

**Die ‘Ecole Jacques Lecoq’ als Schule der
Lebensinitiationen mit ihren
Anwendungsmöglichkeiten im ästhetischen
Bereich in der sozialen Arbeit und in der
Sozialpädagogik**

Diplomarbeit zur Diplomprüfung an der Fachhochschule Münster
Fachbereich Sozialwesen

vorgelegt am 4. Mai 1999

von Bianca Austermann
Studiengang Sozialarbeit

Betreuer: Prof. Edgar Wilhelm
Zweitprüfer: Günther Rebel



“Ich versichere hiermit, daß ich diese Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen benutzt habe. Alle Stellen, die Ausführungen anderer Autoren wörtlich oder sinngemäß entnommen sind, habe ich durch Angaben der Quellen als Zitate kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in Teilen noch insgesamt einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.”

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung	4
<u>1. Jacques Lecoq - Ein Kurzportrait</u>	6
<u>2. Bewegung heißt Leben</u>	8
2.1. Jean Ayres	8
2.1.1 Die Integration der Sinne und das Gehirn.....	9
2.1.2 Störungen der sensorischen Integration.....	11
2.1.3 Körperwahrnehmung und Bewegungsplanung.....	12
2.2. Moshe Feldenkrais	13
2.2.1 Das Eigene entdecken - Die eigenen Möglichkeiten erkennen.....	14
2.2.2 Motilität und Ökonomie.....	14
<u>3. Die Ecole Jacques Lecoq - Struktur, Pädagogik, Praxis, Philosophie</u>	17
3.1. Das Maître Prinzip - Entwicklung zur autonomen Persönlichkeit	18
3.2. Multikulturalität - Der gemeinsame poetische Fundus	19
3.3. Risikobereitschaft - Der Entschluß	20
3.4. Das erste Jahr	21
3.4.1. Bewegungsunterricht.....	21
3.4.2. Bewegungsanalyse.....	23
3.4.3. Improvisationsunterricht.....	26
3.4.4. Die neutrale Maske.....	27
3.4.5. Die Dynamik der Natur.....	28
3.4.6. Auto cours.....	29
3.5. Das zweite Jahr	31
3.5.1. Der Clown.....	32
3.5.2. Der Bouffon.....	32
3.5.3. Commedia dell'arte.....	33

3.6. Das erste und das zweite Jahr - Der Unterschied	34
3.7. Das Pädagogische Jahr	35
3.8. Laboratoire d'Étude du Mouvement (L.E.M.)	36
3.9. Die zwei Reisen der Ecole Jacques Lecoq	37
<u>4. Die Open - Air Inszenierung PAX</u>	40
4.1. Theater Titanick	41
4.2. PAX	41
4.2.1. Die konzeptionellen Grundgedanken.....	41
4.2.2. Die Inszenierung.....	43
4.2.3. Die Planung und Organisation.....	45
4.2.4. Die Vorbereitungen und Proben der Darsteller.....	47
4.3. Inhalt der Proben	49
4.3.1. Die Erdmensen.....	49
4.3.2. Die Stadtmensen.....	50
4.3.3. Die Soldaten.....	51
4.3.4. Die Bouffons.....	52
4.4. Der Einfluß Jacques Lecoq's auf PAX	53
<u>5. Zwischenresümee</u>	56
<u>6. Die Fachhochschule für Sozialwesen und die Ecole Jacques Lecoq</u>	58
6.1. Die Fachhochschule für Sozialwesen	59
6.2. Darstellung der problematischen Zusammenhänge	60
6.3. Die Horizontale und die Vertikale	63

6.4. Anwendung des Ansatzes Jacques Lecoqs auf die Fachhochschule.....	65
7. <u>Schlußbetrachtung</u>.....	69
Literaturverzeichnis.....	71
Anhang.....	A - E

Vorwort

In den vergangenen sechs Jahren kam ich durch verschiedene Theatertrainingskurse, Workshops usw. mit Menschen in Kontakt, die in der Vergangenheit oder Gegenwart auf verschiedene Weise, mit der Ecole Jacques Lecoq in Paris in Verbindung standen oder stehen. Jedesmal empfand ich die Arbeit mit diesen Menschen als sehr intensiv und lebendig. Mit der Zeit entwickelte sich bei mir eine besondere Faszination für diese spezielle Art der Theaterarbeit, ohne daß ich den Grund für diese Faszination genauer beschreiben konnte. So begann ich, mich näher über die Ecole Jacques Lecoq zu informieren. Dabei kam ich nach und nach zu der Überzeugung, daß diese Schule etwas vermittelt, was nicht nur für Schauspieler von Bedeutung ist, sondern etwas ganz Essentielles beim Menschen anspricht, dem jedoch in Ausbildungen kaum Beachtung geschenkt wird.

Diese Überzeugung, hat mich dazu bewogen, meine Diplomarbeit über die Ecole Jacques Lecoq zu schreiben.

Einleitung

„Tout bouge“¹. Alles bewegt sich!

Dieses war die Hauptaussage Jaques Lecoq's und damit auch die seiner 1956 in Paris gegründeten internationalen Theaterschule Jacques Lecoq. Bewegung heißt Leben und Lebendigkeit, und so verstand er auch Theater. Als etwas Lebendiges.

„Für mich ist das Theater eine Verlängerung des Lebens, der persönlichen Erfahrungen im Alltag und im Leben überhaupt. Die Illusion des Theaters als Kunst ist eine gewisse Verlängerung, aber sie unterliegen beide den gleichen Gesetzen. Folgt man der Bewegung, dann vermischen sich Leben und Kunst.

Bei uns ist die Bewegung die eigentliche Grundlage für alles. Der Bezug zur Bewegung zeigt sich in allem, was wir tun. Dabei ist der Körper der erste Zeuge des Spiels und der Schöpfung“²

Die Schüler dieser Schule treten zwei Reisen gleichzeitig an. Sie schauen, wie sich das Leben bewegt und wie das Leben sie bewegt. Der Gedanke, daß die ganz persönlichen Erfahrungen, die die Schüler an der Ecole Lecoq durch die Pädagogik Jacques Lecoq's machen, nicht nur für Schauspieler von großer Bedeutung sein können, ist die Basis dieser Arbeit.

Die Ecole Jacques Lecoq zum Schwerpunkt einer Arbeit zu machen, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen soll, ist ein schwieriges Unterfangen. Zum einen gibt es nur ein einziges deutschsprachiges Buch zu diesem Thema, zum anderen ergibt sich aus der Thematik selber die Tatsache, das sie nicht rein rational zu fassen ist. Um dieser Arbeit eine breitere Grundlage zu geben, fuhr ich nach Paris, um ein Interview mit Thomas Prattki zu führen.

Thomas Prattki ist Lehrer an der Ecole Jacques Lecoq und bietet seit einigen Semestern als Lehrbeauftragter an der Fachhochschule für Sozialwesen in Münster

¹ Prattki, Thomas, Interview mit der Verfasserin dieser Arbeit am 11.02.1999 in Paris: Anhang A, S. 23

²Lecoq, Jacques 1999, zitiert nach: Carasso, Jean - Gabriel; Lallias, Jean - Claude; Roy, Jean No 1; In:Hommage an Jacques Lecoq. In der Reihe Comedia, ausgestrahlt am 23.03.99 bei Arte, (Bei folgenden Zitaten aus dieser Sendung werde ich folgende Form wählen, Beispiel: Lecoq, Jacques 1999, Arte)

Blockveranstaltungen mit unterschiedlichen Schwerpunkten in Anlehnung an die Inhalte der Ecole Jacques Lecoq an.

Das Ergebnis meines Parisbesuches waren einige Tonbandkassetten mit einer Fülle von Informationen und Gedanken, die ich in dieser Arbeit des öfteren bewußt für sich sprechen lasse. Dieses und drei weitere Interviews befinden sich in ausgearbeiteter Form im Anhang. Hierzu möchte ich bemerken, daß ich aufgrund der besseren Lesbarkeit einige Kürzungen vorgenommen habe, ohne jedoch die Aussagen in ihrem Sinn zu verändern.

Diese Arbeit ist außerdem in weiten Teilen sehr durch meine subjektive Einschätzung und Wahrnehmung geprägt. Nur so sah ich die Möglichkeit, das für mich Essentielle, also das Wesentliche, aber nicht wissenschaftlich Faßbare, darzustellen und meinen eigenen Standpunkt zu verdeutlichen.

Im folgenden wird zunächst die Bedeutung von Bewegung für die menschliche Entwicklung durch die Beschreibung der Ansätze Jean Ayres und Moshe Feldenkrais dargestellt. Dies dient dazu, die Betonung der Bewegung im Ansatz von Jacques Lecoq zu untermauern. Durch die Beschreibung seiner Schule wird der Lebensinitiatorische Ansatz seiner Pädagogik deutlich gemacht.

Anschließend folgt die Transformation. Zunächst durch die Beschreibung des Open - Air Spektakels PAX, einer Inszenierung des Theater Titanicks. Hier wird deutlich, wie Elemente der Ecole Lecoq durch ehemalige Schüler weiterleben. Diese Zusammenhänge werden durch weitere Interviews und durch eigene Erfahrungen bei der Mitwirkung bestätigt.

Danach folgt der Versuch, die Punkte zu verdeutlichen, in denen die Ecole Jacques Lecoq eine Vorbildfunktion für die Fachhochschule für Sozialwesen und die Ausbildung von Sozialarbeitern und Sozialpädagogen übernehmen könnte, um auch andere Aspekte in der Ausbildung, außer der Vermittlung von theoretischem Wissen, zu berücksichtigen.

Da die Grundlage dieser Arbeit die Ecole Jacques Lecoq ist, wird Jacques Lecoq zunächst in einem Kurzportrait vorgestellt.

1. Jacques Lecoq - Ein Kurzportrait

„Man braucht Ohren, um einen Text zu sprechen und der Körper hört zu. Der Körper leidet, der Körper erduldet, bevor er handelt. Das sind allgemeine Gesetze des Theaters. Es gibt nur wenige Menschen, die uns daran erinnern. Jacques Lecoq gehört dazu. Diese Gesetze existieren. Es gibt sie, bevor es uns gibt. Er versteht es, sie uns zu zeigen, indem er ganz einfach sagt: 'Es gibt zwei Möglichkeiten. Entweder ihr befolgt diese Gesetze und werdet dann vielleicht Theater spielen, oder ihr ignoriert diese Gesetze, wollt sie nicht anwenden, dann macht ihr höchstens kostümierte Literatur. Höchstens'.“³

„Im Leben hat man zwei oder drei Begegnungen. Es gibt noch viele mehr, aber ich meine Begegnungen, die ein Leben verändern. Er gehört zu meinen zwei bis drei Begegnungen.“⁴

„Er verfolgte aufmerksam die Entwicklung eines jeden Schülers. Er konnte sich mit seiner Persönlichkeit in einen anderen hineindenken, aber er war auch in der Lage, ihn dann wieder frei zu lassen. Das ist das Gleichgewicht, ein in der Mitte ruhendes Gleichgewicht. Die Grundlehre von Jacques Lecoq.“⁵

Jacques Lecoq⁶ wurde 1921 geboren. Als Sportlehrer, professioneller Schwimmer, später Heilgymnast befasste sich Lecoq bereits mit den Grundmustern menschlicher Bewegungsabläufe. 1945 schloß er sich Jean Dasté und dessen Grenobler Truppe an und wechselte damit vom Sport zur Körpersprache. Er lernte das No - Theater und die Commedia dell'arte kennen, setzte sich mit der griechischen Tragödie, Dario Fo und Ionesco auseinander und begann Bewegungen zu studieren, zu erfinden und zu sammeln. 1948 ging er nach Italien, wo er mit dem Bildhauer Amleto Sartori die 'neutrale Maske' entwarf. 1952 begründete er mit Paolo Grassi und Giorgio Strehler die Schule des Mailänder Piccolo Teatro, choreographierte, inszenierte und spielte selbst. 1956 sammelte er in Paris erste Schülerkreise um sich und gründet seine eigene Schule.

³ Mnouchkine, Ariane 1999, Arte

⁴ Avron, Philippe 1999, Arte

⁵ Fo, Dario 1999, Arte

⁶ Im folgendem beziehe ich mich auf: Engelhardt, Barbara: Die Reise selbst ist das Ziel. In: Theater der Zeit 1999, Heft Nr.1

Zweiundvierzig Jahre später haben über 5000 Schüler 70 verschiedener Nationalitäten seine Schule durchlaufen. Sie als Lebenserfahrung zu verstehen hieß für ihn nicht, seine Pädagogik falsch zu verstehen.

„Ich möchte, daß sie gut auf der Bühne sind, aber ich möchte auch, daß sie sich im Leben wohl fühlen.“⁷

Am 19. Januar 1999 ist Jacques Lecoq, der große französische Lehrmeister der Körpersprache und vielem mehr, im Alter von 77 Jahren gestorben. Durch diese traurige Tatsache ist die Schule gezwungen, bestimmte Umstrukturierungen vorzunehmen. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit kann noch nicht festgestellt werden, wie diese sich genau äußern werden. Deshalb gehe ich von der Form aus, die vor seinem Tod bestand.

⁷ Prattki 1999, S. 29

2. Bewegung heißt Leben

„Habe ich meinen Körper verloren, so habe ich mich selbst verloren. Finde ich meinen Körper, so finde ich mich selbst. Bewege ich mich, so lebe ich und bewege die Welt. Ohne diesen Leib bin ich nicht, und als mein Leib bin ich. Nur in der Bewegung aber erfahre ich mich als Leib, erfährt sich mein Leib, erfahre ich mich. Mein Leib ist die Koinzidenz von Sein und Erkenntnis, von Subjekt und Objekt. Er ist der Ausgangspunkt und das Ende meiner Existenz.“⁸

Vladimir Iljine (1965)

Im deutschen bzw. im westlichem Kulturraum wird Bewegung meistens von der pragmatischen Seite gesehen. Wir bewegen uns, um unseren Körper fit und schön zu halten, damit er uns weiterhin als Werkzeug dient. Daß Bewegung Auswirkungen auf unsere Emotionen und Emotionen Auswirkungen auf unsere Bewegungen haben, nehmen wir nur begrenzt wahr, daß Bewegung Auswirkungen auf die Entwicklung unseres Gehirns hat, noch viel weniger.

Durch ihre Forschungen und die daraus resultierenden Ergebnissen, zeigen Jean Ayres und Moshe Feldenkrais positive Aspekte von Bewegung im weitesten Sinne auf.

2.1. Jean Ayres

In ihrem Buch ‘Bausteine der kindlichen Entwicklung’ erklärt die Psychologin und Beschäftigungstherapeutin Jean Ayres wissenschaftlich fundiert die Grundlagen der sogenannten ‘sensorischen Integration’. Die folgenden Darstellungen beziehen sich auf dieses Buch.

Jean Ayres war 20 Jahre im Hirnforschungsinstitut der University of Southern California in Los Angeles tätig. Ihre Erfahrungen, die sie vor etwa 35 Jahren als Beschäftigungstherapeutin mit neurologisch gestörten Erwachsenen und Kindern machte, veranlaßten sie dazu, zu untersuchen, wo die Ursache bei Störungen der Wahrnehmung, des Lernvermögens und Verhaltens liegen könnten.

⁸ Petzold, Hilarion G. 1996, S. 21

Ihr Hauptaugenmerk richtete sie dabei auf die Entwicklung von Kindern. Sie begann zu untersuchen, welche Hirnfunktionen nicht richtig ablaufen und forschte nach einer Lösung. Ihre Zielsetzung unterschied sich jedoch von der anderer Fachleute. Und zwar war sie überzeugt, die besten Antworten zu erhalten, indem sie die Zusammenhänge über die Wahrnehmungsverarbeitung im Gehirn besser verstünde. Sie beschränkte sich also nicht nur auf die Sinnesreize, die von den Augen und Ohren stammen, sondern bezog auch diejenigen aus allen anderen Bereichen des Körpers mit ein.

Jean Ayres vermochte durch ihre Forschungen einige Fragen zu beantworten. Ihr Therapiekonzept für die Behandlung von Kindern mit den unterschiedlichsten Entwicklungsstörungen wird seit Jahrzehnten mit Erfolg eingesetzt. Ihr 1984 erstmals in deutscher Sprache herausgegebenes Buch kann inzwischen als Standardwerk bezeichnet werden und hat bis heute nichts von seiner Aktualität verloren.

2.1.1. Die Integration der Sinne und das Gehirn

„Empfindungen fließen ins Gehirn, wie Ströme in einen See fließen“.⁹ Die Integration der Sinne bedeutet, daß Empfindungen vom Gehirn geordnet werden müssen, damit sie genutzt werden können. Wenn dies geschieht, kann das Gehirn die Empfindungen nutzen, um daraus Wahrnehmung, Verhaltensweisen und Lernprozesse zu formen. Die sensomotorische Entwicklung vollzieht sich bei einem Kind in den ersten sieben Lebensjahren, indem es beim Reden, Spielen und Bewegen fühlt und seinen Körper in Beziehung zu diesen Empfindungen reagieren läßt, ohne sich dessen bewußt zu sein.

Da der Mensch so geschaffen ist sich über Dinge zu freuen, die die Entwicklung seines Gehirns fördern, hat ein Kind mit einer guten sensorischen Integration Spaß daran, wenn es Empfindungen mit angepaßten Reaktionen beantworten kann. „Eine Anpassungsreaktion ist eine Reaktion, bei welcher die betreffende Person mit ihrem Körper und ihrer Umwelt in einer kreativen und sinnvollen Weise handelt.“¹⁰ Diese kann niemand anders für das Kind übernehmen. Es muß sie selbständig durchführen und es verspürt von Natur aus den inneren Drang, seine Erlebniswelt zu entwickeln. Die

⁹ Ayres, Jean 1998, S 7

¹⁰ Ayres 1998, S 22

Natur steuert das Kind von innen heraus. Jede Aktivität ist ein Baustein in der Entwicklung eines Kindes.

Beispielsweise ist es so, daß sich synchron zu den einzelnen Entwicklungsschritten, bis ein Kind laufen kann, die Sinne entwickeln, die dem Kind etwas über den eigenen Körper und seine Beziehungen zum Gravitationsfeld der Erde sagen. Diese Bausteine sind wiederum die Grundlage, um andere Sinne wie z.B. das Hören und das Sehen zu entwickeln. Das Endprodukt vieler solcher Bausteine ist z.B. die Fähigkeit, lesen zu können, aber auch alle akademischen Fähigkeiten, das Verhalten und emotionales Wachsen. Hier wird deutlich, wie existenziell die Entwicklung einer guten sensomotorischen Grundlage für das Leben eines Menschen ist.

Die einzelnen Strukturen und Bestandteile des Nervensystems, die Sinneswahrnehmungen, Sehen, Hören, Berührung und Tastempfinden, Propriozeption (Eigenwahrnehmung, Tiefensensibilität), der Gleichgewichtssinn (vestibuläres System), der vizerale Input (Informationen aus den inneren Organen und Blutgefäßen) und die Bedeutung der Lateralität (Seitigkeit) werden von Jean Ayres detailliert erläutert, was hier allerdings zu weit führen würde.

Erwähnt werden soll hier jedoch, daß beim Neugeborenen die meisten Neuronen die es für sein ganzes Leben benötigt, bereits angelegt sind, jedoch sehr wenige Kontakte oder Synapsen zwischen den Neuronen bestehen. Neuronen sind Nervenzellen, die eine Faser haben, um elektrische Impulse zu senden. Sensorische Neuronen befördern Impulse vom Körper zum Gehirn, also Empfindungen aller Art. Motorische Neuronen senden Impulse vom Gehirn zu den Muskeln und zu den ausführenden Organen. Synapsen sind Brücken oder Bindeglieder, die die Impulse von einem Neuron zum anderen übertragen. Diese Kontakte bzw. Anhäufungen von Zwischenverbindungen wachsen während der Kindheit zwischen den Neuronen aus, und zwar durch die motorischen und sensorischen Impulse, die ein Kind auslöst, indem es mit seiner Umwelt oder mit Teilen seines Körpers in Aktion tritt. Dabei macht der häufige Gebrauch der Synapsen die Synapsen durchgängiger und jedesmal, wenn eine Nervenbotschaft die Synapse durchquert, passiert etwas in den Neuronen und ihren Synapsen, was es der Synapse in Zukunft erleichtert, ähnliche Botschaften weiterzuleiten. Das heißt, daß ein Kind, daß sich spielerisch mit seiner Umwelt auseinandersetzt, lernt, wie man lernt.

Von den Sinnen soll hier der Gleichgewichtssinn besonders hervorgehoben werden. Nach Jean Ayres ist er das alles vereinende Bezugssystem aller Sinne. Die Grundbeziehungen, die ein Mensch zu seiner physischen Umwelt und zur Schwerkraft hat, werden von ihm geformt und auch alle anderen Arten von Empfindungen

werden unter Bezugnahme des vestibulären Systems (des Gleichgewichtssinn) verarbeitet. Die Schwerkraft ist unser physikalisches Bezugssystem, ohne Bezugssystem ist keine Orientierung möglich. Einer guten Entwicklung des vestibulären Systems, wird von einigen Fachleuten sogar eine höhere Bedeutung als der Mutter - Kind Beziehung beigemessen.

