#### Dramatologien des Wissens?

*Katja Rothe*

Vortrag gehalten am 1.11.2012 in der Ringvorlesung: „Source Code. Kulturen des Wissens zwischen Sprachlichkeit und Technizität“, TU Berlin.

1923 schrieb Georg Simmel in seiner „Philosophie des Schauspielers“:

„Das ,Spielen einer Rolle' - nicht als Heuchelei und Betrug, sondern als das Einströmen des persönlichen Lebens in eine Äußerungsform, die es als irgendwie vorbestehende, vorgezeichnete vorfindet - dies gehört zu den Funktionen, die unser tatsächliches Leben konstituieren.“[[1]](#endnote-1)

Simmel beschreibt hier eine doppelte Wende. Einerseits beruft er sich auf einen veränderten Begriff des Theatralen, andererseits misst er der theatralen Aufführung „lebenskonstituierende“ Kraft zu. Das Theatrale als ein überdeutliches Zeigen des Aufführens wird hier bei Simmel als Funktion beschrieben, die Alltagshandeln konstituiert. Das Schauspielen wird hier zur Erkenntnisform sozialen Lebens.

 Simmels Philosophie des Schauspielers steht exemplarisch für eine breite Beschäftigung mit theatralen Praktiken zu Beginn des 20. Jahrhunderts, denen ich in meinen Forschungen im Sinne einer Dramatologie des Wissens nachgehe. Unter dem Begriff der „Dramatologie“ soll in Anlehnung an die „Poetologie des Wissens“ von Joseph Vogl das „Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche mit den Formen ihrer Darstellung […] korrelier[t]“[[2]](#endnote-2) werden, wobei die Formen der Darstellung theatrale Praktiken sind.[[3]](#endnote-3) Das Wissen, das hier prozessiert, wird erst Wissen in der Aufführung von Handlungen, es handelt sich dabei genaugenommen um eine Dramatologie des Nicht-Wissens oder eines „praktischen“ Wissens. P**raktisches Wissen**, so Andreas Reckwitz, zeichnet sich aus durch „eine ‚implizite‘, ‚informelle‘ Logik“, durch eine Verankerung im Sozialen und im „Können“, durch eine Materialität, durch eine Abhaenigkeit zu Körpern und Artefakten und durch ein „Spannungsfeld von Routinisiertheit und systematisch begründbarer Unberechenbarkeit“.[[4]](#footnote-1)

Es wird ständig in der Anwendung umorganisiert, lässt keine/wenig Reflexion über seine eigene Geschichte zu und ist deshalb von blinden Flecken übersät. Es ist ein Bastelwissen, es muss funktionieren (so charakterisierte Knorr-Centina das Wissen der Molekularbiologie gegenüber der Hochenergiephysik: liminales Wissen, Ich: Übertragung auf Sozial- und Humanwissenschaften) ([Knorr-Cetina 2002: 121-162](#_ENREF_8), Kapitel 4). Gerade dieses Erfahrungswissen galt zwar lange als ein „niederes“ Wissen, kaum der Historisierung wert umgibt es uns allerorts, ob in der Mikrobiologie, im Management oder der Ratgeber-Kultur. Und: es ist eine demokratische Form des Wissens.[[5]](#footnote-2) Denn auf dem Wege der „best practice“ sollen komplexe Vorgänge und Phänomene populär und vereinfacht einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Erfahrungswissen braucht kein Theoriegebäude, es muss funktionieren. Trotzdem sind diese Formen praktischen Wissen nicht folgenlos oder unschuldig. Ganz im Gegenteil scheinen sie im Laufe des 20. Jahrhunderts Teil einer hochdifferenzierten Kultur der Selbstoptimierung geworden zu sein, die sich theatraler Wissenspraktiken bedient.

Ich möchte dieses Auftauchen der Dramatologie des praktischen (Nicht)-Wissens zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Folgenden anhand zweier Forschungen verdeutlichen, die den Rhythmus und den Tanz in den Mittelpunkt ihrer Bemühungen um eine Optimierung von Arbeitstechniken stellen. Als erstes skizziere ich die Bewegungsforschungen des Psychologen Fritz Giese, bevor ich dann Rudolf von Labans praktische Verbindung von Tanz und Management in einer Ökonomie der Körperbewegungen vorstelle. Gieses theoretische Betrachtungen und Labans Anwendungsforschungen gewinnen ihre Erkenntnisse aus theatralen Wissenspraktiken und setzen diese menschenökonomisch ein. Denn die Dramatologie des Wissens ist aufs engste mit einer Ökonomisierung des Psychischen, des Irrationalen, Subjektiven, des „Menschlichen“ der Arbeit verbunden, die in den 1920er Jahren in Europa in einer Vorform der Human-Relation-Bewegung kulminierte, einer Bewegung sich von der psychotechnischen Zurichtung des Menschen unter das Diktat der industriellen Arbeit verabschiedete und den „social men“ entdeckte, den sich im Kollektiv selbst regulierenden Arbeiter.

##### Arbeit, Rhythmus und Erkenntnis

Tanz, Körperarbeit und Arbeit sind an der Wende zum 20. Jahrhundert durch einen Begriff verbunden: Rhythmus. Rhythmus wurde überall zum Synonym der neuen Zeit, des neuen technischen Zeitalters mit seinen neuen Medien, mit dem zunehmenden Verkehr und den Fabriken, aber neuen künstlerischen Konzepten: Man denke an Walter Ruttmanns Film „Sinfonie der Großstadt“ (1927) oder Adolphe Appias Bühnenbilder, seine rhythmische Räume für Emile Jaques-Dalcroze‘ musikalisch-rhythmisch Erziehung in Hellerau [**BILD**1], aber auch an Ludwig Klages kulturkritische Reflexionen „Vom Wesen des Rhythmus“ (1934), auf das sich wiederum die deutsche Gymnastikbewegung bezog.

Vor allem aber versammelte sich unter dem Begriff der „Rhythmik“ das recht unscharfe Feld der deutschen Körperkulturbewegung (Wedemeyer-Kolwe 2004), eine heterogene Bewegung bestehend aus Gymnastik (u.a. Louise Langgaard, Hedwig von Rohden), dem Ausdruckstanz (Rudolf von Laban, Mary Wigman) [Bild2] und der rhythmischen Erziehung (Jaques-Dalcroze, Duncan, Bode, Hilker), aber auch Körpertherapien (z.B. von Bess Mesendieck, Kallmeyer, Elsa Gindler, Gerda Alexander), unterschiedliche Strömungen innerhalb der breiten künstlerischen, musischen und pädagogischen Reformbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts also, die unter einem Begriff zusammenfinden, der selbst terminologisch nicht gefasst wurde (Wedemeyer-Kolwe 2004, zum Tanz vor allem Huschka 2002, Klein 1992, Brandstetter 1995).

Gemeinsam ist ihnen, dass sie seelisches Empfinden, Körpererleben, tänzerische und musikalische Elemente – so könnte man eine grobe Zusammenfassung wagen – zu einer umfassenden, kreativen, freien Lebensgestaltung zusammenführen wollten, das also Rhythmus der Körperbewegung in der Gruppe gleichzeitig ein Versprechen auf eine individuelle Selbstentfaltung, auf ein besseres Leben barg. Im Mittelpunkt stand dabei der Körper, der zum Schauplatz von utopischen und gesellschaftspolitischen Entwürfen, aber auch zum Ort des Wissens wurde. Übung und Training wurden zu Erkenntnisformen.

Der Rhythmus galt als Möglichkeit, die Verformungen durch die moderne technisch-industrielle Zivilisation entgegenzuwirken (Wedemeyer-Kolwe 2004). Insbesondere die deutsche Körperkulturbewegung verstand sich als kulturkritisch, a-theoretisch, dezidiert anti-intellektuell und als kollektives Erlebnis. Jenseits Schriftkultur und Wort versprach die rhythmische Körperbewegung eine neue, alte Art der „unmittelbaren“ Kommunikation zu sein, die per Schwingung (Huschka 2002: 156) direkten Zugriff auf den inneren Haushalt der Beteiligten erlaube. Auf den rhythmischen Körpern konnte man wiederum seelische Zustände ablesen. So kann man in der „Geschichte des Tanzes“ des Tanzkritikers und Essayisten John Schikowskis von 1926 lesen:

„Der Tanz ist nichts anderes als die Kunst, seelisch Zuständen und Vorgängen durch rhythmische Körperbewegungen sichtbaren Ausdruck zu geben.“ (Schikowski 1926)

Die rhythmische Bewegung könne, so die Vorstellung, direkte Zugänge zu „tiefinnersten Triebe[n] der Natur“ (Schikowski 1926) eröffnen, die ursprüngliche Natur kann sodann an der Bewegung, an der Haltung, am Verhalten abgelesen werden. Unter dem Begriff Rhythmus versammelten sich Vorstellungen von einer Befreiung des Körpers verbunden mit einer seelischen Emanzipation. Gleichzeitig dachte man rhythmische Erziehung als Instrument der Selbstregulierung, das Zugang zu subjektiven, psychischen Qualitäten wie Wille, Motivation, Kreativität, Selbstbewusstsein, Selbstwahrnehmung gewährte, denen wiederum die Fähigkeit zugesprochen wurde, die für die Disziplinierung des Körpers effizientere Steuerungstechniken zu sein. Verhaltensschulung wurde als Körperschulung verstanden und umgekehrt.

