

Tom Biburger (Hg.)

Community Arts – Die Welt und sich selbst verstehen

Einblick in Theorie und Praxis von Projekten der Community Arts



Leitfaden für Akteur_innen im Feld der Kulturellen Bildung, gefördert von der BuntStiftung und dem Institut für Angewandte Kulturelle Bildung, München

Inhaltsverzeichnis

Tom Biburger

Einleitung – Community Arts	4
------------------------------------	---

Tom Biburger

Community Theatre

Szenisches Handeln – Dramaturgie des Lernens	6
--	---

1	Methoden der Community Theatre	6
2	Möglichkeitsräume	8
3	Fallbeispiele aus der Praxis	9
3.1	Provoziert der Mittelfinger?	9
3.2	Krass – Fragen, die helfen	10
3.3	Ungewohnte Bewegungen	11
3.4	Energie für die Gemeinschaft	13
3.5	Gefühle erinnern	14
3.6	Innere Bilder	15
3.7	Die Fantasie des facilitators	16
4	Grundübungen der Community Arts	18
4.1	Gemeinschaftsgefühl entwickeln	18
4.2	Körper entdecken	19
4.3	Körpersprache	20
4.4	Nonverbale Kommunikation	22
4.5	Dialogformen	23
4.6	Bühnenkampf	25
5	Communities im Fluss der Künste	26

Wolfi Schlick

Community Music

Musik von allen für einige von allen?	29
---------------------------------------	----

Ellen Steinmüller

Community Dance

Bewegter Brückenschlag zwischen Selbst und Welt 34

- 1 Warum Tanz? 34
- 2 Community Dance – was ist das? 34
- 3 Community Dance in der Praxis 36
 - 3.1 Sicherer Raum 36
 - 3.2 Lebenswelterweiterung 37
 - 3.3 Leibliches Begreifen von Selbst und Welt 38
 - 3.4 Gemeinschaft als Tanzkompanie 39
- 4 Darum Tanz 40

Kathleen Daniel

Community Digital

Transformationen – theatral und digital 41

- 1 Digitale Performance in der Angewandten Kulturellen Bildung 41
- 2 Vom Werkzeug zum Wachsen und Zusammenwachsen 41
 - 2.1 Dein aktueller Kontakt mit dem Boden 42
 - 2.2 Wir tun einfach „nichts“ – oder doch nicht? 43
- 3 Fallbeispiele aus der Praxis 44
 - 3.1 Digitale Abenteuer auf der Bühne 44
 - 3.2 Die Maschine 45
 - 3.3 Alice und kein Wunderland 47
- 4 Community Arts im Kunsthandwerk 49

Tom Biburger

Create Community

Ein Model für München 51

- 1 Peer-to-Peer Kommunikation 51
- 2 Der Ort – Dramaturgie der Lebenswirklichkeit 52
- 3 Munich Center of Community Arts 53

Autor_innen, Fotonachweis, Impressum 55

Tom Biburger
Community Arts

Der vorliegende Leitfaden beschreibt die Arbeitsweise in Community Arts Projekten analytisch und praxisnah aus dem Blickwinkel der konkreten künstlerisch-kulturellen Praxis, wie sie in den letzten Jahren im Munich Center of Community Arts, MUCCA, durchgeführt wurde.

Der Begriff Community Arts bezeichnet Formen des aktiven künstlerischen Schaffens in Gruppen, die als Ausdruck einer Gemeinschaft und ihres sozialen Umfeldes entstehen. Er umfasst alle Künste wie Schauspiel, Tanz, Musik, Gesang, Gestaltung, Performance, Medien sowie alle Formen des kreativ neu Entwerfens, wie Kochen, Gärtnern, Schneidern, Bauen – Kunsthandwerk.

In der künstlerisch-kulturpädagogischen Arbeit stehen kulturelle und soziale Teilhabe als Ziele im Sinne des Empowerments gleichberechtigt neben künstlerischen Bildungszielen. Die Projekte und Workshops sind daher leicht zugänglich, was die Inklusion unterschiedlicher Menschen ermöglicht und für alle Beteiligten das künstlerische Schaffen als ein ganzheitliches Bildungserlebnis erfahrbar macht.

Community Arts Projekte sind in der Regel außerhalb von pädagogischen Institutionen angesiedelt und angeleitet von in der neueren Forschung „facilitators“ genannten Künstler_innen. Es geht dabei um die kreative „Ermöglichung“ eigener Ideen und Vorstellungen der Teilnehmenden.

Wesentlich ist die Partizipation von Menschen, Generationen übergreifend quer zu allen sozialen Schichten und Kulturen, von Alteingesessenen, Migranten, Gästen aus fernen Ländern, jung und alt. Im Idealfall können potentiell alle miteinander partizipieren.

Partizipation ist nur der erste Schritt der niederschweligen Teilnahme. Im zweiten Schritt werden die Teilnehmenden, im Folgenden TN genannt, zu integralen Bestandteilen der Community, also fest verwoben mit den gemeinsam gestalteten Prozessen. Durch den offenen Austausch mit ihrem Umfeld können diese Communities auf ihren Sozialraum, Cliquen, Nachbarschaften, Stadtteile, Kultureinrichtungen, ausstrahlen, sie mitgestalten, verändern.

Es geht bei der Entwicklung der Communities auch um die Aneignung von künstlerischen Gestaltungsmitteln als soziales, kommunikatives und ästhetisches Ereignis in einem im besten Sinne „entpädagogisierten“ Alltag.

Der Begriff Community Arts beschreibt zusätzlich eine politische Dimension der Arbeit: Der interkulturellen Verständigung und nachhaltigen Einübung von demokratischen und ökologischen Handlungsweisen hin zu einem künstlerischen Produkt, das einer Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt werden kann.

Nicht zuletzt seit der Zuwanderung von Geflüchteten aus vielfältigen Kulturen wird der Begriff der Partizipation erweitert durch Konzepte von nachhaltiger Integration und Inklusion von Menschen in unsere Community, unsere Gesellschaft, alle sozialen Schichten und Altersstufen durchdringend.

Die folgenden Texte beschreiben grundsätzliche Arbeitsmethoden zu Community Arts sowie Herangehensweisen mit unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen. Im einführenden Kapitel „Community Theatre. Szenisches Handeln – Dramaturgie des Lernens“ werden die Bildungsziele der Community Arts umrissen: Die Persönlichkeitsbildung in einem kulturellen Lernprozess sowie ihre gesellschaftspolitische Dimension, der Entwicklung von Demokratieverständnis.

Nach einer kurzen theoretischen Einführung wird anhand von Fallbeispielen praxisorientierte Methoden grundsätzliche Übungen aus der künstlerischen Theaterarbeit erörtert, die zur Entfaltung unterschiedlicher Community Arts Gruppen dienen können.

Die folgenden beiden Kapitel gehen speziell auf die Teilbereiche Musik und Tanz ein, wobei Wolfi Schlick auf die längere Tradition der Community Music in den angelsächsischen Ländern verweist und sehr persönlich seine offene Konzeption von Community Music Projekten beschreibt. Neben der Community Music rückt mittlerweile auch Community Dance als Möglichkeit der Erfahrung von Selbst und Welt in den Focus der Forschung in Deutschland. Ellen Steinmüller, die gerade zu diesem Thema promoviert, versucht in ihren Projekten diesen bewegten Brückenschlag zu leisten.

Im Text zur Community Digital spürt Kathleen Daniel den Möglichkeiten von Synergien zwischen analog-theatralen und digital-technischen Welten nach, bevor im letzten Kapitel die Perspektive auf die erforderlichen Rahmenbedingungen zur Umsetzung der neuen Methoden geweitet wird.

Tom Biburger
München, Oktober 2024



Workshops und Projekte der Community Arts schöpfen aus einem künstlerischen Arbeitsfundus und stellen sich gleichzeitig dem sozialen Anspruch, den einzelnen Menschen, seine Erfahrungs- und Lebenswelten, Bedürfnisse und Träume, in den Mittelpunkt der Arbeit.

Künste bilden Persönlichkeiten. Community Arts ist somit Persönlichkeitsbildung, nicht im Sinne sozialer Betreuung, Einzelfallhilfen oder Therapiemethoden. Sie steht nicht nur für ein gelingendes Aufwachsen für Kinder und Jugendliche sondern für interkulturelle und generationsübergreifende lebenslange Bildungsprozesse.

Aus dem gesellschaftlichen Blickwinkel betrachtet begünstigen Projekte der Community Arts kulturelle Integration und Weiterentwicklung in einer Gemeinschaft, einer Community, im erweiterten Sinne die Gesamtgesellschaft. Darin liegt auch ein großes Potential für die Stadtkultur.

Die Methoden der Community Arts sind nicht statisch und folgen keinem didaktisch ausgearbeiteten Plan. Der „facilitator“ leitet den Workshop und ist gleichzeitig Teil des Prozesses, der sich wechselseitig mit den TN vollzieht. Es geht in der Arbeit um die kreative Ermöglichung eigener Ideen und Vorstellungen aller Beteiligten. Diese gemeinsame künstlerische Arbeit folgt somit einer offenen „Dramaturgie des Lernens“.

Sobald die TN und ihre Erfahrungen und Lebenswelten im Mittelpunkt der Arbeit stehen, sie sozial anerkannt werden, sind grundlegende Voraussetzungen für Lern- und Bildungsprozesse geschaffen.

Ich möchte im Folgenden skizzieren, wie künstlerische Methoden am Beispiel von Theaterarbeit den TN helfen, ihr Leben zu gestalten. Wie theatrale Settings sich in Lernorte der Community Arts wandeln – als Erweiterung von kognitiv-fachlichen, an bestimmten Zielgruppen orientierten Bildungsstrategien. Wie „Szenisches Handeln“, abgeleitet aus Theorien professioneller Schauspielausbildung, Menschen dazu bringen kann, über ihre Lebenswirklichkeit nachzudenken, und wie diese künstlerische Arbeitsweise als integraler Bestandteil von Community Arts im Einklang mit einem ganzheitlichen Bildungsverständnis steht sowie Qualitätsansprüche von Theaterkunst erfüllt.

1 Methoden der Community Theatre

Professionelle Schauspielausbildung orientiert sich an Methoden, mit der junge Menschen lernen, sich andere Rollen und Charaktere anzueignen und beliebig oft zu reproduzieren. Schauspieler_innen erschaffen, modellieren und zeigen Darstellungen von Verhaltensweisen, die nicht ihre eigenen sind und oft früheren Epochen oder anderen Kulturkreisen entstammen. Wie darstellende Künstler_innen sehr viel Persönlichkeit, Erfahrung und ihre Gefühlswelt in das Schauspiel einfließen lassen müssen, damit sie zunächst fremde Situationen und menschliche Regungen und Handlungen für ein Publikum wahrhaftig verkörpern und darstellen können, lehrt Theorie und

Praxis professioneller Ausbildung. Der Unterricht in Schauspielschulen basiert in seinen grundsätzlichen Ansätzen auf den wissenschaftlichen Lehren von Konstantin S. Stanislawski, fortgeführt von Michail Cechov sowie Bertolt Brecht und vielen weiteren, die diese Lehren ausdifferenziert haben.

Während die russischen Schauspielpädagogen mit ihrem System physische und psychische Befindlichkeiten und Handlungen des Schauspielers, der Schauspieleri auf der Bühne untersuchten und daraus ihre Methoden ableiteten, hat der Augsburger Theaterreformer das Bühnengeschehen um die soziale Dimension des agierenden Schauspielers erweitert. Stanislawskis Kunst der Einfühlung wurde ergänzt durch Brechts ‚Kunst der Beobachtung‘.

Brecht ging es weniger um die Darstellung von psychologisch begründeten Befindlichkeiten. Er schrieb und inszenierte seine Figuren vor dem Hintergrund ihrer realen sozialen und lebensweltlichen Bedingungen.

Übertragen auf die Arbeit mit Laien, können Methoden der Schauspielausbildung Lern- und Bildungsprozesse in Gang setzen, wenn sie die Menschen anregen, selbst-reflexiv über ihre reale Rolle im Leben nachzudenken, zu sprechen und sie darzustellen. Ich vertrete die Ansicht, dass TN erst dann zu ihrem authentischen Ausdruck finden, und ihr Handeln im Möglichkeitsraum Bühne künstlerische Qualität bekommt.

Mit künstlerisch meine ich für den „neutralen“ Zuschauer glaubhaft und nachvollziehbar. Dargestellt mit ihrer Sprache, ihrem Körper und ihrem Handeln. Im gemeinsamen Arbeitsprozess des Szenischen Handelns steht der Begriff TN für Lernpartner_in in der gemeinsamen künstlerisch-kulturpädagogischen Arbeit.

Der facilitator als Anleiter_in des Kurses wird zum Katalysator von Prozessen. Er_sie kann mit angewandten Methoden aus der professionellen Schauspielarbeit Gedanken, Erinnerung, Fantasie, Gefühl, Reflexion, Spiel, Ausdruck und Präsentation provozieren. In Anlehnung an Stanislawski reflektieren die TN ihre Befindlichkeiten im Leben und in Anlehnung an Brecht ihr Denken und Handeln in Bezug zu ihrer sozialen Situation. Grundvoraussetzung für eine_n Ermöglicher_in sind dabei emphatisches Vermögen, soziale Kompetenz und künstlerische Expertise.

Szenisches Handeln und Gestalten zielt auf wahrheitsgetreue Darstellung dessen, was Menschen fühlen und denken, wie sie sprechen und was sie tun. In Bezug zu den oben genannten Zielvorgaben greifen facilitators zum Beispiel nicht auf vorgeformte Texte oder nur von ihnen vorgeschlagene Situationen und damit auf ihre Bilder zurück.

Die TN werden im Sinne kulturpädagogischer Grundziele zu Autor_, Sprecher_, Musiker_ und Tänzer_innen eigener Ideen, Texte, Choreografien, Mooves, Sounds. Im freien Umgang damit gibt es keine einengende Rollenverteilung, sondern stattdessen Improvisation und Zusammenspiel.

2 Möglichkeitsräume

Zunächst benötigen Community Arts Projekte Räume, in denen viele Künste ihren Platz haben. Tanz und Musik in ihren experimentellen, modernen oder klassischen Bewegungs- und Klangformen, Malerei und Handwerkskunst, die Bühnenbilder, Dekoration und Requisiten schaffen. Filmprojektionen, die Bühnenräume erweitern und Außenwelten erschließen. Licht- und Tontechnik, die den Verlauf einer Inszenierung poetisch untermalt. Für Community Arts muss ein Rahmen gefunden werden, in dem Szenisches Handeln und Gestalten sich entwickeln und Lern- und Bildungsprozesse auslösen kann.

Für erste Treffen der TN ist der Ort für Community Arts zunächst ein gedanklicher Raum der Verständigung von Bezugsgruppen mit sich und der Welt – ihren Welten. Junge Menschen zum Beispiel üben sich permanent in Dialog und versuchen, sich möglichst „cool“ darzustellen.

Den Drang, eine gute „Performance“ abzugeben, kann ich als facilitator aufgreifen. Es geht dabei nicht nur darum, als der Anleitende kognitiv kulturelles Wissen zu vermitteln, sondern in der Auseinandersetzung den TN, ihren Ängsten, Wünschen und Erfahrungen, auch Neurosen, zu begegnen. Um diese Form von achtsamer Begegnung möglich zu machen, braucht die Gruppe einen Raum, der nicht nur Theaterraum im Sinne einer Bühne ist. Es muss auch ein virtueller Möglichkeitsraum geschaffen werden, in dem alle Anwesenden völlig unzensiert denken, machen, ausprobieren, sprechen und handeln dürfen.

Auf diese Weise schafft Community Arts „Freiraum“. Ein von der Alltagswirklichkeit frei geräumter Raum wird zum Darstellungsraum von Lebenswirklichkeit. Es gilt, diesen Lernraum zu eröffnen mit Methoden, die bewirken können, dass die TN selbstbestimmte aktiv Handelnde werden, für eine – ihre – Inszenierung, für ihr Leben. Szenisches Handeln, entwickelt aus der professionellen künstlerischen Schauspielarbeit, kann diesen neuen kreativen Lern- und Bildungsort fantasievoll aufbauen.

Das Fantasieren ist Voraussetzung von Kreativität. Sie ist zunächst körper- und gestaltlos und hat die Eigenschaft, reflexartig Handlungen unseres Körpers auszulösen. Der facilitator ist sozusagen erster Zuschauer und kommentiert die erzeugten szenischen, körperlichen „Angebote“. Dabei aktiviert er seine Fantasie, mit deren Hilfe er den weiteren kreativen Prozess in Kommunikation mit den TN und mit künstlerischem Knowhow vorantreiben kann.

Der_die TN soll zunächst ein reales, eigenes Gefühl erzeugen, das an sein_ihr Erleben gekoppelt ist. In einem zweiten Schritt wird Erleben mit Bewegung, Mimik, Gestik, Text oder Tanz verkörpert und damit sichtbar. Er_sie handelt aus innerem Erleben. In der Wiederholung wird die Gestaltung der Situation reflektiert, immer wieder neu erfasst, in den Proben prozessual verändert und für eine zunächst imaginäre Aufführung in ausgedachten, der eigenen Fantasie entsprungenen Szenen fixiert.

TN sollen in der Lebenswirklichkeit, in der sie stecken, schöpferisches Material suchen. Sie stoßen dabei auf Emotionen, die sie nicht zuletzt aus der persönlichen, unmittelbaren Begegnung und Beziehung zu Menschen aus ihrem sozialen Umfeld gewinnen.

3 Fallbeispiele aus der Praxis

Methoden des Szenischen Handelns schaffen Bedingungen und Situationen, die Räume von Möglichkeiten eröffnen, damit die TN selbst ihr Handeln verändern oder neu ausrichten können. Im künstlerischen Tun können TN Grenzen überschreiten, Unbekanntes erfahren, eingefahrene Rituale überwinden und zu eigenen Formen der Darstellung finden.

Ich höre sofort Einwände: „Da kann ja jeder machen, was er will. Das geht nicht. Das erzeugt nur Chaos. Es muss Regeln geben. Das ufert aus. Der Anleiter muss die Autorität bewahren und die Clique kontrollieren.“

Es stimmt, da kann jede_r machen was er_sie will. Dieses Argument trifft genau den Punkt, allerdings nicht im Sinne der Produktion von Unübersichtlichkeit. Wenn ein_e TN in einer bestimmten Übungssituation machen möchte, was sie will, muss sie in Kontakt und Auseinandersetzung mit Anderen und der ganzen Gruppe treten.

Damit situationsgebundene Prozesse, zum Beispiel eine szenische Improvisation, funktionieren kann, müssen die Beteiligten ihr Thema, ihre Sprache, Bewegungen und Verhaltensregeln, selbst finden dürfen. Als selbstbestimmt Handelnde vor einem Publikum, überlegen sie sich genau, was sie zeigen und in welcher Form – wo sie sich selbst ihre Grenzen stecken, was folgendes Beispiel erläutert.

3.1 Provoziert der Mittelfinger?

Bei einem Community Arts Projekt mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen bekommen die TN die Aufgabe, bei der Entwicklung einer Chorografie, ganz frei eine Handbewegung zu finden, die ihnen entspricht. Eine junge Frau provoziert sofort spontan mit der allseits bekannten obszönen Haltung des Mittelfingers, was ihr bei vielen Beteiligten anerkennende Zustimmung einbringt.

Die TN erwarten reglementierende Reaktionen des facilitators. Stattdessen nimmt er das „Angebot“ an und ermuntert die junge Frau, diese Geste sowie Haltungen dazu auszuprobieren, auch im Hinblick auf eine mögliche Darstellung, zum Beispiel bei einer offenen Probe mit Gästen. Sie blickt mit erstaunten Augen und fragt nach, ob sie wirklich diese Geste zeigen kann.

Bei ihren ersten Versuchen führt sie langsam, zaghaft die Bewegung aus. Sie wirkt dabei nicht wahrhaftig. Das alltägliche Ritual scheint ihr plötzlich fremd, unpassend. Der facilitator spornt sie an, die Geste und Bewegung größer zu machen, damit sie evtl. ein späteres Publikum gut sehen, und die Wirkung sich entfalten kann. Die TN verzichtet daraufhin von selbst auf die Geste. Der facilitator konnte das übliche Muster solcher Alltagsszenen durchbrechen.

In der Regel läuft eine Situation, in der z.B. eine Jugendliche provoziert, folgendermaßen ab: Jugendliche freuen sich über eine gelungene Provokation des „Lehrers“, die Provokateurin freut sich über die Anerkennung ihres Mutes. Es werden Sanktionen angedroht und über diese wird diskutiert. Es folgen weitere Erklärungen und das

Beharren der Lehrkraft auf Bestrafung, usw. Stattdessen hat der facilitator in der beschriebenen Situation ihren Vorschlag absolut ernst genommen und ihr Raum zum Handeln und zur Reflexion gegeben.

Jede Idee, jeder Ausdruck von Fantasie, ist zunächst möglich. Der facilitator greift sie auf und arbeitet zusammen mit einzelnen TN und der Gruppe an Umsetzungsmöglichkeiten von Ideen zu Szenischem Handeln. Obwohl keine Verbote drohen, kommt es nicht zur individuellen Darstellung obszöner Fingerzeige, die später in einer passenden Szene durchaus eine glaubhafte Rolle spielen können.