„Experimente haben gezeigt, daß bei Mangel an vestibulärer Stimulation während ihrer Kindheit erwachsene Tiere oft feindselig, aggressiv oder scheu sind. Es gibt auch Hinweise, daß einige Typen von Autismus und Schizophrenie Beziehungen zu bestimmten Störungen des vestibulären Systems haben. Von allen Beziehungen, denen ein menschliches Wesen unterworfen ist, stellt sein Verhältnis zum Schwerkraftfeld der Erde die elementarste dar. Diese Beziehung scheint noch wesentlich grundlegender zu sein als die Mutter - Kind - Bindung“¹¹

2.1.2 Störungen der sensorischen Integration

„Eine Störung der sensorischen Integration ist für das Gehirn dasselbe wie eine Verdauungsstörung für den Verdauungskanal.“¹² Eine ungenügende Leistung des Gehirns, welche vor allem die Sinnesorgane des menschlichen Körpers betrifft, verursacht eine Art Verkehrschaos im Gehirn. „Das Gehirn ist nicht in der Lage, den Zustrom sensorischer Impulse in einer Weise zu verarbeiten und zu ordnen, die dem betreffenden Individuum eine gute und genaue Information über sich selbst und seine Umwelt ermöglicht. Wenn das Gehirn Sinneseindrücke nicht richtig verarbeiten kann, ist es auch gewöhnlich nicht in der Lage, sinnvolle Verhaltensweisen zu bestimmen. Ohne eine gute sensorische Integration fällt einem das Lernen schwer, und das betreffende Individuum fühlt sich des öfteren unzufrieden mit sich selbst und kann nicht gut genug mit alltäglichen Forderungen oder Streßsituationen fertig werden.“¹³

¹¹ Ayres 1998, S.133

¹² Ayres 1998, S.87

¹³ Ayres 1998, S 87

So kann beispielsweise bei Kindern mit Schulproblemen die Ursache bei Störungen der Kontaktstellen liegen, die auf unvollständige Weise arbeiten.

Denn, „Intelligenz ist die Fähigkeit, Beziehungen mit der physikalischen Umwelt oder mit Gedanken und Ideen aufzunehmen.

Um dies zu ermöglichen, benötigt das Kind eine Menge gut geplanter Zusammenarbeit zwischen Milliarden von Neuronen. Das Ausmaß der Intelligenz scheint mit der Anzahl der Neuronen im Gehirn übereinzustimmen und besonders mit der Anzahl von Kontakten zwischen diesen Neuronen.“¹⁴

2.1.3. Körperwahrnehmung und Bewegungsplanung

Wenn man über das Menschsein nachdenkt, denkt man im Grunde über Bewegung nach. „Alles bewegt sich!“ - dieser Ausspruch von Jacques Lecoq findet auch hier seine Anwendung. „(...)Auch Gedanken werden durch Bewegung ausgedrückt. Ohne Bewegung könnten wir uns nicht selbst versorgen, könnten nicht dahin gehen, wo wir wollen, könnten nicht mit anderen kommunizieren. Es ist deshalb kein Wunder, daß der größte Teil des Gehirns sich mit der Vorbereitung von Körperbewegungen befaßt.“¹⁵ Das Neuronenmodell der Körperwahrnehmung wird im Nervensystem durch die Sinneswahrnehmungen gespeichert.

Daraus ergibt sich die ganz einfache Schlußfolgerung, um uns gut und angemessen bewegen zu können, müssen wir eine gute Körperwahrnehmung haben, und um eine gute Körperwahrnehmung zu bekommen, müssen wir uns gut und angemessen bewegen, denn:

„Jede Bewegung hinterläßt eine Spur im Körper und der Körper erinnert sich.“¹⁶

„Die Gesellschaft legt in erster Linie Wert auf eine gute Sprache, gutes Lernvermögen und eine gute geistige Entwicklung und wesentlich weniger auf die Ausbildung der sensomotorischen Grundelemente, die für diese höheren Funktionen die Voraussetzung darstellen. Das Fernsehen nimmt die Kinder gefangen, so daß sie wesentlich weniger

¹⁴ Ayres 1998, S. 89

¹⁵ Ayres 1998, S. 158

¹⁶ Prattki 1999, S. 21

Zeit auf Schaukeln oder in Sandkästen verbringen. Kindergärten werden dazu angehalten, daß sie den Vorschulkindern bereits das Lesen beibringen sollen.

Wichtiger wäre, daß sie die Gelegenheit liefern, mit deren Hilfe ein Kind seinen Gleichgewichtssinn verbessern kann. Die bessere vestibuläre Funktion würde ihm später in der Schule das Lesenlernen erleichtern.¹⁷

Je umfangreicher und unterschiedlicher die Bewegungen sind, die ein Kind ausführt, desto besser und leichter wird es später die verschiedenen Anforderungen des Lebens meistern. Es kann mit „(...) dem Strom fließen (...)“, denn „(...) Worte können ein Gehirn nicht ordnen.“¹⁸

2.2 Moshe Feldenkrais

Ein weiterer Mensch, der sich ebenfalls mit den Zusammenhängen von Bewegung und menschlicher Entwicklung auseinandersetzte, war „Dr. Moshe Feldenkrais - ein Mensch mit scharfsinniger Genialität und ein Mann mit schillerndem Hintergrund (...)“¹⁹ Sein interessanter Lebenslauf bestätigt diese Aussage. Einen großen Teil seines Lebens widmete er der Aufgabe, zu untersuchen, wie körperliches Verhalten sich auf den inneren Menschen auswirkt und umgekehrt, wie Denken und Fühlen sich auf den Körper und sein Verhalten auswirkt. Bereits 1943 stellte er in seinen Vorlesungen dar, daß die Beziehung zwischen diesen beiden Aspekten reziprok ist. Er analysierte Gefühlsmechanismen, die zu zwanghaftem Verhalten führen, das sich wiederum im Körperverhalten zeigt, nämlich in Haltung und Handlung.²⁰

Er entwickelte die Feldenkrais - Methode, mit deren Hilfe gezielt das körperliche Verhalten geändert, aber dadurch auch die innere Persönlichkeit verändert werden kann.²¹

¹⁷ Ayres 1998, S. 240 f

¹⁸ Ayres 1998, S 177

¹⁹ Feldenkrais 1994, S 8

²⁰ Feldenkrais 1989, S 8 ff

²¹ Feldenkrais 1994, S 9

2.2.1. Das Eigene entdecken - die eigenen Möglichkeiten erkennen

„Erzogen, geformt, gebildet - verzogen, verformt, verbildet - jedenfalls genormt hat uns vor allem die Umwelt: die Eltern, Geschwister, Freunde, Lehrer, (...). Sind wir mit dem Ergebnis zufrieden? Oder auch nur einverstanden? Wie abhängig sind wir? Wie unabhängig könnten wir sein? Aber wie wollen wir das wissen, solange wir es nicht ermessen können? Wir sind das Ergebnis aber wir kennen es nicht.“²²

Eine autonome, reife Persönlichkeit zu sein, zeichnet sich dadurch aus, herausgefunden zu haben, durch was und wie sie geprägt wurde, wie sich diese Dinge auch in ihrem Körper äußern, um dann entscheiden zu können, was sie verändern oder so lassen möchte, um die Persönlichkeit zu werden, die sie anstrebt.

Je mehr Auswahl von Möglichkeiten eine Person hat, etwas zu sagen, zu handeln, auszudrücken, desto mehr ist sie Mensch und unterscheidet sich somit von den niederen Lebensformen, wie z.B. den Viren und Bakterien, die nur so agieren, wie es ihnen vererbt worden ist. Somit ist die wichtige Art des Lernens diejenige, die den Menschen befähigt, das Bekannte, auf eine andere oder eine zweite oder eine dritte Weise zu tun. Das heißt, zu lernen die Wahl zu haben.

„(...) So gilt für alles was man tut - sprechen, schreiben singen...-, wenn man es nicht auf zwei verschiedene Arten tun kann, gibt es keine freie Wahl. (...) Je mehr Möglichkeiten man hat, umso freier ist die Wahl. Und je größer deine Auswahl an Möglichkeiten ist, umso mehr bist du Mensch.(...) Die Voraussetzungen dafür schaffen heißt, die eigene Feinfühligkeit zu verbessern und verstärken.“²³

2.2.2. Motilität und Ökonomie

„(...) Man kann die Sensibilität nicht vergrößern, wenn man die Anstrengung nicht reduziert. (...) Wenn man in die Sonne schaut, kann man nicht sagen, ob irgendwo noch eine Glühbirne brennt.(...)“²⁴

Hier kommen wir nun zur Ökonomie, die den Verbindungspunkt zwischen Moshe Feldenkrais und Jacques Lecoq bildet.

²² Feldenkrais 1989, S. 10

²³ Feldenkrais 1995, S. 28

²⁴ Feldenkrais 1995, S. 29

„Gute Haltung bedeutet, über seine Kraft so zu verfügen, daß man sie der Absicht, den Mitteln und dem Zweck gemäß gebraucht, ohne dabei parasitäre Bewegungen auszuführen.“²⁵ Das heißt also, ökonomisch mit seinen Bewegungen umzugehen, mit geringen Mitteln das Größtmögliche zu erreichen. Dabei spielt der dynamische Charakter der aufrechten Haltung mit seinem labilen Gleichgewicht eine große Rolle. Je minimaler der Muskeltonus, also die Grundspannung ist, den ein Körper für die aufrechte Körperhaltung benötigt, desto höher ist seine Motilität, das Bewegungsvermögen.

Dies ist ein aktionsbereiter Zustand, durch den der Körper jederzeit in der Lage ist, mit einem Minimum an Anstrengung jede Tätigkeit in Angriff zu nehmen und durchzuführen, die Aktion aber auch jederzeit ins Gegenteil verkehrt werden kann.²⁶ Der Muskeltonus darf also nicht zu hoch, aber auch nicht zu niedrig sein. Die Motilität trägt einen großen Anteil zum Selbst - Ausdruck und der Spontaneität einer Persönlichkeit bei.

In diesem Sinne äußert sich A.Lowen, Begründer der Bioenergetik und Schüler von Wilhelm Reich: „Die Spontaneität beruht auf der Motilität des Körpers. (...) Zwischen der Motilität eines Körpers und dem Selbst - Ausdruck eines Körpers besteht ein unmittelbarer Zusammenhang. (...) Wenn der Selbst - Ausdruck eines Menschen blockiert ist, wird seine Spontaneität gehemmt. Die Verminderung der Spontaneität reduziert seinen Gefühlspegel, und der niedrigere Gefühlspegel verringert die Motilität des Körpers und drückt den Energiespiegel. (...) Die Blockaden und Sperren gegen die expressiven Bewegungen beschränken die Motilität des Körpers und die Spontaneität der Persönlichkeit. Man kann diese Sperren nur niederreißen, indem man an und mit solchen Bewegungen arbeitet.“²⁷

Also ist die Fähigkeit des Menschen zu nutzen, durch expressive Bewegungen die Nervenbahnen, die für den unerwünschten Bewegungsablauf verantwortlich sind, aufzulösen und in einer besseren Konfiguration neu zu ordnen.²⁸

Dies versuchte Moshé Feldenkrais mit seiner Methode zu erreichen.

²⁵ Feldenkrais 1989, S 88

²⁶ Feldenkrais 1994, S 127 f

²⁷ Lowen, Alexander 1987, S 228 ff

²⁸ Feldenkrais 1994, S 7

Jacques Lecoq, Jean Ayres und Moshe Feldenkrais - drei Meister ihres Faches mit drei verschiedenen Herangehensweisen. Doch eines ist ihnen gemein: Alle drei messen der Bewegung beim Prozess der 'Menschwerdung' einen hohen Wert bei. Durch Bewegung können Spuren im Körper hinterlassen werden, die dem Einzelnen helfen, zum freien, kreativen, selbstbewußten und reifen Menschen zu werden.

Gemeinsam war ihnen die Ansicht, daß man das Wesentliche nicht nur durch zuhören und ansehen lernt. Für alle drei gilt im Grunde die Aussage von Moshe Feldenkrais:

„ Ich höre und vergesse. Ich sehe und erinnere mich. Ich tue und verstehe.“²⁹

Diese Aussage trifft auch den Kern des Ansatzes Jacques Lecoqs. Seine poetische, philosophische, praktische und pädagogische Sichtweise der Bewegung im weitesten Sinne wird durch die nun folgende Beschreibung seiner Ecole Jacques Lecoq deutlich.

²⁹ Feldenkrais 1995, S 20

3. Die Ecole Jacques Lecoq, Struktur - Pädagogik - Praxis - Philosophie

Paris, rue du Faubourg St. Denis. Eine unscheinbare Eisentür, ein Vorzimmer, dahinter zwei Säle. Hier befindet sich die internationale Theaterschule Jacques Lecoq.

In diesen Räumen hat schon eine große Anzahl von bekannten Künstlern die Reise angetreten, unter anderem die Regisseure Ariane Mnouchkine, Christoph Marthaler, Luc Bondy, Simon Mc. Burney, der Choreograph Joëlle Bouvier, der Dramaturg Eduardo Manet, der Maskenbildner Erhard Stiefel, der Humorist Philippe Avron, der südafrikanische Marionettist William Kentridge, die Schauspieler Geoffry Rush, Gilles Privat,... . Diese Vielfältigkeit läßt bereits vermuten, daß es sich bei der Ecole Jacques Lecoq nicht um eine reine Schauspielschule handelt, sondern eher um eine Schule der Kreation, auch der eigenen Kreation und damit um eine Schule der Lebensinitiation.

„Wir haben einen Sack voll Material und viele nicht genau bestimmte Dinge von hier mitgenommen. Es war nicht so, als wären wir auf einer herkömmlichen Schule gewesen. Wir sind gestärkt, bereichert und mit fantastischen Möglichkeiten von hier weggegangen. Vor allem haben wir uns selbst kennengelernt und erfahren, wozu wir fähig sind.“³⁰

Die Ecole Jacques Lecoq ist eine internationale, private Theaterschule. Die Ausbildung ist als Reise zu verstehen, die sich über zwei Jahre erstreckt. Das erste Jahr bietet ein komplett in sich geschlossenes Programm. Die Qualität der Arbeit und das schauspielerische Talent sind die entscheidenden Kriterien zur Aufnahme in das zweite Ausbildungsjahr. Zusätzlich wird ein drittes Jahr zum Studium der pädagogischen Grundlagen der Schule sowie ein eigenes Labor für Bewegungsstudien (L.E.M.) angeboten. Pro Jahr ist von den Schüler eine Schulgebühr von ca. 10 000 DM aufzubringen. Im Gegensatz zu den meisten Schauspielschulen gibt es kein Höchstalter, sondern ein Mindestalter von 20 Jahren, um ein gewisses Maß an innerer Reife voraussetzen zu können. Da es keine Aufnahmeprüfung gibt, ist das erste Trimester ein Probetrimester, um Lehrern und Schülern die Möglichkeit zu geben, zu entscheiden, ob eine weitere Zusammenarbeit sinnvoll ist.³¹

³⁰ Schürch, Bernie 1999, Arte

³¹ Info, Ecole Jacques Lecoq, Anhang B

Anhand der folgenden Darstellung werden Struktur, Pädagogik, Praxis und Philosophie der Schule ersichtlich. Dabei ist zu bedenken, daß alle vier genannten Dimensionen nur in Abhängigkeit voneinander zu verstehen sind. Es ist prinzipiell alles in Bewegung und steht in ständiger, fortlaufender Beziehung zueinander.

3.1. Das Maître - Prinzip - Die Entwicklung zur autonomen Persönlichkeit

Die Schule Lecoq's ist ein geschlossenes System mit einem 'Maître' an der Spitze und einem Lehrerstab, der aus ehemaligen Schülern seiner Schule besteht. Damit unterscheidet sie sich stark von den eher offenen Systemen der staatlichen Schauspielschulen.³² In dieser Form war es Jacques Lecoq möglich, seiner Vision - der Suche nach dem Essentiellen im Theater - zu folgen. Er war so nicht gezwungen, einer vorgegebenen Theaterpraxis zu folgen und seine Schüler für den bestehenden Markt auszubilden, „(...) wobei die Schwierigkeiten, die sich daraus für die spätere Berufspraxis der Schüler ergeben können, in Kauf genommen werden.“³³

Jacques Lecoqs Pädagogik ist eine Pädagogik der Provokation. Die Schüler sollten sich offen und unvoreingenommen auf seine Vision von Theater einlassen können, dabei allerdings nicht unterwürfig alles akzeptieren, sondern sich durch die Reibung mit ihm zu autonomen Persönlichkeiten entwickeln und ihre eigene Kreativität entdecken.

„Klar ist aber, daß sich die Ausbildung keineswegs als Ersatz für andere Schulen versteht. Sie wendet sich an Theatermacher, die auf einer fundierten Praxiserfahrung aufbauen und sich deshalb auch gegebenenfalls der provokant auf den Meister zentrierten Autorität widersetzen können. Voraussetzung: 'Rückfall' in fundamentale Naivität und unvoreingenommene Offenheit. Methode: Eine Methode der permanenten Provokation. Ziel: die am Energielimit agierende Entdeckung des Eigenen, also Kreativen, sprich die durchlebt- durchlittene Erfahrung von künstlerisch Transponierbarem.“³⁴

³² Köller, Thomas 1993, S. 13

³³ Köller 1993, S. 13

³⁴ Engelhardt 1999, S. 13

Aus diesem Anspruch an die Schüler ergibt sich auch ein hoher Anspruch an den 'Maître' und an die anderen Lehrenden der Schule. Ihre Kompetenzen müssen über die fachliche Ebene hinausgehen. Sie müssen sehen und spüren können, welche Potentiale in jedem einzelnen Schüler stecken und den scheinbaren Widerspruch zwischen Autorität und Persönlichkeitsentwicklung aufheben.

3.2. Multikulturalität - Der gemeinsame poetische Fundus

„Die Schule ist ein Treffpunkt für junge Schauspieler aus über dreißig Ländern. Die besondere Eigenart dieses kulturellen Austausches gibt der Schule immer wieder neue Impulse auf ihrer Suche nach dem Essentiellen.“³⁵

Die vielen verschiedenen Nationalitäten, die an der Schule vertreten sind, bedeuten einen unschätzbaren Reichtum. Die Schüler werden auf der einen Seite mit ihrer eigenen Herkunft konfrontiert und auf der anderen Seite spüren sie, daß es tief in ihnen etwas gibt, das sie alle verbindet. Diese gemeinsame Basis ist sowohl für die individuelle Entwicklung des Einzelnen sowie für den Gruppenprozeß von enormer Bedeutung.

„(...) Da waren jetzt Schüler aus der ganzen Welt und ich hab' mich zum ersten Mal als Deutscher erlebt. (...) All die Dinge die einem möglicherweise an der eigenen Kultur nicht gefallen, mit denen war ich auf einmal konfrontiert. Die Deutschen, die alle so ein bißchen verschlossener sind, wo das Denken einfach wichtiger ist als der Körper, und hier an der Schule war das jetzt genau umgekehrt. Das war eine ganz schwierige Angelegenheit für mich, weil ich das erst einmal gar nicht begriffen habe. Dann sah ich jetzt nur die Italiener und die Spanier und Brasilianer, die haben da alle losgelegt ohne sich da großartig Gedanken zu machen. Mit großer Spielfreude und Offenheit, und das ist ja erst einmal nicht so was ganz Typisches für uns, für den deutschen Kulturraum. Ich hab dann erst einmal an der Schule schwer damit zu kämpfen gehabt. Gerade am Anfang.(...) Jedoch zu merken, daß es im Theater auch Ausdrucksmöglichkeiten gibt, die überall auf der Welt verständlich sind, die nicht kulturabhängig sind, das war für mich eine ganz wichtige Erfahrung,(...). Wenn du also mit Schülern aus so vielen anderen Ländern zusammenarbeitest, die andere Sprachen sprechen, die aus anderen Kulturräumen kommen, welche Sprache gibt es da, die uns verbindet?

³⁵ Info, Ecole Jacques Lecoq

Es gibt Vieles, das uns trennt, aber was gibt es auch, das uns verbindet? Offensichtlich gibt es da ganz tief drinnen eine Stelle, wo wir uns alle treffen.“³⁶

Jacques Lecoq schöpfte aus dem Reichtum an Multikulturalität in seiner Schule und nutzte sie für sich und seine Schüler. Er machte die kulturellen Unterschiede in Sprache und Gestik deutlich, doch gleichzeitig führte er seine Schüler auf eine Entdeckungsreise nach dem gemeinsamen ‘poetischen Fundus’.

„Wenn in einer Schule verschiedene Nationen vertreten sind, dann ist es wichtig, daß sie sich gemeinsam mit konkreten Begriffen befassen. Denn unabhängig von ihrer Kultur und von ihrem Alter gibt es immer etwas, das die Gemeinsamkeit fördert.

Im Innersten sind wir uns doch alle gleich. Wir haben einen gemeinsamen poetischen Fundus. Das ist sehr wichtig. Denn in der Erziehung überwiegt doch das Bestreben, jemandem mit seinen Wurzeln, mit seiner Herkunft vertraut zu machen. Du bist du und kein anderer. Da ist jeder froh, daß er er ist und nicht ein anderer.

Aber manchmal ist es besser, man sucht den gemeinsamen Nenner und sagt, wir sind alle gleich, die Unterschiede sehen wir später. Diese Idee vom gemeinsamen Fundus ist wichtig. Die Poesie kommt immer dann gelegen, wenn es um Dinge geht, die man nur über die Poesie definieren kann.

Nämlich das, was zwischen den Wörtern steht.“³⁷

3.3. Risikobereitschaft - Der Entschluß

Etwas sehr Wichtiges passiert schon, bevor die Schüler überhaupt einen Fuß über die Schwelle der Schule setzen. Sie treffen eine klare Entscheidung. Sie schlagen einen Weg ein, bei dem sie nicht wissen, wohin er sie bringt.

„Die Schüler, die kommen, haben ein enormes Risiko auf sich genommen, das sie nicht auf sich genommen hätten, wenn da nicht innendrin eine so starke Kraft wäre, daß sie sagen, ich verlass mein Land, ich gehe in eine andere Stadt, ich spreche die Sprache möglicherweise nicht, ich muß mich in Paris durchkämpfen. Ich lass mich da auf was ein, wo es wirklich in die Tiefe

³⁶ Prattki 1999, S. 2 ff

³⁷ Lecoq 1999, Arte

geht. Da muß man schon wirklich von innen her einen ganz starken Wunsch haben. Wer diesen Wunsch nicht hat, kommt erst gar nicht.