In der Körperkulturbewegung, die den Rhythmus als eine Art Erkenntnisform und Selbstregulierungstechnik entwarf, sah wiederum auch die deutsche Psychotechnik eine Möglichkeit, Arbeit zu optimieren. Der **Rhythmus der Arbeit** wurde hier seit Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder thematisiert[[6]](#endnote-4). Die Synchronisierung zwischen dem Takt der neuen Maschinen und der menschlichen Leistung schien dringend erforderlich. Die Taktung, der Rhythmus der Arbeit trat in den Vordergrund verschiedener Rationalisierungsbemühungen, die sich vor allem auf die Optimierung der personalen Faktoren zu Zwecke der Produktionssteigerung zielten, ihre Anpassung an die technisch-organisatorischen Bedingungen. Innerhalb einer technisch durchrationalisierten Arbeitsumgebung wird die einzelne Arbeitskraft zum Träger höherer Produktivität (Jaeger 1985: 98). Bereits im Taylorismus zählt das „humane Kapital“ zum wichtigsten Garanten der Produktionssteigerung. Die individuelle Arbeitsweise muss aber hier noch einem ermittelten Standartmaß, welches energetisch am sparsamsten ist, angepasst werden. Frederic W. Taylor machte Bewegungs- und Zeitstudien von Arbeitsabläufen in der industriellen Massenproduktion, maß ihren „Rhythmus“, also die zeitliche Struktur der Arbeitsbewegungen, um jenes Maß zu ermitteln.

**Bild: Bewegungsstudien Gilbreth**

Die wissenschaftliche Betriebsführung („scientific management“, Taylor 1911) in der Massenproduktion setzt auf Bewegungsstudien, die die notwendige Arbeit ermitteln sollte, sie setzte auf rhythmische Effizienz. Ziel war ein energetisch-zeitlich optimiertes Arbeiten in der Industrie, das die individuelle Arbeitsweise zugunsten eines standardisierten Ablaufs von Massen normierte.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte sich in Deutschland – intensiver als in anderen Ländern – die Psychotechnik (Stern, Münsterberg) in Wissenschaft und Industrie, um durch Messungen von Eignung, Anlernen und Berufsberatung den Faktor Mensch im rationalisierten Betrieb einzupassen (Jaeger 1985: 100-103). Doch bereits in 1920er Jahren sprach man von einer Krise der Psychotechnik, die selbst in den Fokus von Rationalisierung am Vorabend der Weltwirtschaftskrise geriet. Gleichzeitig rückt die „menschliche Seite“ (Giese 1927; 381) der Rationalisierung mehr und mehr in den Blick und wurde als Problem wahrgenommen: Ermüdungszustände, mangelnde Motivation, Sinnverlust und Monotonie. Der deutsche Psychologe und Psychotechniker Fritz Giese erkennt die „Notwendigkeit und Möglichkeit, nunmehr, nach über zehn Jahren Entwicklung der Psychotechnik in Deutschland, auf industriellen Gebiete die menschliche Seite der technischen Arbeit zu beleuchten und aus den Ergebnissen in diesem umfassenden Sinne als psychologiepraktische Richtung der Rationalisierung zu fördern“ (Giese 1927: 381). Hans Rupp, einer der führenden deutschen Psychotechniker, forderte die Erweiterung der Psychotechnik zum Ratgeber für die richtige Gestaltung des Lebens (Rupp 1929). Aber auch in Großbritannien, dem Mutterland der Industrialisierung, und den USA regt sich eine Bewegung, die die Rationalisierung des „scientific managements“ menschlicher gestalten wollte. Schon in den 1910er und 1920er Jahren, also bevor die Hawthorne-Studie in den 1930er Jahren durchgeführt wurde (Witzel 2012: 139-142), die heute als Startpunkt des Human-Relations-Managements angesehen wird, beschäftigte man sich intensiv mit den Möglichkeiten des „management of people“ (u.a. Mary Parker Follett, Meier Bloomfield, Ordway Tead).[[7]](#endnote-5) In diesen neuen Ansätzen spielte ebenfalls das junge Fach der Psychologie eine entscheidende Rolle. Ordway Tead „The Instincts in Industry: A Study of Working-Class Psychology“ (1918) verband die neuen Gedanken der Psychologie (James Sully, William James) mit der Forderung nach einem neuen Management. Lillian Gilbreth, bekannt durch die Zeit- und Bewegungsstudien, die sie mit ihrem Mann Frank Bunker durchführte, beschäftige sich intensiv mit „The Psychology of Management“ (1914).

Im Zuge dieser Entdeckung des Humanen innerhalb der Rationalisierung wiederum spielte der Rhythmus eine zentrale Rolle. Fritz Giese macht die rhythmische Bewegung sogar zum **Forschungsgegenstand seiner Überlegungen zur Ökonomie**. Er verbindet in seinen Arbeiten psychotechnische Studien[[8]](#endnote-6) nicht nur mit Studien zu Bewegungen („Körperseele“ 1924). In dem Buch „Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl“ (1925) zeigt er im Vergleich des Tanzes in Deutschland und den USA fast diskursanalytisch argumentierend auf, wie die Bewegungen bestimmte Erkenntnismöglichkeiten konstituieren.

**Bild 3: John-Tiller Girls** Bild: Die Tiller-Girls vor einem Großstadtvorhang in der Revue „An und Aus“ von Herman Haller 1926, in: Wolfgang Jansen, Glanzrevuen der 20er Jahre, Berlin 1987.

* Eine der erfolgreichsten britische Tanzgruppe zu Beginn des 20. Jahrhunderts (andere waren *Lawrence-Tiller-Girls*), erst Schwierigkeiten, sich in Europa zu etablieren, präsentierten ihre Tanzformationen zunächst in den USA, von wo aus sie viel erfolgreicher nach Europa zurückkehrten

Es sei erwähnt, dass die Girls oftmals als Paradebeispiel für die neue industrialisierte Massenkultur des 20. Jahrhunderts und für die „Zerstreuung“ durch Unterhaltung standen. Siegfried Kracauer war gar der Meinung, dass mit den Tiller-Girls der Wandel der Körperauffassung begann, die nicht mehr vom individuellen Körper bestimmt sei, sondern von der kollektiven Gesamtkomposition, in der der einzelne Körper normiert und verdinglicht würde. Kostüme, synchronisierte Tanzbewegungen und Namenlosigkeit bzw. Austauschbarkeit machten sie in den Augen Kracauers zu Symbolfiguren einer gesichtslosen, objekthaften Masse. Die Girls waren bar jeder erotischen Aura Ornamente der Revuen.

Den Erfolg der Girls verstand Kracauer als Ausdruck einer Amerikanisierung der Produktion, die den Menschen zwang, sich an Fließbandrhythmen der Massenproduktion anzupassen.[[9]](#endnote-7)

 Die Frau ohne Eigenschaften – alle sollten mehr oder wenig gleichaussehen, gleiche „mädchenhafte“ Körpermaße aufweisen, kostümiert sein, wodurch auch Standesgrenzen und Altersgrenzen verwischt wurden – repräsentierte für die Zeitgenossen einerseits die Emanzipation einer jungen Frauengeneration, andererseits wurde gerade anhand der Girls immer wieder kulturkritisch die Entindividualisierung der Gesellschaft beklagt.