Da diese Gesten und provokanten Äußerungen zu Verhaltensweisen und Ausdrucksformen von Jugendlichen gehören, findet die Gruppe Lösungen. Im beschriebenen Beispiel haben sie den Mittelfinger mit bekannter Unterarmbewegung in stilisierter Form in einen „Kampftanz“ eingebaut, der eine bestimmte Clique charakterisieren soll. Das Beispiel zeigt, wie facilitators der Community Arts Menschen veranlassen können, über ihre Haltungen und Verhaltensweisen zu reflektieren und ihre eigenen Ideen oder Rituale angemessenen Platz im Projekt finden können.

In einem offenen Möglichkeitsraum weiß zunächst niemand, was die Akteure entwickeln. Als facilitator, der Entwicklungsprozesse initiieren und vorantreiben möchte, überlege ich mir immer wieder Fragen, die aus szenischen Angeboten neu entstehen. Aufschlussreich für diese Art der ermöglichenden künstlerischen Arbeit ist folgendes Beispiel zum Thema Mobbing, das die TN umtreibt.

3.2 Krass – Fragen, die helfen

Die TN haben sich ausgedacht, dass eine Jugendliche von anderen Mädchen gemobbt wird. Damit sie Anerkennung findet, beschließt sie, „etwas Krasses“ zu tun. Als sie diesen Vorschlag in einer Improvisation formuliert, frage ich, was denn als wirklich „krass“ für sie gilt. Ich begeben mich in die Position des Unwissenden und möchte von ihr lernen.

Die Frage überrascht sie. Die TN hat zunächst keine Antwort und gibt zu, nicht zu wissen, was sie mit „etwas Krasses“ wirklich meint. Dieses Nichtwissen bewerte ich nicht. Meine Frage formuliere ich als Angebot, gemeinsam nachzudenken. Sie reflektiert mögliche Verhaltensmuster ihrer vorgestellten Situation als Gemobbte. Im Gespräch mit ihr und den TN, die versuchen, sich am inhaltlichen Problem innerlich zu beteiligen und daraufhin Vorschläge machen, einigen wir uns auf verbotenes Rauchen. Die Szene soll dafür in der Schule spielen, da Lehrkräfte das Rauchen im Schulgebäude hart bestrafen.

Die Arbeit an dieser Theaterszene – eine Lehrerin erwischt eine Schülerin beim bewusst provozierten Rauchen in der Aula und führt sie sofort zum Rektor – entfacht zudem eine Diskussion über Verbote und damit verbundene Sanktionen. Die TN experimentiert mit dem Tabubruch Rauchen in der Aula und seinen möglichen Folgen. Die Arbeit des Facilitators an den Szenen Mobbing/Suche nach Beachtung verdeutlicht, wie Improvisationen an Gedankenwelten der TN entlang, Lebensweltbezug herstellen und sie ihre eigenen Verhaltensweisen sowie im beschriebenen Beispiel den Handlungsspielraum der Schule und Mobbing reflektieren.

Im Ausprobieren gibt es keine Wertung von richtig oder falsch, auch wenn die TN sehr oft danach fragen. „War das jetzt gut?“ Facilitator und TN lernen gemeinsam. Junge Menschen sind es gewohnt, dass Erwachsene über ihr Handeln richten. Beim Ausprobieren von Unbekannten können sie eigene Ideen entdecken und zunehmend feststellen, dass sie selbst ihre Räume/Rollen bestimmen, besetzen und verändern.

Sie können Mut entwickeln und Grenzen überwinden im Sinne eigentätiger Aneignung, weil Szenisches Handeln ganz stark die Möglichkeit eröffnet, in eine andere Welt einzusteigen und zwar ohne Angst haben zu müssen, dass man sich bloß stellt. Dies möchte ich anhand der Entstehung eines Gruppentanzes aufzeigen, der aus einfachen, den TN bekannten Gesten entstanden ist.

3.3 Ungewohnte Bewegungen

Die TN überlegen sich Alltagsbewegungen, dazugehörige Gefühle und wiederkehrende Texte, die überwiegend aus dem schulischen Umfeld stammen. Gesten wie: etwas an die Tafel schreiben, Sitzhaltungen auf Stühlen, herumlümmeln und rutschen auf Sitzen, Ausdrücke/Gesten von Langeweile, Dehn- und Streckbewegungen, aufstehen/ hinsetzen. Dazu sprechen sie monoton die Abfolge ihres Stundenplans und Hausaufgaben der ganzen Woche und überlegen sich eine Musik, die gut dazu passt.

Im Laufe des Workshops werden Reihenfolge und Wiederholungen der Aktionen, das Sprechen der Texte, gemeinsam strukturiert und dem Rhythmus der eingespielten Musik angepasst. Daraus wird eine Bewegungs- und Sprechchoreografie: der Unterrichtstanz.

Wir facilitators – bei dieser großen Gruppe habe ich mit einer Choreografin zusammengearbeitet – ermuntern die TN ihre Gesten zu vergrößern, weil dadurch der Tanz sehr witzig werden kann, da mit dem Stilmittel der Übertreibung typische Unterrichtshaltungen, die Schule insgesamt, karikiert wird, was ja im Sinne der Beteiligten ist. Dazu geben wir Hilfestellung und auch die eine oder andere Vorgabe aus unserer fachlichen künstlerischen Sicht.

Das löst sehr unterschiedliche Reaktionen aus. Einige TN haben sich auf dieses Experiment eingelassen und erste Ergebnisse vorgeführt. In der Reflexionsrunde mit ihnen findet ein TN es interessant, vor allem weil man „auch mal verrückt spielen darf“. Manche Mädchen finden es „einfach nur peinlich“, „blöd“. Einer TN ging es dabei „Scheiße“. Ein weiterer Kommentar: „Wir sind doch normale Menschen“.

Wir thematisieren, dass ja genau der Sinn der Szene sein soll, verrückte, abstrakte Situationen darzustellen, die nach unserer Erinnerung durchaus im Unterricht stattgefunden haben. Etwas ab von der Norm zu tun scheint sich für manche TN als schlimm anzufühlen. Anderssein scheint gleichsetzbar mit Verrücktheit. Wir interpretieren ihre Reaktionen auch als Angst vor Anders- und Uncoolsein.

Aus der Differenz zum Bekannten entstehen Rückzugs-, Abwehr-, sogar Verweigerungsverhalten sowie unentschlossene, abwartende, unsichere Haltungen. Einige wagen mutige weitere Schritte. Eine TN beklagt sich lautstark über eine bestimmte übertriebene Bewegung, die sie peinlich findet, aber dass der Rest ihr gefalle.

Wir geben ihr daraufhin absolut freie Hand darüber, was sie in bestimmten Situationen „tanzen“ will, denn, wenn sie etwas nicht mag, soll sie doch stattdessen einen anderen eigenen Schritt einfügen. Über ihre Erfahrung mit sehr Ungewohnten kommt sie ins Nachdenken über ihr Problem und versucht eigene ungewohnte Lösungen.

Die beschriebenen Differenzerfahrungen lösen nicht nur individuelle Verhaltensweisen aus. Sie beeinflussen Beziehungen zur Gruppe und zu Einzelnen. In Projekten der Community Arts kommt jeder mit jedem in Kontakt. Es gibt kein hierarchisches Korsett, in dem TN durch Sanktionen funktionieren und sich daran orientieren müssen.

Wer seinen/ihren Platz findet, öffnet gleichzeitig Anderen durch die Beziehung zu ihnen die Chance, ihren Platz zu finden. Das Beziehungsgeflecht am Anfang eines Kurses vergleiche ich mit einzelnen losen Fäden, kleineren und größeren Knotenpunkten und einigen netzartigen Abschnitten.

Im Laufe des Projektes finden Schnüre, Verknüpfungen und Teilnetze immer wieder neu zueinander. Je mehr der gemeinsame Prozess und das eigene Können auf ein Ziel hin erkennbar werden, umso mehr lösen sich die Probleme von Abwehr-, Angst- und Passivverhalten.

Schließlich knüpfen die Jugendlichen, meist erst im letzten Viertel des Kurses, selbstständig ein Netz, das dann zum Schluss eine eigenständige Aufführung in hochkonzentrierter Atmosphäre tragen kann.

Neues erfahren, Differenzen, Grenzen überwinden, Leistungsbereitschaft und kreative Gestaltung aus dem Antrieb der inneren Beteiligung, beschreiben individuelle Möglichkeiten, die Szenisches Handeln eröffnet und Kriterien, die Qualität von Methoden der Community Arts bestimmen.

Inwieweit die TN sich entfalten können, hängt sehr stark davon ab, ob sie zu einer Gemeinschaft finden, in der jede_r akzeptiert wird, und ob es gelingt, einen sehr heterogenen Kurs zu einer Community zu formen.

Methoden der Community Arts haben immer eine starke sozialpädagogische Komponente. Wenn die sozialen Bedürfnisse der TN in den Fokus rücken, gibt es einen stärkeren Gruppenzusammenhalt, eine positive Gruppendynamik. Die Wechselwirkung zwischen dem, was vermittelt werden soll, und was gearbeitet wird, hängt in hohem Maße von der Gruppe ab.

Eine Gruppe der Community Arts, die sich dynamisch entwickelt hat, ist geprägt von starken Bindungskräften und einem hohen Vertrauen zwischen allen Beteiligten, damit sie ihren Platz finden und ein gemeinsames Werk entstehen kann. Das kann kein facilitator erzwingen. Alle Beteiligten müssen gemeinsam innere und äußere Rahmenbedingungen finden, die eine Entwicklung der heterogenen Gruppe zum Ensemble möglich macht.

Es gehört zur Arbeitsmethode, dass facilitators das Aussteigen und Einsteigen in Workshops weitgehend zulassen. Aktiv und passiv sein zu dürfen, fördert den Findungsprozess innerhalb der Gruppe. Künstlerische Arbeit versucht Raum zu schaffen für ein immer wieder aus Neugier motiviertes Suchen nach neuen Entwicklungsschritten. Meine Lieblingsübung zur dynamischen Gruppenfindung ist der Energiekreis, entlehnt aus der professionellen Schauspielausbildung.

3.4 Energie für die Gemeinschaft

Der Energiekreis als Methode der künstlerischen Ausbildung hilft angehenden Schauspieler_innen, sich für Theaterproben „einzugrooven“. In variierten Formen praktizieren auch fertig ausgebildete Schauspielende Energiekreis/-dialoge, zum Teil in sehr kleinen Gruppen, oder alleine für sich in den Garderoben vor einem Auftritt.

Als Grundübung ist der Energiekreis zum Einstieg und als wiederholtes Ritual zu Beginn eines Workshops auf alle Künste anwendbar: Die TN stehen im Kreis und sollen anfangen ohne Musik im gleichen Rhythmus zu hüpfen. Die TN erfahren den Energiekreis zunächst als sportliche Übung und bemühen sich, große kraftvolle Sprünge zu schaffen, ganz im Sinne des in unserer Gesellschaft vorherrschenden Leistungsprinzips.

Der Facilitator ermuntert sie, sparsam mit ihren Kräften umzugehen und einen gemeinsamen Takt ihrer Bewegungen zu finden – selbst kleine Auf- und Abbewegungen mit den Fersen, abwechselndes Hüpfen auf einem Bein, selbst sichtbare Gewichtslagerungen genügen.

Im Energiekreis entwickelt sich ein Gruppengefühl. Nur wer sich auf sich und gleichzeitig auf die Partner_innen konzentriert, und wenn dies alle gleichzeitig tun, entsteht ein gemeinsamer Rhythmus der Bewegung, des Atems und des Wir-Gefühls. Die Konzentration auf die Übung lenkt ab vom Alltag, der vorher stattgefunden hat. Es entsteht eine gemeinsame „Betriebstemperatur“, die angenehm erscheint, wenn die Bewegung ökonomisch ist, zum eigenen Körpergefühl passt und fast entspannend wirkt.

Ist der gemeinsame Rhythmus gefunden, geht ein_e TN freiwillig in die Mitte des Kreises und bestimmt mit ihrem Rhythmus den der ganzen Gruppe, die sich auf sie einlässt. Der/die TN in der Mitte schaut jedem/jeder Einzelnen der Reihe nach in die Augen, positioniert sich hüpfend vor ihr/ihm und holt sich über diesen Kontakt Aufmerksamkeit, Kraft und Energie. Das klappt nur mit Konzentration und ist vor allem davon abhängig, ob der/die Partner_in bereit ist, Kraft und Energie gewissermaßen durch intensiven Augenkontakt, abzugeben.

Wenn die Runde abgeschlossen ist, kehrt der/die TN in die Mitte zurück und hat die Möglichkeit, sich zu äußern, indem er/sie alle aufgeladene Energie mit einer stimmlichen Artikulation und einer exaltierten Bewegung dazu wieder herauslässt. Die „Entladung“ sollen anschließend alle anderen unmittelbar imitieren und somit mitüben, ohne selbst in die Mitte zu gehen. Immer wieder neu und im Wechsel mit dem/der TN in der Mitte, im gemeinsamen Rhythmus, solange er/sie es möchte.

Der/die TN in der Mitte gibt die Szene (Bewegung, Gestik, Töne) vor, die anderen machen sie nach. Dies geschieht ohne Pausen dazwischen, möglichst ohne Nachdenken, im gemeinsamen Rhythmus. Töne und Bewegungen sollen spontan und ungehemmt aus dem Augenblick heraus Gestalt annehmen. Es besteht kein Zwang, nur wer möchte, kann in die Mitte gehen.

Der Energiekreis hilft, eigene Grenzen wahrzunehmen und zu erweitern, sich zu zeigen, dadurch gegenseitiges Vertrauen aufzubauen und ein Gemeinschaftsgefühl herzustellen. Die Übung richtet sich nach innen und hilft jeder/jedem Einzelnen, sich zu erkennen und selbstwirksam zu stärken. Nach außen gerichtet hilft der Energiekreis

allen anderen, die gemeinsame Kraft zu spüren und ein gutes Gefühl, den „Ensemblegeist“, zu entwickeln. Anhand des Verlaufs kann der facilitator die Gruppen-Konstellation ergründen und sehen, wie einzelne TN auf sprachliche und körperliche Herausforderungen reagieren.

Die Durchführung der Aufgaben, die auf dem ersten Blick leicht erfüllbar erscheinen, gleicht einer ersten szenischen Handlung, die Mut zur Überwindung von Hemmschwellen provoziert. Jede_r hat die Chance freiwillig Unbekanntes zu erproben oder geschützt in der Gruppe mitzumachen.

Im Energiekreis nehmen die TN zueinander Kontakt auf, der Wechselwirkungen auslöst. Sie zeigen zum Beispiel wie sie Schutz suchen, wie viel sie sich zutrauen, zu wem sie Vertrauen haben, und ob sie das Angebot zum freien Handeln annehmen, wo erste Grenzen und Möglichkeiten Einzelner und der Gruppe aufscheinen. Aus den Beobachtungen, welches Verhalten, Potenzial und wieviel Power die TN zeigen, folgen Strategien für die weitere künstlerische (sprachliche, tänzerische, musikalische) Arbeit mit den TN.

In der Mitte des Kreises – dem Möglichkeitsraum – können aus den Soloauftritten auch kleine Gruppen entstehen, die sich vorher gemeinsame Mooves oder Tanzbattles ausgedacht haben, Dialoge, Szenen, exaltierte Bewegungsformen und Choreografien mit gegenseitiger Anleitung, im übertragenen Sinne ähnlich wie in einer Musiksession. Überhaupt verschwimmen in meinen Projekten der Community Arts die Grenzen zwischen Schauspiel, Tanz und Musik. Der Energiekreis wurde zum Beispiel zu einem von den TN choreografierten Krumpingkreis als Schlusszene einer öffentlichen Theateraufführung.

3.5 Gefühle erinnern

In einer anderen Übung bekommen die TN zum Beispiel die Anregung, sich an ein Gefühl zu erinnern. Mit diesem Gefühl gehen sie nacheinander, von allen anderen beobachtet, quer durch den Raum zu einem durch ein Scheinwerferlicht vorbestimmten Platz. Dort angekommen sollen sie mit einem gesprochenen Satz zusammen mit einer Geste ihrer Emotion Ausdruck verleihen.

Ein TN wirkt zum Beispiel sehr schüchtern und oft ausgegrenzt. Nach Monaten, in denen die Übung immer mal wieder wiederholt wird, und der TN in Varianten seinen Empfindungen über das aktuelle Wetter Ausdruck verleiht, etwa mit trauriger Stimme spricht: „Heute regnet es“, gipfelt sein Auftritt unerwartet in einem wütenden, direkt auf die anderen TN gerichteten Satz: „Schau hoch, wenn ich mit Dir rede!“ Es kommt sein geballter Zorn auf diejenigen nieder, die ihn bis dahin nicht ernst nahmen.

Die TN glauben ihm, weil er in der Situation ganz bei sich ist, sich selbst glaubt, mit verschränkten Armen wie ein Baum dasteht und die Zuschauer_innen als Partner_innen wahrhaftig meint. Dieser Ausbruch wirkt wie ein Coming-out. Er betritt den geschützten Raum und probiert einen Ausbruch, der seine Wirkung nicht verfehlt. Alle Anwesenden sind tief beeindruckt. Wenn Gefühl und Ausdruck im Tun sich glaubhaft spiegeln, wird das Spiel zum authentischem Szenischen Handeln.

Bei einer fortgeschrittenen Übung legt der facilitator drei Satzanfänge fest, die sich aufeinander beziehen. Zum Beispiel: Ich heiße ... Ich wohne in ... Ich bin glücklich (unglücklich, traurig, froh, begeistert, genervt, provoziert) weil ... Die Aufgabe besteht darin, diese Sätze, die nach Belieben ausgeschmückt werden können, mit dem beschriebenen Gefühl zu äußern.

Damit für die Zuschauer_innen Aufmerksamkeit und Spannung entsteht, sollte sich die Emotion von Satz zu Satz intensivieren und damit stimmlich und körperlich gesteigert ausgedrückt werden. In gemeinsamen Reflexionsrunden wird darüber gesprochen, inwieweit die Szene glaubhaft ist, bzw. was daran verbessert werden kann. Auch hier werden spontan Lösungsvorschläge für Textänderungen oder Interaktion mit Partner_innen vorgeschlagen und ausprobiert, Szenen, Geschichten auf diese Weise theatral entwickelt.

3.6 Innere Bilder

Dazu ein Beispiel, ausgehend von einer bereits erarbeiteten Szene: Eine junge Frau hat im Verlauf der Proben die Rolle eines Mädchens, das in einem Club von einem jungen Mann bedrängt wird. Zur weiteren Lösung des Konflikts und Fortführung der Geschichte bekommt sie immer wieder die Aufgabe, körperlich zu reagieren und verbal ihren spontanen Gedanken in einem Club, sozusagen „öffentlich“ freien Lauf zu lassen.

Nach vielen Versuchen stößt sie den Typen zu Boden, beschimpft ihn und wird zur Anklägerin: „Lass mich in Ruhe! Geh weg von mir, fass mich nicht an! Typen wie Du, die Frauen mit Blicken ausziehen, was willst’n Du? Player! Ich bin nicht so eine, die mit jedem rumpoppt. Ich bin keine auf Deiner Liste, die hintereinander mal drankommen. Hau ab.“

Das Aufspüren von emotionalem Schaffensmaterial ist für viele ungewohnt. Gefühle erscheinen zunächst als schwer zugänglich, und ihre Äußerungen sind mit Scham oder Angst behaftet. Der facilitator muss sie immer wieder darin bestärken, sich auf seine und ihre Erfahrung, Lebensweisheit, Feinfühligkeit und Intuition zu verlassen.

Nach mehreren Improvisationen über einen längeren Zeitraum wird sie immer mutiger. Von seiner Fantasie im Austausch mit ihrer Einbildungskraft angeregt ermuntert der facilitator sie, sich noch weiter an die Öffentlichkeit, an die Frauen und Männer eines imaginären Publikums zu wenden.

Sie entwickelt aus zaghaften Sprechversuchen ihren eigenen Text zu einem kraftvollen Monolog, der später bei einer öffentlichen Aufführung seinen Höhepunkt findet: „Ihr kennt all die hässlichen Typen, wie sie hinter Dir hergaffen und pfeifen, wenn Du Dich nur einmal auftakelst. Junge Machos, alte Männer, ekelhaft! Selber eine Frau zu Hause und andere anmachen. Ich bin ein Mädchen, hast Du Respekt? Ich bin kein Spielzeug. Ich bin was Lebendiges, das kann man nicht einfach festhalten. Ich bin eine Frau. Ich habe Gefühle. Man kann mich nicht einfach nehmen und wegwerfen wie einen Stein. Das halt ich nicht aus!“

Wenn TN ihre bildhafte Fantasie entwickeln und dann wie beschrieben handeln, werden ihre Bewegungen gefüllt sein mit der Emotion, die im weiteren Tun, in Geste, Sprache oder Tanz ihre Entsprechung finden. Als facilitator und Zuschauer erkenne

ich an den äußeren Handlungen, ob die Flut innerer Bilder versiegt ist. So kann ich über das äußerlich Sichtbare der/dem TN Hilfestellung geben, im Fluss der Emotionen zu bleiben.

Szenische Arbeit, ausgehend vom Gefühl bis zum Handeln auf der Bühne, bewirkt einen Lernprozess, in dem Erleben sich zu erfahrener Kenntnis und damit zum Verstehen wandelt. Der Schritt zur Darstellung verkörpert bewusstes und intensives Verstehen und Tun. Wer es vermag, unter dem Einfluss seiner Leidenschaften in der Rolle zu handeln, wirkt wahrhaftig. Das gilt für das Theaterspiel wie für das Leben. Insofern lernen TN der Community Arts für das Leben.

