

Originalia

Korrekturen der typologisch-theatralen Verhaltensmodi als Grundlage zur Entwicklung einer stabilen szenisch-theatralen Mitteilungskapazität

Enrico Otto

Zusammenfassung. In der Theaterpädagogik sind Vorübungen zu Theaterprojekten unbedingt erforderlich, um die Typologie des Darstellers in ihrer Ausdruckskapazität genau umreißen zu können. In dieser Vorübungsphase lassen sich aber genauso Defizite im Bereich Körperausdrucksarbeit korrigieren. Dazu geben Bewegungsübungen genauere Auskunft, besonders dann, wenn sie bestimmten Arbeitsmodellen folgen. Darüber hinaus ergeben sich bei solchen Überlegungen auch Kooperationsschnittpunkte zwischen Tanz- und Musiktherapie sowie Theaterpädagogik. Aktuelle theaterwissenschaftliche Literatur gibt zum Begriff Choreographie und Regie konvergente Hinweise, die sich bei der Defizitbehandlung in der propädeutischen Vorübungsphase anwenden lassen.

Schlüsselwörter: Körperausdruck, Defizite, koordinative Leitung Regie/Choreographie

Correcting of typological theatrical expression as the basis for developing a stable expressive capacity

Abstract. In theatre pedagogy, warm-up exercises for theatre projects are a necessity in order for the actors to outline their expressive capacity. In this warm-up phase, it is equally possible for deficits in body-language work to be corrected. For this purpose, movement exercises provide exact information, particularly when they follow specific work models. Further more, such considerations allow cooperation intersections between dance and music therapy as well as theatre pedagogy. In current theatre studies literature there is convergent reference to the terms choreography and direction that allow for the treatment of deficits in the propaedeutic warm-up phase.

Keywords: expression of movements, personality-deficits, coordinative management

Darstellerische Momente im nicht-professionellem Theater werden im Wesentlichen von der typologisch beeinflussten Körperausdrucksfähigkeit des einzelnen Darstellers bestimmt.

Körper und Körperausdruck ist sein einziges individuelles visuelles Spielpotential, aus dem er darstellerisch schöpfen kann, denn über andere Voraussetzungen außer seinem Spielwillen verfügt er nicht. Die zu seiner Spielpersönlichkeits-Entwicklung wichtigen theatralen Vorübungen zu einem Theaterprojekt, welche sich im Sinne einer sinnvollen *Visualisierung* auf die Entwicklung seiner Körperausdrucksfähigkeiten konzentrieren, zeigen durchweg ein hohes Potential an ganz subjektiver körperlicher-szenischer Vermittlungsfähigkeit, die für einen Spielleiter im Zusammenhang mit dem Darsteller-Gruppenportrait Grundlagen für eine Inszenierungsidee und Inszenierungsstilistik sein kann. Allerdings gibt es hierbei Sprach- und insbesondere Körperbarrieren, die aus verschiedensten Ursachen stammen können und um deren Korrekturen es in den Vorübungsphasen zum Theaterprojekt gehen wird.

Zwei Gestaltungsüberlegungen sind dabei für den Gruppenleiter wichtig: Erstens die Anleitung zur Einleitung eines Bewusstseinsprozesses eigener Ausdrucksfähigkeit sowie zu Defiziten bei einzelnen Spiel-Aktions-Vorgänge des einzelnen Darstellers und zweitens die Förderung und Entwicklung bereits vorhandener Körperausdrucksfähigkeit in seiner gesamttypologischen Verhaltensweise.

Der Anhaltspunkt Arbeitsmodell

Die dazu nötige Anleitung führt erfahrungsgemäß erfolgreich über den Selbstbewusstseinsprozess anhand konzentrierter Körper-Aktionsübungen nach Arbeitsmodellen, die sich bereits in bestimmten professionellen Theaterlaboren bewährt haben. Solche Ansätze rekrutieren sich aus theatergeschichtlichen Perspektiven professioneller Ausbildung, die den Schwerpunkt der Arbeit auf Körper statt auf Sprache legen, ohne natürlich auf beide zu verzichten.

