

**Dieter Linck**

## **Wirkung von Theater unter bildungstheoretischen Aspekten**

Ich möchte beginnen mit zwei außerordentlich erfreulichen Nachrichten über Untersuchungsprojekte auf dem theatralen Sektor, über die ich kürzlich informiert wurde:

- 1. Theater spielende Gefangene werden weniger rückfällig.** Dies ergab eine Langzeituntersuchung an bayerischen Gefängnissen und
- 2. Kinder von Müttern, die während der Schwangerschaft Theater spielten, zeigen weniger Auffälligkeiten in den Grundschulen und höhere Lernerfolge.**

Und noch zwei weitere „Ergebnisse“ hinsichtlich der Wirkung von Theater oder Tanz sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert:

- Fast jede soziale Auffälligkeit; fast jeder Motivationsverlust; fast jede PISA-verdächtige Lernschwierigkeit kann durch Tanz behoben werden. Und das Beste: Es klappt.“ (ballettanz Nov 06)

- „You can change your life in a dance class“ . Das sagt Royston Maldoom in dem Film “Rhythm is it!” und in dem Film sieht man auch, wie er die Reihen seiner jungen Tänzer (natürlich allesamt aus der sozialen Unterschicht) abschreitet und dabei sagt oder besser „doziert“: “Dieser Junge hier kann in seinem Leben alles erreichen, was er will (...) und dieser hier auch, aber er weiß es noch nicht.”

Mag man den Allmachtsphantasien der Tanzpädagogen oder des Künstlers auch wenig Glauben schenken, so machen doch die Beispiele deutlich, wie groß das Interesse der ästhetische Bildung bzw. ihrer Lehrer an einer nachzuprüfenden Wirkung dieser Bildung ist: Im Zuge der PISA-Diskussion, in der Bildungsinhalte in Kompetenzen umgerechnet werden (also eigentlich weniger von Bildung, dafür umso mehr von Qualifikation geredet wird), und im Zuge einer „Verknappung öffentlicher Mittel geht es zunehmend um die Legitimierung der Aufwendungen für den Bereich der kulturell-ästhetischen Bildung, also auch für das Schultheater.“

Die beiden oben angeführten Untersuchungen scheinen ja eine Legitimation der ästhetischen Bildung unter Beweis zu stellen. Die erste hat leider bloß den Nachteil, dass vermutlich die Strafgefangenen auch mit einer zusätzlichen Sporttätigkeit weniger rückfallgefährdet wären, und das Beispiel der Kinder der schwangeren Mütter hat den Nachteil, dass es schlichtweg erfunden ist.

Tatsächlich gibt es bzgl. der Wirkung von Schultheater wenig Forschungsergebnisse. Dabei wurde den Künsten hinsichtlich ihrer Wirkung durchaus einiges zugetraut:

Im Sommer 1997 zum Beispiel fand in New York eine intensive Debatte über Schulentwicklung und Schulreform statt. Interessanterweise spielten dabei die Künste eine zentrale Rolle. Als Ziel wurde definiert, allen Schülern einen erweiterten aktiven Zugang zu den Künsten zu eröffnen. In dieser Debatte wurden die Künste nicht mehr als Luxus, sondern als zentrales Element des schulischen Lehrplans angesehen. Den Ausschlag dafür gaben gesellschaftlich funktionale Motive: Man erwartete von einer Stärkung der Künste eine Verbesserung der Qualifikationsleistungen der Schule, gerade auch hinsichtlich der "Schlüsselqualifikationen", und zugleich einen wesentlichen Beitrag zur Sozialintegration. Man hoffte auf die "Nebenwirkungen", auf Sekundäreffekte, auf Prävention gegen Drogen, Gewalt etc., auf bessere Gesundheit, bessere Kommunikations- und Kooperationsfähigkeiten, bessere Aufmerksamkeit, bessere allgemeine Lernfähigkeit.

Das lässt sich auch direkt auf das Schultheater beziehen:

So finden sich z.B. im „Theaterkapitel“ der bereits 1990 vorgelegten Landeskunstkonzeption des Landes Baden-Württemberg folgende Ausführungen zur Begründung der Förderung des Schultheaters:

"Theaterspiel kann wie keine andere Kunstform viele Bereiche vereinigen. Es dient der ganzheitlichen Persönlichkeitsentwicklung des Schülers, indem es gleichermaßen seine rationalen wie emotionalen, intellektuellen wie kreativen, physischen wie musischen, individuellen wie sozialen Fähigkeiten fördert. Schultheater hat auch eine enge Beziehung zur Literatur, trägt zur kulturellen Entwicklung des Schülers bei und bereichert zugleich das kulturelle Angebot der Schule. In einer von raschem technologischem Wandel und von elektronischen Medien geprägten Welt gewinnt das Schultheater zunehmend Bedeutung. Es kann junge Menschen erlebnisfähiger machen, was sich positiv auf die gesamte Schulleistung und das Freizeitverhalten auswirkt. Der Schüler lernt, mit anderen auf ein

gemeinsames Ziel hinzuarbeiten und selbstbewusst vor die Öffentlichkeit zu treten." (hier zitiert nach einem Vortrag von Eckart Liebau).