Setzen sie ihren Verstand und Fantasie in Tätigkeit um, so ziehen sie damit auch den Willen und das Gefühl zum Schaffen heran. Das bedeutet, ein Bind von etwas ruft natürlicherweise auch ein eigenes Urteil darüber hervor. Aus beiden entstehen nun nicht mehr trockene, formale, erfüllende, sondern durch die Vorstellung lebendig gewordene Gedanken, die ganz natürlich Gefühl und Willen für Handlungen auslösen. Es entwickeln sich zum Beispiel Situationen, in denen TN anfangen, sich gegenseitig in der Arbeit zu stützen, außerhalb der Kurszeiten, in den Pausen, in ihrer Freizeit und unabhängig vom Kursleiter.

Zudem können TN andere, noch nicht gekannte Ausdrucksmöglichkeiten finden, ihre (Mutter-) Sprache verwenden, die eigenen Ausdrucksformen selbstbewusst ausprobieren und zeigen. Unter Umständen entwickeln die TN Mut zur Hässlichkeit und geben sich der vermeintlichen Lächerlichkeit Preis.

Für TN, die sich auf einer „Bühne“ präsentieren sollen, bedeutet das, über das eigene Leben, seine Rollen im Alltag zu reflektieren und zu lernen, damit umzugehen. „Wenn man sich auf der Bühne mal zum Deppen gemacht hat, traut man sich überall mehr zu“.

Mit den analytisch beschriebenen Beispielen möchte ich verdeutlichen, dass es in der künstlerischen Arbeit in Community Arts Projekten keinen festgefügt „Lehrplan“ mit in ihrer zeitlichen Abfolge genau festgelegten Übungen und ihrer Didaktik geben kann. Die Prozesse sind offen, die künstlerischen Mittel interdisziplinär. Am Anfang eines Kurses ist unbekannt, ob die Arbeit in Szenen, Musik, Songs, Tänzen, Filme oder einem Gemälde in einer Holzhütte mündet, oder vieles vermischt. Es liegt am Facilitator und den Wünschen und Träumen der TN, welche Richtung mit all ihren Kurven, Sackgassen, Zielgeraden, psychischen Befindlichkeiten, eingeschlagen wird.

3.7 Die Fantasie des facilitators

Zum Abschluss der Fallbeispiele möchte ich eine Arbeitsweise beschreiben, bei der ich als Facilitator aus meiner Fantasie einen konkreten Plan für einen Workshopkurs ausgedacht habe. Grundsätzlich ist ein Facilitator ein gleichberechtigter TN eines Projekts und kann durchaus auch mit eigenen konkreten Ideen einen Kurs starten.

Eine meiner Lieblingskompositionen ist Mussorgskys „Pictures at an Exhibition“ in der Bearbeitung von Emerson Lake & Palmer aus dem Jahr 1971. Ein Teil dieser Komposition trägt den Titel „The Gnome“. Meine Fantasie erzeugt beim Zuhören das Bild eines skurril anzusehenden Wesens und „filmt“ mir, wie bedrohlich er sich im Musikstück bewegt. Die Instrumente setzen an vielen Stellen unerwartete, sehr

starke, ich würde sagen schreckhafte Akzente. Die Abfolge von dunklen Tönen und Eruptionen in der Musik und ruhigen Passagen steigert sich bis zu einem abrupten Ende. Der Frage, was in diesem Stück passiert, bin ich mit Grundschüler_innen (8-9J.) in einem, trotz der konkreten Vorgabe eines Musikstücks, offenen Prozess im Laufe eines Schuljahrs wöchentlich nachgegangen.

Ohne das Musikstück und meinen „Plan“ zu erwähnen fragte ich zunächst die TN, wie denn ein nicht menschliches Wesen in ihrer Fantasie aussehen könnte, dann, wie es sich bewegen würde. Eine Lehrkraft hat das im Unterricht aufgegriffen und die Kinder Bilder malen lassen. Dazu haben wir uns überlegt und ausprobiert, wie Menschen normal gehen, laufen, rennen, springen.

Da ein Gnom kein Mensch ist, sollten die Schüler_innen Haltungen und Bewegungen finden, die sie sonst im Alltag nie einnehmen würden. Im nächsten Schritt sind paarweise ein Mensch und ein Gnom mit ihren Bewegungen in einen nonverbalen Dialog getreten: Bewegung eines Menschen in Richtung Gnom, dessen Reaktion und Gegenreaktion.

Nach einem halben Jahr hörten wir gemeinsam immer wieder in Ausschnitten das Musikstück und ich fragte, was in den Melodien passieren würde. Kurz zusammengefasst: Die Kinder einigten sich darauf, dass der Gnom einen Menschen anschleicht und ihn erschreckt. Der Mensch weicht aus, hat Angst, ist aber auch neugierig. Diese Szene wiederholt sich immer wieder, immer gefährlicher, mit veränderten Bewegungen, bis der Gnom den Menschen packt. Es kommt zum Kampf, bei dem am Ende der Mensch den Gnom zu Boden stößt.

Jetzt begann für die Kinder ein anstrengender Arbeitsprozess. Es mussten stabile Paare Mensch/Gnom gebildet, Anschleichen, Erschrecken, Abwehr, Flucht, vorsichtige Neugier geübt sowie die Bewegungen an die Musik angepasst werden.

Die TN probierten Bühnenkampftechniken und Wegstoßen. Die Schüler_innen hatten so stark Feuer gefangen, dass sie begeistert alle Mühen, viele Wiederholungen, Beziehungskrisen, auch Tränen, meisterten und eine eindrucksvolle Aufführung des Theater-/Tanz-/Musikstücks den Mitschüler_innen, Lehrkräften und Eltern zeigen konnten.

Mit diesem Beispiel möchte ich verbildlichen, dass ein facilitator nicht an seiner Profession gebunden sein muss – ich bin beispielsweise Regisseur und Schauspieler, kein Berufsmusiker oder ausgebildeter Choreograf. Community Arts Projekten darf auch ein konkreter Plan zugrunde liegen. Entscheidend ist, dass genügend Raum zum intrinsisch motivierten Szenischem Handeln bleibt, und das Projekt einen gemeinsamen künstlerischen Prozess anstößt.

Das Beispiel soll facilitators Mut machen, eigene Wege zu gehen, sich auf ihre Fantasie und Intuition zu verlassen. Was mir sehr hilft, sind Fragen, die ich mir selbst stelle, um den Alltagswahnsinn und die Welt zu verstehen. Mit diesen Fragen und der Neugier auf viele Antworten können sehr leicht Community Arts Projekte initiiert werden.

Mit der Gnom-Idee habe ich auch Projekte mit Studierenden der Hochschule München (20-33J.) durchgeführt, mit der gleichen Abfolge der Arbeitsschritte, wie mit den Grundschüler_innen. Der Weg zur Aufführung war mit den jungen Erwachsenen

viel steiniger als bei den Kleinen. Diese Workshops haben verdeutlicht, dass etablierte Bildungswege für die Fantasie und Bereitschaft, Ungewohntes auszuprobieren, eher verschüttet sind, und Community Arts sie wieder ausgraben kann.

4 Grundübungen der Community Arts

Als Ergänzung zu den genannten Fallbeispielen möchte ich eine Reihe von Übungen beschreiben, die als Basics für alle Künste angewandt werden können. Es sind Übungen vorwiegend aus der Schauspielausbildung, die auf Konzentration und Ausdrucksdimensionen des eigenen Körpers, Bewegung, Töne, Sprache, der Schärfung der Sinne, die Qualität und Intensität von Beziehungen und die Erfahrung von motivierender Gruppenenergie abzielen.

4.1 Gemeinschaftsgefühl entwickeln

Der oben beschriebene **Energiekreis** kann als Vorläuferübung mit Musik gestaltet werden. Die TN bestimmen von Fall zu Fall das eingespielte Musikstück. Die TN tanzen im Kreis auf der Stelle zur Musik, dann tänzerischer Gang in die Kreismitte, Solotanzeinlage, damit eine_n TN an der Kreislinie „antanzten“ und ablösen, der nächste Solotanz in der Mitte folgt.

Für eine Community Music Gruppe könnte ich mir vorstellen, dass die Musik von der Hälfte der Gruppe selbst gespielt wird, während die Anderen den Energiekreis tanzen, dann wechseln sie sich ab. Finden Community Arts Gruppen (Theatre, Dance, Music) parallel statt, könnten sie gemeinsam mit dieser Übung starten.

Eine noch einfachere, spielerische Variante, Gruppengefühl zu erzeugen, ist das **Zeitungsspiel**. Die TN sollen sich möglichst eng als Gruppe aufstellen. Entsprechend der Größe der Fläche, auf die sie steht, legt der facilitator Doppelseiten einer Tageszeitung nebeneinander aus und bittet die TN, sich auf der Papierfläche zu versammeln. Er_sie achtet darauf, dass die ausgelegte Fläche sehr knapp ist, sodass sich die Gruppe noch enger aufstellen muss. Wenn die neue Formation gebildet ist, löst sich die Gruppe wieder auf, gibt die Zeitungsseiten frei, und der facilitator nimmt eine Doppelseite weg, im Zuge des Spiels immer kleinere Teile. Die TN sehen sind letztlich gezwungen, zu kommunizieren, sich zu stützen, zu tragen, tragfähige Konstruktionen zu bilden, um die Aufgabe zu erfüllen. Dabei werden Berührungsängste abgebaut, Beziehungskonstellationen und Hilfestellungen gefunden.

Beim **Maschine** bauen geht ein_e TN in die Mitte eines Kreises und macht eine maschinelle, roboterhafte, sich monoton wiederholende Bewegung, mit entsprechendem stimmlichem Sound. Der/die nächste TN geht als korrespondierendes Maschinenteil „in Montage“ mit dem vorherigen und nimmt dabei seinen/ihren Rhythmus auf, bis zuletzt eine mit allen TN tönende, zusammenhängend arbeitende Gesamtmaschine entsteht.

Die Herausforderung für die TN besteht bei dieser Übung darin, unübliche Bewegungen auszuführen und Töne von sich zu geben. Der facilitator kann die Maschine abfilmen und zeigen, was die Community erschaffen hat.

4.2 Körper entdecken

Die normale **Atmung**, als Grundlage für das Sprechen, geht in den Bauch. Das Zwerchfell bestimmt in unserer Mitte den Atemfluss und seine Kraft. Das bewusste Atmen aus dem Bauch heraus ist ökonomisch und entlastet den Kehlkopf. Falsches Atmen beim Sprechen, etwa unkontrolliertes Brustatmen, führt zu Kurzatmigkeit. Oft werden dabei die Schultern hochgezogen und drücken auf den Hals. Das kann pathologische Folgen haben, Heiserkeit hervorrufen, letztlich Stimmlippen verformen.

Der unangestrengte Ton, aus unserer Mitte erzeugt, mit dem Muskel des Zwerchfells, ist unser Grundton. Wer seinen Grundton gefunden hat, ist bei sich und spricht entspannter, souveräner. Autorität entsteht nicht durch Lautstärke und höhere Stimmhöhe, sondern aus dem Bauch heraus. Daher sind Atemübungen wichtig für die Entwicklung von Persönlichkeit. Bei diesen Atemübungen legen sich die TN die Hand auf den Bauch oberhalb des Bauchnabels und spüren, ob ihre Atmung und Erzeugung von Tönen vom Zwerchfell unterstützt wird und ihr Ton aus dem Bauch kommt und nicht im Hals sitzt und drückt.

Als Vorübungen zur Anwendung von Sprache und Text sollten die TN zunächst ihren **Grundton** finden, indem sie stimmhafte Töne ausprobieren, etwa: mmh, nnh, aah, naah und dabei auf die Stütze des Zwerchfells, auf die Bauchatmung, achten.

In einer Übung die das Zwerchfell trainiert und auch Gemeinschaftsgefühl erzeugen kann, gehen sie mit geschlossenen Augen, „nnh“ tönend durch den Raum. Sie erkennen, wie nahe oder entfernt sie den anderen sind, und können Zusammenstöße vermeiden. Der facilitator achtet darauf, dass niemand gegen eine Wand läuft, indem er die betroffenen TN sanft zur Mitte des Raums dreht.

Die Aufgabe besteht darin, dorthin zu gehen und zu bleiben, wo sich gerade mehrere TN hörbar befinden. Es wird ein gemeinsamer Pulk entstehen. Je mehr TN sich versammelt haben, sollte sich die Intensität und Lautstärke der Töne extrem steigern, bis alle die unausgesprochene gemeinsame Entscheidung treffen, plötzlich zu verstummen und nach hinten auf den Boden zu fallen.

Zur Findung einer **Körperhaltung**, von der aus Menschen befreit atmen und agieren können, stellen sich die TN aufrecht hin, die Füße hüftbreit auseinander. Sie sollen fantasieren, dass sich ihre Beine in den Boden verlängern, gleich Wurzeln eines Baumes und gleichzeitig sich vorstellen, dass jemand von oben an einem Haar zieht. Dabei merken sie, wie sie sich etwas mehr aufrichten. Wenn sie sich dann wirklich selbst an einem Haar nach oben ziehen und dabei zugleich fest verwurzelt mit dem Boden stehen bleiben, werden sie sich noch weiter aufrichten. Dann haben sie eine Haltung, aus der heraus sie jederzeit unangestrengt agieren können.

Zur Verdeutlichung dieses Effektes ermuntert der facilitator die TN anzufangen, leicht nach jeder Seite hin das Gewicht zu verlagern, ohne die Grundhaltung aufzugeben. Im eigenen ruhigen Rhythmus entsprechend der Bauchatmung. Diese Phase der Übung könnte man intensivieren, indem die TN sich ein Buch auf den Kopf legen. Dann sollen sie die Bewegung größer machen, bis die Beine sich vom Boden abheben. Wer in der perfekten Haltung bleibt, im Fachjargon genannte „unterspannte Spannung“ genannt, kann auf einem Bein, mit dem Buch auf dem Kopf, mit dem anderen Bein sich sehr frei in alle Richtungen, nach hinten, vorne, oben, unten, gestreckt, abgewinkelt, gedreht, bewegen, unangestrengt, ohne das Buch zu verlieren.

Als **Körpertraining** jenseits von Fitnessstudios und mit viel Spaß empfehle ich Anschleichenübungen, zum Beispiel das allseits bekannte „Ochs vorm Berg“. Für ganzheitliches Körpertraining und -erfahrung sind die Übungen von Moshe Feldenkrais sehr hilfreich, nachzulesen in seinem Buch „Der Aufrechte Gang“.

Für die Schulung der **Konzentration** und Schärfung der Sinne bevorzuge ich das Anschleichen einer Person an eine Gruppe. Die TN sitzen mit geschlossenen Augen und bequemer Sitzhaltung in einem Kreis mit großen Lücken auf dem Fußboden. Ein_e TN schleicht sich an und stellt sich hinter ein_e TN. Dann fragt der facilitator, wer – mit Fingerzeig – glaubt, dass in seinem/ihren Rücken der/die Anschleicher_in steht. Anschließend werden die Augen geöffnet. Die Übung kann erschwerend mit 2-3 Anschleicher_innen durchgeführt werden.

Zu beachten ist dabei der Bodenbelag. Optimal ist ein Holzboden. Wenn er zu sehr knarzt, erleichtert Barfußgehen das Anschleichen. Umgekehrt können leise Fußböden, begangen mit Straßenschuhen, Absätzen oder gar ohne Schnürsekel, lauter tönen.

Mit Anschleichenübungen erfahren die TN auch, dass mit aufrechtem Gang, in oben beschriebener Körperhaltung, das Anschleichen weniger hörbar ist, als etwa in gebückter Haltung, die das Gleichgewicht beeinträchtigt und oft als unsinniges Zeichen für Anschleichen auf der Bühne oder im Film zu sehen ist.

4.3 Körpersprache

Unser Körper reagiert auf Reize, die den **Impuls** zum Handeln auslösen. Die TN stehen unregelmäßig verteilt an den Wänden des Übungsraums. Die Aufgabe besteht darin, einen Punkt an einer anderen Wand zu finden, der in der Fantasie als sehr interessant definiert wird, zum Beispiel eine Steckdose, ein Lichtschalter, Fenstergriff, Fleck in der Wandfarbe etc. Die TN sollen dann zügig, konzentriert, neugierig zu diesen Punkt laufen, ohne sich von kreuzenden TN, denen ausgewichen wird, ablenken zu lassen.

Nach der Ankunft stellt der/die TN fest, dass der erreichte Punkt doch völlig uninteressant ist. Sein Blick schweift suchend umher und erblickt die nächste reizvolle Stelle an einer Wand – der Gang wiederholt sich. Die TN können bei diesen Impulsläufen der Abfolge, vom Reiz zum Handeln, nachspüren. Gezielter Blick – Reiz kommt an – gespannte entspannte Körperhaltung intensiviert sich – Fantasie: „Ist das interessant für mich?“ – Entschluss: „Ja“ – Entschluss: „Da gehe ich jetzt hin“ – Gang, ohne die Haltung und den zielgerichteten Blick zu verlieren – Ankunft – Enttäuschung: nachlassende Spannung – neuer gezielter Blick usw.

Diese Abfolgen von Impulsen passieren immer, wenn wir uns zu etwas entscheiden und dann handeln. Sich diesen Impulsen, die auch an die Atmung gekoppelt sind, bewusst zu werden, ist notwendig, wenn Sprache, Dialoge, Szenen reproduziert werden sollen. Bei der Reproduktion kenne ich meine Entscheidung bereits vorher, daher neigen Laien dazu, die kurzen Impulse der Entscheidung bei ihrem Handeln, auch zwischen den Sätzen, wenn neue Gedanken entstehen, die zu weiteren Äußerungen reizen, auf der Bühne auszulassen. Damit wird die Körpersprache unvollständig, ist nicht mehr wahrhaftig, Sprechen und Handeln erfolgen zu schnell und für ein Publikum unverständlicher.

Bei diesen Impusläufen kann man die Geschwindigkeiten variieren, von Zeitlupe, gut für Körpererfahrung/-training bis Höchstgeschwindigkeit, gut für die Achtsamkeit auf die Anderen. Mit Richtungswechsel beim Gehen, da plötzlich ein neuer stärkerer Reiz den Impuls zum Abbiegen auslöst.

Zur Erprobung des **Körperausdrucks** können die TN ihre Bewegungen auf Zuruf ändern, wenn sie etwa bei Hitze, Kälte, laufen müssen, barfuß auf Sand, der immer heißer wird, in sumpfigem Gelände, durch Gestrüpp, in einem niedrigen Tunnel, mit lahmen Bein, blind etc.

Sehr beliebte Übungen für den Körper sind spielerische Paarübungen zu Imitation und Provokation von Bewegungen: Bei der **Spiegelübung** stehen sich zwei TN gegenüber, als ob ein Spiegel vor ihnen wäre und versuchen möglichst gleichzeitig Bewegungen zu imitieren. Wer sanft „steuert“ wird vorher verabredet, die Führung auf Zuruf gewechselt.

Bei der **Gummi-Übung** stehen die Paare in Abstand von ca. 2 Metern und imaginieren, dass ein Gummiband zwischen ihren Nasenspitzen gespannt ist. Bei einer Rückwärtsbewegung spannt sich der Gummi immer mehr, bis der/die Partner_in das Gleichgewicht verliert und vorwärts stolpert. Dann bewegen sie sich weiter im Raum, bis das Band wieder anfängt, ab 2 m Entfernung zueinander wieder Zugkraft zu entwickeln.

Bei der **Stabübung** wird mit den Nasen gedanklich ein langer Besenspiet gehalten, der nicht herunterfallen darf, das heißt, der Abstand zwischen den Gesichtern muss gleich bleiben. Dabei muss sehr sensibel gesteuert werden. Diese Übungen, die mehrere Paare gleichzeitig im Raum durchführen, können zu komplizierten und lustigen Situationen führen, wenn Paare sich in die Quere kommen und Lösungen für ihre Bewegungen finden müssen.

Für viele TN, etwa in der Pubertät, zwischen Unbekannten oder aus kulturellen Gründen, ist der **Körperkontakt** mit Unsicherheit oder Scham behaftet. Berührungen in beiderseitigem Einvernehmen zu ermöglichen, erfordert eine sensible Herangehensweise.

Ein sehr niederschwelliger Einstieg für die TN und für den facilitator, um ein Gefühl für die Möglichkeiten der TN und der Gruppe zu bekommen, bietet das **Schwammspiel**: Die TN bilden Paare, jedes Paar erhält einen kleinen Küchenschwamm. Mit dem Schwamm berührt der Eine ein Körperteil der Anderen und „steuert“ es in eine andere Haltung, zum Beispiel einzelne Finger, Arme, Beine, den Kopf, Bauch, bis skurrile Statuen entstehen. Die Paarbesetzung sollte oft wechseln. In der Regel ist diese Übung für alle kein Problem.

Als Fortsetzung von Möglichkeiten, **Vertrauen** mit Körperkontakt herzustellen, stellen sich die TN in einen sehr engen Kreis. Eine_r ist in der Mitte, schließt die Augen, spannt den Körper wie einen Holzstock an und lässt sich umkippen. Die TN stützen sie/ihn, bringen sie/ihn wieder ins Gleichgewicht. Die Bewegung kann sich dann wieder in eine andere Richtung wiederholen. Diese Art der gemeinsamen Berührung ist unverfänglich und Jede_r sollte diese Erfahrung von Vertrauen in der Mitte genießen können.

