



Innen- und Außenwelten

Die ‚Bildung‘ der Vorstellung

**Eine Betrachtung der Imagination in Zusammenhang mit
theaterpädagogischer Arbeit**

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG	SEITE 2
2.	ZUGÄNGE ZUM THEMA IMAGINATION	4
2.1.	...im philosophischen Diskurs	5
2.2.	...in der Psychologie	7
2.3.	...in der Neurobiologie	9
2.4.	...in der Schauspielkunst	11
2.5.	...im zeitgenössischen Tanz	13
3.	IMPLIKATIONEN VON IMAGINATION AUF VERSCHIEDENE ASPEKTE PERFORMATIVER BÜHNENKUNST	15
3.1.	Improvisation	16
3.2.	Präsenz	17
3.3.	Bewegung	19
3.4.	Verkörperung	20
4.	BEZÜGE ZUR THEATERPÄDAGOGISCHEN ARBEIT	22
5.	ANREGUNGEN FÜR DIE PRAXIS	24
5.1.	...in der improvisatorischen Arbeit	25
5.2.	...in der Arbeit zur (Bühnen-)Präsenz	26
5.3.	...in der Bewegungsarbeit	28
5.4.	...in der Rollenarbeit bzw. Arbeit zur Verkörperung	31
6.	„GRENZEN DER EUPHORIE“ ODER „EINE KRITISCHE REFLEXION“	33
7.	SCHLUSSBETRACHTUNGEN	34
8.	LITERATUR	37
9.	OUTTAKES	41

1. EINLEITUNG

Imagination – die so genannte Kraft der Bilder, Vorstellungskraft, Phantasie oder Einbildungskraft.

Was verbirgt sich hinter den Begrifflichkeiten? Handelt es sich dabei um ein menschliches Grundvermögen oder eine zu trainierende Fertigkeit? Ist sie abhängig von unseren Erinnerungen oder dem affektiven Gedächtnis und wie ist bzw. wird sie verankert?

Bereits Plato¹ spricht von der „phantasia“ und die Begrifflichkeit wird fortan auf verschiedenste Weise immer wieder neu in der Philosophie diskutiert. Als sich aus dem Feld der Philosophie die Psychologie herausbildet, entsteht auch dort bald großes Interesse an der menschlichen Fähigkeit zur Imagination, zum Beispiel durch die Erforschung des Traumerlebens der Menschen oder ihrem Einzug als wesentliches Element in Entspannungs- bis hin zu eigenständigen Therapieverfahren.

Stanislawski², als erster Künstler, der sich der Ausbildung von Schauspielern³ systematisch widmet, bezeichnet die Imagination als die entscheidende Kraft, die den Schauspieler und seine Kunst nährt.

Im zeitgenössischen Tanz stellt sie oftmals den Subtext zur körperlichen Bewegung dar.

Verena Kast spricht von der Imagination als der „Schnittstelle zwischen Innen und Außen, zwischen Psyche und Welt“, der entscheidenden Kraft wie wir Menschen die Welt wahrnehmen und verändern (Kast, S.2).

Auch in der Theaterpädagogik nutzen wir unter anderem die imaginatorischen Fähigkeiten des Menschen, unserer Teilnehmer. Wir sprechen von „dramatischem Vorstellungsvermögen“ –der bewussten Wahrnehmung

¹ Die ersten Dialoge finden sich im Kratylos und Symposium. Später diskutiert und definiert er den Begriff der phantasia in seinen Schriften Politeia und Theaitetos eingehender. Vgl. hierzu Huber, Bildhafte Vorstellungen, S.166 ff

² Das Werk Stanislawskis ist im deutschen unter dem Titel „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ erschienen. Vgl. hierzu auch: Wermelskirch, 1988, Lee Strasberg. Schauspielen und das Training des Schauspielers.

³ Wenn in diesem Text die männliche Geschlechtsform verwendet wird, ist selbstverständlich die weibliche miteinbezogen (genauso umgekehrt). Der besseren Lesbarkeit halber wird auf die gleichberechtigte Form z.B. SchauspielerIn verzichtet.

innerer Bilder-, welche im theaterpädagogischen Prozess hin zum „dramatischen Gestaltungsvermögen“ –der Formgebung von inneren Bildern– führen.

Nicht umsonst spielt die Ausbildung der Imaginations- bzw. Vorstellungskraft bei professionellen Schauspielern eine wichtige Rolle. Letztendlich ist sie es, die eine Figur entsprechend plastisch erscheinen lässt, Situationen lebendig und glaubhaft macht. In der Schauspielausbildung nach Stanislawski wird u.a. durch einen Rückgriff auf Erlebnisse und Emotionen ein Weg beschritten eine solche ‚Plastizität‘ zu erreichen. Der emotionale und affektive Erfahrungsschatz eines Schauspielers soll für ihn in der Rollenarbeit als Repertoire abrufbar und verfügbar werden.