Giese dagegen stellte die Girl-Kultur dem deutschen Turnwesen gegenüber, das auf „Disziplin, gehorchen, zweckhaftes Reagieren auf Befehle, Ertüchtigung des Leibes für kommende Kriege“ ausgerichtet sei (Giese 1925: 10). Aber durch die Frauenbewegung und die Forderung nach der Bildung beider Geschlechter würde, so Giese, dieser Turn- und Bewegungsstil gebrochen (Rieger 2001: 86). Durch die „Girlkultur“ kommt ein „Bewusstsein“ in die Geste. „Statt Signalwesen der Glieder, statt abgewandelten Semaphorenkultur des Kriegsnachwuchses ein Wollen des Körperlichen. Eine Körperkultur.“ (Giese 1925: 11). Giese beschreibt die Barfußtänze Isadora Duncans

**Bild Duncan**

Isadora Duncan (geboren als Angela Isadora Duncan, \* 27. Mai 1877 in San Francisco, USA; † 14. September 1927 in Nizza) war eine US-amerikanische Tänzerin und Choreografin. Duncan war die Wegbereiterin des modernen sinfonischen Ausdruckstanzes, entwickelte ein neues Körper- und Bewegungsempfinden, das sich am griechischen Schönheitsideal orientierte, und setzte als erste klassische Konzertmusik tänzerisch um. Als Gegnerin des klassischen Balletts versuchte sie, den Tanz der Antike wiederzubeleben. wikipedia

und die von Stebbins und Dessarte kommende Gymnastik der Ärztin Mensendiecks aus dem „freien Amerika“, wobei ein „[d]eutscher Geist“ […] den amerikanischen Urbeginn [steigere]“ (Giese 1925: 11). Den Höhepunkt der Entwicklung sieht er im „künstlerischen Einzeltanz oder den Laban-Wiegmanschen [sic!] Gruppen“ (Giese 1925: 12f). Von diesem Höhepunkt aus skizziert er einen „Zug in die Breite der Praxis“ (Giese 1925: 13). Hier könne eine rhythmische, körperkulturelle Betrachtung der „Frage nach dem Menschen“ auch in den tayloristischen und fordistischen Wirtschaftsweisen einen Anschluss an die Dynamik der US-amerikanischen Wirtschaft erreichen (Giese 1925: 14).[[10]](#endnote-8) Das ist letztlich der Horizont der Studie Gieses. Er sieht in der Rhythmik als Lebensreformbewegung, die den Menschen und sein Bewusstsein in das Zentrum eines umfassenden sozialen und ökonomischen Interesses stellt, die Möglichkeit, die damalige Veränderung in eben Wirtschaft und Sozialen zu verstehen und zu nutzen. Bei Giese schafft nicht nur der Körper den Zugang zum Bewusstsein, sondern auch die Rhythmik das Verständnis der modernen Gesellschaft und ihrer Arbeits- und Wirtschaftsweise.

Giese wendet sich dabei gegen einen deutschen Kulturpessimismus, der ja gerade auch die Gymnastik und Körperkulturbewegung angetrieben hatte. Er setzt dagegen auf den amerikanischen „Rhythmus“.

„Nicht daß Amerika Erfüllung ist. Wohl aber so, daß es gewisse Kennzeichen trägt, und zwar übersteigert und durch die Wirtschaftsbedingungen vergröbert, die unterströmig in unserer eigenen Kultur wogen, brodeln und in Kurzem ans Tageslicht brechen werden. Daher ist es, um er Analyse willen, vielleicht sehr vorteilhaft, bei diesem Amerika auch Dinge zu beleuchten, die eher komplementär zur offiziellen technisch-wirtschaftlichen Kultur auftauchen, Randzonen des Daseins betreffen und doch auf den Kern stoßen lassen: den Menschen. Eine solche Randzone ist der Mensch der Freizeit, der Erholung, des Vergnügens, der privaten Lebensführung. Was aus Lohnziffern, Arbeitsstatistiken und Fertigungszahlen direkt nicht beobachtet wird, was kein Fordbetrieb und kein taylorisiertes Unternehmen offenbart, das erklärt sich aus Dingen jenseits von der Arbeitsstätte faßbar. Von den Möglichkeiten der Randzonen der Kultur nehmen wir den Tanz, den Tanz im tanzenden Amerika.“ (Giese 1925: 14f)

Der US-amerikanische Tanz, der Rhythmus ist für Giese Ausdruck eine „Randzone“, deren Erforschung gerade für die neuen Formen der Arbeit im Taylorismus Einblicke verspricht. Giese spürt den „Unbewußtheiten“ der verschiedenen rhythmischen Bewegungstypen nach.

**Hier kommt eine bestimmtes Denkmodell zum Tragen:** An den rhythmischen Bewegungen, am Körperverhalten zeigt sich das Potential des Menschen. Das Verhalten, die Oberfläche im Sinne Kracauers, präsentiert dem beobachtenden Blick ein Material, an dem ablesbar ist, wie sich diese Person entwickeln wird (Rieger 2001: 90). Der Körper wird zum Prognoseobjekt innerhalb einer Experimentalanordnung, in der sich überhaupt erst die Fragen herauskristallisieren, die sich dann stellen (Rheinberger 2001), in der unsicheres Wissen von Zukünftigen und Potentiellen sich *zeigt*. Körper-Rhythmus, der Rhythmus-Körper und sein Verhalten stehen in unmittelbaren Zusammenhang. Verhalten zeigt sich nur im Rhythmus, es ist darüber auch steuerbar. Giese sieht diese Verhaltensschule durch den Rhythmus nur in einem US-amerikanischen Kontext zu verwirklichen, da in Europa allerorts kulturkritisch von „Charaktertyp“ und Individualität die Rede sei, während in den USA „Systeme“ entwickelt würden (Giese 1927: 91), die sich den neuen Bedingungen stellen. Wobei er auch in den USA eine Ich-Steigerung beobachtet, die jedoch nicht in Gegensatz zur Kollektivierung stehe. Ich und Wir konstituieren sich bei Giese gegenseitig (Rieger 2001: 93). In den USA wird das Ich im Kollektiven gebildet, steht die Statistik und die Wahrscheinlichkeit nicht im Widerspruch zur Individualität des Ichs, sondern hier „verleihen die Zahlen dem Menschen allererst seine Form oder sein Gesicht“ (Rieger 2001: 93, dazu auch Giese 1927: 87f).[[11]](#endnote-9)

Giese sieht also in der rhythmischen Körperkultur den Schmelztiegel von Individuum und Gesellschaft. Er nennt es „**Verhalten zum Leben, zur Wirklichkeit**“ (Giese 1927: 36). Im „Verhalten“ der Körper und eben nicht in der bewussten Entscheidung oder im Willen liegt der Schlüssel zu einem besseren Leben. Hier deutet sich ein Konzept an, dass eine Steigerung der Individualität und Lebensqualität gerade in der Aussetzung des Rationalen, Intellektuellen, Reflexiven sieht, die traditionell als deren Voraussetzung verstanden wurde (Rieger 2001: 363). So fordert auch der Arzt und Psychologe Willy Hellpach, dass gerade die Psychotechnik über **„Transrationalisierung**“ zu einer tieferen Erkenntnis der Verhaltensweisen gerade in der Arbeit gelangen solle (Hellpach 1936: 104). Rhythmus steht für eine solche Ausklammerung des Bewusstseins zum Zwecke der Erforschung der individuellen Potentiale des Einzelnen. Hier geht es nicht um die Ausleuchtung eines Unterbewussten, sondern um eine Erforschung der „Oberflächenäußerungen“, eine Oberflächenforschung allerdings, die sich auf die „Unbewusstheit“ nicht der Massen, sondern jedes Einzelnen als Produkt der Massengesellschaft bezieht (Kracauer 1977: 50). Rhythmik-Forschung ist somit gerade für Psychotechniker und spätere Arbeitswissenschaftler Forschung zur „transrationalen“ „Unbewusstheit“ des sozialen Selbst.[[12]](#endnote-10)

Die **Erforschung des sich darstellenden Körpers** finden dabei sowohl bei den Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen als auch bei den Künstler und Künstlerinnen über rhythmische Bewegungen als eine Form „unbewusster“ Forschung oder auch im Sinne einer praktischen Anschauung anstatt einer theoretischen Erkenntnis statt. Der deutsche Tanzkritiker und –theoretiker Fritz Böhme, ein glühender Laban-Anhänger schreibt 1926 folgendes über die **rhythmische Erkenntnisform**:

„Man lernte wieder rhythmische Gewalten kennen, man interessierte sich für Möglichkeiten primitiven Ichverlierens, man sah, wie die Bewegung der inneren Organe, ihre Ernährung und Gesunderhaltung eng mit diesen rhythmischen, aber auch zugleich mit seelischen Kräften zusammenhing“ (Böhme 1926, zitiert nach Huschka 2002: 88).