Der wird in seinem Land bleiben, der wird versuchen, bei sich in der Nähe irgend etwas zu finden. Das heißt, die Schüler entwurzeln sich ja auf eine ganz tiefe Art und Weise. Sie entwurzeln sich geographisch und sie machen auf der Schule den Versuch, auf einer ganz tiefen Ebene in etwas Anderem, etwas Neuem zu wurzeln. Dafür müssen sie aber auch diesen Wunsch haben, sonst funktioniert das nicht. Von daher können wir erst einmal davon ausgehen, daß die Schüler, die sich darauf einlassen zu kommen und diese Schule anfangen, daß die eine ganz wichtige Grundvoraussetzung mitbringen: den Wunsch, Risiko einzugehen. Sonst wären sie bei sich geblieben. Das ist wirklich erst einmal die allerwichtigste Grundvoraussetzung. Wer kein Risiko eingehen möchte, braucht gar nicht zu kommen.³⁸

3.4. Das erste Jahr

Das erste Jahr ist sehr pädagogisch ausgerichtet. Wie ein roter Faden durchzieht es die Frage: Wie bewegt sich das Leben?

Dabei distanzierte sich Lecoq völlig von allem Kopflastigen und Intellektuellen. Der zentrale Begriff 'Mime', bedeutete für ihn, dieser Welt - aus seiner Sicht pure Bewegung - körperlich beizukommen. Dabei wohnt der materiellen, wie der animalischen und menschlichen Natur Dynamik und Aktion gleichermaßen inne.³⁹

Die Schwerpunkte im ersten Jahr teilen sich auf in Bewegungsunterricht, Bewegungsanalyse, Improvisation und den Auto - cours (Eigenarbeit).

3.4.1. Bewegungsunterricht

Eines der Grundziele im Bewegungsunterricht ist es zu lernen, seinen Körper ökonomisch⁴⁰ zu bewegen, also mit minimaler Anstrengung zu maximaler Effektivität zu gelangen. Dabei bewegt sich die Spannung immer im Verhältnis zum behandelten Phänomen. Nur so ist es möglich, zu einer strengen Klarheit des Spiels zu gelangen.⁴¹

³⁸ Prattki 1999, S. 4 f

³⁹ Engelhardt 1999

⁴⁰ Abschnitt 1.2.2.

⁴¹ Köller 1993, S 48

Nun könnte man aufgrund dieser Beschreibung meinen, daß sich Lecoqs Methode nicht gravierend von denen anderer Vertreter der verschiedenen Stilrichtungen im Theater unterscheidet.

So schrieb einer der Urväter des Theaters, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, Begründer des ‘Moskauer Künstlertheaters’ und Vertreter des Naturalismus:

„Genau wie man Bach oder Beethoven auf einem verstimmt Instrument niemals hervorragend spielen kann, sind auch Schauspieler ... niemals imstande, ihre Emotion deutlich auszudrücken und dem Zuschauer verständlich zu machen, wenn ihr physisches Instrument nicht darauf abgestimmt und vorbereitet ist. Es muß außerordentlich anpassungsfähig sein und sich dem Willen des Künstlers unterwerfen. Im Innern des Menschen sind Wille, Verstand, Gefühl, Vorstellungskraft und Unbewußtes tätig, während der Körper wie ein ungewöhnlich empfindliches Barometer deren schöpferische Arbeit widerspiegelt. (...) Wir müssen unseren Körper, seine Bewegungen und alles, womit wir unser Erleben offenbaren können, so weit ausbilden, daß jede Emotion instinktiv, schnell und anschaulich gestaltet wird. Die erste Voraussetzung dafür ist, daß sich weder Körper noch Stimme ungewollt anspannen und verkrampfen; (...)“⁴²

Dieser Beschreibung Stanislawskis vom Körper als Instrument würde Lecoq jedoch nur bedingt oder auch gar nicht zustimmen. Es fehlt der Umkehrschluß und das Wissen und Vertrauen, daß Bewegungen ihre Spuren im Inneren, also im Geistig - Seelischen hinterlassen. Bewegung ist für Lecoq nicht mechanisch, wie bei einem Instrument, sondern sie entwickelt sich aus einer Dynamik, von innen heraus.

„Jede Bewegung hinterläßt Spuren im Körper. Das wissen wir aus psychologischen Zusammenhängen. Warum läuft jemand die ganze Zeit mit hochgezogenen Schultern rum? Das hat einfach etwas mit seinen Erfahrungen in der Vergangenheit zu tun und irgendwann manifestiert sich das im Körper. Der Körper erinnert sich und hält es fest. Da ist dann die negative Auswirkung. An der Schule versuchen wir, das am entgegengesetzten, am positiven Pol zu machen. Den Schülern ein Bewegungsrepertoire anzubieten, das wichtig ist, um es sich dann in der späteren Arbeit wieder zugänglich zu machen. Es geht nicht um ein Vokabular. Das

⁴² Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch 1992, S. 83

brauchst du, um Faust zu machen, das brauchst du, um die Tragödie zu machen, das brauchst du, um Clowns zu machen. Die Kreation ist eine große Suppe. Da ist keine Logik. Wenn du einmal da unten was anstößt, dann fängt es an, sich zu bewegen und wir wissen selber nicht, in welche Richtung es gehen wird, aber es wird sich bewegen. Wir haben dann das große Vertrauen in der Begleitung mit den Schülern, daß sich da unten was tun wird.

(...)Der Körper wird häufig als Instrument verstanden. Der Schauspieler muß sein Instrument schulen, damit er es hinterher nutzen kann. Ich finde das fürchterlich. Es ist eine Einheit, wo sich im Körper das Geistige und das Seelische manifestiert und auch zum Ausdruck bringt. Wenn wir jetzt versuchen, einen dieser drei Bereiche, das Körperliche, bewußt in den Vordergrund zu stellen, dann wissen wir, daß wir gleichzeitig die anderen Bereiche auch in Bewegung bringen. Wenn das Körperliche in die Dynamik kommt, dann kommt das Geistig - Seelische auch in die Dynamik. Es geht nicht darum, den Körper zu trainieren auf eine Höchstleistung hin, sondern zu sagen, wenn der kreative Akt ein Akt ist, wo ich aus der inneren Bewegung heraus etwas nach außen kommen lasse, dann ist jetzt die Frage, wie komme ich überhaupt an eine innere Bewegung ran? Die Schule sagt ganz einfach, wenn ich den Körper in Bewegung bringe und nicht systemisch in Bewegung bringe, Feldenkrais ist eine Methode, Ballett ist eine Methode, da bewegt sich der Körper auch, aber er ist nicht in der Dynamik. Wenn der Körper in eine dynamische Bewegung hineinkommt, dann kommt der Geist auch in eine dynamische Bewegung. Dann erst ist Kreation möglich. (...) Alle Themen sind pädagogische Themen, die letztendlich immer wieder diese innere Bewegung initiieren wollen“.⁴³

3.4.2. Bewegungsanalyse

Um in Improvisationen das Leben mit Bewegungen darstellen zu können, muß Bewegung analysiert und in ihre Grundeinheiten zerlegt werden, dabei geht es allerdings um mehr als um den rein technischen Vorgang der Analyse, sondern um das Begreifen von Bewegung. Es ist grundlegend die Dinge dahinter sehen zu können, um auch andere Dimensionen wahrnehmen zu können.

„Ich muß zum einen Wirklichkeit begreifen können, um dann in der Wirklichkeit noch eine andere Dimension wahrnehmen zu können. Wenn ich ein Beispiel nehme: Ich kann einen Baum auf 150 verschiedene Arten und Weisen zeichnen, aber ich muß das Wesen des Baumes erst

⁴³ Prattki, 1999, S. 8 f

einmal begriffen haben. Wenn ich mir einen Baum von Picasso angucke oder einen Baum von Klee angucke, dann sind die unterschiedlich gezeichnet, haben nichts miteinander zu tun. Beide haben aber das Wesen des Baumes begriffen. Wenn ich mir von Picasso die Skizzen angucke, der in einem einzigen Strich einen Stier zeichnet, dann hat Picasso sich aber erst einmal die Wirklichkeit angeschaut und hat den Stier begriffen und kann jetzt den Stier so essentialisieren, daß in einer einzigen Geste die ganze Dynamik des Stiers zum Ausdruck kommt. Letztendlich ist die Pädagogik an der Schule nichts anderes.

Die Schüler lernen oder versuchen es zumindest, im ersten Jahr nichts anderes zu machen als sich das Leben anzuschauen und wie sich das Leben bewegt. Die müssen raus in den Zoo und gucken, wie sich die Tiere bewegen. Die gehen raus und gucken sich an, wie sich in einem bestimmten Viertel von Paris das Leben bewegt. Sie versuchen dann hinterher, das in den eigenen Körper hineinzunehmen, aber erst einmal lernen sie zu schauen, wie bewegt sich das Leben. Da reden wir noch gar nicht von Theater (...).

Wenn ich das nicht als Grundlage habe, kann alles andere nicht funktionieren. Ich kann dann nicht die Dinge dahinter wahrnehmen, das ist einfach nicht möglich.

Somit ist es das Wichtigste, Sehen zu lernen! Für die Schüler, um in der Kreation tätig zu werden. Für die Lehrer, um als Pädagogen tätig zu werden. Augen öffnen und gucken, was ist da überhaupt? Wenn ich also Bewegung beobachte und die Gesetzmäßigkeiten erkenne, die immer wieder auftauchen und die dann auf Theater übertrage. Wenn ich ein kleines Beispiel gebe: Wenn ich einen Schritt mache, kommt normalerweise eine klitzekleine Gegenbewegung am Anfang. Ich bring den Körper ein ganz kleines bißchen nach hinten ins Ungleichgewicht, um dann den Schritt nach vorne zu machen. Das muß ich aber erst einmal beobachten, um zu sehen, überall auf der Welt gehen Leute auf diese Art und Weise. Wenn sie anfangen zu gehen, gibt es eine kleine Appellbewegung in die entgegengesetzte Richtung, um dann nach vorne zu gehen. Ich kann das ganz einfach sagen, um nach vorne zu gehen muß ich einen Schritt nach hinten machen. Wenn ich diese Gesetzmäßigkeit auf das Theater übertrage, dann kann ich verstehen, warum bei Shakespeares Tragödien die lustigen Szenen vor den tragischen gebaut sind. Um das Tragische verstehen zu können, brauche ich erst einmal das Oppositionelle, das Gegengewicht. Dann mag ich besser verstehen, warum Hass und Liebe relativ nah aneinander dran sind. Wer liebt, kennt auch die Eifersucht. Weil in einer Bewegung immer zwei sind. So wie im Schritt nach vorne die Bewegung nach hinten. Das Leben spielt sich in Oppositionen ab. Wenn ich diese Gesetzmäßigkeit auf das Theater übertrage, entwickeln sich ganz viele Dinge aus dieser Bewegungsgesetzmäßigkeit. Darum muß der Schüler aber erst einmal lernen zu gucken, da analysieren wir ganz Vieles und versuchen, genau hinzuschauen. Das ist die ganz

große Aufgabe von Lecoq gewesen, was für Gesetzmäßigkeiten sind in die menschliche Bewegung eingeschrieben ? (...) Das körperlich zu erfahren braucht Zeit.

Wenn ich jetzt das Ei da nehme und schmeiß das gegen die Wand. Wutsch. Das zerplatzt und läuft dann langsam runter. Oder ich guck mir ein Zuckerstück an, das ich in ein Glas Wasser hineinwerfe, wie sich das jetzt so ganz langsam auflöst. Wo fängt das an sich aufzulösen, oben oder unten? Was für einen Rhythmus hat das? Passiert das regelmäßig oder hat es da auch Überraschungen? Wenn ich ein Blatt Papier zusammenknülle und das auf den Boden werfe und jetzt sehe, wie sich das öffnet, was für einen Rhythmus hat das? Öffnet sich das gleichmäßig?

Also wirklich nur über das Gucken, ich muß mir nur den Rhythmus anschauen und das dann versuchen, in den Körper hineinzulegen. Es wird dann nicht reichen, sich das im Kopf zu überlegen.: Wie wäre das denn jetzt, wenn ich ein Papier zerknülle ...? Ich muß es mir anschauen! Dann ist alles, was ich brauche da, wenn ich es dann in meinen Körper hineinnehme, dann werde ich beim Spielen merken, was auch noch für andere Qualitäten da drin sind. Materie z. B. ist immer tragisch. Wir nehmen die Arbeit mit den Materien, um in der langen Reise die Tragödie vorzubereiten. Die Tragödie zeichnet sich dadurch aus, daß du etwas ausgesetzt bist, das immer größer ist als du. Es gibt eine Bestimmung . Es gibt ein Schicksal, dem du dich nicht entziehen kannst. Wenn ich das jetzt versuche von hinten aufzuzäumen und sage, Materie ist immer tragisch, weil die Verformung der Materie nie von der Materie gewollt ist. Das Ei möchte nicht gegen die Wand geworfen werden, das Plastik zieht sich nicht von selbst auseinander, der Stahl verformt sich nicht von alleine. Es kommt immer die Manipulation von außen, die die Materie verformt. Das Blatt Papier knüllt sich nicht von selber zusammen. Es wird zusammengeknüllt. Die Feder drückt sich nicht selber zusammen, es wird von außen manipuliert. Diese Erfahrung zu machen, wirklich zu merken, ich werde manipuliert und meine Form verändert sich, ich kann da nichts dran machen. Das kann ich nachher auf einen theatralischen Bereich übertragen wie z.B. die Tragödie. Wenn ich einem Schüler das so erklären würde, also in der griechischen Tragödie ist das so und so, dann würde er ganz nett zuhören, dann würde er das mitschreiben wie an der Universität und hätte intellektuell die griechische Tragödie verstanden und könnte seine Doktorarbeit darüber schreiben. Wir sagen, für alles braucht es erst einmal eine körperliche Erfahrung und ich muß mir erst einmal das Leben anschauen und kann von daher dann in andere Bereiche hineinarbeiten. Die Bouffons⁴⁴, die wir im zweiten Jahr erarbeiten, ohne jetzt die Bouffons zu erklären, das würde jetzt zu weit führen, wo ich erst einmal sagen kann, die sind körperlich anders als wir. Da kann ich natürlich

⁴⁴ Abschnitt 3.5.2.

sagen, daß die Arbeit mit den Tieren im ersten Jahr, wo die Schüler einen ganz anderen Körper entwickeln, den der Mensch normalerweise nicht ausübt, daß ich ihnen damit eigentlich schon eine Tür öffne, etwas ganz Anderes zu sein, jemand ganz Andereres zu sein, was völlig Fantastisches zu sein. Wenn ich dann im zweiten Jahr darauf zurückgreife, dann ist da schon eine körperliche Spur, ein körperliches Erfahrungsgut, auf das sie sich wieder beziehen können, um damit dann im theatralischen Bereich weiterarbeiten zu können.⁴⁵

3.4.3. Der Improvisationsunterricht

Für Lecoq war die Improvisation ein ständiges Training des Spiels vor dem Zuschauer; das heißt, der Zuschauer soll in keinem Augenblick vergessen werden. In der Schule ist bei einer Klassenstärke von dreißig Personen immer ein reelles Publikum präsent. Die Improvisation gibt dem Schauspieler die Möglichkeit, sich zu enthüllen, statt sich hinter vorgegebenen Strukturen zu verstecken. Dabei sah Lecoq alles, was seiner Ansicht nach zu psychologisch oder zu sehr in die Richtung des Selbsterfahrungstheaters ging, kritisch. Text, der bei der Improvisation entsteht, dient erst einmal der Überprüfung der Authentizität der geschaffenen Figur durch die Einheit von Wort und Aktion.⁴⁶

Peter Brook, einer der bedeutendsten zeitgenössischen Regisseure, sieht die Improvisation als Mittel und Ziel:

„Der Schauspieler, der sich versteckt, fürchtet sich vor der Improvisation, weil man sich in der Improvisation enthüllt. Vor allem in der echten Improvisation, die wirklich ohne Struktur ist, wird der Schauspieler vom Augenblick selbst, von der Erregung des Moments beansprucht und hat keine Zeit, nachzudenken. Also zeigt er sich, liefert sich aus. Wenn er sich weigert, sich auszuliefern, wenn er nicht die Mittel oder die Phantasie oder die Freiheit hat, sich hinzugeben, improvisiert er schlecht. Um gut zu improvisieren, muß man sehr schnell, sehr offen und zu allem bereit sein. Aber am Anfang der Arbeit ist die Improvisation nicht unbedingt von hoher Qualität. In diesem Moment ist sie ein Mittel, das dem Schauspieler hilft, offener, schneller,

⁴⁵ Prattki 1999, S. 5 ff

⁴⁶ Köller 1993, S. 68 f

sensibler zu werden. Sie ist also ein sehr wichtiges Arbeitswerkzeug. (...) Man kann sagen, daß die Improvisation ein Ziel ist, wenn man unter improvisieren 'lebendig sein' versteht.⁴⁷

Außerdem ist man in der Improvisation gezwungen, sich mit der menschlichen Beziehung auseinanderzusetzen. Dies ist einer der wichtigsten Punkte, denn der Mensch wird im Grunde erst lebendig, wenn er sich mit etwas in Beziehung setzt, wobei dies nicht immer ein Mensch sein muß. Ein Mensch kann sich mit dem Raum, der Luft oder einer Blume in Beziehung setzen, doch am interessantesten und spannendsten ist es, wenn Menschen sich begegnen und aufeinander reagieren.

„Der menschliche Kontakt ist die einzige unentbehrliche Wirklichkeit“⁴⁸.

3.4.4. Die neutrale Maske

„Der Körper weiß Dinge, von denen wir noch nichts wissen. Man darf aber nicht zu früh sprechen. Deswegen beginnen wir in der Schule mit der Stille, um besser zu begreifen, was man später zu sagen hat.

Man muß zur Stille zurückfinden, in der das Wort später, das *Wort* hörbar wird.“⁴⁹

Ein theaterpädagogisches Hilfsmittel lernen die Schüler gleich zu Anfang des ersten Jahres kennen: die neutrale Maske. Sie ist eine Maske ohne speziellen Ausdruck, und da mit ihr nicht gesprochen wird, eine Maske der Stille. Erst einmal läßt sie durch diese Entindividualisierung den Spieler zum Menschen an sich werden.

„Eine der überwältigsten Übungen, die man mit Schauspielern machen kann und die an vielen Schauspielschulen, an denen man mit Maske arbeitet, durchgeführt wird, besteht darin, jemandem eine schlichte, ausdruckslose weiße Maske aufzusetzen. Der Augenblick, in dem jemandem auf diese Weise sein Gesicht genommen wird, ist das aufregendste Erlebnis: plötzlich steht man da und weiß, das Ding, mit dem man lebt und von dem man weiß, daß es die ganze Zeit etwas ausdrückt, ist nicht mehr da. Dies ist das stärkste Gefühl von Befreiung, (...) sich plötzlich für eine gewisse Zeit von seiner Subjektivität befreit zu fühlen. Damit erwacht unausbleiblich das Bewußtsein für den Körper. (...)

⁴⁷ Brook, Peter 1988, S43

⁴⁸ Brook 1988, S. 46

⁴⁹ Lecoq 1999, Arte

Unweigerlich wird er sich sofort all dessen bewußt, was er normalerweise vergißt, weil nun die ganze Aufmerksamkeit von diesem gewaltigen Magneten zwischen den Schultern freigegeben worden ist.⁵⁰

Wenn man Menschen beobachtet, die zum ersten Mal eine Maske aufsetzen, ist man häufig erstaunt, welche klare Sprache der Körper spricht. Jede Zweideutigkeit, alles Verwischte und Unklare verschwindet. Dabei drückt der Körper auch das deutlicher aus, was der Einzelne eigentlich nicht ausdrücken möchte oder von dem er nicht weiß, daß er es ausdrückt. Verschiedene Zwänge oder Ängste, die jeder lieber verbirgt, werden sichtbar, doch dadurch wird es möglich, mit und an ihnen zu arbeiten.

Allerdings wird hier nicht psychologisiert, werden nicht innere Prozesse verbalisiert, sondern hier wird das Augenmerk allein auf den Körper und seine Bewegungen gerichtet, nicht auf das, was darüber hinaus jedem Einzelnen deutlich wird und ihn beschäftigt.

Simon Mc.Burney, ehemaliger Schüler der Ecole Jacques Lecoq und Regisseur des Theatre Complicite, stellte fest:

„(...) Wirklich neutral sein ist nicht möglich, aber wir können uns mit einem mal sehr nahe kommen und Dinge entdecken, die uns ganz besonders eigen sind. Während wir also versuchen neutral zu sein, wird deutlich, was wir wollen und was wir haben. Wenn man diese Schule besucht hat, ist man in der Lage, dies klarer auszudrücken.“⁵¹

Ohne Vergangenheit und ohne vorangegangene Konflikte repräsentiert die neutrale Maske einen Zustand der Ruhe, der Disponibilität, der Offenheit und des teilnehmenden Interesses der Welt gegenüber. Die Disponibilität könnte dem Begriff der Ökonomie und Motilität bei Feldenkrais zugeordnet werden. „Mit Disponibilität des Körpers meint Lecoq jenen Zustand der Bereitschaft und Durchlässigkeit, in welchem der Körper jederzeit in Aktion treten kann und durch keinerlei Verspannungen und Blockierungen

⁵⁰ Brook, Peter 1989, S. 296

⁵¹ Mc. Burney, Simon 1999, Arte

geistigkörperlicher Art daran gehindert wird.⁵² Dieser Punkt ist der Ausgangspunkt aller schauspielerischen Arbeit. Somit bildet die neutrale Maske, nach Lecoqs Ansicht, die Basis für alle anderen Darstellungsformen, auch die ohne Maske.

3.4.5. Dynamik der Natur

Um ein möglichst breites Bewegungsrepertoire zu erarbeiten, dient die Natur mit ihren reichhaltigen Angebot an Elementen, Materien, Farben, Licht und ihrer Tier- und Pflanzenwelt als Vorbild. Diese werden zunächst in ihren Bewegungen und ihrer jeweiligen Dynamik analysiert, um sie dann zu imitieren und in den Körper hineinzunehmen und in das Imaginationsrepertoire aufzunehmen. Die darstellende Person ist dabei beispielsweise nicht nur am Meer, sondern selbst das Meer, um dann aber diese Eigenschaften zu vermenschlichen.