Den ältesten Ansatz dazu bietet die Körper- und Gestuslehre der Commedia dell'arte, in der die Typenfigur im theatralischen Körper-Ausdruck schwelgte, weil die Sprache in gewisser Unzulänglichkeit hinten anstand und der besondere Wert auf die diffizilen, witzig gestalteten *Visualisierungsaspekte* gelegt wurde, zumal es oft um dialektale Sprache ging, die nicht von jedem Zuschauer verstanden wurde. Typenfiguren waren daher eher körperlich definierbare

Handlungsträger, die einen sofortigen Wiedererkennungswert beim Zuschauer hatten, weil sich viele in Gestus und Verhaltensweise heimlich wiederzuerkennen hatten. Auch hierbei setzte man auf den individuellen Selbsterkennungsvorgang: "Das wichtigste Merkmal einer Typenfigur ist also, dass sie in den verschiedensten Situationen *erwartungsgemäß* reagiert. Die Figur wird so ... zur Verkörperung" (Müller, 1984, S. 12): Während man hier noch von den "Tipi fissi" (Müller, 1984, S. 12), den festen Typen ausging, kennt die moderne professionelle wie nicht-professionelle Theaterarbeit eine Vielfalt typologischer Verhaltensweisen, die jeweils von der *Subjektivität* des einzelnen Darstellers geprägt sind. Daraus folgert man, dass es bei sichtbar werdenden Defiziten auch die Subjektivität des Darstellers ist, die diese zunächst wahrnimmt, weil in den propädeutischen Körper-Aktions-Übungen jeder für sich die Defizite wahrnimmt, die ihn an einer sinnvollen oder stimmigen Aktions-Koordination zu anderen in seiner Gruppe hindern. Damit werden sie auch für die Gruppe wahrnehmbar.

Die Raumbildfunktion

In der Darstellung *expressiver* Körperaktionen haben sich szenische Verhaltensweisen erstens kooperativ im Team zu ergeben und sollen zweitens vielfältig gestaltet werden, damit sie drittens in einen stimmigen Aktionsablauf münden, der ein körperszenisches Gesamtbild darstellt. Es entstehen so genannte *Raumbilder*, deren Funktion es ist, eine möglichst breite und intensive Visualisierung für den Zuschauer zu schaffen. Defizite in der Darsteller/Körper-Koordination, im expressiven Bildverknüpfungssystem als Summe erstarrter Gefühlsäußerungen durch falsch angelegte oder angeeignete Verhaltensmuster sind schnell erkennbar und bestimmen dadurch die für den Zuschauer eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit einer zu vermittelnden theatralischen Aussage. Es ereignet sich der bildnerische Störeffekt, der einen ungehinderten Wahrnehmungsfluss visueller Abläufe verhindert.

Durch eine richtige Verfahrensweise bestimmter Überlegungen zur Projektphase können solche Defizite im Sinne der Korrektur durch den Einzelnen selbst kanalisiert werden. Hierbei hilft die Grotowski-Theorie seines Theaterlabors. Grotowski definiert den angehenden Akteur als einen intensiv introvertiert Suchenden: "Ein Zugang zu dem schöpferischen Weg besteht darin, in sich selbst eine frühe Körperlichkeit zu entdecken, mit der man durch eine starke abstammungsmäßige Beziehung verbunden ist ... Ein Foto, die Erinnerung an Falten, das ferne Echo der Klangfarbe einer Stimme erlauben einem, eine Körperlichkeit zu rekonstruieren ... ist sie wahrheitsgetreu oder nicht? ... Es ist ein Rückbesinnungsphänomen, als erinnerte man sich an den Performer des Urrituals" (Pfaff, Keil & Schläpfer, 2000, S. 46).

