



7 Thesen zur Sinn-Bildung der Persönlichkeit durch TanzTheater

Die Entdeckung des *Subjekt Sein*

Eine emanzipatorisch-humanistische Vision kultur-historischer Bildung des
Bewusstseins
durch sinnlich-praktisch erlebte Utopie

Sieben Thesen zu Wirkungsweisen von TanzTheater für die Sinn-Bildung der Persönlichkeit

1. Theater wird durch Tanz vom Kopf auf die Füße gestellt
2. Tanz als Kunst des *erinnern*
3. Tanz wird durch Theater zur tätigen Philosophie
4. Theater als Kunst des *erkennen*
5. Theater als *erleben* der Umkehr der Verhältnisse
6. Tanz als Besinnung auf die Würde des Menschen
7. TanzTheater als emotionale Praxis der Theorie für die Bildung der Persönlichkeit

Bilder-Rahmen für die 7 Thesen sind drei TanzTheater Inszenierungen

Grund- Haupt- und Realschule Fährstraße in Hamburg Wilhelmsburg
in Kooperation mit dem Hamburg Ballett John Neumeier und der Hamburgischen Staatsoper
im Rahmen von *Theater und Schule* 2003 und 2004:

„Wir knacken die Nüsse“
„Wirbel sich ordnender Namen“
„In der Südsee liegt kein Schnee“

In 7 Thesen wird die besondere methodologische Herangehensweise für die Verknüpfung der kulturellen mit der politischen und ästhetischen Bildung in einem emanzipatorisch-humanistischen Sinn deutlich gemacht. Diese Methodologie für umfassende Bildungsprozesse basiert auf der dialektischen Verknüpfung der *Tätigkeitstheorie* Leontjews mit dem *Bilder-Theater* Boals.

Die Tätigkeitstheorie ist ein Analyseinstrument der Dialektik zwischen bewussten und unbewussten *gesellschaftlichen* und *persönlichen Bedeutungen*. Das *Theater der Unterdrückten*, mit seinen sieben Formen, ist ein offenes System mit methodologischen Grundsätzen, mit dem Ziel, subjektive und objektive Unterdrückungsverhältnisse sichtbar werden zu lassen und Möglichkeiten ihrer Veränderbarkeit zu erproben und zu inszenieren. Grundlage dieser besonderen Verknüpfung ist ein emanzipatorisch-humanistisches Bild vom Menschen und ihrer und seiner konkreten kulturhistorisch herausgebildeten Welt, verkörpert in den selbst produzierten Inszenierungen. Die Dialektik zeigt sich in seinen und ihren poetisch gestalteten Bildern, in ihren und seinen emotionalen Deutungen von ‚Selbst‘ und ‚Welt‘. Diese Deutungen werden durch sinnlich-körperlich erlebte Prozesse in Tanz und Theater veränderbar. Diese emotionalen Deutungen und möglichen Umdeutungen von Welt, ihre Spiegelungen in Bildern, z. B. zwischen Krieg und Frieden – 2004 während des 3. Irak-Krieges, ihre Spiegelungen in internationaler und persönlicher Geschichte zeigen sich

in der Kraft von Kunst,
in der Schönheit von Sprachen, also auch Körpersprachen,
in der Poesie von Gesang, Spiel und Tanz auf der Welt,
in der Poetik der Menschen.

Dario Fo sagt: „Tränen fließen und spülen die Gedanken aus dem Gehirn. Sie waschen das Gehirn. Tragödie ist, wenn Tränen über das Gesicht rollen. Die Traurigkeit wird weggespült. Das Lachen, die Momente des Lachens sind wie Nägel des Denkens. Sie bleiben im Bewusstsein stecken.“

(Dokumentation zu seinem Nobelpreis für Literatur 1997)

1. Theater wird durch Tanz vom Kopf auf die Füße gestellt

„Fühle, was du tust.“ „Stehe schulterbreit, spüre den Boden unter deinen Füßen, schließe die Augen, atme durch die Nase ein und durch den Mund wieder aus. Wo liegt dein Schwerpunkt, Finde deine Mitte, kreise um deine Mitte, verlagere dein Gewicht von links nach rechts, von vorne nach hinten, kreise in einer 8 um deine Achse, bleibe mit beiden Beinen fest verwurzelt, wie ein Baum, wiege nun wie du magst im Wind, spiele damit, wie es dir angenehm ist. Sind es eher die großen Bewegungen oder die kleinen, spüre deinen Atem. Fühle, was du tust.“ (Training IR)

Die Kunst des *Theater spielen*¹ ist *körperlich bewusst sein* im Raum. Wie kommt man zu seinem bewussten *sein* im Körper in Raum und Zeit? „Fühle, was du tust“ bedeutet, die gesamte Aufmerksamkeit zu bündeln, auf die in dem Moment einzig relevante Frage: „Was tue ich jetzt und wie fühlt es sich an?“ Putze so die Zähne! Spüre, wie du stehst. Wie verteilst du dein Gewicht? Was denkst du? Beobachte deinen Atem. Putze einen Morgen mit der rechten und den nächsten Morgen mit der linken Hand. Putze oben mit links, unten mit rechts und umgekehrt. Spüre die Veränderung, spüre die Spannungen. Putze nun entspannt. Ist dein Ellenbogen jeweils im gleichen Winkel? Denke an nichts. Fühle „was tue ich?“. Sei im Augenblick *Zähne putzen*. Tue es mit Bewusstsein. Nimm deine Position, deine Haltung, dein *sein* wahr. Werde dir im *bewussten tun* gewahr.

Das ist Yoshi Oidas Schauspieltraining, wie auch: Du beginnst mit Reinigung, deines Körpers, des Raumes, in dem du arbeitest. Du nimmst die Tätigkeit *Zähne putzen* oder *Boden putzen* als Einstieg in die „Leere“, in die Konzentration, in die bewusste Bewegung: Während *Zähne putzen* überprüfst du deine Gewichtsverteilungen, suchst bewusst deine Achse, dein Gleichgewicht, fühlst deine Zähne und dein Zahnfleisch, deine Spannungszentren und wie du sie harmonisierst. Nimm wahr, wie kleine Veränderungen von Bewegungen – zuvor unbewusste Haltungen, wo Spannungen gehalten werden – zu Entspannung in der Bewegung führen.

„Boden putzen“ kann dein körperliches Aufwärmtraining werden. Achte darauf, dass dein Körper wie ein umgekehrtes V auf dem Boden steht. Das dehnt die Wirbelsäule und leert den Kopf. Du kannst dich entscheiden *schieben* oder *ziehen* oder *in einer acht bewegen*. Was? Den Körper mit dem Lappen. Nun kannst du diese Alltagshandlung bewusst choreographieren und in eine Inszenierung bauen. Du kannst sie mit Text verbinden.

Dieses *öffnen* der Achtsamkeit und Wahrnehmung für *bewusst sein*, für *bewusstes sein* über die Körperwahrnehmung, ist in unserem kulturellen Kontext u.a. bei Alexander, Feldenkrais, Laban und im Ausdruckstanz zu finden. Es ist die Reise im Inneren zwischen *erinnern* und *erkennen* durch Veränderungen im *erleben* und deren Veräußerung in der Creation von TanzTheater. Es ist ein Weg, in dem man *forschend tut*, dadurch die Wahrnehmung schärft und Raum schafft für Komposition. Es bereitet den Weg für die bewusste Gestaltung von Tanz und Theater. Es ist ein Weg, den man von einem bestimmten Standpunkt aus beginnt und der einen zu einem weiteren Standpunkt führt.

¹ Im Folgenden werden Verben in der substantivierten Form kursiv und klein geschrieben, um den doppelten Charakter der Tätigkeit zu spiegeln, den inneren und äußeren tätigen Prozess des Subjekts.

„Jetzt nimmst du wieder die erste Position ein, lernst sie richtig kennen und sprichst den Text. Dann bewegst du dich in die zweite Position, während du den Weg der Umwandlung genau beobachtest. Du trittst nicht einfach aus der Position A heraus und konstruierst dann Position B. Erspüre wie sich der Körper bewegen muss, um von A nach B zu kommen, und wie die innere Dynamik sich zur gleichen Zeit verschiebt. Wenn du in Position B angekommen bist, sprichst du den zweiten Text ... Das Innere ändert sich aufgrund des Textes nicht. Der Körper erinnert sich an die physische Reise, und die innere Dynamik verschiebt sich. Der Text folgt.“ (Yoshi Oida 1998: 102)

Das ist Tanz - mit oder ohne - gesprochener Sprache. Das ist die Verbindung zwischen Tanz und Theater. Bewusst choreographiert wird sie zu TanzTheater. „Begib dich in die Statue ‚Blume pflücken‘ und nimm nun den bewussten körperlichen Weg zu ‚eine Blume verschenken‘. Folge dieser Position nun rückwärts und ende wieder in deiner ersten Statue. Mach dir die Gefühle bewusst, die mit dieser Bewegung verbunden sind. Wiederhole diesen Weg immer wieder vorwärts und rückwärts, wie ein Film, der vor und zurück gespult wird. Nun füge einen Text deiner Wahl hinzu.“ (Training IR)

„Meister Okura, ein berühmter Kyogen-Lehrer, erläuterte einmal den Zusammenhang zwischen dem Körper und der Bühne. Das Wort für Bühne im Japanischen ist ‚butai‘; ‚bu‘ bedeutet ‚Tanz‘ oder ‚Bewegung‘, ‚tai‘ heißt ‚Bühne‘. Wörtlich ‚der Ort/die Plattform des Tanzes‘. Das Wort ‚tai‘ heißt aber auch ‚Körper‘, was eine andere Lesart nahe legt: ‚der Körper des Tanzes‘. Wenn wir das Wort ‚butai‘ so verwenden, was ist dann der Darsteller? Okura sagte der menschliche Körper sei das ‚Blut des tanzenden Körpers‘. Ohne ihn ist die Bühne tot. Sobald der Darsteller die Bühne betritt, wird der Ort lebendig; der ‚tanzende Körper‘ beginnt ‚zu tanzen‘.“ (Yoshi Oida: 21)