Selbst innere Organe werden zu Instrumenten der Selbsterforschung, die wesentlich auf einem „Ichverlierens“ in der körperlichen Selbsterfahrung beruhte. Rhythmik wurde zu einer Form des praktischen, erfahrungsgebundenen Wissens, das affektiv, performativ und eben nicht rational gefasst wurde. Das eben jenes Wissen offenbar auch ökonomisch einsetzbar war, ist insofern auf den ersten Blick verwunderlich, als Ökonomie gemeinhin als eine „rationale“ Wissenschaft der Zahlen und Berechnungen galt, die auf Optimierung und Effizienz innerhalb eines ökomischen Kalküls zielte. Offenbar bahnte sich mit den psychotechnischen Forschungen zur Arbeitsoptimierung und mit der Einführung des scientific managements mehr und mehr eine gewisse „Transrationalität“, Somatisierung, Affektivität und Ästhetisierung zumindest des Managements seinen Weg, die man bereits bei Fritz Giese beobachten kann. Das zeigt sich auch in der problemlosen Integration der tanztheoretischen Konzepte und Übungen Rudolf von Labans in die Unternehmensberatung.

##### Labans Economy of Human Movement

**Bild 6: Laban**

Rudolf von Laban ist als Pionier des deutschen Ausdruckstanzes, des modernen Dance und der Laban-Notation bekannt. Weniger bekannt ist, dass Laban nach seiner Emigration nach Großbritannien ein tanzpädagogisches Konzept („Modern Educational Dance“) anhand von Industriearbeitern und vor allem –arbeiterinnen entwickelte (Knortz 2008). Bereits 1929 beschäftigte er sich intensiv mit dem Zusammenhang von Rhythmus und Arbeit: Laban choreografierte den Festzug des Handwerks und Gewerbes in Wien (Laban 1935: 174-187, Laban 2004: 376-407).[[13]](#endnote-11) Seine Forschungen zu den Arbeitsrhythmen ging über eine Nachahmung weit hinaus und mündeten in einer Inszenierung von tanzenden Arbeitsrhythmen (Knortz 2008: 120f). Die Kritik sprach von einer Studie, deren „arbeitspsychologische Auswertung sich lohnen würde“ (Lieschke 1929) und verglich die Aufführung mit einer künstlerischen „Experiment“ (heute würde man vielleicht künstlerischer Forschung sagen) in der Tradition von Karl Büchers „Arbeit und Rhythmus“ (1899) (Jacob 1929). Labans zentrale Erkenntnis aus dem Wiener Festzug war, dass der Tanz traditionell der Ausdruck einer Zufriedenheit mit Arbeit sei (Laban 1975: 75), eine Erkenntnis, die er schließlich umkehrte: Durch den Tanz könne andersherum auch Arbeitszufriedenheit hergestellt werden (Laban 1951).

Nach seiner Emigration nach Großbritannien konnte Laban an die Wiener Erfahrungen anknüpfen. Auf Vermittlung seines Schülers Kurt Jooss kam Laban nach Dartington Hall, dessen Besitzer, die Familie Elmhirst, dort mit Formen des gemeinschaftlichen Lebens, der Landbewirtschaftung und Handwerks in Verbindung mit Kunst experimentierten (Knortz 2008: 122). Hier begegnete Laban Frederick C. Lawrence, einen der ersten Unternehmensberater Großbritanniens. Lawrence war zu dieser Zeit mit der Optimierung der Arbeitsprozesse in kriegswichtigen Industrien beschäftigt, in denen mehr und mehr Frauen eingesetzt wurden. Er erkannte in Labans Bewegungsmethoden Chancen, Frauen in der Schwerindustrie zu trainieren. Die Paton, Lawrence & Co. engagierte Laban als Berater (Knortz 2008: 124). Lawrence und Laban erarbeiteten dann (bei Tyresoles Ltd.) eine Trainingsmethode für schwingende Bewegungen, die Frauen das Heben von großen Gewichten erleichtern sollte (Laban, Lawrence 1942a). Die Maxime Taylors, möglichste sparsame Bewegungen einzusetzen, wurde von Laban und Lawrence zugunsten von fließenden Bewegungsabläufen mit dem Ergebnis aufgegeben, dass sich die Arbeitenden motivierter fühlten (Preston-Dunlop 1998: 223) und tatsächlich Produktivitätssteigerungen erreicht werden konnten (bei Glaxo Company 30%, Davies 2001: 74). Die Devise lautete: „to Bring that Swing and Lilt in Labour Which Makes Efficiency a Pleasure“ (Laban, Lawrence 1942a).

Laban und seine enge Mitarbeiterin Lisa Ullmann erarbeiteten in der Folge mehrere Übungsreihen (Davies 2001: 39ff)[[14]](#endnote-12), u.a. auch für Dartington Hall. Die Erkenntnisse aus diesen Tätigkeiten hielten Laban und Lawrence in „Industrial Rhythm and Lilt in Labour“ (Laban, Lawrence 1942b) fest, hier stellten sie auch die „Industrial Notation“ vor, eine Anpassung der Laban-Notation für die Arbeitstrainings. Für Laban wurde dabei der sogenannte „effort“, der „innere Bewegungsantrieb“ immer wichtiger (Laban 1935: 246). Die Arbeitenden sollten aus ihrer individuellen Bewegungslust heraus arbeiten und an dem dazu passenden Ort eingesetzt werden. Für Laban setze Rationalisierung nicht bei einem möglichst sparsamen Bewegungsverhalten an, sondern bei der Befriedigung eines individuellen „inneren Bewegungsantriebs“, der ganz „natürlich“ mit der Gruppe selbst wiederum rhythmisierter Arbeiterinnen harmonisierte. Einerseits knüpften Laban und Lawrence also an die Taylorschen Bewegungsstudien an, andererseits suchten sie gerade nicht die energieeffizienteste Umsetzung einer idealen Arbeits(minimal)bewegung, sondern sie suchten das “Bewegungspotential” des Einzelnen in der Gruppe und dessen Nutzen für den Arbeitsprozess, nicht Quantität, sondern Qualität sollte ausschlaggebend sein. Der „efffort“, die individuelle Bewegungsneigung war für Laban dabei der Ausgangspunkt jeder Leistungssteigerung und dieser bildete sich im Rhythmus jeder einzelnen Person ab (Laban 1951; Laban 1980, dazu auch Hodgson 1990: 52), der gleichzeitig in Resonanz zu der Gruppe stehe. Die Störung des „*inner* rhythm“ würde, so Labans und Lawrence These, auch zu einer Störung der Produktion führen. Jeder Arbeitsweg muss individuell im Rhythmus der Person und der Gruppe gestaltet werden. „No absolute standard form can be fixed, no individual should be forced to do a job in a pedentically described way.“ Vielmehr muss das Potential jedes einzelnen freigelegt und genutzt werden. “Freedom in the use of the limbs frees the nerves and therefore the mind from unnecessary tensions und distractions.” (Laban, Lawrence 1942b: 11ff)

Labans Übungen zielten auf einen Ausgleich der Anforderungen, die der Rhythmus der jeweiligen Arbeit vorgab, mit dem individuellen Rhythmus der Person, um „Spannungen“ und „Zerstreuung“ zu vermeiden und den Arbeitenden als „ganze Person“ (Preston-Dunlop 1998: 224) in seinen Bewegungen rhythmisch mit der Gruppe zu harmonisieren. Dabei widmeten sich Lawrence und Laban eingehend auch den „Psychological Aspects of Effort Control“ (Laban, Lawrence 1947: 62-75), vor allem dem Einfluss der Arbeitszufriedenheit auf die Produktivität, wobei Laban hier die Möglichkeit sah, über die Förderung der individuellen Bewegungsgewohnheiten, des efforts, die Zufriedenheit zu steigern. Die gemeinsame rhythmische Bewegung ist für Laban ein direkter Regler von Motivation und damit Produktivität. Gerade hier lag auch die Möglichkeit, die Laban-Lawrence-Beobachtungen von der Industriearbeit auf die Büroarbeit zu übertragen. Nach dem Krieg gründeten Laban und Lawrence das ‚Management Training Institute' in Manchester, Schüler wie Marion North und Warren Lamb führten dann Labans Beratertätigkeit fort. Vor allem der Laban-Schüler Warren Lamb wird mit der Movement Pattern Analysis (vorher Action Profiling) eine Methode entwickeln, die aus dem nonverbalen Verhalten der Führungskräfte ihre Motivation, Entscheidungsstärke und Reaktionsfähigkeit („action motivation“) ablesen und umgekehrt das Verhalten schulen möchte, um durch entsprechendes Auftreten gezielt „impression management“ betreiben zu können.