Eine solche Erforschung braucht Zeit und involviert in nicht zu unterschätzendem Maß die Persönlichkeit des Menschen in all ihren Facetten und Bereichen. Dies soll dem Laienschauspieler nicht zugemutet werden bzw. wäre die Zeit innerhalb theaterpädagogischer Prozesse für solch intensive Rollenarbeit meist ohnehin nicht vorhanden.

Und doch braucht die Theaterpädagogik die Imagination und nutzt sie. Imaginative Verfahren unterstützen beispielsweise über Improvisation oder Bewegung in der theaterpädagogischen Praxis, um die Spieler bei der Findung präsenter Verkörperungen ihrer Figuren zu unterstützen.

Methoden und Ideen, die den Laien in seiner Privatheit respektieren und schützen und trotz eines meist sehr begrenzten zeitlichen Probenumfangs eingebettet und eingeübt werden können, stehen in der Theaterpädagogik zur Verfügung.

Die vorliegende Arbeit möchte Anregungen geben, spielerisch an das Thema Imagination heranzugehen, den Blick zu erweitern, wie die Vorstellungskraft der Spieler angeregt werden kann, ob und wie Methoden aus angrenzenden Bereichen für die Theaterpädagogik genutzt werden können.

Sie möchte keinesfalls die Anerkennung professioneller Schauspielarbeit schmälern, was die Arbeit an der eigenen künstlerischen Vorstellungskraft angeht. Gleichzeitig doch die Ehrfurcht vor der Professionalität etwas

nehmen, um einen eigenen Zugang zu einer bewussten Arbeit mit Imagination zu fördern.

Über die Betrachtungsweisen, Zugänge und Ideen zur Imagination aus verschiedenen Disziplinen und Blickwinkeln heraus, entstehen im Leser vielleicht neue, kreative, schöpferische Ideen und Bilder zum praktischen Umgang mit Imagination.

Gewissermaßen ist es auch eine Einladung, selbst die verschiedenen Perspektiven einzunehmen und eigene Verbindungslinien dort zu knüpfen, wo sich innere Vernetzungsbedürfnisse ergeben.⁴

2. ZUGÄNGE ZUM THEMA IMAGINATION

Imagination, Phantasie, Einbildungskraft, bildliches Vorstellungsvermögen?

Im Folgenden wird das Phänomen der Imagination aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet. Es werden Ausschnitte aus Überlegungen zum Begriff, zum Thema und erste Anwendungen aus den Bereichen der Philosophie, Psychologie, Neurobiologie, Schauspiel und dem zeitgenössischen Tanz aufgezeigt.

Die Ausführungen können lediglich einen kurzen Abriss über die wissenschaftlichen Diskurse und Überlegungen über die Zeitgeschichte hinweg wiedergeben. Trotzdem soll eine Idee der Komplexität die einer Annäherung an das Thema „Imagination“ zu Grunde liegt vermittelt und als Grundlage für die weiteren Ausführungen in der vorliegenden Arbeit dargestellt werden.

⁴ Um das eigene Netz möglichst dicht und schön zu verweben, kann es beim Lesen der Arbeit vielleicht sinnvoll sein, vorzublättern, zurückzublättern, die eigenen Neugierde zu befriedigen, seinen Assoziationen zu folgen.

2.1 ...im philosophischen Diskurs

Die Philosophie beschäftigt sich seit jeher mit dem menschlichen Denken, Wissen, der menschlichen Vernunft und Wahrnehmung. In verschiedenerlei Hinsicht taucht in den Diskussionen auch die Phantasie, die Imagination, die Einbildungskraft oder das Vorstellungsvermögen des Menschen auf.⁵

Schon Plato spricht von der „phantasia“ als einem „bildhaften Geistesvermögen“ (Huber, S.166), doch erst Aristoteles spricht ihr ein erhebliches Gewicht in seinen Schriften zu. So lassen sich bei ihm Bezüge der phantasia zur Bewegung der Tiere, zu den Träumen, zur Seele bis hin zum Gedächtnis finden. Aristoteles geht auch der Frage der Verkörperung von Affekten nach (der sich z.B. Strasberg in seiner Schauspiellehre widmet [vgl. Kapitel 2.4]) und kommt zum Schluss, dass Denken weder ohne bildhaftes Vorstellungsvermögen noch ohne Körper auskommt. So schlussfolgert Huber, dass für Aristoteles, der Körper über das sinnliche Erleben in die Phantasie der Menschen involviert ist (Huber, S.168).⁶

Im weiteren Diskurs um den Intellekt des Menschen, findet sich immer wieder eine Zuwendung zur sinnlichen Wahrnehmung, zum Geist, zur Idee, zum Abstraktionsvermögen und dem schöpferischen Denken. Vor allem dann, wenn es um die Wahrnehmung von Abwesendem, wenn es um das für den Menschen gegenwärtig werden von Bildern geht. In dem Moment, in dem Bilder vor dem geistigen Auge vorgestellt werden, werden sie für den Menschen sichtbar und damit anwesend, also präsent.