„Fühle was du tust.“ „Achte deinen Körper.“ „Sei er dein geschmeidiges Instrument.“ „Öle deine Stimme.“ Dringt dieses körperliche Bewusstsein in das Schauspiel, durchdringt Tanz das Theater. „Stehe schulterbreit, spüre Deine Mitte, atme, kreise nun um Deine Mitte, verlagere bewusst Dein Gewicht, spiele damit, gehe auf der Stelle und spüre dem Moment der Gewichtsverlagerung nach.“ (Training IR)

So landet Theater vom Kopf in den Füßen². In diesem Sinne verstanden und gearbeitet, ist dann ‚Theater‘ von ‚Tanz im Körper‘ durchdrungen. So wird Theater durch den tanzenden Körper zum sprechenden Körper. Der Körper erinnert sich seiner Körperlichkeit und verkörpert kultur-historisch Sinn bildende gesellschaftliche und persönliche Bedeutungen³ in der Creation poetischer Inszenierungen, die die Sprachen des Körpers und seine Weltsichten in seiner Zeit und seinem Raum sichtbar machen⁴.

2 Das europäische Sprechtheater entstand im 18. Jh mit der bürgerlichen Durchdringung der ideologischen Verhältnisse, deren Primat das gesprochene Wort und die Vernunft wurden. Diese Entkörperlichung des *seins* und damit auch des Theaters gilt es historisch zu überwinden, damit das ‚Theater nicht mehr in den Fesseln der Literatur zappelt‘ (vgl. Grädel in Pfaff 1996: 11).

3 Diese Begriffe sind Forschungsfelder für die Analyse des Subjekts in seiner objektiven und subjektiven Dialektik und sind Grund legend in der Tätigkeitstheorie der kultur-historischen Schule der Troika Wygotzkj, Lurija, Leontjew.

4 Augusto Boal hat Zeit seines Lebens das *Theater der Unterdrückten* zu diesem Zweck, zur Sichtbarmachung der Poetik der Unterdrückten in ihren kultur-historischen Bedeutungen entwickelt.

Dario Fo fragt in diesem Kontext: „Was zu erst war?“

„Der Gesang der Gondolière in Venedig oder die rhythmische Rudertätigkeit,
deren Atmung den Gesang hervorbrachte?“
„Waren es die Ruderer oder die Dichter?“
(Dario Fo in Pfaff 1996: 68)

Wie viel hat doch rudern mit Tanz und Gesang zu tun?

Wie viel hat der Gondolière mit Theater zu tun?

Sie bilden eine Einheit, verkörpert durch den Gondolière, singend, tanzend auf der Bühne seines Boots, forschend im Hier und Jetzt, im Moment des *creierens*, des *forschenden schöpferischen tuns*. *Rudern* und *singen* bilden eine dialektische Einheit zwischen Tätigkeit und Widerspiegelung⁵, zwischen bewusst und unbewusst, die z.B. in die Pantomime eines Marcel Marceau münden kann, der einen Gondolière auf der Bühne verkörpert, der mit Gesang zu TanzTheater wird, Tanz bleibt.

2. Tanz als Kunst des *erinnern*

Erforschen des Körpers ist genuin mit dem Tanz, mit der Wahrnehmung der Atmung und der Veräußerung in Mimik, Gestik und Stimme verbunden. Den Körper erkunden in seiner Beweglichkeit und Zeit, in drei Dimensionen im Raum und in seinem Verhältnis zur Schwerkraft der Erde, bedeutet *altes erinnern* und *neues erinnern*. Lernen Menschen gehen, schreibt sich ein Gang in ihren Körper. Der Körper erinnert ihn, auch wenn Menschen sich mit ihrem Bewusstsein nicht ihres Ganges bewusst sind. Beginne ich bewusst zu gehen, erinnere ich mich und gebe der möglichen Veränderung Raum. Das ist der Schritt zur neuen Erinnerung.

Tanz schöpft sich aus der Erinnerung des Körpers und der bewussten Gestaltung dieses Materials. Dem Material - des Körpers Bewegungen – liegen die sieben Würden des Menschen zu Grunde: atmen, ruhen, liegen, sitzen, stehen, gehen, drehen.

Die Kunst im Tanz besteht darin diese Würden geschmeidig miteinander zu verbinden.

„Die fünf Tibeter“ sind ein körperlicher Übungsablauf, der jeder Würde eine dynamische Bewegungsfolge widmet. Man beginnt mit bewusstem atmen und stehen, dreht sich, liegt, steht auf halber Höhe, also kniet, sitzt und steht auf Händen und Füßen gleichzeitig als umgekehrtes V. Auf welchem Weg komme ich zum *stehen*? Wie gehe ich? Das sind Forschungsfragen. Ihnen zu folgen schärft das Bewusstsein. „Wissen ist eine Sache des ‚es tun‘“⁶. Neues erkunden auf dem Boden der Erinnerung fasziniert u. a. mit Methoden des *sensory awareness* und *body mind centering*, *Tai Qi*, *Qi Gong*. „It is the improvisation of the present“, um es mit Ruth Zaporah auszudrücken.

⁵ Zu dieser Dialektik forschte Leontjew mit anderen sein ganzes Leben (Tätigkeit Bewußtsein Persönlichkeit 1982).

⁶ Die Philosophie des Sufismus setzt sich mit dieser Dialektik seit Jahrhunderten auseinander siehe u.a. Idries Shah.

Voraussetzung für diesen Prozess des *bewusst altes erinnern* ist das *erleben von* Langsamkeit, das *bewusst langsame tun*⁷ z. B. in Spiegelübungen. Langsamkeit ist von unschätzbarem Wert. Bewusste Erinnerung als *bewusstes wissen* und als *bewusstes fühlen* im Sinne Yoshi Oidas ermöglicht, die - nicht kognitiv gesteuerte – Bewegung. Habe ich verschiedene Wege vom *liegen* zum *stehen* erkundet, durch Langsamkeit erforscht, habe ich es getan, kann ich wählen und durch Wiederholung beide Würden miteinander in den Fluss der Bewegung stellen und mit der Dynamik spielen. Ich erinnere den Pfad zwischen Atem, Energie und Bewegung meines Körpers in seinen Richtungen im Raum in unterschiedlichen Bewegungsqualitäten.

In diesem Sinne wecken Tanz und Atem und Stimme den Körper, lösen Gefühle und Erinnerungen und zeigen sich in Bildern, die nun poetisch komponiert werden können. Improvisiere ich, drücken sich meine Erfahrungen, Bewegungsmuster und Gefühle in den Körper. Möchte ich diesen Prozess für die Bühne wiederholbar machen, rekonstruiere ich:

„Was ist passiert?“

„Von wo bin ich gestartet?“

„Was war der Weg im Raum?“

„Was habe ich gefühlt?“

Ich erinnere und zerlege die Bewegungen nun in ihre einzelnen Bestandteile. Ich entscheide, was drin bleibt, was minimiert wird, was ergänzt wird, suche nach Neuem. Das ist der Moment, in dem eine bewusst komponierte Choreographie entsteht. Es entstehen Bilder im Raum durch körperliches *tun*. Diese Bilder symbolisieren und transportieren gefühlte gesellschaftliche Bedeutungen. Diese Bilder stehen in einem Sinnzusammenhang, in einem konkreten kultur-historischen Kontext. Die Bilder stellen die Bezüge zum Thema her. Die Bilder zeigen einen Standpunkt in ihrer Perspektive. Mit seinen Bildern nimmt das Kunstwerk eine Position ein.

Erzählt Tanz Geschichten, wird Tanz zu Theater. „Ich glaube an den Körper und ich glaube, es gibt Dinge, die einen anderen Ausdruck brauchen als durch Wörter. Deswegen kommunizieren wir durch Bewegung und tun dies ständig. Meine Stücke enthalten viele Alltagsbewegungen, denn in meinen Augen ist jede Bewegung eine Tanzbewegung. ... Ich zeige wie ich das Leben sehe.“
(Sidi Larbi Cherkaoui *Frankfurter Rundschau* 23.1. 2009)

3. Tanz wird durch Theater zur tätigen Philosophie

Ist Theater mehr als auf einer Bühne zu stehen und einen Text zu sprechen, so kommt der Körper ins Spiel und nimmt die Stimme mit. Historisch sind Gesang, Spiel und Tanz spät aus dem spirituellen und damit immer auch rituellen *zusammen sein* gelöst worden. Ich verstehe meine Kunst, mit Künstlern, denen ich verbundenen bin, als das *zusammen Sein* der Künste. Es gilt sie wieder zu entdecken und aus ihrer kultur-historischen Trennung zu befreien. Es gilt an den emanzipatorischen Visionen der 20 er Jahre des 20 Jh. und der Zeit nach 1945 anzuknüpfen und die vielschichtigen Verbindungen der Künste aufzugreifen, wiederzubeleben und durch bewusste Verknüpfung und ihre

⁷ Zur Bedeutung der Langsamkeit für *bewusst werden* und *erinnern* siehe u.a. Feldenkrais und Boal.