Was in der Regel sehr gut funktioniert und auch zum Gemeinschaftsgefühl beitragen kann, ist folgende **Trageübung**: Eine_r legt sich mit geschlossenen Augen auf den Boden, die Anderen gruppieren um den Körper und schieben ihre Hände unter alle Körperteile sodass das ganze Gewicht auf vielen Händen ruht, dann wird die Person angehoben bis zu ausgestreckten Armen, sodass der/die TN über den Köpfen schwebt und im Raum herumgetragen werden kann, bis sie wieder vorsichtig abgelegt wird. Wichtig ist dabei besonders den Kopf gut zu stützen, damit die Person ganz entspannen und das sehr angenehme Schwebefühl, getragen auf der Gemeinschaft, genießen kann.

Ähnliche Effekte hat auch eine **Sprungübung**, bei der die TN ein enges Spalier bilden und ihre Arme gegenseitig festhalten, sodass eine stabile längliche Fläche entsteht. Auf diese Fläche kann sich eine Person fallen lassen, von einem Stuhl aus, vom Tisch oder noch höherer Position, das gilt es vom Facilitator und den TN angemessen abzuschätzen.

4.4 Nonverbale Kommunikation

Bevor wir sprechen, müssen wir unsere Gesprächspartner_innen wahrnehmen, ihre Körpersprache lesen, Gefühlswelten ergründen, Signale interpretieren – ihre Impulse aufnehmen und verstehen, damit wir angemessen antworten können. Das gilt für beide Seiten. Die Körpersprache muss verständlich sein, Impulse aussenden und Gedankenpausen/Entscheidungen abwarten können.

In der sehr spannungsgeladenen **Feldübung** lege ich eine klar strukturierte Fläche fest, indem ich 3 x 3 Punkte im Abstand von ca. zwei Meter zu einem Quadrat von 4 x 4 Metern festlege. Ich kann dazu Papier, Schuhe oder Bücher auf den Boden legen. Zwei TN, zum Beispiel Mann und Frau – M1 und F1 – gehen auf das Feld auf 2 Punkte, mit Abstand.

Ein körperliches Impulsspiel beginnt. M1 sendet in seiner Körpersprache/Energie/Emotion (ohne Ton), mit Blick, Gestik, Körperbewegung ein Signal an F1. F1 interpretiert das Angebot, fällt gedanklich eine Entscheidung, reagiert mit ihrer Körpersprache und geht zum nächsten, vielleicht auch übernächsten Punkt, wenn das emotional erforderlich ist, und sendet ihrerseits einen Impuls zu M1 etc. Eine „Geschichte“ entsteht. Die anderen TN sehen zu. Am Ende der Szene reflektieren die Zuschauer_innen das Gesehene gemeinsam mit den Protagonisten und prüfen dabei die Wahrhaftigkeit der Darstellung.

Die Übung kann variiert werden, indem zum Beispiel mitten in einer Geschichte M2 oder F2 auf das Feld geschickt wird. Was passiert dann? Wird es Bündnisse von zweien geben? Werden sie wieder aufgelöst? Wichtig ist dabei, eine Reihenfolge strikt einzuhalten und die TN immer wieder auf die Bedeutung und bewusste Abfolge der Impulse, Blicke, Körpersprache und Entscheidungen zu achten, s.o., und sich dabei Zeit zu lassen für ihre Wahrnehmungen. Solange ein Mensch in seiner Konzentration bleibt, weil er über etwas nachdenkt, bleibt die Spannung auf seine Reaktion – und damit das Interesse eines Publikums – erhalten.

Für die nonverbale Feldübung auf dem **Weg zur Sprache** können die Protagonisten die Zahlen von 1-100 verwenden, das heißt die Abfolge der Impulse/Handlungen mit der ihnen emotional entsprechenden Aufzählung von Zahlenreihen verdeutlichen.

Die Zahlen müssen fortlaufend sein, etwa: T1: 1,2 – T2: 3,4,5,6 – T1: (schweigt) – T2: 7,8,9 – T1: 10 – T2: 11 – T1: schweigt – T2: 12,13,14,15,16,17 – etc – evtl. kommt T3 dazu. Eine schwierige Aufgabe, die viel Konzentration und Wahrnehmung des/der Anderen erfordert, besteht darin, dass bei der Zahl 100 die Geschichte wirklich ein klares Ende haben sollte, vielleicht mit einer Umarmung oder Ohrfeige, s.u.

4.5 Dialogformen

Die Grundlage für gelungene Kommunikation ist **Wahrhaftigkeit** im körperlichen und tonalen Ausdruck. Sie entsteht, sobald Atmung, Haltung und Grundton im Einklang sind und aus der unterspannten Spannung heraus in eine Äußerung münden kann, die ein_e Partner_in wirklich erreicht.

Wie in der oben genannten Baum-Übung zur Körperhaltung, wenn der Körper im Gleichgewicht ist, und das locker schwebende Bein machen kann was es will, auch extreme Bewegungen, zielt die folgende **Pa-Übung** auf wahrhaftige sprachliche Äußerung.

Zwei Partner_innen stehen sich in Grundhaltung gegenüber und schauen sich in die Augen. Eine_r fängt an, ganz locker und langsam eine Hand, dann den Unterarm mit abgewinkeltem Ellenbogen zu heben und die leicht geöffnete Hand bis auf die Höhe seines/ihrer Ohrs zu positionieren. Die unterspannte Spannung der Grundhaltung mit der Zwerchfellatmung darf dabei nicht aufgelöst werden.

Sobald die Hand in Höhe des Ohres ist, ohne es zu berühren, trifft der/die Agierende eine Entscheidung: Die Aufgabe ist, den Zeitpunkt kurz abzuwarten, bis sein/ihr Körper in absoluter Bereitschaft ist, die Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger in einer blitzschnellen Bewegung gleichzeitig mit der Silbe „Pa!“ mit aller Energie und Kraft sowie entsprechender Lautstärke dem Gegenüber wie einen Pfeil abzufeuern. Obwohl die Übung vorher besprochen war, wird sie ihre erschreckende Wirkung nicht verfehlen, wenn Körperhaltung, Bewegung, Gedanke/Entschluss, im Einklang waren.

Die TN üben einzeln mit den Silben, zum Beispiel „ma“, Zuhörende in einer **Fantasiesprache** anzusprechen, indem sie gedanklich einen Satz formulieren und dann mit der entsprechenden Emotion nur mit der Silbe sprechen. Damit alle Beteiligten verstehen worum es geht, gibt der Facilitator die gedanklichen Sätze vor, etwa „Du hast mich betrogen, hau ab!“, „Ich finde Dich sympathisch, komm doch her.“ „Ich finde Dich nur peinlich, bleib, wo Du bist.“ „Schau mich an, wie toll ich aussehe, etc.“

Das Publikum reflektiert gemeinsam, ob die Emotion passend zum Gedanken und Körpersprache angekommen ist, das heißt, ob der/die Angesprochene sich als wirklich gemeint gefühlt hat. Nur dann erscheint der Kontakt als wahrhaftig geknüpft.

In einer Folgeübung bei der das Thema **Begrüßung** für alle Beteiligten zugrunde liegt, bilden die TN ihren Grundton auf „maah“ und gehen durch den Raum. Wenn sie sich begegnen, soll eine Begrüßung stattfinden. Der Ton kann appellativ als ma! oder gedehnt gesprochen werden, je nachdem mit welchem Gefühl die Begegnung stattfindet. Der/die Begrüßte antwortet mit seinem/ihrer Gefühl und seinem/ihrer „Text“ und Körperausdruck.

Die Begrüßung kann mit mehreren Silben – kein realer Begrüßungstext – als Improvisation eines längeren Dialogs ausgeweitet werden. Die Reduktion auf Silben provoziert die Konzentration und das Verstärken der darunter liegenden Emotionen, die dadurch deutlicher geäußert werden. Als Steigerung der Übung könnten reale Begrüßungstexte dienen, auch mit Körperkontakten, spontan oder nach Absprache und Paarbildung der TN. Wichtig ist dabei, dass die emotionale Intensität beibehalten wird – zur Stärkung der Persönlichkeit und gleichzeitig als theatrale Übung für Auftritte auf einer Bühne, die ein entfernt sitzendes Publikum verstehen muss.

Für eine **Dialogimprovisation** „begrüßen“ sich die TN wenn sie sich im Raum treffen mit konkreten Sätzen, zum Beispiel: Ich bin froh, dass Du mein/e Freund/in bist / Du gehst mir wirklich auf den Geist / Danke, dass Du mich getröstet hast / Das habe ich gern getan / Ich fühl mich heute richtig selbstbewusst / Gib mir was ab von Deiner Stärke / Mir geht es gut, weil ich Dich bald nicht mehr sehen muss / Schade, denn ich mag Dich / Also letzte Nacht mit Dir war echt Scheiße / Glaubst Du, Du bist besser? / Warum hast Du Schluss gemacht, das tut so weh? / Mein Gefühl ging nicht tief genug, es tut mir Leid / Du siehst echt cool aus. Jede_r TN legt sich vorher auf einen Satz fest.

Die Aufgabe besteht darin, jeweils dem Begegnungssatz/Emotion, mit dem eigenen Satz adäquat emotional zu antworten, mit Skepsis, Sympathie, Abwehr, Ärger, Konfrontation etc, was eben das passende Gefühl ist. Es kommt oft zu lustigen Ergebnissen, da die für sich vorher festgelegte Emotion für den Satz oft nicht stimmig ist und spontan eine andere emotionale Reaktion gefunden werden muss, die passender ist. Es wird klar, dass die Emotion, mit der ein Text gesprochen wird, viel wichtiger ist als der Inhalt.

Zur Entwicklung von **szenischer Dialogimprovisation** bildet die Gruppe einen Kreis. Ein_e TN geht in die Mitte und nimmt eine statische Position ein, die ein Gefühl mit korrespondierender Körperhaltung/Geste darstellt. Eine zweite Person kommt in die Mitte, imitiert die erste Person, die dann abgeht. Dann nimmt die zweite Person eine neue Haltung ein, usw.

Als Steigerung der Übung wird nicht imitiert, sondern die Haltung mit einer neuen Figur kommentiert, mit der die erste Person abgelöst wird. Die neue Haltung wird wiederum mit einer weiteren Positionierung kommentiert.

Im Verlauf der Übung entsteht das Bedürfnis, die Sprache zur Kommentierung zu Hilfe zu nehmen, da mit den starren Statuen allein oft nicht eindeutig genug die Antworten verständlich sind. Gesprochene Kommentare wiederum provozieren direkte Antworten, die sich zu einer improvisierten Szene entwickeln können, bei der die Umstehenden mit Textvorschlägen Hilfestellung geben oder gleich selbst in die Szene einsteigen können.

Einigen sich die TN auf ein gemeinsames Thema, das inhaltlich die ganze Kursphase bestimmen soll, können mit diesen Improvisationen erste Szenen für ein Theaterprojekt gefunden werden.

Beim chorischen **Gruppendialog** stehen sich zwei Gemeinschaften in möglichst großer Distanz gegenüber und rufen sich Sätze zu. Die TN sollen eng stehen, eine gemeinsame Energie spüren, ohne Absprache in einen gemeinsamen Atemrhythmus

gelangen und plötzlich zusammen anzufangen, die andere Gruppe intensiv anzusprechen, mit entsprechender Haltung und Intensität das Gesagte auch zu meinen, mit einer Provokation, etwa „Was ihr könnt, können wir schon lange!“

Die zweite Gruppe antwortet mit demselben Satz, auch gemeinsam energetisch aufgebaut und ohne Absprache gesprochen, mit der Aufgabe, mit stärkerer Intensität zurück zu provozieren. Bei den wechselseitigen Zurufen wird ein Rhythmus entstehen bis zur stimmlichen Eskalation, die der facilitator rechtzeitig abbrechen muss, um Heiserkeit zu vermeiden. Wer jedoch konsequent die beschriebene Körperhaltung und Bauchatmung befolgt läuft kaum Gefahr, die Stimmlippen zu verletzen.

Die Gruppen können sich eigene Sätze ausdenken, auch Dialogformen vorschlagen, die sich steigern. Auch beim Spaß an dieser Übung sollte die Konzentration auf die wesentlichen energetischen Grundlagen und Haltungen aufrecht erhalten bleiben. Der Gruppendialog dient auch der Entwicklung von Gemeinschaftsgefühl und schafft die Möglichkeit, in der Gruppe „versteckt“, eigene Gefühls- und Sprachgrenzen auszuloten und zu erweitern.

4.6 Bühnenkampf

Streit und Versöhnung sind besondere Dialogformen, die extrem ausarten können zu Liebesszenen oder Mord und Totschlag sowie allen ihren Varianten, die unsere Theater- und Medienlandschaft bestimmen.

Liebesszenen, z.B. sexuelle Berührungen, Küsse, wie sie Profischauspieler_innen problemlos praktizieren können, sind für die Arbeit mit Jugendlichen allerdings ein „no go“ und erweisen sich auch mit erwachsenen Laien oft als problematisch. Ausnahmen sind Menschen, die auch privat ein Paar sind und sich auf sinnliche Situationen einlassen können.

Besonders beliebt sind Übungen zu Bühnenkampf, wie die **Ohrfeige**, auf die ich zum Abschluss der Grundübungen noch eingehen möchte. Eine Ohrfeige auf der Bühne zu „faken“ wirkt in der Regel sehr unecht. Eine wirklich geschlagene Ohrfeige hat im Theater eine ungeheure Wirkung auf das Publikum, da sie per se authentisch ist, wenn ihr Klang eindeutig ertönt.

Damit sie nahezu schmerzfrei bleibt, gibt es Techniken, die ein facilitator beherrschen muss. Dazu muss der Mund entspannt und fast geschlossen sein. Die Zunge liegt locker auf dem unteren Gaumen. In dieser Haltung bildet die Mundhöhle einen maximal großen Hohlraum.

Die TN üben zunächst bei sich selbst, indem sie sich mit der Hand, und zwar nur mit den beiden vorderen Gliedern der Zeige-, Mittel- und Ringfinger, leicht auf die Wangen schlagen. Nicht auf das Jochbein und nicht auf das Kinn oder Ohr, sondern auf die weiche Stelle neben dem Mundwinkel.

Die TN spüren am eigenen Körper, dass mit dieser Technik ohne Schmerzen möglich ist, einen lauten Ohrfeigenton zu erzeugen. Lockerheit im gesamten Unterkiefer und Mundraum ist das entscheidende Kriterium für einen guten Klang. Die Selbstversu-

che sind aufgrund ihres überraschenden Effektes sehr beliebt, sodass der facilitator aufpassen muss, damit bei überschwenglicher Praxis keine Rötungen entstehen, denn die Übung soll noch weiter gehen.

Im folgenden Schritt bilden sich Paare, die sich gut verstehen. Es müssen nicht alle mitmachen. Es wird klar verabredet, dass aus Spaß geübt wird, ohne jegliche Aggressionen. Gegenseitig probieren sie theatrale Ohrfeigen, wobei nach jedem Schlag ein feedback erfolgen muss, inwieweit das Zusammenspiel geklappt hat, oder die Intensität verändert werden kann. Der Kopf wird bis zur Ohrfeige nicht bewegt, obwohl man beim Spiel weiß, was kommt, damit auch die richtige Stelle getroffen wird. Der/die Schlagende muss unvermittelt treffen, ohne zu zögern, zu zielen oder zu langsam die Hand zu erheben. Dabei müssen die TN sich in die Augen schauen. Zielgerichtet wie bei der Pa!-Übung, nur in sehr schneller Abfolge. Der/die Geschlagene reißt durch den Schlag ausgelöst mit einer großen Bewegung und Schmerzscrei den Kopf zur Seite. Diese Übung basiert auf großem Vertrauen, das sich über einen längeren Zeitraum entwickeln und vergrößern kann.

Für eine mögliche szenische Umsetzung sollen sich die beiden Schlagenden insgesamt drei Schimpfwörter ausdenken, die sich steigern und mit denen sie sich wechselseitig konfrontieren. Nach dem dritten Schimpfwort kommt als letzte Provokation die Ohrfeige.

Die Eskalation kann noch weiter gehen, etwa mit einer Gegenohrfeige, die wiederum eine weitere Technik des Bühnenkampfes provozieren kann: das **Haareziehen** und **Wegschleudern** des Gegners, der Gegnerin. Der Clou dieser Technik besteht darin, dass T1 offensichtlich fest in die Haare von T2 greift. T2 packt mit ihren Händen die Handgelenke von T1, presst sie auf ihren Kopf und steuert damit die Bewegungen von T1. T1 muss sich führen lassen, das heißt sich den Körperbewegungen von T2 anpassen und nicht umgekehrt.

T2 zerrt ihren Kopf nach links und rechts, bis sie sich selbst kontrolliert zur Seite fallen lässt und mit einem Schrei landet. Dazu klatscht T2 bewusst mit der flachen Hand auf den Boden, was zusammen mit einem Schmerzensschrei sehr effektiv und schmerzfrei ist, denn damit kann sie den Aufschlag zusätzlich abfedern. Die Hände/Finger von T1, die inaktiv(!) von T2 gepresst auf dem Kopf in die Haare greifen, lösen sich, sobald T2 die Handgelenke von T1 loslässt.

Bühnenkampf bereitet großen Spaß. Letztlich machen immer alle mit. Die Techniken können im Laufe des Kurses wiederholt und verfeinert werden. In der Regel finden sich auch Möglichkeiten, sie in eine Präsentation einzubauen. Mit in die Haare packen und den Gnom wegschleudern endete – so abrupt wie die Musik – zum Beispiel das beschriebene Community Arts Projekt mit den Grundschüler_innen.

5 Communities im Fluss der Künste

Ich habe in meinen Ausführungen theatrale Herangehensweisen und Methoden der Community Arts beschrieben und ihre interdisziplinären Möglichkeiten ausgelotet. Das Kapitel über die Fantasie des facilitators etwa beschreibt am Beispiel einer Musikkomposition, dass ein facilitator nicht an eine bestimmte Profession gebunden sein muss, sondern auch nach einem Plan ein Projekt mit verschiedenen Künsten entwickeln kann.

Zum Abschluss möchte ich beispielhaft eine Methode beschreiben, wie verschiedene Künste nicht im Sinne von vorausgedachter interdisziplinärer Verbindung angewandt werden, sondern völlig schwellenlos als Ineinanderfließen unterschiedlicher künstlerischer Mittel, ausgehend von einfachen ungesteuerten sinnlichen Reizen.

Wo immer Sie sich jetzt aufhalten und diesen Text lesen, möchte ich Sie zu folgender Übung einladen. Stellen Sie den Timer ihres Mobiltelefons auf eine Minute. Nehmen Sie eine bequeme, entspannte Haltung ein. Gerne in stehender Grundhaltung, wie oben beschreiben. Starten sie die 60 Sekunden und schließen Sie die Augen. Schärfen Sie ihre Ohren und hören Sie eine Minute lang in den Raum, evtl. bei gekipptem Fenster. Registrieren sie genau, was sie hören und schätzen sie ungefähr ein, wie lange es dauert. Ist das Wahrgenommene leise oder laut, schwillt der Ton an, ebbt er ab, ist er angenehm oder nervig? Zum Beispiel ein Auto, das vorbeifährt, das Summen einer Lichtquelle, der Geschirrspüler, die Waschmaschine, ein Radio, TV, Stimmen. Eine verbale Störung. Das Klingeln des Telefons, der Wohnungstür. Vogelzwitschern. Das Rauschen der Stadt. Tiere auf dem Land.

Öffnen Sie die Augen und wählen sie 1-2 Geräusche/Töne, die Sie gehört haben und überlegen Sie, wo ungefähr innerhalb der bemessenen Zeit sie ihren Platz und Dauer hatten. Schreiben sie auf einem Blatt verteilt die Zahlen Eins bis Acht mit gleichen Abständen nebeneinander. Das ist übersetzt die Zeit der abgelaufenen Minute. Malen Sie unter diese Reihe das eine und evtl. noch das andere Gehörte. Entspricht die Wahrnehmung eine Linie, aufsteigend oder absteigend, gezackt? Besteht sie aus kleinen Punkten, Kommas, Kreisen? Überlegen Sie, was für das Gehörte charakteristisch ist. Welche Farbe es hat, wie stark die Strichführung sein sollte.

Wenn eine Gruppe diese Übung durchführt, die TN verteilt in einem möglichst großen Raum, und sie anschließend gemeinsam auf einem großen Blatt ihre Sinneswahrnehmungen mit bereit gelegten Materialien, Stifte, Farben, Pinsel, „übersetzen“, wird ein Bild dieser Minute entstehen, das gemeinsam zu einem Gemälde ausgearbeitet werden kann.

Die Zahlen beschreiben auch einen Musiktakt. Die TN können mit bereitliegenden Musikinstrumenten, beliebigen Gegenständen oder ihren Stimmen die Töne/Geräusche in der Zeit 1-8 bestimmen und in Wiederholungen immer genauer, zum Beispiel auf $1+2+3+4+5+6+7+8$ festlegen. Ein TN könnte auf einem Percussioninstrument den Takt und dessen Geschwindigkeit bestimmen. Die anderen spielen dazu: Die Minute wird auf diese Weise zur Komposition.