Schultheater dient hier zum einen zu einer Art Sozialprävention (gegen Drogen, Gewalt etc) und zum anderen zur Förderung der so genannten Kern- oder auch Humankompetenzen, die vor noch nicht langer Zeit „Schlüsselqualifikationen“ oder auch „soft skills“ hießen. In einer neueren Arbeit untersucht Romi Domkowsky mit den Methoden der qualitativen Sozialforschung unter anderem, welche Wirkung regelmäßiges Theaterspielen bei jungen Menschen hinsichtlich ihrer personalen und sozialen Kompetenzen hat. Die Untersuchung fand in acht Kursen der 12. und 13. Jahrgangsstufe einer Berliner Gesamtschule und eines Berliner Oberstufenzentrums statt. In der Hälfte der Kurse wurde Theater/DS unterrichtet, in der anderen Hälfte Philosophie, Deutsch, Englisch und Erdkunde.

Romi Domkowski warnt zu Beginn eines vorab veröffentlichten Aufsatz vor allzu hohen Erwartungen hinsichtlich der Wirkung von Theaterspielen: Der „Kern“ der Persönlichkeit der einzelne Jugendlichen verändere sich so wenig wie ihre Selbstkompetenz oder ihre Werthaltungen. Überraschend auch, dass keinerlei Beweis dafür erbracht werden konnte, dass eine Steigerung des Selbstbewusstseins vorliegt. Versteht man – so ihre Ausführungen – allerdings auch die Selbstwirksamkeitsüberzeugung im sozialen Bereich als Ausdruck eines Selbstbewusstseins, so wurde dieses durchaus gesteigert. Gleiches gilt auch für eine größere soziale Offenheit und einen Verlust von Ängstlichkeit im Umgang mit Anderen.

D.h. in der Gesamtheit stärkt also regelmäßiges Theaterspielen personale und soziale Kompetenzen; die Spieler sind teamfähiger, genau das, was die (Wirtschafts-)Gesellschaft von Schulabsolventen haben möchte: Schultheater hat also einerseits eine Art kompensatorische Funktion, führt andererseits auch zu einer Art Effizienzsteigerung im Bereich der sozialen Kompetenzen.

In der schulpolitischen Diskussion sind das sicherlich überzeugende Argumente, unter bildungstheoretischen Gesichtspunkten befriedigen sie nicht. Mit der Beförderung von Kompetenzen ist zunächst der Qualifikationssektor angesprochen, nicht notwendigerweise der der Bildung.

„Die Schule kann und muss (aber) jungen Menschen ein sinnvolles Fundament für ihre gegenwärtige und künftige Lebensführung bieten, indem sie ihnen Erfahrungen

mit den Möglichkeiten der menschlichen Kultur und des menschlichen Zusammenlebens erschließt. Die Schule ist daher nicht nur auf die Vorbereitung für die Zukunft, sondern auch auf eine möglichst sinnvolle Erfahrung und Gestaltung der Gegenwart zu beziehen.“ (Tutzinger Thesen zum Schultheater)

Versteht man also unter Bildung in diesem und im Sinne Mollenhauers die Fähigkeit des Ich sich mit der Welt auseinander- oder auch zusammensetzen (und das in einer permanenten, spiralförmigen Wechselwirkung), und unter theatraler Bildung einen „*ästhetisch-expressiven Modus der Weltbegegnung*“, so handelt es sich bei dem gerade beschriebenen Kompetenzzuwachs lediglich um einen Sekundäreffekt, der nicht oder zumindest keinesfalls erschöpfend die Bildungsprozesse beschreibt (oder auch erforscht), die im Kern des Theaterspielens liegen.

Auf diese Bildungsprozesse durch Theaterspielen möchte ich im Folgenden genauer eingehen. Ich folge dabei in meinen Überlegungen Ulrike Hentschel, Hanne Seitz und Eckart Liebau, die jeweils einschlägige Aufsätze zu dieser Thematik verfasst haben.