**Bild: Movement Pattern Analysis**

Laban, Lawrence und vor allem Lamb erfinden gewissermaßen eine Choreografie des Managens. (Lamb, Watson 1979, Lamb 1965, Moore 2005) Die rhythmische Körperbewegung scheint innerhalb der Humanisierung der Managementforschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine **Form der körperlichen, affektiven, subjektiven Erkenntnismöglichkeit** zu bieten, Erkenntnisse sowohl für die Manager als auch für die Arbeitenden. In der Beobachtung von Bewegungen wird eine Oberflächenforschung betrieben, die Aufschluss über die psychische Konstitution der Anderen, aber auch des Selbst geben sollte, Beobachtungen, die wiederum zur Selbstoptimierung der Arbeitenden eingesetzt und ökonomisch nutzbar gemacht werden konnte. Forschung und Intervention überschneiden sich im Gedanken einer selbstgesteuerten Effizienz. Gleichzeitig zieht mit der Konzentration auf den Faktor Mensch innerhalb der Rationalisierung das Irrationale in die Experimentalanordnung ein: Die Beobachtungen von Bewegungen und die Selbstoptimierung der Eigenbewegung kreisen um eine Operationalisierung des Affektiven, Subjektiven: des inneren Antriebs (effort), der Motivation, der Entscheidungsbereitschaft, der Zufriedenheit. Das ökonomische Kalkül der „humanen“ Arbeit zielt auf eine Experimentalisierung des Ungewissen, eines Nicht-Wissens, eine Tendenz, die sich auch in der Entwicklung von Verfahren wie dem Assessment Center oder die Technik der systemischen Organisationsberatung niederschlagen wird, zwei Techniken, die ich nur kurz als theatrale umreißen möchte.

Das Assessment-Center-Verfahren basiert einerseits auf der Technik der Gruppendiskussion und des Feedbacks: Man beobachtet nicht einfach, sondern präsentiert seine Beobachtungen und gleicht sie mit denen der anderen ab. Die in den Prozeduren der Selbst- und Fremdbeobachtung gewonnen Einschätzungen werden in der Gruppe diskutiert. Auch grob abweichendes, ja renitentes Verhalten wird dabei erfasst und kann im Feedback der Selbstregulierung dienen. Hier zeigt sich eine proto-kybernetisches Konzept des sozialen wie ökonomischen Wachstums auf Grund von Information: Die Effizienz der Gruppe erhöht sich, je mehr jeder von jedem weiß.[[15]](#footnote-3) Im Prozess der Beobachtung und des Abschätzens sowie der gegenseitigen Selbsteröffnung formiert sich ein Wissen des *Assessments* – eben des *Schätzen*s – als einer Operation der Wissensgenerierung, die gerade mit dem Fehlen von Normen und dem Einsatz von Irrationalem rechnet.[[16]](#footnote-4) Die dabei ausgegebenen Werte, die gemessenen „Kompetenzen“[[17]](#footnote-5) sind selbst wiederum Schätzwerte, zugeschriebene Dispositionen. Das „Material“ für das Assessment aber liefert das Rollenspiel, das auf das Stegreiftheater und seine Weiterentwicklung durch Jakob Levy Moreno basiert. Moreno, österreichisch-amerikanischer Arzt, Psychiater und Soziologe begründete das Psychodrama als Therapieform aus dem Improvisationstheater heraus.

**Bild Moreno**

Moreno experimentierte in den 1920ern in Wien mit dem Improvisationstheater und gründete 1921 ein eigenes Stegreiftheater (Horn 120). Moreno begriff sich als Gegenspieler Freuds und verstand sein therapeutisches Rollenspiel dezidiert als kollektive Technik, die den Einzelnen im Sozialen verortete. „Schauspielen in Morenos Sinn wird damit zu einer Kulturtechnik, die Rollen und Identitäten einschreibt und einübt und damit – als Therapie – Verhalten normalisiert, indem sie Normalität als Vorgeführte sichtbar macht.“ (Horn 121) Das Psychodrama ist für Moreno „diejenige Methode, welche die Wahrheit der Seele durch Handeln ergründet“, mit dem Ziel „die menschliche Spontaneität freizusetzen und gleichzeitig in das gesamte Lebensgefüge des Menschen sinnvoll zu integrieren“ (Moreno nach wikipedia).[[18]](#endnote-13) Morenos Rollenspielkonzept beeinflusste schließlich vor allem in den USA die Entwicklung des Rollenspiels im Assessment-Center-Verfahren, aber auch in anderen Verfahren der Gruppenpsychotherapie (Quelle).

Setzte Laban den Tanz als Form der somatischen Erkenntnis und Selbstregulierung ein, so bezog Moreno sich auf eine andere Form des „nicht-klassischen“ Theaters, auf die Stegreifdichtung, die aus der Commedia dell’arte entwickelt wurde und im 18. Jahrhundert durch die Theaterreform Johann Christoph Gottscheds abgeschafft und in Österreich aus Gründen der Zensur 1752 sogar verboten wurde. Als „verwilderte“ Theatersitte – die Schauspieler sprachen emanzipiert vom Dramentext, oftmals auch in dezidiert kritischer Absicht (Alt-Wiener Volkstheater und die „Haupt- und Staatsaktionen“ der deutschen Wanderbühnen) – war im Zeitalter des bürgerlichen Dramas nicht haltbar.

**Bild Sceno-Kasten und Familienbrett (Kasperle)**

Auch der von Herdhild von Staabs 1938 entwickelte Sceno-Kasten, ein Vorläufer des Familienbretts nach Ludewig und damit wichtiger Bestandteil der Technik des sogenannten Familienaufstellens, die heute auch in der systemischen Organisationsberatung eingesetzt wird, basiert auf einem dieser verwilderten Theatersitten, dem Kasperletheater. Von Staabs konnte auf eine bereits von dem Psychiater Heinrich Hoffmann etablierte Verbindung von psychiatrisch-ärztlichen Interesse und Puppentheater stützen:

**Bild Suppenkasper**

Hoffmann hatte 1844 mit dem „Suppenkasper“ das erfolgreichste Kapitel des weltweit bekannten Struwwelpeters vorgelegt. Hoffmann, der als leitender Arzt in der Frankfurter a.M. „Anstalt für Irre und Epileptische“ im Feld der Jugendpsychiatrie tätig war, benutzt die Kasperle-Figur, um der Öffentlichkeit die bis dato weithin unbekannte Krankheit der Anorexia nervosa (Magersucht) bekannt zu machen.

Gerade Formen des Theaters, die nicht auf Dramen, Opern und Ballett bezogen und damit bis ins 19. Jahrhundert vom bürgerlichen Theater ausgeschlossen waren, spielen in einer Dramatologie des Wissens zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle, einer Zeit, in der die Theateravantgarde-Bewegung eine Neubestimmung des Theaterbegriffs vornahm. Theater konnte fortan als „autonome Kunst“ begriffen werden, „die nicht der Vermittlung einer anderen, nämlich der Literatur dient, sondern durch ihr eigenes Material bestimmt ist, das von dem jeder anderen Kunst grundsätzlich verschieden ist –durch den menschlichen Körper im Raum“ (Fischer-Lichte 2010: 8). Gleichzeitig wurde die Forderung immer lauter, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu schließen und Theater in Wirklichkeit zu überführen.“ (Ebd.) Mit dieser Ausweitung des Theaterbegriffs wurden nun auch die „verwilderten“ Theaterformen wie Zirkusartisten (Kafka), Puppentheater, aber eben auch politische Kundgebungen, Sportfeste oder etwa „Straßenszenen“ (Brecht) interessant und zwar nicht allein für ästhetische oder politische Projekte, sondern eben auch für die Anthropologie, aber auch für die Soziologie, (Sozial-)Psychologie und Ökonomie. Matthias Warstat beispielsweise beschreibt für den Beginn des 20. Jahrhunderts eine Häufung der Theatermetapher in der Anthropologie. Theatralität und Macht würden ein anthropologisches Begriffspaar bilden, z.B. bei Helmuth Plessner und Carl Schmitt (Warstat 2005: 173).[[19]](#endnote-14)

Ich möchte dagegen vorschlagen, dass es sich hier nicht einfach um die Verwendung einer Theater-Metapher handelt, sondern um eine Forschungsstrategie. Es geht mir also nicht darum, mögliche Analogien zwischen Theater, Wissenschaft und Gesellschaft zu diskutieren, sondern um eine Beschreibung von theatralen Praktiken, die ein Wissen generieren, was eigentlich als Nicht-Wissen zu beschreiben ist und sich auf seine Anwendung im Sinne einer Intervention in das kollektive Verhalten richtet. Man hat es hier und das soll im Folgenden abschließend erläutert werden, mit theatralen Forschungsstrategien zu tun, die jenseits von Text und Schrift und unter Einbeziehung von Körper, Affekt und Psyche ein „praktisches“ Wissen vom Sozialen erzeugen, das menschenökonomisch nutzbar ist.