Denkbar sind auch Bewegungsabfolgen des Körpers, die charakteristisch für das Gehörte sind, mit tonalen Äußerungen. Sofort entsteht eine Tanzchoreografie. Gab es eine verbale Störung, so kann auch ein konkreter Text Teil der Komposition werden.

Die TN haben die Wahl ihrer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und können ihre Darstellungen nach ihren Ideen und Möglichkeiten ausbauen. Aus der ersten Zeitspanne komponieren sie beispielsweise in gemeinsamer Absprache eine zweite Minute. Sie kann eine Wiederholung der ersten sein, eine Variante oder etwas ganz Neues. Aus einer Textstörung können Verse entstehen, ein Song.

Die Möglichkeiten sind nahezu unendlich, wobei völlig offen ist, wohin die Künste im Laufe so eines Kurses fließen: zusammen, auseinander, dialogisch, kämpferisch, sich zärtlich berührend, zu einem Tanz, Musiktheaterstück, Schauspiel, Ausstellung oder

Mischformen von allem. Die so entstandenen Gemälde könnten als Projektionen in eine Inszenierung/Tanz/Konzert als korrespondierendes Bühnenbild eingebaut werden. Die möglichen Zugänge sind individuell, intrinsisch und künstlerisch völlig offen. Diese Offenheit nach allen Richtungen ist eine wesentliche Charaktereigenschaft der Methodik der Community Arts.



Wolfi Schlick

Community Music

Musik von allen für einige von allen?

Nimm Dir ein Instrument, wähle eine Zahl zwischen eins und acht aus und spiele einen Ton, wenn "deine" Zahl an der Reihe ist. Wenn Du kein Instrument auswählen willst, singe oder klatsche bei Deiner Zahl.

Das ist meine Lieblingsübung aus dem Bereich der Community Music. Der "Trick" dabei: es wird in unterschiedlichen Tempi eingezählt. Was wir hören stellt sich als unerwartet unterschiedlich dar. Natürlich spielt die Größe der Gruppe und das Angebot der Instrumente eine Rolle, aber grundlegend bleibt für mich die Überraschung, wenn klar wird, dass das Ergebnis nicht das Produkt eines Komponisten oder einer Komponistin ist, und dass auch nicht ein "besserer" Musiker mehr dazu beigetragen hat, sondern die Schöpfung einer Gruppe gleichberechtigter Menschen.

Dieser schwellenlose Einstieg in die Übung kann individuell beliebig ausgebaut werden. Mit einer zweiten, dritten Zahl, die bespielt werden kann, mit schnellen Zwischentönen, Wechseln von Instrumenten, bis hin zu Soloeinlagen, spontanen Improvisationen, im Duett, Trio, usw. Mit dieser Übung haben wir bereits öffentliche Community Music Abende mit bis zu 50 Gästen, die alle mitmachten, durchgeführt.

Der Begriff Community Music hat in den letzten zehn Jahren auch bei uns im akademischen Diskurs Einzug gehalten. Diese Entwicklung zeigt, dass die Musikpädagogik an deutschen Lehrinstituten sich - endlich - zunehmend mit einer Szene vernetzt. Dabei hat sich in der als Beschreibung für die gemeinschaftliche künstlerische Betätigung – mit starker Betonung des sozialen Engagements – der englische Begriff der Community Arts durchgesetzt.

Das Problem von Begrifflichkeiten – „old wine in new bottles“ – mag sich für die wissenschaftliche Beschäftigung im universitären Rahmen stellen: welchen Erkenntnisgewinn hat eine Umetikettierung mit dem Konzept der Musiktherapie im Rahmen der sozialen Arbeit? Auch wenn akademische Debatten in der praktischen Arbeit häufig nicht die erste Wahl der Problemanalyse sind, möchte ich dennoch versuchen, ab und zu auf den mir bekannten Stand des Diskurses zu rekurrieren und einige meiner Erfahrungen einzuordnen.

Ich plädiere für ein sehr offenes Konzept des Begriffes Community Music. Es sollten sich auch klassische Sing- und Musikschulen oder Kapellen und Blasmusikvereine als Teil einer Kultur der Community Music verstehen, schließlich bieten sie Aspekte eines nicht durch eine Hochschule geprägten gemeinschaftlichen Musizierens. Einige Aspekte der Community Arts sollten aber doch noch erwähnt werden, um eine gewisse Schärfung in der Abgrenzung zu anderen Angeboten der Zivilgesellschaft zu erreichen.

Besonders hervorzuheben ist hierbei das Konzept des Vermittlers, des "facilitator" im englischen Original. Die Kursleiter_innen – auch das ein schwieriger Begriff – verstehen sich nicht als Lehrende, sondern als "Ermöglicher_innen" einer selbstermächtigenden Aneignung verschiedener Fähigkeiten. Daraus folgt eine gewisse

Demokratisierung des "Lernens", die in einem Satz mündet, der wesentlich für das Selbstverständnis der Community Arts geworden ist: "each one teach one!" Jede_r sollte in die Lage versetzt werden, aus sich heraus etwas für die Entwicklung der Gruppe beizutragen. Womit wir wieder bei meiner Begeisterung für die Übung "1-8" wären.

Im Rahmen der Community-Arts-Kurse des IAKB bot sich die Gelegenheit, im MUCCA einen wöchentlichen Workshop anzubieten, der sich, mit der Ausrichtung auf Community Music, mit dem Musizieren im öffentlichen Raum beschäftigt.

Nachdem ich vor ungefähr 25 Jahren die Express Brass Band mitgegründet hatte, wollte ich nun in engem dienstäglichen "Brass Roots Training" möglichst vielen unterschiedlichen Menschen die Gelegenheit geben, die Freude zu erleben, die das Musizieren auf der Straße mit sich bringen kann. Dabei sollte es nicht darum gehen, sich möglichst schnell auf einen Auftritt vorzubereiten. Zentraler Punkt sollte sein, verschiedene Instrumente ausprobieren zu können und auch mit eingeschränkten technischen Fähigkeiten das Spielen in der Gruppe zu erleben.

Wir begannen mit einfachen Übungen grundlegender musikalischer Aspekte: Rhythmus, Melodie, Akkorde. Der Wechsel zu einem anderen Instrument sollte befreiend sein oder erkenntnisreich, da man sich plötzlich mit anderen Aspekten und Schwierigkeiten des Musizierens auseinandersetzen muss. Es kann Routinen geben, z.B. die Klatschrunde zu Beginn einer jeden Session - muss es aber nicht. Wir hatten Sessions, in denen wir die ganze Zeit frei improvisierten oder verschiedene Übungen (1-8, Looprunden) ständig wiederholten. Wir haben allerdings auch schon stundenlang versucht, einfache Melodien dem Gehör nach zu lernen und die dazugehörigen Akkordverbindungen "auseinanderzunehmen".

Da die Gruppenstruktur bei Ensembles von Community-Arts-Angeboten häufig sehr heterogen ist, hat sich als weitere Herausforderung ergeben, unterschiedliche Ansprüche zu bedienen und in einem für alle (oder doch hoffentlich die meisten) Teilnehmenden befriedigenden Prozess zu vereinen. So gibt es oft "fortgeschrittene" Musiker_innen, die "schwierigere" Stücke lernen wollen. Am besten helfen dabei Übungen, bei denen komplexere Strukturen in ihre Einzelteile zerlegt werden; damit wird allen Mitwirkenden ermöglicht, mitzuspielen, auch wenn sie vielleicht nur einen Ton auf ihrem Instrument erzeugen können. Und für die "besseren" wird es lange Zeit eine gute Übung sein, zu hören, welcher Ton bei unterschiedlichen Akkorden welche Funktion erfüllt. Häufig gibt es in den Gruppen Teilnehmende, die eher auf Sicherheit bedacht sind und genau "wissen" wollen, was sie spielen - und andere, die mehr auf die Wirkung von Abwechslung und Unberechenbarkeit setzen. Bei Übungen, die sich eher an "klassischer" Harmonie orientieren, sind es häufig gerade die "Störungen", die für die Gruppe am produktivsten sind. Dadurch entstehen neue, unerwartete Klänge, die dann in einen neuen Kontext gestellt werden können.

Es gibt viele Projekte, öffentlich gefördert oder auch nicht, die unterschiedlichen Zielgruppen gemeinsames Musizieren ermöglichen oder näherbringen sollen – warum also ein Weiteres schaffen, das noch dazu einen englischen Namen trägt?

Die meisten der angesprochenen Bemühungen wenden sich an bestimmte, damit auch begrenzte Zielgruppen, z.B. Kinder mit Lernstörungen, Jugendliche mit Migrationshintergrund, Senioren, etc. ... Unsere Community Music Group dagegen soll aus Mitspielern möglichst vieler unterschiedlicher Gruppierungen bestehen. Inklusion

soll im hier angestrebten Miteinander aber nicht nur die Herkunft der Musiker nach Ethnie, Geschlecht oder Alter beschreiben, sondern auch die unterschiedlichsten Stufen instrumentaltechnischer Fertigkeit.

Es liegt mir fern, bereits bestehenden Gruppierungen oder Projekten einen breit gefächerten inklusiven Ansatz abzusprechen. Ich glaube dennoch, dass es noch viel zu wenig Formationen nach dem Vorbild eines Ensembles aus dem Bereich der Community Music gibt. Dabei tue ich mir schwer, klare, im Sinne von eindeutigen Kriterien zu formulieren, die eine Gruppe zu einer Community Music Group werden lassen. Ich glaube nicht daran, dass eine Übung unbedingt absolviert werden muss oder eine andere auf keinen Fall gemacht werden darf, damit wir uns das Prädikat "Community-Arts-Kurs" zugestehen dürfen.

Bei manchen Treffen nahmen Auseinandersetzung von Teilnehmenden derartig Raum ein, dass das gemeinsame Musizieren in den Hintergrund treten musste. Doch auch die Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Entwicklung einer Gruppe gehören für mich zu den wichtigen Facetten des Konzepts der Community Arts.

Ich liebe es, neue Instrumente zu lernen oder mich mit Aspekten des Musizierens oder der Musikproduktion zu beschäftigen, die ich zeitlebens vernachlässigt habe. Gerade durch meine Begeisterung für das Dilettieren im "Vielen" fühle ich mich in der Community Music so gut aufgehoben. Seit langem will ich Basstrompete lernen. Nun hatte ich mit der jüngsten Teilnehmerin unserer Gruppe letztes Jahr die Gelegenheit für einen weiteren Versuch. Sie lernt seit zwei Jahren Euphonium, und ich begleitete sie an der Tuba oder versuchte, die Melodien mit der Basstrompete gesetzt zu spielen.

Bald erlebte ich, dass sich die Einschränkung auf Blasinstrumente und Schlagwerk nicht durchhalten ließ, zu viele Teilnehmer_innen wollten mit anderen Instrumenten kommen. Allerdings verließen uns auch einige Musiker_innen, weil sie enttäuscht waren, dass wir nicht mehr auf die ursprünglich geplante Brass Music hinarbeiteten.

Nun wünsche ich mir seit längerem in meiner Stadt ein derartiges „offenes“ Ensemble, das weder eine Band noch ein Orchester, weder eine Blaskapelle noch ein Chor, sondern idealiter all dies sein kann, aber nicht muss. Deshalb fiel es mir auch nicht schwer, von meinem ursprünglichen Plan Abstand zu nehmen und das Konzept zu öffnen und auf andere Instrumentengruppen auszuweiten.

Großes Glück haben wir mit einem Teilnehmer, der blind ist - aber der beste Musiker in unserer Gruppe. Gottseidank ist er sehr geduldig und wird nicht müde, unsere Fragen zu beantworten oder Passagen zum ich-weiß-nicht-wievielten Male zu wiederholen. Da er darüberhinaus auf den unterschiedlichsten Instrumenten zuhause ist, z.B. Perkussion, Schlagzeug, Klavier, Geige, Klarinette, Saxophon, fungiert er als "Wunderwaffe" bei Präsentationen.

Nun ist das MUCCA natürlich auch ein idealer Ort für unsere Unternehmungen: "normalerweise" treffen wir uns im Kommandoraum – die ehemalige Schaltzentrale der Straßenbeleuchtung Münchens – und fühlen uns einerseits sehr mit unserer Stadt verbunden, genießen aber auch die schwer zu beschreibende Mischung zwischen Zeitreise in die Vergangenheit und dem Enthobenseins jeglichen Fortschritts, die Einrichtung stammt aus den 60er Jahren.

Im Sommer können wir die Fenster öffnen – und es bietet sich die Möglichkeit, vor dem Gebäude im kleinen Garten zu spielen, oder zwischen MUCCA und IMAL. Einmal wurden wir bei offenen Fenstern von einer Gruppe junger Leute überrascht, die sich als Studenten der Pasinger Jazzschule herausstellten. Sie stiegen ein und die Session nahm einen gänzlich unerwarteten Verlauf.

Nach diesem Kennenlernen, spielten ein paar von ihnen einige Wochen später im Import/Export bei einem Konzert der Express Brass Band mit. Weil in der MUCCA verschiedene Räume zur Verfügung stehen, können sich auch Untergruppen bilden, die etwas zusammen erarbeiten. Es besteht sogar die Möglichkeit für einzelne Teilnehmer, alleine an einem "Problem" zu üben. Dann kann man sich zum Abschluss einer Session austauschen und die einzelnen Teile zusammenführen.

Eine Entwicklung unserer Treffen der letzten Zeit ergab sich aus einer Art Notlage, hat sich aber durchaus interessante Ergebnisse erbracht. Als wir für einige Wochen sehr wenige Teilnehmer_innen waren, hat ein Musiker von seiner Begeisterung für das Aufnehmen, Samplen und für elektronische Musik im allgemeinen erzählt. Also wurden einige Sessions darauf verwendet, eine Anlage aufzubauen, den Raum akustisch auszumessen, Samples verschiedener Schlagzeuge zu erstellen und unsere Improvisationen aufzunehmen.

Daraus entstand dann auch die Idee, nicht zuletzt um doch dem Wunsch fördernder Institutionen nach Überprüfung der Relevanz des Projektes Rechnung tragen zu können, Aufführungen in Bild und Ton aufzuzeichnen. Die Prozesse im Rahmen der Entstehung eines haptischen Produktes (LP, CD) oder auch der Vermarktung im virtuellen Rahmen (Download code) können dabei in die Arbeit innerhalb der Gruppe einbezogen werden. Die entstandenen Aufnahmen zeigen eindrucklich, wie sehr die Improvisationen zwischen verschiedenen Klangvorstellungen und Stilen changieren können, je nachdem, welche Teilnehmer_innen sich einfanden. Als weitere Idee kam uns, dass sich längerfristig auch eine an Technik interessierte Gruppe bilden könnte, die die anderen Theater- oder Musikgruppen bei ihren Aufführungen begleitet und unterstützt.

In akademischen oder politischen Auseinandersetzungen bin ich bereit, für eine oben bereits erwähnte sehr offene Definition von Community Music zu werben. Allerdings empfinde ich es als "unehrlich", nicht auch auf einige daraus resultierende Schwierigkeiten hinzuweisen: ein offenes Konzept und die Bereitschaft, die Ausrichtung und das Konzept des angebotenen Kurses zu verändern und anzupassen, helfen zu Beginn eines Workshops sicher, eine möglichst diverse Gruppe an Teilnehmer_innen zu werben. Doch ich musste erfahren, dass eine "unscharfe" Definition und die Änderung einer ursprünglichen Ausrichtung des Angebotes auch als verunsichernd wirken kann. Einige TN, der als "Brass Roots Training" angekündigten Community Music Sessions kamen nicht mehr, als die Dienstage sich auch für Musiker_innen anderer Instrumentengruppen öffneten und dadurch das ursprüngliche Ziel der Bildung einer Brass Community in den Hintergrund trat.

Ich will weiterhin für eine Form der Community Arts werben, die sich allzu klarer Zugewandtheit zu bestimmten Zielgruppen entzieht: Communities sollen entstehen dürfen, und sich nicht hauptsächlich der Effizienz einer bestimmten Verwendung von Fördergeldern unterworfen werden. Das kann natürlich nur gelingen, wenn auch in der Logik der zur Verfügung gestellten Plätze der Glaube an die verwaltungstechnische Planbarkeit idealer Bedingungen in Frage gestellt wird.

Aus meinen bisherigen Erfahrungen führt ein weiterer Punkt zu Disputen, manchmal auch zu einer regelrechten Lagerteilung innerhalb der Community Music Gruppen: die Frage nach einer Aufführung. Nach meiner Vorstellung soll das Hauptziel eines Community Music Ensembles das gemeinsame Musizieren sein, das Erarbeiten von Stücken, das soziale Miteinander.

Erfahrungsgemäß wollen Menschen, die sich zum gemeinsamen Musizieren treffen, aber häufig auch auf eine Aufführung hinarbeiten. Dieser Wunsch soll durchaus berücksichtigt werden, er ist allerdings gar nicht so universell vorhanden, wie ich ursprünglich annahm. Ein guter Teil der Musiker_innen wählte die Angebote der Community Music Kurse, weil eben keine Aufführung am Ende "wartete". Daran gefällt mir zweierlei: Die Sehnsucht nach reinem Vor-Sich-Hinarbeiten ohne Zurschaustellung der erworbenen Fähigkeiten, oder eben auch der Wunsch, nicht durch eine Präsentation eine Legitimation für die aufgewandten Mittel erbringen zu müssen. Meistens gibt es aber doch eine Aufführung, und auch die zuerst Abgeneigten zeigen sich damit zufrieden.

Insbesondere in den sommerlichen Präsentationen der MUCCA Kurse vor der Sommerpause konnten wir überraschende Synergie-Effekte erleben, die alle "zufälligen" Zuschauer_/_ Hörer_innen von der Kraft der Konzepte der Community Arts überzeugen sollten. Im akademischen Diskurs wäre das sicher als erfolgreiche Performance des Aspektes der Community Music zu werten, den Lee Higgins als "communal music making" bezeichnet. Aus den Aufführungen einzelner Workshops entstanden wie von selbst, gemeinschaftliche Improvisationen, die auch die Grenze zwischen Aufführenden und Zuhörenden immer wieder verschoben und sich in wunderbare Feste verwandelten.



Ellen Steinmüller

Community Dance

Bewegter Brückenschlag zwischen Selbst und Welt

1 Warum Tanz?

Tanz ist so alt wie die Menschheit. Tanz als Urphänomen ist kulturübergreifend überall auf der Welt zu finden. Die Bandbreite umspannt dabei eine unermessliche Vielfalt an kulturspezifischen Ausdrucksformen. Vom Haka-Kriegstanz der neuseeländischen Maoris, über Klassischen Indischen Tempeltanz bis hin zum polynesischen Hula-Tanz Hawaiis – Tanz geht um die Welt.

In seiner Ursprünglichkeit als körperlicher, kreativer und symbolischer Selbstausdruck, jenseits von hochstilisiertem Bühnentanz und vorformuliertem Gesellschaftstanz, dient Tanz als Vermittler an der Schnittstelle zwischen Selbst und Welt.

Der Körper als Ausdrucksmedium steht im Zentrum des Tanzes. Als körperlicher symbolischer Ausdruck innerer Bilder, Emotionen und Empfindungen ist Tanz geprägt durch die individuellen und einzigartigen Bewegungsqualitäten eines jeden Tanzenden. In seiner leiblichen Selbsterfahrung wird Tanz zur Brücke zwischen Körper, Seele und Geist.

Tanz hat eine synästhetische Wirkung, die bedingt ist durch ein Zusammenwirken aller Sinne in der multisensorischen Wahrnehmung des eigenen Körpers im dialektischen Austausch mit der Außenwelt. Tanz ist der äußere kreative Ausdruck von inneren Bildern, Emotionen und Empfindungen. Durch den tänzerischen Ausdruck werden diese inneren Inhalte spielerisch geformt, schöpferisch gestaltet und verleiblicht kommuniziert. Somit wird Tanz zu einer eigenen leiblichen Symbolsprache, die nur schwer versprachlicht werden kann.

Als nonverbales Ausdrucks- und Kommunikationsmedium fördert Tanz emotionale und soziale Verbindungen und Beziehungen zu anderen. Durch einen körperlich, emotional und sozial vermittelten Gemeinschaftssinn sowie eine geteilte gemeinsame Symbolsprache trägt Tanz zur Bildung und Stärkung von zwischenmenschlichen Verbindungen und Gemeinschaft bei. In seinem Wechselspiel zwischen innerer Selbsterfahrung und äußerer bewegter Beziehung dient Tanz als bewegter Brückenschlag zwischen Selbst und Welt.

2 Community Dance – was ist das?

Seit dem Dokumentarfilm *Rhythm Is It* über ein Tanzprojekt in Berlin in Kollaboration mit den Berliner Philharmonikern hat die Tanzpraxis mit Laien in Deutschland in den letzten fünfzehn Jahren eine immense Konjunktur erfahren. Dieser in Deutschland relativ junge Praxisbereich eröffnet nicht nur interessante neue künstlerische Wege, sondern etabliert Tanz auch als Katalysator für positive persönliche und soziale Veränderungsprozesse.

Im anglo-amerikanischen Kontext ist dieses Praxisfeld der Tanzkunst schon seit Anfang der 70er Jahre durch Community Dance, den ich im Folgenden als CD abkürze, als Bildungspraxis, die Tanz für alle zugänglich und integrativ vermittelt, etabliert. Jeder Mensch ist Tänzer und jeder Mensch hat ein Recht auf einen Zugang zum Tanz. Davon geht die Praxis des CD aus.

