



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spiel des Erlebens –
Die Methode der Jeux Dramatiques“

Verfasserin

Sirith Tamara Slipek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Birgit Peter

Danksagung

Wie jedes Großprojekt, kann auch eine Diplomarbeit nicht ohne das Zutun vieler Menschen entstehen. Unterstützung solcher Art ist kostbar und darf nicht ohne Dank bleiben.

Allen voran gilt mein besonderer Dank meinen *Eltern*, die mich während meinem gesamten Studium jeweils auf die ihnen eigene Art gefördert haben. Ich weiß dies wirklich zu schätzen.

Ebenso möchte ich mich bei *Frau Dr. Mag. Birgit Peter* für die Betreuung und die interessanten Anregungen während des Schreibprozesses bedanken, sowie bei *Frau Dr. Mag. Nathalie Fratini*, die mir mit ihren Französischkenntnissen und ihrem Fachwissen zur Seite gestanden hat.

Mein Dank geht auch an *Julia Leichtfried*, die mich zum ersten Mal mit den Jeux Dramatiques in Kontakt brachte, und an *Brigitte Elser*, die mir mit ihrem Engagement zu einem der wichtigsten Quellwerke dieser Arbeit verholfen hat.

Danken möchte ich auch *Konrad Beil* für die gewissenhafte Korrektur, den fruchtbaren Gedankenaustausch und den Mut, den er mir zugesprochen hat. Dies gilt auch für *Dr. Clemens Hammer*, der mir oft geholfen hat mein Chaos wieder zu ordnen.

Nicht zuletzt ist es mir besonders wichtig meinen Kommilitonen *Jennifer Vogtmann* und *Florian Mayerhofer* für ihre Freundschaft, ihren spielerischen Ansporn und die wundervolle Zeit der letzten Jahre zu danken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Die Jeux Dramatiques von 1930 bis 2005.....	4
Léon Chancerel	5
Die Jeux Dramatiques nach Léon Chancerel.....	14
Heidi Frei	25
Chancerel, Frei und die Theaterpädagogik.....	34
3. Die Jeux Dramatiques als Methode	37
Spielbeispiel	38
Zielsetzung und Bezeichnung.....	41
Regeln und Strukturen.....	44
Modelle für Rohstoff- und Durchführungsphase.....	51
Führung durchs Spiel	59
Charakteristische Elemente der Jeux Dramatiques	63
Abgrenzung zu anderen Methoden.....	71
4. Die Jeux Dramatiques zwischen Praxis und Theorie	80
Zielgruppen und Anwendungsbereiche.....	81
Die Arbeitsgemeinschaften.....	86
Die Jeux Dramatiques im theatertheoretischen Diskurs.....	96
5. Resümee und Ausblick.....	110
Literaturverzeichnis	112
Abstract	119
Lebenslauf	121
Eidesstattliche Erklärung	122

1. Einleitung

Bislang haben die Jeux Dramatiques in der theaterwissenschaftlichen oder theaterpädagogischen Literatur kaum Aufmerksamkeit erhalten. Hier und da tauchen sie in Beiträgen der pädagogischen Disziplinen auf oder finden Erwähnung als theaterpädagogische Methode. Eine umfassende Betrachtung dieses einzigartigen Ansatzes, der das Spiel der Kinder in sein Zentrum stellt, ist dabei stets außer Acht gelassen worden. Diese Tatsache wirkt durchaus befremdlich, da die Jeux Dramatiques sich hinsichtlich ihrer historischen Wurzeln, ihrer methodischen Vorgehensweisen und der heutigen Praxis als ein äußerst lohnenswertes Forschungsobjekt erweisen. Kaum eine andere Methode ist so darauf bedacht, der Spiellust der SpielerInnen möglichst viel Freiraum zu geben und ihre Vorstellungskraft und Ausdrucksmöglichkeiten zu fördern. In den Jeux Dramatiques wählen und gestalten die AkteurInnen die zu spielenden Rollen selbst und stellen diese mit Hilfe einer begleitenden Spielleitung in einer Erzählung dar. Dabei ist Publikum unerwünscht und die SpielerInnen verzichten auf gesprochene Sprache. Reglementierungen dienen lediglich als Struktur für den Spielfluss, die Wünsche und Bedürfnisse der SpielerInnen stehen an oberster Stelle. Hinsichtlich Arbeitsfelder und Zielgruppen ist die Methode äußerst flexibel und weist einen eindeutig theaterpädagogischen Charakter auf.

Dennoch liegt bislang keine theaterwissenschaftliche Arbeit zu den Jeux Dramatiques vor. Die Frage, die sich nun stellt, ist, weshalb dem so ist. Ohne diese Frage jetzt konkret beantworten zu können, ließen sich Vermutungen anstellen, dass aufgrund der außergewöhnlichen Struktur die Theaterwissenschaft sowie die Theaterpädagogik diese Methode nicht in ihrem Fokus verorten. Zwar scheint eine Lokalisierung der Jeux Dramatiques in der Theaterpädagogik auf den ersten Blick nahe zu liegen,

dem muss aber lange noch nicht so sein. Deshalb setzt sich die vorliegende Diplomarbeit zwei Ziele. Die Hauptaufgabe dieser Arbeit soll die theaterwissenschaftliche Betrachtung und Beschreibung der Methode sein. Dies beinhaltet eine Erörterung der historischen Hintergründe und des Ursprungskonzepts, sowie eine Deskription der kontemporären Form der Methode mit theaterwissenschaftlichen Fokus. Die zweite Aufgabenstellung dieser Arbeit umfasst die Frage, ob die Jeux Dramatiques überhaupt als Theater verstanden werden können. Allerdings soll hier gleich vorneweg festgehalten werden, dass sich diese Arbeit lediglich als Anstoß für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Jeux Dramatiques versteht. Aufgrund der dürftigen Quellenlage und der verschiedenen methodischen Zugänge der Methode, kann hier nicht der Anspruch gestellt werden, alle Aspekte beschreiben oder alle Fragen beantworten zu können. Es würde den Rahmen dieser Arbeit schlichtweg überschreiten. Stattdessen soll versucht werden, die Jeux Dramatiques für die Theaterwissenschaft erfassbar zu machen und davon ausgehend Überlegungen für eine weitere Auseinandersetzung anzustellen. Dabei wird vor allem für die Beschreibung der Methode häufig auf praxisorientierte Anleitungsliteratur, die den Großteil der Werke zu den Jeux Dramatiques darstellt, zurückgegriffen. Um das breite Spektrum der verschiedenen Quellen möglichst dicht wiederzugeben, werden die Zitate teils ergänzend, teils vergleichend gegenübergestellt und mittels daraus resultierenden Fragestellungen und Hintergrundinformationen in Kontext gebracht.

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit gliedert sich in vier größere Kapitel, die jeweils einen Aspekt der Methode bearbeitet sollen. Zunächst widmet sich Kapitel 2 der historischen Entwicklung der Jeux Dramatiques von den Anfängen in den 1930er-Jahren bis zur kontemporären Form. Im Fokus stehen dabei der Begründer Léon Chancerel und Heidi Frei, welche die

Methode in den 1940er-Jahren aufgegriffen und weiterentwickelt hat. Neben geschichtlichen und theoretischen Hintergründen dieser Herausbildung wird auch das Ursprungskonzept der Jeux Dramatiques nach Chancerel beschrieben. Daher ist dieses Kapitel sehr umfassend und liefert wichtige Grundlagen für das Verständnis der heutigen Methode, die dann in Kapitel 3 beschrieben wird. Dafür soll ein Spielbeispiel einen ersten Eindruck vermitteln und das Verständnis der darauf folgenden Schilderungen über Grundstrukturen und Spezifika erleichtern. Das Kapitel schließt mit dem Versuch die Jeux Dramatiques gegenüber anderen Methoden, die Ähnlichkeiten aufweisen, abzugrenzen und damit die Deskription abzurunden. Darauf folgt in Kapitel 4 eine Auseinandersetzung mit dem „Arbeitsfelds Jeux Dramatiques“. Zunächst sollen hier die Zielgruppen und Anwendungsbereichen der Methode erörtert und mit Hilfe zweier stellvertretender Beispiele anschaulich gemacht werden. In Anschluss daran wird die Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques, die heute als offizielle, vertretende Instanz der Methode verstanden werden können, vorgestellt. Dies inkludiert ihre Definition der Jeux Dramatiques, ihre Zielsetzungen, sowie die Ausbildungslehrgänge für LeiterInnen der Jeux Dramatiques. Das letzte Unterkapitel eröffnet den theatertheoretischen Diskurs, der insbesondere nach einem Theaterbegriff in den Jeux Dramatiques fragt und welche Folgen sich daraus für die Methode aus theaterwissenschaftlicher Sicht ergeben. Zudem soll hier über eine disziplinäre Zugehörigkeit der Jeux Dramatiques nachgedacht werden, um einerseits eine Verortung innerhalb der Theaterwissenschaft zu erleichtern und zum anderen Lösungsansätze für die Problematik des Selbstverständnisses der Methode anzubieten. Abschließend bietet Kapitel 5 ein Fazit, sowie mögliche offene Fragen, die für eine weitere theatertheoretische Auseinandersetzung mit der Methode von Interesse sein könnten.

Generell werden in dieser Arbeit immer beide Geschlechter berücksichtigt. Da aber der Großteil der Praktizierenden weiblich ist, steht bei der Nennung beider Geschlechter die weibliche Form zuerst.

2. Die Jeux Dramatiques zwischen 1930 und 2005

Die Jeux Dramatiques, wie sie heute im deutschsprachigen Bereich praktiziert werden, können wohl kaum als homogene Methode bezeichnet werden. Man kann ihren Ursprung zwar bis in die 1930er-Jahre zurückverfolgen, dabei wird man jedoch zu dem Schluss kommen, dass die gegenwärtige Methode das Produkt einer jahrzehntelangen Weiterentwicklung darstellt. Die Weltanschauungen der auf sie Einfluss nehmenden Personen, gesellschaftliche Phänomene und die Erfahrungen der Praxis dienten dabei als Leitfaden. Was Chancerel 1930 begründete, wurde von Frei aufgegriffen und über ein halbes Jahrhundert weiterentwickelt. Die kontemporäre Theorie und Praxis der Methode überlagern ihre ursprünglichen Wurzeln jedoch oft, machen sie undeutlich oder sparen sie aus. Das Ursprungskonzept der Jeux Dramatiques, als Ausgangspunkt dieser Entwicklung, scheint damit in Vergessenheit geraten zu sein. Daher soll das folgende Kapitel im Besonderen den Begründer der Jeux Dramatiques, Léon Chancerel, und seine Konzeption der Methode in den Fokus rücken, um anschließend Freis Wirken auf die Methode herauszuarbeiten. Dies soll ermöglichen, ein besseres Verständnis für die Zusammensetzung der gegenwärtigen Praxis der Jeux Dramatiques zu erhalten und die angestrebte Deskription der Methode zu vervollständigen. Die hierfür notwendigen Quellen sind jedoch zum Großteil ausschließlich in französischer Sprache vorhanden. Daher werden im folgenden Kapitel für längere Direktzitate Übersetzungen in den Fußnoten angegeben. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass für manche Worte dieser Zitate mehrere Übersetzungsmöglichkeiten

bestehen, die leicht variieren können. Ausgewählt wurde jene Übersetzung, die dem Kontext entsprechend und sprachlich am sinnvollsten erschien.

Léon Chancerel

Sich Léon Chancerel mit Hilfe deutschsprachiger Quellen zu nähern, ist kein leichtes Unterfangen. Auch wenn seine Beiträge zu Theatertheorie, Theatergeschichte und Theaterpädagogik nicht unerwähnt bleiben, so scheint es bis heute noch kein Bedürfnis gegeben zu haben, sein Wirken in deutscher Sprache ausführlicher festzuhalten. In der Literatur findet sich lediglich ein deutschsprachiger Eintrag des schlesischen Literatur- und Theaterwissenschaftlers Joachanan Ch. Trilse-Finkelstein im *Lexikon Theater International* (1995), der in aller Kürze zusammenfasst:

„Chancerel, Léon (8. 12. 1886–1965), französ. Regisseur, Bühnenautor; Schüler →Copeaus, Mitarbeiter von →Dullin am T.de l'Atelier, 1927 mit →Jouvet Direktor der Comédies des Champs-Élysées, 1929 Gründer des Laienensembles Comédien-Routiers, das er bis 1939 leitete, gründete 1935 außerdem das Kindert. l'Oncle Sébastien u. verschiedene Truppen in der Provinz, darin seinem Lehrer Copeau folgend, initiierte die Volkstheaterbewegung Centre Dramatique Populaire; schrieb für seine Bühnen Stücke, adaptierte klass. Vorlagen, veröffentlichte zahlreiche theaterkrit., -theoret. u. -histor. Schriften. – Reformator des bürgerl. T.s mit dem Ziel der Öffnung für das arbeitende Volk, mit religiöser Tendenz.“¹

Trilse-Finkelstein weist Chancerel als vielseitigen Theatermann, interessiert an mehreren Gebieten, umgeben und beeinflusst von bekannten Theaterleuten seiner Zeit, aus. So hilfreich der Überblick dieses Eintrages für eine erste Orientierung sein mag, eröffnet jede der gegebenen Antworten auch gleich mehrere weiterführende Fragen, die man sich allerdings nur durch die Lektüre französischer Quellen

¹ Trilse-Finkelstein, Joachanan Ch.: „Chancerel, Léon“ In: Trilse-Finkelstein, Joachanan Ch.; Hammer, Klaus: *Lexikon Theater International*. Henschel Verlag: Berlin, 1995, S. 168.

ausreichend beantworten kann. Ein Werk, das dabei behilflich sein kann, stammt von Marilyne Romain aus dem Jahr 2005: *Léon Chancerel: portrait d'un réformateur du théâtre français*. Romain berichtet, dass Chancerel 1920 ein Schüler des Theaterkritiker, Schauspieler, Theatertheoretiker, Regisseur und Dramatiker Jacques Copeau², der einen entscheidenden Einfluss auf Frankreichs damalige Theaterlandschaft hatte. Durch ihn setzte sich Chancerel mit bekannten Theatertheoretiker auseinander: von Johann Wolfgang Goethe über Konstantin Sergejewitsch Stanislawski bis zu Edward Gordon Craig und Adolphe Appia.³ Chancerel hatte großes Interesse an Geschichte; sein Geschichtsstudium sollte ihm die Basis für seine theaterhistorische Arbeit geben⁴, die sich auch mit wichtigen Elementen der von Copeau angestrebten Theaterreform - wie griechisches Drama, mittelalterlichen Mysterien und Commedia dell'arte - beschäftigte. Ganz im Geiste seines Lehrers setzte sich auch Chancerel eine Reform des Theaters zum Ziel, die es vom Realismus weg und auf ihre Quellen zurückführen wollte.⁵ Diesen Wunsch nach Reform findet man auch in Chancerels Einleitung seines Werks *Les Jeux Dramatiques* (1942) wieder:

„On a mis bien longtemps en France à comprendre que l'expression dramatique spontanée, gratuite fonctionnelle, ' le jeu dramatique ', était, d'une part, l'un des meilleurs instruments de formation et d'éducation de l'enfance, et, d'autre part, le seul chemin de rénovation profonde de l'art du théâtre défiguré, dévoyé par des établissement de spectacle.“⁶

² Copeau, Jacques: *Critiques d'un autre temps. Études d'art dramatique*. Les Éditions de la Nouvelle Revue française: Paris, 1923, 5. Auflage.

³ Romain, Marilyne: *Léon Chancerel: portrait d'un réformateur du théâtre français (1886 – 1965)*. Editions L'Age d'Homme: Lausanne, 2005 S. 15.

⁴ Gignoux, Hubert: *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau – Léon Chancerel – Les Comédiens-Routiers – La Décentralisation dramatique*. Éditions de l'Aire: Lausanne, 1984 S. 19.

⁵ Romain, Marilyne: *Léon Chancerel*. S. 15.

⁶ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques: éléments d'une méthode*. Les Éditions du Cerf: Paris, 2. Auflage, 1942 S.10 „Es hat in Frankreich lange Zeit gebraucht um zu verstehen, dass der spontane, unentgeltliche, sachliche dramatische Ausdruck, „das dramatische Spiel“, auf der einen Seite das beste Instrument zur Bildung und Erziehung der Kinder und

Dieses Zitat ist von besonderem Interesse, da sich Chancerel hier auf seinen Zugang zur Theaterarbeit mit Kindern bezieht: „das dramatische Spiel“ als „bestes Instrument“ der Kindererziehung und als Grundpfeiler der Theaterreform. Diese Bildung sollte sich jedoch nicht nur auf künftige Schauspieler beziehen: Chancerel träumte von einer „orchestique“ der französischen Jugend, gleich jener des antiken Athens, welche durch ihre Ausbildung eine erneuerte „art dramatique“⁷ im Alltag etablieren sollte. Dabei folgt Chancerel Copeaus Idee des „théâtre populaire“, dessen Vorbild Copeaus Vorstellung des antiken Theaters Griechenlands war: ein Theater, das volkstümliche Bilder und Ideen produzierte und ausdrückte, damit das ganze Volk lernen und spirituellen Gewinn daraus ziehen konnte.⁸ Anhand dieses Ideals suchte Copeau die Rückkehr „des Theaters zu seinem religiösen Charakter, seinen heiligen Riten und seiner ursprünglichen Reinheit.“⁹ Und dieses Ideal spiegelt sich auch in Chancerels Hoffnung, eine „orchestique“ der französischen Jugend könnte die nach seiner Meinung durch Kommerzialisierung deformierte „art dramatique“ erneuern und aus der Theaterbürokratie befreien, wider. Als grundlegende Ausbildung dieser „orchestique“ sah Chancerel die Jeux Dramatiques, jene Methode, die ganz bewusst das Spiel in den Vordergrund stellt.¹⁰ Chancerel war als Fürsprecher des Spiels ein Kind seiner Zeit: Der deutsche Theaterwissenschaftler Joachim Fiebach nennt

auf der anderen Seite der einzige Weg für eine grundlegende Erneuerung der Kunst des entstellten Theaters, irreführt durch die Etablissements des Schauspiels, ist.“

⁷ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 6f. Anmerkung: Der französische Ausdruck "art dramatique" kann zwar direkt als Schauspielkunst übersetzt werden, wird hier jedoch von Chancerel in einem weiteren Sinn angewandt: Chancerel sieht sie in allen Handlungen des sozialen Lebens, in der Liturgie, in Ritualen und Protokollen, Spielen, Feierlichkeiten, Festen, aber auch in Schulen, Fabriken oder öffentlichen Plätzen. Daher wird der französische Originalbegriff verwendet, um durch eine Übersetzung die Bedeutung des Wortes nicht einzuschränken.

⁸ Copeau, Jacques; Rudlin, John [Hrsg.]: *Texts on theatre*. Routledge: London, New York, 1990. S.186f.

⁹ Ebda. S.198.

¹⁰ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 6f.

zum Beispiel auch den österreichischen Theater- und Filmregisseur, Intendant, Theaterproduzenten und -begründer Max Reinhardt als einen Vertreter des künstlerischen Spiels, der darin die „Oase des Glücks“¹¹ zu finden hoffte. Die Rückkehr zum Spiel als andere Welt, in der „man das Zu-sich-selber-Kommen und der produktiven [sic.] Selbst-Verwirklichung des Individuums“¹² suchte, sieht Fiebach als das Ergebnis der sozio-kulturellen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts. Diese hemmten den damaligen Menschen in seiner Eigenbestimmung, entfremdeten ihn von seiner „Schöpferkraft“ und schafften kreative Spielräume ab. Das autarke, verabsolutierte Theater der Jahrhundertwende, so Fiebach, sei eine Flucht vor dieser Realität, in der die Macht der kreativen Phantasie keinen Platz mehr hatte, gewesen.¹³ Geht man auf diesen Aspekt der „(neu)romantische[n] Flucht vor solchen Realitäten“ ein, versteht man auch, warum das autarke Theater sich so gegen den damaligen Realismus auf der Bühne, der während der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bis ins Extrem gesteigert wurde, wehrte und die in jener Zeit erträumten Reformen, gleich ob bei Craig oder Meyerhold, die Abkehr vom illusionistischen Theater forderten: Das Theater sollte einen künstlerischen Ausgleich zur Realität schaffen und nicht mit realistischer Detailliebe an sie erinnern oder sie gar reproduzieren.¹⁴

Chancerel sah in den Jeux Dramatiques also nicht nur eine Methode zur Stärkung der „art dramatique“ für die französische Jugend. Er versprach sich von ihnen außerdem, die Praxis der französischen Kultur und der Spiritualität im Sinne Copeaus zu verbreiten und wirklich verständlich zu

¹¹ Fiebach, Joachim: *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Henschel Verlag: Berlin, 3. Auflage, 1991 S. 65.

¹² Ebda. S. 64.

¹³ Ebda. S. 63f.

¹⁴ Ebda. S. 63.

machen, so dass es „un des meilleurs facteurs de cette renaissance“¹⁵ wäre. Der von Copeau übernommene Ansatz, dass die Erneuerung der „art dramatiques“ auf den Schultern der Kindererziehung ruhe, führte Chancerel jedoch auch unweigerlich in den Bereich der Pädagogik. Neben den Auswirkungen einer solchen Reformbewegung auf die Theaterkultur formulierte Chancerel zudem klare Ziele für die PädagogInnen, die mit den Jeux Dramatiques arbeiten wollten. Er betonte die entwicklungsfördernden Aspekte seiner Methode auch abseits der zukünftigen Theaterreform und wie sie die Kinder in Fragen von Beobachtung, Gleichgewicht, Rhythmus, Individualität, Disziplin und vielem mehr fordern und sie zum Denken anregen würden.¹⁶ Die zwei Hauptziele, die Chancerel den PädagogInnen für die Arbeit mit den Jeux Dramatiques mitgab, lauten:

- „A. – Donner aux enfants des moyens d’expression les plus complets possibles.
- B. – Former en même temps leur sens artistique, leur sens social, leur caractère.“¹⁷

Alle von Chancerel hier genannten Aspekte können heute in den verschiedenen Methoden der Disziplin Theaterpädagogik, je nach Schwerpunktsetzung verstreut, gefunden werden, wie zum Beispiel bei Augusto Boals Theater der Unterdrückten¹⁸ oder Ingo Schellers szenischer Interpretation¹⁹. Es bietet sich demnach der Rückschluss an, dass Chancerel nach heutigem Verständnis theaterpädagogisch tätig war.

¹⁵ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 18. Übersetzung : „einer der besten Übermittler dieser Renaissance.“

¹⁶ Ebda. S. 6.

¹⁷ Ebda. Übersetzung: „A. – Den Kindern die Mittel zum größtmöglichen Ausdruck geben. B. – Zur gleichen Zeit ihr künstlerisches Empfinden, Sozialverhalten und ihren Charakter ausbilden.“

¹⁸ Boal, Augusto; Baumann, Till [Hrsg.]: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Suhrkamp Verlag: Berlin, 2013 S. 93ff.

¹⁹ Czerny, Gabriele; Spinner, Kaspar H. [Hrsg.]: *Theaterpädagogik. Ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension*. Wißner-Verlag: Augsburg, 7. Auflage, 2011 S. 35f.

Untrennbar verknüpft mit Chancerels Konstituierung der Jeux Dramatiques sind die französischen Pfadfinder, die er 1929 als Partner für seine Theaterforschung entdeckte.²⁰ Damals befand sich Chancerel in einer Schaffenskrise. Seine Pläne, die Erneuerung der „art dramatique“ umzusetzen, hatten kein Umfeld in dem sie sich etablieren hätten können und seine Orientierungslosigkeit dehnte sich zu einer Depression aus.²¹ Die Kooperation mit den Pfadfindern gab ihm schließlich das notwendige Umfeld und die Mittel um seine Ideen umzusetzen. Die französischen Pfadfinder waren damals bereits eine gut strukturierte und in Frankreich fest verankerte Gemeinschaft mit einer ausgeprägten Identität und großer Kohärenz, die dazu bemerkenswerte Ähnlichkeiten in ihren Vorstellungen zu Copeaus Doktrin einer ganzheitlichen Bildung²² zeigte und dem Schauspiel bereits einen privilegierten Platz einräumte²³. Romain schildert ausführlich wie es zur Kontaktaufnahme der französischen Pfadfinder mit Chancerel kam: 1929 wurde Chancerel von dem französischen Jesuiten-Priester Paul Doncoer beauftragt die Weihnachtsgeschichte in dem Pariser Arbeitervorort Valenton zu inszenieren. Chancerel nutzte diese Gelegenheit, um seine bislang gesammelten Ideen umzusetzen und orientierte sich bei der Inszenierung des „Noël routiers“ an den Regeln der Commedia dell’arte. Der Erfolg der Aufführung führte bereits wenige Tage später zum Besuch von Paul Froger, dem Chef de Clan, und Bernadette Barbier, der Commissaire des Chefs de Meute, bei dem sie ihn beauftragten für weitere Feste, wie Ostern oder Allerheiligen, Inszenierungen vorzubereiten. Aus dieser Kooperation entstand nur wenige Monate später eine Gruppe, die es sich zum Ziel setzte eine Reform und Verbesserung des Schauspiels in der Pfadfinderbewegung zu

²⁰ Romain, Maryline: *Léon Chancerel*. S. 131.

²¹ Ebda. S. 132.

²² Ebda. S. 131f.

²³ Ebda. S. 15 und ein nicht ausgewiesenes Zitat Baden-Powells diesbezüglich findet sich hier Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 13f.

erwirken.²⁴ Chancerel übernahm den Vorsitz dieser Gruppierung und begann das bereits vorhandene Schauspiel der Pfadfinder mit System zu strukturieren, um aus der unbeholfenen Unterhaltung eine künstlerische Praxis und ein Bildungsinstrument zu machen. Hierfür gründete Chancerel 1930 ein Zentrum für die Schaffung, Dokumentation und Verbreitung der neuen Theaterordnung, das Centre d'Études et de Représentations Théâtrales Scouts, kurz CERTS.²⁵ Diese Organisation bildete den Ausgangspunkt der weiteren Entwicklungen: Zum einen diente es als Schulungszentrum, in dem junge Pfadfinder ein Schauspiel-Abzeichen durch die Absolvierung strenger Examen erlangen konnten. Diese sollten die Qualität der dramatischen Darstellungen in der Pfadfinderbewegung verbessern, indem auf Ästhetikempfinden und technische Perfektionierung abgezielt wurde. Des Weiteren war dieses Zentrum ein „bureau des spectacles fédéraux“, das als Lieferant für Texte, Inszenierungskonzepte, Pläne und nützliche Auskünfte über die Theatergruppen der verschiedenen Provinzen, gegebenenfalls sogar Material für die Bühne oder die Requisiten diente. Hier wurde, beginnend mit November 1932, auch das *Bulletin de Comédiens Routiers* herausgegeben.²⁶ Zwischen 1932 und 1950 erschienen beinahe regelmäßig 10 Ausgaben dieser Zeitschrift pro Jahr, lediglich unterbrochen vom Krieg. Das Nachrichtenblatt fungierte als eine Art Revue über die Tätigkeiten der Organisation und präsentierte sich als Sammlung verschiedenster Inhalte: Definitionen von Theaterbegriffen, eine Rubrik zum Thema „Pfadfindertum und Theater“, Artikel über theaterrelevante Themen wie Masken, Listen dramatischer Übungen, Ratschläge in pädagogischen Angelegenheiten, Vorschläge für das Repertoire der Pfadfindergruppen, Aphorismen, Presseauszüge, Skizzen, Photographien, Bibliographien und Briefe der Pfadfinder. Das *Bulletin* war

²⁴ Romain, Maryline: *Léon Chancerel*. S. 156f.

²⁵ Ebda. S. 146.

²⁶ Ebda. S. 148.

ein wichtiges Werkzeug um Chancerels Theaterreform zu verbreiten und fand trotz der geringen Auflage von lediglich 700 Exemplaren weite Verbreitung.²⁷ Aber das CERTS war auch in anderer Hinsicht von Bedeutung, denn 1931 entwickelte sich aus der Schule des CERTS eine Laienschauspieltruppe, die für die theaterpädagogischen Entwicklungen Frankreichs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts relevant sein sollte: Les Comédiens Routiers de Île-de-France.²⁸ Sie war das Theaterlabor des CERTS und erfüllte so den dritten Aufgabenbereich des Zentrums, der „création“ von Theater.²⁹ Wolfgang Wöhlert schreibt in seinem Artikel „Theatre for young audiences“ in *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* von Don Rubin über die Entwicklungen des Kinder- und Jugendtheaters in Europa. Darin nennt er Chancerel als den französischen Vertreter des Theaters für junges Publikum. Er führt jedoch ausschließlich das *Théâtre de l'Oncle Sébastien* an³⁰, in dem die *Comédiens Routiers* von 1937 bis zum Krieg im Stil der Commedia dell'arte eigens für Kinder entwickelte Stücke mit starkem Improvisationscharakter spielten.³¹ Léon Chancerels theaterpädagogische Aktivitäten in der französischen Pfadfinderbewegung lassen sich demnach auf drei wichtige Bereiche zusammenfassen: Erstens seine Mitwirkung und Leitung bei den Comédiens Routiers, die Kinder und Jugendliche ausschließlich als Rezipienten von Theater adressierten. Zweitens, seine direkten Arbeit mit den Kindern und Jugendlichen der Pfadfinderbewegung als tätiger Theaterpädagoge. Und drittens, die schriftliche Auseinandersetzung mit theoretischen Hintergründen und praktischer Umsetzung von theaterpädagogischer Arbeit durch das *Bulletin*. Das *Bulletin* bearbeitete die Jeux

²⁷ Romain, Maryline: *Léon Chancerel*. S. 214f.

²⁸ Ebda. S. 158.

²⁹ Ebda. S. 148.

³⁰ Wöhlert, Wolfgang: „Theatre for young audiences.“ In: Rubin, Don [Hrsg.]: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1. Europe*. Routledge Europe: London, New York, 1994, S. 23 – 26 auf S. 24.

³¹ Gignoux, Hubert: *Histoire d'une famille théâtrale*. S. 205f.

Dramatiques immer wieder in kleinen Einheiten, hielt fest, erklärte, beantwortete Fragen. Doch der Wunsch der Praktizierenden nach einem ausführlichen Leitfaden ließ Chancerel schließlich *Les Jeux Dramatiques* schreiben. Darin versuchte er 1936, gemeinsam mit zwei ehemaligen Schülerinnen des damaligen CERTS, Hélène Charbonnier und Anne-Marie Saussoy, seine Erfahrungen festzuhalten und die bis dahin gegebenen Informationen zu vervollständigen.³² Bevor auf den konkreten Entwurf der Jeux Dramatiques Mitte der 1930er-Jahre eingegangen wird, soll hier jedoch noch vermerkt werden, dass Chancerel seine zwei Mitarbeiterinnen in der Einleitung nicht nur anführt, sondern auch ankündigt, das Wort an sie weiter zu geben. Die praktischen Kapitel seien das Werk dieser beiden Pfadfinder-Leiterinnen und stützten sich auf ihre praktischen Erfahrungen mit ihren Gruppen.³³ Es ist also für die nachfolgende Skizzierung der Methode wichtig zu beachten, dass es nicht genau hervorgeht, ob Chancerel das ganze Buch alleine geschrieben hat oder ob es zum Teil von diesen beiden „Mitarbeiterinnen“, wie er sie nennt, verfasst wurde. Seine Formulierung lässt im Unklaren, ob lediglich die praktischen Erfahrungen von den beiden an ihn weiter gereicht wurden und von ihm niedergeschrieben wurden oder ob sie ebenso Autorinnen des Werkes sind. Chancerel bezeichnet das Buch als das erste Ergebnis einer kollektiven Handlung, lässt weitere Informationen über die Zusammenarbeit allerdings aus.³⁴ Offiziell ist das Werk allein unter Léon Chancerels Namen erschienen. Ebenso scheint sich der Text die meiste Zeit auf seine Person zu beziehen und bislang wird Chancerel auch als alleiniger Begründer der Jeux Dramatiques behandelt.

³² Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 11.

³³ Ebda. S. 11f.

³⁴ Ebda. S. 11.

Die Jeux Dramatiques nach Léon Chancerel

"Les JEUX DRAMATIQUES seront donc des jeux donnant aux enfants le moyen d'extérioriser, par le mouvement et la voix, leurs sentiments profonds et leurs observations personnelles. Ils auront pour objet d'augmenter et de guider leurs désirs et leurs possibilités d'expression."³⁵

Der Ausdruck der Kinder war für Chancerel eines der zentralen Elemente in den Jeux Dramatiques. Er betonte dies nachdrücklich und distanzierte sich damit ganz bewusst vom Kindertheater, wie er es Anfang der 1930er-Jahre in Paris im Théâtre du Petit Monde erlebt und beschrieben hatte: viereinhalb-jährige Stars, „ausstaffiert wie Zirkushunde“.³⁶ Auch in seiner begeisterten Beschreibung der sowjetischen Kindertheaterkultur zeichnet sich klar ab, was in den Jeux Dramatiques nicht erwünscht ist: „Kinder an die Mechanik zu gewöhnen“, wie einen dressierten Affen oder Papageien. Oder ihnen konventionelle Gesten eintrichtern, die sie dann wiederholen sollen. Das Abspielen von vorgefertigten Stücken, sowie das Vorführen von „Wunderkindern“ in öffentlichen Aufführungen, also vor den Kindern fremdem Publikum, waren für ihn ebenso inakzeptabel.³⁷ Dies war Chancerel ein wichtiges Anliegen: Das Spiel sollte zum Wohl von Körper und Seele, für ein besseres Verständnis des Selbst und der Spielgruppe praktiziert werden und nicht für den Applaus eines außenstehenden Publikums. Für ihn handelte es sich nicht um Theaterspielen im Sinne einer „exhibition“, sondern „d'une libération constante, d'une *expression normale*, personnelle et communautaire.“³⁸ Deshalb machte sich Chancerel auch eingehend Gedanken zur Bezeichnung der Methode.