Um diese These zu verdeutlichen, möchte ich abschließend einen Begriff ins Zentrum meiner Überlegungen stellen, der seit den 1950er Jahren als Platzhalter für das epistemische Ding der Dramatologien des Wissens dient: die Kompetenz.

##### Kompetenz und Dramatologie

Der Begriff der „Kompetenz“, der heute inflationär nicht nur in allen Managementtechniken das epistemische Ding einer theatralen Forschungspraxis beschreibt, ist einer, der seine Objektivierbarkeit selbst verweigert. Er verbleibt in der Unklarheit, bezeichnet eher ein unsicheres Wissen, ein Nicht-Wissne, denn eine klar umrissene Kategorie. Denn „soziale Kompetenz“, so wie sie 1959 von Roger White aus motivationspsychologischer Perspektive definiert wurde,[[20]](#endnote-15) beschreibt Fähigkeiten, die vom Individuum selbstorganisiert erworben werden, weder angeboren noch das Produkt von Qualifikationen sind. Sie verweisen auf Dispositionen für ein selbstgesteuertes Handeln und Verhalten, sind selbst aber nicht messbar, sondern nur in ihrer Performanz zu beobachten und werden von Beobachtern zugeschrieben (*attribution*).[[21]](#endnote-16) Kompetenz und Performanz gehören zusammen.[[22]](#endnote-17) Was in den theatralen Forschungspraktiken beobachtet wird, ist also nicht von seiner Aufführung zu trennen, der Forschungsgegenstand und seine Erforschung bedingen sich gegenseitig. Dazu kommt, dass soziale Kompetenz nicht nur erst in der Aufführung von soft skills „messbar“ wird, sondern gleichzeitig die Selbststeuerung von Verhalten im Sinne einer „Angemessenheit“ auf einen sozialen Kontext bezieht. Man führt seine Kompetenz nicht nur auf, man steuert diese Aufführung dabei gleichzeitig darüber, dass man die Aufführungen der anderen bewertet.

Ein weiterer Aspekt des Kompetenzbegriff sei hier betont: seine Zukunftssüchtigkeit: Man beobachtet in theatralen Praktiken die Performanz der Akteure, nicht um zu zeigen, dass sie eine Anforderung gut meistern würden. Laban beobachtet nicht die Ergebnisse gelungener Bewegungsabläufe und bewertet diese. Dazu fehlen die objektiven Messkriterien. Vielmehr dienen die Beobachtung wie die Performanz dem Zweck, mögliches, zukünftiges Verhalten zu optimieren und zu steuern. Kompetenz ist somit eigentlich keine Messgröße, die sich auf das Vorhandensein von etwas bezieht, sondern auf die erwartbare Handlungsfähigkeit von Akteuren, eine in der Zukunft stattfindende Aufführung, die man im Hier und Jetzt erweitern kann. Die Kategorie der Kompetenz ist eine Kategorie des ständigen Werdens, der permanenten Selbstverbesserung, des lebenslangen Lernens. Kompetenzen, Angemessenheit kann und muss man immer wieder aufs Neue erlernen. Der Kompetenzbegriff enthält dabei das Versprechen, die Kluft zwischen Status und Anforderungen zu tilgen (Haeske 2008), ein Versprechen, dass das Assessment-Center-Verfahren ebenso gibt wie das Action Profiling. Der Kompetenzbegriff enthält aber auch die Drohung, immer noch nicht den vielfältigen, sich ständig ändernden Anforderungen zu entsprechen (Gelhard), eine Drohung, die bis heute den Markt der Weiterbildung und Beratungen am Laufen hält. Galt Kompetenz (lat. Competens) bis ins 18. Jahrhundert als eine Zuständigkeit, die einem qua richterlicher Befugnis oder geistlichen Amt zustand, entwickelt sich die Begriffsbedeutung hin zu „cum“ „petere“, wurde so also zur Bezeichnung eines Mittels, mit dem man etwas erstrebt, begehrt, wobei sich immer erst in der Performanz zeigt, wie und wo die Selbstregulation geführt werden muss, da es keine verbindlichen, objektiven Normen gibt, was „angemessen“ ist. Die Performanz ist also der Test, der beständig, aber nachdrücklich auffordern, sich in Antizipation der Erwartung der Anderen, der Beobachtenden zu messen, zu beobachten und zu verändern.

Im Wechsel zwischen Kompetenz und Performanz entfaltet sich eine Form der praktischen Wissenskonstitution: Man nimmt an, dass erst in der konkreten (experimentellen, ökonomischen, kinästhetischen, eignungspsychologischen usw.) Praxis, im Handeln der Untersuchungsgegenstand entsteht, der auf kein ‚Dahinter‘ verweist, auf keine angeborenen Fähigkeiten, auf kein ‚Wesen‘ oder ‚Buch des Lebens‘, sondern sich allein im Forschungsprozess in Relation zu seiner Umwelt konstituiert sowie ständig unter Zuhilfenahme verschiedener Materialien, Artefakte, Zeichen neu hergestellt werden muss.

Ich schlage nun in Anlehnung und in Erweiterung von Joseph Vogls Konzept der Poetologie des Wissens vor, in Bezug auf die hier vorgestellten theatralen Praktiken der sozialen Konstitution von Wissen unter dem Zeichen der Selbstregulierung von Handlungen von einer Dramatologie des (Nicht) Wissens zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu sprechen. Seinerseits in Anschluss an Foucault formuliert Vogl sein Programm einer Poetologie des Wissens, die vor allem die Bedeutung literarischer Fiktionen und Erzählweisen betont wie z.B. des Kriminalromans für die Formierung der Humanwissenschaft zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert.[[23]](#endnote-18) Für Vogl gehört das Drama zur literarischen Poetologie des Wissens dazu. Er beschreibt z.B. in „Kalkül und Leidenschaft“ die „theatralische Logik“ der machtpolitischen Repräsentationen im „Staats-Theater“ des 17. Jahrhunderts (16, 1. Kapitel) und die „Elemente[n] einer Theaterpoetik der Aufklärung“, die er am Beispiel der Sympathielehre und der Mitleidspoetik des 18. Jahrhunderts skizziert (17). Eine Dramatologie des Wissens dagegen skizziert die theatralen Prozesse, die zur Erkenntnisproduktion notwendig sind. Sie betont also nicht allein die Funktion von Texten und Monumenten, von Bildern und Maschinen, sondern fragt nach den theatralen Praktiken **der Wissensproduktion.**

Der Begriff der Dramatologie, den Wolfgang Lipp zur Beschreibung von Ervin Goffmans soziologischer Theorie eingeführt hat,[[24]](#endnote-19) verweist auf den Handlungsaspekt: Drama (von altgriechisch δρμα) bedeutet Handlung und wurde in der Nachfolge der Poetik Aristoteles‘ oftmals als kausaler Ereignisverlauf verstanden, der ein Ende und ein Ziel hat. Bei Goffman wiederum wird im Begriff Drama der aktivierende, interaktive Aspekt des Theaterspielens betont.[[25]](#endnote-20) Statt auf die logisch geknüpfte Reihe von Ereignissen in der Zeit fokussiert Goffman auf die Beobachtung der in Situationen gleichzeitig handelnden Interaktionsteilnehmer. Statt der zeitlichen Ordnung der Ereignisse tritt hier die räumliche Relation von Akteuren in den Vordergrund. Das Selbst wird dabei sowohl als handelndes aufgeführt und ist gleichzeitig auf die Interaktion mit den anderen Handelnden bezogen.[[26]](#endnote-21) Eine Dramatologie bezeichnet eine relationale Wissensgenerierung auf der Grundlage der (gegenseitigen) Beobachtung von situativen Handlungen der Akteure. Die Dramatologie findet ihre Gegenstände in aufgeführten Handlungen, in der Beobachtung von Praktiken (Praxis von altgriechisch πράξις, ‚Tat‘, ,Handlung‘, ,Verrichtung‘), die ich als theatral bezeichnet habe. Das Beobachten von Handlungsaufführungen wird zum Teil einer „Forschungsstrategie“ (Hitzler 1991: 277).[[27]](#endnote-22) Eine Dramatologie bezieht sich also nicht auf eine Philosophie der menschlichen Natur oder Anthropologie des Theaters, sondern auf die Art und Weise der Wissensorganisation, einer Ordnung des Wissens, die ein soziales „Selbst“ beobachtbar macht und damit überhaupt erst konstituiert.