Dies geschieht anfangs unter Zuhilfenahme der neutralen Maske.

„Bei der Identifikation mit den Elementen handelt es sich um die Naturelemente Wind - Meer - Feuer und als viertes Element nicht Erde, sondern Baum, da dieser nach Lecoqs Ansicht die Erdverbundenheit besser spielen läßt und sich stärker von den Materien unterscheidet. Es soll die Essenz des jeweiligen Elements gefunden werden, beispielsweise das Meer in all seinen Zuständen: ruhig, stürmisch, sanft, friedlich, gewaltig, wogend, brausend, wiegend usw.“⁵³

Hierbei geht es nicht um naturwissenschaftliche Analysen, sondern darum, daß die Natur bestimmte Grunddynamiken hervorgebracht hat, die analog auch die menschliche Natur bestimmen. Hier geht es nicht um Dimensionen von richtig oder falsch, sondern darum, seine eigene Dynamik in dem jeweiligen Element zu finden und dann festzustellen, was für ein reichhaltiges Bewegungsrepertoire die Natur bietet. Also der Weg von außen nach innen und von innen nach außen.

Anschließend wird diese Erfahrung ausgedehnt auf Farben und Licht. Dann geht es ins Reich der Tiere. Auf diesen erarbeiteten Grundlagen können Figuren entwickelt werden, die sich durch Klarheit und Strenge auszeichnen. Der Mensch wird unter die Lupe

⁵² Köller 1993, S. 50

⁵³ hier und im folgendem beziehe ich mich auf Köller 1993, S 77 ff

genommen und bestimmte Punkte, die einen Charakter ausmachen, werden deutlich herausgestellt.

3.4.6. Auto - cours

Zu den Dingen, die die Schüler der Ecole Lecoq am meisten fordern, zählen zweifellos die *auto - cours*, also die Eigenarbeit der Schüler.⁵⁴ Eineinhalb Stunden pro Tag, die fest im Stundenplan eingeschrieben sind, arbeiten die Schüler in Kleingruppen zu Themen, die im direkten Zusammenhang zum Unterricht stehen. Dabei ist die Aufgabenstellung bewußt unklar und offen, weil davon ausgegangen wird, daß sich das selbst Entdeckte stärker und dauerhafter einprägt. Die Ergebnisse werden in einer wöchentlichen Aufführung, die jeweils freitags stattfindet, präsentiert.

Die Konstellation der Kleingruppen wechselt von Woche zu Woche. Auf diese Weise sammeln die Schüler Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit allen anderen Beteiligten und es bilden sich nicht so rasch Untergruppen in den Klassen. Das heißt aber auch, daß trotz Antipathie oder sonstiger Schwierigkeiten, die auf zwischenmenschlicher Ebene auftreten können, innerhalb von einer Woche ein möglichst gutes Ergebnis erzielt werden muß. Da es keinen 'Meister' gibt, der nun sagt wie was am besten umgesetzt wird, kommen hier die verschiedenen Charaktere zum Vorschein. Wie werden Vorschläge angenommen? Nicht alle können ihre Ideen durchsetzen. Wird überhaupt jedem zugehört? - Die *auto - cours* sind ein breites Übungsfeld für jeden Einzelnen. Toleranz, Durchsetzungsvermögen, Grenzen erkennen, Fähigkeit zur Gruppenarbeit, selbständige Kreation ist gefragt. Ein Mikrolabor. Eine Schule in der Schule.

„Wenn die nachher mit einem Regisseur arbeiten, kommen die auch schon mal mit eigenen Ideen. Weil die das permanent lernen, die werden immer dazu herausgefordert, das Eigene in den Mittelpunkt zu stellen. Das ist natürlich eine Qualität, die nicht immer geschätzt wird und es geht jetzt nicht um Egoismus, deshalb ist es ja auch eine Pädagogik in der Gruppe, es ist ja auch da wieder eine Opposition, einerseits das Eigene und andererseits sind die permanent in

⁵⁴ im folgendem beziehe ich mich auf Köller, Thomas 1993, S 95 ff und auf Schloz, Monika R., einer Schülerin der Ecole Jacques Lecoq, Interview mit der Verfasserin dieser Arbeit am 11.02.99, in Paris: Anhang C

der Gruppe. Wo es auch darum geht, das in eine Gruppe integrieren zu können, sonst verlassen die nachher die Schule als absolute Egomane, die nur noch an sich denken, aber sie müssen auch den Kontakt zwischen sich und der Gruppe immer wieder herstellen können. Ich kann 'ja' zu mir und meinem Eigenen sagen, aber ich kann es auch in der Gruppe leben, ich muß dafür nicht in die Wüste ziehen. Das sind wiederum Qualitäten, da reden wir von gesellschaftlichen Zusammenhängen. Da reden wir von hierarchischen Strukturen. Wie weit kann ich auch einen anderen dazu ermutigen, 'ja' zu Seinem zu sagen?⁵⁵

Die entwickelten Szenen werden den gesamten Schülern des ersten Jahres, interessierten Schülern des zweiten Jahres und mehreren Lehrern gezeigt. Dabei wird es nicht akzeptiert, wenn eine Gruppe zu keinem Ergebnis gekommen ist, sie müssen trotzdem das vorführen, was sie entwickelt haben. Bei einer über hundertköpfigen Zuschauerzahl kann dies ausgesprochen unangenehm für die betreffende Gruppe werden. Bis zu seinem Tod wurden die Szenen immer zuerst der Kritik Lecoqs selbst unterzogen,

die anschließend von anderen Lehrern erweitert wurde, wobei der momentane Ausbildungsstand immer berücksichtigt wurde.

Insgesamt müssen sich die Schüler im ersten Jahr hauptsächlich mit den schauspielerischen und gestalterischen Grundproblemen auseinandersetzen.

3.5. Das zweite Jahr

Aus den ca. 100 Schülern des ersten Jahres werden 30 ausgewählt, die das zweite Jahr auf der Ecole Jacques Lecoq absolvieren dürfen.⁵⁶ Die Auswahl erfolgt nach verschiedenen Kriterien.

Die Schüler sollten gruppenfähig sein, da die Kreation in der Gruppe noch mehr gefordert wird. Das heißt, daß über die Anforderungen an die spielerischen Qualitäten hinaus Durchsetzungsvermögen gefragt ist. Dabei sollte niemand ständig sein Ego in den Vordergrund stellen. Die eigene Kreation steht grundsätzlich noch mehr im Vordergrund, als das im ersten Jahr der Fall ist. Es kann aber auch jemand ins zweite Jahr kommen, der über interessante Fähigkeiten als Regisseur verfügt oder Personen, die die Gruppendynamik fördern und bereichern. Grundsätzlich steht - im Gegensatz

⁵⁵ Prattki 1999, S. 13

⁵⁶ Im folgendem beziehe ich mich auf Prattki 1999, S 22 ff

zum ersten Jahr - das Schauspiel, die Kreation und das Spiel mit den verschiedenen Theaterstilen mehr im Vordergrund.

Bei den verschiedenen Stilen handelt es sich vor allem um die Tragödie und das Melodrama, wobei hier der Chor eine große Rolle spielt. Desweiteren sind die Commedia dell'arte, der Bouffon (der Narr) und der Clown große Themen.

Allerdings werden diese Stile nicht streng einstudiert, sondern es wird mit ihnen gespielt, um aus ihnen Neues schöpfen zu können.

Um zu verdeutlichen, daß auch bei den Themen des zweiten Jahres mehrere Ebenen angesprochen werden, sollen im folgendem drei Themen kurz beschrieben werden.

3.5.1. Der Clown

Der Clown wurde von Lecoq zu neuem Leben erweckt. Für ihn war die kleine rote Nase die kleinste Maske der Welt.

„(...) Die kleine rote Nase ist für mich, aber auch für die Schüler, so wichtig geworden, daß sie jetzt einer Uniform gleicht mit dem Untertitel: der Clown. Sie ist eine Maske, die aus einer Person die eigene Lächerlichkeit herausholt. Sie entspricht der neutralen Maske. Die neutrale Maske stellt das Kollektiv dar, in dem jeder dem anderen gleichen will. Der Clown hingegen ist völlig individuell. Das Lächerliche jedoch gehört ihnen allen (...)“⁵⁷

„Offenheit, Naivität und permanenter Kontakt zum Publikum sind die Stilformen des Clownnesken und gleichzeitig befreiende Erfahrung für den Spielenden, der seine Schwächen nicht versteckt, sondern zeigen lernt. Die Suche nach dem eigenen Clown ist für den Schüler auch die Suche nach der Freiheit, er selbst sein zu können. Er lernt das Akzeptieren seiner eigenen Wahrheit und die Fähigkeit, andere darüber lachen zu lassen.“⁵⁸

Der Clown kann auch eine wirklich schmerzvolle Erfahrung sein. Die Komik und die Tragik des Clowns liegen darin, daß er dort versagt, wo er erfolgreich sein möchte, und dort erfolgreich ist, wo er es nicht beabsichtigt. Nur wenn es dem Schüler gelingt, seine Verzweiflung, seine Unzulänglichkeiten und seine eigene Lächerlichkeit, die er in sich selber findet, dem Publikum ungeschminkt und ehrlich zu zeigen, wird er sein eigenes authentisches Spiel entwickeln können.

3.5.2. Der Bouffon

„Lecoq unterscheidet die Bouffons stark von den Clowns, die beide den Zuschauer zum Lachen provozieren. Während die Clowns für ihn naiv, gutmütig und ungeschickt sind, so daß der Zuschauer über sie lacht, sind es für ihn die Bouffons, die letztendlich über den Zuschauer lachen, da sie mit ihrer zynischen Intelligenz und ihrer beißenden Ironie die Welt der Normalen verspotten.“⁵⁹

⁵⁷ Lecoq 1998, Arte

⁵⁸ Köller 1993, S 136

⁵⁹ Köller 1993, S129

Der Bouffon kann mit allen Stilen spielen. Er befindet sich jenseits von Gut und Böse.

„Ein Bouffon ist närrisch. Närrisch sein bedeutet, sich über etwas lustig zu machen. Gewissermaßen etwas zu zerstören. Wenn ich die Gangart von jemandem imitiere, dann mache ich mich etwas über ihn lustig, wodurch auch andere Personen über ihn lachen. Der Bouffon ist ein richtiger Possenreißer. Natürlich haben wir uns nicht nur über einzelne Personen lustig gemacht. Es gab eine Entwicklung hin zum Grotesken. Zu grotesken Karrikaturen der Leute. Wir haben uns aber auch über das Mysterienspiel selbst lustig gemacht. Was wiederum im Mysterienspiel und in der Tragödie mitschwingen konnte, und genau das hat das Tragische ausgelöst. Für mich sind die Bouffons ein Teil des Mysterienspiels, genau wie bei der Tragödie. Es gibt eine Verbindung mit dem Mysterium. Aber genau im umgekehrten Sinn. Der Bouffon spuckt in den Himmel, denn seine Götter sind in der Erde. Er kehrt die Werte ständig um. Er vermittelt Freiheit. Ich glaube, daß er dem Tragischen zu neuem Leben verhilft.“⁶⁰

3.5.3. Commedia dell'arte

Lecoqs großes Interesse an der Commedia dell'arte liegt wohl darin begründet, daß diese italienische Theaterform als Ausdruck des Theatralischen schlechthin gilt.⁶¹ Sie verkörpert geradezu Vitalität, Sinnlichkeit und Spontaneität. Als Körpertheater und Maskenspiel ist sie ein lebendiger Gegenpart zum akademischen Literaturtheater. Improvisationskunst sowie ein Feuerwerk mimischer, musikalischer und choreographischer Einfälle sind die hervorstechendsten Merkmale dieses Theaterstils, der im Barock seine Blütezeit erlebte.

Lecoq ging es jedoch nicht "(...) um eine historisch exakte Rekonstruktion der Commedia dell'arte, sondern um das Wiederentdecken gewisser schauspielerischer Prinzipien, die auch heutiges Spiel bereichern können. Für ihn sind die Improvisationen der Commedia dell'arte 'taktische' Improvisationen, das heißt, sie haben zwar präzise Regeln, aber keine festen Codes wie orientalische Theaterformen, in denen jede einzelne Geste festgelegt ist. Diese Regeln sind für ihn die Regeln des Theaters an sich, da es universelle professionelle Regeln sind. Entscheidend ist für ihn das nicht -

⁶⁰ Lecoq 1998, Arte

⁶¹ Dumont 1998, S 64 ff

psychologische Spiel der Commedia dell'arte, in der die Handlung immer Vorrang vor dem Charakter hat.

Jeder Gedanke wird Handlung; Wort und Geste gehören immer zusammen, sind gleichberechtigt und drücken sich immer gleichzeitig aus“.⁶²

„(...) Eine Geisteshaltung der Commedia dell'arte ist wunderbar: das Lächerliche. Das ist gut. Man hat Hunger, man hat Angst vor allem. Es geht ums Überleben. Das Leben ist Luxus aber das Überleben ist wichtig. Bei der Not des Menschen ist die Commedia dell'arte interessant (...)“.⁶³

Zur Veranschaulichung der Stile, mit denen an der Ecole Jacques Lecoq gearbeitet wird und die von Jacques Lecoq maßgeblich geprägt wurden, soll dieser kurze Einblick genügen.

3.6. Das erste und das zweite Jahr - Der Unterschied

Das erste und das zweite Jahr unterscheiden sich in ihrem Konzept in einigen Punkten grundsätzlich. Im zweiten Jahr sind zwar die spielerischen Fähigkeiten mehr gefordert, doch ist es, in Hinsicht auf das gesamtpädagogische Konzept, im Gegensatz zum ersten Jahr reduzierter.

„(...) Das erste Jahr hat verhältnismäßig wenig mit Theater zu tun. Bereitet den Teig aber sozusagen vor, so daß diejenigen, die ins zweite Jahr kommen, die Arbeit überhaupt machen können. Man zerlegt etwas in seine Einzeteile, um es hinterher neu zusammensetzten. Das erste Jahr ist dazu da, die Teile auseinanderzunehmen und sich neu zu betrachten. Das zweite Jahr ist dazu da, um sie auf eine neue Art und Weise zusammensetzen.

(...) Wenn ich die Philosophie auf einen Satz reduziere, dann heißt es „Tout Bouge“ - Alles bewegt sich! Das ist auch die Grundphilosophie des ersten Jahres, alles bewegt sich - merk ich's denn? Laß ich das zu? Der kreative Urgrund ist keine Struktur. Im ersten Jahr treten die Schüler die Reise an in diesen Urgrund, also den poetischen Urgrund, aus dem so alles kommt. Was wird man da unten finden, wo es noch keine Sprache gibt? Da gibt es Töne, da gibt es Laute, da gibt es Licht und Farben, da gibt es Dynamiken, aus denen dann in der Zeit was

⁶² Köller 1993, 116 f

⁶³ Lecoq 1998, Arte

entstehen kann. Das erste Jahr dient dazu, genau an diesen Punkt, an diese kreative Ursuppe, die in jedem einfach da ist, ranzukommen. Jeder ist kreativ. Jeder kann kreativ sein. Die meisten trauen sich das nicht zu.

Doch jeder von uns hat ein großes kreatives Potential, und das freizusetzen ist das Anliegen des ersten Jahres. Wenn wir feststellen, daß dieses kreative Potential möglicherweise nicht für das Theater gedacht ist, heißt das nicht, daß dieses kreative Potential möglicherweise nicht mehr genutzt werden kann. Dann kann ich das in meinen eigenen Bereich mit hineinnehmen oder mir das Eigene wieder neu konstruieren.

Das ist die große Unterscheidung, im ersten Jahr reden wir nicht so ganz viel von Theater. Es bewegt sich immer wieder um die Frage : Wie spiegelt sich das außen in mir wieder und wie bewegt mich die Welt? (...) Wie bewegt sich das Leben? All das, was ich mache in meinem Leben, ist eine Reaktion auf etwas (...).⁶⁴

Jedem Schüler wird also im ersten Jahr ermöglicht, sich ganzheitlich neu zu betrachten, das Wesentliche in sich zu entdecken, der eigenen Wahrheit ins Gesicht zu sehen. So hat er die Möglichkeit, mit dem Wissen um die eigenen Fähigkeiten und Wünsche die Entscheidung zu treffen, seinen Weg zu gehen.

3.7. Das Pädagogische Jahr

Das Pädagogische Jahr ist das dritte Jahr, das man auf der Schule absolvieren kann.⁶⁵ Es ist für die Leute vorbehalten, die die zweijährige Ausbildung der Schule bereits abgeschlossen und anschließend praktische Erfahrungen im Theaterbereich gesammelt haben und sich für das Unterrichten der Pädagogik Lecoqs schulen wollen. Was ganz einfach ausgedrückt heißt: 'Sehen lernen'. In der Praxis heißt das, dem Unterricht des ersten Jahrgangs, zum größten Teil als Beobachter, beizuwohnen und ihn hinterher mit den betreffenden Lehrern zu diskutieren. Dies bezieht sich auf die Kritik der auto - cours, die schulinternen Ausleseverfahren und auf den Improvisationsunterricht. Beim Bewegungsunterricht können sie ihre Fähigkeiten als Teilnehmer wieder auffrischen und dabei die pädagogische Vermittlung beobachten.

⁶⁴ Prattki 1999, S. 23

⁶⁵ Im folgenden beziehe ich mich auf Köller 1993 und auf Prattki 1999.

Am Unterricht des zweiten Jahres dürfen die Schüler nicht hospitieren, was damit begründet wird, daß er eine nicht so stringente pädagogische Linie aufweist, sondern sich eher nach künstlerischen Gesichtspunkten vollzieht.

Diese Vermittlung eines pädagogischen Gesamtkonzeptes sucht in deutschen Schauspielschulen - und nicht nur dort - ihresgleichen.

3.8. Laboratoire d'Etude du Mouvement (L.E.M.)

Die Geometrie und das Verhältnis von Körper und Raum bildet einen weiteren Schwerpunkt in den Untersuchungen Jacques Lecoqs. 1977 schuf er aus diesem Grund das an seine Schule angegliederte, jedoch autonome, Laboratoire d'Etude du Mouvement, um seinen Schülern, aber auch von außerhalb kommenden Personen wie z.B. Architekten und Bühnenbildnern, die Möglichkeit zu geben, die „Dynamiken des Raumes erforschen zu können, um so dynamische Räume schaffen zu können.“⁶⁶

Der Kurs erstreckt sich über einen Zeitraum von einem Jahr und findet an drei Abenden in der Woche statt, wobei er an zwei Abenden im benachbarten Atelier der 'Association pour l'Etude du Mouvement' stattfindet. „(...) Ziel ist dabei unter anderem, zu lebendigen Architekturen der Bühne zu gelangen, die den Körper des Schauspielers nicht wie Mauern einschließen, sondern sich mit seinem Spiel zu einem dramatischen Ganzen verbinden.“⁶⁷ Der Raum soll zum Partner des Schauspielers werden, so wie die Stille die Partnerin des Wortes ist.

Am Anfang des Kurses müssen die Schüler aus verschiedenen Materialien Objekte zu verschiedenen Themen herstellen, wie z.B. aus Ton ein Objekt, das die Stille ausdrückt. Im weiteren Verlauf setzen die Schüler sich bildnerisch mit den Dynamiken der intensiven menschlichen Gefühle wie Wut, Haß, Angst, der Formen und Farben und der Musik, Dichtung und Malerei auseinander.

Schließlich werden 'tragbare Strukturen' entwickelt, mit denen als Abschlußarbeit bestimmte Themen, wie z.B. der Mauerfall in Berlin, umgesetzt werden sollen. Diese 'tragbaren Strukturen' werden wie abstrahierte Masken mit dem ganzen Körper getragen. Auf diese Weise erfahren die Schüler „(...) bildnerische Gesetze

⁶⁶ Köller 1993, S46

⁶⁷ Köller 1993, S 46

ganzkörperlich am eigenen Leib (...)“⁶⁸, und die Grenzen einzelner Kunstgattungen werden überschritten.

⁶⁸ Köller 1993, S 47

3.9. Die zwei Reisen der Ecole Jacques Lecoq

Wie schon in den vorangegangenen Ausführungen mehrmals deutlich wurde, vollzieht sich die *Ausbildung* an der Ecole Jacques Lecoq auf mehreren Ebenen. Man könnte auch von zwei Reisen sprechen, die zur gleichen Zeit stattfinden, bzw. einander bedingen. Diese verbal schwer faßbaren Prozesse werden von Thomas Prattki in den folgenden Ausführungen durch einige Beispiele, verdeutlicht.

„ (...)Eine der allerersten Übungen, die die Schüler machen, ist die Rückkehr in das Haus der Kindheit. Sie kommen also nach 20 Jahren zurück. Es ist alles noch so, wie es vorher war, es ist sonst niemand da, sie sind alleine. Sie gehen in ihr Kinderzimmer, und in ihrem Kinderzimmer ist alles noch so, wie es vor 20 Jahren war. Sie entdecken die Spielzeuge wieder, die da noch in ihren Kisten und Schubladen sind, und langsam fangen sie an, mit dem Spielzeug zu spielen und werden langsam wieder zu dem Kind, das sie vor 20 Jahren waren. Da sind dann verschiedene Erinnerungen, und sie werden wieder zum Kind, bis zu dem Moment, wenn sie sich im Spiegel sehen und feststellen, hoppla, ich bin ja doch nicht mehr dieses Kind, und dann gehen sie wieder aus dem Haus heraus und gehen weg.

Diese Übung kann ich jetzt auf ganz unterschiedlichen Ebenen nehmen. Ich kann sie auf eine spielerische Ebene nehmen. Hat jetzt der Schüler die Imaginationsfähigkeit, uns die ganzen Räume erleben zu lassen, die er vor seinem inneren Auge entstehen läßt, so daß wir mit ihm in dieses Haus hineingehen? Das ist die eine Ebene.

