verantwortung für sich und die Umwelt? Ist Theaterspielen geeignet, persönliche, soziale, gesellschaftliche Probleme zu artikulieren, die sich in einem Menschen wie in einer Gruppe in je besonderer Weise kristallisieren?

Ausgehend von einem jeweiligen Bedingungsfeld wird die Pädagogik des Theaterspiels Ziele definieren, die mit einer gegebenen Gruppe zu erreichen sind. Ein curricular aufbereiteter, didaktisch-methodisch fundierter Rahmenplan wird dabei hilfreich sein. Hinter den pädagogischen Handlungen wird eine Haltung stehen, die Begeisterungsfähigkeit zu wecken weiß, die Techniken und Methoden transparent vermittelt, die Begabungen fördert und ermutigend Kritik übt und feedback gibt.

Der pädagogische Impetus bezieht sich auf die Menschen, die ein jeweiliges Theaterstück tragen und – parallel – auf die notwendige Entwicklungsarbeit am künstlerisch ausgestalteten Spiel. Der künstlerische Impetus fokussiert dagegen eher Qualität, Prägnanz und Originalität der Darstellung – dies aber ebenfalls nicht losgelöst von der Person der Spieler und Spielerinnen, sondern in der Gewissheit, dass Echtheit und Qualität in der Kunst einer mehr oder minder starken inneren Beteiligung ("innerer Notwendigkeit", sagte Kandinsky) entspringen. Die Theaterpädagogik führt also einen Dialog zwischen wissenschaftlicher Disziplin und künstlerischer Kategorie; beide sind wechselseitig ineinander verwoben.

Treten die kommunikative Kunst des Theaterspiels und die praktische Wissenschaft der Pädagogik in Dialog, wird eine Balance zwischen beiden notwendig. Diese Balance verhindert, dass nur einseitig auf hohes künstlerisches Niveau Wert gelegt wird, ohne die Geschichte, die Befindlichkeiten und Gefühlswelten der Darstellenden genügend zu berücksichtigen. Umgekehrt fördert ein fordernder, künstlerischer Anspruch und Schaffenswille die Verbindlichkeit in der Arbeit und verhindert eine Beliebigkeit in der Beschauung lediglich des eigenen Nabels. In gelungener Balance ist die Chance groß, dass der Lernprozess zu stimmigen, mehr oder weniger überzeugenden Ergebnissen führen wird, dass die Lernenden ihre eigene Beteiligung am theatralen Stoff, am Thema exploriert haben und dass die Klasse/ das Ensemble mit einem überwiegenden Gefühl der Zufriedenheit aus dem Prozess und der Produktionsarbeit herausgehen wird.

Folglich wird theaterpädagogische Arbeit dann nicht als gelungen betrachtet werden können, wenn sie nicht zu einem beeindruckenden ("impressiven"), irritierenden oder überzeugenden, aufwühlenden oder amüsierenden Ergebnis kommt (Aspekt: künstlerischer Anspruch), wenn den Teilnehmern und Teilnehmerinnen keine Identifikation oder Positionsbestimmung in der Auseinandersetzung mit dem theatralischen Material gelingt (Aspekt: persönliche Beteiligung an Thema), oder wenn sich bei der Klasse/dem Ensemble kein Gefühl von Zufriedenheit bezüglich der Arbeit im Ensemble und in Bezug auf das gezeigte Ergebnis einstellt (Aspekt: subjektiv empfundene Kongruenz mit der Arbeit).

## Überkreuzende Dialoge

Die synthetische Verschränkung beider Bereiche zu einem neuen eigenständigen Arbeitsfeld führt zu Fragestellungen der Pädagogik an künstlerische Leistungen und umgekehrt der darstellenden Kunst an die Chancen ihrer Lehr- und Lernbarkeit.