ästhetische Gestaltung die Deutungen von „Selbst“ und „Welt“ für ein Leben in Würde zu verändern. Diese Veränderung ist nicht vom Körper zu trennen. Sprache und Bewusstsein, Körper und Bewusstsein bilden in sich widersprüchliche erlebbare und analytisch fassbare dialektische Einheiten⁸, die es in ihrem Grad der Bewusstheit und bewusst werdend zu erweitern gilt. Dies ist m.E. möglich durch die sinnlich-körperliche Erfahrung der Künste und ihre subjektive, emotionale Deutung. In dem ich Kunstwerke erlebe, sie aus meinem Leben heraus deute, aufgrund meiner Erfahrungen anziehend oder abstoßend, inspirierend oder langweilig finde, setze ich mich mit mir und Welt auseinander: mit meiner eigenen Welt, die mir durch das Kunstwerk gespiegelt wird und einer fremden, mir noch unbekanntem Welt. Da ich ein Kunstwerk immer auch physisch erlebe, sei es Architektur, Musik, Film, Skulptur .., dringt es mehr oder weniger bewusst in meinen Körper ein. Je heftiger meine physischen Reaktionen, desto mehr dringt die Bedeutung in mein Bewusstsein. Je umfassender ein Kunstwerk alle Künste zusammenführt desto mannigfaltiger das Erleben. Die Musik des Nussknacker von Tschaiowski von einer CD zu hören und dazu zu tanzen ist eine Erfahrung, den Proben John Neumeiers zu sehen, mit Anweisungen, Unterbrechungen, Wiederholungen, ist eine andere. Das Kunstwerk *der Nussknacker* mit Opernpublikum in der Hamburgischen Staatsoper kurz vor Weihnachten zu sehen, ist für Hauptschüler aus Hamburg Wilhelmsburg eine ganz neue sinnlich-emotionale überwältigende Erfahrung: Sie kannten die Musik, sie kannten zumindest Auszüge aus der Choreographie, doch das Erlebnis des getanzten Balletts mit Licht und Kostümen, als Teil des Kunstwerks inspirierte sie in neuer Qualität für ihr eigenes TanzTheater „*Wir knacken die Nüsse*“.

Sie erlebten das *zusammen sein* der Künste im eigenen Körper Und das war ein sehr emotionaler Prozess, der sich im Anschluss in den Trainings, Laboren und Proben zur Produktion der eigenen Inszenierung spiegelte: Die Kids zwischen 6 und 12 Jahren, die 12 Mädchen und 5 Jungen philosophierten zu dem Konflikt zwischen Mutter und Marie. Die eigenen Erfahrungen und Deutungswelten flossen ein, durch das subjektive und objektiviertere *tun*, in ihrer Veräußerung zu hören, zu sehen, zu fühlen auf dem Höhepunkt im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses. In ihr TanzTheater flossen Elemente aus Neumeiers Ballett in dem Abbild ihrer Interpretation. Dies ist der Ozean der Poetik der Unterdrückten, den Boal für das Ensemble und für das Publikum erlebbar machen möchte, sinnlich-körperlich und damit immer auch emotional. Die Kinder und Jugendlichen, die Menschen erleben in dieser Form der Arbeit genau diesen Prozess des Komponierens ihres persönlichen poetischen Materials anhand von Inspirationsquellen aus Kunst und Wissenschaft⁹ aus dem sie ihre Inszenierungen schöpfen und mit allen Künsten verbinden.

Dieses zusammen Sein der Künste zu beleben und das sinnlich-körperliche *zusammensein* zu öffnen und zu erinnern, ist eine methodologische Frage und eine Frage des philosophischen Standpunktes mit seinen möglichen Perspektiven. „Von wo aus sehe ich?“ und „was sehe ich?“ und „was will ich sehen?“

Wie sehen die Antworten aus? Wie spiegeln sich in den Fragen und Antworten philosophische Standpunkte, Sehweisen auf Weltansichten? Wer ist das Subjekt? In welcher Welt lebt, sieht, hört es? Aus welcher Perspektive fühlt, sieht und hört es? Wo lebt es? Wann lebt es?

⁸ Siehe hierzu umfassend Wygotzki, insbesondere in *Denken und Sprechen*.

⁹ So können ebenfalls wissenschaftliche Erkenntnisse als Inspirationsquelle in eine Inszenierung fließen.

Diese Fragen kann man auf verschiedenen Ebenen beantworten. Illustrierende Bilder:

1. „Ich sehe aus Deutschland“ und „ich sehe Brände in Kanada“ und „ich will die Zusammenhänge sehen.“
2. „Ich sehe aus der Hocke“ und „ich sehe den Rücken vor mir“ und „ich will den Berg vor mir sehen.“
3. „Ich sehe dich von vorne“ und „ich sehe dein Plié“ und „ich will deine Anmut sehen.“
4. „Ich sehe vor meinem inneren Auge“ und „ich sehe eine Schlange vor einer Blume“ und „ich will zwei liebende Schlangen vor einer Blume sehen.“

Deutlich wird, dass diese Antworten im Raum zwischen Realität und Fiktion tanzen und eine gefühlte Geschichte haben. Das „ich“ kann wechseln oder auch nicht, das spielt jetzt keine Rolle.

Wir nehmen an: es ist eine Person, so wissen wir ...

wann sie lebt:	im Zeitalter der Medienbilder
wo sie gerade in diesem Moment lebt:	in Deutschland
was sie interessiert	Nachrichten, Berge, Ballett

Ist die Person in deiner Vorstellung männlich oder weiblich?

Drei der vier Momente geben Einblick in die körperliche Tätigkeit:

Fernsehen im *sitzen* oder *liegen*
Einen Rücken aus der Hocke sehen
Stehen im Plié

Diese sehr unterschiedlichen Tätigkeiten geben Bilder und erinnern mich an mein eigenes *tun*.
Ich setze mich in Relation dazu und bewege mich zwischen Behagen und Unbehagen, ich nehme eine emotionale Position ein, unabhängig davon, ob ich den Raum kenne.
Ich weiß nicht wo der Fernseher steht, wie viele Menschen auch zu sehen?
Ich weiß nicht wo dieser Mensch hockt, in der Natur oder auf einer Bühne?
Ich weiß nicht wo das Plié gemacht wird, im Sand oder auf Parkett?

„Ich sehe vor meinem inneren Auge“ gibt einen imaginierten Raum an. Diese Imagination überträgt sich auf das „nicht wissen“, wo und wie und warum die Person vor ihrem inneren Auge sieht. Doch sehe ich, in dem Moment - wo sie das erzählt - mit meinem inneren Auge, was sie sieht. Eine Schlange vor einer Blume.

Und ich sehe mit meinen Augen Brand in Kanada, einen Rücken aus der Hocke und ein Plié.

Diese sehr unterschiedlichen Bilder erinnern mich an mein eigenes *tun*. Ich setze mich in Relation dazu und bewege mich zwischen Behagen und Unbehagen ich nehme eine emotionale Position ein, unabhängig davon, ob ich den Raum kenne. Ich spüre mein Behagen oder Unbehagen in meinem Körper. Das ist meine eigene Erinnerungsgeschichte.

Ich habe in Kanada meine Oma verloren, bedeutet für mich Schmerz.

Ich habe in Afrika in der Hocke mit den Frauen gekocht, bedeutet für mich zusammen sein und entspannen am Fuße dieses wunderbaren Berges.

Ich habe Plié gemacht, bedeutet für mich an die Qualen im Ballettunterricht zu denken.

Was ist deine Erinnerungsgeschichte?

Wie würdest du dieses Material inszenieren?

Wie sieht deine Komposition aus?

Alle diese fremden Bilder verknüpfe ich als Subjekt im künstlerischen Prozess mit meinen eigenen Empfindungen, geformt in Bildern und durchdrungen von meiner subjektiven Philosophiegeschichte, von meiner philosophisch durchdrungenen Biografie¹⁰, je nachdem welche gesellschaftlichen Bedeutungen mich umgaben und für mich emotional bedeutsam waren und sind. So creiere ich als Subjekt im künstlerischen Prozess auf meinen persönlichen Philosophiet Teppich die poetische Komposition. Diese spiegelt meine eigene emotionalen Deutung in dem persönlichen *körperlichen erinnern*. Das ist die subjektive Wahl zwischen *erinnern* und *vergessen* auf Grund der Inspiration und der damit gegebenen Möglichkeit, ein neues Bild entstehen zu lassen.

Im einem solchen initiierten künstlerischen Prozess zu einem gesellschaftlich bedeutsamen Thema¹¹, wird in der Erinnerung geforscht, um Position zu beziehen und um über die Kombination des Materials, die poetische Komposition zu entscheiden. Das Material sind Texte, Atmosphären, Bilder, gefühlte Bedeutungen, Symbole, Stimmungen, Gesang, Bewegungen und Gesten. Ihre bewusste Komposition, ist philosophischer Ausdruck dieser Form von Tanz. Dringt Tanz in theatrale Dramaturgie und theatraler Ausdruck in den Tanzenden, wird diese Form von Tanz zur tätigen Philosophie, zur Philosophie, die sich durch umfassendes *tun* in Bildern mit Texten in TanzTheater ausdrückt und - im Gegensatz zum geschriebenen Wort - im Außen körperlich sichtbar und von einem Publikum emotional erlebt wird. Dieses Publikum deutet das Erlebte vor dem eigenen philosophisch-biografischen Hintergrund. So lachen und weinen die Zuschauer in diesen Inszenierungen an ganz unterschiedlichen Stellen, auf dem Teppich ihrer konkreten, persönlichen Lebensgeschichte, die philosophisch durchdrungen ist. Der Körper transportiert die Philosophie nach außen, die in ihm ist, die er durch sein *tun* lebt und die er für sein Publikum verkörpern möchte. Diese Philosophie leitet das Ensemble und das Publikum zu einer speziellen Auseinandersetzung mit realen Lebensbedingungen und Visionen einer konkreten Utopie.