Zunächst eine ganz allgemeine Aussage hinsichtlich der bildungstheoretischen Bedeutung von Schultheater (zitiert nach der Präambel des Studiengangs DS in Erlangen):

„Schultheater ermöglicht eine Form des Lernens und damit der Bildung, die durch die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragestellungen und dem Primat ästhetischer Gestaltung eine Dimension von Wissen und Können im Sinne einer handlungsorientierten, kreativen und intersubjektiven Aneignung von Wirklichkeit vermittelt und somit ganzheitliche Bildungsprozesse und soziale Qualifikationen wesentlich fördert. Rationale und emotionale, intellektuelle und kreative, physische und musische, individuelle und soziale Fähigkeiten werden gleichermaßen angesprochen und entwickelt. Die Schulung theaterästhetischer Wahrnehmung berücksichtigt dabei vielfältige Aspekte der Kommunikations- und Persönlichkeitsbildung sowie der kulturellen Vielfalt. Schultheater als Lern- und Ausdrucksform schafft Spiel- und Freiräume für Subjektivität und Probedenken und verlagert die passive Rezeption ästhetischer Wirklichkeit in handlungsorientiertes Vorgehen eines kreativen Subjekts.“

Dieses abstrakte Statement soll an drei Beispielen erläutert werden, in denen Bildungsprozesse durch Theaterspielen beschrieben werden:

1. Beispiel: *Rollenarbeit*: Auch wenn man Eric Bentleys Elementardefinition des Theaters „A verkörpert B, während C zusieht“ in manchen postdramatischen Theaterformen relativieren muss – vielleicht in der Hinsicht, dass „A A' verkörpert, während C zusieht“, so ist doch A auf der Bühne niemals A (selbst im Theater der Experten nicht), A spielt immer eine Rolle. D.H. im Schultheater setzen sich Spielerinnen und Spieler handelnd mit sozialen ebenso wie individuellen Rollen und letztlich ihrer eigenen auseinander. Im Spiel spielen sie „Andere“, verstehen und erleben sie, versetzen sich in diese anderen Figuren und lernen sie kennen. Entwürfe eines Menschen werden so gespielt und damit verstanden, nachvollzogen, verworfen, geliebt, beurteilt. Das ist ganz grundsätzlich auch immer die Erfahrung eines Fremden, auf die das Subjekt eine theatrale, aber auch in dieser Form eine subjektiv-persönliche Antwort finden muss. (Das ist eine Dimension des Theaters in ästhetischer wie pädagogischer Hinsicht, wie sie kein anderes Fach bieten kann.) Die Bühne ermöglicht hier die Antizipation eines Lebensausschnittes oder dessen Verwerfung (und vieles dazwischen) – sie wird zu einer möglichen Wirklichkeit und ist immer soziale Praxis, aber eben im Spiel, in theatraler und ästhetischer Hinsicht; sie ermöglicht Lernen und Toleranz und sie ermöglicht Verstehen und Teilhabe, gerade das Fremde wird in dieser theatralen Erfahrung Ausdruck einer **möglichen** Welt. Diese Fremdheitserfahrung dekonstruiert die bisherige Normalität, sie führt neue Möglichkeiten vor Augen und Theater spielen wird zu einer Art sozialer Praxis. In der Laborsituation und konsequenzgeminderten Situation des Theaters erscheint die Wirklichkeit als konstruiert und damit auch als umkonstruierbar.

2. Beispiel: *Körperlichkeit*: Für das (Schul-) Theater als performativer Kunst ist der Körper des Spielers ein konstitutives Element, Theater setzt die körperliche Präsenz des Spielers (und des Zuschauers) voraus, für den Spieler ist „sein“ Körper das zentrale künstlerische Zeichen, wir sprechen in diesem Zusammenhang auch von „in einen anderen Körper schlüpfen“ oder „eine Rolle verkörpern“. Die Körperlichkeit einer anderen Figur anzunehmen, sich anzuverwandeln kennzeichnet einen wesentlichen Prozess schauspielerischer Arbeit: „Ein Lernen mit dem Körper“, wobei der Mensch als einziges Lebewesen in der Lage ist, seinen Körper sozusagen von außen zu betrachten. (*Plessner*)

Zugleich ist beim Theaterspielen das gestaltete Objekt (die Figur) immer untrennbar an den Körper des produzierenden Subjekts gebunden. Auch diese Doppelsexistenz von Spieler und Figur mag in postdramatischen Produktionen nicht mehr immer ausgeprägt sein, vorhanden ist sie dennoch. Schechner beschreibt diesen Prozess als doppelte Negation; im Moment der Aufführung ist der Schauspieler nicht er selbst; es handelt sich niemals um Selbstdarstellung, der Akteur zeigt etwas, er verweist auf etwas. Gleichzeitig aber ist der Schauspieler auch niemals nicht er selbst. Genau in dieser Differenz Erfahrung zwischen *nicht* Ich und *nicht nicht* Ich, also zwischen der Ebene des Dargestellten und der Darstellung, erkennt Ulrike Hentschel die wesentliche Eigenheit ästhetischer Erfahrung, die die Akteure bei der theatralen Gestaltung am eigenen Körper erleben können, und damit beschreibt sie natürlich auch die besondere Bildungswirkung theatralen Handelns. Sie betont in diesem Zusammenhang, dass es dabei nicht nur um die Wahrnehmung der doppelten Existenz, sondern auch und vor allem um die Wahrnehmung der Differenz zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen geht.