³⁵ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 5. Übersetzung: „Die JEUX DRAMATIQUES sind daher Spiele, die den Kinder die Mittel geben, um durch Bewegung und Stimme ihre tiefen Gefühle und persönlichen Beobachtungen auszudrücken. Sie zielen darauf ab, ihre Wünsche und Möglichkeiten des Ausdrucks zu stärken und anzuleiten.“

³⁶ Gignoux, Hubert: *Histoire d'une famille théatrale*. S. 205.

³⁷ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 16f.

³⁸ Ebda. S. 8. Übersetzung: „um eine beständige Befreiung, um einen normalen Ausdruck, persönlich wie gemeinschaftlich.“

Gleich zu Beginn der Einleitung in *Les Jeux Dramatiques* erörterte er seine Wahl der Begriffe:

„C'est à dessein que nous employons le terme 'jeu'. Il implique, d'une part, que cette activité est une activité normale de l'enfance. Il sous-entend, d'autre part, règles et conventions, dont le jeu n'est pas plus que l'art ne saurait se passer. Si, en tant que qualificatif, nous employons 'dramatique' au lieu de 'théâtral' qui éveille l'idée de scène et de représentation publique, c'est parce que, dans notre esprit, 'dramatique', écartant cette notion, indique simplement que l'enfant s'exprime par l'action pour son plaisir et son développement personnels.“³⁹

Eine solche Methode für die Theaterarbeit mit Kindern, die weder eine Aufführung noch die schauspielerische Ausbildung der Kinder als vorrangiges Ziel hat, sondern Aspekte der Entwicklungsförderung, des sozialen Lernens und vor allem des reinen Vergnügens für die SpielerInnen ins Zentrum stellt, war laut Chancerel in Frankreich am Anfang des 20. Jahrhunderts ein Novum. Er verweist jedoch auf die damalige Bandbreite theaterpädagogischer Aktivitäten im internationalen Bereich, von der er sich inspirieren ließ und betonte: „Nous n'avons rien inventé.“⁴⁰ Ausgehend von dem Wunsch, der Jugend Wissen über Schauspiel und Theater zu kommunizieren, orientierte sich Chancerel an einer selbstständigen Arbeitsweise der Kinder: Um durch die eigene Erfahrung die wichtigsten Kriterien für die Perzeption von Schauspiel zu vermitteln und damit seiner ersehnten Erneuerung des Theaters den Weg zu bahnen, bevorzugte Chancerel, dass sich die Kinder gemeinsam das dargebotenen Spiel reflektierten. Dies habe nicht nur den Vorteil, besser

³⁹ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 5. Übersetzung: „Es ist beabsichtigt, dass wir den Begriff ‚Spiel‘ benutzen. Er impliziert einerseits, dass diese Tätigkeit eine normale Aktivität der Kindheit ist. Andererseits versteht man darunter Regeln und Normen, ohne denen das Spiel, so wie die Kunst, nicht auskommen kann. Wenn wir, in der Eigenschaft eines Bestimmungswortes, ‚dramatisch‘ anstatt ‚theatral‘, welches die Idee der Bühne und der öffentlichen Vorstellung weckt, gebrauchen, ist das deshalb, weil in unserem Sinne ‚dramatisch‘, diese Vorstellung bei Seite drängt, einfach anzeigt, dass sich das Kind durch die Handlung zu seinem Vergnügen und für seine persönliche Entwicklung ausdrückt.“

⁴⁰ Ebda. S. 15. Übersetzung: „Wir haben nichts erfunden.“

verständlich zu sein als die Theorie der Pädagogin oder des Pädagogen, es würde auch die Wahrnehmung der SpielerInnen hinsichtlich dessen, was Zuschauer benötigen, um eine Szene zu verstehen, und was dabei wichtig ist, schulen.⁴¹ Die Fantasie und das Denken der Kinder anzuregen, war ebenfalls ein wichtiger Teil seiner pädagogischen Grundlinie, die sich in *Les Jeux Dramatiques* besonders dann zeigt, wenn er auf die Fragen, Bedürfnisse und Ängste der PädagogInnen, an die das Werk gerichtet war, einging. So ermutigte Chancerel seine LeserInnen sich von aufkommenden Zweifeln, zum Beispiel bezüglich praktischer Umsetzbarkeit, zu befreien, sich zunächst an den Kindern zu orientieren und von ihnen führen zu lassen. Er bekräftigte immer wieder seine Beobachtung des „natürlichen“ Hang der Kinder zur dramatischen Darstellung und ihre Fähigkeit sich ihren Regeln zu unterwerfen. Daher könne die Methode unter den richtigen Umständen nicht fehlschlagen. Die Schaffung dieser richtigen Umstände war für Chancerel vor allem eine Einstellungssache der PädagogInnen: Zum einen durfte die Pädagogin oder der Pädagoge am erzieherischen Wert der Schauspielkunst nicht zweifeln und musste stets auch seine eigene, persönliche Note einbringen.⁴² Zum anderen war für ihn die Haltung der Pädagogin oder des Pädagogen gegenüber den SchülerInnen das entscheidende Moment gelungener Bildungsarbeit: „[...] il faut qu’il les aime, s’en fasse aimer, et pour cela soit près d’eux, ‘entre dans le jeu’ avec eux.“⁴³ Er forderte die PädagogInnen außerdem dazu auf, sich nicht zu strikt an die Angaben seines Werkes zu halten. Denn obwohl *Les Jeux Dramatiques* voller praktischer Übungsbeispiele ist, wies Chancerel darauf hin, dass es sich hier lediglich um Vorschläge handelte. Weder die Anordnung noch die Einteilungen der Übungen waren zwingend

⁴¹ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 61ff.

⁴² Ebda. S. 65ff.

⁴³ Ebda. S. 67. Übersetzung: „es ist notwendig, dass er sie liebt, sich beliebt macht und deshalb ihnen nahe ist, mit ihnen ‚ins Spiel tritt‘.“

so einzuhalten und Chancerel warnte vor einer starren Übernahme der Strukturen. Auch von stagnierender Wiederholung riet er ab, da die Kinder bei zu wenig Abwechslung schnell das Interesse verlieren würden.⁴⁴

Bei der Beschreibung seiner Methode formulierte Chancerel vier grundlegende Elementen für die Arbeit mit den Jeux Dramatiques. Das erste dieser Basiselemente sah er in der körperlichen Fähigkeit. Diese hatte für ihn insofern große Bedeutung in den Jeux Dramatiques, da Schauspielkunst für Chancerel Aktion und Bewegung war. Daher waren eine gewisse körperliche Sicherheit und die Fähigkeit sich durch Gesten auszudrücken, seines Erachtens erforderlich. Aber er betonte auch die positiven Effekte körperlicher Betätigung auf die Psyche: sie bringe die SpielerInnen in einen Zustand des Wohlbefindens und der Entspannung, welchen er als unabdingbar für den Akt der „Art Dramatique“ ansah.⁴⁵ Er unterteilte die Erziehung der körperlichen Fähigkeit in fünf Übungsgruppen: Gleichgewicht, Gelenkigkeit, Genauigkeit und Schnelligkeit von Reflexen, Leichtigkeit und Gewandtheit sowie Sinn für Rhythmus. Zu diesen gab er in seinem Werk detaillierte, praktisch orientierte Übungsanweisungen, teilweise mit Skizzen versehen.⁴⁶ Bereits hier schlug er vor, den Kindern die Übungen durch das Ansprechen der Fantasie reizvoller zu machen und sie zu „dramatisieren“.⁴⁷ Als zweite wichtige Grundlage nannte Chancerel die stimmliche Fähigkeit, bei der es nicht um das Erlernen von Bühnenaussprache oder Rhetorik geht, sondern vor allem eine Schulung des Stimmorgans und die Fähigkeit Gefühle stimmlich auszudrücken. Dies sollte die Pädagogin oder der Pädagoge durch Übungen mit Silben,

⁴⁴ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 68.

⁴⁵ Ebda. S. 21 Anmerkung: Diesen Ansatz findet man auch bei seinem Zeitgenossen Stanislawski, der die Wichtigkeit körperlicher Übungen und Entspannung für den Schauspielprozess betonte. Stanislawski, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*. Henschel Verlag: Berlin, 1983 S. 118ff und S. 196.

⁴⁶ Ebda. S. 22.

⁴⁷ Ebda. S. 37ff.

Rhythmus, Stimmlagen, Tonhöhen, Lautstärken und Intonationen, sowie Übungen und Spiele mit Phrasen, Liedern und assoziativen Lauten zu Gefühlen trainieren.⁴⁸ Ein weiteres fundamentales Element der Jeux Dramatiques war für Chancerel das Beobachten und Wiedergeben. Er setzte der dramatischen Handlung die genaue Beobachtung von Situationen, Handlungen und Details, sowie die perfekte „Assimilierung“ des Beobachteten voraus und nannte sie den Ausgangspunkt einer „création“.⁴⁹ Seines Erachtens erfordert die Reproduktion des Beobachteten sehr viel persönliche Anstrengung, da sie sowohl eine Umsetzung der Wirklichkeit voraussetzt, als auch eng an den Ausdruck der Gefühle gekoppelt ist. Es gilt nicht nur das nachzubilden, was man beobachtet hat, sondern es zu adaptieren und seine eigenen Gefühle und Erfahrungen aus der Vergangenheit mit den Nachzubildenden zu assoziieren.⁵⁰ Übungen zur Beobachtung von Tieren, Menschen, Pflanzen und unbelebten Objekten in verschiedenen Situationen, Gefühlszuständen oder Aktivitäten sollten den Kindern das Erlernen dieser wichtigen Komponente der Jeux Dramatiques ermöglichen.⁵¹ Gemeinsam mit den eben genannten Elementen sah Chancerel den Gemeinschaftssinn als essentiell für die Jeux Dramatiques an, da er den Kindern nicht nur hilft ihren Lernfortschritt zu erkennen, sondern auch das Bedürfnis der Kinder, gemeinsam zu spielen, fördert. Chancerel hielt neben kollektiven, teilweise auch dramatisierten Übungen, bei denen es um Abstimmung mit der Gruppe und selbstständige Organisation geht, auch Tänze für ein

⁴⁸ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 40ff.

⁴⁹ Ebda. S. 46f.

⁵⁰ Ebda. S. 47 Anmerkung: Hier kann man die affinen Elemente zu Stanislawskis Kunst des Erlebens erkennen, die sich auf den Grundsatz des emotionalen Gedächtnisses stützt. Zu finden in Stanislawski, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. S. 191 und Fiebach, Joachim: *Von Craig bis Brecht*. S. 141.

⁵¹ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 50ff.

besonders geeignetes Mittel den Gemeinschaftssinn zu stärken, da sie eine gute Schulung des gemeinsamen Rhythmus darstellen.⁵²

Dieses Fundament sah Chancerel als notwendig, um die Jeux Dramatiques umzusetzen. Es dient als Vorbereitung der SpielerInnen, schult deren Fähigkeiten und macht die Jeux Dramatiques im eigentlichen Sinne, die er als „des improvisations ou des compositions rapides sur des sujets donnés“⁵³ bezeichnete, erst möglich. Sie waren für Chancerel ein Werkzeug, das die Kinder in eine „ambiance de création dramatique“ versetzt und die Voraussetzungen zur gemeinsamen Erarbeitung eines „œuvre dramatique composée“ schafft. Er sah sie lediglich als Anfänge oder Teile einer Synthese, aus der durch Weiterentwicklung, Verknüpfung oder Ergänzung ein „œuvre collective“ entstehen sollte. Er nannte diese Synthese „mise en œuvre“ und versprach sich von ihr eine Bildungsergänzung für die SpielerInnen⁵⁴, da es weitere Dimensionen des Theaters für die SpielerInnen eröffnet: So muss man, im Vergleich zu den einzelnen Improvisationen, für das „œuvre“ auch Faktoren wie einen einheitlichen Inszenierungsstil, damit eine ästhetische Gesamtheit gegeben ist.⁵⁵ Hier sollten die Kinder, nach Chancerels Idee, Erfahrungen zum Thema Inszenierung machen, indem sie selbst erlebten, wie schwierig es ist, im Spannungsfeld zwischen künstlerischen Freiheiten, literarischen Vorlagen und logischen Abfolgen einen Weg zu finden und diesen in ein „œuvre collective“ zu integrieren.⁵⁶

Die Themen für die Jeux Dramatiques und auch für das dramatische Gemeinschaftswerk können nach Chancerel aus den verschiedensten

⁵² Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 56ff.

⁵³ Ebda. S. 61. Übersetzung: „von Improvisationen oder schnellen Darstellungen zu einem gegebenen Thema.“

⁵⁴ Ebda. S. 73.

⁵⁵ Ebda. S. 128f.

⁵⁶ Ebda. S. 88.

Feldern kommen: Alltag, Umwelt, Geschichte, Religion, Märchen, Sagen, Festlichkeiten und Erzählungen. Wichtige Merkmale brauchbarer Themenvorschläge sind, dass sie die Fantasie der Kinder anregen und eine klare Linie mit Anfang, Knotenpunkt der Handlung und Ende haben. Der letzte Punkt bezieht sich hier vor allem darauf, dass das Spiel auch für Zuschauer einen Sinn ergeben sollte, was für die beteiligten SpielerInnen oft nur schwer erkennbar sei, weil sie die Szenenfolge während des Spiels oft nicht im Auge behalten würden.⁵⁷ Weiters sollte bei der Wahl des Themas darauf geachtet werden, dass Erklärungen oder Dialoge durch Handlungen ersetzt werden können. Auch die darzustellenden Gefühle und Charaktere sollten nicht zu komplex sein, da die Kinder sie ansonsten schwer wiedergeben könnten und es die Einfachheit und Klarheit der Handlung verhindern würde. Sie sollten durchaus „poetisch“ sein und eine „freie, fantasievolle Atmosphäre“ schaffen, aber dennoch möglichst „lebensnah“ bleiben.⁵⁸

Chancerel wies allerdings auch auf die Gefahr hin, dass die Gruppendynamik schnell in eine „Anarchie“ ausarten könne: Gerade wegen der selbstständigen Arbeitsweise, die er den Kindern näher bringen wollte, könnten sie die eigenen Interessen in den Vordergrund rücken, anstatt jeweils ihren Teil zum Fortgang der Geschichte beizutragen. Nach Chancerel wäre diese Gefahr geringer, wenn die SpielerInnen so wenig wie möglich sprächen. Damit meinte Chancerel aber kein stummes Spiel. Die *Jeux Dramatiques* sollten durchaus voller Geräusche, Rhythmen, Worte und Gesänge sein, aber nur wenn sie für das Verständnis und die Lebendigkeit der Szene notwendig sind. Er warnte vor dem zu häufigem Gebrauch von Sprache, der das „echte“ Spiel gefährde und die Kinder

⁵⁷ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 62.

⁵⁸ Ebda. S. 88.

dazu verführe, schlechte Schauspieler zu kopieren.⁵⁹ Dementsprechend lehnte er auswendig gelernte Texte ab, da es die SpielerInnen dazu verleite, nicht über das Gesagte nachzudenken, und sie die Reden daher unpersönlich darbringen würden.⁶⁰ Die Kinder sollten sich die darzustellende Geschichte ausreichend aneignen, um den Text individuell und spontan wiederzugeben. Chancerel ließ hier nur wichtige Kernphrasen bekannter Geschichten als Ausnahmen zu, da ohne sie die Geschichte nicht mehr dieselbe sei.⁶¹ Chorrezitation, die Chancerel auf Grund ihrer Ästhetik und wegen des starken Gemeinschaftssinns schätzte, sei stark zu begrenzen, da die richtige Technik außerhalb der Fähigkeiten nicht spezialisierter Kinder liege und die wenigsten AusbilderInnen die Schwierigkeiten und die Art des Genres kennen würden.⁶² Die akustische Belebung der Spiele hielt Chancerel für äußerst wichtig. Gesänge, Geräusche und Musik sollten die Sprache weitgehend ersetzen und das Spiel beleben. Da Kinder im Eifer des Gefechts jedoch oft die akustische Begleitung ihrer Handlungen vergessen würden, schlug Chancerel vor, den SpielerInnen einen unterstützenden Chor, beziehungsweise ein kleines Orchester, zur Seite zu stellen, wobei die gebrauchten Instrumente möglichst einfach gehalten werden sollten: Trommeln, Triangeln, Rasseln, Flaschen, Töpfe, Kieselsteine, Glöckchen, Pfeifen, Mundharmonika oder Xylophon. Auch die akustische Begleitung sei von Kindern komponiert und ausgeführt anzustreben, da „plus la mise en scène sera l'oeuvre de l'enfant, plus il en tirera profit, plus il s'y passionnera, plus l'oeuvre aura vraiment ,un style‘.“⁶³

⁵⁹ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 63.

⁶⁰ Ebda. S. 129.

⁶¹ Ebda. S. 88.

⁶² Ebda. S. 129f.

⁶³ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 131. Übersetzung: „je mehr die Inszenierung das Werk des Kindes sein wird, desto mehr wird es daraus Nutzen ziehen,

Zudem nannte Chancerel die Möglichkeit, das Spiel von einem Spielleiter führen zu lassen, um die SpielerInnen, vor allem die jüngeren unter ihnen, zu unterstützen. Dieser „meneur de jeu“ konnte sowohl durch die Pädagogin oder den Pädagogen als auch von einem Kind besetzt sein und hatte die Aufgabe, durch seinen Vortrag das Spiel zu erklären, zu binden und somit die Ideen oder die Moral der Geschichte herauszuarbeiten. Der „meneur de jeu“ sollte nach Chancerel im Hintergrund sein, der Spielsequenz einen sicheren Akzent geben und gegebenenfalls seinen Text auch an das improvisierte Tun auf der Bühne anpassen können. Daher verwies Chancerel auch ausdrücklich darauf, dass, wenn ein Kind die Rolle der Spielleiterin oder des Spielleiters einnehmen wolle, es sich um ein für diese Tätigkeit begabtes Kind handeln solle. Der Text könne sonst leicht leblos werde und sich nicht mehr spontan an das Geschehen auf der Bühne anpassen.⁶⁴

Auch die Kostüme bedachte Chancerel in der Ausarbeitung der Jeux Dramatiques: Sie seien notwendig und die Kinder würden sie sich wünschen, da das Bedürfnis zur Verwandlung durch sie befriedigt würde. Chancerel betonte jedoch, dass der Wert von Kostüm und Requisit, nicht in deren „Reichtum“ liegt, sondern viel eher in der „Macht des Vorschlags“ für SpielerInnen und ZuschauerInnen.⁶⁵ Für Chancerel galten hierbei Fantasie und Einfachheit als die wichtigsten Kriterien, nicht die exakte Wiedergabe eines realistischen Kostüms.⁶⁶ Daher schlug Chancerel vor, lediglich eine Kiste mit Stoffen aller Farben und aus verschiedenen Materialien zur Verfügung zu stellen, um sich daraus selbst Kostüme herzustellen.⁶⁷ Für Details würden sich Federn, Rosshaar aus Besen, Holzperlen,

desto mehr wird es sich dafür begeistern, desto mehr wird das Werk wirklich ‚einen Stil‘ haben.“

⁶⁴ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 130.

⁶⁵ Ebda. S. 64.

⁶⁶ Ebda. S. 132.

⁶⁷ Ebda. S. 64.

Wachstücher, Plüsch und Schnüre gut eignen. Auch Masken waren für Chancerel eine Möglichkeit, er sah sie bei den Jeux Dramatiques allerdings als eine optionale Ergänzung des Kostüms, vor allem dann wenn das Alter oder das Gesicht der darzustellenden Figur nicht dem Kind entsprachen. Dabei galt für die Masken dasselbe wie für die Kostüme: kein Naturalismus, eher eine Stilisierung der Figur mit Betonung einzelner Aspekte.⁶⁸ Der eher sporadische Einsatz von Masken bei den Jeux Dramatiques steht im Gegensatz zu den *Comédiens Routiers*, die vorwiegend mit Masken im Stil der Commedia dell'arte gearbeitet haben.⁶⁹ Der Gebrauch von Masken ist zudem bereits bei Copeau von Bedeutung: Ausgehend von der neutralen Maske, die als pädagogische Maßnahme den SchauspielerInnen helfen sollte sich in ihren Bewegungen auf das Wesentliche zu beschränken⁷⁰, war die Charaktermaske vor allem im Rahmen seiner Neuen Commedia relevant.⁷¹ Für Requisiten galten einfache Regeln: Sie sollten nicht zu klein sein, damit sie gut erkennbar waren, und der Handlung wirklich nützen. Chancerel betonte außerdem, dass sie in Form und Farbe mit der restlichen Ausstattung harmonisieren, möglichst solide, einfach herzustellen und von den Kindern erfunden seien sollten.⁷²

Dekorationen für den Spielbereich dienten lediglich dazu einen Rahmen zu schaffen, welcher der Handlung entsprach. Es war auch möglich sich einen bereits bestehenden Rahmen, der zur Spielgeschichte passte, zu suchen. Zu allererst verwies Chancerel darauf, eine allgemeine Farbe für den

⁶⁸ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 136.

⁶⁹ Wöhlert, Wolfgang: "Theatre for young audiences." In: Rubin, Don [Hrsg.]: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. S. 24.

⁷⁰ Matthies, Roland: *Wege zu einer neuen Schauspielausbildung – Wege zu einem neuen Theater?: von der Schule des Vieux Colombier zu den Schulen Etienne Decroux und Jacques Lecoq*. Haag und Herchen Verlag: Frankfurt am Main, 1996 S.96ff.

⁷¹ Rudlin, John: *Jacques Copeau*. Cambridge University Press: Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1986 S. 95ff.

⁷² Ebda. S. 139.

Hintergrund zu finden, auf dem sich die Kostüme auch gut abheben können. Um die Handlung der Spielsequenz zu unterstreichen, könnte man mit angebrachten Stoffen oder Papier, Schnüren, Malereien oder gut platzierten Accessoires die Umgebung suggerieren. Wichtig war ihm auch hier, dass die Dekoration selbst hergestellt wurde, die Kinder ihren Teil an Ideen einbrachten und diese dann auch selbst realisierten.⁷³

Abschließend soll hier noch Chancerels Position zu Publikum und öffentlichen Spielen kurz umrissen werden. Wie schon anfangs beschrieben, sah er die Jeux Dramatiques als eine Methode, die nicht die Aufführung in den Mittelpunkt stellt. Es steht der Spielprozess selbst, das Wohlbefinden der SpielerInnen, sowie die ästhetischen Lerninhalte, welche vermittelt werden, im Zentrum. Auch das Kreieren des „œuvre collective“ solle nicht darauf abzielen, eine Szene für ein Publikum vorzubereiten, sondern das Spiel und die damit verbundene Erfahrung zu vervollständigen und zu einem großen Ganzen zu komponieren.⁷⁴ Bezüglich öffentlicher Spiele nahm Chancerel daher eine skeptische Position ein.⁷⁵ Besonders für Aufführungen als eigennützige Einnahmequelle konnte er kein Verständnis aufbringen. Er warnte seine LeserInnen, dass diese Motivation für ein öffentliches Spiel dem Erlebnis der SpielerInnen schaden würde und daher generell nachteiliger als nützlich wäre. In Anbetracht des Wunsches, die Gemeinschafts-kunstwerke, die mit den Jeux Dramatiques erarbeitet wurden, auf die Bühne zu bringen, problematisierte Chancerel die Frage des Publikums: Inwieweit seien die Zuschauer zu berücksichtigen? Welche Zielgruppen würden sich für kindliche SpielerInnen eignen? Und wie sollte man die Verbindung zwischen Akteuren und Zuschauern erhalten? Auf zwei dieser Fragen gab er auch eine Antwort:

⁷³ Rudlin, John: *Jacques Copeau*. S.139.

⁷⁴ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 73.

⁷⁵ Ebda. S. 160.

Zum einen sei das Publikum insofern zu berücksichtigen, als dass das Thema an das Publikum zwar angepasst werden müsse, aber dennoch den Wünschen der AkteurInnen entsprechen solle. Zum anderen würden sich als Zielgruppen für das Publikum vor allem Eltern, PädagogInnen, FreundInnen und andere Menschen, die an den Kindern Interesse hätten und ihnen wohlwollend zugetan sind, sowie andere Kinder eignen.⁷⁶ Aus den Beschreibungen, wie es zum öffentlichen Spiele in *Les Jeux Dramatiques* scheint Chancerel trotz seiner anfänglichen Zweifel mit der Entscheidung, die Spiele auch für außenstehendes Publikum zu öffnen, zufrieden gewesen zu sein. So kommentiert er folgendermaßen: „Cette représentation du Trocadéro est certainement la plus émouvante et la plus *neuve* à laquelle il me fut donné d’assister depuis plus de vingt ans de vie théâtrale.“⁷⁷

Heidi Frei

Ebenso wie die Recherche zu Chancerel erweist sich die Erarbeitung von Freis Einfluss auf die *Jeux Dramatiques* durch die aktuelle Quellenlage als Herausforderung. Zwar sind genügend Werke, denen man Informationen zur Entwicklung der *Jeux Dramatiques* unter Frei entnehmen kann, in deutscher Sprache erhältlich, es handelt sich dabei jedoch meist um stark an der Praxis orientierte Schriften, die in den wenigstens Fällen einen wissenschaftlichen Anspruch an ihre Arbeitsmethoden stellen. Ähnlich verhält es sich mit Informationen rund um Frei selbst oder ihre Vorgehensweise, die sehr lückenhaft und kaum objektiv präsentiert werden. In der Literatur fehlende Quellverweise und unpräzise Dokumentation erschweren zusätzlich die Rückverfolgbarkeit und lassen

⁷⁶ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 141f.

⁷⁷ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S.160. „Diese Darbietung von Trocadéro ist sicherlich die bewegendste und neueste, welcher ich in mehr als zwanzig Jahren Theaterleben beiwohnen durfte.“

vieles im Ungewissen. Die folgenden Informationen zu Freis Leben und ihre Einflüsse auf die Jeux Dramatiques werden insbesondere aus Bernd Reinhoffers „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ bezogen, ein Text, der auf mehrere Gespräche und ein längeres Interview mit Frei im Januar und Februar 2004 als Quelle verweist.⁷⁸

Mit den Jeux Dramatiques kam Frei in Berührung durch die Pfadfinder, jene Gruppierung die 1929 Chancerel die Umsetzung seiner Ideen erst ermöglicht hatte. Frei war 1937 im Alter von 14 Jahren den Pfadfinderinnen beigetreten und lernte einige Jahre später durch die Pfadfinderkolleginnen der französischsprachigen Schweiz die Jeux Dramatiques kennen. Frei griff die Methode auf und begann mit zwei jungen Pfadfinderinnen, Gret Spetzler und Lotti Brunschweiler, zu erproben, inwieweit die Jeux Dramatiques in Pfadfinderübungen und in das Lagerleben integriert werden konnten. Daraus entstanden vor allem Geländespiele, die mit Märchenspielen oder sogenannten Wunschrollenspielen verknüpft wurden. 1946 bekam Frei die Aufgabe gestellt, einen Familienabend mit der Pfadfinderinnen-Abteilung zu gestalten. Sie entschied sich, Theater-elemente einzubauen und dafür einen halbjährigen Abendkurs zur Regiearbeit unter der Leitung von Oskar Eberle, der vom Schweizerischen Verein für Volkstheater angeboten wurde, zu besuchen.⁷⁹ Eberle war ein Dramatiker, Regisseur und Theaterwissenschaftler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und hatte ein stark „brauchtümlich-religiöses“, später auch nationales Theaterverständnis.⁸⁰ Eberles sogenanntes „Urtheater“, das er in seinem höchst problematischen Werk *Cenalorna* (1954)

⁷⁸ Reinholder, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ “ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005, S. 7 – 11 auf S. 7.

⁷⁹ Reinholder, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 7f.

⁸⁰ Schorno, Paul: „Eberle, Oskar“ In: Kotte, Andreas [Hrsg.]: *Theaterlexikon der Schweiz. Dictionnaire du théâtre en Suisse. Dizionario Teatrale Svizzero. Lexicon da teater svizzer*. A-G. Chronos: Zürich, 2005, S. 509 – 510 auf S. 510.

erörtere⁸¹, wurde noch bis 2006 in mehreren Quellen als erwähnenswerter Einfluss auf die Jeux Dramatiques angeführt.⁸² Welche Aspekte hier genau übernommen worden sein sollen, ist allerdings nicht konkret ausgewiesen. Dabei wäre angesichts der diffizilen Stellung von Eberles Werk innerhalb der Theaterwissenschaft eine detailliertere Bezugnahme dringend notwendig. Die Problematik von unpräzisen oder fehlenden Angaben hinsichtlich der von Frei angegebenen Einflüssen zieht sich im Übrigen durch die gesamte Literatur. So wird kontinuierlich auf Stanislawskis „Schauspielpädagogik“ als eine der prägendsten Einwirkungen verwiesen. In welchem Werk Stanislawskis dieses Konzept jedoch zu finden sein soll oder wie es genau integriert wurde, bleibt dabei ungeklärt.⁸³ Reinhoffer beschreibt, wie Frei angeblich bereits im Zuge des Regiearbeit-Kurses mit Stanislawskis „Kunst des Erlebens“ in Berührung kam. Eine junge Schauspielerin gab eine Einführung in „das freie Spiel aus dem Erleben“, bei dem das Ziel war „sich in die Situation und Gefühle darzustellender Personen hinein zu leben und dann frei aus sich selbst heraus zu spielen.“⁸⁴ Bei der späteren Lektüre von Stanislawskis *Die Arbeit des*

⁸¹ Eberle, Oskar: *Cenallorna: Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*. Walter Verlag: Olten, Freiburg im Breisgau, 1954.

⁸² Arbeitsgruppe „Umsetzung und Verbreitung der Jeux Dramatiques“ (Pädagogisches Institut, 2003-2005): „*Gong – das Spiel beginnt! Wenn Tücher uns verzaubern*.“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, Faltprospektbeilage und zu finden in Frei, Heidi; Jung, Birgit: „Die Pädagogik der Jeux Dramatiques.“ In: Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. 2014, <http://www.jeux.de/index.php/jeux/methode>, 28.08.2014.

⁸³ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1. Einführung – Methodik – Arbeitsblätter*. Zytglogge: Bern, 4. Auflage, 1999 S. 10 und Rau, Ruth: „Heidi Frei und die Entwicklung der Jeux Dramatiques“ In: Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2. Ausdrucksspiel aus dem Erleben. Aufbaustrukturen – Arbeitsblätter – Spielideen*. Zytglogge: Bern, 2. Auflage, 1995, S. 145 – 155 auf S. 154.

⁸⁴ Reinhoffer, Bernd: „Die Jeux Dramatiques und Heidi Frei – gemeinsame Lebensstationen“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, S. 44 – 48 auf S. 45. Anmerkung: Der Terminus „Kunst des Erlebens“ stammt aus Stanislawskis Werk *Die Arbeit des*

Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens (1938) bemerkte sie nicht nur, dass Stanislawskis Methode die Vorlage für den Kurs war, sondern, dass Chancerel Stanislawskis Buch auch ins Französische übersetzt hatte.⁸⁵ Geht man auf Spurensuche nach möglichen Einflüssen, findet man in Freis Werk *Jeux Dramatiques mit Kindern* (1990) den „Einstieg über das Hinführen zum Erleben“. Hier arbeitet Frei im Rahmen einer „Aufbaustruktur“ mit „Vorstellungsbildern“, die entsprechende Gefühle wachrufen sollen, und nennt drei Merkmale, die zum Erleben hinführen sollen: Die vorgeschlagene Situation, das magische „Wenn“ und die daraus folgerichtige Handlung.⁸⁶ All diese Aspekte findet man so auch in Stanislawskis Schauspieltheorie.⁸⁷ Es handelt sich dabei jedoch um das einzige Beispiel in der Literatur, das so eindeutige Parallelen aufweist, und man sollte stets im Auge behalten, dass es sich bei Stanislawskis Methode lediglich um einen Impulsgeber für die Weiterentwicklung der *Jeux Dramatiques* handelte. Denn:

Schauspielers an sich selbst. und wird von ihm als Gegenpart der zu vermeidenden „Kunst der Wiedergabe“ angeführt. Seine Definition des „Erlebens der Rolle“ weicht jedoch von der hier nach Reinhoffer zitierten Definition ab. Für Stanislawski heißt das Erleben einer Rolle „[...]in den Lebensbedingungen der Rolle in völliger Übereinstimmung mit der Rolle auf der Bühne logisch, folgerichtig, menschlich denken, wollen, streben, handeln. Hat der Schauspieler das erreicht, nähert er sich der Rollengestalt und beginnt, analog mit ihr zu empfinden.“ Stanislawski, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. S. 26 und S. 30f.