¹⁰ Es gibt kein Leben unabhängig von Philosophie, die sich in Welt- und Menschenbildern äußert. Jeder Mensch ist umgeben von besonderen gesellschaftlichen Bedeutungen in seinem kultur-historisch geprägten Lebenskontext, die auf einer philosophischen Grundannahme fußen, sei sie erkenntnistheoretisch materialistisch oder idealistisch verwurzelt, sei sie gekeimt auf humanistischem oder faschistischem Boden. Diese gesellschaftlichen Bedeutungen gilt es zu analysieren und in einer poetischen Weise der Welt zu spiegeln, um sie ästhetisch zu transformieren.

¹¹ Die Inszenierungen thematisieren politisch, also auch subjektiv relevante Themen wie Gewalt, Identität, Klima, Digitales, interkulturelle Geschichten, Menschenrechte, inspiriert durch Impulse aus Kunst und Wissenschaft oder Literatur, in der Dialektik zwischen *Real-Bild* und *Ideal-Bild* nach Boal.

4. Theater als Kunst des *erkennen*

Mit dem Expressionismus werden – in allen Künsten - neue Standpunkte gesucht und subjektive Haltungen und auch politische Positionen erarbeitet. Fritz Joos kreiert Tanztheater und sieht den Faschismus in seinem ‚grünen Tisch‘ von 1927 voraus. Im 20. Jh. n. u. Z. wird der Tanz theatral. Isadora Duncan, Josephine Baker, Valeska Gert, Mary Wigman, Martha Graham, Pina Bausch, Ruth Zaporah ... stehen, mit Anderen, auf den Bühnen für die großen Umwälzungen des „Tanz“. Kulturhistorisch gleichzeitig, wird ‚das Theater‘ körperlich nach den Methoden Stanislawskis. Der ‚Ausdruckstanz‘ und seine methodischen Entwicklungen und die einhergehenden Bewegungen in den Künsten, ermöglichen radikale Veränderungen im Verständnis von Tanz und Theater. Sie geben den Weg frei für den leeren Raum von Peter Brook, weg von Naturalismus und Illustration. Sie bereiten den Weg für das *experimentieren* in den Künsten.

„Die schauspielerische Erforschung des Körpers als eines Werkzeugs der Erinnerung, hat sich in diesem Jahrhundert gekreuzt mit der Neugierde auf andere Kulturen und fremdes Theater“ (Grädel: in Pfaff S. 33). So verbinden internationale Künstlerinnen und Künstler (Kofi Koko, Akram Khan, Ariane Mnouchkin, Peter Brook, Dario Fo, Martha Graham, Robert Wilson, Germaine Acogny etc.) Tanz und Theater¹². Sie erforschen ‚Körper und Bewegung‘ Sie verbinden die Künste und verändern so die ästhetische Formensprache und ihre Wahrnehmung mit interkulturellen Perspektiven.

Die Künste *zusammensein lassen*, verdichtet die Aussagekraft einer Inszenierung.

‚Foi‘ von Sidi Larbi Cherkaoui, ist ein gelungenes Beispiel für Körperarbeit mit Gesang, Spiel und Tanz. Das Ensemble verknüpft im körperlichen Forschungsprozess die Auseinandersetzung mit einem Thema und die Bearbeitung seiner Symbole, seiner gesellschaftlichen Bedeutungen. Es ist ein Gesamtkunstwerk mit Musikerinnen, Tänzern und Schauspielerinnen zum ‚elften September 2001‘. Es ist ein Schlüssel hinter die gewohnten Medienbilder zu sehen. Diese Kunst ermöglicht emotionale Zugänge zu erkennen.

Theater ermöglicht verschiedene Richtungen von *erkennen*:

- Im Prozess der Inszenierung erkennen die Akteure des Ensembles durch das Material, den künstlerischen Impulsen, als Quellen der subjektiven Inspirationen. Im Prozess eignen sie es sich emotional an, verleiben es ein und gehen auf forschende, auch sinnlich-körperliche Spurensuche. Im Prozess ergibt das Thema z. B. *das Paradies, Elektropolis, der Nussknacker etc.* und die philosophische Auseinandersetzung damit, die Rahmung für emotionales *für sich erkennen* und *Zusammenhänge an sich erkennen*.
- Die Inszenierung gibt die Sicht auf Welt und den Standpunkt des Ensembles zu erkennen.
- Das Publikum gerät mit dem, was es in der Inszenierung erkennt in eine eigene innere und manchmal auch äußere Bewegung. Ich setze diese Inszenierung in Beziehung zu meinem Standpunkt. Ich werde wütend oder lache oder bin den Tränen nah. Werde ich berührt, öffnet sich ein weiterer Raum meines *erkennen*.

¹² Wesentlich ist Kunst aus verschiedenen Zeiten und Kontinenten als Inspiration zu wählen.

Nun möchte ich auf den Prozess der Inszenierung „In der Südsee liegt kein Schnee“ näher eingehen. Das Brainstorming brachte 30 Schülerinnen und Schüler einer 6. Klasse in Bewegung mit dem Thema Paradies. Sie haben ihre Art ‚Welt‘ zu erkennen gezeigt.

O Töne „Paradies“ „Das ist das Gegenteil, ich meine alles umgekehrt: Süd – Nord.
Die Sonne läuft falsch rum.
Paradies ist Lächeln statt schreien, kein Schlag.
Im Paradies kann man sich die Gesetze selber ausdenken.
Da gibt es keinen Pass.
Da kann man leben wie man will.
Da kann man schlafen.
Da gibt es keine Wecker.
Nix muss man nicht.
Man kann alles solange man will, z. B. mit Freunden spazieren gehen.
Man ist reich und isst Obst.
Man gibt seine Gefühle in den Schlaf und hat schöne Träume.“

Vom Paradies kommen die jungen Menschen zur Südsee. Sie stellen sich die Südsee als das Paradies auf Erden vor. Sie setzten Paradies und Südsee gleich.

O-Töne „Südsee“ „Man kennt die Tiere und hat keine Angst mehr vor ihnen.
Man tanzt gern und drückt seine Gefühle mit dem Körper aus.
Schön sein ist wichtig für den Menschen.
Nach tanzen hat man gute Laune.
Man darf sich frei bewegen und ist deshalb leicht.
Im Dschungel hat man Angst sich weh zu tun.
Man hat Angst vor Gift.
Deshalb muss man mutig sein und Proben bestehen.
Die jagen anders als wir und dann tanzen sie um das Feuer.“

„Die jagen anders als wir“ führte zu der Gruppe der Jäger.
Sie gingen auf Spurensuche verschiedener Jagdmethoden.

Der Trophäensammler Timo, 13 Jahre schreibt seinen Text voller Phantasie:

„Ich bin einer Affenkatze gefolgt. Ich habe genau darauf geachtet, dass sie meine Fährte nicht wittern konnte. Ich habe mich immer in ihrem Windschatten bewegt. Plötzlich kletterte sie auf eine Palme. Sie fraß in aller Seelenruhe Pistazien aus ihrem Beutel. Sie war nicht mehr so vorsichtig. Da nahm ich meinen Bogen und schoss. Wunderbar, mitten ins Herz. Sie fiel. Ich nahm sie und häutete sie. Sie hatte ein wunderschönes, goldenes Fell.“

„Da nahm ich meinen Bogen und schoss.“ Mündete in die Jagd – Choreographie. „Wie jagen sie?“ fragte ich. Sie erzählten, doch ich sagte „tu es mit deinem Körper“. Und sie probierten verschieden Formen der Bewegung. Sie zerlegten die Bewegung in die einzelnen Fragmente und stilisierten eine

klare Form, solange bis der Ablauf der Bewegungsfolge fest zu legen war, dann probten sie die Wiederholbarkeit auf dem Boden der körperlichen Erinnerung. Die andere Jungengruppe wollte unbedingt auch ‚jagen‘. So lud der König sie ein, als Delegation aus dem Orient mit auf die Jagd zu gehen.

„Es gibt noch die Jagd, in dem man Fallen baut.“ Sie inszenieren selbst mit ihren Körpern den Gang zwischen Lianen, so dass man die Lianen auf der leeren Bühne sieht und creieren eine komplizierte Abfolge von „Erde aus der Erde schaufeln.“ Sie sind fünf, stehen im Kreis um ein imaginiertes Loch, alle haben das Gewicht auf Links, haben rechts in beiden Händen den imaginierten Spaten, holen gleichzeitig Atem und heben das rechte Bein und stoßen mit der Ausatmung gleichzeitig und zusammen mit dem rechten Fuß den Spaten in die Erde, Atmen ein – Pause – heben mit der Ausatmung den Oberkörper und werfen in hohem Bogen die Erde hinter sich.. Mit der Einatmung bringen sie sich in die erste Position. Wenn das Loch ausgegraben ist, wird auch die Falle als Choreographie gebaut.

Sie haben die Art, wie sie die gesellschaftliche Bedeutung ‚mit einer Falle jagen‘, *erkennen* in Körperbilder transformiert. Auf diesem Weg haben sie Bewegungsabläufe erinnert und erkannt. Sie haben Tanz und Theater verbunden.

„Wir haben zusammen entdeckt und erinnert, was ich tue.“ Slah 14 Jahre
Das körperliche Drehbuch entsteht auf dem Weg zwischen erinnern und erkennen.

Das Publikum hat das Loch, die Erde, die Spaten und die emotionale Bedeutung dieses Jagens für die Südseemänner gesehen, gefühlt und damit erkannt – ohne Requisiten.