Das szenische Ideogramm

Der wesentliche Aspekt liegt in einer Form therapeutischer Maßnahmen, die immer von den Belangen des Einzelnen durch den Einzelnen rezipiert, ausgehen. Anleitungen führen zu Übungsformen, die es dem Einzelnen ermöglichen, diesen Weg der Selbsterkenntnis problemlos zu gehen. Grotowski verfährt dabei folgendermaßen: "Jede Übung ist ein Weg, die eigenen Ausdrucksmittel zu erforschen und zu erfahren, welchen Hemmungen sie unterliegen und wo im Organismus ihre gemeinsamen Zentren sind. ... Wir suchen beständig neue *Ideogramme*, deren Gestaltung spontan und unmittelbar wirken soll. Deshalb müssen wir die eigene Vorstellungskraft stimulieren, müssen in uns selbst nach ursprünglichen menschlichen Reaktionen suchen, denn sie sind die Ausgangspunkte für diese gestischen Zeichen. Das Endergebnis ist eine lebendige Form, die ihre eigene Logik besitzt" (Grotowsky, 1968, S. 131ff.).

Der Anspruch Grotowskis, allgemein-archaische Ausdrucksmuster beim Exercise per se zu entdecken, sie aber dann sehr subjektiv zu nutzen, um zu einem individuellen Performer zu avancieren, ist auch auf den nicht-professionellen Akteur übertragbar. Wichtig dabei ist, dass im Entdeckungsprozess subjektiver Möglichkeiten des Körperausdrucks ebenso Stimmigkeit als ästhetisches Handlungsphänomen entwickelt wird. In diesem Entdeckungsprozess spielt die Soziologie des Einzelnen und seiner Gruppe eine entscheidende Rolle.

Die Aktion des Einzelnen und seiner Gruppe ist stets das Produkt soziologischer Faktoren wie Lebensraum, Spracheigentum, Enthemmung, Zielgerichtetheit.

Mit den Theateravantgardisten Eugene Barba oder Peter Brook ist Theater auch im nicht-professionellen Spielablauf nicht etwa gesellschaftliches Ereignis traditionellen Bildungsbürgers, sondern Ausdruck existenzieller Notwendigkeit.

Nach solchem Übungsverfahren, das im Rahmen eines Reduktionsprinzips in Raum, Körper und Bewegung zugunsten notwendiger Theatersemiotik verfährt, ist Körperausdruck Ausdruck von *expressiv* gestaltetem Leben. Es kulminiert in dem Leitsatz, dass Leben Theater und Theater Leben ist. Trotz aller Individualität im künstlerischen Gestaltungsbereich der Raumbilder sind Defizite und Dissonanzen daher überflüssige Störfaktoren. Deren Erkennen im Selbstbewusstseinsprozess sollte automatisch zur Korrektur von Faktoren führen, die Ergebnis falscher Körpererziehung, gehemmter Mitteilung des eigenen Körpers sowie fehlender Fähigkeit zur theatralisierbaren Kommunikation sind.

Die Seinsidentität des Darstellers

Körperdramatik im Bewegungstheater ist Spiegelbild einer bewusst erlebbaren Seins-Identität, deren Wirkung in der nahezu explosiven Wiedergabe des darstellerischen Ichs besteht. Übungen zur Errichtung von Körperwahrnehmung

sollten die *Transparenz* eigener typologischer Körper-Aktionsbilder des Einzelnen und seiner Gruppe gewährleisten. Die Entscheidung über das Korrektiv trifft daher der Einzelne im Wahrnehmen seiner Typologie selbst. Dieser "Selbstheilungsprozess" im Produzieren körper- und bewegungsbewusster Raumbilder wird zum Maß aller theatralischen Dinge. Die *Differenzierungen* im Korrektiv leisten einzig und allein die Altersunterschiede. Deren Mittelungscharakter sind durch das fortschreitende Alter verändert. Der entsprechend gestaltete, nur auf Ausdrucksintensität reduzierte Raum sowie die unterstützende (experimentelle) Musik sollten zu einem faszinierendem audio-visuellem Ereignis führen, das ein eigenes ästhetisch geprägtes *Kulturphänomen* darstellt.

Die leitende Kraft des Spielleiters ist die eines sanft Führenden, die des Hinweises zur Stimmigkeit des in sich geschlossenen, eigenlogischen Produkts.