⁸⁵ Anmerkung: Dem Katalog der französischen Nationalbibliothek ist zu entnehmen, dass Chancerel gemeinsam mit Nina Gourfinkel 1934 Stanislawskis *Mein Leben in der Kunst* (französischer Originaltitel *Ma vie dans l'art*) ins Französische übersetzte. Bibliothèque nationale de France: {BnF catalogue général, 2014

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=38715326&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>

Eine Übersetzung von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen*

Prozess von Chancerel konnte nicht gefunden werden. Die älteste, im Katalog aufzufindende Übersetzung des Werks ins Französische stammt aus dem Jahr 1958 von Élisabeth Janvier und Jean Vilar. Bibliothèque nationale de France: {BnF catalogue général, 2014

<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=32644360&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>

⁸⁶ Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*.

Aufbaustrukturen – Arbeitsblätter – Spielideen. Zytglogge: Bern, 2. Auflage, 1995 S. 38.

⁸⁷ Stanislawski, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. S. 76f und S. 43ff.

„Stanislawskis schauspielpädagogischer Ansatz, durch glaubhafte und wahrhaftige Verkörperung zu einem illusionistischen Theaterspiel zu kommen, wird im Ausdrucksspiel stark vereinfacht adaptiert und reduziert angewendet. Das innere Erleben einer Figur oder Rolle wird nicht einer bewussten theatralen Gestaltung zugänglich gemacht, sondern verweilt im persönlichen Empfinden und Ausdruck.“⁸⁸

So führt die deutsche Theaterpädagogin Gabriele Czerny in ihrem Werk *Theaterpädagogik* (2004) die Unterscheidung zwischen Freis Ausdrucksspiel⁸⁹ und Stanislawskis Auffassung der „Kunst des Erlebens“⁹⁰ ein, die als Orientierungshilfe bezüglich der integrierten Elemente dienen kann. Nach Stanislawski soll das „Erleben der Rolle“⁹¹ durch eine „psychische Technik“⁹² ermöglicht werden, die SchauspielerInnen befähigt, jede für die Rolle notwendige Emotion abrufen und erleben zu können. Das „Erleben“ in den Jeux Dramatiques zeigt hingegen vielmehr „die Qualität eines unmittelbaren Sich-Einlassen-Könnens auf im Moment sich ereignende Vorstellungen und Gefühle.“⁹³ Diese Bedeutungsdiskrepanz verdeutlicht die Schwierigkeiten mit der Rezeption Stanislawskis in der Literatur der Jeux Dramatiques: Seine Termini werden oft undifferenziert verwendet, konkrete Verweise, welche Elemente integriert wurden, fehlen.⁹⁴ Ähnlich intransparent präsentieren sich die Einflüsse aus Mimi Scheiblausers rhythmisch-musikalischer Heilpädagogik, mit der Frei während ihrer Ausbildung zur Kindergärtnerin in den Jahren 1944 bis 1946 Erfahrungen gemacht hatte.⁹⁵ Ähnlichkeiten mit den Jeux Dramatiques sind vor allem in den pädagogischen Grundsätze zu

⁸⁸ Czerny, Gabriele: *Theaterpädagogik*. S. 42.

⁸⁹ Anmerkung: „Ausdrucksspiel aus dem Erleben“ ist die von Heidi Frei eingeführte, deutsche Bezeichnung der Jeux Dramatiques.

⁹⁰ Stanislawski, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. S. 30f.

⁹¹ Ebda. S. 27.

⁹² Stanislawski, Konstantin S.: *Mein Leben in der Kunst*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: Berlin, 1987 S. 489.

⁹³ Czerny, Gabriele: *Theaterpädagogik*. S. 42.

⁹⁴ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 10.

⁹⁵ Reinhoffer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 8.

erkennen: Die Ablehnung von Werturteilen, das bejahende Annehmen und die starke Orientierung am Kind und seinen Bedürfnissen und Beiträgen.⁹⁶ Lediglich das von Scheiblaue angewandte Grundprinzip „Erleben-Erkennen-Benennen“⁹⁷, das sich an Jean Piagets Wirklichkeitsentwicklung von Kindern⁹⁸, orientiert wird konkret als Einwirkung angeführt.⁹⁹ Eine detailliertere Aufschlüsselung der Einflüsse auf die Jeux Dramatiques wäre jedoch elementar, um Freis Verknüpfung der verschiedenen Konzepte wirklich nachvollziehen zu können. Die einzige Aussage, die hierzu getroffen wird, findet sich bei Reinhofer:

„Heidi Frei fallen die Gemeinsamkeiten in den Ansätzen und Aussagen der drei großen Pädagogen Chancerel, Stanislawski und Scheiblaue auf: **Die Menschen sollen aus sich heraus agieren und gestalten, um über das Erleben zu ihrem Selbst und ihrem persönlichen Ausdruck zu kommen.**“¹⁰⁰

Die Aussagekraft dieser Erläuterung ist stark in Zweifel zu ziehen, da es sich hierbei um eine Verallgemeinerung handelt, der es an Beweisführung fehlt. Die Affinität der drei Konzepte mag durchaus gegeben sein, sie erweckt jedoch als undifferenziertes Postulat für die weitere Entwicklung der Jeux Dramatiques den Eindruck eines Legitimationsversuchs, der bei einer präziseren Dokumentation der Einwirkungen nicht notwendig wäre.

Die 1960er sind für die Jeux Dramatiques unter Frei eine Zeit der Experimente: Chancerels Ansatz, eine Spielleitung als Stütze für die SpielerInnen einzusetzen, wird ausgebaut zu einer neuen „Spielform“, in der Kurzgeschichten der modernen Literatur von einer „Sprecherin“ oder

⁹⁶ Neikes, Johannes L.; Danuser-Zogg, Elisabeth [Hrsg.]: *Scheiblaue-Rhythmik. Nach Prof. Dr. h.c. Mimi Scheiblaue. Schule für musikalisch-rhythmische Erziehung am Konservatorium Zürich*. Academia Verlag: Sankt Augustin, 4. Auflage, 1993 S. 13ff.

⁹⁷ Ebda. S. 89.

⁹⁸ Piaget, Jean: *Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde*. Ernst Klett Verlag: Stuttgart, 1974.

⁹⁹ Reinhofer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 8 und Rau, Ruth: „Heidi Frei und die Entwicklung der Jeux Dramatiques“ S. 154.

¹⁰⁰ Ebda. S. 8.

einem „Sprecher“ zum Spiel gelesen werden. Und auch die „gruppendedynamische Strömung“ am Übergang von den 1960ern zu den 1970ern findet in Form von Einflüssen aus den U.S.A. und Therapieformen ihren Zugang zur Methode. Das Aufbrechen alter Muster in Bereichen der zwischenmenschlichen Beziehung und Kommunikation, sowie das Enttabuisieren bestimmter Themen schlägt sich in den Jeux Dramatiques nieder. Dort führt es auch zu Grenzüberschreitungen, deren Echo im Vorwurf, die Jeux Dramatiques seien eine „Touch-me-Methode“, widerspiegelt wurde.¹⁰¹ Die Erfahrungen, die Frei aus diesem Entwicklungsstadium der Methode ziehen konnte, und der Wunsch, eine Verbindung zwischen den Jeux Dramatiques und Selbsterfahrung zu finden, die dennoch die bereits entwickelte „Theaterspielform“ beibehalten sollte¹⁰², ließen sie gezielter an ihre weitere Arbeit heran gehen: Fortbildungen zum Thema Gruppendynamik, themenzentrierte Interaktion und Gestalttherapie, Zusammenarbeit mit dem Schweizer Ausdruckstherapeuten Paolo Knill und eine längere Reise in die U.S.A., um Kurse am Living Theatre in New York, sowie mehrere Workshops bei der U.S.-amerikanischen Tänzerin und Choreographin Anna Halprin im San Francisco Dancer Workshop zu belegen.¹⁰³ In den drei Monaten bei Anna Halprin begegnete Frei auch dem Konzept der „RSVP Cycles“, das zur Strukturierung der Schaffensphasen eines kreativen Prozesses verwendet wird: Von der ersten Phase der „resources“, also den Assoziationen zum Thema des Projekts, geht man zu den „scores“, der Auswertung der gesammelten Assoziation anhand der verschiedenen Aspekte des Themas und Intentionen. Die ausgewählten Assoziationen werden

¹⁰¹ Reinhoffer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 9. Anmerkung: Da Reinhoffer in seinem Text die „gruppendedynamische Welle“, Therapieformen und Einflüsse aus den USA nicht näher erläutert, kann man sich kein konkretes Bild dieser Einflüsse und Grenzüberschreitungen machen.

¹⁰² Rau, Ruth: „Heidi Frei und die Entwicklung der Jeux Dramatiques“ S. 155.

¹⁰³ Anmerkung: In den Quellen ist weder eine Datierung der Zusammenarbeit mit Paolo Knill noch für die beschriebene U.S.A.-Reise zu finden.

festgehalten und in der dritten Phase der „performance“ umgesetzt. Die vierte Phase der „valucation“ bietet die Möglichkeit der gemeinsamen Reflexion des verwirklichten Projekts. Die gewonnen Erkenntnisse dieser Phase können dann wieder als Assoziationen für eine neue „resources“-Phase dienen, womit sich der Kreis schließt und der Prozess wiederholt werden kann.¹⁰⁴ In der Literatur zu den Jeux Dramatiques wird es fälschlicherweise oft als „RSVP-Cycle“ angegeben und Anna Halprin und dem San Francisco Dancer Workshop zugeschrieben.¹⁰⁵ Ursprünglich stammt das Modell der „RSVP Cycles“ jedoch von Anna Halprins Ehemann Lawrence Halprin, einem U.S.-amerikanischen Architekten und Landschaftsplaner, der damit einen Weg fand, die Bewohner der Lebensräume in seine Planungsprozesse miteinzubeziehen. Im Sinne einer „applied democracy“ sollte dieses Modell kollektive mit individueller Kreativität verknüpfen. Anna Halprin übernahm dieses Modell für ihre künstlerische Arbeit¹⁰⁶, wodurch es an Frei herangetragen wurde. Für die Jeux Dramatiques wandelt Frei die Originalsequenzen „resources“, „scores“, „valucation“ und „performance“¹⁰⁷ zu den in Kapitel 3 beschriebenen Phasen des RSVP-Zirkels um.¹⁰⁸

Eine weitere für Frei wesentliche Quelle stellen Märchen und ihre tiefenpsychologischer Bedeutung dar. Sie unterhielt persönlichen Kontakt mit dem Schweizer Literaturwissenschaftler und Märcheninterpret Max Lüthi¹⁰⁹ und besuchte Seminare am C.G.Jung-Institut Zürich zur

¹⁰⁴ Wittmann, Gabriele; Schorn, Ursula; Land, Ronit: *Anna Halprin. Tanz – Prozesse – Gestalten*. K. Kieser Verlag: München, 2009 S. 73ff.

¹⁰⁵ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S.27 und Frei, Heidi: „Der Aufbau des Spiels“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, S. 56.

¹⁰⁶ Wittmann, Gabriele: *Anna Halprin*. S. 73f.

¹⁰⁷ Ebda. S. 74.

¹⁰⁸ Reinhofer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 9.

¹⁰⁹ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen – Eine literaturwissenschaftliche Darstellung*. Francke-Verlag: Bern, 1947.

Thematik.¹¹⁰ Ihre intensive Auseinandersetzung mit dieser Textgattung schlägt sich auch in den Jeux Dramatiques nieder, wo das Märchen durch Frei einen besonders hohen Stellenwert erhält. Die deutsche Sonderpädagogin Birgit Jung berichtet in ihrem Essay „‘Ich Held!’ Sprachheiljeux – eine Spezialisierung der Methode Jeux Dramatiques für den sonderpädagogischen Bereich“ aus dem Jahr 2005:

„Märchen sind für alle Schülerinnen und Schüler von Heidi Frei gewissermaßen die Juwelen unter den Spieltexten. Immer wieder betont sie in ihren Seminaren, dass Märchentexte durch die mündliche Überlieferung über lange Zeiträume und weite geographische Entfernungen hinweg geschliffen und poliert wurden wie Edelsteine. Nun verbergen sich hinter der Symbolsprache tiefe menschliche Weisheiten, die einen Bezug zur kosmischen Weltordnung herstellen. [...] Die Kinder entnehmen dem Märchen die Bilder, Symbole und Lösungsmodelle für innere Konflikte und Nöte, die für sie gerade bedeutsam sind.“¹¹¹

Diese starke Hervorhebung des Märchens und seiner heilenden Wirkung mittels Symbolsprache, die in den Jeux Dramatiques nach Chancerel in dieser Art keine Erwähnung findet, ist als Erfindung Freis zu werten, die stark an ihren pädagogischen Hintergrund gebunden zu sein scheint. Sie wird heute zusätzlich durch die Präsenz der Jeux Dramatiques in sozial- und heilpädagogischen Disziplinen begünstigt. Es folgte die erste schriftliche Ausarbeitung, die 1984 unter dem Titel *Ausdrucksspiel aus dem Erleben* von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques erschien. Dabei handelt es sich, ähnlich wie bei Chancerel, um ein stark praxisbezogenes Werk. Neben Gedanken, Beispielen, Vorschlägen und Anleitungen für die Jeux Dramatiques mit Kindern und Erwachsenen finden sich darin, eine Methodik im Sinne von Spielregeln, Aufbau des Spiels und

¹¹⁰ Reinhoffer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 10.

¹¹¹ Jung, Birgit: „‘Ich Held!’ Sprachheiljeux- eine Spezialisierung der Methode Jeux Dramatiques für den sonderpädagogischen Bereich“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg*. S. 12 – 25 auf S. 14f.

„Spielarten“, Literaturverweise und Adressen.¹¹² 1991 erscheint das zweite Arbeitsbuch *Jeux Dramatiques mit Kindern*, diesmal unter Freis Namen. Ganz dem Titel folgend spezialisiert sich das Werk auf das Ausdrucksspiel mit Kindern. Dabei ist es insbesondere von den Erfahrungen Freis im erzieherischen Arbeitsfeld und ihrem pädagogischen Anliegen, lebendiges Lernen für Kinder zu ermöglichen, geprägt.¹¹³

Chancerel, Frei und die Theaterpädagogik

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen halte ich es für notwendig, einige Beobachtungen für die weitere Betrachtung der *Jeux Dramatiques* festzuhalten. Zunächst ist hier die Rezeption Chancerels durch die Literatur zu den *Jeux Dramatiques* ab den 1980er-Jahren zu problematisieren. Bereits in der Publikation der Arbeitsgemeinschaft für *Jeux Dramatiques* aus dem Jahr 1984, sowie in Freis Werk aus dem Jahr 1990, wird Chancerel im Rahmen der Entwicklungsgeschichte der *Jeux Dramatiques* lediglich als Pädagoge angeführt.¹¹⁴ Diese Deklaration ist, wie man bei genauerer Auseinandersetzung mit Chancerels Werdegang feststellen wird, problematisch, da es seine Wurzeln in der Theatertheorie ausblendet. Chancerels Konzept präsentiert sich mit einer breit gefächerten Zielsetzung: neben der Förderung des Ausdrucksrepertoires, der Freude am Spiel und der Erkenntnis über sich selbst und die Gruppe stand die Motivation, die Kinder in ihrer Rezeption von Theater zu schulen, um die von ihm ersehnte „Renaissance des Theaters“ zu erwirken. Chancerel zielte also mit seinem Entwurf der *Jeux Dramatiques* sowohl auf erlebnisorientierte Entwicklungsförderung als auch ästhetische Bildung ab.

¹¹² Arbeitsgemeinschaft für *Jeux Dramatiques*: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*.

¹¹³ Reinhofer, Bernd: „Ein Leben mit den *Jeux* – Heidi Frei“ S. 10.

¹¹⁴ Arbeitsgemeinschaft für *Jeux Dramatiques*: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 10 und Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2*. S. 7 Anmerkung: Diese einseitige Bezeichnung Léon Chancerels wird in der späteren Literatur teilweise einfach übernommen. So zum Beispiel in Czerny, Gabriele: *Theaterpädagogik*. S. 41.

Über Chancerels Präferenzreihung dieser Ziele lassen sich lediglich Vermutungen anstellen, die sich an seinem beruflichen Werdegang orientieren würden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Chancerel als Schüler Copeaus bereits vor der Zusammenarbeit mit den französischen Pfadfindern pädagogisch gearbeitet hat. Angesichts seines theatertheoretischen Hintergrunds kann jedoch die Aussage getroffen werden, dass die Bezeichnung „Pädagoge“ für Chancerel definitiv nicht ausreichend ist und wichtige Informationen zu Chancerels Person vorenthält. Diese Präsentation Chancerels dürfte meines Erachtens mit der Neuorientierung, welche die Jeux Dramatiques durch die Übernahme Freis erhält, verknüpft sein: Als Frei ab den 1940er-Jahren die Methode aufgriff und weiterentwickelte, wurden die Aspekte der ästhetischen Bildung beiseitegeschoben. Fragen des Stils, der Einheitlichkeit oder der Zuschauerbedürfnisse wurden abstrahiert und das Erleben der TeilnehmerInnen, der pädagogische Nutzen und die Förderung des Individuums ins Zentrum gerückt. Die Ästhetik des Spiels orientierte sich nicht mehr an Kriterien der Theatertheorie, sondern an den Bedürfnissen der SpielerInnengruppe. Wenn die deutsche Theaterpädagogin Tanja Bidlo in ihrem Einführungswerk *Theaterpädagogik* aus dem Jahr 2006 die Jeux Dramatiques als „Theaterpädagogik mit selbstreflexiver Intention“¹¹⁵ übertitelt, unterstreicht dies die Beobachtung, dass der Blick der Jeux Dramatiques ein introvertierter geworden ist, der seinen Fokus auf die Spielenden begrenzt hat. Diese Verlagerung entspricht der von Bidlo geschilderten geschichtlichen Entwicklung der Theaterpädagogik in den 1970ern und 1980ern: Zunächst wurde in den 1970ern aus dem Wunsch nach sozialem und politischem Engagement heraus das soziale Lernen als oberstes pädagogisches Prinzip etabliert. Als Folge musste „theaterpädagogische Arbeit [...] zu einer Methodenanleihe verkürzt

¹¹⁵ Bidlo, Tanja: *Theaterpädagogik. Einführung*. Oldib Verlag: Essen, 2006 S. 87.

werden, die ästhetische Erfahrungen, aber auch künstlerische Ansprüche ausblendete bzw. einengte.“¹¹⁶ Wir finden Spuren dieser Schwerpunktsetzung in der Publikation der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques bereits auf der ersten Seite der Einführung: „Die einfache Art des Ausdrucksspiels ist [...] ein Beitrag zur Praxis des sozialen Rollenspiels.“¹¹⁷ Als Antwort auf die unerfüllte Utopie der Gesellschaftsveränderung verlagerte sich der Fokus in den 1980ern „so dass das Individuum mit seinen ganz eigenen spezifischen Bedürfnissen in den Blick kam.“¹¹⁸ Die „subjektive Innensicht“ löste das „politisch und sozial agierende Subjekt“ ab, therapeutische Einflüsse vermischten sich mit der Theaterpädagogik. Abermals wurde der ästhetische Aspekt der Theaterpädagogik dabei ausgeblendet.¹¹⁹ Bedenkt man, dass die Jeux Dramatiques in der heutigen Ausprägung ihre stärkste Formungsphase in eben diesen Dekaden durchlebten, könnte man die Neuorientierung der Jeux Dramatiques mit diesen Entwicklungen als einflussnehmender Faktor sehen. Zudem darf Freis Profession im pädagogischen Feld als prägendes Moment nicht außer Acht gelassen werden. Auch wenn Frei bestrebt war, sich theaterpraktische Elemente durch den Regiearbeits-Kurs anzueignen, ist eine Fokussierung auf die pädagogischen Aspekte in ihrer Weiterentwicklungen der Jeux Dramatiques nicht abzustreiten. Denn während die Theaterpädagogik seit den 1990ern wieder einer gegenläufigen Tendenz, gegen die Instrumentalisierung des Theaters für pädagogische Zwecke, zeigt¹²⁰, sind die Jeux Dramatiques davon nicht betroffen. Das Gegenteil scheint der Fall zu sein: ab den 1990ern nimmt die Zahl an Publikationen zu den Jeux Dramatiques in der Schul-

¹¹⁶ Bidlo, Tanja: *Theaterpädagogik*. S. 35.

¹¹⁷ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 5.

¹¹⁸ Bidlo, Tanja: *Theaterpädagogik*. S. 36.

¹¹⁹ Ebda.

¹²⁰ Ebda.

Kindergarten-, Sozial- und Heilpädagogik stark zu.¹²¹ Der pädagogische Fokus wurde zunehmend vertieft und erweitert, der Theateraspekt dagegen immer mehr abstrahiert. Damit entfernt sich die Methode immer weiter von ihren Theaterwurzeln, die theatertheoretische Basis verschwindet und was bleibt ist ein unreflektierter Gebrauch von Theatertermini. Dies manifestiert sich besonders klar in Freis Grußwort für den Jubiläumsband der Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben im Jahr 2005, in dem sie ihre Vision der Jeux Dramatiques als „Theater ohne Theater“ tituliert.¹²² Dieser paradox formulierte Begriff von Theater wurde so bereits von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques 1984 als Intention Stanislawskis angeführt.¹²³ Ob dieses Zitat tatsächlich von Stanislawski stammt, in welchem Kontext es erfolgt sein soll und von welchem Theaterbegriff er dabei ausgeht, bleibt ungeklärt. Es führt jedoch unweigerlich zu der Frage mit welchem Theaterbegriff Frei eigentlich arbeitet, wenn sie das „Theater ohne Theater“ fordert und welche Auswirkungen jener auf die Jeux Dramatiques hat. Vorerst sollen diese Frage allerdings nur vermerkt werden, denn für eine Auseinandersetzung mit den theatertheoretischen Hintergründen der Jeux Dramatiques bedarf es zunächst noch der Betrachtung der Methode selbst, wie sie heute praktiziert und präsentiert wird.

3. Die Jeux Dramatiques als Methode

Die Weiterentwicklung der Jeux Dramatiques unter Frei führte zu jener Form der Methode, wie sie heute vor allem im deutschsprachigen Raum

¹²¹ Reinhofer, Bernd: *Homepage der Pädagogische Hochschule Weingarten*.
http://www.ph-weingarten.de/sachunterricht/studium_lehre/jeux_dramatiques/LITVERZ0912_Seminar.pdf, 12.01.2015.

¹²² Frei, Heidi: „Grußwort“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg*. S. 5.

¹²³ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 10.
Anmerkung: Die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques führt hier keinen Zitationsverweis an.

praktiziert wird. Das Kapitel soll diese Form der Jeux Dramatiques beschreiben, wobei die Deskription ihren Fokus auf theaterwissenschaftlich relevante Aspekte setzt. Elemente der Methode, die sich außerhalb dieses Blickfeldes befinden, werden daher nur eingeschränkt behandelt. Zudem soll versucht werden, eine Abgrenzung der Jeux Dramatiques zu anderen Methoden, die gewisse Ähnlichkeiten aufweisen, vorzunehmen.

Wie bereits in der Einleitung erläutert, handelt es sich bei den Jeux Dramatiques um eine Methode, die im theaterwissenschaftlichen Diskurs bislang kaum Aufmerksamkeit erhalten hat. Selbst in Fachbereichen, in denen die Jeux Dramatiques etabliert sind, ist die Auswahl an wissenschaftlicher Literatur dürftig. Im Zuge der Recherche kristallisierten sich drei Werke heraus, die in den verschiedenen Publikationen zu den Jeux Dramatiques primär als Quellen angegeben werden: Das von der damaligen Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques veröffentlichte Werk *Ausdrucksspiel aus dem Erleben* aus dem Jahr 1984, bei dem es sich um das erste Werk zu den Jeux Dramatiques seit Chancerels Publikationen handelt. Sowie das von Frei verfasste *Jeux Dramatiques mit Kindern* aus dem Jahr 1990 und das sehr umfassende *Wenn die roten Katzen tanzen... - Jeux dramatiques für sozial- und heilpädagogische Berufe* von der deutschen Sozial- und Heilpädagogin Gabriele Weiss aus dem Jahr 1999. Deshalb werden diese drei Titel als Basis für die folgende Methodenbeschreibung dienen, während ergänzende Informationen aus anderen Quellen ebenso eingearbeitet werden.

Spielbeispiel

Um die folgenden Erläuterungen anschaulicher zu gestalten, soll ein von Weiss angeführtes Spielbeispiel, das viele der charakteristischen Elemente der Jeux Dramatiques enthält, als Einstieg dienen. Es handelt sich dabei um das Spiel einer integrativen Gruppe von Erwachsenen mit und ohne

Behinderung. Als Spielgeschichte hatte Weiss, die bei diesem Spielbeispiel als Spielleiterin fungierte, das Grimm'sche Märchen „Die zertanzten Schuhe“ und somit die prominenteste Literaturgattung innerhalb der Jeux Dramatiques als Spielvorlage gewählt. Üblicherweise würde der Text zuerst den SpielerInnen vorgelesen, um ihnen eine Orientierung für den Spielverlauf zu geben, die Rollenwahl zu erleichtern und die Spielorte festzusetzen. Weiss beschließt jedoch in dieser Gruppe den TeilnehmerInnen bereits vor dem Vorlesen einige der Schauplätze in der Geschichte zu verraten und diese auszugestalten. Da es, laut Weiss, Menschen mit geistiger Behinderung beim Zuhören und Nachvollziehen der Geschichte hilft, die Orte bereits vor Augen zu haben, entscheidet sie sich für eine Abweichung vom sonst üblichen Ablauf. So entstehen zunächst „eine Burg für einige Prinzessinnen und einen König“, „ein hellerleuchtetes Schloss weit entfernt von dieser Burg“ und dazwischen ein „Fluß oder [...] See, der sich überqueren lässt“. Anschließend wird der Text in voller Länge vorgelesen, hier soll eine kurze Zusammenfassung zum besseren Verständnis des Beispiels folgen:

Ein König hat zwölf Töchter, die er jeden Abend in ihr Schlafgemach einschließt. Trotzdem findet er jeden Morgen ihre zertanzten Schuhe. Deswegen lässt er bekannt machen, dass derjenige, der das Rätsel um die Schuhe löst, eine von ihnen zur Frau nehmen darf. Ein armer Soldat kann mit der Hilfe einer Tarnkappe die Prinzessinnen verfolgen und findet heraus, dass sie jede Nacht durch einen geheimen Gang zu einem See kommen, an dem zwölf verwunschene Jünglinge mit Booten warten, um sie auf ihr Schloss zum nächtlichen Tanz zu entführen. Der Soldat stiehlt, als Beweis dafür, einen Becher aus dem Schloss und erstattet dem König

Bericht. Zur Belohnung erhält der Soldat eine Prinzessin zur Frau und wird des Königs Nachfolger, die Jünglinge bleiben verwunschen.¹²⁴

Der nächste Schritt, den Weiss beschreibt, ist die Aufteilung der Rollen. Unter den TeilnehmerInnen finden sich schnell ein König und vier Prinzessinnen, sowie drei Jünglinge. Einer der Spieler wünscht sich „Kommissar Rex“ zu spielen, auch wenn kein Hund in der Geschichte vorgesehen ist. In den Jeux Dramatiques stellt dies jedoch kein Hindernis dar. Wunschrollen, die nicht in der Spielvorlage vorkommen, werden in die Geschichte als zusätzliche Rollen integriert.¹²⁵ So erhält der Soldat, der in diesem Beispiel „Wanderer“ genannt wird, einen Hund als Gefährten, die Jünglinge haben in ihrem verwunschenen Schloss einen Butler und das Boot für die Prinzessinnen wird von einem Kapitän gesteuert. Auch dass nicht alle im Märchen vorgesehenen Rollen besetzt sind, stellt kein Hindernis dar. Das Spiel wird an die Bedürfnisse und Ressourcen der Gruppe angepasst, sei es durch Hinzufügen oder Auslassung von Figuren. Obwohl bereits einige Spielorte ausgestaltet worden sind, erwähnt Weiss, dass nach der Rollenverteilung noch ergänzend Spielorte vorbereitet werden: Das Schlafgemach der Prinzessinnen, ein Schiff und einen Thron für den König.¹²⁶ Weiss beschreibt in weiterer Folge ausführlich das Spiel, das parallel zum abermaligen Vortragen der Geschichte stattfindet. Die SpielerInnen agieren aus, die Spielleiterin gibt Struktur durch das erzählende Vorlesen, das auch die direkte Rede der Figuren umfasst. Grundsätzlich sollen die SpielerInnen während des Spiels nicht sprechen, indes Geräusche, wie zum Beispiel das Gekicher der Prinzessinnen, die den Vater austricksen, erwünscht sind. In diesem Beispiel wird die Regel jedoch teilweise aufgehoben, da der Mann, der den König spielt, die Sätze

¹²⁴ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen... Jeux dramatiques für sozial- und heilpädagogische Berufe*. Lambertus-Verlag: Freiburg im Breisgau, 1999 S. 55.

¹²⁵ Ebda. S. 48f.

¹²⁶ Ebda. S. 55f.

für sein Erleben der Rolle benötigt, sogar mehrmals wiederholen muss. Anpassungen dieser Art sind in den Jeux Dramatiques nicht unüblich, da die Bedürfnisse der SpielerInnen an erste Stelle stehen.¹²⁷ Das führt im vorliegenden Beispiel auch dazu, dass der Schluss der Geschichte abgeändert wird, als Weiss bemerkt, dass die TeilnehmerInnen mit dem Ende nicht glücklich sind. Das Spiel wird unterbrochen und es wird gemeinsam besprochen, welcher Kompromiss alle Wünsche und Bedürfnisse miteinbezieht. Durch diese Ausverhandlung wird spontan ein neuer Schluss des Märchens geschaffen, der allen SpielerInnen ein zufriedenstellendes Ende ermöglicht. Weiss schildert, wie die Handlung in einem rauschenden Fest endet und ein Klangzeichen das Spiel beschließt. Die Gruppe trifft sich anschließend im Schlafgemach der Prinzessinnen zur Nachbesprechung des eben Erlebten.¹²⁸ Dieses soll den Gruppenmitgliedern ermöglichen, das Spiel zu reflektieren und die Erfahrungen für sich besser einzuordnen.¹²⁹

Viele der charakteristischen Elemente der Jeux Dramatiques sind in diesem Beispiel sehr anschaulich vorhanden. In weiterer Folge soll die ihnen zu Grunde liegende Methodik erläutert und jene Aspekte der Jeux Dramatiques, die bislang noch keine Erwähnung gefunden haben, ergänzt werden.

Zielsetzung und Bezeichnung

„Die Jeux Dramatiques [...] verstehen sich als ein Weg, die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten eines Menschen zu entdecken und zu fördern durch eine einfache Form des Theaterspiels ohne eingeübte Spieltechnik. Die Jeux Dramatiques ermöglichen spielerisches Miteinander von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen, das Entdecken eigener schöpferischer Fähigkeiten, sowie den Ausdruck inneren Erlebens und eigener Gefühle und

¹²⁷ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1.* S. 31.

¹²⁸ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 58.

¹²⁹ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1.* 36f.

bieten dadurch Hilfestellungen zu Selbstentfaltung und Lebenshilfe. Im gemeinsamen Spiel entwickeln und erweitern sich individuelle Ausdrucksfähigkeiten. Über die Anregung von außen, durch Texte, Bilder, Musik und das gemeinsame Tun kommen die TeilnehmerInnen in Kontakt mit eigenen Lebensthemen und können im geschützten Rahmen des Spiels neue Handlungsalternativen ausprobieren.“¹³⁰

So beschreibt die deutsche Sozial- und Heilpädagogin Gabriele Weiss die Zielsetzung der Jeux Dramatiques. In dieser Definition sind auch die von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques in den 1980er-Jahren formulierten Kernthesen der Methode enthalten. Bereits dort findet sich der Anspruch, dass es sich bei den Jeux Dramatiques um eine „einfache Art des freien Theaterspiels ohne eingeübte Spieltechnik“ handelt.¹³¹ Die Bezeichnung „Jeux Dramatiques“ wurde mitsamt ihrer Ableitung direkt von Chancerel übernommen. Zur Erläuterung des Namens und der Zielsetzung greifen die meisten Publikationen auf ein nicht näher ausgewiesenes Zitat aus Chancerels Werk *Jeux Dramatiques dans l'éducation* aus dem Jahr 1936 zurück. Es handelt sich dabei stets um dieselbe deutsche Übersetzung, die bereits in *Ausdrucksspiel aus dem Erleben* von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques publiziert wurde:

„Wir brauchen den Ausdruck ‚jeu‘ absichtlich. Jeu (Spiel) ist einerseits lustbetonte Bewegungsfreude, andererseits die freiwillige Unterordnung unter die Spielregeln. Der Ausdruck ‚dramatique‘ anstelle von ‚théâtrale‘ soll hervorheben, daß wir nicht in erster Linie für Publikum auftreten, sondern zur eigenen Freude und zur persönlichen Entwicklung Theaterspielen wollen. Die Jeux Dramatiques sind also Spiele, welche die Möglichkeit in sich schließen, durch Bewegung und Gebärde persönliche Gefühle und Beobachtungen auszudrücken.“¹³²

¹³⁰ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 12.

¹³¹ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 5. Anmerkung: Die Frage, in wie weit es sich bei den Jeux Dramatiques um eine Form des „Theaterspiels“ handelt, ist eng verknüpft mit dem Gebrauch des Begriff „Theater“ in den Jeux Dramatiques und wird in Kapitel 5 eingehender behandelt.

¹³² Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 10.