5. Theater als *erleben* der Umkehr der Verhältnisse

Die Inszenierung gibt die Sicht auf Welt und den Standpunkt des Ensembles zu erkennen. In der Produktion des TanzTheaters „In der Südsee liegt kein Schnee“¹³ verbinden sich das philosophische Brainstorming mit Körpersprachen, Choreographien und Texten der jungen Menschen und geben Einblick in die Diskrepanz zwischen gelebter Realität mit all ihren Facetten von Diskriminierung und der Imagination ihrer Utopie, der Wertschätzung und des Wohlergehens.

Im Brainstorming zu dem Thema ‚Paradies‘ wurde gesagt:

„Das ist das Gegenteil, ich meine alles umgekehrt: Süd - Nord.“

März 2004 ist der Zeitpunkt des dritten Irak-Krieges mit seinem medialen Standpunkt. Er beherrscht die Wahrnehmung der Realität, mit seinen alles beherrschenden Feindbildern. Die Utopie, die Umkehrung des Realen in das Ideale, dringt in unsere Geschichte, in der ein König der Südsee eine Delegation aus dem Orient empfängt und stolz „seine Südsee“ sinnlich-körperlich erlebbar macht. Die Delegation von Königen aus der Türkei und Griechenland, Tschetschenien, Indien und Algerien bereisen das Paradies Südsee und werden in der ersten Szene bezaubernd vom König empfangen:

13 Im Folgenden werden Auszüge aus dem Drehbuch zitiert.

Der Gesandte aus Indien: „Oh welch süßes Fleisch der Kokosnuss, wie farbenprächtig die Melonen. Hoch Wohlgeboren, womit haben wir all den saftigen Überfluss verdient?“

Der König: „In der Südsee ist unser Brauch, jeden Gast, komme er von nah oder fern, liebevoll und warm zu empfangen. So lasse ich Erkundungen einziehen über die Länder meiner Gäste und serviere stets, was ihre Zungen glücklich macht.“

Die jungen Menschen aus Wilhelmsburg erleben auf der Bühne das Gegenteil ihrer alltäglichen Diskriminierungen. Sie werden in ihrer – auch kulturellen - Persönlichkeit erkannt und gewürdigt, in dem ihnen ihre persönlichen Lieblings Speisen serviert werden.

Ihre Bilder von der Südsee sind die Grundlage für die Szenenentwicklung: In der Südsee isst man gut, hat Freude und Freunde, man kann so lange schlafen, wie man will, die Natur ist schön. Man muss sich vor giftigen Tieren schützen. Die Männer jagen, um Schmuck zu machen für die Frauen auf dem Vollmondfest. Die Frauen machen sich schön. Wie entsteht die Szene zu „essen“?

„Was ist dein Lieblingsessen?“ Sie zählen auf. „Wie kocht man das?“ Die Mädchen melden sich. „Ich will das von den Jungen wissen. Frag Mama, wie sie das kocht.“ Sie brachten stolz die Rezepte der Mütter mit. Diese waren glücklich über diese Form von Hausaufgabe. Wir nennen das Spurensuche. Die Rezepte sind Gegenstand der ersten Szene, in der der König die Leibspeisen seiner Gäste serviert, als Zeichen seiner Wertschätzung, die das ganze Stück durchdringt.

Der Gesandte aus Algerien spricht: „Eure Majestät, wir freuen uns außerordentlich, dass Sie unserer Delegation aus dem Orient so wohlgesonnen sind. Doch eine Frage bedrängt unsere Leber: Warum bedienen Sie uns mit Ihren eigenen Händen? Gibt es in der Südsee keine Diener?“

Der König antwortet: „Ich bewundere Eure Klugheit und die Gewandtheit Eurer Zunge. Doch seht, in der Südsee ist jeder König, und einmal im Sommer wählen wir unseren Sprecher. Nun geleite ich Euch zu Eurer Ruhestätte. So könnt ihr morgen mit Sonnenaufgang Land und Leute kennen lernen. Nehmt einen Schluck aus dieser Flasche. So hat keine Blume und kein Tier Angst vor Euch. Ihr werdet unsichtbar und verliert euren ungewöhnlichen Geruch.“

Was war vorausgegangen? Eine Diskussion über erlebte Ungerechtigkeit, abstempeln als 1 Euro-Jobber, Angst schüren gegen ihre Religion, Entwürdigung nicht nur in Abu Ghraib, warum der Bruder in Tschetschenien verschwunden ist, von Flucht und Armut. Dem gegenüber stellte sich die Frage, was ist eigentlich Demokratie? Sie hatten klare Vorstellungen: Eine Welt ohne Hierarchien. Und so kam es zu ‚unserer Südsee‘ ohne Diener, mit Respekt und Neugierde für den Fremden. Und vielen philosophischen Diskussionen, in denen deutlich wird, jede Frau und jeder Mann hat seine Würde. Jeder Mensch sehnt sich danach, mit ihr zu leben. Jeder Mensch wünscht sich, in seiner Würde geborgen zu sein.

6. Tanz als Besinnung auf die Würde des Menschen

Die Würde der Mädchen und Jungen zeigt sich in ihrer Choreographie der Blüten. Sie spiegelt sich in ihrem Sinn für Komposition. Der Tanz der Blüten der 2. Szene zeigt dem Publikum die Mannigfaltigkeit ihrer Poetik und die ästhetische Wahrnehmung der Blütenpracht im Paradies.

Die 5 Blüten kommen nacheinander in neutralem Gang auf die Bühne und gehen in Position und Standbild. Jane Birkin singt mit arabischen Männern. Hanifes Mohnblüten öffnen sich, und schließen sich. Trommeln setzen ein. Die Mohnblüten tanzen zu Ismails Gruppe.

gelber Mohn: „Oh, seht nur, dieses wunderbare Gelb, wie faszinierend,
und dieser Duft, wie aus dem Paradies.“

lila Mohn; „Ja, so wohltuend, diese goldene Krone.“

knallorange Mohn: „Seht nur, diese schlanken Blätter. Sie öffnen sich so schön im Sonnenschein.“

karminroter Mohn: „Oh, wie dieser Stempel zum Vorschein kommt. Er lächelt wie der Morgen.“

Wie kam es dazu? In der Südsee wachsen schöne Pflanzen und wunderschöne Blumen in allen Farben. Die Klasse wurde in zwei Mädchen und zwei Jungengruppen eingeteilt. Alle Gruppen bekommen die Aufgabe, eine Blüte als Standbild zu bauen. Ergebnis: eine Jungengruppe liegt, eine Mädchengruppe kniet, eine Jungengruppe sitzt. „Nun entwickelt eine Choreographie des Öffnens und Schließens eurer Blüte.“ Sie lernen, ihr Gewicht wahrzunehmen, spontane schnelle Bewegungen durch langsame Wiederholung zu zerlegen. Die bewusste erlebte Bewegung durch Langsamkeit ermöglicht sie zu rekonstruieren und exakt zu wiederholen. Überflüssige Elemente weichen der Klarheit der Bewegungsfolgen. Sie „tanzen“ versetzt, sodass auf der Bühne eine Wellenbewegung sichtbar wird. Eine Mädchengruppe will tanzen im Stück. Sie stehen einzeln und sie sind das Sinnbild von Klatschmohn. Sie tanzen von Blüte zu Blüte und besprechen sie, so dass das Publikum, in den öffnenden und schließenden Gebilden, Blüten erkennt. Das Publikum sieht und hört die poetischen Bilder und findet in die eigene Phantasie. Die Texte zerlaufen auf den Blüten wie Honig.

karminroter Mohn: „Diese Rose. Diese kräftige Farbe. Sie ist unbeschreiblich.“

knallorange Mohn: „Diese Rose fühlt sich so sanft an. Ihre Blütenblätter sind aus Seide.“

gelber Mohn: „Dieser Duft verwandelt sich in Klang, faszinierend.
Dieser Duft gibt das beste Parfüm.“

lila Mohn: „Diese Rose leuchtet so prächtig, wie die erste Liebe.
Sie ist ein Gedicht. Am liebsten würde ich sie pflücken.“

karminroter Mohn: „Nein, komm weiter. Es gibt noch so viel Schönes zu entdecken.“

Die Wertschätzung in den Worten überträgt sich auf jedes einzelne Blütenblatt.
Jede Mohnblüte tanzt individuell in der Gruppe im Bauchtanz zu Hamids Gruppe.

lila Mohn: „Du hattest Recht. Seht nur, dieser leuchtend rote Busch. Diese Blüten bezaubern mich.“

karminroter Mohn: „In diesem Blütenmeer möchte ich baden.
Dieser süße Duft ist unvergleichlich.“

gelber Mohn: „Seht nur, wie geschmeidig diese Blütenblätter sich wiegen, samtweich.“

knallorange Mohn: „Also ich benutze diesen Extrakt zum Färben meiner Haare.“

karminroter Mohn: „Nein, das Rezept musst du mir geben.
In der nächsten Mondscheinnacht ist unser Fest und wir wollen alle schön sein.“

lila Mohn: „Ich kenne auch das Rezept. Ihr müsst die Blätter zu Staub mahlen und mit Rosenwasser mischen und einen Schuss Narzisse zugeben.
Die Haare werden schön glänzend und von tiefer Farbe.“

knallorange Mohn: „Oh, ich freue mich so.“

Wie kam es zu den Texten? Die Tanzgruppe bekam das Buch „Schönheit im Orient“ als Inspiration. Sie wussten nicht, dass die Geschichte der Kosmetik im Orient ihren Anfang nahm. Sie haben das Buch verschlungen. Das Buch liefert auch Rezepte, die sie am Wochenende erprobten. Nun beginnt die Arbeit ihren Tanz zu creieren. Die Proben führen sie zu ihrer individuellen Tanzsprache: „Tanze zu dir selbst ... tanzt mit einander im Kontakt und berührt Euch. Seht euch in die Augen und nimm die Schönheit der Bewegungen wahr, deiner eigenen und die der anderen Mohnblüten. Höre den Gesang und nimm ihn in Deinen Körper auf, fühle deine Verbindung zur Musik“ (Training IR). Nachdem sie alle Blüten besprochen haben, tanzen sie miteinander und sprechen über sich selbst, um dem Publikum über die Texte zu sagen, wer sie sind.