Theater ist letztlich immer auch entstanden aus einem Spannungsverhältnis heraus zwischen wahrgenommener Möglichkeit und wahrgemachter Verwirklichung, zwischen der Idee und ihrer Umsetzung, zwischen dem Versuch und seinem Gelingen oder Scheitern. Die entwickelte Form will immer erarbeitet sein, gefunden werden. Wenn akzeptiert wird, dass die nötigen Fähigkeiten dieses Erarbeitens, die Entwicklung eines richtungsweisenden Gespürs bei jener Suchens- und Findenstätigkeit grundsätzlich nicht nur geborenen Talenten gegeben sind, dann muss die darstellende Kunst den Dialog mit Ansätzen ihrer prinzipiellen Erlernbarkeit führen.

Dieser Dialog hat künstlerische Leistungen zum Thema, die jedoch letztlich mit im weitesten Sinne pädagogischen Mitteln geweckt und gefördert werden sollen. Fragen etwa, wie sich ein theaterpädagogischer Kurs sinnvollerweise aufbaut, welche Wahrnehmungserfahrungen welchen Gestaltungsversuchen vorausgehen sollten oder wie Theaterschüler und -schülerinnen sich "freispieln" können, um dann konzentriert, "gebunden" ein szenisches Spiel tragen zu können, setzen sich mit Lernschritten auseinander, die, einer aus dem anderen sich ergebend, in ein plausibles und wirkungsvolles System gebracht werden müssen.

Dem Postulat, dass künstlerisch-kreatives Tätigsein, so auch die Kunst des Theaterspiels, jenseits von "begabt" und "unbegabt" möglich und prinzipiell erlernbar ist (vgl. z.B. H. Jacoby 1994), entspricht aus pädagogischem Blickwinkel heraus das Bemühen um das erweiterbare Ausdruckspotential eines Menschen. Die Theaterpädagogik als handlungsorientierte Wissenschaft führt teleologisch einen Dialog mit dem prinzipiell erweiterbaren Ausdrucksrepertoire der Menschen, mit denen sie zusammenarbeitet, handle es sich nun um Kinder, Erwachsene, Beeinträchtigte, Angehörige anderer Kulturkreise oder sonstwelche Gruppierungen. – Dieser Dialog hat pädagogische Leistungen zum Thema, die jedoch auf eine Weckung und Förderung künstlerischer Ausdrucksmittel zielen. Dialogfelder finden sich nicht nur zwischen Theater und Pädagogik, sondern inhärent in jeder der beiden Dimensionen.

## Kunstimmanente Dialoge

Selbstverständlich hat jeder Darsteller, jede Darstellerin in seiner bzw. ihrer Arbeit einen Dialog mit dem theatralen Stoff zu führen, einen Dialog, in dem Brisanz und Vielfarbigkeit einer Thematik, der Tiefgang und die Überzeugungskraft des Materials sowie die historische Bedingtheit und/ oder (immer noch) gegebene Aktualität eines Werkes sich mitteilen. Hier findet eine Auseinandersetzung statt, mit deren Resultaten man auch die Zuschauer behelligen möchte. Den Zuschauern präsentiert sich nicht nur das niedergeschriebene literarisch-theatralische Material, sondern seine auf besondere (neue) Weise unternommene Interpretation – verkörpert in der Darstellung der Schauspieler und Schauspielerinnen. Sie sind – in der Diktion der Kommunikationswissenschaft – das Medium einer Botschaft – und insofern auch immer die Botschaft selbst. Darsteller und Darstellerinnen selbst treten somit in einen Dialog mit dem Publikum, von dem Reaktionen auf das Gezeigte erwartet werden. Erst durch diesen Dialog, erst in der Konfrontation eines zuschauenden Publikums mit dem darstellenden, "zur Schau gestellten" Spiel entsteht Theater: Das Publikum ist notwendiges Konstitutiv jedes Theaterereignisses.

Theater als ein Amalgam integrierter einzelner Kunstformen (darstellende Kunst, Wort- und Bewegungskunst, Musik, Lichtkunst, bildnerische Kunst) steht sui generis im Dialog mit anderen künstlerischen Disziplinen. Theater als sinnliches Erlebnis speist sich aus einer je eigenen interdisziplinären Verflechtung, die Ergebnis dieses zuvor geführten Dialogs ist.