Der Originaltext dieses Zitats und der Name der Übersetzerin oder des Übersetzers, bleiben dabei leider im Unklaren. Ausgehend vom Inhalt des Zitats ist anzunehmen, dass es sich um jene Textstellen handelt, die im Kapitel „Die Jeux Dramatiques nach Chancerel“ angeführt wurden, auch wenn die dort angebotene Übersetzung stark abweicht von dem eben genannten Zitat.¹³³ Im deutschen Sprachgebrauch sind die Jeux Dramatiques oft auch als „Ausdrucksspiel aus dem Erleben“ bekannt. Diese Bezeichnung findet in der Literatur keine direkte Herleitung, lässt die Schwerpunktsetzung der heutigen Methode jedoch gut erkennen: Emotionale Prozesse, in den SpielerInnen durch das Spiel ausgelöst, werden laut Weiss durch das Ausdrucksspiel direkt mobilisiert und wahrgenommen. Das Erleben und Fühlen wird im Spielverlauf vertieft und durch die Identifikation mit der frei gewählten Rolle verstärkt. Gemeinsame Reflexion in der Gruppe unterstützt die Bewusstwerdung dieser Abläufe.¹³⁴ Demnach kann das „Ausdrucksspiel aus dem Erleben“ auch als ein Spiel mit den eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zur Vermittlung innerer Erlebnisprozesse verstanden werden, das sowohl auf emotionaler als auch sozialer Ebene eine Form spielerischen Lernens darstellt.¹³⁵ Trotz dieser pädagogischen Inklinaton verstehen sich die Jeux Dramatiques als wertungs- und leistungsfreier Raum, in dem es weder richtig noch falsch, sowie kein zu erreichendes Ziel gibt. Die Spielerin oder der Spieler soll hier in ihrer oder seiner emotionalen und expressiven Eigenständigkeit angenommen und in einem angstfreien, sicheren Rahmen zum Experimentieren mit neuen Verhaltensmöglichkeiten angeregt werden. Die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques sieht darin eine Möglichkeit, das ganzheitliche Zusammenwirken von Verstand, Gefühl und Körper zu

¹³³ Anmerkung: Entweder wurde hier die Textstelle in der Übersetzung verkürzt und abgeändert oder es handelt sich bei der zweiten Auflage aus dem 1942, das als Quelle in Kapitel 2 dient, um eine abgeänderte Version.

¹³⁴ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 17.

¹³⁵ Ebda. S. 12.

fördern, und schlägt dies als Ergänzung zur intellektuellen und leistungsbezogenen Erziehung vor.¹³⁶

Regeln und Strukturen

Wie alle Spiele brauchen auch die Jeux Dramatiques gewisse Regeln und Strukturen, die einen stabilen Rahmen ermöglichen. Da die Methode darauf bedacht ist, alle SpielerInnen individuell zu berücksichtigen, daher flexibel und in gewissen Arbeitsfeldern spezifisch anwendbar sein muss, bedarf sie einer besonders klaren, stabilen Basis, welche diese Freiräume in der Umsetzung ermöglicht.¹³⁷ Die Jeux Dramatiques nutzen dafür simple Regeln und einen schrittweisen Aufbau, die beide leicht einprägsam sind. Sie sollen das Geschehen und die Gruppe strukturieren, ohne sie zu sehr in ihrer Freiheit und ihrer Selbstverantwortung zu beschneiden.¹³⁸ Die Spielregeln sollen Schutz und Freiraum gleichermaßen gewähren, sowie die Integration einzelner SpielerInnen in die Gruppe sicherstellen.¹³⁹ Die von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques formulierten sechs Grundregeln dienen meist als Basis:

- „ 1. Jeder kann sich Zeit lassen, mit seiner momentanen Stimmung in Kontakt zu kommen.
2. Jeder kann sich seine Rolle selbst aussuchen.
3. Jeder spielt vor allem für sich selbst.
4. Jeder spielt so, wie er sich fühlt.
5. Jeder respektiert den Freiraum seiner Mitspieler.
6. Jeder darf Zuschauer sein, wenn er aus irgendwelchen Gründen nicht mitspielen kann.“¹⁴⁰

Allerdings ist diese Auflistung von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques auch mit dem Hinweis versehen, dass es in der Praxis

¹³⁶ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 6ff.

¹³⁷ Rüdisser, Elisabeth: „...und das es darf sein“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, S. 9.

¹³⁸ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 17.

¹³⁹ Ebda. S. 74.

¹⁴⁰ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 14.

durchaus zu Widersprüchen kommen kann. Da die übertriebene Einhaltung aller Regeln für den Spielprozess der Gruppe hinderlich sein kann, wird geraten, sie in manchen Situationen an die Gegebenheiten anzugleichen.¹⁴¹ Zudem können auch von den SpielerInnen individuell, wenn nötig sogar direkt aus einer Spielsituation heraus, neue Übereinkünfte getroffen oder Basisregeln modifiziert werden.¹⁴² Frei formulierte 1990 die bereits publizierten Grundsätze spezifisch für Kinder um und setzte zusätzlich Regeln für die SpielleiterInnen fest.¹⁴³

Als zweiter Bestandteil des stabilen Rahmens nutzen die Jeux Dramatiques einen einfachen, graduellen Aufbau, welcher das Spiel in vier Sequenzen strukturieren und allen TeilnehmerInnen Orientierung und Stabilität bieten soll, den RSPV-Zirkel. Die vier Phasen dieser Gliederung werden wie folgt benannt: „Rohstoff des Spiels“, „Spielvorbereitung“, „Praktische Durchführung“ und „Verarbeitung“.¹⁴⁴ Wie schon beim Originalmodell von Lawrence Halprin sind diese Schritte für alle TeilnehmerInnen, also sowohl das Individuum als SpielerIn oder SpielleiterIn als auch das Kollektiv der gesamten Gruppe, gleich. Die Bezeichnung Zirkel ergibt sich aus dem Aufbau der Arbeitsschritte als Kreise. Dies verdeutlicht, dass nach dem letzten Schritt, der Verarbeitung eines Spiels, die gemachten Erfahrungen als Arbeitsgrundlage für ein neues Spiel genutzt werden können.¹⁴⁵ Auch diese Eigenschaft des Modells findet sich so bereits bei Halprin.¹⁴⁶

¹⁴¹ Ebda.

¹⁴² Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 73.

¹⁴³ Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2.* S. 12.

¹⁴⁴ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 27.

¹⁴⁵ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1.* S. 27.

¹⁴⁶ Wittmann, Gabriele: *Anna Halprin.* S. 77.

Der R-S-P-V-Zirkel

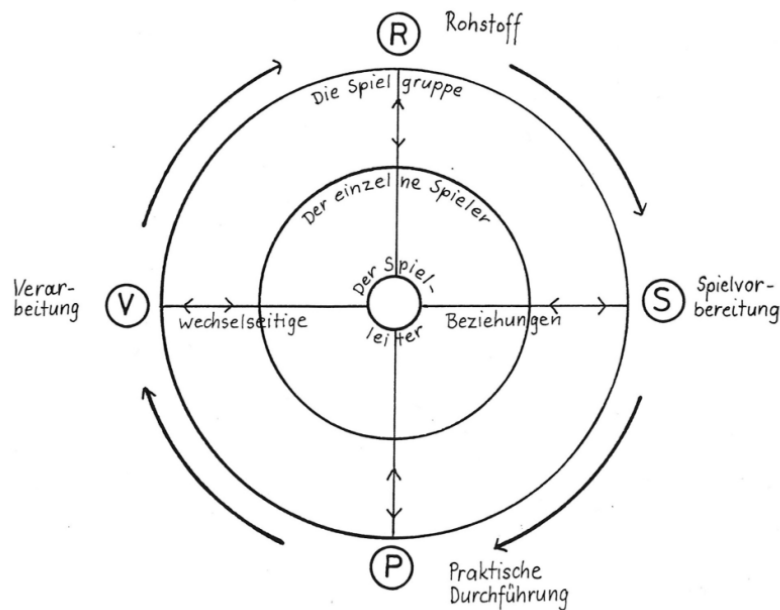


Abbildung des R-S-P-V-Zirkels nach Frei¹⁴⁷

Im ersten Schritt wird mit den sogenannten „Rohstoffen des Spiels“¹⁴⁸ gearbeitet. Es erfolgt dabei in der Literatur eine Differenzierung zwischen „inneren Rohstoffen“, die aus Zielvorstellungen, Beweggründen, Bedürfnissen und Wünschen der Spielgruppe bestehen können, und „äußeren Rohstoffen“, zu denen Thematiken oder Texte, mögliche Rollen, Spielorte, Requisiten und Musik gehören können. Diese Einteilung dient jedoch lediglich der theoretischen Überschaubarkeit. In der Praxis ist jedoch irrelevant, da die Bearbeitung der „Rohstoffe“ nicht getrennt vorgenommen wird und nicht alle der eben aufgezählten „Rohstoffe“

¹⁴⁷ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 10.

¹⁴⁸ Anmerkung: Es liegt der Schluss nahe, dass der Begriff „Rohstoff“ in Anlehnung an Lawrence Halprins Bezeichnung „resources“ für den ersten Arbeitsschritt seiner „RSPV cycles“ gewählt wurde.

tatsächlich jedes Mal zum Tragen kommen.¹⁴⁹ Thema oder Spielvorlage dürften für gewöhnlich von der Spielleiterin oder dem Spielleiter vorgegeben werden. Sie können laut der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques aber auch von der Gruppe selbst gewählt oder vom Spielwunsch eines einzelnen Gruppenmitglieds inspiriert werden.¹⁵⁰ Die Rollen ergeben sich dann meist aus dem gewählten Thema, wobei Weiss ebenso eine umgekehrte Vorgehensweise, von der Rolle zum Thema, als Möglichkeit nennt.¹⁵¹

Es folgt als zweiter Schritt die „Spielvorbereitung“, bei der zunächst das gewählte Thema oder die gewählte Spielvorlage ausgearbeitet wird. Die SpielerInnen versuchen ihren persönlichen Zugang oder Bezug zur Thematik zu finden, um auf diese Weise auch konkrete Spielwünsche formulieren zu können. Dies führt zur „Rollenwahl“, die besonders viel Aufmerksamkeit erhält, da die „Identifikation mit einer Rolle“ über das individuelle, natürliche Empfinden der SpielerInnen erfolgen soll. Anschließend werden die Spielorte vereinbart und ausgestaltet, sowie Fragen des szenischen Gestaltens nochmals besprochen, um den Spielfluss danach nicht mehr zu stören. Der letzte Schritt ist die Ausgestaltung der gewählten Rollen durch „Verkleiden“, eventuell Schminke und der Auswahl von kleinen Gegenständen.¹⁵² Zusammenfassend gibt es danach eine kurze Vorstellungsrunde aller SpielerInnen, um jedem noch einmal in Erinnerung zu rufen, wer welche Rolle verkörpert und was sie oder er im Spiel erleben möchte.¹⁵³ Damit endet die zweite Phase des RSPV-Zirkels.

¹⁴⁹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 28.

¹⁵⁰ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1.* S. 28.

¹⁵¹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 23.

¹⁵² Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1.* S. 29ff.

¹⁵³ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 50f.

Die „praktische Durchführung“ wird von der Spielleitung durch ein zuvor vereinbartes Klangzeichen eröffnet. Der Ablauf dieser Phase hängt stark von der gewählten „Spielart“ ab. Inwieweit sich die verschiedenen „Spielarten“ in ihrer Umsetzung voneinander unterscheiden, wird in diesem Kapitel an anderer Stelle noch näher erläutert. Nach dem Verlauf des Spiels wird die Sequenz wieder mit einem Klangzeichen der Spielleitung beendet, um die Grenze zur Realität zu markieren.¹⁵⁴

In der letzten Phase des RSPV-Zirkels werden alle TeilnehmerInnen direkt nach Ende des Spiels zur „Verarbeitung“ in einen Kreis geladen. In der Gruppe folgt nun eine Nachbesprechung, welche den SpielerInnen ermöglichen soll, das eben Erlebte noch einmal nachzuvollziehen, zu reflektieren und einzuordnen. Der Austausch mit den Gruppenmitgliedern über die Erlebnisse und die emotionale Befindlichkeit während und nach dem Spiel dient auch der Erweiterung des eigenen Wahrnehmungsspektrums. Es setzt zudem einen Prozess von der Selbstoffenbarung zur Selbsterkenntnis in Gang. Durch die „Verarbeitungsphase“ kann das Ausdrucksspiel auf die Erfahrungsebene umgesetzt werden, jedoch ohne Wertung ins Spiel zu bringen.¹⁵⁵

Durch diesen sich stetig wiederholenden Zyklus wird eine Struktur geschaffen, die für alle SpielerInnen schnell nachzuvollziehen ist und eingefordert wird, so Weiss.¹⁵⁶ Aber auch in den einzelnen Phasen des RSPV-Zirkels werden solche sich wiederholenden Strukturen genutzt, um Prozesse zu ordnen. Hierbei wird meist mit formelhaften Fragen gearbeitet, welche die SpielerInnen dazu motivieren sollen, sich mit ihrer inneren Erlebniswelt auseinanderzusetzen, um so den Übergang ins Erleben zu erleichtern. Die Gruppe kann diese Fragen individuell formulieren,

¹⁵⁴ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 34f.

¹⁵⁵ Ebda. S. 36f.

¹⁵⁶ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 27.

ansonsten werden in der Literatur, ebenso wie bei den Regeln, auch bestimmte Frageschablonen vorgeschlagen. Im Falle der „Verarbeitungsphase“ findet man folgende Fragen: „Wie war das Spiel für mich? Was habe ich dabei erlebt? Wo spürte ich Höhepunkte/Tiefpunkte? Wie fühle ich mich jetzt?“¹⁵⁷ Je nach Zusammensetzung der Gruppe bedarf es bei der Beantwortung der Fragen mehr oder weniger der Führung durch die Spielleiterin oder den Spielleiter. Angedacht ist, dass von der Spielleitung zunächst die Initiative übernommen wird, um sich anschließend sukzessive in die Rolle eines Moderators zurückzuziehen und den SpielerInnen immer mehr der Freiraum gegeben werden soll, ein freies Gespräch entstehen zu lassen.¹⁵⁸

Auch bei der „Rollenwahl“ wird auf einen strukturierenden Vorgang mit stets gleichen Fragen zurückgegriffen, da hier, ebenso wie im Nachgespräch, das Erspüren des eigenen Befindens und das Vermeiden von Grenzüberschreitungen bezüglich Wertung oder Gruppendynamik besonders vorrangig sind. Der „Weg der Identifikation mit einer Rolle“ kann dabei entweder über das konkrete Bild einer Rolle oder aber auch über ein Gefühl und eine freie Assoziation dazu führen. Als Leitfaden werden hier die Fragen „Was möchte ich sein? Wo möchte ich sein? Was möchte ich machen?“ vorgeschlagen.¹⁵⁹ Weiss modifiziert und erweitert diese Schablonen durch eine neue Formulierung für den sozial- und heilpädagogischen Bereich wie folgt: „‘Was möchtest du spielen?’ ‚Wen möchtest du treffen?’ ‚Was möchtest du dabei erleben?’“¹⁶⁰ Diese Fragen werden jeder Spielerin und jedem Spieler nacheinander im Kreis gestellt. Bei Bedarf kann die Fragerunde so oft wiederholt werden bis alle

¹⁵⁷ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 36.

¹⁵⁸ Ebda. S. 37.

¹⁵⁹ Ebda. S. 30.

¹⁶⁰ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 47.

SpielerInnen mit ihrer Rolle zufrieden sind.¹⁶¹ Die Rollenwahl gilt als ein wichtiger Faktor für die Identifikation mit der Rolle und das darauf folgende Spiel. Deshalb können bei Bedarf oder auf Wunsch der SpielerInnen sogar die Rollen selbst oder die gesamte Geschichte umgeändert werden.¹⁶² Prinzipiell gilt in den Jeux Dramatiques, dass die Rollen frei wählbar sind und nicht von anderen zugeteilt werden. Dabei ist es irrelevant, ob es sich um Menschen- oder Tierrollen, Pflanzen, andere Naturerscheinungen oder unbelebte Gegenstände handelt. Auch „symbolische“ Rollen, das heißt Allegorien wie zum Beispiel „die Zeit“ oder „die Macht“, sind möglich. Dabei sind Alter, Geschlecht oder äußere Erscheinung der SpielerInnen unwichtig.¹⁶³ Ebenso ist es nicht erforderlich, dass die gewünschte Rolle tatsächlich in der Geschichte vorkommt. Da es in erster Linie nicht um das korrekte Nachspielen der Spielvorlage, sondern um das Erleben der SpielerInnen geht, können selbst ausgedachte Wunschrollen einfach in die Geschichte eingebaut werden.¹⁶⁴ Von Bedeutung ist jedoch, dass die Jeux Dramatiques keine Haupt- und Nebenrollen kennen und den Gebrauch dieser Termini bewusst ablehnen, um hierarchische Strukturen zu vermeiden.¹⁶⁵ Da jede Spielerin und jeder Spieler die Rolle seiner Wahl spielen können soll, sind in den Jeux Dramatiques durchaus Doppelbesetzungen zulässig. Sie werden dann als unterschiedliche Aspekte einer Rolle angesehen, die dennoch gleichberechtigt dargestellt werden. Dies ist nicht nur förderlich für ein friedliches Miteinander bei der „Rollenwahl“, sondern gibt vielen SpielerInnen, die sich alleine an eine Rolle nicht heran getraut hätten, die Möglichkeit sich gegenseitig zu stützen.¹⁶⁶

¹⁶¹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S.47.

¹⁶² Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1.* S. 31.

¹⁶³ Ebda. S. 30.

¹⁶⁴ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 48.

¹⁶⁵ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1.* S. 28.

¹⁶⁶ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 45.

Modelle für die Rohstoff- und Durchführungsphase

Wie bereits angesprochen, ist die Grundbedingung für die Jeux Dramatiques mit dem eigenen inneren Erleben in Kontakt zu treten. Die Einstimmung auf das Spiel erhält dadurch eine Schlüsselfunktion. Je unerfahrener die SpielerInnen mit der Methode der Jeux Dramatiques sind, desto mehr Zeit sollte für das Heranführen eingeplant werden. Für Erstspielende ist nach Weiss ein behutsamer Einstieg in das Spiel und seine Thematik noch bedeutender, um die SpielerInnen vorzubereiten, zu lockern und den Prozess des inneren Erlebens somit zu ermöglichen.¹⁶⁷ Dafür werden in den Jeux Dramatiques verschiedene Einstiegs- und Ausprobierspiele angeboten. Sie sollen helfen in Bewegung zu kommen, die Distanz zu den anderen SpielerInnen zu verringern oder das Thema, falls es schon feststeht, einzuführen.

Die Bandbreite an Einstiegsspielen reicht von simplen Namensspielen oder Tänzen, über Entspannungs- und Körperübungen bis zum Gestalten von symbolischen Bildern oder dem haptischen Erfahren von Gegenständen.¹⁶⁸ Ein sehr anschauliches Beispiel hierfür beschreibt Weiss, die in einem Schulkindergarten für förderungsbedürftige Kinder, deren Familien und PädagogInnen einen Spieltag leitet. Als Einstieg wird, um die Spannung zu lösen und miteinander in Kontakt zu treten, gemeinsam „Al achat“, der Wassertanz, getanzt. Die Bewegungen dieses Tanzes symbolisieren Wassertrinken, sich Wasser über den Kopf schütten oder andere nass spritzen. Es folgt ein Vorstellungsspiel, um einander kennenzulernen, bei dem zur Nennung des Namens eine Gebärde, die mit der eigenen Person assoziiert wird, gemacht wird. Im Anschluss daran führt Weiss die TeilnehmerInnen an die Tücher, das Hauptmaterial für Verkleidungen und

¹⁶⁷ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 38.

¹⁶⁸ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 40ff.

Spielortgestaltung in den *Jeux Dramatiques*, heran. Dafür häuft sie alle Tücher auf und lässt die SpielerInnen mit geschlossenen Augen die Tücher mit den Händen erkunden. Aus diesem haptischen Heranführen entwickeln sich die weiteren Einstiegsspiele: Jede Spielerin und jeder Spieler wählt ein Tuch und soll nun frei assoziieren, an was dieses Tuch erinnert. Dann wird das Tuch „in Bewegung gebracht“, das heißt jede und jeder tanzt mit dem Tuch, übt verschiedene Bewegungen aus. Danach legen alle SpielerInnen mit ihren Tüchern gemeinsam gestaltend die Mitte des Gruppenkreises aus und in einem Reihentanz ziehen alle daran vorbei, um die Tücher noch einmal zu betrachten.¹⁶⁹

Ausprobierspiele hingegen ermöglichen den SpielerInnen bestimmte Ausschnitte aus dem Spiel intensiv zu erproben oder aus früheren Spielen wiederaufzugreifen und zu wiederholen. Es können dadurch auch Spielbedürfnisse befriedigt werden, die während des Spiels im gewünschten Ausmaß keinen Platz haben, weil nur ein Teil der Gruppe diesen Part verlängern will. Auch modellhafte Impulse für das spätere Spiel können so verinnerlicht werden, da Ausprobierspiele oft als technische Experimentierwerkstatt für spätere Darstellungen dienen.¹⁷⁰

Frei erarbeitete im Rahmen ihres Werks *Jeux Dramatiques mit Kindern* vier Aufbaustrukturen, die sich am Alter der SpielerInnen orientieren und als Einstimmung dienen sollen:

1. Einstieg über Erfahrungen mit Gegenständen

Für Kinder von vier bis acht Jahren: Bei dieser Aufbaustruktur werden Gegenstände wie Steine, Federn, Chiffontücher, Bananenschachteln, Kuscheltiere oder ähnliches schrittweise in die Gruppe eingeführt und

¹⁶⁹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 192f.

¹⁷⁰ Ebda. S. 37ff.

erkundet. Dabei sollen spielerische Möglichkeiten mit dem Material entdeckt und die Fantasie angeregt werden.

2. Einstieg über räumliche Erfahrungen

Für Kinder ab sieben Jahren und Jugendliche: Hier sollen die SpielerInnen zu sich und dem Raum durch sinnliches Erkunden eine Beziehung entwickeln. Dabei wird der Fokus nacheinander auf Sehen, Tasten, Bewegen, Riechen und Verändern des Raumes gelegt.

3. Einstieg über das Motiv Ruhe-Aktivität-Ruhe

Für alle Altersstufen: Die SpielerInnen sollen sich zunächst ihren Platz im Raum suchen und diesen nach ihren Vorstellungen behaglich gestalten. Symbolisch steht dies für „das Nest“ oder „das Bett“ von dem aus die SpielerInnen in weiterer Folge ausziehen, den restlichen Raum erkunden oder andere Einstiegsspiele erleben. Danach kehren die SpielerInnen zu ihrem Ort zurück, um das Erlebte zu verarbeiten.

4. Einstieg über das Hinführen zum Erleben

Für Kinder ab elf Jahren: Frei gibt an, dass diese Aufbaustruktur stark von Stanislawskis Arbeit geprägt wurde. Zentral bei dieser Aufbaustruktur sind die Vorstellungsbilder, also assoziative Bilder zum vorgegebenen Thema, die das Sinnesgedächtnis anregen und in weiterer Folge das Erleben ermöglichen sollen. Frei zitiert hier drei Merkmale, die nach Stanislawski zum Erleben hinführen: die vorgestellte Situation, das „magische“ Wenn und die daraus entstehende, folgerichtige Handlung. Daher arbeitet diese Struktur mit imaginierten Situationen und Gegenständen, um den SpielerInnen den Weg zum inneren Erleben zu ermöglichen.¹⁷¹

¹⁷¹ Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2*. S. 13ff. Anmerkung: Die 4. Aufbaustruktur und ihr Bezug zu Stanislawskis Schauspieltheorie wurde in Kapitel 2 bereits erörtert.

Inwieweit die Altersvorgaben von Frei verbindlich sind, sei an dieser Stelle in Frage gestellt. Die Bedürfnisse einer Gruppe müssen nicht ausschließlich vom Alter der SpielerInnen abhängig sein, beziehungsweise gerade jene Aufbaustrukturen für jüngere SpielerInnen können auch für ältere Altersgruppen realisierbar sein.

Was bei der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques nur kurz erwähnt wird¹⁷², aber bei Weiss mehr Raum erhält, sind die Ausstiegsspiele. Sie sollen als Ausklang wieder aus dem Spiel herausführen und zusätzlich zur Nachbesprechung helfen, das Erlebte zu verarbeiten. Dabei werden die wichtigsten Stationen der „Durchführungsphase“ kurz wiedererlebt, sei es durch einen gemeinsamen Tanz, kreatives Gestalten oder mit inneren Bildern zu musikalischer Untermalung.¹⁷³

Der Verlauf der „Durchführungsphase“ kann ebenso unterschiedlich erfolgen wie jener der „Rohstoffphase“. Dies liegt insbesondere an den sogenannten „Spielarten“, die in der Literatur in zwei verschiedenen Kategorien eingeteilt werden: Das „Spiel zu Text“ und das „Spiel ohne Text“. Es muss hier auf den problematischen Gebrauch des Wortes „Text“ verwiesen werden, der nicht den Sprechtext der SpielerInnen meint, sondern eine schriftliche Spielvorlage, die von der Spielleiterin oder dem Spielleiter begleitend zum Spiel vorgetragen wird. Diese kann, falls nötig, wie im Eingangsbeispiel „Die zertanzten Schuhe“, auch abgeändert oder erweitert werden. Als schriftliche Spielvorlage kann jede mögliche Textart, die sich für das Ausdrucksspiel eignet, dienen. Laut Weiss wären das: literarische Texte wie Märchen, Sagen, Kurzgeschichten oder Gedichte, aber auch Selbstverfasstes, im Sinne von selbstgeschriebenen Geschichten, Tagebuchauszügen, Traumaufzeichnungen oder

¹⁷² Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 112.

¹⁷³ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 68.

Postkartentexten. Die schriftliche Spielvorlage kann entweder von der Spielleitung oder aber von einer oder einem der SpielerInnen eingebracht werden. Auch ein gemeinsam von der Gruppe verfasstes Schriftstück ist als Grundlage möglich. Das „Spiel zu Text“ bietet durch die vorgegebene Struktur der schriftlichen Spielvorlage viel Halt für die SpielerInnen.¹⁷⁴ Das begleitende Vorlesen der Spielleitung, das ebenso die direkten Reden der Figuren umfasst, gibt den SpielerInnen die Möglichkeit, sich ganz auf das innere Erleben zu konzentrieren und sich nicht von der Notwendigkeit den Überblick über die Handlung behalten zu müssen ablenken zu lassen.¹⁷⁵ Das „Spiel ohne Text“ hingegen nutzt keine schriftlichen Spielvorlage. Es wird durch die Spielleiterin oder den Spielleiter erzählend begleitet, kann vorher abgesprochen sein oder sich völlig frei entwickeln.¹⁷⁶ Die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques unterteilt das „Spiel ohne Text“ zudem in vier weitere Kategorien, ausgehend von den inhaltlichen Themen, die als Impulse für das Spiel dienen sollen:

- **„Naturspiel“:** mögliche Themen können Elemente, Naturprozesse, Landschaften oder Tiere und ihr Lebensraum sein.
- **„Symbolspiel“:** allegorische Themenkomplexe wie Glück, Schuld, Geborgenheit, oder Gegensätze wie „Wärme und Kälte“, „hell und dunkel“ können hier als Ausgangspunkt dienen.
- **„freies Märchenspiel“:** in dieser Kategorie werden Märchen von den SpielerInnen neu erfunden oder weitererzählt, indem sie „Märchenrollen“¹⁷⁷ frei wählen und sich dann entscheiden, ob sie vor

¹⁷⁴ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 30f und S. 70f.

¹⁷⁵ Küppers, Gabriele: „Warum? Wozu? Weshalb? – Fragen und Antworten zur Methode der Jeux Dramatiques“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg*. S. 78 – 81 auf S. 78.

¹⁷⁶ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 71.

¹⁷⁷ Anmerkung: Eine genaue Definition Begriffs „Märchenrolle“ fehlt bei der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques. Im „Spiel ohne Text“ bei Weiss können neben Rollen aus Märchen, Sagen und Legenden auch Rollen aus Romanen, Fernsehserien und ähnlichem gewählt werden. Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 71.

dem Spiel einen festen Spielverlauf festlegen oder frei improvisieren möchten.

- **„Situationsspiele“:** hier finden sich Szenen aus dem Alltag wie „Am Bahnhof“ oder „In der Schule“ als Themen.¹⁷⁸

Laut Weiss lässt das „Spiel ohne Text“ durch seine Freiräume mehr Platz für die Spontaneität und Kreativität der SpielerInnen und bietet daher völlig andere Herausforderungen für die Gruppe als das „Spiel zu Text“. Jedoch können sich diese Freiräume auch negativ auf die Gruppendynamik und den Spielfluss auswirken, wenn die Gruppen noch nicht genug Spielerfahrung hat oder es an innerer Struktur fehlt.¹⁷⁹ In beiden Formen sind jeweils Möglichkeiten und Gefahren durch die ihnen eigenen Strukturen und Freiheiten enthalten. Sie lassen sich jedoch prinzipiell für alle Zielgruppen anwenden. Es sei hier festgehalten, dass diese Einteilung in verschiedene „Spielarten“ nichts über ihre Kombinierbarkeit aussagt, sondern lediglich der Strukturierung dient. „Durchführungsphasen“ können durchaus mit mehreren verschiedenen „Spielarten“ gestaltet werden.¹⁸⁰

Eine „Spielart“, die von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques in ihrem Werk *Ausdrucksspiel aus dem Erleben* als eigene Kategorie gehandelt wird, ist das „Ausdrucksspiel mit Musik“. Dieses findet in Weiss' *Wenn die roten Katzen tanzen...* jedoch keine direkte Erwähnung mehr. Diese Kategorie der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques umfasst folgende Aspekte:

¹⁷⁸ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 18ff. Anmerkung: Weiss nimmt diese weitere Ausdifferenzierung zwar nicht vor, nennt aber alle von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques aufgelisteten Themen in gleicher Reihenfolge unter „Spiel ohne Text“ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 71f.

¹⁷⁹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 71.

¹⁸⁰ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 105ff.

- Spielerische oder tänzerische Interpretation von technisch wiedergegebener Musik.
- Improvisation mit Gegenständen, Instrumenten oder körpereigenen Geräuschen zu einem Thema oder der momentanen Stimmung.
- Umsetzung von spontan entstehenden Klängen und Geräuschen von MitspielerInnen in Bewegung.
- Untermalung des Spiels durch passende Musik.
- Spontane Begleitung der SpielerInnen durch eine Musikgruppe.¹⁸¹

Weshalb Weiss diese „Spielart“ in ihrem Werk nicht aufzählt ist nicht wirklich nachvollziehbar. Sie widmet der Musik in den *Jeux Dramatiques* zwar ein eigenes Kapitel, geht dabei jedoch hauptsächlich auf technisch wiedergegebene Musik, vor allem als Untermalung und Akzentuierung, ein.¹⁸²

Neben der „Spielart“ wird der „Spielgeschichte“ ein zentraler Platz in den *Jeux Dramatiques* eingeräumt, da das Ausdrucksspiel, so Weiss, von „den zum Spiel anregenden Ideen“ lebe. Die Auswahl an möglichen Vorlagen und Impulsen für „Spielgeschichten“, die Weiss als „Spielressourcen“ bezeichnet, ist breit gefächert: Erzählungen und Texte jeder Art, einzelne Sätze, Bilder, Gegenstände, Räume, Musik oder auch Filme. Dennoch scheinen nicht alle „Spielressourcen“ anwendbar hinsichtlich ihrer Spielbarkeit. Für geeignete Geschichten führt Weiss Anhaltspunkte an, die zur Orientierung dienen sollen: So würden sich meist kurze, prägnante Spielvorlagen eher anbieten. Ebenso seien zu viele komplexe Gefühlsnuancen oder Charaktere hinderlich für den Spielfluss. Während diese beiden Kriterien plausibel sind, erweisen sich die von Weiss angeführten, sprachlichen Richtlinien für eine „Spielgeschichte“ jedoch als vage:

¹⁸¹ Arbeitsgemeinschaft für *Jeux Dramatiques*: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 25.

¹⁸² Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 103ff.

„Geschichten sollten poetisch sein in ihrer Sprache, schwingend zwischen Fantasie und Realität.“¹⁸³ Grundlegend ist für Weiss auf jeden Fall bei der Wahl der „Spielressourcen“ auf die Zielgruppe und ihre Bedürfnisse zu achten, da sie ausschlaggebend sind für den Erfolg der „Spielgeschichte“ und damit auch für die Freude am Spiel.¹⁸⁴ Die „Spielgeschichte“ kann auf mehrere Arten zu Stande kommen: Sie kann eins zu eins aus einer schriftlichen Spielvorlage übernommen werden, leichte Abweichungen davon aufweisen oder lediglich von einer „Spielressource“ inspiriert sein. Die „Spielgeschichte“ kann auch in Grundzügen einer bereits bekannten Geschichte nachempfunden sein oder sie fortsetzen. Auch selbst erfundene oder improvisierte Erzählungen sind möglich. Bei selbst kreierten „Spielgeschichten“ gilt es laut Weiss jedoch gewisse Kriterien zu bedenken. Sie nennt elf Anforderungen für „Spielgeschichten, die Kinder oder Erwachsene faszinieren sollen“.¹⁸⁵ Diese zitiert sie nach Volkhard Paris und Monika Bunse, welche sich in ihrem Werk *Improvisationstheater mit Kindern und Jugendlichen* im Kapitel „Dramaturgische Bauelemente für spannende Spielgeschichten“ diesem Thema widmen. Allerdings fokussieren Paris und Bunse bei der Nennung der Merkmale stark auf den Unterhaltungswert für das Publikum.¹⁸⁶ Da aber eines der wesentlichen Merkmal der Jeux Dramatiques darin besteht, dass die SpielerInnen für sich selbst spielen und nicht für Zuschauer¹⁸⁷, formuliert Weiss die Kriterien um: Anstelle des Publikums treten die MitspielerInnen. Um einen

¹⁸³ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 30.