Liebau weist in seinen „Anmerkungen zum Schultheater“ noch darauf hin, dass der Körper „auch Erscheinungsleib“ ist; d.h. die Form, „in der ich mich der Welt zeige und damit den Blicken und Wahrnehmungen der Anderen aussetze – und zwar im Bewusstsein dieser Tatsache“. Schultheater stellt immer den Umgang mit der eigenen und der fremden Leiblichkeit (sei es des Mitspielers oder der Rolle) in den Vordergrund und es geht auch – in Liebaus Worten – um die „Anerkennung der Differenz zwischen gewünschtem Idealbild und wahrgenommener eigener Erscheinung, und um die Anerkennung der Differenz zwischen mir und dem Anderen, den ich in seiner Andersheit zu akzeptieren habe.“

**3. Beispiel: *Theaterästhetische Erfahrung*: Der Schüler-Schauspieler macht und erlebt in dem Prozess der Rollenarbeit und der Verkörperung wesentliche ästhetische Erfahrungen und damit einen Prozess der ästhetischen Bildung:**

Er erlebt:

1. die Differenz von Spieler und Rolle, die Differenz von eigener und fremder Leiblichkeit in mehrfacher Hinsicht, nämlich als eigener und fremder Erscheinungsleib, aber auch in dem Rollengegenüber, der ebenfalls einen fremden (und auch immer den eigenen) Erscheinungsleib verkörpert;

2. die künstlerisch-ästhetische Gestaltung der Figur als subjektiv-theatrale Umsetzung (die im Schultheater aufgrund der Altershomogenität der Spieler immer eine besondere Semiotik und in diesem Zusammenhang auch eine eigene Ästhetik erfordert) vor dem Kenntnishintergrund der „objektiven“ Zeichensprache des Theaters, die er natürlich beherrschen muss, und des kulturellen Grundwortschatzes, den kennen muss; sei es auch nur, um ihn nicht oder anders zu benutzen. Mollenhauer spricht in diesem Zusammenhang von einer „**ästhetischen Alphabetisierung**“. Vermutlich geht mit einer solchen Erfahrung auch ein tiefes Verständnis für die Zeichenhaftigkeit der Darstellung einher sowie die Ausbildung einer medialen Kompetenz, insbesondere hinsichtlich der Medien, die eine unmittelbare Authentizität vortäuschen.

Ein solcher individueller Anverwandlungsprozess entspricht dem parallel verlaufenden oder in Teilen vorangegangenen Prozess der Aufführungsentwicklung im Ganzen. Auch hier wird die subjektive Auseinandersetzung der Spielenden mit dem Stoff/Thema zur Grundlage der Arbeit an der Aufführung und der Aufführungskonzeption.

Theater ist in diesem Sinne auf besondere Weise ästhetisch gestaltete Wirklichkeit – ein breeding place (wie Hanne Seitz zitiert) für das Neue, für andere Sichtweisen, neue Lebens- und Arbeitsentwürfe. Vermutlich sind es genau diese Fragmentierungen, Verkehrungen, Paradoxien und Ambivalenzen, die zur Kunst gehören, die dann, wenn Körper und auch Chaos im Spiel ist, einen Bildungsprozess einleiten, der das Ich sich in Verhältnis zur Welt setzt oder eben so ein „ästhetisch-expressiven Modus der Weltbegegnung“ ermöglicht wird. D.h. – wie es Hanne Seitz – formuliert - , „Theater – und ich möchte hier sagen – Theater spielen macht deutlich, dass der Mensch in seinem Dasein nicht aufgeht, dass er sein Leben führen muss“ und dass er – im und durch Theaterspielen – aus seinem So-sein heraustreten und ein Anders-Sein antizipieren und so Veränderung herbeiführen kann.“

Derartige Bildungsmöglichkeiten kann – das ist meine feste Überzeugung – kein anderes Fach bieten.

Zum Schluss meines Vortrags ein Zitat von Konstantin Stanislawski über Theater, das ich gern auf das Schultheater beziehen möchte:

**(SCHULTHEATER) IST AUS SCHNEE GEMACHT. ES SCHMILZT, WENN DIE SONNE AUFGEHT UND HINTERLÄSST KEINE SPUREN, KEINE SICHTBAREN**

***SPUREN: UND DOCH TRÄNKT ER DEN BODEN, AUF DEM NEUES ERWÄCHST.***

**Konstantin Stanislavsky**