Korrektur ist didaktische Maßnahme diffiziler Selbstinszenierung. Raum, Körper, Bewegung, Bild (Projektion), Musik, Rhythmus wird zur *Poetik des Erinnerns*.

Der theatrale Weg zur Bildästhetik führt über die fortschreitende Entdeckung des Ich-Ich als innere und äußere Person. In der Spiegelbildübung, in der typologische Aktionsabläufe für das Ich als ein Vielfältiges an Eigenart reproduzierbar sind, produziert man die Erkenntnis der eigenen realistischen Expressivität sowie eines virtuellen Ichs, das im Anderen scheinbar Identität simultan produziert. So ist das Ich-Ich "stille Anwesenheit" (Pfaff, Keil & Schläpfer, 1996, S. 45), "auf dem Weg des Performers nimmt man das Wesen während dessen Osmose mit dem Körper wahr und arbeitet dann an dem Vorgang; man entwickelt das Ich-Ich. Es gilt (dabei) einfache Handlungen zu finden, wobei man darauf achten muss, dass sie beherrscht werden und von Dauer sind" (Pfaff, Keil & Schläpfer, 1996, S. 45).

Dieses Darstellungsphänomen als "Urritual" wie es Grotowski nennt, ist in seiner Theorie Urmenschliches, wiedererkennbar in Urritualen z.B. altgriechischen Theaters, der Eingeborenen bei Urvölkern (Schwarzer/Aboriginees/Indianer etc.) aber Wiederentdeckbares in ostasiatischen Theaterformen und im aktuellen Experimentiertheater (Brook/Wilson/Living-Theatre). Kunst ist also im Sinne Grotowskis ein "*Vehikel*", ein Transportmittel audio-visueller Erfahrungsbestände des Einzelnen und seiner Gruppe, Erfahrungsbestände, die nicht immer mit der Identitätswiedergabe konform gehen und daher ihrer Korrektur bedürfen. Bei der Entwicklung der Ich-Persönlichkeit als typologisches sozio-psychisches Eigenphänomen dient also Körpertheater als Therapie zur Evolution des darstellerischen Ichs.

Das *Charisma* eigener Körperlichkeit ist Offenbarung des optimalen Selbst, ist dann Ergebnis des Selbstfindungsprozesses als Aufhebung der Grenzen zwischen Theater und Leben wie es das "Living Theatre" auf der Bühne in der Wiedergabe eines anthropologischen Theaters verifizieren konnte: "Der anthropologische Ansatz ist auch zu verstehen als eine Suche nach einem universellem Theater, das die kulturellen Hindernisse überwindet und nach dem Vorbild einer allgemeinmenschlichen Sprache aus Laut und Bewegung arbeitet" (Pfaff, Keil & Schläpfer, 1996, S. 32).

Zum Begriff "Materialität"

Interessant ist auch die kooperierende Theaterform des Tanz-Theaters, das, wie das Schauspiel im aktuellen Theater, sich immer stärker auf *Körper*-Theater ausrichtet. Modernes Sprechtheater, speziell aktuelles Regietheater konzentriert sich auf die *Materialität* der Körperbewegung: "Bewegungen, Gesten und Figurationen erscheinen in einem eigenständigen semantischen Netz verknüpft, das der Analyse ohne einen speziellen Blick für und auf die Ebene der Körperzeichen nicht zugänglich ist" (Grotowski, 2000, S. 17).