¹⁸⁴ Ebda. S. 30ff. Anmerkung: Die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques lässt sich auf solche Definitionen nicht ein. Sie führt lediglich direkte Beispiele an, ergänzt durch den Kommentar, dass die Erfahrung der SpielleiterInnen ausreicht um geeignete Spielvorlagen zu finden. Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 151.

¹⁸⁵ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 90.

¹⁸⁶ Paris, Volkhard; Bunse, Monika: *Improvisationstheater mit Kindern und Jugendlichen. Organisation, Spielgeschichten, Spielanleitung*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1994 S. 38.

¹⁸⁷ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 34.

Eindruck dieser Anforderungen zu erhalten, sollen hier einige beispielhaft genannt werden: eine überschaubare, logisch aufeinander aufbauende Szenenfolge, deutliche Handlungsmotivationen der Figuren, Hindernisse und Bewährungsproben auf dem Weg zum Ziel, ein sich auf das Wesentliche konzentrierender Spannungsbogen.¹⁸⁸ Inhaltlich sind „Spielgeschichten“ für eine breite Palette an Themen offen: Fantastische Geschichten, wie Märchen, Sagen oder Ähnliches können ebenso als „Spielgeschichte“ dienen, wie alltägliche Geschichten, die ihre Inspiration aus dem Leben der SpielerInnen nehmen. Themenkomplexe wie fremde Länder und ihre Kulturen oder jahreszeitliche Festivitäten, klassische Geschichten von Archetypen oder althergebrachten Konflikten zwischen Gegensätzen¹⁸⁹, religiöse Texte wie Bibelgeschichten oder Legenden¹⁹⁰ sind ebenso brauchbar wie Naturphänomene, Tiere und ihr Lebensumfeld oder Szenerien aus dem öffentlichen Leben.¹⁹¹

Führung durchs Spiel

Wie bereits erwähnt bedarf freies Spiel eines stabilen Rahmens, der bei den Jeux Dramatiques durch klare Strukturen und Regeln ermöglicht wird. Um diese umsetzen zu können, bedarf es jedoch auch einer Instanz, welche sie in den Prozess einführt und während der Sequenzen erhält. In den Jeux Dramatiques obliegt diese Aufgabe der Spielleiterin oder dem Spielleiter. Dies ist allerdings nicht die einzige Funktion, welche SpielleiterInnen erfüllen müssen. Sie sind verantwortlich für Atmosphäre, Impulsgabe, Organisatorisches und Management der Gruppendynamik. Dabei sind SpielleiterInnen stets angehalten, die richtige Balance zwischen

¹⁸⁸ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 90.

¹⁸⁹ Ebda. S. 30.

¹⁹⁰ Reinthoffer, Bernd: „Das Spiel“ In: Bauer, Eva-Maria: *Mehr Lust am Lernen. Wege zu einer menschenfreundlichen Schule. Spirituelle Impulse - praktische Übungen - Unterrichtsbeispiele*. Kösel: München, 1997, S. 238 – 254 auf S. 242.

¹⁹¹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 71f.

strukturierendem Eingreifen und Förderung der individuellen Selbstentfaltung zu finden. Denn auch wenn es der Anspruch der Jeux Dramatiques ist, Selbstverantwortung für sich und sein Spiel zu übernehmen, ist es letztlich Aufgabe der SpielleiterInnen auch eingreifen zu können, wenn diesem Anspruch von Seiten der TeilnehmerInnen nicht begegnet werden kann.¹⁹² Um SpielleiterInnen einen Leitfaden für ihre Funktion zwischen diesen beiden Polen zu geben, formulierte Frei auch Regeln für SpielleiterInnen:

- „ - Wir streben eine angstfreie Atmosphäre an.
- Wir ermöglichen den Spielern, sich einen Ort der Geborgenheit zu gestalten, wo sie geschützt und ungestört sein können.
- Wir führen bewusst vom Ich zum Partner zur Gruppe.
- Wir geben uns und den Spielern genügend Zeit.
- Wir nehmen die Ideen der Spieler auf.
- Wir versuchen, uns von vorgefassten Meinungen zu lösen, um die Ausdrucksmöglichkeit der Kinder nicht zu hemmen.“¹⁹³

Diese Regeln wurden für das Ausdrucksspiel mit Kindern konzipiert, können aber auf die Jeux Dramatiques mit allen Zielgruppen angewandt werden und je nach den Bedürfnissen der Gruppe modifiziert werden. Weiss betont allerdings, dass die individuelle Person der Spielleiterin oder des Spielleiters dabei nicht vergessen werden darf: Die eigenen Interessen und Fähigkeiten der Spielleitung sind nicht minder essentiell für die Vorbereitung der Sequenzen, da sie ausschlaggebend sind für die Führungsqualitäten der Leiterin oder des Leiters. Persönliches Interesse für eine Thematik und das Berücksichtigen der eigenen Fähigkeiten bei der Spielbegleitung führen zu größerer Sicherheit im Prozess, die Weiss folgenderweise definiert:

„Je sicherer die Spielleiterin sich in dem ist, was sie vorbereitet hat und vorschlägt, desto eher kann die Gruppe mitgehen [...].

¹⁹² Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 75ff.

¹⁹³ Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2.* S. 12.

Sicherheit heißt nicht zu wissen, was das Erleben der Gruppe bestimmen wird, Sicherheit bedeutet vielmehr, eine Idee so gut vorbereitet zu haben, daß sie spielbar wird, und in sich souverän genug zu sein, eine Atmosphäre zu schaffen, in der alle zum Spielen kommen können.¹⁹⁴

Wie bereits beim Balanceakt zwischen Strukturierung und Selbstentfaltung der SpielerInnen, gilt es hier den Ausgleich zwischen innerer Sicherheit und flexibler Offenheit für die Bedürfnisse und Vorschläge der Gruppe zu finden. Diese flexible Offenheit lässt sich mit Freis Worten „Geschehen lassen - entstehen lassen, denn es gibt kein Richtig und Falsch.“¹⁹⁵ gut ausformulieren. Besonders beim Stil des Begleitens tritt diese Herausforderung verstärkt hervor: Begleitet die Spielleiterin oder der Spielleiter zu wenig, kann dies im Chaos enden. Sind SpielleiterInnen zu starr in ihrer Begleitung, verlieren die TeilnehmerInnen schnell die Lust am Spiel, da das eigene kreative Potenzial nicht mehr ausgeschöpft werden kann.¹⁹⁶ Um die Mitte zwischen diesen Extremen zu finden, wird vorgeschlagen, die Begleitung des Spielverlaufs dialogisch einzusetzen: SpielleiterInnen sollen sprachlich auf die Aktionen der SpielerInnen reagieren, diese beschreiben und so die Vorgänge verdeutlichen. Um die Handlungen der einzelnen Gruppenmitglieder lesen zu können, benötigen SpielleiterInnen ein gutes Einfühlungsvermögen, sowie ausreichend Kenntnisse über Körpersprache. Gelingt es das Erleben in Worte zu fassen, hat dies, so Weiss, einen bestärkenden Effekt auf die SpielerInnen und regt dazu an, sich selbst aktiv mit neuen Ideen und dynamischen, expressiven Aktionen einzubringen.¹⁹⁷ Während die strukturierende Funktion der SpielleiterInnen in der „Vorbereitungs-“ und „Verarbeitungsphase“ als eine eher moderierende Qualität beschrieben wird, sollen in der „Durchführungs-

¹⁹⁴ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 77f.

¹⁹⁵ Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2.* S. 12.

¹⁹⁶ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 78.

¹⁹⁷ Ebda. S. 59f.

phase“ die Strukturen durch die Begleitung integriert werden.¹⁹⁸ In Fällen, in denen eine strukturierende Begleitung nicht ausreicht, kann das Spiel auch unterbrochen werden. Hierbei benutzen die Jeux Dramatiques akustische Signale, um die Situation einzufrieren und zu besprechen. Auf diesem Weg sollen Unstimmigkeiten geklärt oder ein chaotischer Spielverlauf wieder gebündelt werden, um anschließend mit einem zweiten akustischen Signal wieder ins Spiel zurückzukehren.¹⁹⁹ Ein Beispiel für eine solche Unterbrechung findet sich im Spielbeispiel „Die zertanzten Schuhe“, in dem die Spielleiterin die Unzufriedenheit der SpielerInnen bemerkt und das Spiel unterbricht, um ein neues Ende auszuverhandeln.

Der organisatorische Aufgabenbereich der SpielleiterInnen zeigt sich vor allem in der Planungs- und Spielvorbereitungsphase, in denen sie sich mit Fragen der Rollenwahl und des Spielablaufs beschäftigen: Welche Rollen sind essentiell für das angedachte Spiel? Gibt es Rollen, die nur ungern von SpielerInnen besetzt werden? Wie lange müssen einzelne SpielerInnen oder Gruppierungen warten bis sie an die Reihe kommen? Welche Rollen laufen Gefahr unterzugehen?²⁰⁰ Für die in der letzten Frage angesprochene Problematik wird SpielleiterInnen eine methodische Hilfestellung angeboten: durch das strukturierenden Begleiten des Spiels kann die Spielleitung jeder Spielerin und jedem Spieler den Raum geben, der notwendig ist, um zur Selbstentfaltung zu gelangen. Hier wird die intensive Aufmerksamkeit der SpielleiterInnen gefordert, da sie mehrere Handlungsstränge, die oft gleichzeitig ablaufen, im Blick haben und gleichberechtigt begleiten müssen. Durch diese Vorgehensweise wird es möglich, dass auch kleine, eher passive Rollen gut ins Spiel eingebunden werden und Bedeutung erhalten. Dies wiederum bietet den SpielerInnen

¹⁹⁸ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 78.

¹⁹⁹ Ebda. S. 75.

²⁰⁰ Ebda. S. 77.

die Gelegenheit, alle erdenklichen Rollen frei nach ihrem inneren Erleben auszuprobieren, ohne befürchten zu müssen, übersehen zu werden.²⁰¹ Zudem ermöglicht die ausgewogene, strukturierende Begleitung mehrerer Handlungsstränge allen SpielerInnen am Geschehen teilzuhaben, auch wenn dieses gerade nicht im Blickfeld aller TeilnehmerInnen stattfindet.²⁰²

Um die eben beschriebenen Aufgaben mit der notwendigen Souveränität zu meistern, sollen SpielleiterInnen nach Weiss ausreichend entwicklungs- und tiefenpsychologische Kenntnisse, sowie Vorwissen und Fertigkeiten bezüglich Gruppendynamik mitbringen. Ansonsten könnte die Situation schnell eskalieren und für die Spielleitung zu viel werden.²⁰³ Die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques erwähnt diese Anforderungen nicht in ihrem Werk, verweist jedoch auf Ausbildungsangebote zur Leiterin oder zum Leiter für Jeux Dramatiques, die im Zuge von Kapitel 4 noch erörtert werden.²⁰⁴

Charakteristische Elemente der Jeux Dramatiques

In den Jeux Dramatiques nimmt das gesprochene Wort eine besondere Stellung ein. Wie Weiss richtig argumentiert, wäre es nicht akkurat zu sagen, dass in den Jeux Dramatiques prinzipiell nicht gesprochen wird. Die Ausverhandlungen über den Spielverlauf, die Rollenwahl und das Nachgespräch, sowie die Begleitung der Spielleitung sind stark geprägt von der gesprochenen Sprache und nutzen sie gezielt für konstruktive Interaktion, Strukturierung und Verarbeitung von Erfahrungen.²⁰⁵ Während der Durchführungsphase selbst sieht die Methode jedoch vor, dass die SpielerInnen auf gesprochene Sprache weitgehend verzichten. Dies wird in

²⁰¹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 81.

²⁰² Ebda. S. 62.

²⁰³ Ebda. S. 81.

²⁰⁴ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 155.

²⁰⁵ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 61.

der Literatur durch verschiedene Argumente untermauert: Die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques geht hier zunächst von sogenannten „klassischen Theaterformen“ aus und hebt die Problematik des Textlernens hervor. Das Auswendiglernen und die Konzentration auf den Text werden als mühsam beschrieben. Die Wiedergabe der Texte enge die SpielerInnen zudem in ihrem inneren Erleben ein, da es schwer zu realisieren ist, so die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques, einen Text in Kongruenz mit dem eigenen Empfinden wiederzugeben. Vorgegebene Sprechtexte würden zudem SpielerInnen daran hindern, mit eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu experimentieren und die Freiheit der SpielerInnen hemmen.²⁰⁶ Aber auch die Alternative des spontanen Sprechens, wie man es im Stegreiftheater findet, birgt nach Ansicht der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques die Gefahr der Kopflastigkeit, fremder Sprachmuster, vorgefertigter Skripten oder „modischen Geplänkels“.²⁰⁷ Dies führe zu einer Dominanz der Sprache wie im Alltag und lenke die SpielerInnen von ihrem Körper, ihren Gefühlen und Impulsen ab.²⁰⁸ Damit der Intellekt während des Ausdrucksspiels „ausspannen“ kann, rät die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques, den sprachlichen Halt in der zwischenmenschlichen Interaktion beiseitezulassen. Dies könne für SpielerInnen zunächst ein Wagnis darstellen, würde jedoch durch das Entdecken neuer Kommunikationsmöglichkeiten und schöpferischer Potenziale entlohnt. Insbesondere das Gespür für die eigenen Gefühle und Ausdrucksweisen könne dadurch verstärkt werden.²⁰⁹ Weiss betont

²⁰⁶ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 8.

²⁰⁷ Ebda. S. 8. Anmerkung: Die Argumentation bezüglich Sprechtexte in den Jeux Dramatiques, gleich ob mit Vorlage oder aus dem Stegreif, finden sich in stark pauschalisierter Form in der Literatur wieder. Ob solche Aussagen für alle SpielerInnen in dieser Intensität zutreffend sind, ist allerdings schwer zu belegen. Es scheint durchaus schlüssig, dass diese Effekte durch Sprechtext hervorgerufen werden können, muss jedoch nicht zwingend darin resultieren, da die individuellen Fähigkeiten, Vorkenntnisse und Bedürfnisse der SpielerInnen hierbei nicht berücksichtigt werden.

²⁰⁸ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 61.

²⁰⁹ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 8.

zudem, dass Selbstausdruck zumindest genauso stark über Mimik, Gestik, Körperhaltung, Kleidung und Raumanneignung erfolgt, wie über gesprochene Sprache, wenn nicht sogar stärker. Körpersprache und Erscheinung sind jedoch nicht die einzigen Kommunikationsmittel, die während der „Durchführungsphase“ erlaubt sind: Lautäußerungen im Sinne von Geräuschen, ebenso einzelne Wörter oder kurze Sätze, die zum Fortgang der Geschichte beitragen, sind zulässig. Diese Ausnahmen zählen als Äußerungen aus dem Erleben und sind bei Kindern oder Menschen mit geistiger Behinderung nicht zu streng zu bewerten. Insbesondere Kinder seien ihrem inneren Erleben nicht so stark entfremdet und Sprache sei in ihr Erleben integriert ohne kopflastig zu sein.²¹⁰

Neben den von den SpielerInnen produzierten Geräuschen und Klängen können auch Instrumente für die akustische Untermalung genutzt werden. Wie bereits bei den „Spielarten“ erwähnt, ist Musik, sei es nun selbst produzierte oder technisch wiedergegebene, in den Jeux Dramatiques meist ein fester Bestandteil. Musik und Geräusche werden genutzt, um in den SpielerInnen Bewegungsvorstellungen, Emotionen, innere Bilder und Fantasien auszulösen, Bewegungen zu unterstützen und dynamisieren, Handlungsabläufe zu strukturieren und Atmosphäre zu schaffen. Zudem können sie, so Weiss, kommunikativ wirken und einen gemeinsamen „Klangraum“ schaffen, der die SpielerInnen verbindet. Dabei können Musik und Geräusche auf unterschiedliche Weise in den Jeux Dramatiques auftreten: Als Untermalung des Spiels kann der gezielte Einsatz von ausgewählten Musikstücken und Geräuschen diese zu einem Teil der Geschichte machen oder sie sogar die Begleitung des Spiels temporär übernehmen lassen. Weiss warnt jedoch vor übermäßigem Gebrauch dieser Elemente, um zum einen die SpielerInnen nicht abstupfen zu

²¹⁰ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 61f.

lassen und zum anderen eine Manipulation des inneren Erlebens zu verhindern. Eine andere Variante, die jedoch nur mit geübten Gruppen zu praktizieren sei, so Weiss, wäre ein längeres Musikstück gänzlich als Spielbegleitung zu nutzen. Sie führt dazu ein Spielbeispiel zur Musik des Balletts *Der Feuervogel* vom russisch- französisch-U.S.-amerikanischen Komponisten Igor Stranwinskij aus dem Jahr 1910 an, das zunächst in gekürzter Fassung als „Spielressource“ assoziativ verwendet wird und in der „Durchführungsphase“ statt der sprachlichen Spielbegleitung in voller Länge wiedergegeben wird.²¹¹

Tänze werden in der Literatur der Jeux Dramatiques unterschiedlich stark betont. Während die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques und Frei den Tänzen kein eigenes Kapitel widmen, erhalten sie bei Weiss mehr Raum, wobei sich in ihrer Behandlung des Themas der sozialtherapeutische Ansatz ihres Werks eindeutig widerspiegelt. Weiss beschreibt Tänze vor allem in ihrer Funktion, die SpielerInnen als Gruppe zu stärken, Emotionen und innere Bilder durch Assoziation zu den einzelnen Bewegungsabläufen oder den inhaltlichen Thematiken der Tänze hervorzurufen. Inhaltlich stehen in den Tänze neben der symbolischen Bedeutung, die in manchen Tänzen eingeschrieben sein kann, wie zum Beispiel die Kreisform der TänzerInnen beim Reigentanz, vor allem die Spielthemen im Vordergrund. Die Tänze können auf die „Spielgeschichten“ vorbereiten, in die „Durchführungsphase“ integriert werden oder die Spielsequenz abschließen. Das Repertoire an Tänzen orientiere sich laut Weiss an den SpielleiterInnen oder an den Ideen, die von SpielerInnen eingebracht werden, wobei auch eigene Tänze erfunden oder bereits bestehende Tänze vermischt werden können. Es geht in den Jeux Dramatiques jedoch nicht um das korrekte Ausführen der

²¹¹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 104ff.

vorgezeigten Tanzschritte. Bewegungen und Schritte können abgewandelt oder das Tempo verändert werden. Auch hier gelten die Bedürfnisse und Fähigkeiten der SpielerInnen als oberstes Kriterium.²¹²

Musik und Tanz können wichtige Hilfsmittel sein, um mit dem inneren Erleben in Kontakt zu treten und die „Identifikation mit einer Rolle“ zu erleichtern. Als einen zentralen Aspekt dieser Identifikation nennen die Jeux Dramatiques auch das „Verkleiden“ der SpielerInnen in der „Spielvorbereitungsphase“. Denn der Prozess der materiellen Ausgestaltung einer Rolle führt zu einer genaueren Auseinandersetzung mit ihr: Wie sieht das Darzustellende aus? Wie bewegt und verhält es sich? Wie kann ich die Eigenarten der Rolle darstellen? Dies leitet nach Weiss im „Prozeß der Verkleidung [...] Schicht für Schicht tiefer hin zum eigenen Erleben.“²¹³ Dabei arbeiten die Jeux Dramatiques mit möglichst simplen Hilfsmitteln. Was Ulrich Heimlich, Professor für Sonderpädagogik an der LMU München, über Spielmaterial sagt, das die Kreativität und Fantasie von Kindern anregt, kann laut Weiss auch über die Materialien der Jeux Dramatiques gesagt werden: Sie sollten vor allem einfache Grundformen repräsentieren und mehr als eine Spielmöglichkeit enthalten, zudem Umgestaltungen, Veränderungen und Kombinationen zulassen.²¹⁴ Einen wichtigen Stellenwert in den Jeux Dramatiques nehmen dabei Tücher ein:

„Zum Verkleiden braucht es keine aufwendige Kostümierung. Einfache Tücher verschiedener Farbe, Größe und Struktur helfen dem Spieler, von der eigenen Person Abstand zu gewinnen und sich in seine Rolle einzufühlen.“²¹⁵

²¹² Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S.110ff.

²¹³ Ebda. S. 51.

²¹⁴ Heimlich, Ulrich: *Einführung in die Spielpädagogik. Eine Orientierungshilfe für sozial-, schul- und behindertenpädagogische Handlungsfelder*. Verlag Julius Klinkhardt: Bad Heilbrunn, 1993 S. 51 und Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 19.

²¹⁵ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 32.

Durch möglichst viele verschiedene Tücher sollen Assoziationen in den SpielerInnen geweckt und somit das innere Erleben verstärkt werden. Das Gleiche gilt auch für die sogenannten „Hilfsmittel“, die man in Bezug auf das „Verkleiden“ auch als Accessoires bezeichnet werden könnten. Darunter fallen die unterschiedlichsten Dinge wie Schmuck, bunte Bänder, Socken, Hüte, Handschuhe, Gürtel, Taschen oder Federn jeglicher Art. Diese „Hilfsmittel“ können in ihrer ursprünglichen Funktion oder anderweitig verwendet werden, stellvertretend für etwas stehen oder etwas andeuten. Zur Befestigung der Tücher oder Accessoires werden allerlei Schnüre, Bänder und Klammern vorgeschlagen. Auch Schminke wird in den Jeux Dramatiques als Teil der „Verkleidung“ gesehen, wobei ihre Anwendung von der persönlichen Vorliebe der Spielleitung abhängig ist.²¹⁶

Die Tücher werden jedoch nicht nur für die Verkleidung genutzt, sondern ebenso für die Ausgestaltung der „Spielorte“. Gemeinsam mit Kartons oder verschiedenem Mobiliar wie Tische, Stühle, Matratzen, Stellwände oder Tafeln, je nachdem was durch das Inventar des Raumes zur Verfügung steht, werden sie als Gestaltungsmaterial verwendet. Befestigt wird hier ebenso mit Schnüren und Klammern, gegebenenfalls mit Klebestreifen.²¹⁷ Auf diese Weise sollen allerlei Gebäude, Plätze oder auch Landschaften angedeutet werden. Dabei warnt Weiss jedoch vor einem Überangebot an Requisiten, das dazu führen kann, das eigentliche Erleben aus den Augen zu verlieren.²¹⁸ Viele der Geschichte, die bei den Jeux Dramatiques gespielt werden, haben mehrere Schauplätze. Diese werden nicht nacheinander aufgebaut, sondern bereits in der „Spielvorbereitungsphase“ nebeneinander eingerichtet und im Regelfall von den SpielerInnen selbst gestaltet. Je nachdem welchem Ort sie sich in ihrer Rolle zugehörig fühlen,

²¹⁶ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 20ff.

²¹⁷ Ebda. S. 21.

²¹⁸ Ebda. S. 52ff.

welcher ihnen besonders wichtig erscheint oder von welchem Ort aus sie in die Geschichte einsteigen, sollen sie sich am Aufbau und der Ausgestaltung beteiligen. Dadurch, bekräftigt Weiss, wird ein „Raum des gemeinsamen Erlebens“ geschaffen.²¹⁹ Eine zweite Variante wäre das Festlegen eines „eigenen Spielplatzes“. Hier werden die SpielerInnen aufgefordert, sich einen Ort im Raum zu suchen, an dem sie oder er sich wohlfühlt. Dieser soll dann von der Spielerin oder dem Spieler so gestaltet werden, wie es ihr oder ihm entspricht. Der „eigene Spielplatz“ dient als Ausgangspunkt und Rückzugsort, so wie „das Nest“ oder „das Bett“ in Freis Einstieg über das Grundmotiv „Ruhe-Aktivität-Ruhe“.²²⁰ Der „eigene Spielplatz“ ist jedoch auch für das von Frei formulierte Grundprinzip der Jeux Dramatiques in Bezug auf Gruppenentwicklung relevant: Vom Ich zum Partner zur Gruppe.²²¹ Weiss berichtet, dass ein geschützter Ort, an dem die einzelnen Gruppenmitglieder für sich sein können, es den SpielerInnen erleichtert, sich in Folge über die Paarinteraktion hin zur Gruppe zu öffnen. Ein persönlicher Rückzugsort verleihe innere Stabilität und helfe, sich gegen Ablenkungen abzugrenzen. So entstünde ein Raum, der Selbständigkeit und Achtsamkeit mit den anderen SpielerInnen fördert.²²² Das Gestalten der Spielorte ist nach Weiss daher vor allem für Kinder ein erster, wichtiger Teil des Erlebens. Zudem können selbst-gestaltete Orte eine Identität bieten und verstärken, Orte des Zusammenkommens sein und, so wie das „Verkleiden“, individuelle Ausdrucksmöglichkeiten unterstützen.²²³

Zuletzt soll noch der Aspekt des Publikums in den Jeux Dramatiques thematisiert werden. Dies stellt eine gewisse Herausforderung dar, da die

²¹⁹ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 52.

²²⁰ Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2.* S. 11.

²²¹ Ebda. S. 12.

²²² Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 145.

²²³ Ebda. S. 53.

Zuschauer in der Literatur zu den Jeux Dramatiques meist unerwähnt bleiben. Diese Auslassung ergibt sich aller Wahrscheinlichkeit nach aus der theoretischen Negierung des Publikums, auch wenn die Praxis teilweise anders aussieht. In der Literatur findet sich in unterschiedlichen Formulierungen immer wieder der Grundsatz: „In den Jeux Dramatiques wird nicht für Zuschauer gespielt, sondern zum eignen Vergnügen und eigenen Erleben.“²²⁴ Explizit begründet wird die Ablehnung von Publikum allerdings nicht. Auch wenn die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques dieses Argument sogar als Abgrenzung zum „Theater“ nutzt²²⁵, findet sich in der Literatur dennoch kein formuliertes Postulat, dass auf Publikum zu verzichten ist. So ist es nicht verwunderlich, dass Weiss zu diesem Thema folgendes schreibt:

„Immer wieder ergeben sich auch Überlegungen, für Zuschauer zu spielen. Nicht im Sinne des professionellen Theaters, auch nicht im Sinne einer Schulaufführung, sondern um anderen die Jeux Dramatiques nachvollziehbar zu machen [...]“²²⁶

Dabei schlägt Weiss jedoch vor, die eingeladenen Zuschauer theoretisch in die Methode einzuführen und sie, wenn möglich, in die Geschichte als SpielerInnen einzubeziehen: Sei es, dass sie sich als Geräuschkulisse einbringen oder beispielsweise als Bäume des Waldes fungieren.²²⁷ Darüber besteht jedoch kein Konsens. So schildert die österreichische Behindertenpädagogin und Spieltherapeutin Marion Seidl-Hofbauer in ihrem Werk *Jeux Dramatiques in der Grundschule* wie die Jeux Dramatiques mit Schulklassen in einer „Aufführung“ gipfelt. Wie es allerdings zu dem Entschluss kommt, die Jeux Dramatiques zur

²²⁴ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 133. Anmerkung: Bei der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques ist dieser Leitsatz etwas anders formuliert zu finden: „Der Spieler spielt vor allem für sich selbst und nicht für Zuschauer wie im Theater.“ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 34.

²²⁵ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 34.

²²⁶ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 134.

²²⁷ Ebda.

„Aufführung“ zu bringen, wird dabei nicht dargelegt. Ebenso wenig, welche Effekte das Publikum auf das innere Erleben der SpielerInnen haben kann und wie dies mit den Ansätzen der Jeux Dramatiques vereinbar sein soll.²²⁸ So bleibt die Frage des Publikums in den Jeux Dramatiques halb unbeantwortet. Es scheint schlüssig, dass in den Jeux Dramatiques von Zuschauern, abgesehen von SpielerInnen, die aus dem Spiel ausgestiegen sind, abgeraten wird, bedenkt man die Grundbedingung einer geschützten Atmosphäre ohne Wertung. Auch die Frage, inwieweit das innere Erleben und der Ausdruck aus diesem Erleben wirklich noch im Vordergrund stehen, wenn die SpielerInnen einem Publikum gegenüberstehen, ist hierbei zu beachten. Denn auch wenn das Publikum in die Methode eingewiesen wird, sogar in das Spiel eingebunden wird: Eine wirkliche Abtrennung des Publikums von Erwartungshaltungen und dem damit verbundenen Leistungsdruck, diese Erwartungen zu erfüllen, erscheint mir unwahrscheinlich. Eine ausführlichere Stellungnahme von Seiten der VertreterInnen der Jeux Dramatiques zu diesem Thema wäre durchaus interessant, wenn nicht elementar, für eine theatertheoretische Betrachtung der Methode. Denn gerade die Absenz des Publikums wirft einige Fragen auf, mit denen sich diese Arbeit in Kapitel 5 noch eingehender beschäftigen wird. Auf der anderen Seite ist der Verzicht auf Zuschauer als ein charakteristisches Merkmal der Jeux Dramatiques zu sehen, dass hinsichtlich seiner Abgrenzung zu anderen Methoden Bedeutung erhält.

Abgrenzung zu anderen Methoden

Wie die Entwicklung und Methodenbeschreibung der Jeux Dramatiques zeigen, handelt es sich bei der Erweiterung des Ursprungskonzepts um

²²⁸ Seidl-Hofbauer, Marion: *Jeux Dramatiques in der Grundschule. Soziales Lernen durch das Ausdrucksspiel. 1.-4. Klasse. Ideen für die Praxis.* Brigg Pädagogik Verlag: Augsburg, 2009 S. 117ff.

eine Zusammenführung mehrerer Elementen, zusammengetragen aus verschiedenen Bereichen und Methoden. Wegen der lückenhaften Dokumentation dieser Synthese und der angestrebten Offenheit der Methode²²⁹, die ein Verschwimmen der Grenzen bewirkt, ist eine klare Differenzierung an Hand von kategorischen Richtlinien ein schwieriges Unterfangen. Die Anzahl an Konzepten, die sich artverwandter oder identischer Elemente bedienen, ist auf Grund der heterogenen Zusammensetzung der Jeux Dramatiques kaum überschaubar und erschwert so, konkrete Kriterien für eine Abgrenzung zu benennen. Daher soll im Rahmen dieser Arbeit eine Demarkation anhand einiger charakteristischer Elemente, die im Zuge der Methodenbeschreibung beschrieben wurden, erfolgen. Ausgehend von den einzelnen Aspekten sollen Konzepte ausgewählt werden, welche diese ebenfalls nutzen und daher Gemeinsamkeiten mit den Jeux Dramatiques aufweisen. Durch ihre Abweichungen kann dann jeweils eine Ausdifferenzierung erfolgen. Diese Form der Abgrenzung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da es sich um eine Selektion bestimmter Kriterien und Konzepte, die zum Vergleich herangezogen werden, handelt. Zudem können die angeführten Methoden nicht in aller Ausführlichkeit diskutiert werden, da dies den Rahmen der Arbeit überschreiten würde. Die für die folgende Ausdifferenzierung relevanten Charakteristika der Jeux Dramatiques sind die Lossagung von theatertheoretischen Ästhetikansprüchen, der Verzicht auf gesprochene Sprache während des Spiels und die Abwendung von Bühne und Publikum.²³⁰

Heute findet man Methoden, deren Fokus sich ebenfalls nicht von den üblichen Ästhetikansprüchen der Theater- und Schauspieltheorie

²²⁹ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 150.

²³⁰ Anmerkung: Hinsichtlich der Charakteristika soll festgehalten werden, dass hier vom Regelfall ausgegangen wird.

dominieren lassen, insbesondere im Bereich der Theaterpädagogik. Dabei handelt es sich meist um Konzepte, die ihren Schwerpunkt auf pädagogische Ziele gesetzt haben. So wie zum Beispiel Boals Theater der Unterdrückten, das insbesondere durch Einflüsse aus Paulo Freires Pädagogik der Unterdrückten und Bertolt Brechts Epischen Theater geprägt wurde.²³¹ Freire, Brecht und Boal teilen gemeinsam eine aufklärerische und pädagogische Zielsetzung, deren oberstes Prinzip die Bewusstmachung, im Sinne eines kritischen Hinterfragens, ist.²³² Theater wird bei Boal als Mittel zur Befreiung der Zuschauer und gleichzeitig der Menschen generell gesehen.²³³ Zum einen in dem es sie aus der Passivität und Handlungsunfähigkeit befreit²³⁴ und zum anderen durch die Aktion, die auf die Reflexion folgen soll, und im Theater erprobt werden kann.²³⁵ Deshalb tritt die ästhetische Wirkung des Spiels zugunsten dieser Interessen in den Hintergrund. Allerdings zeigt sich hier schon, dass diese Gemeinsamkeit auch eine starke Abweichung beinhaltet: Boals Intention liegt vor allem in der Befreiung von Unterdrückung. Auch wenn Chancerel die *Jeux Dramatiques* als „une libération constante“ bezeichnete, fehlt dem heutigen Ausdrucksspiel diese Schwerpunktsetzung, die bei Boal sehr prominent ist. Eine weitere, jedoch durch die Vielfältigkeit der Arbeitsweisen nur teilweise gegebene Analogie findet man hinsichtlich der Bühne. Während einige Praktiken Boals, wie zum Beispiel das Forum-theater, durchaus auch auf eine Bühne zurückgreifen können, ist sie für das Unsichtbare Theater Boals vollkommen belanglos, da keine örtliche Hervorhebung erwünscht ist. Auch der Regenbogen der Wünsche ist auf keine Bühne angewiesen, da die tiefgreifende, reflektierende Arbeit mit

²³¹ Thorau, Henry: *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*. Schäuble Verlag: Rheinfelden, 1982 S. 38ff.