## Wissenschaftsimmanente Dialoge

Nicht nur innerhalb der Kunstform Theater werden unter verschiedenen Aspekten Dialoge geführt, auch innerhalb der Pädagogik als dem Bereich einer wissenschaftlichen Systematik und Vorgehensweise sind eigene Dialoge von Bedeutung, die im Teilbereich der Theaterpädagogik eine besondere Akzentuierung erfahren. Menschen, die theaterpädagogisch mit anderen Menschen arbeiten, kommen selbst nicht um den eigenen Dialog mit dem ausgewählten theatralen Stoff. Die Erfassung des Stoffes, die Erforschung von Zugangsmöglichkeiten und die Eröffnung von Wegen, den Stoff erlebbar werden zu lassen, sind Gegenstand dieses Dialogs. Beinahe tautologisch anzumerken, dass der Theaterpädagoge/ die Theaterpädagogin dann mit den Menschen in Dialog treten muss, mit denen er oder sie arbeitet. Dieser Dialog mit den Lernenden ist Beziehungsarbeit.

So, wie unter künstlerisch interdisziplinärer Sichtweise die Kunstform Theater in Dialog tritt mit den anderen Kunstformen Musik, Tanz, Literatur etc., muss auch die Pädagogik als eine Wissenschaft unter anderen, die sich der Arbeit am und mit Menschen widmet, in Auseinandersetzung und Austausch, also in Dialog treten mit ebendiesen anderen Wissenschaften: mit der Psychologie, der Anthropologie, der Soziologie, den Kommunikationswissenschaften, auf einer wissenschaftlichen Ebene darüber hinaus auch mit Kunst- und Kulturgeschichte und der Ästhetik als integrativer und doch eigenständiger Disziplin.

Die Lösung Theaterpädagogik ist Dialog beschreibt ein fundamentales Prinzip: Dialog findet auf vielen verschiedenen Ebenen statt: in geistiger, intuitiver, emotionaler, rationaler, in personaler und sozialer Begegnung. Dialog findet unter verschiedenen Gesichtspunkten statt innerhalb der Pädagogik der darstellenden Kunst wie auch innerhalb der Kunst der theatralen Darstellung. Dialog findet darüber hinaus statt zwischen beiden Disziplinen – den jeweiligen Zuschnitt, die speziellen Aufgaben der Bereiche in je besonderer Weise fokussierend und gegenseitig prägend. Einige Dimensionen dieser dialogischen Verflechtung sollen im folgenden herausgelöst werden und genauere Betrachtung finden.

## Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen Personen und Themen

In der Theaterpädagogik findet ein Dialog statt zwischen Menschen und Themen. Die Stoffe theaterpädagogischer Arbeit ergeben sich entweder über ausgewählte Stückvorlagen oder über Themen, die in der Gruppe anstehen, herausgestellt und ausgewählt werden. Tiefgang, Komplexität und Brisanz eines Themas beinhalten je eigene Stimuli, veranlassen je eigene persönliche Auseinandersetzungen und führen zu unterschiedlichen Bearbeitungsmethoden, Entscheidungen über Stil und Präsentationsabsichten und letztendlich entwickelter Form. Theaterpädagogik will nicht nur in den Zuschauenden eines aufgeführten Stücks eine Wirkung auslösen, sondern auch bei den Darstellerinnen und Darstellern Saiten zum Schwingen und Klingen bringen, betroffen machen, anrühren, will anregen, die Dimensionen und Bedeutungen eines Themas auszuloten. Über die Auseinandersetzung mit einem Thema gelangt der Mensch in Dialog mit sich selbst.

Eine Methode, ja, eine Haltung, die zwar im therapeutischen Kontext entwickelt und erprobt wurde, doch deren zentrales Medium ebenfalls – wie könnte es anders sein?! – der Dialog ist, lässt sich – wenn auch mit modifizierter Zielsetzung – ebenfalls im theaterpädagogischen Zusammenhang konsequent anwenden: die themenzentrierte Interaktion (TZI) nach Ruth Cohn.