Tanz- wie theaterpädagogisch ausgerichtete Therapie hat hier einen Ansatzpunkt. Defizite zeigen sich in Projekt-Vorübungen stets im Bereich unmittelbarer Visualität des Aktionskörpers des Darstellers. Körperbezogene Aktionen sollten der Subjektivität des jeweiligen Darstellers entsprechend, in ihrem Ablauf stimmig sein. Stimmig ist, was visuell logisch abläuft. "Das Stimmigkeitsprinzip bezieht sich auf mehrere Faktoren. Zunächst geht es um die szenisch-theatralische Einrichtung des Gruppenportraits. Das bedeutet, dass die Individualität der Gruppe, ihre Spielcharakteristik, ihre Spieleigenart und ihre szenisch-theatralische Darstellungsbreite fest umrissen sind und als solche in die Inszenierung der Bewegungsabläufe eingebracht wird. Darüber hinaus muss aus dem Ergebnis individueller, typologisch bedingter Anspielform heraus, die Summe gruppenspezifischer Anspielformen in der Stellregie erkennbar sein. Ferner muss das gemeinsam erarbeitete Konzept der Inszenierung ebenso als individuell und gruppenbezogenes Konzept deutlich sein" (Otto, 2003, S. 25).

Dabei geht man immer von der *Bewegungssequenz* aus, die durch Anfang, Höhepunkt und Ende der Bewegung gekennzeichnet ist. Wahrnehmung des Zuschauers andererseits ist dann flüssig, d.h. ungestört im Wahrnehmungsfluss, wenn die Logik der Bewegungsfrequenz gewahrt ist. Auf diese ist in Bewegungsübungen zu achten und darauf hin sind Korrekturen bei gestörter Ablauflogik einzubringen.

Ähnlich ist bei der *Ausdruckskapazität* zu verfahren. Die Erfahrung zeigt, dass es erhebliche unterschiedliche Mitteilungspotentiale natürlicher Bewegungsfrequenzen gibt. Oft bleiben dabei Bewegungskapazitäten unentdeckt. Durch Aktionsübungen, die die *Expressivität* der Körperaktion provozieren und in den Vordergrund stellen, lässt sich die Ausdrucksbreite einerseits steigern und andererseits lassen sich Defizite ausgleichen, indem konzentriert darauf abgezielt wird. Slow-motion-Abläufe, rhythmisch untermalt, lassen Störungen des Ablaufes ganz individuell deutlich und vordergründig werden. Die Fähigkeit, diesbezüglich logische Abläufe zu gestalten, muss vom Einzelnen geschult werden.

Video-Aufzeichnungen helfen in der Wiedergabe von Ausdrucksstärke und Defiziten.

Raum, Körper und Bewegung sind koordinative Kategorien, die Grundlage einer Wahrnehmungsfähigkeit werden. Körperliche Aktionen laufen in einer räumlichen Qualität unter dynamischen Gesichtspunkten ab. Darüber lässt sich in einem Bühnenmodell Auskunft erteilen, wenn die *Plastizität* des Modells sowohl Raumhöhe, Raumbreite und Rauntiefe sowie das Maßstabsverhältnis von Raum und darin ablaufendem Aktionskörper deutlich reproduziert.

Als Reflexionsmodell hat sich *Kistentheater* bewährt (vgl. dazu [Otto, 1999](#)). In der Rekonstruktion eigener Bewegungsabläufe im Modell und durch die dadurch entstehende *Distanz* des Subjekts zur Rekonstruktion entsteht die nötige Reflexionsbasis, die die koordinativen Kategorien herstellt. Der damit eingeleitete Selbstwahrnehmungsprozess zu vorhandenen Defiziten wird in den praktischen Übungsphasen geprobt und vertieft. In der *Reduktion* koordinativer Kategorien auf das Notwendigste erfüllt sich der vertieft reflektierte Wahrnehmungscharakter.

Körpersprache als Theatersemiotik-Prinzip

Theaterwissenschaftliche Untersuchungen von [Peter M. Boenisch \(2000, S. 28-29\)](#) haben ein "Basisraster zur Analyse von Körperzeichen" ([Boenisch, 2000, S. 28](#)) entwickelt, das bei der entsprechend notwendigen Reflexion besonders für einen Spielleiter/Choreographen hilfreich sein kann, also:

I Analyse des Vokabulars der Körperzeichen

- *körperliche Aktion*
- Unterscheidung Bewegungsaktion (Bewegung, Geste) vs. Figuration
- Platzierung im Bühnenraum
- Ausrichtung der Kinesphäre
- Nutzung und Funktion der eingesetzten Körperzonen/Körperteile
- Verhalten des Körperzentrums
- *räumliche Qualität*
- Raumhöhe
- Raummaß (Nahbereich bis Maximalbereich)
- zentralisierte vs. periphere Aktionen
- sammelnde vs. streuende Aktionen
- dynamische Qualität
- substanzielle dynamische Qualität (Kraft, Tempo, Zeitdauer etc.)
- Bewegungsantrieb (Effort)

II Analyse der Syntax der Körperzeichen

- syntaktische Ordnungsprinzipien
- Mimesis
- Pathos
- Parataxis
- Synchroner Analyse

- Relationierung über Ähnlichkeiten bzw. Kontraste
- proxemische Relationierung, Interaktion und Gruppeninformation
- Diachrone Analyse
- Variation bzw. Konstanz von Qualitäten bzw. synchronen Relationen
- Distribution von Körperzeichen auf Figuren, Basisaktionen
- Distribution nach räumlichen Kriterien, Basispositionen
- Dominanz v.a. über Raumnutzung und Bewegungsinitialisierung
- Identifizierung signifikant nicht genutzter Potenziale

III Analyse der Semantik von Körperzeichen

- Darstellungsmodus
- imitativ
- repräsentativ
- metaphorisch
- reflexiv

Bedeutungsebene

- Inneres vs. Äußeres Kommunikationssystem

Funktionsebene

- Embleme
- Illustratoren
- Regulatoren
- Adaptoren

Die Vielfältigkeit der Begriffe kann in ihrer Einzelfunktionsdarstellung sowohl auf der tanztherapeutischen wie auch auf der theaterpädagogisch-therapeutischen Ebene angewendet werden und resultieren so sowohl als die den Vorgang bezeichnende Signifikanten als auch als beide Bereiche betreffende künstlerische Benennung. Anhand solcher Faktoren, die in dem Aufsatz von Boenisch ohnehin schon sowohl auf Tanztheorie wie auf Sprechtheater gemeinsam abgestimmt wurden, lassen sich Kriterien der künstlerischen Erarbeitung von Defiziten und Ausdrucksschwächen genau titulieren.

Die für die darstellerische Typologie wichtige Erarbeitung der Körperzeichen basiert ja auf dem Selbstbewusstseinsprozess medialer Funktionalität durch direkte praktische Anwendung. Die *Defizitanalyse* trifft also nur die ohnehin schon stattfindende theatralische Anwendung durch Vertiefung oder Erweiterung derselben durch diffizilere *Selektion* exakt passender, typologisch ausgerichteter Semiotikfelder. Die dadurch entstehende *Intensivkommunikation* erreicht den Zuschauer massiver und kann so nachhaltigere Interpretationsspuren hinterlassen als eine rein typologische, aber doch oberflächige theatralische Kommunikation. Das würde bedeuten, dass die Korrekturen zwecks Stabilisierung der körperbezogenen (und natürlich auch sprachlichen) Ausdrucks- und Mitteilungskapazität des einzelnen Darstellers/Tänzer sogar noch intensiver gearbeitet werden könnten, weil ihr Defizitcharakter dem Selbstbewusstseinsprozess noch deutlicher macht, wie geschaffen und wie stark Körper-Zeichen-Sprache sein kann oder sein muss.

Die anzuwendende Therapie überträte somit den gängigen Ausdruckscharakter um Vieles: "Die Rollengestaltung ... erhebt die Kontrastierung von aktiven und inaktiven Körperteilen zum Prinzip darstellerischer Präsentation" ([Liebscher, 2000, S. 45](#)).