²³² Ebda. S. 58f.

²³³ Ebda. S. 34.

²³⁴ Ebda. S. 41.

²³⁵ Ebda. S. 53.

dieser Methode nicht für eine Präsentation im Sinne einer „Aufführung“ vor Publikum gedacht ist. Zuschauer sind in Boals Methoden generell kaum zu finden, da es sich für ihn dabei um einen problematischen Status handelt, aus dem es sich zu befreien gilt. Er spricht stattdessen von „Zuschauerspielern“, was impliziert, dass jede und jeder Zusehende aus der passiven Perzeption in ein aktives Mitagieren übergehen kann und soll.²³⁶ Dies erinnert an Weiss' Vorschlag Zuschauer in das Spiel miteinzubeziehen, indem man sie als Geräuschkulisse oder in eher passiven Rollen, wie die Bäume eines Waldes, am Spiel teilnehmen lassen kann. Ein klarer Unterschied zwischen Boals Ansätzen und den Jeux Dramatiques zeigt sich im Gebrauch der Sprache. Man findet zwar auch „Techniken“ bei Boal, die auf Sprache verzichten und sich lediglich der Körpersprache bedienen, wie zum Beispiel das Bildertheater.²³⁷ Aber der Großteil der Arbeitsweisen, wie das Forumtheater oder das Unsichtbare Theater nutzen Sprache als wichtiges Instrument auch während des Spiels.²³⁸

Ähnlich verhält es sich mit dem Szenischen Spiel nach dem deutschen Lehrer Ingo Scheller. Seine Zielsetzung liegt insbesondere im Schaffen von Lernsituationen, in denen Lerninhalte „mit allen Sinnen“ erfahrbar werden, um somit einen näheren Bezug des Lernenden zum vermittelten Stoff herzustellen.²³⁹ Scheller beschreibt in seinem Werk *Szenisches Spiel* (1998), wie er bei der Erstellung des Konzepts Elemente aus den verschiedensten Methoden und Stilrichtungen zusammengetragen hat, unter anderem Elemente von Stanislawski, Strasberg, aus der Commedia dell'arte oder dem Psychodrama. „Dabei stand immer die Frage im

²³⁶ Thorau, Henry: *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*. S. 64ff.

²³⁷ Boal, Augusto: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. S. 43.

²³⁸ Ebda. S. 49ff und S. 65ff.

²³⁹ Scheller, Ingo: *Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis*. Cornelsen Scriptor: Berlin, 2. Auflage, 1999 S. 13.

Mittelpunkt, was wir im Spiel eigener und fremder Rollen und Szenen über soziale Prozesse, über uns und andere Menschen lernen können.“²⁴⁰ Auch Schellers Konzept bedarf weder Publikum noch Bühne und setzt keine ästhetischen Maßstäbe an, da das Nachvollziehen der Inhalte im Mittelpunkt steht. Insofern hat das Szenische Spiel viele Parallelen zu den Jeux Dramatiques, auch wenn die Inhalte eine unterschiedliche Akzentuierung aufweisen. Allerdings ist die Absicht des Szenischen Spiels das bewusste Schaffen von Lernsituationen. Die Jeux Dramatiques schließen zwar nicht aus, Lerninhalte an die SpielerInnen heranzutragen, wie es zum Beispiel beim Spiel zu Bibeltexten der Fall ist²⁴¹, allerdings erhält dieser Anspruch keine zentrale Stellung in der grundlegenden Konzeption. Hinsichtlich der Sprache ist festzuhalten, dass es im Szenischen Spiel zwar durchaus Arbeitsweisen gibt, die nicht auf gesprochene Sprache während des Spiels angewiesen sind, wie zum Beispiel die „Standbilder“²⁴² oder „Körper- und Bewegungsübungen“²⁴³. Die meisten Übungen und Techniken arbeiten jedoch mit gesprochener Sprache während des Spiels.

Schellers Szenisches Spiel beinhaltet auch Elemente, der im *Wörterbuch der Theaterpädagogik* (2003) beschriebenen Methode des literarischen Rollenspiels. Nach Martin Lensch, deutscher Germanist und Pädagoge, wird sie dort in zwei Typen aufgeteilt: das konstruierende und das rekonstruierende literarische Rollenspiel. Ersteres nutzt die literarische Textvorlage als Ausgangspunkt für das Spiel, in dem die AkteurInnen mit Hilfe der Spieldynamik und ihrer Kreativität nach Handlungs- und Entscheidungsalternativen suchen sollen. So handelt es sich bei „dieser Spielform [...] im eigentlichen Sinne um ein Stegreifspiel mit einer

²⁴⁰ Scheller, Ingo: *Szenisches Spiel*. S. 14.

²⁴¹ Reinthoffer, Bernd: „Das Spiel“ S. 424.

²⁴² Scheller, Ingo: *Szenisches Spiel*. S. 59.

²⁴³ Ebda. S. 42.

literarischen Impulsvermittlung.“²⁴⁴ Das rekonstruierende literarische Rollenspiel arbeitet hingegen konstant an der Spielvorlage. Laut Lensch ermöglicht es, sich nicht rein intellektuell mit dem Text auseinanderzusetzen, sondern ihn nachvollziehbar zu machen und sich damit zu identifizieren.²⁴⁵ Beide Formen des literarischen Rollenspiels zeigen enge Verbindungen mit den Jeux Dramatiques auf. Das konstruierende literarische Rollenspiel erinnert an „Spielarten ohne Text“, die Spielvorlagen nur als Impulse nutzen, während das rekonstruierende literarische Rollenspiel an die „Spielart zu Text“ erinnert. Auffällig sind auch die Ähnlichkeiten im Ablauf:

„Der Ablauf eines rekonstruierenden literarischen R ist von fünf Phasen geprägt: der *Rollenwahl*, dem *Szenenaufbau*, der *Einstimmung*, dem *Spielablauf* und dem *Abschluss*, der die Reflexion über den Spielablauf und das Erleben der Mitspieler beinhaltet. Zunächst wird der Text vorgetragen [...]. Anschließend ermuntert der Spielleiter die Teilnehmer, Rollen zu übernehmen, verabredet eine Einstiegsszene für das Spiel und veranlasst die Spieler, die ‚Bühne‘ – also Andeutungen des Spielortes – mit einfachen Mitteln aufzubauen. [...] Zum Abschluss des Spiels verlassen die Akteure die ‚Bühne‘ und kehren in die Runde zurück, wo das Nachgespräch eröffnet wird.“²⁴⁶

Auch hier tritt der Ästhetikanspruch des Dargestellten in den Hintergrund, denn die Erfahrung der Spielvorlage ist vorrangig. Bühne und Publikum können zwar Teil dieser Methode sein, sind für die Arbeit mit dem Text aber nicht von Nöten. Der Verzicht auf Sprache während des Spiels ist jedoch, wie bereits bei Boal und Scheller, auch hier nicht gegeben. Zudem fokussiert das literarische Rollenspiel ausschließlich auf Textvorlagen.²⁴⁷ Dies ist bei den Jeux Dramatiques nicht der Fall, da verschiedenste

²⁴⁴ Lensch, Martin: „Rollenspiel“ In: Koch, Gerd [Hrsg.]; Streisand, Marianne [Hrsg.]: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Schibri-Verlag: Berlin, Milow, 2003, S. 257 – 259 auf S. 258.

²⁴⁵ Ebda. S. 258f.

²⁴⁶ Ebda. S. 259.

²⁴⁷ Ebda. S. 258f.

„Rohstoffe“ als Impulsgeber verwendet werden können oder auch vollkommen frei aus dem Stegreif gespielt werden kann.

Beim literarischen Rollenspiel fallen nach Lensch die Ähnlichkeiten zum Bibliodrama auf. Allerdings muss hier eingewandt werden, dass es *das* Bibliodrama als solches nicht zu geben scheint. Der Begriff Bibliodrama bezeichnet laut Heiner Aldebert, evangelischer Theologe und Privatdozent für praktische Theologie an der Universität Erlangen-Nürnberg, eher eine Bewegung, als eine Methode. VertreterInnen verschiedener Zugänge und Intentionen beanspruchen den Begriff. Aldebert fasst seine Definition daher möglichst übergreifend: „Bibliodrama ist eine angeleitete Form prozessorientierter Inszenierung biblischer Texte in Gruppen mit dem Ziel, den Text und die Biografie der TeilnehmerInnen im Vollzug ganzheitlicher Begegnungen wechselseitig zu erschließen.“²⁴⁸ Die Ähnlichkeiten zu den Jeux Dramatiques treten allerdings in seiner Beschreibung der bibliodramatischen Grundregeln stärker hervor:

„Jede und jeder entscheidet sich selbst, ob er/sie bei einer Übung mitmacht, oder lieber als teilnehmender Beobachter dabei ist. Man kann im Bibliodrama eine Rolle, ein Verhaltensmuster, Bewegungsformen ausprobieren, die vielleicht ganz ungewohnt sind, durch die man gewissermaßen aus der normalen Rolle fällt. [...]Es gibt eine Leitung, die die Übungen strukturiert und für die Einhaltung der Regeln sorgt. Aber es gibt auch die Gruppe, die den Prozess trägt. Und es gibt den Text, auf den der bibliodramatische Prozess bezogen bleibt. Und es gibt die einzelne TeilnehmerIn, die für sich selbst im Prozess Verantwortung übernimmt.“²⁴⁹

Insofern wundert es nicht, dass das Bibliodrama auch von der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques im Kapitel „Grenzbereiche der

²⁴⁸ Aldebert, Heiner; Lähnemann, Johannes [Hrsg.]: *Spielend Gott kennenlernen. Bibliodrama in religionspädagogischer Perspektive*. EB-Verlag: Hamburg, 2001 S. 24.

²⁴⁹ Aldebert, Heiner: *Spielend Gott kennenlernen*.. S. 19.

Jeux Dramatiques“, neben vier anderen Methoden²⁵⁰, als eine mögliche Vergleichsinstanz genannt wird. Dennoch ist aufgrund der geringen methodischen Einheitlichkeit des Bibliodramas ein detaillierter Vergleich schwer zu bewerkstelligen. Es lässt sich kaum eine allgemein gültige Aussage treffen, inwieweit ästhetische Wirkung, Bühne, Publikum und gesprochene Sprache während dem Spiel für das Bibliodrama von Belang sind. Da die „Jeux Dramatiques mit biblischen Texten“²⁵¹ allerdings eine beachtenswerte Nahtstelle zum Bibliodrama bilden zu scheinen, sollte es im Rahmen dieser Abgrenzung dennoch kurz erwähnt werden.

Eine Methode, die uns in den Grenzbereich von Theater und Therapie führt, jedoch tatsächlich frappierende Ähnlichkeiten zu den Jeux Dramatiques aufweist, ist das Kinderpsychodrama. Die ästhetische Wirkung wird hier durch therapeutische Zielsetzungen abgelöst, Publikum und Bühne fallen wegen des benötigten geschützten Rahmens weg. Abgesehen von den oben genannten Charakteristika weist das Kinderpsychodrama zudem eine beinahe idente Strukturierung auf: Erwärmungsphase, Themenfindung, Rollenwahl, Aufbau der Szene, Verkleiden, Spielphase und eine Abschlussphase mit Verarbeitungsgespräch.²⁵² Auch Weiss beschreibt diese Analogien im Unterkapitel „Abgrenzungen“, weist jedoch darauf hin:

„Während aber in den Jeux Dramatiques die MitspielerInnen auf Sprache verzichten und sich von der Spielleiterin begleiten lassen,

²⁵⁰ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 150. Anmerkung: Neben dem Bibliodrama werden zudem „Laientheater“, Pantomime, Rhythmik und Psychodrama genannt.

²⁵¹ Knapp, Rottraut: „Jeux Dramatiques mit biblischen Texten“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg*. S. 85 – 87 auf S. 85.

²⁵² Aichinger, Alfons: „Psychodrama in der Psychotherapie mit Kindern“ In: von Ameln, Falko; Gerstmann, Ruth; Kramer, Josef: *Psychodrama. Mit 61 Abbildungen und 24 Tabellen*. Springer-Medizin-Verlag: Heidelberg, 2. Auflage, 2009, S. 399 – 410 auf S. 402ff.

gehört die Sprache im Kinderpsychodrama zur Aktion und zum therapeutischen Prozeß: [...]“²⁵³

Zudem spielen die SpielleiterInnen im Kinderpsychodrama selbst mit, um von innen heraus zu intervenieren und beziehen eine eindeutig therapeutische Position.²⁵⁴ Und eben in der therapeutischen Natur des Kinderpsychodramas liegt trotz aller Ähnlichkeiten der markanteste Unterschied: die therapeutische Zielsetzung ist im Regelfall²⁵⁵ in den Jeux Dramatiques nicht gegeben. Immer wieder findet man die Frage der Grenzziehung zwischen Jeux Dramatiques und Therapie in der Literatur und die Antwort hierfür ist eindeutig: Es ist nicht auszuschließen, dass im Spiel innere Prozesse oder Konflikte mobilisiert werden und in Erscheinung treten können. Ebenso soll eine mögliche therapeutische Wirkung der Jeux Dramatiques nicht verneint werden. Es würde jedoch die Grenzen der Jeux Dramatiques überschreiten, wenn SpielleiterInnen ohne therapeutische Ausbildung solche Prozesse aufgreifen, analysieren oder vertiefen, da nicht auf eine Problembearbeitung abgezielt wird.²⁵⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Jeux Dramatiques durch Schwerpunktsetzung auf erlebnispädagogische Aspekte vor allem mit prozessorientierten, theaterpädagogischen Methoden Ähnlichkeiten aufzuweisen scheinen. Auffällig ist zudem, dass die meisten der genannten Methoden durch gewisse Prinzipien, auf die sie zurückgreifen, miteinander verbunden sind: Selbstreflexive Anteile, das Bestreben spontanes

²⁵³ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 151.

²⁵⁴ Ebda.

²⁵⁵ Anmerkung: Der Sozialpädagoge und systemische Familien-Therapeut Karlheinz Moosig hebt in seinem Werk *Einfach spielen – das ist der Wahnsinn* aus dem Jahr 1990 die Grenze zwischen Jeux Dramatiques und Therapie auf. Inwieweit das Werk fachlich fundiert ist, entzieht sich meiner Kenntnis, es handelt sich jedoch um keine wissenschaftliche Publikation. Moosig, Karlheinz: *Einfach spielen – das ist der Wahnsinn. Erfahrungen mit dem Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Selbst-Verlag: Karlsruhe, 1990.

²⁵⁶ Küppers, Gabriele: „Warum? Wozu? Weshalb? – Fragen und Antworten zur Methode der Jeux Dramatiques“ S. 80
und Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 150 sowie in Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 147ff.

Ausagieren im Spiel auch für Nicht-SchauspielerInnen zu ermöglichen und die Kreativität Einzelner als auch einer Gruppe aus SpielerInnen zu fördern.²⁵⁷ Ob diese Prinzipien als theaterpädagogische Charakteristika verstanden werden können, wäre im Sinne der disziplinarischen Zugehörigkeitsdebatte von Interesse, würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch definitiv überschreiten. Daher lässt sich nur sagen, dass die hier angeführten Gemeinsamkeiten die Artverwandtschaft der verschiedenen Methoden unterstreichen und Überlegungen hinsichtlich der Verortung der Jeux Dramatiques in der Theaterpädagogik stärken. Eine solche Zugehörigkeit wird zwar zusätzlich von den geschichtlichen Wurzeln der Methode untermauert, jedoch durch die Ausführungen der Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques in Frage gestellt, wie im folgenden Kapitel nun näher erörtert werden soll.

4. Die Jeux Dramatiques zwischen Praxis und Theorie

Die Orientierung der Jeux Dramatiques an den SpielerInnen ermöglicht der Methode eine charakteristische Flexibilität, die ein großes Arbeitsfeld eröffnet. Die Zielgruppen und Anwendungsgebiete sind vielfältig und breit gefächert, da die Methode Raum lässt für Akkommodationen an spezifische Anforderungen. Doch auch, wenn die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques anführt, dass die Jeux Dramatiques weder Vorwissen noch Fertigkeiten erfordern²⁵⁸, so gilt dies nicht für alle TeilnehmerInnen: Wie bereits in der Methodenbeschreibung erwähnt, erfordert es eines gewissen Erfahrungsschatzes, eventuell sogar pädagogischer Vorkenntnisse, um als SpielleiterIn an den Jeux Dramatiques teilnehmen zu können. Solche Anforderungen werfen Fragen nach der Legitimation

²⁵⁷ Scheller, Ingo: *Szenisches Spiel*. S. 26 und Thorau, Henry: *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*. S. 83ff sowie in Lensch, Martin: „Rollenspiel“ S. 258f.

²⁵⁸ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S.6.

dieser Instanz auf: Wer kann die Spielleitung übernehmen? Wer entscheidet, wer SpielleiterIn werden kann? Was steht hinter dieser Legitimation? Diese Fragen führen direkt zu den Arbeitsgemeinschaften der Jeux Dramatiques und ihren Tätigkeiten, die in diesem Kapitel, neben den Zielgruppen, in den Fokus gerückt werden sollen. Um die Aktualität der Informationen zum Arbeitsfeld Jeux Dramatiques zu gewährleisten, wird sich dieses Kapitel insbesondere auf die Homepages der verschiedenen Arbeitsgemeinschaften der Jeux Dramatiques als Quelle stützen. In weiterer Folge soll sich das Kapitel dann ergänzend zur Beschreibung der Praxis mit den theatertheoretischen Hintergründen der Methode und daraus resultierenden Fragestellungen beschäftigen.

Zielgruppen und Anwendungsbereiche

Abgesehen von der Abstraktion ästhetischer Wirkungskriterien, wie sie bei Chancerel noch zu finden waren, spiegelt sich die zunehmende Verlagerung der Jeux Dramatiques in den pädagogischen Bereich vor allem in den Beschreibungen der Zielgruppen und Anwendungsbereiche wider. Insbesondere in der Literatur zu den Jeux Dramatiques findet man diesen sehr einseitigen Fokus des Öfteren. Die Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques nennt als „Arbeitsfelder und Zielgruppen“ folgende Gruppierungen und Bereiche: „Eltern und Kinder“, „Fachschulen für soziale Arbeit“, „Heime“, „Jugendleiter“, „Freizeitpädagogik“, „Psychologen“, „Lehrer“, „Pfarrer“, „Erwachsenenbildung“, „Heilpädagogik“, „Erzieher“, „Sozialarbeiter“ und „Kindergärtnerinnen“.²⁵⁹ Bei Weiss findet man hingegen eine detaillierte Auflistung der Institutionen, in denen die Jeux Dramatiques „mit sozial- oder heilpädagogischen Schwerpunkt“ angeboten werden können. Diese Fokussierung ist hinsichtlich der Schwerpunktsetzung ihres Werkes durchaus nachvollziehbar, präsentiert

²⁵⁹ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 9.

dadurch jedoch eine etwas einseitige Auswahl.²⁶⁰ Will man eine Erweiterung oder detailliertere Beschreibung der Zielgruppen und Anwendungsbereiche, führt die Recherche ins Internet. Auf der Homepage der Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich findet man unter der Sektion „Wissenswertes“ Informationen zu „Zielgruppen“ und „Arbeitsfelder“. Als Zielgruppen sind hier Kinder und Jugendliche, Menschen mit Behinderung, Erwachsene, Familien und ältere Menschen angeführt. Als „Arbeitsfelder“ werden in einer Grafik die folgenden Bereiche aufgelistet: „Heil- und Sonderpädagogik“, „Kindergarten u. Horte“, „Unterrichtsfächer aller Schularten“, „Integrative und interkulturelle Erziehung“, „Friedenserziehung und Umweltpädagogik“, „Gewalt- und Suchtprävention [sic.]“, „Theater-, Kunst- und Kulturpädagogik“, „Aus- und Fortbildung für soziale Berufe“, „Erwachsenenbildung und Freizeitpädagogik“, „Familienbildung und Partnerberatung“, „Kirchliche Gemeindearbeit“, „SeniorInnenarbeit“ und „Gleichstellungsarbeit“.²⁶¹ Die auf der Homepage gebotene Auswahl zeigt eine wesentlich breitere Fächerung auf als in der Literatur, obwohl auch hier eine überwiegend pädagogische Schwerpunktsetzung zu verzeichnen ist. Es handelt sich dabei um die vielseitigste auffindbare Auflistung der Anwendungsbereiche und räumt Theater, Kunst und Kultur zumindest einen Platz ein. Auch wenn sich dabei gleichzeitig die Frage stellt, was damit bezweckt werden soll, die Theaterpädagogik als eigenes „Arbeitsfeld“ anzuführen. Es erweckt den Eindruck, die Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich sehe die Jeux Dramatiques nicht in der Theaterpädagogik verortet. Dies verweist auf die bereits angedeutete Debatte um die disziplinäre Zugehörigkeit der Jeux Dramatiques, die hier jedoch nur als

²⁶⁰ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 15f.

²⁶¹ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. 2012 – 2013 <http://www.arge-jeux-dramatiques.at/wissenswertes/arbeitsfelder.html>, 03.06.2014.

Kommentar festgehalten werden soll, um später noch einmal erörtert zu werden.

Um einen anschaulichen Eindruck von den verschiedenen Zielgruppen und Anwendungsbereichen der Jeux Dramatiques zu erhalten, werden hier exemplarisch zwei Varianten der Jeux Dramatiques beschrieben werden, wie sie in der Literatur zu den Jeux Dramatiques zu finden sind.

So zum Beispiel das sogenannte „Familien-Jeux“, das sich als „Ausdrucksspiel mit Familien“ auf die Zielgruppe „Eltern und Kinder“ bezieht. Die deutsche Lehrerin Eva Peter-Moosig, die sich als Ausbilderin und Leiterin für die Jeux Dramatiques auf dieses Gebiet spezialisiert hat, nennt zudem „Alleinerziehende, ‚Patchwork-Familien‘, Großeltern, Paten, Einzelpersonen (die einmal etwas mit Familien zusammen erleben möchten)“²⁶² als angesprochene Gruppen. Zu finden sind die „Familien-Jeux“ in den verschiedensten Anwendungsgebieten: Während Peter-Moosig von Beispielen aus der Freizeit- und Religionspädagogik berichtet, findet man bei Weiss das bereits kurz erwähnte Beispiel zum „Familien-Jeux“ aus einem „Schulkindergarten für besonders förderungsbedürftige Kinder“. Dessen Zielsetzung, „miteinander positive Erfahrungen zu machen, auf spielerische Weise lustvolle Erlebnisse [zu] teilen“ als Ausgleich zu den beständigen Gewalterfahrungen der Kinder, tendiert vor allem in die sozialpädagogische Richtung.²⁶³ Ein spezifisches Charakteristikum der Jeux Dramatiques mit Familien, ist das Konzept der Großgruppe als Gemeinschaft, in der jede und jeder gleichberechtigt auf einer Ebene steht, das Einhalten von Spielregeln und die individuellen Spielwünsche inbegriffen. Dies gibt, laut Peter-Moosig, den SpielerInnen die Möglichkeit,

²⁶² Peter-Moosig, Eva: „Ausdrucksspiel mit Familien – Familien-Jeux“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg*. S. 39 – 45 auf S. 40.

²⁶³ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 191.

neue Erfahrungen außerhalb der gewohnten Strukturen und des Alltags zu machen. Damit würden gegenseitiges Verständnis und ein achtsamerer Umgang miteinander gefördert. Eltern und Kinder könnten sich einander durch das Spiel in neuen Rollen erleben oder auch gegenseitig spiegeln. Der Sprachverzicht während der Durchführungsphase und das Negieren von Wertung, soll es ermöglichen, die „unterschiedlichen Sprachvermögen“ von Kindern und Erwachsenen auszugleichen und Hemmungen in der innerfamiliären Kommunikation aufzulösen. Auf Grund der Gruppengröße rät Peter-Moosig, die Spielleitung in einem Team durchzuführen. In diesem Fall könnte dann eine oder einer der SpielleiterInnen auch als SpielerIn fungieren, um Impulse für den Spielverlauf zu geben oder Kontakt zu unerfahrenen TeilnehmerInnen aufzunehmen. Außerdem empfiehlt sie nur „Familien mit Kinder ab dem schulpflichtigen Alter“ für das „Familien-Jeux“, da in diesem Alter das Interesse am Gesamtprozess bereits vorhanden und die Aufmerksamkeitsspanne ausreichend sei.²⁶⁴

Als Beispiel für die Anwendung der Jeux Dramatiques im schulischen Bereich soll die Beschreibung des Ausdrucksspiels im Religionsunterricht von Bernd Reinholder, der als Professor für Erziehungswissenschaft und Sachunterricht an der Pädagogischen Hochschule Weingarten tätig ist, angeführt werden. Detailliert legt er dar, wie er mit einer Gruppe von 18 SchülerInnen der 4. Schulstufe die Heiligenlegende des Nikolaus von Myra mit Hilfe der Jeux Dramatiques nachspielt. Dabei erläutert er die grundlegenden Strukturen und Charakteristika der Jeux Dramatiques. Für den schulischen und religionspädagogischen Anwendungsbereich haben die Jeux Dramatiques spezifische Anforderungen zu erfüllen, denn im Gegensatz zur Freizeitpädagogik wird in der Schule der Fokus wesentlich stärker auf die Wissensvermittlung und die Verbesserung des sozialen

²⁶⁴ Peter-Moosig, Eva: „Ausdrucksspiel mit Familien – Familien-Jeux“ S. 39ff.

Klimas in der Klasse gesetzt. So erhalten die Jeux Dramatiques nach Reinhoffer einen besonderen Stellenwert als „lebendige [...] Wissensvermittlung“, die Persönlichkeitsentwicklung fördert und Konfliktstrategien anbietet. Zudem gebe das Ausdrucksspiel den Lehrkräften die Möglichkeit „neue Blickwinkel auf einzelne Kinder und klarere Einblicke in ablaufende Gruppenprozesse“ zu erhalten.²⁶⁵ Lernen erhält, so Reinhoffer, durch die Jeux Dramatiques einen neuen Zugang:

„Lernen wird im Ausdrucksspiel© nicht verstanden als eng geführtes, passives Aufnehmen von Vorgesetztem. Lernen heißt vielmehr, im sicheren Rahmen selber erkunden, entdecken, erleben, zum Ausdruck bringen und in Beziehung setzen. Ausdrucksspiele© sind ein Tun, das auf Gegenwart und Intensität ausgerichtet ist. Sie ermöglichen lebendige Begegnungen und suchen die vertiefte Auseinandersetzung mit Texten und Personen. So öffnen sie einen Erfahrungsraum für Sinn stiftendes Lernen.“²⁶⁶

Dieses sinnstiftende Lernen ist insbesondere für die Religionspädagogik relevant, da es die Möglichkeit „einer intensiven und nachhaltigen Begegnung mit biblischen Texten, Legenden und religiösen Geschichten“ bietet. Nach Reinhoffer bergen diese Texte bereits „Sinn stiftende Erfahrungen“ und sind „über das Spiel [als] solche Erfahrungsschätze nachzuvollziehen“. Deshalb ergänzt Reinhoffer die Verarbeitungsphase nach dem Ausdrucksspiel zu einer religiösen Spielvorlage durch die „persönliche Interpretation der Geschichte“, die als Vorbereitung für „die Auseinandersetzung mit der Glaubensdeutung durch die christliche Kirche“ genutzt wird.²⁶⁷

²⁶⁵ Reinhoffer, Bernd: „Das Spiel“ S. 242ff.

²⁶⁶ Ebda. S. 242f.

²⁶⁷ Ebda. S. 242ff.

Die Arbeitsgemeinschaften

„Bereits 1972 beschließen begeisterte Anhängerinnen und Anhänger, eine 'Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques' zu sich [sic.] gründen. Heidi Frei, George Porret, Hans Reinhard und Paula Leuppi bilden den Vorstand des Vereins. Sie treffen sich an Wochenenden, um die Methode weiter auszuarbeiten, organisieren ein breit gefächertes Kursangebot für Erwachsene und bieten Weiterbildungskurse an.“²⁶⁸

So beschreibt Reinhoffer die Gründung der ersten Arbeitsgemeinschaft, die als Autor des Werkes *Ausdrucksspiel aus dem Erleben* in dieser Arbeit bereits des Öfteren zitiert wurde. Reinhoffer berichtet weiter, dass sich die Jeux Dramatiques ausgehend von diesem Verein insbesondere durch Karlheinz Moosig, Eva Peter-Moosig und Rottraut Knapp nach Deutschland verbreitet haben, wo es 1985 zur Gründung der „Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben“ kam. Lediglich ein Jahr später wurde der schweizerische Ursprungsverein aufgehoben, weil er, so Reinhoffer, zu „stagnieren“ begann. Erst 1991 wurde in der Schweiz ein neuer Verein, die „Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques“, gegründet. Laut Reinhoffer werden seit 1993²⁶⁹ die Jeux Dramatiques durch Seidl-Hofbauer auch in Österreich verbreitet. Die Gründung der österreichischen Arbeitsgemeinschaft erwähnt Reinhoffer nicht²⁷⁰, da sie erst seit 2006 als eingetragener Verein in Österreich existiert.²⁷¹ Nicht zu eruieren ist, wann und aus welchem Grund die Bezeichnungs-Angleichung der Arbeitsgemeinschaften stattgefunden hat. Die aktuellen Bezeichnungen lauten wie folgt: „Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques

²⁶⁸ Reinhoffer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 10.

²⁶⁹ Anmerkung: Die Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich nennt hier das Jahr 1988 als Beginn der Verbreitung durch Marion Seidl-Hofbauer.

²⁷⁰ Reinhoffer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ S. 10.

²⁷¹ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. <http://www.arge-jeux-dramatiques.at/wirueberuns.html>, 04.06.2014.

Schweiz“²⁷², „Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.“²⁷³ und „Arbeitsgemeinschaft© Jeux Dramatiques Österreich“.²⁷⁴ Diese Vereine geben zwar an, vernetzt und länderübergreifend zu arbeiten, hinsichtlich Präsentation und Vorgehensweisen scheint jedoch jeder Verein für sich selbst zu stehen und separat zu agieren. So führt jede Arbeitsgemeinschaft der Jeux Dramatiques eine unabhängig formulierte Vereins-Zielsetzung, eine eigene Homepage, sowie eigene Ausbildungsmodelle für LeiterInnen für die Jeux Dramatiques. Eine einheitliche, zusammenfassende Beschreibung der Arbeitsgemeinschaften der Jeux Dramatiques ist daher nicht möglich und wirft die Frage auf, ob die Ungleichheiten sich auch auf deren Verständnis der Methode beziehen oder ob es sich lediglich um Abweichungen in der Formulierung und Schwerpunktsetzung handelt. Aus diesem Grund sollen zunächst die einzelnen Definitionen der Jeux Dramatiques, wie sie auf den Homepages der Vereine gefunden werden können, miteinander verglichen werden.

Die Definition der Arbeitsgemeinschaft Schweiz findet man unter der Überschrift „Die Jeux Dramatiques sind...“ in zwei Absätze unterteilt, wobei der erste Absatz unter der Betitelung „...eine einfache Art des Theaterspielens ohne eingeübte Rollen“ die praktischen Elemente der Methode, wie Spielleitung, Spielvorlagen, Rollenwahl, Sprechtext, Publikum, Requisiten und Bühne, auflistet. Der zweite Absatz, unter der Zeile „...ein Weg, in wertfreier Umgebung lebendiges Lernen zu ermöglichen“, führt hingegen die pädagogischen Aspekte, wie angst- und

²⁷² Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...* 2014. <http://jeuxdramatiques.ch/183/verein/statuten>, 04.06.2014.

²⁷³ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/dateien/2010.03.11.SATZUNG.pdf>, 04.06.2014.