gelber Mohn: „Doch wir sind auch schön, oder.“

knallorange Mohn: „Ja, wir sind der wunderschönste Mohn der Welt.“

karminroter Mohn: „Wir duften und wir strahlen in allen Farben.
Du bist die Gelbe. Ich bin die Karminrote.“

gelber Mohn: „Du knallst mit deinem Orange. Und Du erscheinst in undurchdringlichem Lila.“

lila Mohn: „Oh, danke für das Kompliment. Oh, keine Blume der Welt macht uns das nach. Wir öffnen uns mit Sonnenaufgang. Wir betören am Tage. Und wir

haben ein Geheimnis: Wir tanzen in der Nacht. Und wir träumen eine ganze Stunde.“

Im Prozess der Proben haben die jungen Menschen ihre Würde erlebt, ihre eigenen Sinn-Bilder produziert, inszeniert und auf die Bühne gebracht und dem Publikum sichtbar gemacht¹⁴.

Entwicklung	Kultur-Historische Bildung und Sprach(en)bildung durch Tanz & Theater
Ergebnis	Ein Drehbuch außerhalb gewöhnlicher Sprachen entsteht im kollektiven <i>tun</i> .
Ziel	Ein Atemzug Würde durch gespielte Utopie im Prozess erleben.

7. TanzTheater als emotionale Praxis der Theorie für die Sinn-Bildung der Persönlichkeit

Fritz Joos hat mit Mitteln des stilisierten Tanzes und theatraler Übertreibung, stimmlos die Sprachen der Straße auf die Bühne gebracht. Im „grünen Tisch“ hat er körperliche Sinnbilder für die Vordergründe, des Faschismus gefunden, ohne dabei die Hintergründe zu verschweigen – drei Jahre vor der Machtübertragung an Hitler. Die Abgründe tanzt „der Tod“. Fritz Joos hat ein Weltbild und sieht seine Aufgabe durch Kunst reale Themen aufzugreifen und eine ästhetische Form zu finden. Künstler schaffen sich ihre theoretische Plattform, von wo aus sie losgehen, sich den Gegenstand und das Material suchen. Es beginnt der Prozess des „suchen“: „Welche Form finde ich für diesen Inhalt?“ Tanztheater öffnet universelle Räume, da alle Künste ineinander fließen können. Es gilt im Prozess den Schwerpunkt zu finden.

Das „Südsee – Projekt“ ist in Verbindung mit „Wirbel sich ordnender Namen“ der Parallelklasse entstanden. Sie bekamen beide den selben Stoff: „Der 35. Mai“ von Erich Kästner, eigentlich ein Kinderbuch und für die Pubertät nicht sehr attraktiv. Jedoch war das Buch von der Hamburgischen Staatsoper vorgegeben, nicht jedoch das Thema. Drei Protagonisten reisen durch verschiedene Welten. Alle Jugendlichen suchten im Brainstorming zu allen Welten Assoziationen. Ich führte in das Körpertraining ein und vermittelte Grundlagen der Körperbilder. Nach 4 Wochen entschied sich die eine Klasse für „Elektropolis, die harte gläserne Stadt“ und die andere Klasse entschied sich für die „Südsee“.

Ich sah die Wahl der Entscheidung voraus. Warum? Weil die emotionale Energie der einen Klasse eckig und kantig war und die der anderen sanft und weich. So ergaben sich entgegengesetzte Themen, die jedoch in einer gemeinsamen Spannung blieben. Sie haben sich untereinander ausgetauscht und – als die Stücke Bühnenreif waren – erfahren, dass die einen in der *realen Welt* und die anderen in der *Utopie* tanzen. So entstand die Inszenierung Real – Bild „Elektropolis“ mit der Inspiration einer Choreographie von Martha Graham als Impuls, woraus sprechende Maschinen wurden. Hier wurde sich real mit dem 3. Irak Krieg auseinandergesetzt. Die Inszenierung Ideal-

¹⁴ Im Thalia Theater in der Gaußstraße in Hamburg im Juni 2004.

Bild¹⁵ „Südsee“ legte Wert auf die Umkehr der Verhältnisse, produzierte das Sinn Bild Utopie. Beide Inszenierungen waren hintereinander zu sehen und miteinander verbunden. Sie entsprangen für das Publikum aus einem Stück, auch wenn die Form jeweils komplett anders war. Das war der Inhalt ja auch.

Gemeinsam war beiden Stücken die emotionale Präsenz der Jugendlichen der beiden 6. Klassen. Die einen sagten, sie hätten nicht „Paradies“ spielen können und umgekehrt. Die „Paradies - Gruppe“ wurde zu der „Südsee-Gruppe“. Sie war deutlich kindlicher. So entsprach jede Form der Inszenierung dem Wesen der jeweiligen Gruppe, die sich jeweils für einen Inhalt entschied. Jede Klasse hat sich im Kollektiv gemeinsam entschieden, das Thema zu wählen, womit sie emotional verbunden war.

In der „Elektropolis - Klasse“ lag die Problematik darin, die Maschinen mit ihren unterschiedlichen Rhythmen durch den Raum zu bewegen und diese konzentrierte Anspannung zu halten. Es war harte Arbeit mit dem ganzen Körper eckig und kantig zu werden und zu bleiben. Den Kontrapunkt bildete das „Erscheinen“ „der Roten“ und „der Weißen“ und „der Schwarzen“ Frau. Sie führen mit den „Betenden“ persönliche Gespräche über den Krieg.

In der „Südsee – Klasse“ lag die Herausforderung im Text. Nach den ersten Improvisationen, sollten sie sich selbst als Rolle definieren.: „Die Wasserträgerin“, „die Lustige“, „die Sportliche“, „die Reiche“, „der Trophäensammler“, „der Holzfäller“, „der Nashornjäger“, „der einfache Jäger“, „der Fischer“. Sie füllten die Rollen mit ihren Körpern und ihren Alltagssprachen. Aus ihren Fragmenten schrieb ich (nur in diesem Projekt) das Drehbuch mit einem – für sie nicht gekannten – poetischen Deutsch, in einer sehr Bild haften Sprache, so wie Redewendungen, die sie aus ihren Sprachen kennen.

Sie bekamen das Drehbuch nach den finalen Proben vor den Schneeferien und sollten die Texte in den Ferien lernen. Die einzige Rolle, die noch nicht besetzt war: „der König“. Ahmed wollte unbedingt der König sein. Er bekam das Drehbuch zu sehen und wollte diese Entscheidung sofort rückgängig machen. Er hatte sich den König anders vorgestellt, vor allem nicht mit so viel Text. Die Lehrerin meint ich soll umbesetzen, er würde das nicht schaffen, da er in Deutsch sehr schwach sei. Ich ließ mich nicht beirren. Ahmed war „der König“ und blieb es auch, unter großem Protest. Er hatte unterschätzt, dass „der König in der Südsee“ viel spricht und bedient.

Er war der erste, der seinen Text komplett auswendig konnte und anschließend als einziger die Texte aller. Im Deutschunterricht wurden die Texte besprochen. Hanife: „Ich wusste gar nicht, dass Deutsch so schön ist.“ Warum war es das plötzlich? Ich habe den blumigen Sprachstil ihrer Sprachen in das Stück übertragen und ich ließ sie ihre Texte mit übertriebener Betonung sprechen, sodass sie melodisch wurden.

Der Gesandte aus Tschetschenien: „Oh, wohlhochgeborene Hoheit, auch ich muss meine große Freude kund tun. Diese Mante schmecken wie von den Händen meiner Mutter zubereitet, mit Minze und Koriander. Wie erhielten Sie das Rezept?“

15 Die Methode basiert auf Boals Theater der Unterdrückten.

Der König: „Oh mein teurer Weggefährte. Ich war auf Geschäftsreise in Tschetschenien. Dort habe ich meine Geliebte getroffen. Sie hütet das Rezept wie ein großes Geheimnis vor meiner Seele.“

Der Gesandte aus Griechenland: „Meine Majestät, auch ich muss Sie preisen. Diese Dolma sind ein unvergleichlicher Leckerbissen. Ich kann gar nicht ausdrücken, wie glücklich ich bin, Euer Gast sein zu dürfen. Da steigt doch die Sehnsucht nach meiner Heimat in mir auf. So sagt mir, woher kommt dieses butterzarte Lammfleisch?“

Der König: „Aus Griechenland.“

Der Gesandte aus Indien: „Mangos in Orangenblütenwasser, eingelegte Datteln, Granatapfel in Rosensirup im Überfluss, kandierte Kirschen und Aprikosen, wie in meinem eigenen Palast in Indien. Mein Herz kann dieses Glück kaum fassen und liebt den Duft des Kardamom.“

Der König: „Mein Herz ist glücklich, wenn es das Eure ist, mit gütigem Einverständnis der Geister.“

Die Kinder sind mit den Speisen und den Texten emotional verbunden, identifizieren sich mit ihrem Stück, ihren Bedeutungen und lernen gerne die Texte. Die Biologielehrerin fragte mich, was ich mit ihnen gemacht habe, sie wüssten plötzlich alles über Blüten und „kennen sogar das Wort ‚Stempel‘“. Ich wusste nicht, dass im Curriculum zeitgleich Blüten Thema war. Sie haben durch das „körperliche erleben der Blüten in der Choreographie“ einen emotionalen Bezug zu „ihrer Blüte“ entwickelt und die Worte selbst durch Bilder, z.B. war ein Junge der Stempel, verkörpert. Nun hatten sie ein anderes Sinnbild für das „lernen“ und seine Bedeutung in Biologie. Ebenso war es in Deutsch. Die Klasse hat ihren Durchschnitt in Deutsch um zwei Noten verbessert. Sie haben sich emotional mit ihren Texten verbunden, sie verkörpert, sie mit dem Körper inszeniert und getanzt. Sie haben gefühlt, was sie tun. Sie haben gefühlt, was sie sprechen. Sie haben Tanz und Theater verbunden. Das Publikum war begeistert von ihrer Poesie und sah sich in den eigenen persönlichen Bedeutungen gespiegelt.