Die Wurzeln des britischen CD gehen zurück in die 1940er Jahre und finden ihre Ursprünge in der bahnbrechenden Arbeit von Rudolf Laban im Bereich der Tanzpädagogik. Als Mitbegründer des modernen Ausdruckstanzes in Europa, setzte sich Laban zusammen mit seiner Kollegin Lisa Ullmann während seiner Wirkungszeit in Großbritannien für eine flächendeckende Erziehung durch Tanz und Bewegung ein, welche er in der Veröffentlichung von *Modern Educational Dance* in 1948 theoretisch begründete.

In der CD Praxis dient Labans Theorienkatalog der Bewegungsstudien bis heute als allgemein vereinheitlichende methodische Herangehensweise. Ein weiterer wichtiger Strang der historischen Entwicklung des CD ist die Ära des Thatcherismus in den 1970er Jahren. Während dieser Zeit stellte die Entwicklung der Community Arts eine sozio-politische Gegenbewegung zur neoliberalen Politik und ihren sozialen Auswirkungen dar.

Darüber hinaus suchten zeitgenössische Tanzkompanien in dieser Zeit unter dem Ökonomisierungsdruck der Politik nach innovativen Wegen, um ein neues Publikum zu gewinnen und nutzten kommunale Öffentlichkeitsarbeit, um neue potenzielle Zuschauer mit ihrer Arbeit zu erreichen.

Diese beiden Stränge verschmolzen allmählich zu einer landesweiten Initiative der CD Praxis. Der im Jahre 1986 gegründete Britische Berufsverband *People Dancing: Foundation for Community Arts* ist dabei die zentrierende und strukturierende Institution der nationalen Netzwerke und bietet eine Plattform für die Qualitätssicherung, den professionellen Austausch und die Weiterbildung etwa durch Arbeitsgruppen und Fortbildungsangebote. Eine strukturpolitische Sicherung erfährt die CD Praxis zudem durch die seit 1981 fest etablierte finanzielle Förderung durch die Finanzierungssysteme des Britischen *Arts Council*.

Trotz dieser historisch entwickelten theoretischen Bezugsbasis und grundlegenden berufspolitischen Strukturen gibt es in Großbritannien keine kohärente und einheitliche Definition des CD. Dies spiegelt die immense Vielfalt an Vermittlungspraktiken wider, die ein breites Spektrum an TN, Kunschtchaffenden, Kontexten und Herangehensweisen berücksichtigt. CD stellt eine professionelle Praxis dar und wird daher im Kontext seiner jeweiligen praktischen Umsetzung flexibel definiert.

Allerdings gibt es seit Mitte der 1980er Jahre eine anhaltende Diskussion und Austausch über gemeinsame Prinzipien, Grundmerkmale und Werte. Im Jahr 2009 hat die *Foundation of Community Dance* Grundprinzipien formuliert, welche klare künstlerische und soziale Schlüsselbereiche des CD definieren.

In künstlerischer Hinsicht möchte *CD* die Ästhetik des Tanzes um den speziellen tänzerischen Ausdruck des Laientänzers, der geprägt ist durch Authentizität, Individualität und Unmittelbarkeit, erweitern. Dabei soll auch die Demokratisierung von künstlerischer Praxis erzielt werden. Gleichstellung, Diversität und Inklusion sind die zentralen sozialen Prinzipien der CD Praxis. Diese Werte basieren auf der

Überzeugung, dass alle Menschen das Recht und die Fähigkeit haben, zu tanzen, sich auszudrücken und sich durch kreativen körperlichen Ausdruck sinnstiftend zu betätigen. CD möchte somit nicht nur positiv auf persönliche Entwicklungsprozesse einwirken, sondern auch zu einem allgemeinen sozialen Wandel beizutragen.

3 Community Dance in der Praxis

Als erfahrene CD Künstlerin umfasst meine Praxis eine große Bandbreite an Kontexten, Zielgruppen und Herangehensweisen – von der prozessorientierten Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in Unterkünften für Geflüchtete über Workshops und Tanzprojekte im schulischen Bereich bis hin zu aufführungsorientierter Arbeit mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen aus sozial benachteiligten Bevölkerungsgruppen in Community Kontexten. Grundlegend für all meine Arbeit ist das Wissen über die transformative Kraft des Tanzes und der Glaube an das große Potential jedes einzelnen Menschen mit dem ich arbeite. Trotz des breiten Spektrums meiner Arbeit, gibt es doch gewisse Grundprinzipien der Praxis in CD Projekten.

3.1 Sicherer Raum

Ein zentrales Prinzip ist die Etablierung eines sicheren Lernraumes als Grundlage für den tänzerischen kreativen Selbstausdruck in der Gemeinschaft. In diesem Aspekt lasse ich mich von der Bedürfnishierarchie des Psychologen Abraham Maslow leiten, der Sicherheitsbedürfnisse grundlegender als Selbstverwirklichungsbedürfnisse einstuft. Um spielerisch die eigenen Fähigkeiten zu erforschen und kreativ neue Horizonte erschließen zu können, müssen sich TN auf körperlicher, emotionaler und seelischer Ebene sicher fühlen. In der Praxis wird dieser Aspekt konkret auf verschiedene Wege und mit unterschiedlichen Mitteln realisiert.

Um ein Sicherheitsgefühl auf körperlicher Basis zu etablieren, gestalte ich einen Raum, der sich für das Tanzen eignet, keine Verletzungsgefahren birgt und Grenzen schafft. Möbel und andere ablenkende Gegenstände werden soweit möglich entfernt. Der Bodenbelag sollte die tänzerische Bewegung in Socken oder barfuß erlauben. Das bedeutet nicht nur das dieser nicht hart und rau sein sollte, sondern auch sauber. Ein geschlossener Raum ohne Durchgangsverkehr und Störungen trägt weiterhin zu einer sicheren Arbeitsatmosphäre bei. Je nach Setting kann auch ein Schild an der Tür als Hinweis auf einen laufenden Workshop oder Probe weiteren Schutz bieten. Schützende Strukturen des äußeren Raumes vermitteln auch eine innere Sicherheit.

Um den TN ein Gefühl von Sicherheit auf psycho-sozialer und emotionaler Ebene zu vermitteln nutze ich klare und beständige Strukturen in meiner Vermittlung. So beginnt und endet jeder Workshop, jede Probe, jede Tanzstunde im Kreis, wo jeder gesehen wird und alle gleichgestellt sind. Ich kommuniziere transparent was die TN erwartet, was auf sie im Projekt oder in diesem Workshop zukommt. Je nach sozialer Situation und Bedarf der TN erarbeite ich partizipativ einen Katalog an Verhaltenserwartungen – einen Code of Conduct. Dieser klärt, wie die Gruppe und die einzelnen TN miteinander arbeiten wollen. Das zieht Grenzen, klärt Erwartungen und erzielt somit Sicherheit. Spezifisch für die Tanzpraxis ist es für einen sicheren Lernprozess zusätzlich wichtig, sich angemessen aufzuwärmen und körperlich vorzubereiten. Bei jüngeren Altersgruppen geschieht dies meist spielerisch und kreativ, bei älteren TN werden auch tanztechnische Grundlagen erarbeitet.

Grundlegend gilt also auf jeder Ebene je nach Kontext und Bedarfen einen Raum zu schaffen, der die TN in ihrem kreativen Prozess hält und ihnen somit den sicheren Boden schafft sich tanzend auszudrücken.

3.2 Lebenswelterweiterung

Persönliche Wachstumsprozesse finden im Spannungsfeld zwischen Herausforderung und Sicherheit statt. Durch Reibungen und Irritationen persönlicher Vorstellungsrahmen und Erwartungshaltungen gegenüber sich selbst und der Welt eröffnet sich die Möglichkeit über sich hinauszuwachsen und sein Potential neu zu entdecken. Deshalb ist es wichtig die TN vor Aufgaben zu stellen, die ihre Lebenswelt erweitern.

Die Lernumgebungen, die ich mit meiner Arbeit schaffe, sind geprägt von hohen Erwartungen und neuen Herausforderungen an die TN – sei es durch die Arbeit auf eine öffentliche Aufführung hin oder die Erfahrung unbekannter Bewegungsformen. Das schafft Raum, um Grenzen zu erforschen und jenseits der eigenen Komfortzone zu wachsen. Als Tänzerinnen und Tänzer in einer Tanzkompanie können sie ihr Selbstverständnis in einer neuen, potentialorientierten Rolle hinterfragen, erweitern und kreativ gestalten. Ich glaube an das große Potential eines jeden einzelnen Menschen, mit dem ich arbeite. Dieses Vertrauen investiere ich in die TN, damit sie den Glauben an sich selbst und ihre Fähigkeiten erneuern können.

Das Prinzip der Lebenswelterweiterung wird auch durch tänzerische Inhalte leiblich erfahrbar gemacht. So eröffne ich immer die Möglichkeit neue Bewegungsformen und -qualitäten zu erfahren und spielerisch zu erforschen. Die Erweiterung des Bewegungsrepertoires hängt eng zusammen mit dem Erwerb neuer psycho-emotionaler Denk- und Handlungsmodelle und bedingt somit ganzheitliches persönliches Wachstum. Dieses Prinzip wird zum Beispiel auch in der Tanztherapie gezielt für Heilungsprozesse eingesetzt. Neuartige künstlerisch-ästhetische Stimuli wie etwa unbekannte Musik oder fremde Themen bieten weitere Erfahrungen jenseits der Lebenswelt an und erweitern somit Horizonte.

In meiner Praxis arbeite ich mit zeitgenössischem Tanz, ein Tanzstil dem die meisten TN noch nie begegnet sind und somit eine grundlegend neue Erfahrung darstellt. Um neue, lebenswelterweiternde Erfahrungen anzubieten, lege ich bewusst Wert auf eine umfassende Bandbreite an Bewegungsqualitäten und -formen, geleitet von der Bewegungsanalyse nach Rudolf Laban.

Wir rennen, springen, fetzen; wir gleiten, schreiten, schweben; wir stampfen, drücken, pressen; wir tanzen alleine, zu zweit, in der Gruppe. So wird nicht nur jeder in seiner Präferenz abgeholt, sondern erfährt auch Bewegungsqualitäten außerhalb der eigenen Komfortzone. Dabei nutze ich bewusst Musik, die jenseits populärer Genres liegt – von traditioneller und zeitgenössischer Klassik bis hin zur Dubstep-Symphonie, Hauptsache es läuft nicht in der Spotify-Playliste meiner TN.

Das Spannungsfeld zwischen Herausforderung und Sicherheit wird je nach Bedarf der TN und der Zielsetzung des Projektes immer wieder neu verhandelt. Um Lern- und Wachstumsprozesse anregen zu können, ist das Prinzip der Lebenswelterweiterung jedoch unerlässlich.

3.3 Leibliches Begreifen von Selbst und Welt

Tanz ist ein unmittelbares, leibliches Erleben von Selbst- und Weltverständnis. Als solches ermöglicht es leibliche Lern- und Erfahrungsprozesse jenseits von Worten, abstrakten Konstrukten und kognitiven Prozessen.

Auf psycho-emotionaler Ebene kann Tanz zur Entwicklung von persönlichen Kompetenzen sowie neuen Denk- und Handlungsmöglichkeiten beitragen. So vermittelt zum Beispiel die aufrechte Haltung, die wir als Tanzende einnehmen, eine leibliche Erfahrung von Selbstbewusstsein und selbstsicherer Präsenz.

Tanz erfordert körperliche Disziplin, Fokus und Kontrolle von Bewegungsabläufen, welche sich in einer Wahrnehmung der eigenen Kompetenz und Selbstwirksamkeit übersetzt. Die Sinnlichkeit des Tanzes als körperliche Wahrnehmungsdimension gibt auch einen Hinweis auf sein Potential als Vermittler und Sinnstiftung auf einer geistigen Ebene.

Ein zentrales Prinzip, das in meiner Praxis dabei zu tragen kommt, ist das Üben einer tänzerischen Grundhaltung in körperlicher Stille und Fokus – aufrecht, mit langer Wirbelsäule, weiten Schultern, ohne Gezappel, denn „Um den Tanz zu verstehen, muss man still sein. Und um die Stille wirklich zu verstehen, muss man tanzen“, so der berühmte persische Dichter Rumi.

Je nach Projekt und Bedarfe der TN führe ich zeitgenössische Tanztechnik durch konkrete und oft vorgegebene Bewegungsabläufe ein. Durch Wiederholung und Übung der Abläufe erfahren die TN ihre ständig wachsende Kompetenz – was gestern oder letzte Woche nicht so gut geklappt hat, geht heute schon leichter.

Auf sozialer Ebene vermittelt Tanz eine körperliche Erfahrung von zwischenmenschlichen Beziehungen. So erfährt man in der Arbeit mit Körperkontakt, was es bedeutet anderen zu vertrauen, wenn man sein Körpergewicht abgibt oder sogar komplett den Boden verlässt und hochgehoben wird. Als Partner erlebt man dabei auch Verantwortung zu übernehmen, wenn andere sich einem auf diese Weise körperlich anvertrauen.

In der kreativen Bewegung miteinander, etwa in einem Duett oder Kleingruppen, kann ich kreativ und körperlich erforschen, wie ich mit anderen in Verbindung treten kann und möchte. Wenn wir uns gemeinsam, unisono im Tanz bewegen erleben wir ein Gefühl von Miteinander jenseits von Sprache. Wir spüren körperlich was es bedeutet Teil einer Gemeinschaft zu sein.

Mit anderen in körperliche Berührung zu kommen ist in der Praxis oft mit der Überwindung von Hemmungen verbunden. Deshalb führe ich diese Thematik, egal ob mit Kindern oder Erwachsenen, immer spielerisch ein und fange gerne mit dem an was schon alltäglich bekannt ist: Begrüßungen. Vom Hände schütteln und abklatschen mit High-Five ist es nur ein kurzer Weg zum Kontakt durch andere Körperteile – Ellbogen, Knie, Füße, Schultern. Kombiniert mit spielerischen Herausforderungen – etwa in kurzer Zeit so viele Knie wie möglich zu berühren oder möglichst schnell fünf andere Ellbogen zu finden – stehen TN miteinander in Kontakt bevor sie es merken. Ist dieses erste Eis erstmal gebrochen, dann ist der Schritt hin zu Übungen zum Gewicht geben und nehmen sowie Hebungen schon etwas kleiner und machbarer.

Welche persönlichen und sozialen Lerninhalte im Vordergrund stehen, hängt vom Projektkontext und den Bedürfnissen der TN ab. Tanz erschließt jedoch immer neue Wege, leibliches Lernen und Wachstum zu ermöglichen.

3.4 Gemeinschaft als Tanzkompanie

Das wunderbare an der gemeinsamen Arbeit als Tanzkompanie ist das Gefühl einer Ganzheit, die von der Unterschiedlichkeit und Einzigartigkeit des Einzelnen getragen wird. Tanz ist ein universaler Ausdruck des Menschen. Als solcher überwindet er kulturelle, soziale und sprachliche Grenzen.

Wenn wir im kreativen körperlichen Ausdruck Gemeinschaft erfahren, erkennen wir Individualität, Vielfalt und Heterogenität als Chance und Ressource. Eine Projektteilnehmerin hat dies prägnant wie folgt formuliert: „Egal ob schwarz, weiß, braun, Muslim, Christ, Deutscher oder anderswo her, im Tanz sind wir alle gleich“.

In dieser Gleichheit als Tanzkompanie leistet jeder einzelne seinen wichtigen und einzigartigen Beitrag durch seine individuelle Bewegungssprache. In der tänzerischen Zusammenarbeit mit anderen erfahren wir Gemeinschaft, Zugehörigkeit und Wertschätzung für unsere Einzigartigkeit.

Egal ob wir als Tanzkompanie auf eine Aufführung hinarbeiten oder gemeinsam einen kreativen Prozess beschreiten, im Tanz gestalten wir mehr als die Summe unserer Teile.

In der Praxis benenne ich bewusst alle TN als Tänzerinnen und Tänzer sowie die Gruppe als Tanzkompanie, um einen konzeptionellen Rahmen für Identifikation zu schaffen. Auf körperlicher Ebene übe ich bewusst eine tänzerische Praxis des aufeinander Hörens, sich aufeinander Einstellens und miteinander Kommunizierens jenseits von Worten. Im Tanz lernen wir Prozesse gemeinsam auszuhandeln und demokratische Lösungen zu finden.

Auch diesen Aspekt führe ich gerne spielerisch mit tänzerischen Teambuildingaufgaben ein, wie zum Beispiel ohne sprachliche Kommunikation als Gruppe verschiedene räumliche Formationen zu bilden. Um so schnell wie möglich als Gruppe ohne Sprache einen Kreis, ein Dreieck oder ein Viereck zu bilden, muss kreativ verhandelt und zusammengearbeitet werden.

Ein wichtiges Grundprinzip der Gemeinschaft ist, dass jeder mit jedem arbeitet. Um dabei Hemmungen und Widerstände zu überwinden, lasse ich oft Partner wechseln oder finde kreative Wege, wie auszählen, T-Shirt Farbe oder Geburtstagsmonat, um neue Gruppen zu bilden und somit bestehende Verbindungen aufzubrechen.

Wie sich die Tanzkompanie gestaltet, hängt wie im Falle meiner anderen Arbeitsprinzipien von Kontext und Zielgruppe ab. Es ist jedoch immer meine Aufgabe, einen angemessenen Rahmen zu gestalten sowie tänzerische Erfahrungsmöglichkeiten zu schaffen, damit eine Gemeinschaft als Tanzkompanie entstehen kann.

4 Darum Tanz

Innerhalb dieser Prinzipien bewegt sich meine Arbeit immer im Spannungsverhältnis zwischen Prozess- und Ergebnisorientierung sowie künstlerischer und sozialpädagogischer Zielsetzung. Was jedoch als Anker unverrückt im Zentrum steht, ist der Tanz als Kunstform – sein Eigenwert und sein inhärentes transformatives Potential. Ziel all meiner Arbeit ist es Zugang zur Tanzkunst zu schaffen, um Menschen in Kontakt mit ihrem kreativen Potential zu bringen und sie zu befähigen, ihr Leben selbstwirksamer zu gestalten. Ich höre allzu oft den Satz: „Ich kann nicht tanzen“. Wenn ich die Menschen, mit denen ich arbeite, vom Gegenteil überzeugen und sie mit dem Tänzer, der Tänzerin, die_in ihnen wohnt, in Verbindung bringen kann, dann ist ein großer Schritt getan.



1 Digitale Performance in der Angewandten Kulturellen Bildung

Die fortschreitende Digitalisierung provoziert massive Umformungen unserer wahrnehmbaren Welt, vor allem auch der Lebens- und Erfahrungswelten von Kindern und Jugendlichen. Wenn wir Digitalität in all ihren kulturellen, ästhetischen, technologischen und medialen Auswirkungen begreifen wollen, liegt es nahe, dieses umfassende Zusammenspiel in das Praxisfeld der Angewandten Kulturellen Bildung aufzunehmen. Dafür brauchen wir sensitive und entwicklungsfähige Strategien der Auseinandersetzung und damit neue Workshop-Formate mit den Mitteln der Community Arts.

Community Arts ist ein sich kontinuierlich entwickelnde und neue Wege erforschendes dynamisches künstlerisches Praxisfeld, das kreativen Ausdruck und kulturelle Teilhabe fördert. Eine spezielle Methode, etablierte Lesarten und inhaltliche Bezüge von Kunst und Technologie verschwimmen zu lassen, bezeichne ich als Digital Performance.

Durch die Nutzung digitaler Medien und Plattformen eröffnen sich vielfältige Möglichkeiten für Teilnehmer_innen, Künstler_innen, facilitators und Communities, gemeinsam innovative und transformative Erfahrungen zu machen. Digital Performance als Methode der Community Arts verbindet Performance als theatrales Mittel mit digitalen Technologien und eröffnet neue Dimensionen für kreativen Ausdruck, interkulturellen Austausch und sozialer Teilhabe.

Digital Performance, im Folgenden abgekürzt mit DP, fördert kritisches Denken, kreative Zusammenarbeit und kulturelle Sensibilität. Sie kann dazu beitragen, eine lebendige und inklusive Kulturlandschaft zu gestalten, die die analoge und digitale Komplexität unserer Welt widerspiegelt.

Facilitators der DP setzen ästhetische – theatrale wie digitale – Prozesse zusammen mit den Teilnehmenden (TN) in Gang und entdecken dabei neue Formen der künstlerischen Gestaltung und Reflexion anhand unterschiedlicher Erlebnis- und Erfahrungswelten der TN und ihrer Positionierung.

Eine andere Möglichkeit der Positionierung in Bildungsprozessen, insbesondere komplexen multimedialen Prozessen, besteht darin, sich ästhetisch innerhalb einer Peergroup zu artikulieren und sich als Gruppe einem Publikum gegenüber zu behaupten. Dies geht über die verbal-argumentative und theoretische Reflexion hinaus in die Präsentation von DP.

2 Vom Werkzeug zum Wachsen und Zusammenwachsen

Im Alltag sind wir von Digitalität umgeben. Dieser Text ist am Laptop, den ich fast überall bei mir haben kann, geschrieben. Ich habe die Buchstaben in die Tastatur gedrückt und nicht mit einem Stift frei Hand über das Papier geschwungen. Die

Bewegungen und auch der Geschmack während des Scheibprozesses sind unterschiedlich. Dabei sind Technologien nicht mehr nur das ursprüngliche Werkzeug, sie sind uns zum Teil sehr vertraut geworden, so dass wir regelrecht mit ihnen verwachsen sind.