Dieser Ansatz verbindet die individuellen, zwischenmenschlichen und sachlichen Aspekte des Lernens zu einem pädagogischen System, das einem ganzheitlichen Menschenbild verpflichtet ist. Ein der Gruppe vorgeschlagenes oder von ihr auserkorenes Thema prägt inhaltlich den Gruppenprozess. Im Verlauf der Gruppenarbeit wird versucht, eine Balance zwischen der Arbeit am jeweiligen Thema, der Interaktion in der Gruppe und dem Beteiligungsein jedes einzelnen herzustellen. "Solange ein dynamisches Gleichgewicht dieser drei Faktoren immer wieder erarbeitet wird, existieren optimale Bedingungen für die Teilnehmer als Personen, für die Interaktion der Gruppe und für die Erfüllung der zu leistenden Aufgabe. Selbstverwirklichung, Kooperation und Aufgabenlösung gehen Hand in Hand." (B. Langmaack/ M. Braune-Krickau, München 1989, S. 102). TZI als Modell veranschaulicht zum einen die individuelle und überindividuelle Bedeutsamkeit eines jeweiligen Themas und betont andererseits die Möglichkeiten und Notwendigkeiten stetigen persönlichen Wachstums, von Autonomie und als Bereicherung empfundener Interdependenz ("Allverbundenheit") – eben durch die Verwobenheit personaler/ gruppenbezogener mit thematischen Perspektiven.

Spezifiziert für ein theaterpädagogisches Arbeitsfeld, kann das Modell TZI idealtypisch heißen:

- In der Bearbeitung einer ausgewählten theatralen Thematik findet jeder Teilnehmer/jede Teilnehmerin einen je besonderen Aspekt seiner/ ihrer selbst (re)präsentiert.
- In der Bearbeitung einer ausgewählten theatralen Thematik wird für jede Gruppe die überindividuelle Bedeutung jener Thematik deutlich, historisch-gesellschaftliche Bedingtheiten werden offenkundig, Schicksale oder Probleme des menschlichen Lebens und unterschiedliche Lösungsversuche werden miteinander vergleichbar.
- Das bearbeitete Thema selbst, individuell und kollektiv bedeutsam, sowie das Erlebnis, es in der Gruppe verdinglicht zu haben, bleiben nicht ohne Auswirkung auf die Qualität der eigenen Lebensgestaltung und der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Der Wert des TZI-Ansatzes für die Theaterpädagogik liegt insbesondere in der Verdeutlichung der Affinität zwischen einem Thema und Persönlichkeitsaspekten der Teilnehmerinnen und Teilnehmer theaterpädagogischer Bildungsarbeit. Themenzentriert arbeitende Theaterpädagogik versucht die Bedeutung eines Themas, eines Stoffes für den einzelnen zu erheben und wirksam werden zu lassen. Sie bereitet ein Thema entsprechend auf, so dass es Türen öffnen kann, neue Sichtweisen zulässt.

Insofern ist themenzentrierte theaterpädagogische Arbeit per sé immer auch personenzentrierte Arbeit. Unter dezidiert personenzentrierter Sichtweise lässt sich ein weiterer humanpsychologischer Ansatz für die Theaterpädagogik nutzbar machen: die sog. klientenzentrierte Gesprächsführung bzw. Psychotherapie nach Carl Rogers. Als zwei ihrer Essentials werden von Rogers Empathie und Akzeptanz vorgestellt.

Empathie meint "ein präzises einführendes Verstehen für die Welt des Klienten", für seine "innere Welt ... mit ihren ganz persönlichen Bedeutungen", der es möglichst so nachzuspüren gilt, als sei sie die eigene, "doch ohne die Qualität des »als ob« zu verlieren" (C. R. Rogers 1992, S. 216f). Es ist offenkundig: Theaterpädagoginnen und -pädagogen, die ihrer Gruppe

dazu verhelfen wollen, "ihrem Thema" mit theatralischen Mitteln Ausdruck zu verleihen oder die ein jeweiliges Thema für die innere Welt ihrer Schüler und Schülerinnen virulent werden lassen möchten, benötigen eine gute Portion solcherart Empathie. Die Schüler und Schülerinnen selbst, Darsteller und Darstellerinnen, bedürfen in der Erarbeitung einer Rolle genauso dieses empathischen Vermögens, um die Rolle auch ausfüllen zu können. Noch mehr für die theatralische Arbeit als für die pädagogische gilt dabei Rogers' Nachbemerkung, dass die Qualität des »als ob« im empathischen Mitvollzug oder Nachvollzug nicht verloren gehen dürfe.