Die andere Ebene ist die, daß im Grunde genommen in dieser Übung, die wirklich eine der allerersten Übungen im Jahr ist, die gesamte Lecoq - Pädagogik, ohne daß es ausgesprochen wird, vorgestellt wird. Es geht darum, wieder in sein Kinderzimmer zurückzugehen und wieder Kind zu werden, aber gleichzeitig zu wissen, selbstverständlich bin ich nicht mehr sechs Jahre alt. Ich bin jetzt 26 oder 30 oder wie auch immer. Es reißt schon eine Tiefe auf, die von den Schülern immer weiter vertieft wird. Es hat also einmal diese Theaterebene: Ist der Schüler in der Lage, das darzustellen ? Und auf der anderen Ebene die ganz persönliche Reise, die mit solchen Übungen eingeleitet wird.

Ich nenn' dir ein anderes Beispiel. Im ersten Jahr ist die neutrale Maske ein ganz großes Thema. Die neutrale Maske, wo es um die Disponibilität geht. Den Raum wahrzunehmen, offen zu sein und alles wie zum ersten Mal zu erleben. Die erste Übung ist: Erwachen in der Natur. Die Maske wacht auf und befindet sich jetzt nicht zu Hause im Schlafzimmer, sondern erwacht in der Natur und nimmt erst einmal nur den Raum wahr. Offen, empfänglich für alles, was da

ist und mehr nicht. Es ist für den Schüler in erster Linie eine spielerische Aufgabe, die es zu lösen gilt.

Kommt der Körper über die Zeit in diese Offenheit, daß er wirklich den Raum auch wahrnehmen kann ? Auf der anderen Seite ist es natürlich auch ein großes Thema. Das Erwachen in der Natur, natürlich auch das Erwachen hin zur eigenen Natur. Darüber reden wir mit den Schülern aber nicht. Das würde es wieder intellektualisieren. Aber über diese Körperübungen wird eine geistig - seelische Ebene angesprochen, die ganz wichtig ist.

Ich gebe dir noch eine dritte Übung, auch mit der neutralen Maske.

Die Maske wacht auf und befindet sich im Nebel, und sie steht auf und schreitet jetzt durch diesen Nebel hindurch. Das, was die neutrale Maske in der Tiefe ausmacht ist das, was man im Französischen so schön 'le desire d'avancer' nennt. Ich weiß manchmal nicht, wie man das so schön ins Deutsche übersetzen kann, aber es ist ein ganz tiefer Wunsch, vorwärts zu schreiten. Die neutrale Maske hat keine Vergangenheit und keine Zukunft. Hat keine schwierige Kindheit gehabt. Hat heut' morgen keinen Streß mit dem Partner gehabt und nicht schlecht geschlafen und macht sich keine Gedanken darüber, daß morgen möglicherweise ein Examen stattfindet und hat deswegen heute Streß. Die neutrale Maske ist nirgends woanders als in diesem Moment, nirgends woanders, und erlebt diesen Moment so intensiv wie möglich. Diese Maske erwacht nun im Nebel, und weil sie den tiefen Wunsch hat voranzuschreiten, wird sie auch diesen Nebel durchschreiten. Bis zu dem Moment, wo sich ganz plötzlich der Nebel lichtet und die Maske befindet sich am Meer. Es ist Nachmittag. Das Meer ist ruhig. Die Natur ist im Gleichgewicht. Kein Streß, kein Sturm. Da packt die Maske der Wunsch, einen Stein zu nehmen und ihn hinaus aufs Meer zu werfen.

Das ist auf der einen Ebene eine ganz einfache körperliche Aktion. Aufwachen, gehen. Ist die Spielerin in der Lage, diese Illusion zu geben, ich befinde mich im Nebel, die Illusion zu geben, plötzlich ist der Nebel nicht mehr da, die Illusion zu geben, vor mir seh ich das Meer und in die Aktion zu kommen, Stein und raus damit ?

Auf der anderen Ebene werden ganz viele Themen angesprochen, die für jeden ganz wichtig und essentiell sind. Was heißt das, im Nebel zu sein ? Hab ich im Nebel..., ich sag mal, so im Nebel des Lebens, es gibt ja viele Situationen, wo ich überhaupt nicht weiß, wo es jetzt lang geht, wo soll ich denn hingehen, bleib ich da stehen? Oder bin ich von einem tiefen Wunsch gepackt trotzdem voranzuschreiten ? Hab ich den überhaupt ? Bin ich mit dem in Kontakt ? Schreit ich auch voran, wenn ich nicht weiß, in fünf Minuten kommt da ja was ? Ich weiß ja, wohin ich gehe. Nein, ganz plötzlich befinde ich mich am Meer und komme in die Aktion, weil

ich den Wunsch habe, einen Stein zu nehmen und ihn hinauszuerwerfen. Wie gehe ich mit meinen Wünschen um ? Setzte ich die wirklich so um, daß der ganze Körper engagiert ist ? Wenn der ganze Körper engagiert ist, dann ist der ganze Mensch dabei!
Das heißt, wir reden immer von zwei Reisen. Es gibt eine Reise an der Oberfläche und eine Reise im Untergeschoß.

Wenn ich das mit dem Meer vergleiche würde ich sagen, es gibt oben die Wellen, die haben verschiedene Rhythmen. Da geht es mal schneller, da geht es hoch und runter, da gibt es kleine Wellen und große Brecher. Aber es gibt auch eine Bewegung 50, 100 Meter tiefer. Da sind die Wellen nicht mehr so groß, da sind die Bewegungen viel langsamer. Aber sie wird von der Bewegung da oben beeinflusst, weil sie einfach langsam in die Tiefe geht.

Jeder Schüler an der Schule macht diese Reisen zur gleichen Zeit. Das, was oben auf dem Meer passiert, ist das, was wir immer anregen wollen, wenn wir die Schüler mit Aktionsthemen körperlich provozieren und gleichzeitig wissen, daß über die körperliche Bewegung 50 Meter tiefer auch etwas in Bewegung gebracht wird. Manchmal merk' ich das gar nicht, aber es bewegt sich. Wenn ich mir von oben das Meer angucke, dann sehe ich nicht die Bewegung da unten, aber es gibt sie trotzdem.

Inwieweit jeder Schüler die Reise 50 Meter tiefer auch realisiert und wie wichtig diese Reise auch für ihn ist, das steht jedem selbst zu und hat auch etwas mit dem Persönlichkeitsstand des Einzelnen zu tun. Die Reise findet aber in jedem Fall statt. Es wird nicht sofort gespürt, aber das ist das, was Schüler so häufig artikulieren. Irgend etwas ist da passiert, aber ich kann das gar nicht so richtig beschreiben, weil das Wichtige im Untergeschoß passiert ist. Die wichtigere Reise ist die unsichtbare Reise, die für den außenstehenden Betrachter nicht sichtbar ist und die Schüler realisieren diese Reise auch erst sehr viel später. Der Lecoq hat immer gesagt: ' Ihr begreift erst fünf Jahre später, nachdem ihr die Schule verlassen habt, was da passiert ist'.

Das macht es auch so schwierig, einen intellektuellen Diskurs über die Schule zu halten, weil das Wichtige sich im Verborgenen abspielt. Das kennt jeder. Im kleinen Prinzen heißt es: 'Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar'.⁶⁹

⁶⁹ Prattki 1999, S. 25 ff

4. Die Open Air Inszenierung PAX

Als ein Beispiel der Umsetzung Lecoq's theatralischer Idee, wird nachfolgend die Inszenierung des Open Air Spektakels 'PAX' in Münster, beschrieben

Im Mai 1998 inszenierte das Theater Titanick in Zusammenarbeit mit der Compagnie Off aus Frankreich und dem Pumpenhaus in Münster anlässlich des 350 - jährigen Jubiläums des Westfälischen Friedens ein Open Air Spektakel in Form einer Straßenparade, für das die münsteraner Innenstadt die Kulisse bildete, wobei die architektonischen Besonderheiten in die Inszenierung mit eingebaut wurden.⁷⁰ Auftraggeber war das Kulturrat Münster und gefördert wurde PAX vom Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes NRW, der Stadt Münster und der Stadt Osnabrück, in deren Innenstadt das Projekt ebenfalls in Szene gesetzt wurde. Darüber hinaus wurde PAX im Rahmen der regionalen Kulturförderung in reduzierter Form in vier weiteren Städten in NRW aufgeführt.

Auf Grund der Tatsache, daß den Veranstaltern weitere finanzielle Mittel für die Einbeziehung nicht - professionelle Darsteller aus Münster und Umgebung zur Verfügung gestellt wurden, wurden ca. 100 Laiendarsteller für die Inszenierung gewonnen. In einer sechswöchigen Probenphase wurden sie professionell darauf vorbereitet und in die Entwicklung, von der Idee bis zur Umsetzung, mit einbezogen.

Dieses Projekt steht insofern mit den vorangegangenen Ausführungen in engstem Bezug, als daß PAX von der Entwicklung bis zur Umsetzung durch Jacques Lecoq in vielen Punkten geprägt wurde. Das machte sich sowohl bei der Vorbereitung der Laien als auch bei der Wahl und Umsetzung der Themen bemerkbar. Diese Prägung ist dadurch zu erklären, daß drei Schauspieler des Theaters Titanick, darunter einer der Regisseure von PAX, entweder von Lecoq selber unterrichtet wurden oder die Schule von Phillip Gaulier besucht hatten, der wiederum jahrelang selber an der Ecole Lecoq als Lehrer gearbeitet hat und jetzt seit einigen Jahren seine eigene Schule in London betreibt.

⁷⁰ Im folgendem beziehe ich mich auf Howells, Clair, Mitbegründerin und Mitglied des Theaters Titanick u. Köhler, Uwe, Regisseur von PAX und Mitglied des Theaters Titanick, Interview mit der Verfasserin dieser Arbeit am 18.03.1999 in Münster: Anhang D u. auf meine eigenen Erfahrungen bei der Teilnahme am Projekt PAX u. auf das PAX Infomaterial: Anhang E

4.1. Das Theater Titanick

Theater Titanick ist eine internationale Theatergruppe, die 1990 von Schauspielern und Musikern aus Münster und Leipzig gegründet wurde. Mittlerweile steht ihr Name für faszinierende Open Air Inszenierungen. Ihre erste Produktion 'Titanic', zeichnete sich durch eine hervorragende Bühnen-, Pyro- und Lichttechnik sowie durch Akteure aus, die sich in ihren unterschiedlichen Charakteren, durch ihre körperlichen Aktionen, miteinander in Beziehung setzten. Die Atmosphäre, die durch das Zusammenspiel dieser Elemente entstand und die noch durch die Musiker unterstrichen wurde, zog die Zuschauer in ihren Bann und katapultiert sie in eine andere, völlig phantastische Welt. Diese Qualität von Theater setzte sich in ihren weiteren Projekten fort.

4.2. PAX

Um die Zusammenhänge zum Ansatz Jacques Lecoqs deutlich und verständlich beschreiben zu können, folgt zunächst die Darstellung der Entwicklung und Umsetzung des Projektes in Münster.

4.2.1. Die konzeptionellen Grundgedanken

Einer der Grundgedanken des Projektes PAX, war die Inszenierung als Straßentheater in Form einer Parade mit verschiedenen Stationen, in der sowohl erhöhte fahrbare Module bespielt werden, als auch bestimmte historische Gebäude und Häuserfassaden der Stadt als Kulisse dienen sollten. Die Grenze zwischen Zuschauer und Bühne sollte aufgehoben werden und Schauspieler und Musiker sollten auf fahrbaren Bühnen und Großobjekten inmitten der Zuschauer agieren, wobei die Zuschauer auch selber agieren, denn sie bewegten sich mit der Parade von Bild zu Bild. Ihre Anwesenheit wurde von den Darstellern registriert und genutzt. Sie wurden ins Spiel miteinbezogen. Da das Theater Titanick noch keinerlei Erfahrung mit Paraden theater sammeln konnte und diese Darstellungsform im Gegensatz zu Deutschland in Frankreich eine lange Tradition hat, wurde zur Unterstützung des Projektes die Compagnie Off aus Frankreich nach Deutschland geholt. Somit hatte das Projekt PAX zwei Regisseure: Uwe Köhler vom Theater Titanick und Philippe Freslon von der Compagnie Off.

Eine weitere Idee, die von Anfang an in die Planung miteinflöß war die, durch große Menschenmassen (Laiendarsteller) atmosphärisch starke Bilder zu schaffen.

Grundsätzlich war es auch so, daß der Anspruch nicht darin bestand, daß PAX von den Zuschauern verstanden, sondern Stimmungen mit allen Sinnen wahrgenommen werden sollten. Dies sollte auf subtile Weise, u.a. durch die Wahl der Farben und Formen, durch Musik und Choreographie erreicht werden. Theater als 'sinnliches' Erlebnis.

„ PAX setzt sich mit der Dialektik von Krieg und Frieden auseinander. Theater Titanick thematisiert das von Epochen unabhängige Aggressionspotential des Menschen, aber auch seine Sehnsucht nach Frieden und Harmonie. Der 30jährige Krieg und der Friedensschluß von 1648 werden nicht einfach nachgestellt, sondern bilden den Ausgangspunkt für dieses zeitlose und mehrdeutige Spektakel.“⁷¹

Der 30jährige Krieg wurde also nicht einfach in Bilder umgesetzt, sondern der Auf- und Niedergang der Menschen, aber auch ihre Hoffnungen, also das Essentielle in der Menschheitsgeschichte, das immer Wiederkehrende, sich immer Wiederholende. Der Weg des Menschen mußte von allen Beteiligten, inklusive der Zuschauer, als Weg beschritten werden.

Das zentrale Symbol von PAX sollte der Januskopf sein, ein 7 Meter hohes stählernes Gerüst mit zwei Gesichtern. Die Vereinigung der Gegensätze Krieg und Frieden, Gut und Böse, Vergangenheit und Zukunft in einem Kopf.

„Janus, Der römisch italienische Gott der Türen und des Anfangs. Alle Türen und Tore waren ihm geweiht, ebenso jeder Beginn. Für die Römer hatte er große magische Bedeutung, denn für sie war der erste Schritt für den Erfolg aller Entscheidungen ausschlaggebend. In der Kunst wird er mit zwei Gesichtern dargestellt, die in entgegengesetzte Richtungen blicken. Die Entsprechung des Januskopfes in der Realität: zurückschauend das Alte erkennen, um es für die Zukunft zu nutzen.“⁷²

⁷¹ PAX - Infomaterial

⁷² PAX - Infomaterial

4.2.2. Die Inszenierung

„Ein Zug von Schauspielern und Musikern auf fahrbaren Bühnen bewegt sich durch die Innenstadt. An ausgewählten Orten werden ‘Bilder’ in Szene gesetzt. PAX versinnbildlicht den Weg der Menschen aus den Tiefen der Erde zu den Höhen des Paradieses.“⁷³

Im folgenden werden die einzelnen Bilder kurz skizziert.

Aufbruch (Kreuzung am Servatiiplatz):

Lehmbedeckte Wesen, die einen eigenartigen Geruch von Schlamm und Erde verbreiten, die Erdmensen, verharren starr an Häuserwänden, Bäumen, am Boden liegend..., radial um einen Wegweiser verteilt, der das Zentrum des ersten Bildes bildet. Sie sind selber Erde, Baum, Materie. Mit musikalischen Urklängen entsteigen sie langsam dem Reich der Erde und erblicken das Licht der Welt. Sie begeben sich auf den Weg in die Zukunft. Mal mit fließenden, dann wieder mit schweren, behäbigen Bewegungen, dann erstarren sie wieder für einen kurzen Moment, um dann wieder vor Neugierde und innerer Erwartung zu zittern. Schließlich sammeln sie sich kreisförmig um den Wegweiser, teilweise erhöht auf Eisenfässern stehend, die Gesichter nach außen gerichtet, dem Publikum zugewandt. Sie atmen und bewegen sich wie ein Körper. Voller Erwartung sehen sie der Ankunft der Verkünderinnen der Zukunft, den weißen Frauen, entgegen.

Khatarsis (Platz vor dem Idunahochhaus):

Angeführt von den mystischen weißen Frauen begeben sich die Erdmensen zum rituellen Akt der Reinigung. Auf dem Weg dorthin beginnen sie noch scheu, aber doch neugierig, ihre Umwelt wahrzunehmen. Sie sehen alles zum ersten Mal. Sehr vorsichtig werden die umstehenden Menschen staunend betrachtet, teilweise forschend berührt. Am Ort der rituellen Reinigung angekommen, streifen sie ihre Lehmhäute ab und in Form von Straßenanzügen hält die Zivilisation ihren Einzug. Danach feiern sie das Leben, indem sie in einer ausgelassenen Freudenparade, angetrieben von einer rumänischen Blaskapelle, tanzend und jubelnd durch die Straßen ziehen.

⁷³ PAX - Infomaterial

Friedensdenkmal (Lambertikirchplatz):

Die Blaskapelle verstummt, die Freudenparade verschwindet in der Menge und über den Köpfen der Zuschauer, besiegeln aristokratische Abgesandte in einem feierlichen Akt einen Friedensvertrag. Als Symbol der Harmonie wird ein Friedensdenkmal enthüllt, der Januskopf. Bouffons hauchen dem stählernen Kopf durch eine akrobatische Choreographie Leben ein.

Doch plötzlich wird die Harmonie durch disharmonische Klänge zerstört. Die aristokratischen Familien zerstreiten sich und gehen haßerfüllt auseinander. Der Kopf teilt sich und zeigt seine zwei Gesichter. Der Krieg kündigt sich an.

Das Schreckensszenario (Prinzipalmarkt):

Die Oberhäupter der Aristokratie verwandeln sich in Schreckensherrscher. Sie unterdrücken ihr Volk. Folter, Leid und Diktatur bricht über die Menschen herein. Sie werden gegeneinander aufgehetzt und zum Krieg verführt. Das Volk läßt sich verführen. Aus den Mündern der sich gegenüber stehenden Januskopfhälften erscheinen, in blaue Mäntel gehüllt, die Soldaten Ahnungslos und wie willenlose Marionetten der Diktatoren marschieren sie, begleitet von metallischen Klängen, in den Krieg. Die PAX Soldaten leiden nicht, sie freuen sich über jeden Schuß der sie trifft. Mit Freude marschieren sie im Gleichschritt in ein höllisches Inferno. Doch plötzlich lösen sich die Reihen auf. Chaos und Orientierungslosigkeit bricht aus. (Verschiedene Pyroeffekte unterstreichen die Kriegs Atmosphäre: explodierende Fässer, blauer und roter Rauch der die Häuserfassaden des Prinzipalmarktes emporsteigt, hoch oben scheint die Lambertikirchturmspitze glühend rot zu brennen, außerdem breitet sich ein Geruch von verbranntem Fleisch aus. Die eigens für diese Szene komponierte Musik spannt einen Bogen der Tragik über die Szene.) Die Soldaten sterben mit lächelnden Grimassen langsam dahin. Ein Trauerchor beklagt die Toten. Priesterinnen mit brennenden Kreuzen umkreisen sie klagend.

Paradies (Domplatz):

Nach ein paar Minuten bedrückender Stille ertönt aus der Ferne eine rumänische Blaskapelle und scheint einige der toten Soldaten wieder zum Leben zu erwecken. Den blauen Mänteln entsteigen hämisch grinsende weiße Bouffons. Sie sind vollkommen deformiert, doch sie finden sich schön.

Sie beobachten mit wachen, großen Augen die Menschen um sie herum und machen sich gemeinsam etwas lustig über sie und geben die Adelsfamilien der Lächerlichkeit preis, indem sie ihr aufgesetztes Gehabe imitieren, denn nicht sie, sondern die verachteten Bouffons dürfen ins weiße Paradies eintreten, das sie mit seinem süßen Geruch lockt. Beim Eintritt der Bouffons ins Paradies beginnt ein Sinfonieorchester zu spielen und die Bouffons tanzen ein Minouette. Friedensreiter umkreisen den wiedervereinigten Januskopf. Dann verstummt das Orchester und die Bouffons klettern in den Januskopf um ihn symbolisch zusammenzuhalten, denn „der Friedensschluß der Menschen, über Religionen und Machtgehabe hinweg, bleibt zerbrechlich.“⁷⁴ Schließlich entschwebt aus dem Januskopf die weiße Frau und singt vom Aufbruch in eine neue Zeit, der mit einem großen Feuerwerk gefeiert wird.