Im letzten Bild baden und salben sich die Frauen. Poetisches TanzTheater der Schönheit ohne Worte entsteht. Die Männer schenken den Frauen ihren aus Knochen und Federn produzierten Schmuck.

In der Tätigkeitstheorie von Alexandrej N. Leontjew ist der Begriff der *Bedeutung* der Schlüsselbegriff zwischen *Tätigkeit, Bewußtsein und Persönlichkeit*, vermittelt über die *Emotion*. Die Bedeutung ist das Scharnier zwischen innen und außen, zwischen objektiv und subjektiv, zwischen gesellschaftlich und persönlich. *Gesellschaftliche Bedeutungen* werden von den Subjekten emotional erfahren und angeeignet. In diesem emotionalen und dialektischen Prozess zwischen *Tätigkeit und Widerspiegelung* werden sie von den Subjekten in ihren jeweiligen konkreten, kulturhistorischen Lebens- und Erfahrungsverhältnissen in *persönliche Bedeutungen* transformiert. Die emotionale Erfahrung einer Bedeutung wirkt sich unmittelbar auf die Hierarchisierung der Bedürfnisse aus, die sich im *persönlichen Sinn* eines Menschen spiegeln. Die soziale, im konkreten Tätigkeitsprozess des Menschen, emotional gedeutete Bedeutung, vermittelt zwischen bewusster und unbewusster Sinnbildung, tritt in Form der getätigten persönlichen Bedeutung nach außen. Sie wird sichtbar und wiederum gesellschaftlich erlebbar. Die Bedeutung der Tätigkeitsfelder *forschen* und *creieren* ist ein archaisches Bedürfnis der Menschheitsentwicklung. Es äußert sich im *tun* zwischen bewusst und unbewusst und im inneren, emotional gedeuteten Abbild, insofern in der inneren und in

der nach außen sichtbar werdenden Tätigkeit, die ein innen veränderndes Abbild schafft. Diese Dialektik gilt es bewusst künstlerisch zu gestalten durch bildgebende Verfahren, durch das Bilder Theater Augusto Boals. Es gilt forschende und creierende Tätigkeitsräume im Sinne Yoshi Oidas zu eröffnen und in einer Inszenierung zu verdichten. Durch diese interkulturelle philosophische und körperlich-sinnliche Praxis zeigt sich mir: "Mein persönlicher Sinn ist veränderbar."

Zur Illustration der Gegensätze zwischen den beiden Inszenierungen zwischen Realität und Utopie, zwischen „Wirbel sich ordnender Namen“ und „In der Südsee liegt kein Schnee“, zur Illustration der Dialektik zwischen beiden Inszenierungen, zwischen den jeweiligen *Real-Bild* und *Ideal-Bild*, zwischen ihren gesellschaftlichen und persönlichen Bedeutungen, zwischen den subjektiven Innen und Außen, hier ein Einblick in die Inszenierung „Wirbel“, um zu zeigen, wie der Inhalt die Form bestimmt, obwohl die theoretischen Grundlagen und die sinnlich-körperliche Praxis des *tun*, die konkrete methodologische Arbeitsweise in beiden TanzTheater Inszenierungen dieselbe war.

„Wirbel sich ordnender Namen“

Theater im Prozess kultureller Einflussnahme

Zeitpunkt	März 2004, der dritte Irakkrieg wurde begonnen
Thema	Elektropolis, die harte gläserne Stadt
Regie	Die Klasse Vier Gruppen: Kleidung schwarz-weiß, von Spitzenkleid über Ledermantel, alle haben eine Kopfbedeckung jeglicher Art, eine Gruppe trägt weiße und eine schwarze Handschuhe
Licht	unruhig, Großstadtatmosphäre
Spurensuche	Leben
Impuls	Mona Hattoum, Palästina: Over my dead body Vernissage, Galerie der Gegenwart Hamburg März 2004
Exponat	I' m still here Ein Spiegel, hochkant, rechts unten eingraviert
Aufgabe Ergebnis	Übersetze den Satz auf dem Spiegel in viele Sprachen türkisch, russisch, portugiesisch, arabisch, französisch, deutsch: Ich geh nicht weg Ich bin noch da Ich bleibe hier Ich wohne hier Ich bin immer noch hier Ich lass mich nicht vertreiben Ich bin von hier Ich bin einsam hier

Was ist passiert? Die Mädchen und Jungen der 6a der GHR-Schule Fährstraße, haben nicht einfach den Satz, eingraviert in den Spiegel, Objekt von Mona Hattoum, aus dem Englischen in das Deutsche übersetzt. Sie haben ihn so übersetzt, wie sie ihn empfinden, bezogen auf ihr Sein in Hamburg. Sie nehmen gleichzeitig mit dieser persönlichen Übersetzung Bezug auf den öffentlichen Diskurs „Die Bundesrepublik als Einwanderungsland“ versus „Deutschland den Deutschen“. Sie beziehen den Satz auf ihre Realität im hier und jetzt, so wie Mona Hattoum ihn auf ihre gelebte Kriegsrealität bezieht. Das Kunstwerk dient als Impuls, die eigene Realität zu belichten und persönlich – mit den eigenen Gefühlen zu interpretieren. An dieser Stelle und an anderen, waren die Kids Subjekte ihrer Produktion.

Interkulturelle Theaterarbeit setzt Wissen über die emotionale Resonanz, der zum Sujet gemachten kulturellen Bedeutungen voraus. Sie bewegt sich emotional zwischen persönlichen und gesellschaftlichen Bedeutungen im konkret gelebten biographisch-historischen Kontext: „Ich bleibe hier“ zeigt „Ich geh nicht weg“. Diese Aussagen zeigen, dass ein gesellschaftliches Thema emotional direkt berührt – die es betrifft. Sie schreien es ins Publikum und stehen im Licht-Spot, gleichgültig wo die Eltern ihre Kindheit erlebten.

Frage: **Was haben Eure Großeltern getan?**

Impuls: **Landscape von Heiner Goebbels.**

Er ging durch Manhattan und fragte Passanten nach ihren Vorfahren

Spurensuche in der Schule: Mehr als die Hälfte der Schülerinnen wussten nicht was ihre Großväter machten, was sie gerne taten. Sie wussten fast alle, dass ihre Großmütter Hausfrauen waren. Sie wussten nicht, was die Großmütter liebten.

Spurensuche zu Hause: Eltern fragen

Ergebnis: Sprechende Maschinen

Mein Großvater war Schuster

Mein Großvater war Fischer

Mein Großvater war Seemann

Mein Großvater war Säufer

Mein Großvater hatte Oliven und Aprikosen

Meine Großmutter war Dichterin

Meine Großmutter war Tänzerin

Meine Großmutter war Malerin

Meine Großmutter war Sängerin

Meine Großmutter war Gelehrte

Meine Oma hat mir den Bauch gestreichelt.

Meine Oma hat für mich Pfannkuchen gemacht

Meine Oma hat Marmelade gekocht

Meine Oma hat mit mir gespielt

Die Väter erzählten von den Vätern. Die Mütter wussten, was die Mütter gerne taten: dichten singen, malen. Verknüpft wurden die eigenen Kindheitserinnerungen, die Zeit mit Oma. Das Verbindende suchen, das Menschliche ... eine Sehnsucht.

Exempel: Vorgehen in „Wirbel sich ordnender Namen“

Interkulturelle Theaterarbeit sucht wie jede andere Theaterarbeit die verknüpfende Spurensuche der Empfindlichkeiten: Was ist deine „persönliche Geschichte“, deine „gelebte Realität“, deine „gewünschte Fiktion“ ? Fragen zu suchen und zu finden, ist ein universeller Prozess. Speziell im interkulturellen Kontext ist das „fragen“ und „hören“ von zentraler, weil emotionaler Bedeutung. Von wesentlicher Bedeutung für den künstlerischen und wissenschaftlichen Prozess ist

- die aktive Auseinandersetzung mit Diskriminierung ...
- die konkrete biographische Entwicklung in verschiedenen Erfahrungswelten ...
- die gelebte gesellschaftliche Situation in ihren Weltbildern ...
- die emotionale Resonanz in Bezug auf gesellschaftliche Bedeutungen ...
- die persönliche Vision ...

„Wie schön, dass Sie unserer Delegation aus dem Orient so wohlgesonnen sind!“, spricht der Gesandte aus Algerien in der Produktion „In der Südsee liegt kein Schnee“. Er ist glücklich über die Umkehr seiner realen Erfahrungen. Wie hört sich dieser Satz nach dem 11. September an, gemeint ist nicht das Jahr 1973, als Salvador Allende erschossen wurde und die CIA stellvertretend den Faschismus an die Macht putschten. Speziell sind die Antworten. Es ist die Frage womit ein Mensch konkret lebt, welche Geschichte ihn umgibt und wie er sie erlebt. Die jungen Menschen aus Hamburg-Wilhelmsburg waren emotional von dem Irak Krieg betroffen.