**Literatur**

Alkemeyer, Thomas, „Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umrisse einer praxeologischen Analytik“, in: *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (=Praktiken der Subjektivierung 1), hrsg. von Thomas Alkemeyer, Gundilla Budde, Dagmar Freist, Bielefeld 2013, S. 33-68.

Appia, Adolphe, „Die Rhythmische Gymnastik und das Theater, in: *Der Rhythmus*, Band I, hrsg. von Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze 1911.

Bode, Rudolf, „Alte und Neue Pädagogik“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hrsg. von Ludwig Pallat, Franz Hilker, Breslau 1923, S. 138-143.

Dohrn, Wolf, „Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“, in: *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1 (1911), S. 14.

Dohrn, Wolf, „Rhythmische Gymnastik“, in: *Pädagogische Reform* (= Zeitschrift der Hamburger Lehrmittelausstellung) 36, 13 (1912), S. 157-158.

Fasshauer, Michael, *Das Phänomen Hellerau. Die Geschichte der Gartenstadt*, Dresden 1997.

Fleck, Ludwik, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt a.M. 1999.

Fuchs, Peter, *Musik in der Grundschule* (=Lehrerband zu "Unser Liederbuch"), Stuttgart 1967.

Giel, Ingrid, „Rosalia Chladek. Eine Schülerin der Hellerau Schule, die sich zur Tänzerin, Choreografin und Pädagogin entwickelte“, in: *Dalcroze 2000*, hrsg. von Stefan Gies, Christine Straumer, Daniel Zwiener, Dresden 2003, S. 44-47.

Giertz, Gernot, *Kultur ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia* (=Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft 4), München 1997.

Güldenstein, Gustav, „Die Rhythmische Gymnastik als Erziehungsmittel“, in: *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*, hrsg. von Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Hauptanstalt Dresden-Hellerau, Leipzig 1912/1913, S. 7-11.

Günther, Helmut, *Tanzunterricht in Deutschland. Eine kultursoziologische Studie* (=Informationen über Tanz 2), Berlin 1975.

Hameline, Daniel, „Édouard Claparède“, in: *Prospects: The Quarterly Review of Comparative Education* (=UNESCO: International Bureau of Education ) XXIII 1/2 (1993), S. 159-171, unter: http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/claparee.pdf, letzter Download 23.08.2013.

Hoffmann, Freia, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991.

Hürtgen-Busch, Songrid, „‘Denn Ihre Methode ist unser Leben‘. Der Erhalt der Methode Jaques-Dalcroze in Deutschland durch das Lebenswerk seiner ersten Schülerinnen“, in: *Dalcroze 2000*, hrsg. von Stefan Gies, Christine Straumer, Daniel Zwiener, Dresden 2003, S. 22-28.

Hürtgen-Busch, Songrid, *Die Wegbereiterinnen der rhythmisch-musikalischen Erziehung in Deutschland* (=Siegener Frauenforschungsreihe), Frankfurt a.M. 1996.

Huschka, Sabine, *Moderner Tanz Konzepte, Stile*, Utopien, Reinbek b. Hamburg 2002.

Jaques-Dalcroze, Emile, „Das Musikstudium und die Erziehung des Gehörsinnes“ [1898], in: *Rhythmus, Musik und Erziehung* [1921], hrsg. von Emile Jaques-Dalcroze, Reprint Genf 1988, S. 1-5.

Jaques-Dalcroze, Émile, *Methode Jaques-Dalcroze. Teil 1: Rhythmische Gymnastik*, Paris 1906.

Knorr-Cetina, Karin, *Wissenskulturen ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*. Frankfurt a.M. 2002.

Konrad, Rudolf, *Erziehungsbereich Rhythmik. Entwurf einer Theorie*, Kassel 1984.

Kugler, Michael, „Von der ‚Rhythmischen Gymnastik‘ zu den ‚Realisationen‘. Übung und Disziplinierung des Körpers bei Émile Jaques-Dalcroze“, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992, S. 71-94.

Lühr, Hans-Peter, „Die Gartenstadt Hellerau – ein Reformansatz und seine Wandlungen“, in: *Dalcroze 2000*, hrsg. von Stefan Gies, Christine Straumer, Daniel Zwiener, Dresden 2003, S. 16-21.

Macho, Thomas, „Was tun? Skizzen zur Wissensgeschichte der Beratung“, in: *Think Tanks*. *Die Beratung der Gesellschaft*, hrsg. von Thomas Brandstetter, Claus Pias, Sebastian Vehlken, Zürich/Berlin 2010, 59–85.

Oelkers, Jürgen, *Reformpädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte*, Weinheim, München 1992.

Pfeffer, Charlotte, „Ausführungen über Lehrziele und Arbeitsweise der Dalcrozeschen Rhythmik für den Gebrauch an Mädchenschulen“, in: *Le Rhythme* 10 (1927), S. 21-26.

R.Schatzki, Theodore; Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny (Hg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, New York 2001.

Rieger, Eva, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik*, Musikwissenschaft und Musikausübung, Berlin 1981.

Rothe, Katja, „Economy of Human Movement: Performances of Economic Knowledge”, in: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 17, 6: Special Issue: On Labour (2012), S. 32-39.

Rothe, Katja, „Spekulative Praktiken: Zur Vorgeschichte des Assessment Centers“, in: *ilinx – Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft. Thema: Economic Practices* 3 (2012), S. ?????

Ruyter, Nancy Lee Chalfa, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport CT u. a. 1999.

Schenk, Dietmar, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik*, 1869 - 1932/33 (=Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte 8), Stuttgart 2004.

Schikowski, John, *Geschichte des Tanzes*, Berlin 1926, S. 9.

Schmidt, Robert, *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*, Frankfurt a.M. 2012.

Schwab, Cynthia, „Die Festspiele 1912/1913“, unter: http://www.hellerau.org/hellerau/geschichte/die-festspiele-19121913/, letzter Download 25.08.2013.

Tervooren, Helga, *Montessori-Pädagogik und Rhythmisch-Musikalische Erziehung im Kontext reformpädagogischer Modelle* (=Pädagogik in der Blauen Eule 37), Essen 1999.

Urban, Elke, „Rhythmische Gymnastik für Frauen - eine andere Strömung der Frauenbildung", in: *Zwischen Emanzipation und ‚besonderer Kulturaufgabe der Frau‘. Frauenbildung in der Geschichte der Erwachsenenbildung*, hrsg. von Paul Ciupke, Karin Derichs-Kunstmann, Essen 2001, S. 180-195.

Wedemeyer-Kolwe, Bernd, *Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg 2004.

Weiss, Edgar E., „‘Vom Kinde aus‘. Ein reformpädagogischer Slogan und seine Problematik“, in: *Archiv für Reformpädagogik* 3 (1998), S. 3-50.

Wobbe Eva, „Die Gymnastik. Entwicklung der Bewegung bis zur Rhythmischen Gymnastik und deren Einfluß auf den Ausdruckstanz“, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992, S. 25-33.

Zwiener, Daniel, *Als Bewegung sichtbare Musik. Zur Entwicklung und Ästhetik der Methode Jaques-Dalcroze in Deutschland als musikpädagogische Konzeption* (=Pädagogik in der Blauen Eule 83), Essen 2008.