4.2.3. Die Organisation und Planung in Münster

Das Theater Titanick ist eine freie Theatergruppe. Das bedeutet große gestalterische Freiheit, aber auch, daß sie sich komplett selbst organisieren müssen. Die meisten der ehemaligen Schüler der Ecole Jacques Lecoq arbeiten, wenn sie als Schauspieler ihren Lebensunterhalt verdienen, in freien Gruppen. Um einen kurzen Eindruck davon zu geben, was über ihre spielerischen und kreativen Tätigkeiten hinaus noch alles dazugehört, hier ein kurzer stichpunktartiger Ablauf der Planung und Organisation der Produktionsphasen von PAX in Münster:

1. Phase: September bis Dezember 1997

Budgeterstellung und Finanzierungsgespräche / Entwicklung eines Sponsoren-Konzepts / Anmietung und Einrichtung eines zentralen PAX- Büros und einer Werkhalle / Anmietung der Probenhalle und Kostümwerkstatt / Anmietung von Wohnungen und Wohnwagen für externe Mitarbeiter / Anwerbung von theaterinteressierten Darstellern über Rundfunk Buswerbung und Zeitung /

⁷⁴ PAX - Infomaterial

Kontaktaufnahme mit Orchestern und Chören in allen 6 Städten / Suche nach einem Musikerwagen / 10. bis 21.11.97. erste Probenphase mit den professionellen Darstellern / Festlegung eines Aufgabenplans für alle Arbeitsbereiche: Musik, Kostüme, Ausstattung, Bauten, Licht, Ton und Effekte / Erstellung einer Broschüre zur Projektbeschreibung / Einstellung von Helfern und Praktikanten für die Bereiche Produktion, Technik, Kostüme und Ausstattung /

Materialbeschaffung für die Technik und Sponsorenanträge / 17.12.'97: 1. Treffen der interessierten Darsteller

2. Phase: Januar bis Mitte März 1998:

Ca. 50 Sponsorenanträge / Genehmigungsanträge für die Aufführung in Münster / Logistische Vorplanung für PAX in Münster / 2. Treffen der interessierten Darsteller / Kostenkalkulation für Security, Licht- und Tontechnik / Erstellung der Probenpläne für alle Darsteller / Koordination der Workshopthemen / Logistikplanung: Gespräche mit Feuerwehr, Ordnungsamt, Polizei und Stadtwerken

3. Phase: Mitte März bis Ende April 1998:

Erstellung eines Zeitrasters für alle Probentermine / Beginn der Proben für alle Darsteller, / Technikproben / Organisation der Choreografie- Workshops für 90 Darsteller / Außenproben / wöchentliche Treffs aller künstlerischen Bereiche / Genehmigungsanträge für die Wegstrecke der Parade / Pressekonferenz / Nutzungsanträge für die Spielorte / Planung der Stromversorgung / Antrag beim Amt für Grünflächen und Naturschutz für das Einpacken der Bäume / Vorbereitung der Premierenfeier / Präsentation erster Arbeitsergebnisse vor Medienvertretern / Pressekonferenzen / Hauptprobe

4. Phase: Vorbereitung der Premiere in Münster

Nachttransport aller Objekte und Bühnen in die Innenstadt / Einrichtung einer Organisationszentrale / Anlegen von Kostümdepots entlang der Wegstrecke / Generalprobe / Catering für über 330 Personen an 4 Tagen / Aufführung von PAX am 2. und 3. Mai '98, Premierenfeier / Abbau - Logistik Münster

Wie deutlich geworden ist, wurde zur Realisierung von PAX eine Unmenge an Equipment und dem entsprechenden Know - how für die Nutzung und Fertigstellung

benötigt. Außer den Darstellern trugen somit Kostümbildnerinnen, ein Parfumeur, ein Komponist, Licht- und Tontechniker, Pyrotechniker, Chor, Orchester, Blaskapelle, eine Opernsängerin und Mechaniker zur Erstellung des Januskopfes, der fahrbaren Module und weiterer Objekte, zur Verwirklichung von PAX bei.

4.2.4. Die Vorbereitungen und Proben der Darsteller

Die intensive Probenphase begann sechs Wochen vor der Premiere.

Die Rollen der Protagonisten auf den Modulen, die der Friedensreiter, der Diktatoren und der weißen Frauen wurden von professionellen Schauspielern übernommen, deren Proben getrennt von denen der Laiendarsteller stattfanden. Von den Laiendarstellern wurden die Erdmenschchen, die Stadtmenschchen in der Jubelparade, die Soldaten und die Bouffons dargestellt. Diese Gruppe der Darsteller setzte sich aus den unterschiedlichsten Alters- und Berufsgruppen zusammen. Von der 16 - jährigen Schülerin bis zum 50 - jährigen Rechtsanwalt war so ziemlich alles vertreten. Zwei Berufsgruppen befanden sich jedoch in der absoluten Mehrheit, die der Lehrer und die der Berufe aus dem Sozialwesen. Die Erfahrungen der Teilnehmer im Theaterbereich waren ebenfalls sehr unterschiedlich. Sie reichten von gar keinen bis zu semi - professionellen Erfahrungen in der freien Szene.

In den ersten vier Wochen fanden die Proben von montags bis freitags von 18.00 - 21.00 Uhr und an den Wochenenden von 12.00 - bis 16.00 Uhr statt. Den Laiendarstellern war es zunächst einmal selbst überlassen, wie oft sie zu den Proben erschienen.

So lag das Maß der Teilnahme am Engagement, am Interesse und an den zeitlichen Möglichkeiten jedes Einzelnen.

Die ersten Probeneinheiten dienten dazu, die Workshopleiter, die sich aus dem Titanick - Team und aus Schauspielern des Pumpenhauses zusammensetzten, vorzustellen und zur Darstellung des groben Konzeptes. Außerdem gab es verschiedene organisatorische Dinge abzusprechen. Mit Basisübungen wurden bereits die charakteristischen Bewegungen der einzelnen Figuren angedeutet.

Nach zwei Wochen traf ein Choreograph, Schauspieler und Tänzer - K'cash - aus Paris ein. Ab diesem Zeitpunkt übernahm er die Aufwärmung, was einen gewaltigen Qualitätssprung bedeutete. Die Aufwärmung wurde zu einem intensiven Körpertraining mit kleinen choreographischen Einheiten, was zu einem stärkeren Körperbewußtsein der Teilnehmer führte. Außerdem flossen immer wieder kleine Elemente in die Aufwärmübungen mit ein, die für den Ausdruck der verschiedenen Figuren von Bedeutung waren. Nach diesen Einheiten spürten einige Teilnehmer Muskeln, von denen sie nicht einmal geahnt hatten, daß sie existieren.

Im weiteren Probenverlauf wurden pro Abend parallel zwei Charaktere bzw. Figuren erarbeitet. Aufgrund der hohen Teilnehmerzahl konnten nicht alle gleichzeitig an den Workshops teilnehmen. Somit wurden die Einheiten ständig wiederholt, so daß ein Probenrückstand schnell wieder aufgeholt werden konnte. Durch die Arbeitsergebnisse der Proben wurde das Konzept ständig modifiziert, verfeinert und geändert. Es zeigte sich, daß einige Ideen nicht umsetzbar waren, dafür entstanden aber auch einige Ideen durch die Impulse der Laien neu. So wurde nicht etwas fertig Gedachtes einfach umgesetzt, sondern alles befand sich in einem lebendigen Prozeß der Entwicklung. Was an einem Tag galt, war am nächsten Tag wieder ungültig. Dadurch, daß am Anfang kein fertiges Produkt stand, sondern jede Probe einem Experiment glich, fehlte vielen Darstellern eine klare Struktur und Transparenz, was zu vielen Auseinandersetzungen und Diskussionen führte. Damit war aber auch jeder Einzelne an dieser kreativen Geburt beteiligt.

In den letzten zwei Wochen vor der Premiere steigerte sich das Arbeitspensum. Die Probendauer wurde in der Woche von drei auf fünf Stunden pro Abend erweitert, an den Wochenenden von 10.00 Uhr morgens bis Ende offen. Es wurde außerdem verstärkte Teilnahme gefordert, was von den meisten trotz zeitlicher Probleme auch erfüllt wurde. Einige Berufstätige nahmen sogar Urlaub. Das PAX - Fieber hatte um sich gegriffen.

Nicht alle 100 Laien konnten bei allen vier Szenen mitspielen, was sich in der Anzahl der Kostüme sowie in der Gestaltung der Szenen selbst begründete. Somit mußte eine Auswahl getroffen werden, die zum größten Teil davon abhängig gemacht wurde, wie oft die Einzelnen zu den Proben erschienen waren. Dies wurde anhand von Strichlisten festgehalten, was einen zusätzlichen Ansporn lieferte, möglichst oft zu den Proben zu erscheinen.

In der Endphase wurden die einzelnen Elemente aneinandergesetzt und schließlich mit den verschiedenen Kostümwechseln auf einem Außengelände geprobt. Der gesamte Ablauf wurde im Rahmen einer Stadtbegehung besprochen. Die Generalprobe fand dann ohne Chor, Orchester, Blaskapelle und mit nur wenigen Pyroeffekten an den Originalschauplätzen statt. Allein dabei schloß sich ein Zufallpublikum von ca. 3000 Personen der Parade an, was die Spannung und das Lampenfieber aller Beteiligten noch

einmal gewaltig in die Höhe schnellen ließ. Langsam bekamen alle eine kleine Ahnung davon, was für Ausmaße das Ganze bekommen konnte.

4.3. Inhalt der Proben

Jeder Figur wurde durch bestimmte Bewegungsdynamiken ein bestimmter Charakter verliehen. Diese Dynamik als Gruppe zu bekommen war ein Hauptbestandteil der Proben.

4.3.1. Die Erdmenschen

Die Erdmenschen waren im ersten Bild 'Aufbruch', die zentralen Figuren.

Zunächst lag der Schwerpunkt der Proben auf dem Gesichtsausdruck bzw. dem Ausdruck der Augen. Der Alltagsausdruck sollte einem neutralen, offenen Ausdruck weichen. Die Teilnehmer richteten ihre Augen auf einen weiten Horizont, nahmen dabei aber den gesamten Raum und jede Veränderung wahr, ohne die Augen darauf zu richten. Durch alles, was sich ihnen in den Weg stellte, sahen sie hindurch auf ihren Horizont, dabei jedoch ständig wach alles registrieren, ohne dabei jedoch auf Reize zu reagieren. Dieser Blick wurde während der Bewegungsübungen ständig beibehalten. Die Teilnehmer hatten nun eine neutrale Maske, ohne eine Maske zu tragen. Die Erdmenschen sollten vor allem die Dynamik von Erde in ihren Bewegungen vermitteln. Um sich langsam dieser Thematik zu nähern, stellten sich die Teilnehmer vor, sie wären mit ihren Füßen tief in der Erde, wie ein Baum verwurzelt. Bei jedem Schritt mußten sie sich nun erst entwurzeln und wieder neu verwurzeln, sich dabei jedoch nicht nur auf ihre Füße konzentrieren, sondern diese Bewegung mit dem ganzen Körper durchführen. Zwischendurch konnten sie zum bizarren Baum erstarren, um dann wie ein Blatt im Wind durch den Raum zu fliegen. Damit sollte der Kontrast verdeutlicht werden.

Eine andere Bewegungsdynamik der Erdmenschen sollte die von Wasser sein. Leicht fließende Bewegungen wechselten sich mit etwas zähflüssigeren, wie die von Öl und Honig, ab. Dabei sollte auch wieder der ganze Körper eingesetzt und nicht nur Arme oder Beine bewegt werden. Diese Bewegungen ermöglichten die Fortbewegungen der Erdmenschen. Schließlich flossen die Teilnehmer zu kleinen Gruppen zusammen, nahmen Körperkontakt auf, um gemeinsam zu einem bizarrem Baum zu erstarren und sich wieder zu lösen. Auf diese Weise sollten sie sich langsam einem gemeinsamen

Mittelpunkt (dem Wegweiser) nähern, um zu einer gemeinsamen Masse zu verschmelzen, die gemeinsam in leichten Auf- und Ab- Bewegungen atmet und zwischendurch vor angespannter Erwartung erzittert.

Dieses Bild hatte allein durch die Energie eines gemeinsamen, atmenden Körpers eine unglaublich starke Wirkung, was sowohl bei den Darstellern als auch bei den Zuschauern bemerkbar war. Dies war nur durch den gemeinsam durchlaufenen Prozeß der Entwicklung möglich.

Später wurde der Ablauf dieser Szene der eigens dafür komponierten Musik angepaßt. Hinzu kamen noch Eisenfässer, die von zwei bis drei Personen getragen wurden. Zwischendurch wurden sie abgestellt und einzelne Erdmensch konnten sich auf sie stellen, wobei sie ihren Ausdruck nicht verlieren durften, um kurz zum Baum zu erstarren. Die Eisenfässer dienten als Hilfsmittel, damit die Erdmensch auf ihrem Weg zum Wegweiser nicht im Publikum verschwanden.

4.3.2. Die Stadtmenschen

Da der Kostümwechsel von Erdmensch zu Stadtmensch vor den Augen des Publikums stattfand, mußte dieser auch geprobt und inszeniert werden. Außerdem war dies der Schritt in die Zivilisation, was auch in den Bewegungen erkennbar sein sollte.

Die Erdfarben, manchmal mehr als hautengen Anzüge wurden in langsamen Bewegungen abgestreift und die Straßenanzüge in schnellen hektischen Bewegungen angezogen, um sie dann stolz dem Publikum zu präsentieren. Bei den Proben zu dieser Szene wurde deutlich, wie stark Details einer Inszenierung wirken können. Die Unterwäsche spielte keine unbedeutende Rolle. Wenn sich ein lehmverkrusteter Erdmensch aus seiner Haut schält und darunter strahlend weißer Feinripp zum Vorschein kommt, ist das wenig schlüssig. Somit wurde Unterwäsche mit schwarzem Tee dreckig braun gefärbt.

Die Bewegungsdynamik der Stadtmenschen bei der Freudenparade ergab sich durch die Musik der schnellsten Band der Welt, der Fanfare Ciocarlia aus Rumänien, die bei der Aufführung in Münster live spielte, fast von alleine. Somit wurden bei dieser Figur nur wenig Vorgaben gemacht. Die Stadtmenschen sollten durch extrovertierte Bewegungen und Jubelschreie, Lebensfreude und Begeisterung ausdrücken. Der Ausdruck wurde

unterstützt durch Bewegungen einzelner Körperteile wie Hände, Beine, Gesäß... . Um auf den Modulen kurze, klare Bilder zu erzeugen, dachte sich jeder Teilnehmer drei ausgefallene Gesten der Freude aus.

Auf bestimmte Pfeifsignale hin sollten sich die Stadtmenschen u.a. auf den Boden legen und mit Füßen und Händen strampeln oder für 10 Sekunden wieder zu Erdmensch werden. Darüber hinaus war Kondition gefragt. In Münster dauerte allein dieser Abschnitt ca. 45 Minuten.

4.3.3. Die Soldaten

Die Kriegsszene mit ihrem Schreckenszenario bildete den dramatischen Höhepunkt in der Parade, aber auch während der Proben. Die Entwicklung der Choreographie der Soldaten beanspruchte einen Großteil der Zeit und Nerven aller Beteiligten. Alle Akteure sollten sich synchron zu dem Takt der Musik bewegen, wozu ein bestimmtes Musikverständnis und Rhythmusgefühl nötig war. K'cash entwickelte nach und nach unter Berücksichtigung der Möglichkeiten der Laiendarsteller die Choreographie.

Anfangs galt es, eine militärisch - disziplinierte Körperhaltung zu erarbeiten. Bestimmte Bewegungsimpulse dienten dazu, immer wieder diese Präsenz während der Choreographiearbeit herzustellen. Dies erwies sich als größte Schwierigkeit, denn viele Akteure rutschten immer wieder ins Private ab, während sie sich auf Musik und bestimmte Bewegungsabfolgen konzentrierten, die ca. 100 Akteure zur gleichen Zeit ausüben sollten.

Der zu Beginn der Choreographie willenlose, marionettenhafte Gesichtsausdruck mußte ab einem bestimmten Punkt, der von der Musik vorgegeben wurde, einem übertriebenen, fast irrsinnigen Lachen weichen. In einer bestimmten Abfolge von expressiven Bewegungen mußte auf imaginäre Schüsse, die ebenfalls im Arrangement der Musik angedeutet waren, reagiert werden. Beim langsamen, gemeinsamen Dahinsiechen auf der Rampe sollte schon ganz leicht das Bouffoneske der folgenden Szene in der Mimik und Gestik durchscheinen, was sich in leicht angedeuteten Verbeugungen als Zeichen der Unterwürfigkeit und einem hämischen Grinsen, das den

Spott über die Dummheit der Menschen ausdrückte, zeigen sollte. Nach einem letzten Aufbäumen gegen den Tod saßen und lagen die Soldaten dann mit starren Gesichtern und weit geöffneten Augen auf der Rampe und wurden beklagt.

Das Erstaunliche an dieser Szene bei der Aufführung in Münster war, daß durch die drängelnden Menschenmassen nicht genug Platz für die Akteure da war, um die Choreographie so umzusetzen, wie sie geplant war.

100 Darsteller mußten ohne verbale Absprache teilweise neu improvisieren und dies gelang zum größten Teil, ohne daß die Synchronität verloren ging. Die immer wieder experimentellen Proben mit ihren ständigen Änderungen hatten die Wachheit, Spontaneität und die Sensibilität in der Gruppe so geschult, daß nun gemeinsam adäquat auf diese Unwägbarkeiten reagiert werden konnte.

4.3.4. Die Bouffons

Die Figur des Bouffons - groteske weiße Gestalten mit Deformierungen und Auswüchsen an den verschiedensten Körperstellen - war spielerisch die anspruchvollste. Jeder Bouffon mußte seine persönlich Deformierung finden und herstellen. Um eine Deformierung wirklich spielen zu können reicht es nicht, einfach ein Polster in den Anzug zu nähen. Der gesamte Körper muß diese Deformierung spielen. Jeder Mensch hat bestimmte Eigenarten in seiner Bewegung, vielfach ist ein Körperteil von Natur aus besonders ausgeprägt. Normalerweise neigen wir dazu, diese möglichst gut zu verstecken. Bei dem einen ist es ein ausgeprägter Hintern oder Bauch. Jemand anders hat einen schlaksigen oder starren Gang. Wieder jemand anders hat abstehende Ohren oder hinkt ein wenig,... . So wurde in den Proben versucht, bei jedem Einzelnen diese spezielle 'Schwachstelle' ohne Hilfsmittel herauszuarbeiten und nicht nur das. Es sollte mit ihnen gespielt und sie sollten stolz präsentiert werden.

Anfangs geschah dies bei den Laiendarstellern mit einer gewissen Scheu und Zurückhaltung. Einige waren mehr und andere weniger mit Komplexen beladen, die sie daran hinderten, mit diesen Schwächen offen umzugehen. Die kindliche Unbefangenheit sollte wiedergefunden werden, die wiederum einen Teil des Charakters der Bouffons ausmacht. Doch diese Arbeit hatte auch etwas sehr Befreiendes. Alle Hüllen konnten fallengelassen werden. Eine ehrliche, kindliche Offenheit ist die Basis für das Spiel der

Bouffons. Dieses Ziel wurde natürlich nur begrenzt in einem Zeitraum von sechs Wochen erreicht. Doch war deutlich zu spüren, daß die Akzeptanz für die eigene Erscheinung und damit für die eigene Persönlichkeit zunahm, aber auch für die anderer. Nachdem jeder seine eigene Deformation gefunden hatte, wurde sie sichtbar verstärkt. In hautenge weiße Bouffonanzüge wurden die von den Darstellern in einem 'Buckelworkshop' selbst hergestellten Polster eingenäht.

Nachdem diese erste große Hürde halbwegs genommen war, kam die zweite große Schwierigkeit. Um den Charakter der Bouffons den Laiendarstellern besser verdeutlichen zu können, wurde das Bild der Aussätzigen im Mittelalter zur Hilfe genommen. Sie haben eitrige Auswüchse, sind verkrüppelt und sind gesellschaftlich so ausgegrenzt, daß sie nichts mehr zu verlieren haben. Doch sie bilden eine Gemeinschaft, die zusammenhält und in der all das völlig normal ist. Sie haben schon sämtliche menschlichen Abgründe durch- und erlebt. Ihnen ist eine zynische Intelligenz und beißende Ironie eigen. Sie verspotten das Leben der Normalen, indem sie ihnen einen Spiegel vorhalten und sie damit zu lügenhaften Karrikaturen werden lassen. Doch dabei sind sie immer vorsichtig und hämisch höflich, denn einerseits verachten sie die Aristokraten, andererseits sind diese mächtiger als sie. So treten sie nur im Pulk auf und registrieren mit wachen Augen alles, was um sie herum passiert, um rechtzeitig den Rückzug antreten zu können.

Dies darzustellen ist den Laiendarstellern, um es positiv auszudrücken, nur in begrenztem Maße geglückt.

Bei den Aufführungen hatte diese Figur jedoch beim Publikum absolute Narrenfreiheit. Die Zuschauer haben sich überraschend offen auf das Spiel mit den Bouffons eingelassen.

4.4. Der Einfluß Jacques Lecoq`s auf PAX

Die offensichtlichste Beeinflussung von PAX durch Jacques Lecoq wird bei den Erdmensen und den Bouffons deutlich. Die Erdmensen wurden mit Hilfe der Dynamik von Elementen aus der Natur erarbeitet, um damit den Akteuren als Basis ein breites Bewegungsrepertoire zu eröffnen.⁷⁵

⁷⁵ Abschnitt 3.4.5.

Bei den Bouffons ist es noch deutlicher.⁷⁶

„Im Unterricht arbeitet Lecoq vor allem an dem parodistischen verrückten Spiel der Bouffons und an der Suche nach einem anderen Körper“.⁷⁷ Genau dies ist in den Proben zu PAX passiert.

Die Beeinflussung von Jacques Lecoq auf PAX war nicht zufällig, sondern Elemente seines Ansatzes sind ganz bewußt eingesetzt worden, wie Clair Howells und Uwe Köhler, beides Mitglieder des Theaters Titanick, in einem Interview erläuterten:

„Für mich war der Einfluß von Jacques Lecoq auf PAX sehr stark. Erst einmal die Erdmensch. Als wir die Erdmensch entwickelt haben, also wir als Konzeptionsteam und dann als Workshopleiter für die Laien, brauchten wir eine Basis, auf der wir etwas entwickeln konnten. Erdmensch, das spricht für sich selbst, das war die Erde. Um das zu erreichen, haben wir auch mit Kontrastelementen gearbeitet, das war erst einmal nur Arbeit mit Elementen. Da hab ich alles reingebracht, was ich selbst kenne, von meiner Ausbildung her und der späteren Entwicklung. Natürlich nutzen wir das dann, um unsere Ideen umzusetzen, aber als Basis, wie wir mit den Leuten gearbeitet haben, war es erst einmal ganz klar, einen Grund mit und durch die Elemente zu schaffen.