Aus der Spurensuche dritter Irak - Krieg 2004 entstanden im Prozess folgende Texte:

Mein Vater war im Krieg
Mein Vater auch
Mein Vater auch
Mein Vater auch
Mein Bruder auch
Mein Geliebter auch
Ohhhh das tut so weeeeh

Die Schwarze: Wann, wann hört das Morden endlich auf?

Die Rote: Der Weißen hat es die Sprache verschlagen.
Die vielen Tränen haben meine Brüste vertrocknet.

Die Weiße wandelt sprachlos

Die Schwarze: Warum betest Du?
Betende: Ich bete für die Toten.

Die Schwarze: Hilft das denn?
 Betender: Ja, wenn man betet; hilft einem der liebe Gott.

Die Rote: Warum betest du?
 Betende: Ich bete dafür, dass die Menschen gerettet werden.

Die Schwarze: Glaubst du das wirklich?
 Betende: Ja

Die Schwarze: Warum verschwendest du deine Zeit mit beten?
 Betende: Nichts kann uns retten außer Gott.
 Es gibt keine Macht gegen Krieg.

Die Rote: Warum betest du hier?
 Betender; Hier in der Moschee zu sein,
 ist besser als draußen zu sein
 Und bombardiert zu werden

Die Schwarze: Warum betest Du?
 Betende: Was kann ich sonst gegen den Krieg tun?

Die Schwarze: Was willst du gegen den Krieg tun?
 Betender: Zu Präsident Bush gehen und ihm sagen, er soll
 endlich mit dem Krieg in unserem Land aufhören.

Die Großeltern dieses Betenden erlebten ihre Kindheit in der Türkei.
 Er sagte: „In unserem Land“, ohne Iraker zu sein. Warum?

Interkulturelles TanzTheater, die Arbeit in ihm, macht eine öffentliche Positionierung für die Würde des Menschen notwendig. Diese spezifische Arbeitsweise macht gesellschaftliche Sinn Bild Produktionen sichtbar und spiegelt die Möglichkeiten ihrer Veränderung, durch die im philosophischen und sinnlich-körperlich erlebten Prozess erfahrene Utopie.

Interkulturelles TanzTheater transformiert Sinn Bild Produktionen durch

1. Bearbeiten vorhandener Urteilslagen und erlebter Vorurteile ermöglicht durch
 - Raum und Zeit für kultur-historische Spurensuche
 - Raum und Zeit für subjektive, persönliche Empfindlichkeiten
 - Raum und Zeit für wechselseitige Wahrnehmungen
 - Raum und Zeit für aktuelles Zeitgeschehen im Hier und Jetzt wo ich lebe
2. Aufdecken der Entfremdungsgeschichten durch
 - Internationale Impulse aus den bildenden Künsten – Film – Photographie
 - Architekturen
 - Literatur aus verschiedenen kultur-historischen Kontexten
 - Musik aus verschiedenen kulturellen Kontexten

3. Sinnliche Wahrnehmung erleben durch Methoden aus der Tanz- und Theaterpraxis z. B. von:

- Konstantin Stanislawski
- Ruth Zaporah
- Martha Graham
- Augusto Boal

4. Dialektische Verknüpfungen der erarbeiteten Inhalte mit ästhetischen Formen aus aller Welt:

Das ist der künstlerisch ästhetische Prozess zur Creation des kollektiven und subjektiven Kunstwerks. Die Inszenierungen im Bühnenraum bringen die Menschen im Publikum in unterschiedlicher Weise in Kontakt mit ihrer eigenen Geschichte. Sie spiegeln die subjektiven Empfindungen zwischen lachen und weinen. Die Aufnahme ist universell und individuell zugleich

Sidi Larbi Cherkaoui – Tänzer und Choreograph – verknüpft im Prozess all diese Facetten. Er findet in seinen Produktionen die Brücken zwischen gestern und heute, die Brüche im Hier und Jetzt, die Verbindungen von Ost und West mit den jeweiligen subjektiven Bedeutungen seiner Künstler:

Von großer Bedeutung ist, die Schlüssel zu finden, um Grenzen in Trümpfe zu verwandeln, das bedeutet aus sich selbst zu gebären; kommunizieren, austauschen, konkretisieren - sein Potenzial. (Pélérinage sur soi, S. 22 ; actes sud, 2006 Übers. IR)

Und die Schlüssel sind Bilder und ihre Emotionen, in ihrer subjektiven Widersprüchlichkeit im Ringen um die emanzipatorisch-humanistische Bildung des *Selbst* für ein *bewusstes Subjekt Sein*.

Junge Menschen haben durch die verschiedenen Impulse ihr TanzTheater creiert. Sie haben in den ästhetisch wertvollen Inszenierungen „Wirbel sich ordnender Namen“ und „In der Südsee liegt kein Schnee“ sich und ihre Geschichten ins Licht der Bühne gebracht. Sie haben ihre Stimme gefunden und ihre Poesie gezeigt – im Theater als Raum für erlebbare Utopie !!!

Esad, der Gesandte aus Indien ... Also das Publikum war ganz still bei uns.
Du hast gesagt, das ist Kunst.

Hanife, die Rote ... Irinell, das Stück, das du mit uns gemacht hast, hat so viel Gefühl.

Nderime, die Schwarze ... Durch Mona Hattoum habe ich begriffen, worum es geht,
warum wir dieses Stück machen. Der Krieg gegen den Irak. Durch unser
Stück denken wir nach und unser Publikum auch. Wir tun etwas dagegen.

Slah ad-din, der Jäger ... Als wir gespielt haben, hat das Publikum unsere Seele gespürt.
Sie haben uns, in sich aufgenommen, so haben wir gemeinsam geatmet,
also ich meine wir haben gemeinsam ausgeatmet.

Nadine, Maschinenteil mit weißen Handschuhen ... Wir haben zwar als Maschinen den Raum geteilt,
aber sie haben gespürt, dass wir Menschen sind,
unabhängig von der Farbe unserer Handschuhe.

Literatur und Musik zur Inszenierung

Philosophie

- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Karl Marx – Die Dialektik der gesellschaftlichen Praxis; Freiburg i.Br. 2018
- Shah, Idries: Der Glückliche Mensch; Freiburg i.Br. 1986
- Turki, Mohamed: Humanismus und Interkulturalität – Ansätze einer Neubetrachtung des Menschen im Zeitalter der Globalisierung; Leipzig 2010
- Ders.: Einführung in die arabisch-islamische Philosophie; Freiburg i.Br. 2015

Psychologie

- Leontjew, Alexandrej: Tätigkeit Bewußtsein Persönlichkeit; Köln 1982
- Lurija, Alexander: Die historische Bedingtheit individueller Erkenntnisprozesse; Weinheim 1986
- Ders.: Romantische Wissenschaften – Forschungen im Grenzbereich von Seele und Gehirn; Rheinbek 1993

Tanz

- Feldenkrais, Moshe: Bewusstheit durch Bewegung; Frankfurt/Main. 1994
- Klein, Petra: Tanztherapie, ein Weg zum ganzheitlichen Sein; München 1993
- Laban, Rudolf: Die Kunst der Bewegung, Willhelmshafen 1988
- Reichelt, Fe: Atem Tanz & Therapie; Frankfurt/Main 1990
- Sidi Larbi Cherkaoui: Le pèlerinage en moi; actes sud, 2006

Theater

- Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten; Frankfurt/Main 1989
- Ders.: Der Regenbogen der Wünsche; Seelze 1999
- Brook, Peter: Der leere Raum; Berlin 1994
- Brooks, Charles: Erleben durch die Sinne; Paderborn 1991
- Pfaff, Walter u.a.: Der sprechende Körper, Texte zur Theateranthropologie; Berlin 1996
- Oida, Yoshi: Der unsichtbare Schauspieler; Berlin 1998
- Staffler, Armin: Augusto Boal – eine Einführung; Essen 2009
- Stanislawskij, A.: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle; Berlin 1986
- Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst; Berlin 1986
- Strasberg, Lee: Schauspielen & Training des Schauspielers; Berlin 1999
- Tschechow, Michail: Werkgeheimnisse der Schauspielkunst; Zürich 1979
- Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater; Der Ernst des menschlichen Spiels; Frankfurt/M. 1989
- Zaporah, Ruth: Action Theatre; Berkeley 1995

Kreativität

- Böhle, Rainer: Möglichkeiten der interkulturellen ästhetischen Erziehung in Theorie und Praxis; Frankfurt/M. 1992
- Glantschig, Helga: Blume ist Kind von Wiese; Hamburg 1993

Politik

- Büttner, Michael: Braune Saat in jungen Köpfen, Grundwissen und Konzepte für Unterricht und Erziehung gegen Neonazismus und Rechtsgewalt; Hohengehren 1999
- Combesque, Agnes: Rassismus von der Beleidigung zum Mord; Berlin 1999
- Mecheril, P. u.a.: Psychologie und Rassismus; Hamburg 1997
- Theweleit, Klaus: Der Knall, 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell; Frankfurt/M. 2002

Musik

- Sahrauis die Musik der West-Sahara
- Anouar Brahem le pas du chat noir
 Astrakan café
- Jane Birkin Arabesque
- Deborah Henson Conant Budapest
- Soukous Mbalax african Highlife
- Rèves d'oasis desert Blues 2
- Heiner Goebbels Landscape