Unter Akzeptanz versteht die klientenzentrierte Gesprächsführung eine warmherzige, vorbedingungsfreie und positive Grundhaltung, die den Klienten als Persönlichkeit unvoreingenommen schätzt (vgl. C. R. Rogers 1992, S. 218ff). Ein von dieser grundsätzlich akzeptierenden Haltung getragener Kontakt nicht nur zu Klienten und Patienten, sondern zu Lernenden überhaupt, muss als Vorbedingung dafür angesehen werden, wenn die Beziehung zu ihnen erfolgreich und wirkungsvoll geraten soll. Pädagogisch verantwortliche Arbeit wird auf diese Grundhaltung nicht verzichten können.

(Die dritte wesentliche Bedingung des Modells, Kongruenz, mit der Carl Rogers fordert, ein Therapeut müsse gänzlich er selbst sein, dürfe sich nicht verleugnen und müsse dafür sorgen, dass seine erlebten Gefühle auch seinem Bewusstsein zugänglich sind, scheint doch speziell für einen therapeutischen Kontext von Bedeutung und wird hier unter theaterpädagogischer Fragestellung nicht weiter diskutiert.)

Die Hereinnahme von Denkansätzen der Humanistischen Psychologie in die Diskussion eines theaterpädagogischen Selbstverständnisses will deutlich machen, dass theaterpädagogisches Arbeiten nicht ohne Ethos auskommen kann, dass im Zentrum ihres Bemühens immer der Mensch steht und erst in zweiter Linie ein Artefakt.

## Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen Prozess und Produkt

Die Entwicklung und Qualifizierung der Darstellfähigkeit eines/ einer einzelnen wie einer gesamten Gruppe macht einen spannenden Teil prozessbetonten Arbeitens aus. Das Spiel zur eigenen Freude, zur probeweisen Erarbeitung, das ohne den Druck (oder auch die Lust!) zu öffentlicher Vorführung auskommen möchte, dem es im wesentlichen um Authentizität in Hier-und-Jetzt-Konstellationen geht, hat unbestreitbar einen eigenständigen Wert, der nicht erst noch über den Erfolg in der Öffentlichkeit gratifiziert zu werden braucht. Doch will man von Theater sprechen, bedarf es konstitutionell auch einer mehr oder weniger ausgefeilten, im allgemeinen wiederholbaren, vorläufig endgültigen Form, die als ein vorführreif gewordenes Produkt der vorangegangenen Bemühungen anzusehen ist.

Es ist in den letzten Jahren gelegentlich eine populär gewordene Auffassung zu vernehmen, die das Prozessuale (als das "eigentlich Authentische") einseitig höher schätzt als das Produzierende. Dies mag verständlich erscheinen als Reaktion auf eine vielleicht ehemals einseitig höher geschätzte Bedeutung des vorzeigbaren Produkts, doch wird theaterpädagogische Arbeit nie auf einen der beiden Aspekte verzichten können. Theaterpädagogik schätzt das Erlebnis, den leidenschaftlichen Prozess des Ringens um eine Form als ebenso bedeutsam wie das dokumentierte Stehen zu einem Ergebnis, die überzeugte oder Fragen aufwerfende theatralische Mitteilung in einer Aufführung.

## Theaterpädagogik ist Dialogfeld zwischen Theorie und Praxis

Es ist nicht so, dass das Theaterspiel die Praxis wäre und die Pädagogik das theoretische Beiwerk. Auch ist die Theaterpädagogik nicht das Tummelfeld zur Erprobung innovativer künstlerischer Ideensysteme. Vielmehr hat sowohl die Kunst für sich besehen ihre eigene Theorie und Praxis, wie dies genauso auch für die Pädagogik gilt. Und dennoch bleibt pädagogische Theorie nicht von künstlerischer Praxis unbeeinflusst, wie auch die Theorien des Ästhetischen umgekehrt einen sinnvollen Bezugsrahmen für pädagogische Interventionen liefern können.