Doch betrifft dies nur die äußere Anwendung? Die Handhabung ist uns geläufig, aber was ist mit unserer inneren Verbindung zu diesen Technologien? Welche kulturellen und künstlerischen Potenziale bieten sie? Was können wir über uns selbst, unsere Wahrnehmung, unseren Körper und unsere Sinnlichkeit durch die vielfältigen Möglichkeiten der Digitalität erfahren? Wie können wir diese Verbindungen im aktuellen Umfeld erkennen und ausleben? Indem wir gemeinsam forschen, können wir möglicherweise Erkenntnisse erlangen, die auf anderem Weg nicht zugänglich wären.

Dieser Prozess birgt eine Transformation, sowohl auf individueller, kultureller gesellschaftlicher als auch auf künstlerischer Ebene. Durch die Auseinandersetzung mit digitalen Medien und Technologien können wir uns selbst neu entdecken und entwickeln. Wir können unser Verständnis von Kultur und Kunst erweitern und neue Ausdrucksformen kennenlernen. Diese Transformation kann uns ein Gefühl der Selbstwirksamkeit vermitteln, da wir erkennen, dass wir in der Lage sind, mit den Herausforderungen und Möglichkeiten der digitalen Welt umzugehen und sie für unsere eigenen Zwecke zu nutzen.

DP kann transformative Kraft entfalten. Sie ermöglicht einen breiteren Zugang zu künstlerischen Ausdrucksformen und eröffnet neue Wege der Partizipation und des kreativen Austauschs. Durch die Integration digitaler Technologien in kulturelle Bildungsprogramme können Jugendliche und Erwachsene gleichermaßen ihre künstlerischen Fähigkeiten erweitern, ihre kulturelle Identität erforschen und neue Ausdrucksformen kennenlernen. Dies trägt nicht nur zur persönlichen Entwicklung der TN bei, sondern bereichert auch die kulturelle Landschaft und fördert eine vielfältige und inklusive Gesellschaft.

Anschließend möchte zwei Grundübungen aus meinem Werkzeugkasten hervorheben. Sie verdeutlichen, wie sich einfache, sinnliche, nur auf Körpererfahrung in Verbindung mit der Wahrnehmung von Raum und Zeit basierte Grundübungen sich zu performativen Aktionen entwickeln können.

2.1 Dein aktueller Kontakt mit dem Boden

Zwei Teilnehmende erhalten durch den facilitator die Aufforderung, ihren aktuellen Kontakt mit dem Boden wahrzunehmen, z.B. den mit ihren Füßen. Bevor sie den Kontakt bewusst verändern, verringern und erweitern, geht es im ersten Schritt nur um die Wahrnehmung. Im nächsten Schritt benennen sie den Kontakt. Es wird keine feste Reihenfolge festgelegt. Die Teilnehmenden teilen nach Impuls ihre Wahrnehmung innerhalb der Gruppe: Fuß, Hüftknochen, Kopf, Ellenbogen, Unterarm, Rücken, Knie, usw.

Dann bittet der facilitator die Gruppe, mit der größtmöglichen Fläche ihres Körpers in Kontakt mit dem Boden zu kommen – Rücken oder Bauch. Der Fokus liegt auf dem eigenen Atem, wobei möglichst keine aktive Beeinflussung der Atemtätigkeit stattfinden sollte.

Die Teilnehmenden empfangen Geräusche aus der Umgebung: die Straßenbahn, das Klopfen eines Hammers, ein vorbeifahrendes Auto, Stimmen, usw. *facilitator*: „Stell dir vor, das Geräusch, das du wahrnimmst, erreicht deinen Körper an einer bestimmten Stelle. Welche Stelle wäre das? Stelle dir vor, wie das Geräusch von dieser Stelle aus weiter durch deinen Körper wandert. Wohin wandert es als Nächstes? Benenne es zunächst nicht, sondern teile es nach einem Impuls.“ Es besteht kein Muss.

Nun stelle dir vor, woher das Geräusch kommt. Wie weit ist die Entfernung zum Ursprung des Geräuschs? Was passiert dort genau? Wie wird das Geräusch erzeugt? Es geht hierbei um die eigene Vorstellungskraft, darum, die Fantasie anzuregen, und nicht um richtig oder falsch. Die Teilnehmenden werden gebeten, eine Bewegung zu machen, die in direkter Verbindung zur Erzeugung des Geräuschs steht. Mache das Geräusch nach. Auch hier geht es um den eigenen Ausdruck.

Wir erweitern die Übung auf Sitzen, Stehen und Gehen und beobachten die Veränderung der Dynamik, Impulse und Geschichtenentwicklung.

2.2 Wir tun einfach „nichts“ – oder doch nicht?

Zwei Teilnehmende erhalten vom *facilitator* die Aufforderung, sich nebeneinander auf zwei Stühle zu setzen. Ihre Blickrichtung wird so ausgerichtet, dass das Publikum – die anderen Teilnehmenden – ihre Gesichter sehen kann. Die anderen Teilnehmenden wissen nichts über die Inhalte der Übung.

Diejenigen in der Rolle des Publikums erhalten die Aufforderung, möglichst genau zu beobachten, was passiert. Die beiden Teilnehmenden bemühen sich, „nichts“ zu tun. Das stellt sich jedoch als gar nicht so leicht heraus, denn wenn man es genau nimmt, tun sie während des gesamten Zeitraums etwas: Sie schauen, blinzeln unterschiedlich schnell, räuspern sich, sind still, verlagern ihr Gewicht, pressen leicht die Lippen zusammen – bei genauer Beobachtung passiert einiges auf der Bühne.

Nach einer Weile beendet der *facilitator* das Geschehen und fragt die Teilnehmenden in der Rolle der Beobachter, was sie gesehen haben. Es wird zwischen Beobachtung und Interpretation unterschieden.

Verschiedene Wahrnehmungen werden formuliert, teils werden sogar kleine Geschichten erzählt: Vielleicht sind die beiden ein uraltes Ehepaar und der eine hatte lange Zeit ein Geheimnis vor dem anderen. Jetzt ist der eine wütend und der andere schämt sich. Beide überlegen, wie sie aufeinander zugehen können, ohne das eigene Gesicht zu verlieren. Wird der eine dem anderen verzeihen können?“

Diese Geschichten sind Interpretationen der Beobachter und wurden nicht bewusst von den beiden Akteuren auf der Bühne gespielt.

„Das war ja eine Performance!“ ruft ein Teilnehmender. „Das ist eine Szene aus einem Theaterstück. Das können wir doch auf der Bühne spielen. Ich wusste gar nicht, dass ein Stück zu machen so einfach ist.“ – „Ja, im Prinzip schon.“

3 Fallbeispiele aus der Projektpraxis

Das Institut für Angewandte Kulturelle Bildung, IAKB, hat im Munich Center of Community Arts, MUCCA, eine Serie von Workshops zur DP etabliert, die durch praktische Übungen und eine kollaborative Herangehensweise darauf abzielen, Bühnenstücke mit den vorgeschlagenen Inhalten der TN zu entwickeln.

Alle Beteiligten können voneinander lernen, wie man mit digitalen Tools arbeitet, um emotionale und ästhetische Wirkungen zu erzeugen, die traditionelle Performances erweitern und vertiefen können. Darüber hinaus können Diskussionen und Reflexionen über die sozialen und kulturellen Auswirkungen der DP dazu beitragen, ein tieferes Verständnis für die Bedeutung von Kunst und Technologie zu entwickeln.

Ein weiteres wichtiges Element der Community Arts am Beispiel der DP ist die Förderung von inklusiven und partizipativen Praktiken. Durch den Einsatz von offenen Plattformen und barrierefreien Technologien können Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten und Hintergründen dazu ermutigt werden, sich aktiv an kreativen Prozessen zu beteiligen und ihre eigene Stimme im künstlerischen Projektprozess zu finden.

3.1 Digitale Abenteuer auf der Bühne

Während eines wöchentlichen Workshops spielte eine Gruppe von vier Jugendlichen im Alter von 12-15 Jahren das Videospiel „Minecraft“. Die Schaffung von im besten Sinne „entpädagogisierten“ Freiräumen als Möglichkeitsräumen ist ein Kennzeichen von Community Arts Projekten. Nach und nach als Angebot führte der facilitator mit Körper- und Spielübungen die Gruppe in Grundlagen des Schauspiels ein. Im Laufe der Zeit verschoben die Jugendlichen intrinsisch ihren Schwerpunkt vom ausgelassenen miteinander Computerspielen hin zur Umsetzung ihrer gewonnenen digitalen Abenteuererlebnisse, in multimediale Rollenspiele.

Ausgangspunkt und roter Faden des Prozesses war eine intensive Auseinandersetzung mit dem genannten Computerspiel, für das sich die Gruppe aufgrund seiner Erzählweise und technischen Strukturen sowie Möglichkeiten der theatralen Umsetzung von Geschichten, entschieden hatte.

Da die geplante Präsentation im Sommer, im Rahmen eines Community Arts Festivals im MUCCA aus gesundheitlichen Gründen nicht stattfinden konnte, entschied sich die Gruppe freiwillig für zusätzliche Endproben im Herbst. Somit konnten die Jugendlichen ihr Projekt im „Pixel2“, einem „Raum für Medien, Kultur und Partizipation“ der LH München präsentieren.

Bei der ersten Besprechung klärte die Gruppe ab, wie viele Jugendliche ihre eigenen Laptops benutzen würden. Zwei der TN brachten ihre eignen Geräte mit, den anderen stellte das IAKB Laptops zur Verfügung. Zwei TN verfügten bereits über einen Minecraft-Account. Für die anderen zwei erstellten die Jugendlichen gemeinsam jeweils einen neuen Account.

Die TN modifizierten peer-to-peer auf allen Computern eine Variante des Spiels, mit der das Spielen in einer gemeinsamen digitalen Welt möglich ist. Mit den verschiedenen Einrichtungsgegenständen und Geräten, die im MUCCA zur Verfügung standen,

Tische, Stühle, Bildschirme, Schiefertafel, Kabel, bauten sich die TN selbst ihren eigenen Spielraum. Es gab eine WLAN-Verbindung, die für die Online-Spielphasen dienen sollte.

Die Jugendlichen reflektierten über die verschiedenen Elemente des Computerspiels, von den Figuren bis zu den Programmscripts, die das Spiel ändern können. Die Beteiligten beobachteten und diskutierten darüber, wie einzelne Elemente des Spiels in einer Geschichte erzählerisch eingesetzt werden könnten. Ihre Ideen und ihr Wissen tauschten sie untereinander aus. So testeten sie wechselweise verschiedene Möglichkeiten, die jedes Mal eine neue Geschichte initiierten.

Die Jungs diskutierten über mögliche Formen des Stücks unter dramaturgischen Gesichtspunkten. Damit nahm die Suche nach dem Plot des Stücks schnell Fahrt auf. Die verschiedenen Ideen sammelten die TN auf einer Tafel.

3.2 Die Maschine

Im Gegensatz zum ersten Projekt, das aus einem Computerspiel heraus entwickelt wurde, diente Künstliche Intelligenz (KI) beim Projekt „Die Maschine“ als ein Werkzeug. Die Auseinandersetzung mit den "Ideen" der KI führte die beteiligten Jugendlichen zu einer bewussten Entscheidung und Positionierung innerhalb des kreativen Prozesses. Die KI wurde nicht nur als technisches Hilfsmittel, sondern als aktive Teilnehmerin in die Performance integriert. Sie entwickelte eigenständig Texte, die sie dann während der Aufführung in einer computergenerierten Stimme sprach, was der Performance eine besondere Dynamik verlieh.

Die Maschine erzählt eine apokalyptische Geschichte, die in den 1960er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts spielt. Diese Geschichte wurde von den TN selbst geschrieben. Die Raumerfahrung spielt dabei eine zentrale Rolle, unterstützt durch symbolhafte Bilder und eine minimalistische, aber effektvolle Tongestaltung.

Zu Beginn des Workshops setzten die Jugendlichen ihr Thema: Künstliche Intelligenz, KI. Darüber möchten sie ein Projekt starten, das erst im Laufe des Entwicklungsprozesses seinen Titel findet. Es folgte durch den facilitator eine Einführung in die Nutzung von KI als kreatives digitales Werkzeug und erste Überlegungen zu einfachen Mitteln der Geräuscherzeugung. Ebenso standen am Anfang der künstlerischen Arbeit vom facilitator angeregte praktische Schauspielübungen, siehe auch Kapitel „Community Theatre“.

Mit Storytelling entwickelte die Gruppe gemeinsam die zentrale Geschichte. Zu Beginn erstellten die TN Peer-to-peer eine Liste mit den die Beteiligten bewegenden Themen: Wissenschaft, Zeitverschiebungen, Veränderung der Wahrnehmung, Krieg, Vermeidung von Krieg, Diplomatische Beziehungen, Logik vs. Emotion, Macht und Machtmissbrauch. Einflussmöglichkeiten von KI. Angst vor der Apokalypse in den 1960er Jahren.

Die Jugendlichen diskutierten über ihre Ideen und in welche Richtung sie die Geschichte weiterentwickeln wollen und in welchen Bereichen für die jeweiligen Gruppenmitglieder das stärkste Interesse liegt. So wuchsen die Jugendlichen in für sie interessante Aufgabengebiete hinein.

Es folgte eine Technikeinführung in die Nutzung der KI, insbesondere das Generieren von Stimmen mit Computern sowie Klangexperimenten mit praktischen Übungen zur Erzeugung von Geräuschen mit den genannten einfachen Mitteln. Die TN fragten sich, wie analoge und digitale Mittel kombiniert werden können und experimentierten mit der Verbindung von analogen Klängen und digitaler Verarbeitung. Sie spielten zum Beispiel eine Aufnahme als Loop ab, experimentierten mit unterschiedlichen Klang- und Musikimprovisationen und probierten verschiedene Arrangements von Instrumenten.

Die TN setzten sich auch intensiv mit den unterschiedlichen Geschwindigkeiten der einzelnen Abläufe auseinander – sowohl in der Handlung als auch in den technischen Bezügen. Besonders die Verknüpfung von analogen und durch ihre Erzeugung bedingten digitalen Umsetzungsmöglichkeiten verlangte ein tiefes Verständnis für die jeweiligen Anforderungen. Diese Reflexion über Geschwindigkeiten und Prozesse war entscheidend für die Gestaltung der Performance und trug wesentlich zur Komplexität und Tiefe des Projekts bei.

Die Jugendlichen erzeugten die Geräusche und die Musik mit einfachsten Mitteln selbst, beispielsweise durch das Reiben von Cello-Bögen auf Becken, das Klicken von Schreibmaschinen oder das Einschenken von Wasser aus großer Höhe. Außerdem machten die TN während des gesamten Prozesses Musikaufnahmen, die sie wie ein Puzzle digital komponierten.

Während des Prozesses experimentierten sie auch mit einer Musik ergänzenden KI. Die Gruppe entschied sich, diese Versuche nicht mit in die Werkschau mit einzubeziehen. Die unkonventionelle analoge Klanggestaltung erwies sich als von großer Bedeutung für den gesamten Schaffensprozess. Die TN erfanden eine unartikulierte Stimme für die im Entstehen begriffene Maschine und dies verstärkte die apokalyptische Atmosphäre der Geschichte.

Die rhythmischen Dialoge, die abwechselnd mit den Geräuschen der Schreibmaschinen geführt wurden, sowie die performativen Handlungsanweisungen verliehen der fiktiven Geschichte, die von den Jugendlichen vornehmlich durch Improvisationen selbst entwickelt wurde, zusätzliche Intensität.

Filmische Elemente, die in ausgesuchten Teilen in die Werkschau mit einfließen, bildeten eine weitere Ebene der Performance. Die Handlung dieser ging über die reine Darstellung hinaus und integrierte gezielt Schwierigkeiten und Widerstände, um die Komplexität und Mehrdeutigkeit der dargestellten Welt zu betonen.

Die multimediale Kombination aus einfacher, von den Jugendlichen selbstwirksam entwickelter und artikulierter Ton- und Geräuschgestaltung und der Nutzung von KI als kreatives Werkzeug, machte Die Maschine zu einem zur Reflexion einladenden Projekt, das technologische und künstlerische Ideen auf dialogische Weise miteinander verband.

Die Handlung basiert auf der Entwicklung einer narrativen, theatralen und performativen Struktur einer Geschichte. In sie integrierten die TN Klänge, eine Klanglandschaft als unartikulierte Stimme der "Maschine". Dabei setzten sie sich mit der Bedeutung unterschiedlicher Geschwindigkeiten in der Handlung und in technischen Prozessen auseinander und passten die Performance-Elemente entsprechend an.

Nach den ersten Gesamtproben der Performance, das heißt mit erster Integration aller Elemente, Geräusche, Bewegungen, Handlungen erfolgte ein Feedback und Diskussionen der Ergebnisse, Identifizierung von Schwierigkeiten und Widerständen zur weiteren Anpassung der Teile.

Die Gruppe machte fortlaufend Entwicklungen und Anpassungen, basierend auf Feedbackrunden. Durch die gegenseitige Beobachtung, während der Proben entwickeln die TN zunehmend Gespür für feine Ablaufstrukturen und fanden Variationen innerhalb der bereits im Gesamtablauf angelegten Struktur. Zum Beispiel das Befüllen der Wassergläser, Bespielen des Beckens mit den Cello Bögen, den Dialog mit der Schreibmaschine.

Am Ende des Workshops stand eine von den TN selbst entwickelte Performance, die digitale Technologien und analoge Klanggestaltung in einer selbsthergestellten apokalyptischen Geschichte vereint. Sie führten die Geschichte im Rahmen einer Werkchau im MUCCA auf mit anschließender Diskussion und Reflexion mit den Beteiligten und dem Publikum.

Als Abschluss des Kurses traf sich die Gruppe zu einer Besprechung des gesamten Workshopprozesses über die Herausforderungen die bestanden und neuen Erkenntnisse, die gewonnen wurden sowie über die Anwendung des Gelernten in zukünftigen Projekten.

Als technische Ausstattung dienten Computer mit KI-Software, zum Beispiel GPT-basiert für Textgenerierung, Lautsprecher und Mikrofone für die computergenerierte Stimme, Aufnahmegeräte für Geräusche. Dazu kamen kreative Materialien wie Cello-Bögen und Becken zur Geräuscherzeugung, analoge Schreibmaschinen, Gefäße und Wasser für Klangeffekte, Metallbesteck und Holzscheite zu Geräuschherstellung. Als Arbeitsmaterialien benötigte die Gruppe Flipcharts und Marker zur Ideenentwicklung, Notizbücher und Stifte, Arbeitsblätter für die Strukturierung der Geschichte.

3.3 Alice und kein Wunderland

Ein weiterer Workshopkurs mit dem Ziel, eine Digital Performance zu entwickeln, war das Projekt „Alice und kein Wunderland“. Auch dieses Projekt, das ich näher erläutern möchte, hatte zunächst kein Thema.

Die teilnehmenden Jugendlichen im Alter von 10 bis 16 Jahren, interessierten sich für Theater, digitale Medien und kreative Gestaltung. Im MUCCA hatten sie die Möglichkeit, ein multimediales Theaterprojekt zu entwickeln und auch öffentlich aufzuführen. Bei diesen Angeboten steht die kreative Auseinandersetzung mit digitalen Technologien, analogen Klanggestaltungen und innovativen Erzähltechniken im Vordergrund.

Jeder TN formulierte seine/ihre eigenen Interessen als Grundlage für alles zukünftig im Prozess Entstehende. Der Facilitator und die TN diskutierten, was für jeden/jeder Einzelnen wichtig ist und welche Themen sie als Gruppe verbindet.

Die Leitfragen sind immer wieder: Was ist in einem Theaterstück wichtig? Welche Erfahrungen haben wir bereits gemacht? Wie können wir ein Stück selbstständig ent-

werfen, denken, spielen und artikulieren? In den ersten Diskussionsrunden tauschten sich die Jugendlichen über ihre persönlichen Vorlieben und Erfahrungen nach oben genannten Fragen aus und sammelten ihre Themen.

Im Verlauf des Projektes näherten sich alle Beteiligten einem der zentralen Punkte: Was wollen wir erzählen? Was passiert in unserer Geschichte? Themen wie Harry Potter, Detektivgeschichten, Krimis, Dystopien sowie fantastische Geschichten und Märchen standen im Fokus. Es wurde besprochen, welche dieser Geschichten gut auf der Bühne und welche besser in einem Film umgesetzt werden könnten.

Die Jugendlichen einigten sich nach einem längeren Prozess mit unterschiedlichen Praxis-Übungen auf eine Storyline, basierend auf den gesammelten Themen und einer Geschichte wie Alice im Wunderland, „nur anders halt“. Jede_r TN entwickelte eine Menge Ideen. In ihren Einigungsprozessen formulierten sie den Arbeitstitel: „Alice und kein Wunderland“, der nicht mehr geändert wurde.

Parallel zur Dramaturgie der Geschichte übten die TN immer wieder Grundlagen des Theaterspiels zu inklusiver Bühnenpräsenz sowie Ausdruck und Dialogführung. Die Gruppe unternahm Exkursionen zu verschiedenen Orten, sowohl zu Innen- als auch Außenräumen, um ein Gefühl für Raum und Umgebung zu entwickeln sowie unterschiedliche atmosphärische Erfahrungen zu sammeln.