Dann mit den Bouffons, das war klar, daß wir da von Lecoq ausgegangen sind. Dann Präsenzarbeit, denn in PAX ging es eher um Präsenz als um individuelle Rollen. Das hat von der Masse her gewirkt. 90 Leute mit einer bestimmten Stimmung mit einem bestimmten Kostüm und eine bestimmte Atmosphäre. Wichtig ist dabei aber, daß diese 90 Leute nicht privat wirken, sondern daß die eine Ausstrahlung nach außen haben. Diese Präsenzübungen kommen auch von Lecoq. (...) Ich würde sagen diese drei Bereiche, Präsenzarbeit, Bouffons und Erdmensch waren von der Basis her eindeutig Lecoq.“⁷⁸

„PAX ist natürlich als Open Air Parade, wenn man jetzt die Methode von Lecoq sieht, reduziert. Wir wollten Bilder und Atmosphären malen durch die Choreographien, Effekte und Musik, und das wiederum ist dann auch wieder Lecoq, der sich stark durch Farben und Formen beeinflussen ließ. Das haben wir als Konzeptionsteam im Kopf gehabt, daß wir versucht haben,

⁷⁶ Abschnitt 3.5.3.

⁷⁷ Köhler 1993, S 133

⁷⁸ Howells 1999

Stimmungen zu kreieren, die sich beeinflussen lassen von Formen und Farben. Die blauen Mäntel der Soldaten z.B., wie kommt man da auf Blau? Über Kühle und Stahl. Das war erst einmal die Assoziation. Daß dieser Prinzipalmarkt als Kriegsschauplatz zwischen Blau und Rot wechseln sollte. Blau als Symbol von einer machtgeilen Vernunft, Rot für das blutrünstige Sterben. Ich glaube auch, daß die Leute das auch durch Musik und Choreographie gespürt haben, ohne daß sie es sagen könnten. Das ist das Subtile, daß es gar nicht beschreibend sein soll, sondern eine Stimmung, die wirken soll. Das zu lernen, sich das vor dem geistigem Auge klar zu machen, zu kreieren, hat viel mit Lecoq zu tun.

Bei den Bouffons, was ja auch am stärksten von ihm beeinflusst ist, ist es reduzierter. Es ist eine ganz schwierige Form. Die Bouffons als Spielfigur in so einer kurzen Zeit Leuten beizubringen, die nicht theatralisch vorgebildet sind, war eh das Risiko. Er ist genauso schwierig wie der Clown, oder genauso einfach, aber die einfachsten Sachen sind oft die schwierigsten. Weil es immer eine Gradwanderung ist zwischen platt und albern oder einfach genial zu sein. (...) Das ist eine Figur, die mit verschiedenen Stilen spielen kann, mit der Tragödie, dem Melodrama, der Komik. Deshalb haben wir sie nach den Tod gesetzt, die liegt jenseits von Gut und Böse. Die machen sich sogar über den Tod lustig und leben jenseits der Realität vom normalen Leben. Die müssen ganz klar schwanken zwischen den Emotionen, das zu trennen ist sehr schwierig. Wo das so im Open Air Bereich, wo eine große Masse agiert, auch schnell albern werden kann und das ist leider auch zu stark rausgekommen. Aber daß wir diesen Stil gewählt haben war ganz klar der Einfluß von Lecoq.

Insgesamt das Spiel mit den Elementen, die wir gewählt haben bei der Choreographie, den Effekten und der Musik, das hat ganz viel damit zu tun, was wir bei Lecoq gelernt haben. Gerade auch L.E.M., dieser Intensivkurs über Formen und Farben, hat mich entscheidend geprägt. Daß wir die Objekte ganz stark von Quadraten und Dreiecken, Rechtecken und Rundformen bestimmen ließen, der Geometrie, die auch ganz stark auf den Zuschauer wirkt, ohne daß er es benennen könnte. Z.B. diese großen Blumenvasen als Präsentationsfläche der Protagonisten. Eine Bühne als Spielplattform zu machen, die ein gestaltetes Objekt ist. Was ja auch eine schwierige Aufgabe ist. Ich denke, daß die fahrenden Blumenvasen als Objekte funktioniert haben, auch wenn vielleicht die Aktion, die auf den Plattformen passiert ist, kritikwürdig ist. Aber das Bild, schwebende Blumen der bürgerlichen Familien, die über der Masse schweben, war sicherlich auch zu spüren. Bilder zu spüren, die du rüberbringst, das ist eben auch das Schwere beim Theater. Du kannst dir sehr viel ausdenken, aber wenn das zu viel gedacht ist, dann kommt keiner mehr mit. Das ist auch etwas, was Lecoq propagiert hat. Das Ganzheitliche. Das hat eben auch mit Bewegung, mit Ausdruck, mit Mimik zu tun. Alles, was

du tust. Wie du redest, wie du stehst und gehst hat einen Ausdruck für den Zuschauer, und dessen muß man sich bewußt sein.“⁷⁹

Bei den Erdmenschen wurde noch eine andere Sache sehr deutlich, mit der Lecoq auch sehr viel gearbeitet hat, und zwar das Wesen des Chors, der seinen Ursprung in der griechischen Tragödie hat. Die einzelnen Erdmenschen bildeten gemeinsam einen Körper.

„(...) Der Chor ist ein lebendiger Körper und nicht einfach das Aufstellen von Leuten nach einer simplen Elementargeometrie. Man sieht, wie sich alles bewegt. Da sind Zellen, es atmet, es zieht sich zusammen, es exponiert und es lebt. Es heißt, daß das Innere aus verschiedenen Leuten besteht, die in einem gemeinsamen Körper vereint sind. Es ist ein anderer Körper, der Chor ist der große Körper.“⁸⁰

Sicherlich ist Theater als Massenspektakel nicht Lecoqs Ansinnen gewesen und die Umsetzung der Bouffons ist auch nur in reduziertem Maße gelungen, doch schließlich ist der gesamte Ablauf, das Spiel mit Farben und Formen, die Idee, ein Theater der Sinne zu kreieren, in dem Sprache nur der Unterstützung der Handlung und der Stimmung diene, unter dem Einfluß Jacques Lecoqs entstanden.

Der Erfolg und die überaus positive Resonanz der Zuschauer ist sicherlich auch auf diese Tatsache zurückzuführen.⁸¹

5. Zwischenresümee

In den vorangegangenen Ausführungen ist deutlich geworden, wie durch Bewegung innere Prozesse der verschiedensten Art in Gang gesetzt werden.

Bei Jean Ayres geschieht dies auf einer sehr sachlichen, wissenschaftlichen Ebene. Es wurde deutlich, daß sich das Gehirn eines Menschen dadurch entwickelt, daß er sich mit seiner Umwelt auseinandersetzt. Durch äußere Bewegung wird innere Bewegung erzeugt und zwar, indem sich Synapsen bilden, die für die weitere Entwicklung eines Menschen von großer Bedeutung sind. Dies gilt nicht nur für die Fähigkeit, Schreiben

⁷⁹ Köhler 1999

⁸⁰ Lecoq 1998, Arte

⁸¹ PAX - Infomaterial

und Lesen zu lernen, sondern unter anderen auch für die emotionale Reife und Persönlichkeitsentwicklung. Diese Forschungsergebnisse decken sich mit der Aussage von Jacques Lecoq, daß jede Bewegung eine Spur im Körper hinterläßt. Dabei ist es bei beiden Ansätzen so, daß diese inneren Bewegungen für den Menschen unsichtbar sind, sie sind ihm nicht bewußt und es kann nicht durch Worte geschehen, sondern jeder Mensch muß durch die eigene Aktion diesen Prozeß der inneren Entwicklung in Gang setzten.

Moshe Feldenkrais entwickelte eine Methode, mit der er durch Erweiterung der körperlichen Bewegungsmöglichkeiten auch die seelische und geistige Beweglichkeit fördern wollte. Er sah also auch, genau wie Jacques Lecoq, den Weg von außen nach innen. Doch die Bewegungen seiner Schüler entwickelten sich nicht aus einer inneren Dynamik, sondern wurden durch die Feldenkrais Methode vorgegeben. Die Ökonomie der Bewegungen war jedoch für beide ein zentraler Begriff.⁸²

Jaques Lecoq versuchte durch seine Schule, eine Entdeckungsreise ins Innere bei seinen Schülern zu initiieren und sie so dem Leben näher zu bringen, jedoch ohne das mit einem Wort zu verbalisieren und damit zu psychologisieren.

Phillip Avron, ehemaliger Lecoq - Schüler, Schauspieler und Schriftsteller, sah in Lecoq einen Geburtshelfer für die Metamorphosen seiner Schüler und erkannte was für charakterliche Grundstrukturen, grundlegende Lebensenergien und archaische Wünsche durch Lecoq's Schule angesprochen werden.

„Die Schule spricht die Sprache des Lebens. Es ist die Sprache unserer Wurzeln, unseres Körpers, unseres Stammes, unserer Stimmen, unserer Körper, die wieder miteinander im Einklang sind. (...) Man muß sich die Metamorphose zutrauen. Sich in sie hinein begeben. Ins Mysterium, in die Angst (...), all die Dinge, die eine Bejahung des Lebens darstellen. Und ich glaube, daß er uns ganz langsam, wie ein Meister, in diese Welt der Menschen mitnimmt (...). Man weiß nichts über seine Metamorphosen. Man kennt sie nicht. Sie sind das Unbekannteste überhaupt. Deshalb brauchen wir Unterstützung dabei. Einen Geburtshelfer. (...)Er gibt in gewisser Weise die Erlaubnis.“⁸³

⁸² Abschnitt 2.2.2.

⁸³ Avron, Phillip 1998, Arte

Das Ergebnis einer dieser Metamorphosen ist PAX.

PAX war eine Inszenierung, die bei jedem, ob Zuschauer oder Akteur, einen kreativen Akt in Gang setzte und nicht nur einfach konsumiert, sondern gefühlt wurde. Dabei ist es völlig gleichgültig, ob der Betrachter Türke oder Deutscher, Moslem, Jude oder Christ, jung oder alt, Akademiker oder Arbeiter ist. So wie es auch bei Lecoq um den Menschen als Ganzes geht, um das, was alle Menschen tief in sich tragen, ob sie sich dessen nun bewußt sind oder nicht.

Es spricht jeden Menschen an und ist doch so schwer faßbar.

6. Die Fachhochschule für Sozialwesen und die Ecole Jacques Lecoq

Im folgenden möchte ich in einigen Punkten einen Vergleich zwischen der staatlichen Fachhochschule für Sozialwesen und der Privatschule Jacques Lecoq versuchen. Dieser Versuch soll dazu dienen, einige aus meiner Sicht problematische Zusammenhänge innerhalb der Fachhochschule für Sozialwesen zu verdeutlichen. Daraus sollen Vorschläge abgeleitet werden, inwiefern der Ansatz Jacques Lecoqs eine Vorbildfunktion übernehmen kann.

An dieser Stelle möchte ich erwähnen, daß der Ansatz von Jacques Lecoq kein Dogma sein kann und soll. Kreativitäts- und Persönlichkeitsentwicklung kann auf vielen Wegen erreicht werden. Der gesamte musische Bereich bietet hierbei sicherlich einen großen Fundus von Möglichkeiten an. Denn gleichgültig ob Menschen zeichnen, musizieren, dichten oder anders gestalterisch tätig werden oder eben Theater spielen, ist dies die Möglichkeit, sich von vorgegebenen Maßgaben zu lösen und das Eigene zu entdecken. Eine gute pädagogische Anleitung kann diesen Prozeß fördern.

Jacques Lecoqs Weg, diesen inneren Prozeß anzustoßen, waren die von der Natur vorgegebenen Bewegungsgesetzmäßigkeiten, und damit hat er letztendlich das getroffen, was alle Menschen in ihrer Basis vereint.

6.1. Die Fachhochschule für Sozialwesen

Der Fachbereich Sozialwesen bietet eine breite Vielfalt von Veranstaltungen an. Der Fächerkanon teilt sich in folgende Bereiche auf:⁸⁴

a.) Ästhetik und Kommunikation

Hier werden Fachveranstaltungen in vier Bereiche unterteilt aus denen die Studenten je nach Neigung wählen können, dabei handelt es sich um die Bereiche:

- Allgemeine Kommunikationslehre, Öffentlichkeitsarbeit und Filmarbeit, in Verbindung mit Bewegungspädagogik
- Musikpädagogik
- Kunst- und Werkpädagogik
- Spiel- und Interaktionspädagogik

b.) Didaktik/Methodik der Sozialpädagogik

c.) Erziehungswissenschaft

d.) Heilpädagogik

e.) Methoden der Sozialarbeit

f.) Politikwissenschaft einschl. Sozialpolitik

g.) Psychologie

h.) Rechtswissenschaft

i.) Sozialmedizin einschl. Psychopathologie

j.) Sozialphilosophie/ Sozialethik

k.) Soziologie

l.) Verwaltung und Organisation

Dabei variiert der Fächerkanon, je nachdem, ob jemand Sozialarbeit oder Sozialpädagogik studiert. Ein Student der Sozialarbeit kann z.B. aus den Bereichen Ästhetik und Kommunikation, Erziehungswissenschaft oder Sozialphilosophie/Sozialethik einen auswählen, wobei die beiden anderen automatisch entfallen.

⁸⁴ Die folgende Darstellung der Fachhochschule für Sozialwesen in Münster beansprucht für sich keine Vollständigkeit. Die Kritik an der Fachhochschule beruht auf eigenen Erfahrungen (u.a. drei Semester Arbeit in einer studentischen Interessenvertretung, Gespräche mit Lehrenden und Kommilitonen) und auf den Vergleich mit der Ecole Jacques Lecoq.

Die Sozialpädagogen beschäftigen sich dagegen weniger mit den Rechtswissenschaften und der Verwaltung und Organisation, wobei der freiwilligen, zusätzlichen Teilnahme an den jeweiligen Fachveranstaltungen in beiden Fällen nichts im Wege steht.

Die verschiedenen Bereiche werden durch Vorlesungen, Übungen und Seminare jeweils von mehreren Professoren und Lehrbeauftragten inhaltlich mit verschiedenen Thematiken und Schwerpunkten gefüllt.

6.2. Darstellung der problematischen Zusammenhänge

In unserer heutigen Zeit ist die Vielfalt der Möglichkeiten, ein Leben zu gestalten, enorm, dabei ist aber auch die Möglichkeit zu scheitern enorm gewachsen. In unserer Gesellschaft verlieren Regeln der Lebensgestaltung immer mehr ihre Gültigkeit. Im Vergleich zu früheren Generationen gibt es mehr Wahlmöglichkeiten zwischen Weltbildern, Geisteshaltungen, Lebensstilen, Geschmacksrichtungen und Moden aller Art. Doch wo wird jungen Menschen heutzutage eine Unterstützung geboten, ihre eigenen Möglichkeiten zu entdecken, um auf der Basis dieser Erfahrungen Entscheidungen für sich treffen zu können? Wie und wo könnte so eine Unterstützung geleistet werden?

„ (...) Da ist häufig jemand noch relativ jung und da weiß man häufig noch gar nicht, was man machen will. Da soll man jetzt eine Lebensentscheidung treffen. Was mach ich in den nächsten 50 Jahren? Das ist ein Riesending. Da wird einem von nichts und niemanden eine Hilfe angeboten. Da wird dann gesagt, das regelt auch der Markt und was machste denn so ganz gerne, aber wirklich auf einer sehr pädagogischen Ebene einem jungen Menschen da auch eine Hilfe anzubieten, wie er erst mal in Kontakt mit sich kommt, um dann auf so einer Grundlage auch eine Entscheidung treffen zu können, da ist ein großes Defizit.(...)“⁸⁵

Studenten des Sozialwesens arbeiten später mit Menschen, um sie unter anderem in ihrer Entwicklung zu unterstützen und ihnen eine Hilfestellung auf der Suche nach Möglichkeiten zu bieten. Dabei steht ihnen ein reiches Betätigungsfeld zur Verfügung, was sich auch in ihren Studieninhalten widerspiegelt.

⁸⁵ Prattki 1999, S. 15

Wie schon in 6.1. deutlich wurde, setzen diese sich zu einem großen Teil aus Sekundärwissenschaften wie z.B. Psychologie, Rechtswissenschaften und Soziologie zusammen. Im späteren Berufsleben sind in den Bereichen, in denen z.B. auch die Psychologie eine Rolle spielt, auch Psychologen zugegen, was wiederum bewirkt, daß Sozialarbeiter/Sozialpädagogen in der beruflichen Hierarchie immer weiter unten angesiedelt sind. Das schlägt sich natürlich auch in der Bezahlung, aber vor allem in den Gestaltungsmöglichkeiten nieder.

Doch welche speziellen und nur für seinen Berufszweig prägnanten Fähigkeiten zeichnen den sozial Arbeitenden aus? Gibt es in der Ausbildung einen erkennbaren roten Faden? Wird den Studenten in ihrer Ausbildung ausreichend die Möglichkeit gegeben, herauszufinden, wozu sie fähig sind? Wird ihnen eine Hilfe angeboten, eine Offenheit zu entwickeln, die ihnen später ermöglicht, mit ihrem Gegenüber (Klienten/Kunden, Teamkollegen, Vorgesetzte...) in Kontakt zu kommen?

„Der Schauspieler auf der Bühne sucht da nichts anderes als der Sozialarbeiter. Was der Schauspieler sucht ist ein Kontakt, ein Moment des Kontaktes, wo ich etwas ganz Ehrliches, Intimes, Essentielles mit jemand anderem teile. Wenn ich da nicht Spiegel sein kann für mein Klientel, wenn ich diese Offenheit nicht anbieten kann, was erwarte ich dann von meinem Gegenüber? Dann merke ich, das klappt einfach nicht. Warum kommen wir nicht in Kontakt? - Weil ich gar nicht mit mir im Kontakt bin. (...)“⁸⁶

Hinzu kommt, daß es keine verbindende Philosophie und Pädagogik gibt, die einen Bogen über die einzelnen Fächer spannt. Absprachen unter den Lehrenden finden nur in Ausnahmefällen und dann auch nur aus Eigeninitiative statt. Einzelne Versuche, dies zu ändern, scheitern oft am starren System, am hohen Bürokratieaufwand, an den Entscheidungszentralen, die ihre Schwerpunkte anders legen, und an der Kommunikationsarmut zwischen den Lehrenden.

Nur sehr wenige Lehrende identifizieren sich, nach meiner Beobachtung, wirklich mit dem Fachbereich Sozialwesen. Bewegen sich also nur innerhalb ihrer Wissenschaft, ohne Anregungen aus anderen Bereichen. Austausch findet höchstens innerhalb der einzelnen Bereiche statt.

⁸⁶ Prattki 1999, S. 10

So weiß ein Professor nicht vom anderen, inwiefern dessen Fach im Bezug zum Sozialwesen steht und wie er diesen darstellt. Dies hat zur Folge, daß auch das zu vermittelnde Wissen nicht in Bezug zueinander steht. Natürlich gibt es viele Schnittpunkte und Zusammenhänge, doch sind diese in den meisten Fällen eher ein Zufallsprodukt und nicht Folge einer alles umspannenden Pädagogik und einer gemeinsamen Philosophie.

Im Gegensatz zur Fachhochschule bietet die Ecole Lecoq, vor allem im ersten Jahr, ihren Schülern die Möglichkeit der ‘Selbsterfahrung’ auf eine sehr körperliche und damit menschliche Art und Weise.⁸⁷ Dabei ist sich jeder Lehrende bei der Erarbeitung bestimmter Themen der alles verbindenden Pädagogik und Philosophie der Schule bewußt. Da die Schule nicht nur die Kreativität ihrer Schüler fordert und fördert, sondern auch für sich selber den Anspruch hat, sich ständig weiterzuentwickeln und im kreativen Prozeß zu bleiben, ist eine ständige Abstimmung und Transparenz unter den Lehrenden nötig. Durch diese enge Zusammenarbeit besteht hier das gleiche Muster wie bei den Schülern. Das Eigene zu finden, aber nicht, um es im Alleingang durchzusetzen, sondern um es in der Gruppe leben und vermitteln zu können.

Für Jacques Lecoq selber war die Arbeit mit seinen Schülern ein kreativer Prozeß auf beiden Seiten.

„Bevor ich diese Schule begann, sammelte ich zunächst praktische Erfahrungen als Regisseur und Choreograph. Dann entschied ich mich für die Pädagogik. Aber für eine richtige Pädagogik der Kreation und nicht etwa für eine, die nur Existierendes an andere weitergibt. Während ich also versuchte, anderen etwas zu vermitteln, war ich selbst auch Teil dieser Pädagogik der Kreation.(...) Man vermittelt sein Wissen nicht auf die gleiche Art. Das heißt während dieser Beziehung zwischen dem Lehrer und seinem Schüler. Dabei entsteht eine Transzendenz. Etwas, das man auf der einen und auf der anderen Seite erfinden muß. Zwischen den Schülern und mir wird etwas heranwachsen. Das ist die eigentliche Kreation“.⁸⁸

⁸⁷ Kapitel 3

⁸⁸ Lecoq 1998, Arte

Auf diese Art und Weise profitieren sowohl Lehrer als auch Schüler. Die Lehrer bekommen durch die Schüler immer wieder neue Impulse. Die Schüler entdecken durch eine Pädagogik der Provokation ihr eigenes Potential und ihre Kreativität.

„(...) Ich denke immer der Begriff „Person“ ist so wunderschön. Abgeleitet aus dem lateinischen „Persona“. Sona heißt ‘tönen’ und Per ist das ‘Hindurchtönen’. Die Person ist wirklich etwas, das von innen nach außen tönt. Das ist eigentlich Persönlichkeitsentwicklung. Wo Menschen, Pädagogen es schaffen, einen anderen zum Klingen zu bringen. Das, was innen drin als Melodie da ist, als ganz eigene Melodie da ist, daß das hörbar wird.(...) Das ist das, was an der Schule passiert, von außen etwas nach innen zu holen und es dann auch hinaustönen zu lassen“.⁸⁹

6.3. Die Horizontale und die Vertikale

Die Fächervielfalt im Lehrplan der Fachhochschule für Sozialwesen sieht erst einmal gut aus. Jeder Bereich beansprucht auch für sich, besonders wichtig für die Ausbildung im Sozialwesen zu sein, und die Vertreter des jeweiligen Bereiches können dies auch schlüssig begründen. Realistisch betrachtet werden Studenten des Sozialwesens für alles ein wenig, im Grunde jedoch für nichts wirklich qualifiziert.