Kunstgeschichtliche Einordnungen, stilkundliche Kenntnisse, Bekanntschaft mit in besonderer Weise ästhetisierenden und/ oder individuell geprägten Ansätzen oder Schulen des Theaterspiels usw. sind freilich allesamt nicht notwendig, um selbst Theater spielen zu können: Die Lust an der Mimikry entwickelt sich autochthon. Doch wird man die – zudem spannende und anregende – Auseinandersetzung mit jenen Hintergründen nicht ignorieren können, wenn man Theaterspiel als lebendige, gewordene, von vielerlei Impulsen beeinflusste Kunstform ansieht. Die darstellende Kunst realisiert sich aus



jeweiligen Traditionen heraus oder als Gegenentwurf zu diesen immer wieder neu. Aus Vorstellungswelten heraus manifestiert sie sich als stets neu entworfene Wirklichkeit, kultiviert so den Möglichkeitssinn: "Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgendetwas erklärt, dass es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein." (R. Musil 1983, S. 16)

Als wissenschaftliche und handlungsorientierte Disziplin bedarf die Pädagogik erst recht eines theoretischen Bezugsrahmens und einer theoretischen Fundierung. Theaterpädagogik als Sonderform der Pädagogik hat auf kritisch rationale Weise zu ermitteln, was theaterpädagogische Bildung besagen kann und wie ihre Grundsätze und Postulate in Praxis überführt werden können. Auch in der Theaterpädagogik ist also eine Übersetzung aus Vorstellungs- und Ideenwelten in Realitäten und Anwendungen zu vollziehen. Für die Praxis bedeutet dieses Transfererfordernis die Anwendung von gruppenpädagogischen Arbeitsformen und die reflektierte Ausformung eines angemessenen Gruppenleitungsverhaltens.

## Theaterpädagogik ist ein ganzheitliches Dialogfeld

Die bisherigen Ausführungen legen es nahe: Theaterpädagogik ist nachhaltig von "sowohl-als-auch"-Konstellationen geprägt. Theaterpädagogik bezieht sich sowohl auf eine Kunstform als auch auf eine wissenschaftliche Disziplin. Theaterpädagogik ist somit sowohl künstlerisch als auch pädagogisch motiviert. Innerhalb theaterpädagogischer Arbeit begegnet man sowohl Menschen, Individuen und Gruppen, als auch Themen. Theaterpädagogische Arbeit betont sowohl den Prozesscharakter ihres Ansatzes als sie auch auf den Produktcharakter ihrer Ergebnisse verweist. Dies wird reflektiert sowohl in einem theoretischen Bezugsrahmen als auch vollzogen in praxisstarken Arbeitsbereichen. Im Zentrum der Arbeit stehen immer die Menschen, mit denen man zu tun hat, doch nicht als bloße Objekte pädagogischen Bemühens, sondern in ihrer eigenständigen Ganzheit als sowohl intellektuell-rational ansprechbare wie emotional-intuitiv empfindende, als seelisch, körperlich wie geistig mit ihrer Vitalität und Energie ganz beteiligte Mitmenschen.

Auch, wenn mit zunehmender Popularisierung des ganzheitlichen Ansatzes in den Humanwissenschaften überhaupt der Begriff der Ganzheit bisweilen inflationär verwendet und damit verwässert und das ganzheitliche Konzept darüber hinaus nachhaltig kritisiert wurde, soll hier einer ganzheitlichen Auffassung das Wort geredet werden, die grundsätzlich verschiedene Erlebnissphären des Menschen berücksichtigt.

Es gibt ein anschauliches Symbolsystem für die ganzheitliche Auffassung, die im folgenden kurz skizziert werden soll. Es ist das Symbolsystem der Elemente-Quaternität.