Sie machten Übungen zu Atmung und der bewussten Wahrnehmung ihrer Sinne sowie Körperbewegungen. Der facilitator arbeitet mit Übungen zu unterschiedlichen Geschwindigkeiten und der erlebten Nähe und Distanz zwischen den Teilnehmern. Die Jugendlichen übten, sich in andere hineinzusetzen, Feedback zu geben und zu erhalten. Diese Übungen fördern die Verbindung untereinander und die Empathie, die für eine erfolgreiche Performance notwendig ist.

Der facilitator machte die TN mit digitalen Technologien vertraut. Sie experimentierten spielerisch mit der Nutzung von Musik und Geräuschen, sowohl analog, zum Beispiel durch den Einsatz von Instrumenten, als auch digital mit computergenerierten Stimmen, selbst erzeugten Projektionen, musikalischen Fragmenten, improvisierten Arrangements sowie Soundeffekten und deren Design, die in die Performance integriert werden konnten. Für die Projektionen lernten die Jugendlichen grundlegende Filmtechniken und drehen kurze Clips – Filmszenen, die sie als integralen Teil der Performance produzierten.

Bei den Proben regte der facilitator an, gezielt auf das Zusammenspiel von Schauspiel, digitalen Elementen und Musik zu achten. Sukzessive verbanden einige von ihnen das im jeweiligen Moment Hörbare mit spontanen theatralen Improvisationen. Andere tauchen tiefer in die technischen Möglichkeiten der Sound Gestaltung ein und diskutierten über mögliche Verknüpfungen von analogen und digitalen Elementen für ihre Performance. Sie kombinierten dann in der Aufführung live gespielte Szenen mit vorproduzierten Filmausschnitten.

Jede_r TN entwarf einen eigenen Charakter, den er_sie darstellen möchte. Die Charaktere sollten einzigartig sein und ein kreatives Eigenleben entwickeln, gleichzeitig die Gesamtgeschichte voranbringen. Dazu erarbeiten die Jugendlichen in Kleingruppen einzelne Szenen, die sie später zu einem vollständigen Skript zusammenführten.

Auf dem Weg zur öffentlichen Präsentation bei einer Werkschau im MUCCA kombinieren die Jugendlichen ihre Versatzstücke aus Schauspiel, Film, Musik und digitalen Effekten zur finalen Struktur der Performance. In der Endprobenphase konzentrierte sich die Gruppe auf das Feintuning der Szenen, insbesondere auf Übergänge zwischen den verschiedenen Medien und Performance-Ebenen. Regelmäßige Feedback-Runden halfen, Schwächen zu erkennen und zu verbessern. Die TN lernen, konstruktives Feedback zu geben und anzunehmen.

Die gesamte Performance wurde am Ende des Kurses in Durchläufen geprobt, um letzte technische oder dramaturgische Herausforderungen zu bestehen. Eine fertige Performance bietet TN die Möglichkeit, ihre Arbeit und ihr Können zu zeigen und sich vor einem realen Publikum zu positionieren.

In einer gemeinsamen Runde zum Abschluss des Projekts reflektierten die TN den gesamten Workshop-Prozess. Sie besprachen, was sie gelernt haben, welche Herausforderungen sie gemeistert und welche neuen Fähigkeiten sie entwickelt haben sowie auf welche Weise, die im Workshop erlernten Techniken und Erfahrungen in zukünftigen Projekten angewendet werden könnten.

Als Arbeits- und Verbrauchsmaterialien, Ressourcen, technische Ausstattung standen zur Verfügung: Computer mit Software zur Text- und Soundbearbeitung, Kameras und Projektoren für die Filmszenen, Lautsprecher und Mikrofone für Musik und digitale Effekte, Requisiten und Kostüme für die Charaktere, Instrumente für die analoge Klanggestaltung, Werkzeuge und Materialien für Bühnenbild und Requisitenbau, Notizbücher und Stifte für Skriptarbeit und Ideensammlung, Flipcharts und Marker für die Gruppenarbeit.

Es wäre denkbar, Community Arts Workshops zu kombinieren, wenn zum Beispiel eine Gruppe speziell Interesse an kunsthandwerklichem Arbeiten hätte. Zum Abschluss des Kapitels möchte ich dazu ein Beispiel aus dem Figurenbau anfügen.

4 Community Arts im Kunsthandwerk

Anleitung zur Herstellung einer überlebensgroßen Drachenkopfmaske, die bei Aufführungen eines japanischen Märchens in mehreren Freiluftbühnen in Münchner Parkanlagen zum Einsatz kam.

Zur **Planung** und **Design** des Baus beginne mit einer groben Skizze des Drachenkopfes. Überlege dir, wie groß der Kopf sein soll und welche Details du hinzufügen möchtest, zum Beispiel Augen, Ohren, Nase, Zähne, Runzeln, Narben, Feuerflammen, Bärte, Hörner etc. Stelle sicher, dass alle Dimensionen im richtigen Verhältnis zueinander stehen.

Für die **Grundstruktur** des Drachenkopfes verwende Zeitungspapier. Forme aus den Zeitungsseiten, der Länge nach gedrehte „Zeitungspapierwürste“. Schneide diese biegsamen Würste auf die benötigte Länge und forme damit den Kopf, den Umriss des Schädels, die Kieferpartie und eventuelle Hörner. Verwende **Wickeldraht in den Stärken 0,5mm-1mm**, um die Zeitungswürste miteinander zu verbinden und zu stabilisieren. Der Draht sollte fest um die einzelnen Papier-Draht-Elemente gewickelt werden, um eine stabile Konstruktion zu gewährleisten. Achte darauf, dass alle Verbindungen stark genug sind, um das Gewicht der späteren Materialien zu tragen.

Um eine **feinere Struktur** und die gewünschten Details des Drachenkopfes zu erzeugen, kannst du zusätzlich **Drahtgeflecht** verwenden. Forme es um die bereits geformten Papier-Draht-Elemente, um den Kopf realistischer und detaillierter zu gestalten. Das Drahtgeflecht ermöglicht es dir, kleinere Details wie die Form der Augenhöhlen, die Nase und die Konturen der Wangen herauszuarbeiten.

Für den **Überzug** der Konstruktion beginne damit, den Kopf mit einem festen **Stoff** zu überziehen. Schneide den Stoff in passende Stücke und klebe oder binde ihn um das Drahtgerüst. Der Stoff bildet die Basis für die nächste Schicht und gibt dem Drachenkopf eine glatte Oberfläche.

Im nächsten Schritt mische **Tapetenkleister** an, bereite Zeitungspapier oder anderes **Papier** in Streifen vor und mische es zu **Papiermaché**. Trage Schichten davon über den Stoff auf. Dadurch erhält der Drachenkopf eine feste, stabile Oberfläche. Du kannst durch mehrere Schichten Papiermaché die gewünschte Stärke und Stabilität erreichen. Mit zusätzlichen Papierschichten kannst du auch **Details** wie Schuppen oder Hautfalten formen. Zerknittertes Papier oder kleine Papierstücke können genutzt werden, um die **Textur** von Drachenhaut zu imitieren.

Zur **Fertigstellung** muss der Drachenkopf vollständig **trocknen**. Dies kann je nach Anzahl der Papiermaché-Schichten und der Größe des Kopfes mehrere Tage dauern. Nach dem Trocknen kannst du Dein Werk **bemalen**, um dem Kopf ein lebensechtes Aussehen zu verleihen. Verwende **Acryl-** oder **Sprühfarbe**, um Details wie Augen, Schuppen, Zähne und Hörner zu betonen. Füge nach Wunsch weitere **Verzierungen** hinzu, wie zum Beispiel glänzende Augen, hervorstehende Zähne oder aufgeklebte Schuppen, um den Drachenkopf noch eindrucksvoller zu gestalten.

Der Kopf kann außerdem von 1-2 Personen, ganz in schwarz unauffällig gekleidet, am besten vor dunklem Hintergrund, vom Boden aus, geführt werden.

Viel Spaß!



Die beschriebenen Mittel und Methoden der Community Arts können höchst heterogene Gruppen zu Gemeinschaften wandeln. Auf ihrem Weg zur Selbstbehauptung in Projektprozessen lernen die TN Respekt und Toleranz im Umgang miteinander.

Projekte der Community Arts stärken Selbstwertgefühl und Willenskraft. Die gemeinsame, prozesshafte und auf eine mögliche Präsentation hin Ziel gerichtete Arbeit fordert und fördert höchste Konzentration, Aufmerksamkeit und Verlässlichkeit. Fähigkeiten, die kognitive Leistungen steigern.

Facilitators der Community Arts unterstützen die Loslösung von Abhängigkeiten oder fest gefügten Rollen, die Integration von Außenseitern, den Mut zu Ausdrucks- und Gestaltungswillen sowie besondere Begabungen. Sie ermutigen Ängstliche und bauen Aggressionen, kulturelle Differenzen oder sprachliche Probleme ab. Mit der künstlerisch-kulturpädagogischen Arbeit in Community Arts Projekten üben die TN letztlich auch demokratische Handlungsweisen ein.

Der Ausbau der Community Arts bietet die Chance, diese Anforderungen aufzugreifen und neue Bildungsorte mit innovativen künstlerischen Lernkulturen zu schaffen. Es muss gelingen, Community Arts nachhaltig zu verankern.

Die etablierten Workshopstrukturen im Munich Center of Community Arts zu Community Music, Theatre, Digital Performance, Dance, haben sich bewährt. Damit sie in den nächsten Jahren verfeinert und ausgebaut sowie weitere Künste integriert werden können bedarf es spezieller Rahmenbedingungen für das Gelingen von Community Arts Projekten – to Create Community.

1 Peer-to-Peer Kommunikation

Aufbau und Durchführung von Workshops der Community Arts sind nur möglich mit Hilfe von Kooperationspartnern und persönlichen ehrenamtlichen Recherchen der facilitators, die direkten Kontakt zu Jugendlichen, jungen Erwachsenen oder Senioren haben.

Die konkrete Projektarbeit der letzten Jahre hat verdeutlicht, dass vor allem Peer-to-Peer Kommunikation und damit die Werbung für das Projekt intrinsisch durch die TN selbst in Gang gesetzt wird. Die Bemühungen um die TN und Erfahrungen bei der Organisation der Workshops zeigten, welche Kommunikationsstrategien dabei förderlich sind.

Wesentlich für die Erprobung von selbst organisierten Konzepten der Community Arts sind Räume, Räume, Räume: zum Ausprobieren, Bespielen und temporären Verändern sowie für Möglichkeiten in einem gemeinsamen Haus weitere Initiativen und

Projekte der Kulturellen Bildung kennenzulernen, zu besuchen, mitzumachen, sich (kunst)handwerklich zu betätigen und die technische Ausstattung bedienen zu können.

Wie sich im gesamten Projektverlauf zeigt, entstehen Community Arts Gruppen nur mühsam und mit nachhaltiger Unterstützung von Kooperationspartnern. Ob sich die Peer-to-Peer Kommunikation entwickelt, hängt von ihren Gelingensbedingungen ab.

Was im MUCCA vorerst fortgeführt werden kann, ist eine festgefügte Kursstruktur zu bestimmten Zeiten und Tagen. Zum weiteren Ausbau der Community Arts, zur Ermöglichung von spontanen Besuchen, Kontakten und damit intrinsisch motivierter Bildung von Communities und deren fachgerechte künstlerische Begleitung, müssen Orte wie das MUCCA beispielhaft ausgebaut werden.

Mit anderen Worten: Nicht nur der konkrete attraktive Workshop muss nach außen hin beworben werden. Es stellt sich immer wieder die Frage, wie man die nicht in Strukturen, bei Kooperationspartnern organisierten jungen Leute finden kann. Es gibt auch Treffs/Gruppen, die kreativ tätig sind und Räume zum Experimentieren suchen oder Jugendliche und junge Erwachsene, die nur in ihrer Freizeit chillen möchten, aber potentiell offen für Community Arts wären, wenn sie diese Möglichkeiten kennen würden.

Sehr erfreulich war die Entwicklung der Community Digital Gruppe nur durch die Peer-to-Peer Kommunikation unter Freunden. Da die Räume im MUCCA nicht immer frei sind, trafen sich die Jugendlichen zusätzlich an privaten Orten, um an ihrem Projekt selbstständig weiterzuarbeiten. Sind die Gruppen jedoch völlig losgelöst von jeglicher Begleitung und Unterstützung, droht das Engagement zu versiegen und der „Draht“ zu ihnen zu reißen, nur weil es an Räumen, Material und Personal fehlt.

2 Der Ort – Dramaturgie der Lebenswirklichkeit

Im Kapitel zu den Möglichkeitsräumen beschreibe ich deren Bedeutung als gedankliche Freiräume der Fantasie zur Entwicklung des Szenischen Handelns, losgelöst von der Alltagswirklichkeit. Gleichzeitig wäre der Alltag der TN, seine Orte an denen sich das Leben abspielt, per se ein authentisches Feld, das es künstlerisch zu bestellen gäbe.

In Anlehnung an Brechts ‚Kunst der Beobachtung‘, siehe Kapitel „Methoden der Community Theatre“, eröffnen peer-to-peer Kontakte und ein hohes Vertrauensverhältnis den facilitators die Möglichkeit, in den Hintergrund der realen sozialen und lebensweltlichen Bedingungen der TN einzutauchen.

Wie beschrieben können aus dem Alltag der TN gedanklich entwickelte Szenarien in die Projektarbeit einfließen. Umgekehrt können ebenso authentische Orte des Alltags als künstlerische „Arbeitsstätten“ entdeckt und gestaltet, sowie in einem Community Arts Projekt dramaturgisch ihren Platz finden.

Wenn zum Beispiel Inhalte eines Projektes den Schul- oder Berufsalltag sowie Beziehungen oder Elternstress thematisieren, etwa Konflikte mit dem/der Partner_in, Lehrenden, Vorgesetzten, Liebeskummer, Cliques, Gewalt oder Leistungsdruck,

entsprechen die gemeinsame Küche, Wohnzimmer, Schule, Klassenzimmer, Arbeitsplatz, Kantine, Club oder Sportplatz authentischen Orten von Lebenswirklichkeit.

Gelingt es, diese „realen Bühnenbilder“ als konkrete Workshopräume oder gedanklich als Möglichkeitsräume in die Projektarbeit zu integrieren, so helfen sie den TN authentisch zu handeln wie Profischauspieler in artifiziellen oder historisierten Bühnenkulissen.

Künstlerische Mittel wie Fotografie oder Film können authentische Orte als Projektionen in den Workshop- oder Präsentationsraum holen. Szenisches Handeln vor der Kamera in Familien-, Ausbildungs-, Freizeit- oder Arbeitsplätzen der TN, zum Beispiel zu Themen wie Eltern-, Beziehungs-, Freundes-, Geschwister- und Berufskonflikten, an verbotenen Orten zu Alkohol-, Drogenmissbrauch oder Gewalt, an Lieblingsorten, wo Beziehungen, Liebeskummer und Freundschaften verhandelt werden, oder öffentlichen Orten wie Club, Sportverein, Kneipe und Jugendzentrum, fördern Fantasie, Identifikation mit den Inhalten, Spaß an der Arbeit, Leistungsbereitschaft und lebendige Darstellung.

Dramaturgie der Lebenswirklichkeit meint die Verbindung von konkreter Alltagsrealität der TN und ihre inneren Bilder, geprobt und dargestellt an ihren gestalteten Möglichkeitsorten. Mit dieser Strategie können die facilitators und ihre TN zusammen mit ihren Kooperationspartner_innen ihre Communities erweitern: hinein in den Sozialraum der TN, ins Stadtviertel, in die Stadtgesellschaft.

3 Munich Center of Community Arts, MUCCA

Zur Umsetzung dieses ganzheitlichen Konzeptes braucht es folgerichtig eine Anlaufstelle, ein Haus als lokales künstlerisch brodelndes Epizentrum mit weitreichenden Möglichkeiten zur Bildung von Community Arts Gruppen. Ein Zentrum das offen ist für alle, dessen Energie sich gleich konzentrischen Kreisen in die regionale und überregionale Öffentlichkeit ausbreiten kann. Dieses Haus der Möglichkeiten muss mit künstlerisch-kulturpädagogisch ausgebildeten Personal sowie ausreichender technischer Infrastruktur und deren Betreuung ausgestattet sein.

Ich denke dabei an einen auf Honorare basierten zeitlich flexiblen „Pool“ von Solokünstler_innen. Einen Arbeits- und Präsentationsort mit professionellen facilitators oder Kolleg_innen, die langjährige Erfahrung mit den Methoden der Community Arts haben, für eine künstlerisch breit aufgestellte Community, für die Betreuung der unterschiedlichen künstlerischen Gruppen, als dynamisches Leitungsteam des Hauses.

Das MUCCA mit seinen potentiell 18 unterschiedlichen Räumen zwischen 30 und 300 qm ist dafür ideal geeignet. Für die nachhaltige Verankerung der Community Arts in München ist eine langfristige Ausstattung des MUCCA mit Personal-, Sach- und Programmmitteln unumgänglich. Zum weiteren Ausbau zu einem beispielhaften, überregional leuchtenden und übertragbaren Modell wird es darauf ankommen, das Haus als Kulturförderfläche mit seinen aktuellen Betriebsstrukturen langfristig zu sichern und zu fördern.



Autor_innen

Biburger, Tom

- Studium: Theater- und Filmwissenschaft, Soziologie, Germanistik, FAU Erlangen/FU Berlin
- Beruf: Regisseur, Dramaturg, Autor, Schauspieler / Facilitator
- Arbeitsgebiete: Community Arts / Theaterpraxis, Regie, Dramaturgie, Regie- und Schauspieltheorie / Kulturmanagement / Angewandte Sozialforschung
- Gründung: Arts&Science – Internationale Assoziation für Politische Ökologie, Kunst und Ästhetik, Berlin / Junges Landestheater Bayern, hervorgegangen aus den Städtischen Bühnen Nürnberg / Institut für Angewandte Kulturelle Bildung, München / Labor München – Entwicklungsgemeinschaft Kreativquartier / Munich Center of Community Arts, München
- Wissenschaftlicher Mitarbeiter: Forschungsprojekt „Politik der Lebensstile“, FU Berlin / Forschungsgruppe „Audiovisuelle Soziologie“ FU Berlin
- Wissenschaftlich-künstlerischer Leiter, „Praxisforschungsprojekt – Leben lernen“, LMU, HM München, Universität Passau, FU Berlin
- Lehraufträge HM München
- Mitglied Münchner Community Music Aktionsforschungsgruppe
- Vorstand Institut für Angewandte Kulturelle Bildung, München
- Leitungsteam Munich Center of Community Arts

Daniel, Kathleen

- Studium: Fachoberschule Gestaltung Oldenburg / Freie Kunst, Berlin, Meisterschülerin Malerei, Harald Gnade und Andreas Amrhein / Schauspiel und Theaterpädagogik, Theaterschule Yorick, München
- Beruf: Bildende Künstlerin, Schauspielerin, Masken- und Figurenbauerin / Facilitator
- Workshopleitung, Community Performance, LMU München
- Workshopleitung, Community Digital, Institut für Angewandte Kulturelle Bildung
- Bühnenbild, Maskenbau, Puppenbau, Requisiten, u.a. für Blütenring e.V.
- Vorstand Labor München – Entwicklungsgemeinschaft Kreativquartier
- Vorstand Institut für Angewandte Kulturelle Bildung
- Leitungsteam Munich Center of Community Arts

Schlick, Wolfgang, „Wolff“

- Studium: Amerikanische, italienische und englische Literatur, LMU München
- Beruf: Musiker / Facilitator
- Bands und Projekte: Express Brass Band / Embryo / Radio Citizen / Monobo Son / The Poets of Rhythm Jisr / The Malcouns / The Boogooos / Los Poppoos
- Workshops und Musikprojekte an Schulen: Campus di Monaco - Internationale Montessori Schule / Landesschule an der Kurzstraße / Käthe-Kollwitz-Gymnasium München
- Mitglied Münchner Community Music Aktionsforschungsgruppe
- Gründungsmitglied Community Music Netzwerk München
- Community Arts: Community Orchester München / Brass Roots Training, MUCCA

Steinmüller, Ellen

- Studium: Professional Diploma in Dance Studies, Laban Centre London / Master of Arts in Dance Movement Therapy, University of London / Promotion in Geschichts- und Kulturwissenschaften, LMU München (laufend)
- Beruf: Community Dance Künstlerin und Choreographin / Facilitator
- Arbeitsgebiete: künstlerische Entwicklung, Planung und Leitung von aufführungsorientierten Community Dance Projekten, künstlerische Forschung
- Gründerin, Geschäftsführerin und Künstlerische Leitung von ExisTanz gUG
- Tanzkünstlerische Workshops und Projekte für das Community Programm der Bayerischen Staatsoper, Gärtnerplatztheater, Institut für Angewandte Kulturelle Bildung München
- Lehraufträge und Gastvorträge: University of London (Goldsmiths College), Canterbury Christ Church University, University of East London, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Internationale Kooperationen mit New Cambodian Artists in Phnom Penh, Kambodscha, und Dance United Yorkshire in Bradford, England

Fotonachweis

Tom Biburger, alle Fotos, außer:

Jenny Bill, alle S. 50

Rena Dumont, S. 28, Nr. 3+6 (Zählung von links nach rechts)

Jaume Villalba, S. 1, Nr. 4

Markus Weißschnur, S. 28, Nr. 4

Impressum

Institut für Angewandte Kulturelle Bildung

c/o Haus MUCCA

Schwere-Reiter-Str. 2c

80637 München