Entscheidungen über die weitere berufliche Laufbahn werden häufig erst nach dem Studium getroffen, wobei diese meistens nicht auf der Grundlage des Wissens der eigenen Fähigkeiten und Interessen gefällt werden, sondern oft ein Zufallsprodukt sind. Dies leistet oft Selbstzweifeln an der eigenen Kompetenz Vorschub. Damit reduziert sich wiederum der Mut, eigene Ideen einzubringen und selber kreativ zu werden und damit auch die Risikobereitschaft, Fehler zu machen. Dadurch wiederum passiert es oft, daß Sozialarbeiter/Sozialpädagogen auf individuelle Problemlagen mit vorgefertigten Denkmustern und Vorurteilen reagieren.

Die vorläufige Nichtfestlegung während des Studiums mag zunächst auch positiv erscheinen. Man weiß von allem etwas und kann sich je nach späterer Berufswahl weiterbilden. Somit ist ein großes Maß an Flexibilität gegeben. Doch damit entscheidet der Student nicht aus sich heraus, sondern es wird über ihn entschieden. Der eigenen Persönlichkeit und damit den eigenen Fähigkeiten und Interessen wird wenig Freiraum gegeben. Der Arbeitsmarkt gibt die Vorgaben. Es wird reagiert statt agiert.

⁸⁹ Prattki 1999, S. 18

Die Fachhochschule vermittelt Wissen auf der horizontalen Ebene, Handwerkszeug, doch sie bietet kaum die Möglichkeit, Erfahrungen zu machen, die für die gesamte Persönlichkeitsentwicklung, also auf der vertikalen Ebene, von großer Bedeutung sein können.

„(...) Das wird in vielen Ausbildungskonzepten völlig übersehen, es geht um Wissen und nicht um Erfahrung. Das kann nicht sein, daß Ausbildung sich nur an Wissen orientiert.(...)Es gibt die horizontale Reise und es gibt die vertikale Reise. Staatliche Ausbildungsinstitute vermitteln erst einmal die horizontale Reise, Handwerkszeug. Wir haben in unserem Kulturkreis eh Schwierigkeiten mit der Vertikalen, damit, daß es einfach auch nochmal eine andere Dimension gibt. Es gibt nicht nur das Links und Rechts, es gibt auch das Oben und Unten. Es gibt eine Reise in obere Gefilde und es gibt eine Reise in mich hinein, und ich würde sagen ‘Mensch sein’ beginnt da, wo die beiden sich kreuzen. Es braucht also beide Reisen. Es braucht die horizontale Reise und es braucht die vertikale Reise (...).

(...) Im Sozialbereich ist es ja häufig auch nötig, selber kreativ zu sein. Es ist schön, wenn ich selber mit eigenen Ideen ankomme und sage, das würde ich jetzt gerne machen. Das trauen sich die wenigsten Menschen zu. Ich lese das lieber mal in Büchern, was da jemand anders schon gemacht hat oder ich mach eine Spiel- oder Theaterpädagogikausbildung, um Rezepte zu bekommen, wie ich das dann nachher machen kann. Die nicht gelernt haben, daß es letztendlich darum geht, sich zu fragen, was würde ich denn gerne mal machen, auszuprobieren und sich dabei auch zuzugestehen, Fehler zu machen, weil das notwendig ist, um überhaupt etwas entwickeln zu können. Da sitzt ja ganz tief drin diese Urangst, ich werd nicht akzeptiert. Das sehe ich bei den Schülern, das kennen wir alle. Ich muß gut sein, um akzeptiert zu werden. Das ist aber ein Kollektivgedanke. Wo ist jetzt das Eigene? Kann ich mich auch behaupten, wenn ich jetzt nur auf das schau, was ich in einer Situation für angemessen halte? Da hakelt und stoppelt es dann an allen Ecken und Kanten(...)“.

„(...)Gleichzeitig habe ich den Eindruck, wenn ich meine Erfahrungen an der Fachhochschule in Münster sehe, daß da ein riesengroßer Wunsch ist, wie ich das von den Studenten mitbekomme. Auch wenn das manchmal für sie verwirrend ist, auch wenn sie da manchmal an ihre Grenzen kommen, aber wir machen das ja auch nur für 5 Tage. In 5 Tagen kann man nichts anderes machen als ein Fenster zu öffnen und zu sagen, es gibt noch etwas anderes, was wichtig ist, um bestimmte Entscheidungen in eurem Leben zu treffen. Nur daß ihr’s wißt! Jetzt muß jeder von euch die Entscheidung treffen, bin ich willens, das zu machen oder nicht. Viele

wissen gar nicht, daß es noch eine andere Ebene gibt, es hat ihnen nie jemand die Möglichkeit gegeben, bestimmte Dinge bei sich ernst zu nehmen(...)⁹⁰.

⁹⁰ Prattki 1999, S. 16, 15

Diese Erfahrungen konnte Thomas Prattki, Lehrer an der Ecole Jacques Lecoq, u.a. als Lehrbeauftragter an der Fachhochschule Münster im Bereich Ästhetik und Kommunikation (Spiel- und Interaktionspädagogik) während verschiedener Blockveranstaltungen sammeln.

6.4. Anwendung des Ansatzes Jacques Lecoq's auf die Fachhochschule

Viele Voraussetzungen, die für die Pädagogik Jacques Lecoq's von Bedeutung sind, sind in der Institution Fachhochschule nicht gegeben. So haben Schüler der Ecole Lecoq sich ganz klar und bewußt für die Schule entschieden und begeben sich so aus eigener Motivation auf die zwei Reisen der Schule. Studenten der Fachhochschule haben sich nicht immer ganz klar für dieses Studium entschieden. Andere Faktoren wie z.B. der Numerus Clausus spielen oft für die Auswahl des Studiums eine Rolle. Auch ist vielen die intensive Arbeit mit sich selber im Rahmen einer Fachhochschule zu persönlich. Andererseits ist diese Arbeit auch nur möglich, wenn die Studenten wirklich dazu bereit sind. Außerdem legen die institutionellen Rahmenbedingungen einer Fachhochschule andere Schwerpunkte fest. Also müßte auch in den Leitungsebenen ein Umdenken dahingehend stattfinden, daß der Wert in der Unterstützung der Persönlichkeitsentwicklung anerkannt wird. Schließlich muß man davon ausgehen, daß die wenigsten Lehrenden über die Fähigkeiten eines 'Maître' verfügen. Der durch äußere Bewegung innere Bewegung provoziert und nicht durch verbales psychologisieren die inneren Prozesse beim Einzelnen blockiert.

Doch einzelne Elemente der Ecole Jacques Lecoq bieten sich dazu an, unter Einbeziehung externer Lehrkräfte mit der entsprechenden Ausbildung auch in die Fachhochschule für Sozialwesen integriert zu werden.

Hier würde sich die gesamte Bewegungsarbeit unter Einbeziehung der Maskenarbeit⁹¹ und der Eigenarbeit in den auto - cours⁹², in denen Studenten in Gruppen durch Bewegung Themen umsetzen, um sie anschließend zu präsentieren, anbieten. Denn es ist unumstritten eine wichtige Fähigkeit für den sozial Arbeitenden, Themen in einer Gruppe kreativ umsetzen zu können.

⁹¹ Abschnitt 3.4.4. und 3.7.

⁹² Abschnitt 3.4.6.

An dieser Stelle möchte ich hinzufügen, daß die Studenten selber auch gefordert sind. Auch sie sollten erkennen, daß gerade im Sozialwesen lernen über reines pauken von Theorien hinausgehen sollte. Im Gegensatz zu anderen Fachbereichen gibt es für Sozialpädagogen/Sozialarbeiter im Bereich Ästhetik und Kommunikation einige gute Ansätze, die auch andere Ebenen abdecken. Doch wird dies nur in begrenztem Maße von den Studenten genutzt.

Für mich persönlich ist der Bereich Ästhetik und Kommunikation der einzige Bereich, in dem ich wirklich etwas über mich gelernt habe. Denn hier wird zumindest in einigen Veranstaltungen die Theorie mit körperlichen und sinnlichen Erfahrungen verknüpft.

So ist es dort z.B. möglich, im gruppenspezifischen Prozeß ein Kindermusical zu entwickeln, mit Übungen aus dem Improvisationstheater Spontaneität und Offenheit zu fördern und zusammen mit dem Fachbereich Design eine Performance zu entwickeln und zu präsentieren... .

Diesen Bereich habe ich als das 'Spezielle' an unserem Fachbereich erlebt und deshalb, sollte er meiner Meinung nach weiter ausgebaut und einen pädagogischen Überbau erhalten. Dabei könnte die Ecole Jacques Lecoq als Vorbild dienen.

Sozialarbeiter/ Sozialpädagogen arbeiten in ihrer Funktion als Menschen mit Menschen. Sie benötigen auch dazu das Wissen. Doch zunächst sollte ihnen die Möglichkeit gegeben werden, ihre Persönlichkeit so zu entwickeln, daß sie auf der Gewißheit ihrer eigenen Fähigkeiten und Unfähigkeiten Entscheidungen für sich und andere treffen können.

Die inneren Prozesse, die dafür nötig sind, können nicht allein durch Worte in Gang gesetzt werden, wenn überhaupt.

Sicherlich könnte dieses Kapitel noch wesentlich konkreter und umfangreicher gestaltet werden. Viele Punkte, die unter Kapitel drei, bei der Beschreibung der Ecole Jacques Lecoq erläutert wurden, könnten nun noch explizit für die Nutzung innerhalb der Fachhochschule ausgearbeitet werden, doch würde dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Somit habe ich mich darauf beschränkt, nur einige Dinge kurz anzustoßen.

Doch ein konkretes Beispiel zur Verdeutlichung der Anwendungsmöglichkeiten von der Pädagogik und Bewegungsarbeit Jacques Lecoqs im sozialen Bereich, entnommen aus dem Interview mit Thomas Prattki, möchte ich zum Schluß noch hinzufügen:

„(...)Ich versuch mal dir ein konkretes Beispiel aus dem Bewegungsbereich zu geben, das sich dann auch auf andere Bereiche, z.B. den sozialen Bereich, übertragen läßt. Wenn ich jetzt z.B. immer sage ‘tout bouge’, alles bewegt sich, dann ist das ja nur der eine Teil. Um Bewegung wahrzunehmen, braucht es auch einen Fixpunkt. Wenn sich alles bewegt, kann ich Bewegung nicht wahrnehmen. Wenn ich stehe und der Straßenverkehr rauscht vorbei, dann kann ich Bewegung wahrnehmen. Es hat immer alles Fixpunkte. Jeder braucht Fixpunkte in seinem Leben. Jeder braucht seine Beziehung, man braucht sein Zuhause. Man lebt so zwischen den beiden Extremen. Wahrzunehmen, daß sich alles bewegt, aber andererseits auch zu erkennen, Bewegung existiert nur dann, wenn es auch den Fixpunkt gibt. Sonst kann ich es nicht wahrnehmen.

Wenn ich jetzt mit Menschen arbeite, erlebe ich es häufig, daß sie sich bei diesen beiden Extremen in der Regel zu einem Extrem stärker hingezogen fühlen. Das heißt entweder jemand ist viel zu starr und ist mehr an dem Fixpunkt dran, wo alles strukturiert ist, oder daß sich jemand zum anderen Punkt hin orientiert, wo alles permanent in Bewegung ist und nie ist was klar. Kein Boden unter den Füßen. Es gibt also das Prinzip der Erstarrung und das Prinzip der Auflösung. In der Arbeit kann es darum gehen, auf die jeweilige Person bezogen zu schauen, wie muß ich die Arbeit mit der jeweiligen Person strukturieren, daß sie den jeweiligen Gegenpol auch erfahren kann. Wie kann ich denjenigen, der zu erstarrt ist, anregen sich zu lösen, und wie kann ich denjenigen, der in der Auflösung ist, wie kann ich dem Boden unter den Füßen geben? So daß dieser Mensch auch wirklich merkt, ich bin auch Fixpunkt.

Das ist abgeleitet aus einer Bewegungsgesetzmäßigkeit, die einfach existiert. Für uns ist die Erde der Fixpunkt. Die Erde dreht sich aber gleichzeitig um die Sonne. Die Sonne ist wieder Teil eines Systems. Letztendlich heißt das, selbst der Fixpunkt bewegt sich, aber da kommen wir noch in ganz andere Dinge rein. Wenn ich jetzt einfach von dieser Gesetzmäßigkeit ausgehe, dann kann ich das für die Arbeit mit Menschen auf einen geistig seelischen Bereich übertragen und kann damit jetzt arbeiten. Dann komm ich wieder darauf zurück, um eine Bewegungsgesetzmäßigkeit zu erkennen, muß ich erst mal wieder das Auge und den Blick haben, um sie wahrzunehmen, und dann muß ich das auch körperlich selber erfahren haben, um das dann wiederum auf andere Bereiche übertragen zu können. Was heißt das für mich ganz konkret als Lehrer in der praktischen Umsetzung? Wenn ich jemanden im Raum sehe, der es nicht hinkriegt, beide Beine auf dem Boden zu haben und häufig mit den Hacken in der Luft ist, dann sag ich: Hacken auf den Boden. Erde dich. Solange du nicht geerdet bist, kannst du keine Bewegung wahrnehmen. Das heißt, ich rede ganz konkret über das körperliche Phänomen und nicht, wenn du dich nicht richtig erdest, ja dann... . Das sag ich ihm nicht. Ich hab das

Vertrauen, wenn das jemand körperlich hinbekommt, sich zu erden, dann ist er in der Lage, auch die Bewegung richtig wahrzunehmen.

Äußerliche Erdung - innerliche Erdung. Äußerliche Bewegung - innere Bewegung. Außenraum - Innenraum. Wenn ich nicht die Offenheit habe, den Außenraum wahrzunehmen, kann ich nicht den Innenraum wahrnehmen. Wir kommen immer wieder auf diese Oppositionen. Permanent. Das ist nichts Neues. Das kennen wir alle. Yin und Yang. Das Leben spielt sich in Oppositionen ab. Ebbe und Flut, Tag und Nacht, Mann und Frau..., immer. (...) In jeder Bewegung ist die Gegenbewegung gleich drin. Das sind Gesetzmäßigkeiten, die hat sich niemand ausgedacht. Das sind die ewigen Gesetzmäßigkeiten von Bewegung. Die hat es schon immer gegeben und die wird es auch hoffentlich immer geben, wenn es das Universum die nächsten 40 Milliarden Jahre noch gibt, worauf es dann implodiert. Dann gehts wieder von vorne los. Das Universum dehnt sich aus, um sich wieder zusammenzuziehen. Da sind Wissenschaftler mittlerweile so schlau festzustellen, daß das, was fürs große Universum gilt, auch für den Menschen gilt.

Jeder Atemzug ist genau dasselbe. Einatmen - ausatmen, auseinander - zusammen. Das, was im Großen gilt, das gilt im Kleinen.

Das muß man einfach dem Lecoq zugute halten, da war er einfach genial. Er hat sich erst einmal mit diesen Gesetzmäßigkeiten auseinandergesetzt, was die Bewegung angeht, die großen Bewegungen, und hat sie dann auf den menschlichen Körper bezogen. Dann zu schauen, was heißt das jetzt im Theaterbereich und was heißt das für die menschliche Entwicklung?

‘Ich möchte gern, daß sie gut auf der Bühne sind, ich möchte aber auch, daß sie sich wohl im Leben fühlen’. So hat es Lecoq immer formuliert.“⁹³

⁹³ Prattki 1999, S. 27

7. Schlußbetrachtung

Qualitätsstandards, Qualitätssicherung, Operationalisierung von Handlungsmaßnahmen, Leistungsbeschreibungen, Entgeltvereinbarungen, der Mensch als Werkzeug. Dies sind die Schlagwörter, die zur Zeit die Methodendiskussion im Sozialwesen beherrschen. Die einzelnen Maßnahmen und Schritte zum Ziel und die Merkmale die dieses Ziel ausmachen, sollen präziser formuliert werden. Das Handeln aus dem Bauch heraus soll der Vergangenheit angehören. Das Vorgehen von Sozialarbeitern und Sozialpädagogen soll überprüfbarer und professioneller werden.

Diese Entwicklung finde ich grundsätzlich positiv, weil ich hoffe, daß damit langsam das Bild vom 'betroffenen Kaffeetrinker', der nur redet und nichts tut, verschwindet.

Außerdem besteht damit die Chance, daß die Berufsgruppe der sozial Arbeitenden endlich ein reeles Selbstbewußtsein entwickelt

Jedoch habe ich den Eindruck, daß auch hier oft nur in der Horizontalen gedacht wird. Es geht nicht nur um Effizienz. Es geht um Menschen. Als Sozialarbeiter /Sozialpädagogin reagiere ich erst einmal als Mensch auf Menschen und Menschen lassen sich nicht operationalisieren.

Das heißt, zum erfolgreichen, sinnvollen sozialen Handeln, gehört die Vertikale dazu. Nur wenn ich als sozial Arbeitender beides in einer sinnvollen Weise zusammenbringe, kann ich angemessene Ziele und Maßnahmen für und mit Menschen entwickeln.

Insofern wäre es meiner Ansicht nach, gerade im sozialem Bereich, ein Qualitätsmerkmal für Einrichtungen und Institutionen und auch für die Fachhochschule für Sozialwesen, wenn sie in ihren Konzeptionen und Leitbildern, einen Ansatz, wie den von Jacques Lecoq, berücksichtigen würden.

Die Pädagogik Jacques Lecoqs ist ergebnisoffen. Sie hat etwas sehr menschliches und ehrliches. Ich bin der Überzeugung, daß sie eine Hilfe für Menschen sein kann, um ihnen ihre Bedürfnisse und Wünsche bewußt zu machen. Dabei ist es wichtig, daß sie etwas aus sich heraus entwickeln und nicht von Außenstehenden verbalisiert und gedeutet wird.

Ich persönlich, habe das Theatertraining nach dem Ansatz von Jacques Lecoq immer als etwas sehr befreiendes empfunden. Bei den Übungen zählt nur das Hier und Jetzt. Es ist völlig gleichgültig was dir gestern wiederfahren ist. Es interessiert nicht was du gestern gesagt oder getan hast. Die ganze Konzentration liegt auf dem Moment. Du bist das, was du in diesem Moment darstellst. Ein negatives Erlebnis in der Vergangenheit spielt keine Rolle und bietet auch keine Entschuldigung für das, was du jetzt in diesem Moment tust. Es gilt in diesem Moment mit Offenheit, Neugierde und immer frischen Augen deine Mitmenschen, deine Umgebung und schließlich auch dich selbst zu betrachten.

Dies ist natürlich ein Ideal. Es wäre wiederum unmenschlich, ihm zu entsprechen.

Diese Arbeit, war für mich ein Prozeß, von ständiger, innerer Bewegung. Sie entstand während des Schreibens. Jeder Versuch, sie vorher in ein Korsett in Form einer feststehenden Gliederung zu schnüren, scheiterte kläglich. Schließlich gab ich es auf und ließ mich darauf ein, sie nach und nach zu entwickeln. Teilweise war mir zumute, als wenn ich den Wald vor lauter Bäumen nicht sehe. Wurde mir ein Zusammenhang deutlich, tauchten auf einmal viele neue Aspekte auf und es war schwer, mich für einige wenige zu entscheiden. Es gibt einfach Dinge, die müssen erspürt und nicht mit Worten beschrieben werden.

Literaturverzeichnis

Ayres, Jean A. (1998):

Bausteine der kindlichen Entwicklung

Springer Verlag Berlin Heidelberg

Brook, Peter (1989):

Wanderjahre, Schriften zu Theater, Film und Oper 1946 - 1987

Alexander Verlag GmbH, Berlin

Carasso, Jean - Gabriel; Lallias, Jean - Claude; Roy, Jean No 1 (1999)

Hommage an Jacques Lecoq.

In der Reihe Comedia ausgestrahlt am 23.03 1999, bei Arte

Doehlemann, Martin (1994):

Junge und ältere Menschen: Soziologie der Altersphasen

In: Soziologie. Gesellschaftliche Probleme und sozialberufliches Handeln.

Luchterhand, Berlin

Dumont (1998):

Theater

DuMont Buchverlag, Köln

Engelhardt, Barbara (1999):

Die Reise selbst ist das Ziel. Die Theaterschule von Jacques Lecoq in Paris.

In: Theater der Zeit, Heft 1

Feldenkrais, Moshé (1989):

Das starke Selbst. Anleitung zur Spontaneität.

Insel Verlag, Frankfurt am Main

Feldenkrais, Moshé (1978):

Bewußtheit durch Bewegung. Der aufrechte Gang.

Suhrkamp, Berlin

Feldenkrais, Moshé (1995):

Die Feldenkraismethode in Aktion: eine ganzheitliche Bewegungslehre

Junfermann, Paderborn

Hilarion G. Petzold (1996):

Integrative Bewegungstherapie. Ein ganzheitlicher Weg leibbezogener Psychotherapie

Junfermann, Paderborn

Lowen, Alexander (1987):

Bio - Energetik - Therapie der Seele durch Arbeit mit dem Körper

Scherz Verlag Bern, München, Wien

Köller, Thomas (1993)

Die Schauspielpädagogik Jacques Lecoqs

Europäische Hochschulschriften: Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main

Seym, Simone (1992):

Das Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkines Ästhetik des Theaters

Metzler, Stuttgart

Stanislawski, Konstantin S. (1990):

Stanislawski Lesebuch

Simhandl, Berlin

Stanislawski, Konstantin S. (1986):

Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil I

Ortolani, Olivier (1988)

Peter Brook - Regie im Theater

Fischer, Frankfurt am Main

Anhang

Howells, Clair/Köhler, Uwe

Interview mit der Verfasserin dieser Arbeit am 18.03. 1999 in Münster

Anhang D

Prattki, Thomas

Interview mit der Verfasserin dieser Arbeit am 11. u. 12.02.1999 in Paris

Anhang A

Schloz, Monika R.

Interview mit der Verfasserin dieser Arbeit 11.02.1999 in Paris

Anhang C