1. Georg Simmel: „Zur Philosophie des Schauspielers“. In: Ders.: Das individuelle Gesetz. Frankfurt a. M. 1968, S. 75 – 95. S. 79. [↑](#endnote-ref-1)
2. Joseph Vogl: *Ökonomie und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. 3. Aufl., Zürich/Berlin 2008, S. 13. [↑](#endnote-ref-2)
3. Ebd., S. 14. [↑](#endnote-ref-3)
4. Andreas Reckwitz: “Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken; Eine sozialtheoretische Perspektive”, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, Heft 4, August 2003, S. 282–301, S. 282. [↑](#footnote-ref-1)
5. Dazu auch Thomas Macho: “Was tun? Skizzen zur Wissensgeschichte der Beratung”, in: Thomas

Brandstetter, Claus Pias, Sebastian Vehlken (Hg.): Think Tanks. Die Beratung der Gesellschaft. Zuerich/Berlin 2010, S. 59-85. [↑](#footnote-ref-2)
6. Das Standartwerk für diese Beziehung war damals Karl Büchers „Arbeit und Rhythmus“ (1899). [↑](#endnote-ref-4)
7. Erwähnt sei hier z.B. die Beiträge der „Annals of the American Academy of Political and Social Science“ von 1916. Dazu ausführlich Morgen Witzel: A History of Management Thought. New York: Routledge 2012, vor allem S. 133-139. [↑](#endnote-ref-5)
8. Einschlägige Studien Gieses sind: „Berufspsychologische Beobachtungen im Reichstelegraphendienst (Telephonie und Siemensbetrieb)“ (1923), „Psychotechnisches Praktikum“ (1923), „Psychoanalytische Psychotechnik“ (1924), „Psychologische Massenprüfungen für Zwecke der Berufsberatung“ (1924, Mitautorin Emmy Lang), „Theorie der Psychotechnik“ (1925). [↑](#endnote-ref-6)
9. Dazu Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main, 1977; Weiterhin Anne Fleig: Tanzmaschinen - Girls im Revuetheater der Weimarer Republik. In: Sabine Meine, Katharina Hottmann: Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Schliengen, 2005; Gesa Kessemeier: Sportlich, sachlich, männlich: das Bild der „ Neuen Frau“ in den Zwanziger Jahren; zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der 1920 bis 1929. Dortmund, Münster, 2000; Jost Lehne: Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellungen in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre. In: Michael Cowan, Kai Marcel Sicks: Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933. Bielefeld, 2005. [↑](#endnote-ref-7)
10. „Wir Europäer finden den Konflikt in der Arbeit. Wir sehen, wie die Arbeit uns zerreißt, sehen, wie sie den Menschen zerstückelt. Harmonieideal wäre uns ein Arbeitsproblem, wären uns Fragen, wie der Einfluß der Monotonie und der Menschenunwürdigkeit von Teiltätigkeiten und der Kampf gegen die Taylorisierung. Vom amerikanischen Menschen hört man das nicht. Diese Schreibtischprobleme kommen nur noch bei Theoretikern vor.“ (Giese 1925: 130) [↑](#endnote-ref-8)
11. Dass die Beobachtung von Bewegungen Zugang zum „Seelenleben“ anderer ermöglicht, war damals eine weit verbreitete Ansicht, die z.B. auch vom Psychiater Max Isserlin geteilt wurde. Isserlin 1910: 511. Weitere Untersuchung dazu fanden z.B. auch in der Phonetik statt. Dazu Rieger 2001: 95-118. [↑](#endnote-ref-9)
12. Dabei steht dezidiert nicht das Unbewusste im Sinne Freuds im Fokus, gleichwohl es durchaus Annährungen gab. Allerdings setzte vor allem die spätere Körperpsychotherapie gerade in der Körpervergessenheit der Psychoanalyse an und machte sich für das unbewusste Körperliche stark. Dazu Geuter 2006. [↑](#endnote-ref-10)
13. McCaw, Dick (2011) ‘The Pageant of the Trades and Crafts, Vienna, June 1929’, in McCaw, Dick (ed) The Laban Sourcebook, London, New York: Routledge, pp. 139-154. [↑](#endnote-ref-11)
14. Sie waren engagiert u.a. in der Gießerei W.C. Holmes&Co. Ltd., bei Hoover Ltd. und St. Olave’s Curing and Preserving Co. Ltd. Später arbeitete Laban u.a. bei Glaxo Company, Mars und auch in der Ausbildung von Fallschirmspringern der Royal Airforce und in der kriegswichtigen Industrie wie bei Fort Dunlop. Gerade diese Tätigkeit in sensiblen Bereichen der Kriegswirtschaft war für einen Deutschen zu dieser Zeit höchst ungewöhnlich und zeigt die Wichtigkeit, die Labans Konzepten beigemessen wurde. [↑](#endnote-ref-12)
15. (Ebd.) [↑](#footnote-ref-3)
16. Zu ähnlichen Formationen des Testens vgl. Holert, Tom: »Phantome der Norm und Heuristiken des Schlauseins. Die kulturelle Dimension kognitiver Arbeit im Post-IQ-Zeitalter«. In: *Norm der Abweichung*. Hg. v. Marion v. Osten. Zürich 2003, S. 225-241; Nadesan, Majia Holmer: »Constructing Paper Dolls. The Discourse of Personality Testing in Organizational Practice«. In: *Communication Theory* 7 ( 1997). S. 189-218. [↑](#footnote-ref-4)
17. Kompetenz ist selbst wiederum ein Begriff, der vor seinem Siegeszug in den Sprachwissenschaften, von einem Lewin-Schüler etabliert wurde. [↑](#footnote-ref-5)
18. Moreno: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in Theorie und Praxis, 1959, Stuttgart: Thieme, 5. unveränd. Auflage 1997; "Role", in Moreno: The Sociometry Reader, 1960; Psychodrama, 1964; Psychodrama und Soziometrie. Essentielle Schriften , Edition Humanistische Psychologie, 2. Auflage 2001. [↑](#endnote-ref-13)
19. Matthias Warstat: „Theatralität der Macht. Macht der Inszenierung“. In: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Sandra Umathum / Matthias Warstat (Hg.): Diskurse des Theatralen. Tübingen, Basel 2005, S. 171-190. [↑](#endnote-ref-14)
20. Meint Kompetenz in der Sprechakttheorie (Mitte der 1950er Jahre, Austin 1955 *How to Do Things with Words*) die „grammatische Regel“ (Chomsky), die in der Performanz ausgeführt wird, [↑](#endnote-ref-15)
21. White, Roger W.: »Motivation Reconsidered. The Concept of Competence«. In: *Psychol. Rev.* 66 1959. S. 297-333. [↑](#endnote-ref-16)
22. Noam Chomsky (*Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge, Mass. 1965.) führt das Begriffspaar Kompetenz – Performanz in die Linguistik ein, von wo vor allem der Performanz-Begriff seinen Siegeszug in den Sprach- und Kulturwissenschaften antritt. Mit geht es in dem vorliegenden Text nicht um Chomskys Konzept, sondern um die anfänglichen Diskussionen des Begriffs Kompetenz in der Psychologie. [↑](#endnote-ref-17)
23. Joseph Vogl: Mimesis und Verdacht. Skizze zu einer Poetologie des Wissens nach Foucault. In: Spiele der Wahrheit. Micheal Foucaults Denken. 1991, S. 193-204. [↑](#endnote-ref-18)
24. Wolfgang Lipp: Kultur, dramatologisch. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 9/1+2 (1984), S. 8 - 25. [↑](#endnote-ref-19)
25. Hitzler weist darauf hin, dass man bei Goffmans Dramatologie nicht von einer Philosophie oder Anthropologie sprechen kann, sondern von einer Forschungsstrategie, die Hitzler „methodologischer Behaviorismus“ nennt. Ronald Hitzler: „Goffmans Perspektive. Notizen zum dramatologischen Ansatz“. In: *Sozialwissenschaftliche Informationen* 20/4 (1991), S. 276-281, S. 277. [↑](#endnote-ref-20)
26. “Welche Charaktere unter welchen Bedingungen in welchen Kulissen wie miteinander umgehen, wie die Interagierenden ihre Rollen meistern, welche Drehbücher sie benutze und welches Publikum sie ansprechen“ Ronald Hitzler: „Der Goffmensch. Überlegungen zu einer dramatologischen Anthropologie“. In: Soziale Welt, 43. Jg., H. 4/1992, S. 449-461, S. 458. [↑](#endnote-ref-21)
27. Ronald Hitzler: Goffmans Perspektive. Notizen zum dramatologischen Ansatz“, in: Sowi 20 (1991), Heft 4, S. 276-281. [↑](#endnote-ref-22)