"Feuer, Wasser, Erde, Luft" meint die Ganzheit aller Lebenskräfte, ist übertragbar auf innerpersonale, soziale, menschliche und natürliche Prozesse schlechthin, in denen verschiedene Kräfte wirksam sind. Feuer, Wasser, Erde, Luft meint die Ganzheit der Elemente wie Körper, Seele, Geist und Energie die Ganzheit menschlichen Erlebens bezeichnet. Bezogen auf unser Erleben bedeutet Feuer Energie, Spannung, Kraft und Wille, symbolisiert Wasser unsere Gefühle, Leidenschaften, unsere Hingabe und Intuition, steht Erde für besinnliche Ruhe und Verankerung wie auch für motorische Aktivität und Körperlichkeit, und wird Luft in unserem Esprit und Witz, in Verstand und beschwingter Freude offenkundig. Keine dieser Qualitäten ist von vornherein wertvoller als eine andere, keine soll ausdrücklich überbetont werden. Stattdessen kommt es darauf an, in einem umfassenden Verständnis all diese Kräfte gleichermaßen wirksam werden zu lassen.

Bezogen auf Theaterspiel erhalten die vier Elemente eine besondere Ausprägung: In der Darstellung Feuer sein heißt: dynamisch spielen, fesseln können, enervieren, überzeugend sein; Wasser sein heißt: Identifikationen aufbauen und Betroffenheit ermöglichen; Erde sein heißt: Entspannung und Muße bereiten, aber auch Ruhe, Aufmerksamkeit und Konzentration herbeiführen; und Luft sein heißt: neue Ideen und Kombinationen vorschlagen, wendig und anregend sein, begeistern, verwundern und amüsieren können. Es scheint klar: fehlt eine dieser Komponenten, fehlt dem Ganzen der theatralen Darstellung Entscheidendes.

Doch auch die pädagogische Arbeit ihrerseits braucht eine solche Mehrgleisigkeit, um ganzheitlich zu arbeiten. In der pädagogischen Arbeit Feuer-sein heißt: mitreißen, nicht lockerlassen, fordern, evtl. nach Möglichkeiten suchend, um eventuelle Energieblockaden zu lockern. Wasser-sein fordert die Verknüpfung von gefühlsmäßigen Erlebnismöglichkeiten mit einem Thema, einem Stoff, behandelten Aspekten, die Ermöglichung von Betroffenheit. Erde-sein heißt in diesem Kon-

text: Erfahrungsmöglichkeiten der physischen Anwesenheit, der Präsenz, der Bewusstheit für die eigene Körperlichkeit, des Groundings zu schaffen und die körperliche Beweglichkeit zu fördern. Und Luft-sein schließlich bezieht sich auf Inspiration und Anregung, auf angebotene Ideen: schräg, verwunderlich, amüsan, auf querdenkende Innovation. Bei dieser Auflistung ist ebenso augenscheinlich, dass eine fehlende Dimension "das Ganze" um mehr als ein Viertel reduzieren würde (vgl. auch J. Jenisch 1996, S. 161 ff).

So verstandene theaterpädagogische Arbeit will den "ganzen Menschen" ansprechen, will keine Spezialisten züchten, keine zwar überzeugend spielenden, aber gleichzeitig egozentrischen Cracks, keine Innenschauer ohne Außenbezug, keine Blender, sondern Menschen, die hinter dem stehen, was sie vorstellen. Theaterpädagogische Arbeit in diesem Sinn trägt als Idee vom Menschen eine dynamisch-ausgeglichene und gleichzeitig vielfarbig schillernde Persönlichkeit vor Augen. Eine enorme Herausforderung!

## Literaturangaben

- M. Buber: Das dialogische Prinzip, Heidelberg 1984
- R. C. Cohn: Es geht ums Anteilnehmen..., Freiburg 1989
- H. Jacoby: Jenseits von "Begabt" und "Unbegabt" – Zweckmäßige Fragestellungen und zweckmäßiges Verhalten, Schlüssel für die Entfaltung des Menschen, Hamburg 19945
- J. Jenisch: Der Darsteller und das Darstellen – Ich selbst als ein anderer, Grundbegriffe für Praxis und Pädagogik, Berlin 1996
- B. Langmaack/ M. Braune-Krickau: Wie die Gruppe laufen lernte – Anregungen zum Planen und Leiten von Gruppen, München 1983
- W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine 1952
- R. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek 1983
- C. R. Rogers: Therapeut und Klient, Frankfurt/ Main 1992