²⁷⁴ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. <http://www.arge-jeux-dramatiques.at/wirueberuns/verein.html>, 04.06.2014. Anmerkung: Zur einfacheren Handhabung werden im weiteren Verlauf folgende Kurzbezeichnungen verwendet: Arbeitsgemeinschaft Schweiz, Arbeitsgemeinschaft Deutschland, Arbeitsgemeinschaft Österreich.

wertfreie Atmosphäre, Empfinden und Ausdruck, Sozialisierungsprozesse und Verarbeitung der Eindrücke, an.²⁷⁵ Die Definition der Arbeitsgemeinschaft Österreich lautet: „Die Jeux Dramatiques sind eine eigenständige Form des Theaterspiels.“²⁷⁶ und wird ebenso durch eine Aufzählung der „im Mittelpunkt“ stehenden Themen gestützt. Diese sind nach der Arbeitsgemeinschaft Österreich: „das eigene **Erleben**“, „die **Freiheit** der Rollenwahl“, „die **Lust** am Verkleiden“, „die **Neugierde** sich in fremden Rollen zu erfahren“, „die **Freude** am gemeinsamen Spiel in der Gruppe“. Zudem gibt es einen kurzen ausformulierten Text, der die pädagogischen Ziele, wie zum Beispiel Entwicklung des Selbstwertgefühls oder soziales Lernen, in den Fokus rückt, sowie einen Link, der Informationen zum RSPV-Zirkel enthält.²⁷⁷ Auch wenn die Formulierungen der beiden Arbeitsgemeinschaften voneinander abweichen, zeigt sich doch ein mehr oder weniger gleichgeartetes Verständnis der Jeux Dramatiques: Eine Form des Theaterspielens mit pädagogischer und entwicklungsfördernder Zielsetzung. Die Definition der Arbeitsgemeinschaft Deutschland hingegen präsentiert sich als ausformulierte Beschreibung der Methode, die als „der spielerische Weg, sich zu erleben“²⁷⁸ übertitelt wird. Inhaltlich wird hier sehr stark auf die inneren Prozesse der SpielerInnen eingegangen, aber auch die grundlegenden Aspekte, wie der Verzicht auf Sprache, Spielleitung, Rollenwahl, wertfreie Atmosphäre, Spielvorlagen, Requisiten, Musik und die Wichtigkeit des Erlebens finden Erwähnung. Im Gegensatz zu den anderen beiden Arbeitsgemeinschaften vermeidet die Arbeitsgemeinschaft Deutschland jedoch den Begriff „Theater“. Lediglich

²⁷⁵ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...* <http://www.jeuxdramatiques.ch/>, 08.06.2014.

²⁷⁶ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. <http://www.arge-jeux-dramatiques.at/wissenswertes/methode.html>, 08.06.2014.

²⁷⁷ Ebda.

²⁷⁸ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/index.php/jeux/methode>, 08.06.2014.

als Abgrenzungskriterium wird das „klassische Theater“ angeführt, von dem sich die Jeux Dramatiques „deutlich unterscheiden“.²⁷⁹ Zusätzlich zu dieser Erläuterung bietet der Verein den Artikel „Die Pädagogik der Jeux Dramatiques“ von Heidi Frei und Birgit Jung an, in dem die „pädagogischen Aspekte der Methode Jeux Dramatiques ausgeleuchtet“ werden und der die „Schnittstellen zu anderen Wissenschaftsbereichen wie Gehirnforschung und Neurobiologie, Psychologie, Soziologie und Politikwissenschaft“ aufzeigen will.²⁸⁰ Auch wenn inhaltlich die Definitionen der Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques annähernd deckungsgleich erscheinen, erweckt die Präsentation der Arbeitsgemeinschaft Deutschland den Eindruck, dass hier bewusst von dem Begriff „Theater“ Abstand genommen wird. Ebenso hat es den Anschein, dass bei der Arbeitsgemeinschaft Deutschland, zusätzlich zur deutlichen pädagogisch-psychologischen Schwerpunktsetzung der Methodenbeschreibung, ein Legitimationsbedarf hinsichtlich der Pädagogik der Jeux Dramatiques besteht, der so in der Schweiz und Österreich nicht gegeben ist. Daraus könnte man den Schluss ziehen, dass im Vergleich die Arbeitsgemeinschaft Deutschland ein partiell abweichendes Verständnis der Jeux Dramatiques hat, nämlich als eine Methode mit ausschließlich abgrenzendem Bezug zum „Theater“. Allerdings muss hierbei beachtet werden, dass es durchaus fraglich ist, inwieweit innerhalb der Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques reflektiert mit Theaterbegriffen umgegangen wird und es sich dadurch um eine nicht beabsichtigte Disparität handelt. Es muss daher leider offen bleiben, ob sie sich auf ein

²⁷⁹ Anmerkung: Der Unterschied zwischen dem nicht näher definierten „klassischen Theater“ und den Jeux Dramatiques liegt laut der Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland insbesondere darin, dass die Jeux Dramatiques „nonverbal, ohne Publikum und Bewertung“ sind. Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/index.php/jeux/methode>, 08.06.2014.

²⁸⁰ Ebda.

tatsächlich deckungsgleiches Verständnis der Jeux Dramatiques beziehen, auch wenn eindeutige Parallelen zu erkennen sind.

Auch bezüglich des Selbstverständnisses, im Sinne ihrer Zielsetzungen, weisen die Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques Affinitäten auf. Doch gibt es hier ebenso Differenzen, insbesondere durch die Formulierungen und die Schwerpunktsetzungen. So definiert die Arbeitsgemeinschaft Schweiz auf ihrer Homepage in den „Statuten“ des Vereins aus dem Jahr 2011 den „Zweck“ des Vereins folgendermaßen:

„Pflege, Bekanntmachung und Verbreitung der Methode der Jeux Dramatiques als eigenständige Theaterform, wie sie von der Gründerin Heidi Frei aufgebaut wurde. Weiterführung und –entwicklung der Jeux Dramatiques im Sinne der Gründerin. Förderung der Jeux Dramatiques in verschiedenen Arbeitsfeldern, sowohl im schulischen wie auch im auserschulischen Rahmen und im Erwachsenenbereich. Durchführung von Fortbildungen, Weiterbildungsveranstaltungen für die Mitglieder und Interessentinnen der Arbeitsgemeinschaft. Ausbildung zur Leiterin für Jeux Dramatiques.“²⁸¹

Hierbei sticht vor allem die starke Berufung auf Frei als Gründerin, die maßgeblich für alle Belange der Jeux Dramatiques in der Schweiz zu sein scheint, hervor. In einer eigenen Untersektion, „Ziel und Zweck“, findet sich zudem die Information, dass die Förderung und Verbreitung der Jeux Dramatiques durch das laufende Angebot an Kursen für verschiedene Zielgruppen und Arbeitsfelder auch die Kontrolle deren Qualität beinhaltet.²⁸² Die Homepage der Arbeitsgemeinschaft Deutschland stellt ebenfalls die Satzung des eingetragenen Vereins, aus dem Jahr 1985²⁸³, zur Verfügung. Hier findet sich unter „§1 – Zweck des Vereins“ die Definition: „Ziel und Zweck der 'Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques

²⁸¹ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...* <http://jeuxdramatiques.ch/183/verein/statuten>, 08.06.2014.

²⁸² Ebda. <http://jeuxdramatiques.ch/96/verein/ziel-und-zweck>, 08.06.2014.

²⁸³ Anmerkung: Da die Namensänderung des Vereins nach dem Jahr 2005 vorgenommen worden sein muss, wird davon ausgegangen, dass es sich bei dieser Satzung um eine mit unbekanntem Datum abgeänderte Version aus dem Jahr 1985 handelt.

Deutschland e.V.' ist die Förderung des kreativen, spontanen Rollenspiels als Lern- und Lebenshilfe in Erziehung, Unterricht und Therapie.“²⁸⁴ Um dieses Ziel zu erreichen nennt die Arbeitsgemeinschaft folgende „Mittel“:

- „- fortlaufende Arbeitskreise, Gruppenkurse und Seminare in den genannten Bereichen.
- Öffentlichkeitsarbeit mit dem Ziel, dass Außenstehende vom Vereinsziel und -zweck erfahren, sich damit identifizieren und ihre Vorstellungen gemeinsam mit dem Verein verwirklichen wollen.
- Ausbildung und Anerkennung als 'Leiter/in für Jeux Dramatiques.' [sic.] durch die Arbeitsgemeinschaft.“²⁸⁵

Auffallend an der Satzung der Arbeitsgemeinschaft Deutschland ist abermals die Vermeidung des Begriffes „Theater“ in Bezug auf die Jeux Dramatiques. Dies erhärtet den Verdacht, dass hier bewusst eine Distanzierung vom Theater erwirkt werden möchte, auch wenn die gewählte, alternative Formulierung sich nicht weniger problematisch darstellt. „Die Förderung des kreativen, spontanen Rollenspiels“ ist ein Aufgabenbereich, der über die Grenzen des Jeux Dramatiques hinausreicht, denn nicht jedes kreative, spontane Rollenspiel ist den Jeux Dramatiques vorbehalten. Zudem werden die Anwendungsbereiche auf ausschließlich pädagogische und therapeutische Felder beschränkt, die Methode lediglich als „Lern- und Lebenshilfe“ instrumentalisiert. Gegensätzlich zu ihrer allgemeinen Definition der Jeux Dramatiques als „der spielerische Weg, sich zu erleben“ findet in der Zielsetzung das lustvolle Spiel, abseits von pädagogischen oder therapeutischen Intentionen, keinen Platz. Wiederum anders führt die Arbeitsgemeinschaft Österreich ihre „Ziele des Vereins“ an: Sie werden auf der Homepage in Unterkategorien angegeben, wobei es sich um eine schwer nachvollziehbare Aufteilung handelt, die Ziele, Projekte und Informationsangaben

²⁸⁴ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/dateien/2010.03.11.SATZUNG.pdf>, 08.06.2014.

²⁸⁵ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/dateien/2010.03.11.SATZUNG.pdf>, 08.06.2014.

zu vermischen scheint.²⁸⁶ Die theoretische Zielsetzung scheint hier durch die drei Betitelungen „Öffentlichkeitsarbeit“, „Qualitätssicherung“ und „Veranstaltungen“ formuliert zu sein, welche an Hand einer Auflistung von Praxisbeispiele in den darunter folgenden Absätzen detaillierter beschrieben werden sollen. Ob die daraufhin folgenden Absätze „Radiosendung ‚Jeux on air‘ bei Radio Helsinki“, „Vereinszeitung /Newsletter“ und „Geschäftsstelle und Vereinssitz“ ebenfalls als Zielsetzung des Vereins verstanden werden oder durch eine Verwechslung in den Zielsetzungen gelandet sind, bleibt zu klären. Markant ist an der Auflistung der Arbeitsgemeinschaft Österreich der starke Praxisbezug, der einen konkreten Eindruck von den Tätigkeiten des Vereins gibt. Eine konkrete Formulierung der Ziele wird nicht angeboten. Ein Vergleich der Zielsetzungen aller drei Arbeitsgemeinschaften unterstreicht nur, was bereits anfänglich zu den Arbeitsgemeinschaften gesagt wurde: Ihre individuellen Schwerpunkte und Verfahrensweisen zeugen von größtenteils unabhängigen Vereinen, die zwar durchaus zu kooperieren scheinen, jedoch grundsätzlich eigenständig sind. Dennoch lassen sich gewisse Parallelen ziehen: Alle drei Vereine sehen die Förderung und Verbreitung der Jeux Dramatiques als ihren Aufgabenbereich. Sie sind verantwortlich für Veranstaltungen, Fortbildungen und Arbeitskreise, sowohl für externe Interessenten als auch für Mitglieder des Vereins und Praktizierende der Jeux Dramatiques. Jede Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques hält eine Jahrestagung für die Mitglieder des Vereins ab und publiziert einen Newsletter, Vereinszeitung oder Jahresbericht. Zudem wird die Ausbildung und Anerkennung von LeiterInnen für die Jeux Dramatiques von allen drei Arbeitsgemeinschaften der Jeux Dramatiques als Ziel oder Zweck angegeben.

²⁸⁶ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. <http://www.arge-jeux-dramatiques.at/wirueberuns.html>, 05.06 2014.

Während SpielerInnen für die Jeux Dramatiques keine Vorkenntnisse mitbringen müssen, gilt dies für die Spielleitung sehr wohl. Um als SpielleiterIn von den Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques anerkannt zu werden, müssen nicht nur bestimmte Voraussetzungen erfüllt, sondern ebenso eine längere Ausbildung absolviert werden. Erst nach dieser Ausbildung, die neben theoretischen Inhalten und Praxiserfahrung, auch eine schriftliche Abschlussarbeit sowie ein abschließendes Kolloquium umfasst, wird das Zertifikat „zum/zur anerkannten Leiter/Leiterin für Jeux Dramatiques“²⁸⁷ ausgestellt. Wie bereits bei der Definition der Jeux Dramatiques und den Zielsetzungen der Vereine weisen auch die Ausbildungsmodelle unterschiedliche Strukturen und Kriterien auf. So nennt die Arbeitsgemeinschaft Schweiz folgende Punkte, die erfüllt werden müssen, um an der Ausbildung teilnehmen zu können:

- „• Abgeschlossene Ausbildung in einem pädagogischen und/oder sozialen Beruf.
- Erfahrung als LeiterIn oder in der Co-Leitung im Umgang mit Gruppenprozessen ist von Vorteil.
- Die Bereitschaft, während der Ausbildung die Jeux Dramatiques im beruflichen und/oder privaten Bereich anzuwenden.
- **2 oder mehr Tage Erfahrung** in den Jeux Dramatiques bei anerkannten Leiterinnen im In- und Ausland.
- Motivationsbrief mit Foto und ein persönliches Gespräch mit der Ausbildungsleitung.“²⁸⁸

Diese Voraussetzungen sind ebenso bei der Arbeitsgemeinschaft Österreich zu finden. Allerdings sind hier 4 Tage Erfahrung in den Jeux Dramatiques und die Teilnahme an einem Einführungsseminar erforderlich.²⁸⁹ In Deutschland werden nur Motivationsbrief, Aufnahme-

²⁸⁷ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...*
<http://jeuxdramatiques.ch/220/ausbildung-zur-jeux-leiterin>, 06.06.2014.

²⁸⁸ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...*
<http://jeuxdramatiques.ch/220/ausbildung-zur-jeux-leiterin>, 06.06.2014.

²⁸⁹ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. http://www.arge-jeux-dramatiques.at/include/downloads/Ausbildung_der_Jeux_Dramatiques.pdf, 06.06.2014.

gespräch und Teilnahme an einem Einführungskurs als Voraussetzungen zur Ausbildung angegeben. Die abgeschlossene Berufsausbildung in einem pädagogischen oder sozialen Beruf, inklusive zwei Jahren Berufserfahrung, oder „eine abgeschlossene Weiterbildung in einer humanpsychologischen Methode“ werden erst als Voraussetzungen zur Anerkennung gewertet. Die anderen Punkte bleiben unerwähnt.²⁹⁰ Es handelt sich bei der Ausbildung in allen drei Ländern um eine „berufsbegleitende Weiterbildung für Menschen in sozialen und pädagogischen Berufen“.²⁹¹ Themen und Inhalte sind größtenteils kongruent, allerdings gibt es je nach Land verschiedene Spezialisierungsfelder. Allen ist gemeinsam, dass nach einem ersten theoretischen Ausbildungsteil eine „Praxiszeit“ folgt. In dieser Zeit gilt es 100 Stunden praktizierte Spielleitung nachzuweisen und eine schriftliche Abschlussarbeit abzugeben. Die Arbeitsgemeinschaft Deutschland wandelt diese Angaben so ab, dass „frühestens nach einem Jahr Praxiserfahrung [...] die Möglichkeit sich zur Zertifizierung (Kolloquium)[...] anzumelden“ besteht und die Abschlussarbeit eine „Dokumentation und Reflexion einer selbständig durchgeführten Jeux-Einheit“ darstellt.²⁹² Anhand der im Internet zugänglichen Termine für Seminare, Abgabefristen und Kolloquium liegt die Ausbildungszeit in der Schweiz und Österreich bei ungefähr drei Jahren, in Deutschland kann sie durch die individuellere Struktur der Ausbildung stark variieren. Die angegebenen Ausbildungskosten liegen zwischen 3800 Schweizer Franken²⁹³ und 4000

²⁹⁰ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/index.php/ausbildung/voraussetzung>, 06.06.2014.

²⁹¹ Ebda.

²⁹² Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/dateien/curriculum1.pdf>, 06.06.2014. Anmerkung: Ob diese Konkretisierungen auch für die Arbeitsgemeinschaften Schweiz und Österreich gültig sind, ist aus dem zur Verfügung stehenden Material nicht erkennbar.

²⁹³ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...* <http://jeuxdramatiques.ch/220/ausbildung-zur-jeux-leiterin>, 08.06.2014.

Euro.²⁹⁴ Es handelt sich also um eine längerfristige und kostenaufwendige Ausbildung, die auf den ersten Blick durchaus sinnvolle Inhalte für das Praktizieren als SpielleiterIn vermittelt. Inwieweit sie tatsächlich in diesem Ausmaß notwendig ist, vor allem für Interessierte, die bereits eine pädagogische Ausbildung vorzuweisen haben, wäre eine Frage, die man durchaus zur Diskussion stellen könnte.

Über die Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques lässt sich somit sagen, dass sie eine wesentliche Instanz in den Belangen der heutigen Methodenpraxis darstellen. Sie bieten Informationen, Austauschmöglichkeiten und Veranstaltungen, geben der Gemeinschaft der Praktizierenden eine Anlaufstelle, wobei eine Mitgliedschaft im Verein natürlich Vorteile verschafft. Während Interessenten als SpielerInnen leichten Zugang finden, gestaltet sich die Anerkennung als SpielleiterIn in den Arbeitsgemeinschaften als zeit- und kostenaufwendig. Demnach ist davon auszugehen, dass es auch nicht anerkannte SpielleiterInnen für Jeux Dramatiques gibt, die ohne Zertifikat der Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques praktizieren. Eine Stellungnahme zu nicht anerkannten SpielleiterInnen findet man auf den Homepages der Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques nicht. Aber angesichts der überwiegend praxisnahen Werke zum Ausdrucksspiel aus dem Erleben, die genau genommen dazu einladen, selbst auszuprobieren, was dort beschrieben wird, handelt es sich dabei mit um einen nicht unwesentlichen Sachverhalt. Nicht minder interessant erweist sich auch die Frage, ob durch die selektiven Kriterien und Vorgehensweisen hinsichtlich der Ausbildung abermals eine pädagogische Legitimation der Methode erwirkt werden soll. Denn diese Betonung der pädagogischen Zugehörigkeit erweckt den Eindruck einer

²⁹⁴ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. http://www.arge-jeux-dramatiques.at/include/downloads/Ausbildung_der_Jeux_Dramatiques.pdf, 08.06.2014.

indirekten Abgrenzung zu den Theateraspekten der Jeux Dramatiques. Anhaltspunkte dafür wurde bereits aufgezeigt: zum Beispiel die ausweichende Formulierung der Arbeitsgemeinschaft Deutschland in Bezug auf den Begriff „Theater“, die Nennung der drei Bereiche „Theater-, Kunst- und Kulturpädagogik“ als bloßes Arbeitsfeld²⁹⁵ oder auch die irreführende Bezeichnung Chancerels als Pädagoge²⁹⁶. Verfolgt man diese Annahme, ergeben sich eine Reihe von Fragen, die zum Teil für das folgende Kapitel relevant sein werden: Wie verhält sich diese Abgrenzung zu den Bestrebungen nach Legitimation als anerkannte Methode? Woher kommt dieses Bedürfnis, sich vom „Theater“ abzugrenzen? Und könnte diese bewusste Unterscheidung mit dem Theaterbegriff in den Jeux Dramatiques in Zusammenhang stehen?

Die Jeux Dramatiques im theatertheoretischen Diskurs

Wie in den vorangegangenen Kapiteln deutlich wurde, geht die theaterwissenschaftliche Betrachtung der Jeux Dramatiques mit dem Aufkommen einiger elementarer Fragestellungen einher. Zwei Thematiken kristallisieren sich dabei besonders heraus und sollen daher genauer erörtert werden: zum einen der undefinierte Theaterbegriff, der in den Quellen zu den Jeux Dramatiques angewandt wird, und die daraus resultierenden Folgen für die theoretischen Hintergründe der Methode. Und zum zweiten die Frage nach der disziplinären Zugehörigkeit. Eine Verbindung der beiden Punkte scheint nicht abwegig. Denn verfolgt man die Entwicklung der Methode von ihrem Ursprung in den 1930er-Jahren bis zur kontemporären Form, wie sie von den Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques angewandt wird, führt es den Diskurs geradewegs in das

²⁹⁵ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. <http://www.arge-jeux-dramatiques.at/wissenswertes/arbeitsfelder.html>, 08.06.2014.

²⁹⁶ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 10 und Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2*. S. 7.

Spannungsfeld zwischen Theater, Spiel und Pädagogik. Eine eindeutige Verortung der Jeux Dramatiques zwischen diesen Eckpunkten ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu erwarten. Allerdings sollen im vorliegenden Kapitel Überlegungen angestellt, Vorschläge eingebracht und Fragen nachgegangen werden, um eine theoretische Auseinandersetzung mit dieser Problematik anzustoßen.

Als Ansatzpunkt dafür wird zunächst versucht Freis Theaterbegriff zu eruieren. Dabei handelt es sich um kein leichtes Unterfangen, da zu den Jeux Dramatiques, wie bereits erwähnt, keine theatertheoretische Abhandlung vorliegt. Die ersten Zeilen ihres Beitrags „Grußwort“ im Jubiläumsband der Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben bieten den prägnantesten Anhaltspunkt, den man hinsichtlich ihres Theaterbegriffs in der Literatur zu den Jeux Dramatiques ausfindig machen kann:

„Es war einmal eine Vision: die Vision eines freien Theaterspiels ohne eingeübte Rollen, ohne auswendig gelernten Text, ein Ausdrucksspiel der inneren Empfindungen, ein Theater ohne Bühne, ohne wertenden Zuschauer – ein ‚Theater ohne Theater‘.“²⁹⁷

Die hier beschriebene Vision des Paradoxon „Theater ohne Theater“ verweist auf zwei divergente Theaterbegriffe, die als eine dichotome Spaltung eines Theaterbegriffes gesehen werden können. Auf der einen Seite steht das „freie Theaterspiel“. Ihm gegenüber befindet sich eine Negativfolie dieses „freien Theaterspiels“, die zwar nicht näher benannt wird, aber als Ausgangsbegriff für die Konstituierung des „freien Theaterspiels“ dient. Sie wird ausschließlich durch das Negieren bestimmter Aspekte, die in der Theaterpraxis zur Anwendung kommen können, definiert. Eine ähnliche Vorgehensweise findet man auch bei der Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland, welche die Jeux

²⁹⁷ Frei, Heidi: „Grußwort“ S. 5.

Dramatiques mit den Eigenschaften „nonverbal, ohne Publikum und Bewertung“ vom sogenannten „klassischen Theaterspiel“²⁹⁸ abzugrenzen versucht. Hier findet die Negativfolie einen Namen, wenn auch einen ohne definitorische Aussagekraft. Denn der Begriff des „klassischen Theaterspiels“ findet sich leicht abgeändert als „klassische Theaterformen“ auch bei der Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques²⁹⁹, als „klassisches Theater“ bei Weiss³⁰⁰, oder bei der Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz als „konventionelle Theaterarbeit“ Erwähnung.³⁰¹ Abgeleitet von ihrem Gebrauch scheint es sich hier um eine synonyme Anwendung der Begriffe zu handeln. Was letztlich konkret darunter zu verstehen ist, bleibt jedoch nur zu vermuten, denn es wird auch keine Definition des angestrebten „freien Theaterspiels“ vorgenommen, die im Umkehrschluss Anhaltspunkte für eine Eingrenzung geben könnte. Daher muss auf Grund der fehlenden Ausführungen die Frage nach einem konkreten Theaterbegriff in den Jeux Dramatiques vorerst unbeantwortet bleiben. Es ist zudem in Zweifel zu ziehen, ob es tatsächlich einen Konsens diesbezüglich innerhalb der VertreterInnen der Methode gibt. Gesichert scheint lediglich, dass die Jeux Dramatiques vom Großteil der Praktizierenden heute als eine „eigenständige Theaterform“ gesehen und präsentiert werden³⁰², selbst wenn die dominante Fokussierung auf die pädagogischen Aspekte die Theateranteile instrumentalisiert hat. Da „das Theater“ als ein kohärentes System nicht gegeben ist³⁰³ und „es kaum zwei Personen gibt, die eine ähnliche Wahrnehmung von Theater

²⁹⁸ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. <http://www.jeux.de/index.php/jeux/methode>, 03.07.2014.

²⁹⁹ Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1*. S. 8.

³⁰⁰ Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen...* S. 28.

³⁰¹ Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...* <http://jeuxdramatiques.ch/46/methode>, 03.07.2014.

³⁰² Anmerkung: Die Präsentation der Arbeitsgemeinschaft Deutschland ist hierbei ausgenommen.

³⁰³ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Böhlau-Verlag: Köln, Weimar, Wien, 2. Auflage, 2012 S. 225.

haben“³⁰⁴ könnte mit Hilfe eines für die Jeux Dramatiques entworfenen Theaterbegriffs eine solche Bezeichnung legitimiert werden. Ohne diese Definition ist eine theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Methode allerdings auf externe Theaterbegriffe angewiesen. Dies gestaltet die Bezeichnung der Methode als „Theaterform“, angesichts der Pädagogisierung der Jeux Dramatiques und der damit einhergehenden Abstraktion des Publikums, jedoch mehr als schwierig. Denn die Absenz des Publikums ist zwar ein Charakteristikum der kontemporären Jeux Dramatiques, zugleich fällt damit allerdings auch ein konstituierendes Element für die Mehrzahl an gängigen Theaterbegriffen weg: die Aufteilung in Agierende und Zuschauende. Diese bedingt die Hervorhebung eines Vorgangs, die nach dem deutschen Theaterwissenschaftler Andreas Kotte, zusammen mit der Konsequenzverminderung einer Handlung, zu den zwei grundlegenden Kennzeichen des szenischen Vorgangs zählen. Mit seiner Typisierung versucht Kotte einen möglichst umfassenden Bereich an Vorgängen abzudecken, um eine Grundlage für Theaterbegriffe zu eruieren. Jene findet er in den szenischen Vorgängen, eine bestimmte Form von Lebensprozessen³⁰⁵, die beide Kriterien erfüllen, demnach „hervorgehoben *und* consequenzvermindert“ sind. Nur ein solcher Vorgang kann als szenischer Vorgang angesehen werden und Theaterformen generieren und vitalisieren.³⁰⁶ In den Jeux Dramatiques fällt durch die Eliminierung der Zuschauer-Instanz ein basaler Teil der Hervorhebung weg: alle SpielerInnen bewegen sich auf einer Ebene und unterscheiden sich in ihrem Tun nicht mehr hinreichend voneinander. Kotte beschreibt den nicht hervorgehobenen, aber consequenzverminderten Vorgang folgender Maßen:

³⁰⁴ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. S. 62.

³⁰⁵ Ebda. S. 57.

³⁰⁶ Ebda. S. 53.

„Alle Partner verwenden die gleichen dinglichen Attribute, gehen ernst einer Beschäftigung nach, die nicht ihre Pflicht ist, entwickeln Strategien, die durchkreuzt werden können, und sind gleichberechtigt. [...] Im Normalfall liegen Vorgänge dieser Kategorie innerhalb des Bereichs Spiel, aber außerhalb der szenischen Vorgänge.“³⁰⁷

Demnach wären die Jeux Dramatiques durch den Verlust der Hervorhebung aus dem Bereich der szenischen Vorgänge gerückt und lediglich als Spiel zu betrachten. Die Bezeichnung der Methode als „eigenständige Theaterform“ wäre damit innerhalb der meisten Theaterdefinitionen haltlos. Kotte betont jedoch, dass es sich in der Regel um sowohl hervorgehobene als auch konsequenzverminderte Vorgänge handelt, die Theaterbegriffe generieren. Diese Regel werde allerdings durch Ausnahmen, wie das Unsichtbare Theater von Boal, auch bestätigt.³⁰⁸ Besteht also die Möglichkeit, dass die Jeux Dramatiques, trotz ihrer radikalen Abstraktion, noch nicht ganz aus dem Bereich der szenischen Vorgänge entrückt wurden, sondern lediglich zum Grenzgänger oder Sonderfall geworden sind? Es gibt Hinweise, dass diese Vermutung nicht haltlos ist. In weiterer Folge soll versucht werden diesen Indizien nachzugehen, um zu klären, ob sich die Jeux Dramatiques tatsächlich noch im Bereich der szenischen Vorgänge befinden und somit auch ohne autarken Theaterbegriff als „Theater“ verstanden werden könnten.

Die Hervorhebung durch Agierende und Schauende als Kriterium ist konstituiert durch eine wahrgenommene Differenz, die sich örtlich, gestisch, akustisch oder mittels dinglicher Attribute manifestieren kann. Treten alle vier Merkmale in einem Vorgang auf, ist die Bereitschaft von „Theater“ zu sprechen gewiss höher. Aber es reicht bereits ein einziges

³⁰⁷ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. S. 54.

³⁰⁸ Ebda. S. 61f.

Kriterium um einen szenischen Vorgang zu generieren.³⁰⁹ In den Jeux Dramatiques scheint durch den Wegfall des Publikums keine Differenz gegeben. Dies gilt allerdings nur, wenn die Spielleitung außer Acht gelassen wird. Durch diese Instanz ergibt sich zumindest die gestische, akustische und mittels dinglicher Attribute erzeugte Hervorhebung. Je nach SpielleiterIn kann auch eine örtliche Unterscheidung auftreten, abhängig davon, ob sie oder er sich im Raum bewegt oder einen fixen Standpunkt beibehält. Die Spielleitung ist damit nicht auf einer Ebene mit den SpielerInnen, da sie selbst sich von den SpielerInnen abhebt und von ihnen als hervorgehoben wahrgenommen wird. Ihre Funktion ist durchaus eine beobachtende, wenn auch nicht rein zuschauende, da sie durch die akustische Begleitung des Geschehens in das Spiel teilweise involviert ist. Sie interpretiert, kommentiert und gibt den Handlungsstrang an. In den meisten von Kotte angeführten Beispielen fehlt eine solche Instanz. Er verweist jedoch im Unterkapitel „Varianten von Vorgängen“ auf eine vom russischen Zaren Paul I. veranstaltete Parade, welche diese Problematik aufgreift:

„Tausende Soldaten handeln, Paul I. befiehlt die Parade. Durch ihr Arrangement und ihre Uniform unterscheiden sich die Untergebenen von ihm. Beide Seiten sind vom je anderen Standpunkt aus hervorgehoben. [...]Der Zar legt die Vorgänge fest, variiert sie, ob nun Publikum den Platz säumt oder nicht.“³¹⁰

Die Spielbegleitung in den Jeux Dramatiques ist definitiv nicht mit den autoritären Anweisungen des Zaren gleichzusetzen, denn im Idealfall entsteht ein dialektisches Verhältnis zwischen den Aktionen der SpielerInnen und der Führung durch das Spiel. Dennoch ist eine Parallele zu ziehen: Die Gegenüberstellung des Einzelnen und der Masse, die jeweils vom eigenen Standpunkt hervorgehoben erscheinen, findet sich so

³⁰⁹ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. S. 28.

³¹⁰ Ebda. S. 55.

auch in den Jeux Dramatiques wieder. Außerdem ist die Spielleitung auch Ursprung einer anderen Form der Hervorhebung: Neben ihrer exponierten Stellung als Nicht-SpielerIn, hat sie die Möglichkeit, Personen, Handlungen oder Vorgänge durch ihre sprachliche Begleitung hervorzuheben. Dadurch wird die Aufmerksamkeit aller Teilnehmenden auf das Beschriebene fokussiert. Die Auslöser dafür, meist eine Spielerin, ein Spieler oder mehrere SpielerInnen, werden als Agierende akzentuiert, die Übrigen, die der sprachlichen Hervorhebung folgen, zu Zuschauenden. Diese Aufteilung dauert jeweils nur für einen kurzen Moment, da sie sich mit jeder neuen Aussage der Spielleitung neu anordnet. Aber es handelt sich definitiv um eine Hervorhebung, wie sie Kotte für szenische Vorgänge fordert, da sie darauf abzielt die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu ziehen.³¹¹ In diesem Fall würden ZuschauerIn und AkteurIn jedoch in einer Person verschmelzen, beiden Funktionen gleichzeitig oder beständig abwechselnd nachkommen.

Eine derartige Fusion beschreibt auch Hans Hoppe, emeritierter Germanistik-Professor an der Universität Siegen, in seinem Werk *Theater und Pädagogik* aus dem Jahr 2003, in dem er sich mit verschiedenen Aspekten des im Titel beschriebenen Spannungsfeldes auseinandergesetzt hat. In seinen „Terminologischen Vorbemerkungen“ des Kapitels „Theater und Darstellendes Spiel“ findet man Ausführungen, die für den theatertheoretischen Diskurs der Jeux Dramatiques von Interesse sein könnten. Hoppe beschreibt dort die Problematik hinsichtlich der ZuschauerInnen und ihrer konstitutiven Bedeutung für „Theater“, eben genauso wie sie in den Jeux Dramatiques zu finden ist, allerdings in Bezug auf „Darstellendes Spiel“. Darum soll Hoppes Abhandlung hier genauer betrachtet werden, um daraus möglicherweise einen neuen Denkansatz für

³¹¹ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. S. 20.

die Jeux Dramatiques zu ziehen. In seiner Argumentation legt Hoppe dar, wie der Begriff „Darstellendes Spiel“ sich insbesondere im pädagogischen Bereich als Synonym für „Theater“ eingebürgert habe. Er problematisiert diese Gleichsetzung, da für das „Darstellende Spiel“ keine allgemein gültige Definition vorgenommen wurde. Als kleinsten gemeinsamen Nenner der unterschiedlichen Definitionsansätze nennt Hoppe die „als ob“-Handlung“, wie sie für alle Formen des Rollenspiels und der theatralen Vorgänge kennzeichnend ist. Allerdings ergäbe sich auf Grund der dualen Konstituierung über die Begriffe „Darstellung“ und „Spiel“ ein breites Verständnisspektrum für das „Darstellende Spiel“, das je nach Gewichtung mehr die ästhetisch-kommunikative Funktion oder den Spielcharakter betont.³¹² Hoppes Beschreibung des Letzteren, verweist auf die gleiche Problematik, die sich hinsichtlich der Jeux Dramatiques stellt:

„Bei Betonung des Spielcharakters der darstellerischen ‚als ob‘-Handlungen erfolgen diese vorrangig für die daran aktiv beteiligten Personen selbst. Sie sind Produzenten und Rezipienten, Akteure und Betrachter ihrer miteinander und voreinander durchgeführten ‚als ob‘-Handlungen. Eine in jedem Augenblick realisierte strikte Trennung zwischen Darstellenden und Zuschauenden, wie sie für theatrale Vorgänge kennzeichnend ist, ist bei dieser Art spielerischer Darstellung nicht gegeben. Die Qualität solcher Darstellung bemisst sich auch nicht primär nach ästhetischen Kriterien, sondern nach dem Grad ihrer Bedeutung und Verständlichkeit und des mit ihnen verbundenen Lustgewinns und Vergnügens für die beteiligten Personen.“³¹³

Trotz Ermangelung externen Rezipienten handelt es sich, so Hoppe, auch hier um „Darstellendes Spiel“, da es ebenso eine „darstellerische ‚als-ob‘-Handlung“ ist. Er kommt allerdings zu dem Schluss, dass „Darstellendes Spiel“ und „Theater“ nicht synonym zu verwenden sind. Zwar würde der Begriff „Darstellendes Spiel“ alle Arten von Theateraktivitäten subsumieren, daneben jedoch auch andere Formen darstellerischer

³¹² Hoppe, Hans [Hrsg.]: *Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*. LIT-Verlag: Münster, 2003 S. 12ff.