Der Schnittpunkt Tanz und Regie

Aber noch mehr: in einem solchen *Notationsverfahren* sublimen typologischen Bewegungstheaters verschwimmen die Grenzbereich der *Regie* des Sprachtheaters und der *Choreographie* des Tanztheaters nahezu ganz, ja, sie gehen ineinander über. Moderne theaterwissenschaftliche Forschung verweist wie bei Monika Woitas auf die kongruente Funktion beider zugunsten einer totalen Synthese. Der Grund liegt in beider Strukturierung und Segmentierung des Ablaufs: "Was in den zwanziger Jahren noch utopisch klingen mochte, scheint inzwischen selbstverständliche Realität. Ja, die Grenzen sind stellenweise bereits so durchlässig, dass eine Differenzierung von Regie und Choreographie geradezu anachronistisch wirkt" (Woitas, 2000, S. 178).

Ausgangspunkt dieser übergreifenden Idee ist der Ausgangspunkt theatralesierbare *Bewegung* sowohl bei der Choreographie (Pina Bausch) als auch bei der modernen Regie: "Die Grenzen einer solchen Differenzierung kommen dann zum Vorschein, wenn das alte Spartendenken aufgehoben scheint - wie etwa in den Arbeiten Robert Wilsons, der provozierend und virtuos zugleich auf dem schmalen Grad zwischen Tanz- und Regietheater balanciert" (Woitas, 2000, S. 191). Wilson schreibt zu seinen Theaterarbeiten: "Ich beginne immer bei meinem Körper, bei der Bewegung. Am Anfang steht die Choreographie, eine Struktur von Raum und Zeit, die ihren eigenen Rhythmus besitzt und ihre eigenen Gesetze. Und in gewisser Weise existiert diese Form auch für sich allein. Dann erst kommt der Text" (Woitas, 2000, S. 191).

Diese Überlegungen könnten für den Schnittpunkt Tanztherapie/Musiktherapie sowie Theaterpädagogik einen neuen Kooperationsansatz darstellen. Die *Bewegungspartitur* als Vorlage sowohl tänzerischer wie darstellerischer Theaterabläufe ist für die Therapie deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil durch sie die *Transparenz* künstlerischer Vorgänge sowie ihrer *Korrektur* immer wieder gewährleistet ist und diesbezügliche Defizite vom Einzelnen auch als strukturelle, szenische *Aufbausystematik* eigener Körperaktion erkannt werden kann. Antonin Artaud hat diesen Vorgang auch für den "regulären" Schauspieler als eine *Befreiung* der Persönlichkeit bezeichnet. Die Bewegungspartitur fungiert so als "Katalysator ... der komplexen Theatermaschinerie, um aus diesem Prozess schließlich selbst verändert hervor bzw. in ihm aufzugehen" (Woitas, 2000, S. 186).

Literatur

- Boenisch, P. M. (2000). Tanztheorie und Sprechtheater. In C. Jeschke (Hrsg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung* (S. 16-29). Berlin: Vorwerk. [Text](#) [PI](#)
- Grotowski, J. (1968). *Das arme Theater*. Seelze: Friedrich. [Text](#) [PI](#)
- Jeschke, C. (Hrsg.) (2000). *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin: Vorwerk. [Text](#) [PI](#)
- Liebscher, J. (2000). Funktion und Methodik der Bewegungsanalyse im Musiktheater. In C. Jeschke (Hrsg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung* (S. 30-46). Berlin: Vorwerk. [Text](#) [PI](#)
- Müller, W. (1984). *Körpertheater und Commedia dell'arte*. München: Pfeiffer. [Text](#) [PI](#)
- Otto, E. (1999). *Konzeptionelle Bühnenpraxis in der Theaterpädagogik*. Münster: Lit. [Text](#) [PI](#)
- Otto, E. (2003). *Inszenierungstechniken in der theaterpädagogischen Produktion*. Münster: Lit. [Text](#) [PI](#)
- Pfaff, W., Keil, E. & Schläpfer, B. (Hrsg.) (1996). *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. Berlin: Alexander. [Text](#) [PI](#)
- Woitas, M. (2000). Regie und Choreographie. In C. Jeschke (Hrsg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung* (S. 178-192). Berlin: Vorwerk. [Text](#) [PI](#)

Anschrift

Enrico Otto, Dr., Bühne der Theaterpädagogik, Universität Münster, Scharnhorststraße 118, 48151 Münster, Deutschland.