³¹³ Ebda. S. 14.

Aktivitäten umfassen, die nach seiner Theaterdefinition³¹⁴ nicht mehr oder noch nicht „Theater“ seien. Diese sind für Hoppe an folgende Kriterien zu erkennen:

- „nicht publikumszentriert, sondern ausschließlich teilnehmerbezogen“
- „nicht primär form-, gestaltungs- und produktorientiert“
- „vorrangig inhalts-, prozess-, erfahrungs- und erlebnisbezogen“
- „häufig rein spielerisch ausgerichtet“
- „zugleich und manchmal ausschließlich (etwa in pädagogischer oder therapeutischer Absicht) auch zielgerichtet als Mittel und Methode der Selbst- und Wirklichkeitserkenntnis, -erprobung und –veränderung genutzt“.³¹⁵

Alle von Hoppe genannten Punkte treffen auf die Jeux Dramatiques zu. Daher wären sie nach dieser Zuordnung zwar als „Darstellendes Spiel“ zu verstehen, jedoch nicht als „theatraler Vorgang“.

Demnach würden sowohl Kotte als auch Hoppe die Jeux Dramatiques streng genommen nicht als „Theater“ bezeichnen. Zwar befinden sie sich in beiden Typisierungen im Grenzbereich, für den Titel „Theater“ reicht es auf Grund der fehlenden Publikumsinstanz jedoch nicht. Ein Grenzgänger in Kottes Typisierung, der trotz der fehlenden Hervorhebung dennoch als „Theater“ verstanden wird, ist, wie bereits erwähnt, Boals Theater der Unterdrückten. Daher soll für einen dritten Versuch, die Jeux Dramatiques als „Theater“ zu verorten, Boals Theaterbegriff herangezogen werden. In seinem theatertheoretischen Kapitel spricht Boal vom „spect-actor“, in der

³¹⁴ Anmerkung: Grundlegend für seinen Theaterbegriff ist, „dass menschliche Akteure [...] fiktive Rollen, Personen oder Figuren verkörpern, während gleichzeitig und am gleichen Ort andere Personen zuschauen“ und „dass die [...] Handlungsrollen als Darsteller und Zuschauer von den Beteiligten jeweils bewusst eingenommen und erfüllt werden“. Hoppe, Hans: *Theater und Pädagogik*. S. 12.

³¹⁵ Hoppe, Hans: *Theater und Pädagogik*. S. 15f.

deutschen Übersetzung „Zu-Schauspieler“, der SchauspielerIn und ZuschauerIn in einer Person vereint. Als Grundlage seiner Argumentation dient die Fähigkeit des Menschen, sich selbst in einem imaginären Spiegel beobachten und betrachten zu können. Dadurch bildet sich nach Boal eine Trias, bestehend aus dem beobachtenden Ich, dem Ich-in-situ und dem Nicht-Ich, die eine „dichotomische Perspektive, sich selbst sehend zu betrachten“ ermöglicht.³¹⁶ Durch diese Doppelung der Wahrnehmung können SchauspielerIn und ZuschauerIn zu einer Person werden, die physische Präsenz einer zuschauenden Instanz ist nicht mehr notwendig, um Theater als einen ästhetischen Raum zu konstituieren.³¹⁷ Seine Argumentation, die mehrfach betont, dass diese Fähigkeit allein dem Menschen zukommt, weist Parallelen mit Helmuth Plessners Argumentation in „Zur Anthropologie des Schauspielers“ aus dem Jahr 1948 auf:

„Mit der Entdeckung seiner selbst, diesem Über-sich-selbst-hinaus-Sein, dieser fatalen présence à soi hat der Mensch seine Freiheit gewonnen und die ungebrochene Sicherheit seiner Animalität verloren. Zwischen Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst sich präsentiert.“³¹⁸

In diesem „Sich-selber-präsent-Sein“ sieht Plessner den Bruch, der dem Menschen ein „Sich-von-sich-Unterscheiden“ ermöglicht und ihn zu seinem exzentrischen Dasein anweist. Kultur versteht Plessner als Korrektur und Kompensation der Exponiertheit einer solchen Existenz. Schauspiel wird zu einem Weg des Menschen, sich seine Situation selbst durchsichtig zu

³¹⁶ Boal, Augusto; Weintz, Jürgen [Hrsg.]: *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*. Kallmeyer: Seelze (Velber), 1999 S. 24f.

³¹⁷ Boal, Augusto: *Der Regenbogen der Wünsche*. S. 29.

³¹⁸ Plessner, Helmuth: „Zur Anthropologie des Schauspielers“ In: Dux, Günter[Hrsg.]; Marquard, Odo [Hrsg.]; Ströker, Elisabeth [Hrsg.]: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2003, S. 399 – 418 auf S. 416.

machen, indem er sie sich vorstellt und sich von ihr löst.³¹⁹ Auch Erika Fischer-Lichte dient diese „Abständigkeit des Menschen von sich selbst“ in ihrem Text „Theater“ als Ausgangspunkt für die Erörterung des „theatralen Grundverhältnisses“:

„Der Mensch setzt sich zu sich selbst auf dem Umweg über einen anderen/ein anderes in ein Verhältnis. Er vermag, zu sich selbst in ein distanzierendes und distanziertes Verhältnis zu treten und sich selbst beim Handeln und Verhalten wie ein anderer zu beobachten und zuzuschauen.“³²⁰

Fischer-Lichtes Herleitung, die sie gleichzeitig eine Beschreibung der theatralen Grundsituation nennt, artikuliert im Grunde Boals theoretischen Ansatz und stützt seine These. Diese ist insofern für die theatertheoretische Betrachtung der Jeux Dramatiques interessant ist, als dass sie einen Theaterbegriff anbietet, der die Problematik des fehlenden Publikums zu lösen scheint. Allerdings ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sich Boals weitere Ausführungen hinsichtlich seines Theaterverständnisses auf Grund fehlender Differenzierungen des Öfteren durchaus problematisch präsentieren. Daher wäre von einer direkten Übernahme dieses Theaterbegriffs abzuraten. Ungeachtet dessen nennt Kotte Boals Unsichtbares Theater jedoch als die Ausnahme, welche die Regel bestätigt, und scheint somit Boals Theaterbegriff anzuerkennen. Außerdem reiht sich das Theater der Unterdrückten auch in anderen Punkten, wie in Kapitel 3 schon beschrieben, als artverwandte Methode neben die Jeux Dramatiques. Daher könnten Boals Überlegungen, auch wenn sie nicht unkritisch übernommen werden sollten, zumindest einen Ansatzpunkt für einen Theaterbegriff der Jeux Dramatiques liefern.

³¹⁹ Plessner, Helmuth: „Zur Anthropologie des Schauspielers“ S. 417.

³²⁰ Fischer-Lichte, Erika: „Theater“ In: Wulf, Christoph [Hrsg.]: *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*. Beltz-Verlag: Weinheim, Basel, 1997, S.985 – 996 auf S. 985f.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der hier geführte theaterwissenschaftliche Diskurs der Methode lediglich Anstöße für eine tiefere Auseinandersetzung geben kann. Gleich ob man die Jeux Dramatiques nun nach Kotte als Sonderfall der szenischen Vorgänge, nach Hoppe als „Darstellendes Spiel“ oder nach Boal sogar als „Theater“ bezeichnet, die eigentliche Frage, was von den VertreterInnen der Methode, unter anderem Frei, als „Theater“ verstanden wird, bleibt unbeantwortet. Dabei bedingt eine Erörterung der zweiten dominanten Fragen, jener nach der disziplinären Zugehörigkeit, eine konkretere Definition des Theaterbegriffs in den Jeux Dramatiques. Wie in den vorangegangenen Kapiteln immer wieder erwähnt, erweckt die Präsentation der Methode den Eindruck, dass ein Bedürfnis gegeben ist, sich pädagogisch zu legitimieren. Außerdem wird der Begriff „Theater“ zwar zum einen als Bezeichnung für die Jeux Dramatiques verwendet, auf der anderen Seite jedoch dem Konzept immer wieder gegenübergestellt und als Abgrenzungsinstanz herangezogen. Aus den verschiedenen, undifferenzierten Applikationen des Begriffs „Theater“ und der auffälligen Betonung des pädagogischen Hintergrunds entsteht so das Bild einer Methode, die in einem Spannungsfeld zwischen Theater, Spiel und Pädagogik umherirrt: Sie soll Pädagogik und Spiel sein, aber nicht Theater. Dennoch wird sie immer wieder als Theater bezeichnet. Diese paradoxe Malaise aufzulösen ist aus meiner Sicht nur über zwei Wege möglich. Der erste Weg führt über eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Begriffen und ihren Definitionen innerhalb des methodischen Rahmens. Sind „Theater“, „Spiel“, „Rolle“ und ähnlich geartete Termini erst fixiert, fällt eine klare Einteilung und Abgrenzung auch leichter. Der zweite Weg wäre die Methode im Spannungsfeld Theater-Spiel-Pädagogik zu belassen und die Jeux Dramatiques jener Disziplin zu unterstellen, die eben dieses Spannungsfeld umreißt: der Theaterpädagogik. Hinweise, dass diese Zugehörigkeit naheliegend ist,

haben sich bereits in Kapitel 3 an Hand der Artverwandtschaft zu anderen Methoden aus der Theaterpädagogik gezeigt. Auch Bidlo³²¹ und Czerny³²² teilen die Jeux Dramatiques in ihren Werken wie selbstverständlich dieser Disziplin zu. Zudem würde Chancerels Ursprungskonzept aus heutiger Sicht wohl der Theaterpädagogik unterstellt. Aus einer solchen Verortung könnten sowohl für die Jeux Dramatiques als auch für die Theaterpädagogik definitiv Vorteile erwachsen. So könnten die Jeux Dramatiques mit ihrem wertfreien Spiel des Erlebens neue, konstruktive Perspektiven hinsichtlich der Ästhetikrezeption von Kinder- und Jugendtheater mit sich bringen. Christel Hoffmann problematisiert in ihrem Text „Zwischen Spiel und Schauspielkunst“ (2009) den künstlerischen Anspruch, der heute an Aufführungen von Kindern und Jugendlichen oftmals gestellt wird. „Inszenierungen mit Kindern, die den gängigen Rahmen verlassen und der Spiellust der Kinder und einer ihrem Ausdruck entsprechenden Ästhetik Rechnung tragen, sind im deutschen Kindertheater äußerst selten.“³²³ Diese besondere Ästhetik und Spiellust der Kinder findet in den Jeux Dramatiques nicht nur Raum, sondern kann als Handlungsmaxime verstanden werden. Alles zielt darauf ab, das Erleben des Spiels in den Mittelpunkt zu rücken: Regeln werden modifiziert, Bewertungen werden negiert, Geschichten werden umgeschrieben. Zwar gibt es in den Jeux Dramatiques keinen Ästhetikanspruch, aber das bedeutet nicht, dass das Ausdrucksspiel keine eigene Ästhetik generieren kann. Das spiegelt sich bereits in Chancerels Ansatz wieder: Je mehr die Inszenierung das Werk der Kinder ist, desto einheitlicher der Stil.³²⁴ Eine solche Ästhetik der Spiellust, die in den Jeux Dramatiques durchaus zu finden ist, birgt meines

³²¹ Bidlo, Tanja: *Theaterpädagogik*. S. 87ff.

³²² Czerny, Gabriele: *Theaterpädagogik*. S. 41ff.

³²³ Hoffmann, Christel: „Zwischen Spiel und Schauspielkunst“ In: Hentschel, Ulrike[Hrsg.]; Ritter, Hans Martin [Hrsg.]: *Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel*. Schibri-Verlag: Berlin, Milow, Strasburg, 2. Auflage, 2009, S. 109.

³²⁴ Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques*. S. 131.

Erachtens wertvolle Beiträge zur Ästhetikdebatte in der Theaterpädagogik und ist sicherlich nicht der einzige Aspekt, der für eine weitere Auseinandersetzung lohnenswert ist. Was die Jeux Dramatiques aus einer Kooperation mit der Theaterpädagogik gewinnen könnten, wäre eine disziplinäre Basis von der aus nicht nur eine fundierte Theorie zur Methode entwickelt werden könnte, sondern von der auch neue Anregungen für die weitere Entwicklung kommen können. Eine solche Basis mag zwar auch mit gewissen Richtlinien verbunden sein, hätte aber den Vorteil, dass die Jeux Dramatiques einen festen Platz in der theaterpädagogischen Praxis und Theorie erhalten würden. Dies wäre den Zielen der Arbeitsgemeinschaften Jeux Dramatiques, allen voran die Verbreitung und Weiterentwicklung der Methode, sicherlich dienlich.

5. Resümee und Ausblick

Von den Anfängen der Jeux Dramatiques in den 1930er-Jahren bis zur kontemporären Situation der Methode hat sich viel getan. Viele der Entwicklungen und Prozesse können zwar aufgrund der fehlenden Dokumentation nicht detailliert beschrieben werden, dennoch wurden im Zuge dieser Arbeit Erkenntnisse über die Ursprünge und die Zusammensetzung der Methode erhalten, die maßgeblich für die in der Einleitung vorgestellten Zielsetzungen sind.

Zum einen wäre da die wissenschaftliche Deskription der Jeux Dramatiques, welche die Methode für die Theaterwissenschaft zunächst fassbar machen soll. Die Einblicke in die historischen Hintergründe und die Entwicklungsgeschichte der Jeux Dramatiques waren definitiv für die darauf folgende, methodische Beschreibung eine wichtige Ergänzung. Nur so konnte die heutige Form der Methode als Konglomerat mehrerer Teilaspekte verschiedener Theorien klar erkennbar gemacht werden und zumindest einen vagen Einblick in die heterogene Zusammensetzung geben. Eine konkretere Aufschlüsselung der verschiedenen Einflüsse und Anleihen, wäre zwar wünschenswert und höchst interessant, ist jedoch gewiss ein sehr umfassendes Projekt. Es bedürfte der intensiven Zusammenarbeit mit den an der Entwicklung beteiligten Personen und, falls vorhanden, Einblick in nicht veröffentlichte Unterlagen. Ein bestimmt lohnenswertes Projekt, das allerdings noch eine Umsetzung warten muss.

Die zweite Aufgabenstellung dieser Arbeit war die Frage, inwieweit die Jeux Dramatiques überhaupt als „Theater“ verstanden werden können und somit in den Zuständigkeitsbereich der Theaterwissenschaft fallen. Auch wenn der theatertheoretische Diskurs gezeigt hat, dass die Jeux Dramatiques durch ihre charakteristische Abstraktion des Publikums sich

mittels gängiger Theaterbegriffe nicht als „Theater“ bezeichnen können, ist eine klare Absage hinsichtlich der theaterwissenschaftlichen Zuständigkeit nicht möglich. Denn sie halten sich zumindest marginal im Bereich der szenischen Vorgänge auf und könnten sich mittels eines autonomen Theaterbegriffs, den es allerdings noch zu formulieren gilt, durchaus als theatraler Vorgang etablieren. Generell wäre eine Reflexion über den bislang undifferenzierten Gebrauch der Theaterbegriffe innerhalb der Jeux Dramatiques empfehlenswert. Dadurch könnte nicht nur Klarheit über die disziplinäre Zugehörigkeit gewonnen, sondern auch die Bekämpfung eines „unfreien Theaterspiels“ obsolet gemacht werden.

Offen bleiben am Ende dieser Arbeit jedoch zwei Fragen: Weshalb grenzen sich die kontemporären Jeux Dramatiques so vehement gegen das Theater und somit auch gegen die Theaterpädagogik ab? Und warum gibt es bislang kaum Annäherungen von Seiten der Wissenschaft? Dass beide Seiten aus einer Kooperation neue Erkenntnisse über die Methode und die mit ihr verknüpften Forschungsbereiche erlangen könnten, ist kaum in Frage zu stellen. Und wünschenswerterweise kann diese Arbeit einen ersten Anstoß für eine solche Zusammenarbeit geben. Von diesem Vorschlag sollen sich jedoch nicht nur die VertreterInnen der Jeux Dramatiques angesprochen fühlen, sondern ebenso die ForscherInnen der Theaterpädagogik. Das unmerkliche Desinteresse, dem die fehlende theoretische Auseinandersetzung mit der Methode bislang wohl zuzuschreiben ist, ist schwer nachzuvollziehen, bieten die Jeux Dramatiques doch neue Perspektiven auf die Spiellust der Kinder, deren Ausdruck und Erleben.

Literaturverzeichnis

Aichinger, Alfons: „Psychodrama in der Psychotherapie mit Kindern“ In: von Ameln, Falko; Gerstmann, Ruth; Kramer, Josef: *Psychodrama. Mit 61 Abbildungen und 24 Tabellen*. Springer-Medizin-Verlag: Heidelberg, 2. Auflage, 2009, S. 399 - 410

Aldebert, Heiner; Lähnemann, Johannes [Hrsg.]: *Spielend Gott kennenlernen. Bibliodrama in religionspädagogischer Perspektive*. EB-Verlag: Hamburg, 2001

von Ameln, Falko; Gerstmann, Ruth; Kramer, Josef: *Psychodrama. Mit 61 Abbildungen und 24 Tabellen*. Springer-Medizin-Verlag: Heidelberg, 2. Auflage, 2009

Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005

Arbeitsgemeinschaft für Jeux Dramatiques: *Ausdrucksspiel aus dem Erleben 1. Einführung – Methodik – Arbeitsblätter*. Zytglogge: Bern, 4. Auflage, 1999

Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. 2014, <http://www.jeux.de/>, 04.06.2014

Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich: *Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Österreich*. 2012 – 2013, <http://www.arge-jeux-dramatiques.at/>, 03.06.2014

Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Schweiz: *Die Jeux Dramatiques sind...* 2014, <http://jeuxdramatiques.ch>, 04.06.2014

Arbeitsgruppe „Umsetzung und Verbreitung der Jeux Dramatiques“ (Pädagogisches Institut, 2003-2005): „Gong – das Spiel beginnt! Wenn Tücher uns verzaubern.“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, Faltprospektbeilage

Bauer, Eva-Maria: *Mehr Lust am Lernen. Wege zu einer menschenfreundlichen Schule. Spirituelle Impulse - praktische Übungen - Unterrichtsbeispiele*. Kösel: München, 1997

Bibliothèque nationale de France: {BnF catalogue général, 2014
http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_simple.jsp?nouvelleRecherche=O&nouveaute=O&host=catalogue und
<http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=32644360&SN1=0&SN2=0&host=catalogue>, 07.09.2014

Bidlo, Tanja: *Theaterpädagogik. Einführung*. Oldib Verlag: Essen, 2006

Boal, Augusto; Baumann, Till [Hrsg.]: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Suhrkamp Verlag: Berlin, 2013

Boal, Augusto; Weintz, Jürgen [Hrsg.]: *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*. Kallmeyer: Seelze (Velber), 1999 S. 24f

Chancerel, Léon: *Les Jeux Dramatiques: éléments d'une méthode*. Les Éditions du Cerf: Paris, 2. Auflage, 1942

Copeau, Jacques: *Critiques d'un autre temps. Études d'art dramatique*. Les Éditions de la Nouvelle Revue française: Paris, 1923, 5. Auflage

Copeau, Jacques; Rudlin, John [Hrsg.]: *Texts on theatre*. Routledge: London, New York, 1990

Czerny, Gabriele; Spinner, Kaspar H. [Hrsg.]: *Theaterpädagogik. Ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension*. Wißner-Verlag: Augsburg, 7. Auflage, 2011

Dux, Günter [Hrsg.]; Marquard, Odo [Hrsg.]; Ströker, Elisabeth [Hrsg.]: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2003

Eberle, Oskar: *Cenallorna: Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*. Walter Verlag: Olten, Freiburg im Breisgau, 1954

Fischer-Lichte, Erika: „Theater“ In: Wulf, Christoph [Hrsg.]: *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*. Beltz-Verlag: Weinheim, Basel, 1997, S. 985 - 996

Frei, Heidi: „Der Aufbau des Spiels“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques*.

Ausdrucksspiel aus dem Erleben. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, S. 56

Frei, Heidi: „Grußwort“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005, S. 5

Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2. Ausdrucksspiel aus dem Erleben. Aufbaustrukturen – Arbeitsblätter – Spielideen*. Zytglogge: Bern, 2. Auflage, 1995

Frei, Heidi; Jung, Birgit: „Die Pädagogik der Jeux Dramatiques.“ In: Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques Deutschland e.V.: *Jeux Dramatiques*. 2014, <http://www.jeux.de/index.php/jeux/methode>, 28.08.2014

Fiebach, Joachim: *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Henschel Verlag: Berlin, 3. Auflage, 1991

Gignoux, Hubert: *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau – Léon Chancerel – Les Comédiens-Routiers – La Décentralisation dramatique*. Éditions de l'Aire: Lausanne, 1984

Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006

Hentschel, Ulrike [Hrsg.]; Ritter, Hans Martin [Hrsg.]: *Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel*. Schibri-Verlag: Berlin, Milow, Strasburg, 2. Auflage, 2009

Hoffmann, Christel: „Zwischen Spiel und Schauspielkunst“ In: Hentschel, Ulrike [Hrsg.]; Ritter, Hans Martin [Hrsg.]: *Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel*. Schibri-Verlag: Berlin, Milow, Strasburg, 2. Auflage, 2009, S. 108 - 122

Heimlich, Ulrich: *Einführung in die Spielpädagogik. Eine Orientierungshilfe für sozial-, schul- und behindertenpädagogische Handlungsfelder*. Verlag Julius Klinkhardt: Bad Heilbrunn, 1993

Hoppe, Hans [Hrsg.]: *Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*. LIT-Verlag: Münster, 2003

Jung, Birgit: „‘Ich Held!’ Sprachheiljeux- eine Spezialisierung der Methode Jeux Dramatiques für den sonderpädagogischen Bereich“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005, S. 12 - 25

Knapp, Rottraut: „Jeux Dramatiques mit biblischen Texten“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005, S. 85 - 87

Koch, Gerd [Hrsg.]; Streisand, Marianne [Hrsg.]: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Schibri-Verlag: Berlin, Milow, 2003

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Böhlau-Verlag: Köln, Weimar, Wien, 2. Auflage, 2012

Küppers, Gabriele: „Warum? Wozu? Weshalb? – Fragen und Antworten zur Methode der Jeux Dramatiques“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005 S. 78 - 81

Lensch, Martin: „Rollenspiel“ In: Koch, Gerd [Hrsg.]; Streisand, Marianne [Hrsg.]: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Schibri-Verlag: Berlin, Milow, 2003, S. 257 – 259

Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen – Eine literaturwissenschaftliche Darstellung*. Francke-Verlag: Bern, 1947

Moosig, Karlheinz: *Einfach spielen – das ist der Wahnsinn. Erfahrungen mit dem Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Selbst-Verlag: Karlsruhe, 1990

Neikes, Johannes L.; Danuser-Zogg, Elisabeth [Hrsg.]: *Scheiblauer-Rhythmik. Nach Prof. Dr. h.c. Mimi Scheiblauer. Schule für musikalisch-rhythmische Erziehung am Konservatorium Zürich*. Academia Verlag: Sankt Augustin, 4. Auflage, 1993

Paris, Volkhard; Bunse, Monika: *Improvisationstheater mit Kindern und Jugendlichen. Organisation, Spielgeschichten, Spielanleitung*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1994

Peter-Moosig, Eva: „Ausdrucksspiel mit Familien – Familien-Jeux“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005, S. 39 - 45

Piaget, Jean: *Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde*. Ernst Klett Verlag: Stuttgart, 1974

Plessner, Helmuth: „Zur Anthropologie des Schauspielers“ In: Dux, Günter [Hrsg.]; Marquard, Odo [Hrsg.]; Ströker, Elisabeth [Hrsg.]: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2003, S. 399 - 418

Rau, Ruth: „Heidi Frei und die Entwicklung der Jeux Dramatiques“ In: Frei, Heidi: *Jeux Dramatiques mit Kindern 2. Ausdrucksspiel aus dem Erleben. Aufbaustrukturen – Arbeitsblätter – Spielideen*. Zytglogge: Bern, 2. Auflage, 1995, S. 145 – 155

Reinhoffer, Bernd: „Das Spiel“ In: Bauer, Eva-Maria: *Mehr Lust am Lernen. Wege zu einer menschenfreundlichen Schule. Spirituelle Impulse - praktische Übungen - Unterrichtsbeispiele*. Kösel: München, 1997, S. 238 - 254

Reinhoffer, Bernd: „Die Jeux Dramatiques und Heidi Frei – gemeinsame Lebensstationen“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, S. 44 - 48

Reinhoffer, Bernd: „Ein Leben mit den Jeux – Heidi Frei“ In: Arbeitsgemeinschaft Ausdrucksspiel aus dem Erleben e.V. [Hrsg.]: *Die Jeux Dramatiques auf dem Weg. 20 Jahre Deutsche Arbeitsgemeinschaft*. Selbstverlag: Ettlingen-Schöllbronn, 2005, S. 7 – 11

Reinhoffer, Bernd: *Homepage der Pädagogische Hochschule Weingarten*.
http://www.ph-weingarten.de/sachunterricht/studium_lehre/jeux_dramatiques/LITVERZ0912_Seminar.pdf, 12.01.2015

Matthies, Roland: *Wege zu einer neuen Schauspielausbildung – Wege zu einem neuen Theater?: von der Schule des Vieux Colombier zu den Schulen Etienne Decroux und Jacques Lecoq*. Haag und Herchen Verlag: Frankfurt am Main, 1996

Romain, Marilyne: *Léon Chancerel: portrait d'un réformateur du théâtre français (1886 – 1965)*. Editions L'Age d'Homme: Lausanne, 2005

Rubin, Don [Hrsg.]: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1. Europe*. Routledge Europe: London, New York, 1994

Rudlin, John: *Jacques Copeau*. Cambridge University Press: Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1986

Rüdiger, Elisabeth: „...und das es darf sein“ In: Hafner, Veronika [Hrsg.]; Christine Prantner [Hrsg.]: *Gong – das Spiel beginnt! Jeux Dramatiques. Ausdrucksspiel aus dem Erleben*. Pädagogisches Institut für die deutsche Sprachgruppe: Bozen, 2006, S. 9

Scheller, Ingo: *Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis*. Cornelsen Scriptor: Berlin, 2. Auflage, 1999

Schorio, Paul: „Eberle, Oskar“ In: Kotte, Andreas [Hrsg.]: *Theaterlexikon der Schweiz. Dictionnaire du théâtre en Suisse. Dizionario Teatrale Svizzero. Lexicon da teater svizzer*. A-G. Chronos: Zürich, 2005, S. 509 – 510

Seidl-Hofbauer, Marion: *Jeux Dramatiques in der Grundschule. Soziales Lernen durch das Ausdrucksspiel. 1.-4. Klasse. Ideen für die Praxis*. Brigg Pädagogik Verlag: Augsburg, 2009

Stanislawski, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*. Henschel Verlag: Berlin, 1983

Stanislawski, Konstantin S.: *Mein Leben in der Kunst*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: Berlin, 1987

Thorau, Henry: *Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Theorie und Praxis*. Schäuble Verlag: Rheinfelden, 1982

Trilse-Finkelstein, Joachanan Ch.: „Chancerel, Léon“ In: Trilse-Finkelstein, Joachanan Ch.; Hammer, Klaus: *Lexikon Theater International*. Henschel Verlag: Berlin, 1995, S. 168

Trilse-Finkelstein, Joachanan Ch.; Hammer, Klaus: *Lexikon Theater International*. Henschel Verlag: Berlin, 1995

Weiss, Gabriele: *Wenn die roten Katzen tanzen... Jeux dramatiques für sozial- und heilpädagogische Berufe*. Lambertus-Verlag: Freiburg im Breisgau, 1999

Wittmann, Gabriele; Schorn, Ursula; Land, Ronit: *Anna Halprin. Tanz – Prozesse – Gestalten*. K. Kieser Verlag: München, 2009

Wöhlert, Wolfgang: "Theatre for young audiences." In: Rubin, Don [Hrsg.]: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1. Europe*. Routledge Europe: London, New York, 1994, S. 23 – 26

Wulf, Christoph [Hrsg.]: *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*. Beltz-Verlag: Weinheim, Basel, 1997

Abstract

Die Jeux Dramatiques wurden in den 1930ern als theaterpädagogische Ansatz von dem französischen Theatermann Léon Chancerel entworfen und seit den 1940ern von der Schweizer Pädagogin Heidi Frei weiterentwickelt. Heute auch bekannt unter dem deutschen Namen „Ausdrucksspiel aus dem Erleben“ findet die Methode Anwendung in den verschiedensten pädagogischen Bereichen, wie Kindergarten, Schule oder Sozial-, Sonder- und Heilpädagogik. Bei den Jeux Dramatiques um einen sehr freien Herangehensweise, welche den SpielerInnen ermöglicht ihre Rollen selbst zu wählen, zu gestalten und mit Hilfe einer strukturgebenden Spielleitung in einer Erzählung darzustellen. Trotz des stark theaterpädagogischen Charakters liegt jedoch bislang keine theaterwissenschaftliche Arbeit zu dieser Methode vor. Deshalb zielt die vorliegende Diplomarbeit darauf ab, die Jeux Dramatiques mit Hilfe vergleichender Literaturstudien theaterwissenschaftlich beschreibbar zu machen. Die ausführliche Deskription beinhaltet die historischen Hintergründe, sowie die aktuelle Methodologie und Praxis. Außerdem werden die Grenzbereiche zu theaterpädagogischen Methoden untersucht und die Abgrenzung der RepräsentantInnen der Jeux Dramatiques zur Disziplin der Theaterpädagogik problematisiert. Im Rahmen eines theatertheoretischen Diskurses wird zudem die Frage, ob die Jeux Dramatiques überhaupt als „Theater“ verstanden werden können, bearbeitet.

The Jeux Dramatiques have been created in the 1930ies as a method for applied theatre by the French Léon Chancerel and have been further developed by the Swizz educator Heidi Frei since the 1940ies. Today also

known under the German name “Ausdrucksspiel aus dem Erleben” the practice is applied in varied pedagogic fields, such as kindergarten, school, or social pedagogy, special needs education or curative pedagogy. The Jeux Dramatiques are quite a liberal approach that lets players choose and develop their roles individually. Then they play these roles in a narration with the help of a moderating group leader. The method clearly shows characteristics of applied theatre, yet there has been no scientific essay in theatre studies. For this reason this diploma thesis aims to contribute with the aid of comparative literature research to describe the Jeux Dramatiques for this discipline. It includes the historical backgrounds, contemporary methodology and information about the practical field. In addition, it examines the borders to applied theatre methods and expounds the problems of demarcating the Jeux Dramatiques from the field of applied theatre as it is performed by the method’s representatives. Within a dramatic theory discourse this paper asks, too, if the Jeux Dramatiques can be actually understood as “theatre”.

Lebenslauf

Sirith Tamara Slipek

geboren in Oberndorf bei Salzburg am 10.02.1988

seit 2007 wohnhaft in Wien

Schul Ausbildung

1994 – 1998	Volksschule Leopoldskron Moos, 5020 Salzburg.
1998 – 2006	Bundesgymnasium Zaunergasse, 5020 Salzburg.
2006	Reifeprüfung, Bundesgymnasium Zaunergasse, 5020 Salzburg.

Studium

2007 – 2015	Studium der Theater, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, 1010 Wien.
2014 – derzeit	Studium am Bundesinstitut für Sozialpädagogik, 2500 Baden.

Praxis

2008 – 2009	„Modell: Kindergruppe für Gestaltendes Spiel“, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien.
2010	Percussion – „What to do with my anger?“ Trainingskurs für Jugendarbeit, Erfurt, Deutschland.
2011	Dramaturgie- und Regiehospitanz für die Produktion „Perikles“ am Burgtheater, Wien.
2013	Jeux Dramatiques Fortbildungskurs, BBAKIP/BBASOP St. Pölten, Niederösterreich.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken wurden als solche kenntlich gemacht.

Diese Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

.....
Unterschrift

.....
Ort und Datum