In wieweit diese (Ab-)Bilder von Wirklichkeit in unserem Inneren uns auch dazu befähigen, kreativ und schöpferisch zu sein wird in diesem Zusammenhang ebenfalls diskutiert und ist für die vorliegende Betrachtung von entscheidender Relevanz.

⁵ Phantasia aus dem Griechischen ist historisch gesehen, der älteste Begriff; Imagination daraus die lateinische Übersetzung und Vorstellung ist wohl die jüngste Begrifflichkeit (vgl. Huber, S.166). Im Folgenden werden die verschiedenen Formulierungen synonym verwendet..

⁶ In den Ausführungen von Huber findet sich in sehr ausführlicher Form die Entwicklung des Phantasiebegriffs von Plato bis in die Neuzeit.

Descartes (1596-1650) unterscheidet in seinen „Meditationen“⁷ zwischen ‚imagination‘ und ‚intellectus‘. Er spricht der ‚imagination‘ zwar die Kraft zu, sich ein Objekt so real vor Augen führen zu können als sei es gegenwärtig, jedoch sei dieses bildliche Vorstellen nichts anderes, als das Bild oder die Gestalt eines körperlichen Dinges zu betrachten. Seinen Überlegungen nach, ist die Einbildungskraft also keine schöpferische (Sallis, S. 106ff).

Für Kant (1724-1804) ist die Imagination „ein Vermögen des Menschen, sich einen Gegenstand vorzustellen, der nicht mehr vorhanden ist, oder aber auch etwas sich vorzustellen, was noch nie vorhanden war“ (Kant, S.1). Somit spricht er ihr im Gegensatz zu Descartes durchaus schöpferisches Potenzial zu.

Berkley⁸ schließlich *besteht* Mitte des 20. Jahrhunderts darauf, dass etwas für eine Person Einzigartiges mit der Einbildungskraft hervorgebracht werden kann. Die Einbildungskraft sei auch zu Abstraktion fähig und nicht zwingend naturalistisch. Der Mensch ist in der Lage, sich einen Mann oder eine Frau vorzustellen, ohne Näheres über die Person zu wissen wie z.B. Größe, Augenfarbe, Haarfarbe (Sallis, S.110 ff). Diesen Gedanken weitergedacht, ist die Einbildungskraft eine schöpferische sogar eine poetisch hervorbringende Kraft (ebd., S.265)

„Die Einbildungskraft ist nicht so sehr das Auge des Geistes als vielmehr [...] die Hand des Geistes [...]. Sie ist weder produktiv noch reproduktiv, sondern vielmehr traktiv, zeichnend (tractive). [...] Indem sie den Horizont zum Bild und Unsinn zu Sinn versammelt, hält die Einbildungskraft zusammen, was nicht zusammen sein kann.“ (ebd., S.171 ff)

⁷Descartes „Meditationes de Prima Philosophia: Oevres VII“. In: Huber, Bildhafte Vorstellungen.

⁸Berkeley „A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge“ Colin M. Turbayne (Hg.), 1957

Das Zugeständnis an die Imagination schöpferisch und sinnstiftend sein zu können, spricht dem Menschen in seiner Persönlichkeitsentwicklung erhebliches Potenzial zu. Für die Künste resultiert daraus eine entscheidende Grundlage, die kreatives Gestalten ermöglicht, Räume eröffnet, in denen Widersprüche und Gegensätze lebendig werden können und woraus Neues entstehen kann.

2.2. ...in der Psychologie

Imagination ist etwas dem Menschen natürlich Gegebenes, die Einbildungskraft „ein Grundvermögen der menschlichen Seele“ (Kant, S.124). Seit jeher reagieren Menschen auf Bilder und Metaphern. Oft werden diese lebendig über Geschichten, die erzählt oder gelesen werden. Dieses Wissen sowie die Erkenntnisse aus der Philosophie macht sich die Psychologie zu nutzen.

Die gezielte Herbeiführung von bildhaften Tagträumen geht auf Freud (1885) zurück. Die Tagtraumtechnik galt damals als eine wissenschaftliche Methode zu einem Nachweis der symbolischen Darstellungskraft von vorbewussten und unbewussten Vorgängen in der Psyche.

Aus dieser Theorie entwickelte sich das so genannte „katathyme Bilderleben“ oder „Symbol drama“ als erstes imaginatives Verfahren, welches zunächst in die Tiefenpsychologie integriert wurde. Später gewann die Methode als Katathym-Imaginative Psychotherapie (KIP) an Bedeutung. Entwickelt von Hanscar Leuner im Jahr 1948 ist die Methode seit 1955 in der therapeutischen Praxis verankert. Das Wort katathym leitet sich aus dem Griechischen ab und meint sinngemäß „aus dem Gefühl heraus“ bzw. „dem Gefühl gemäß“.

In der praktischen Arbeit werden dem Klienten in einer Entspannungssituation Symbole vorgegeben, die im ständigen Dialog mit dem Therapeuten spezifiziert und verdichtet werden. Es werden Bilder, Szenarien und Geschichten gemeinsam entfaltet und für den Klienten auf allen Sinnesebenen erfahrbar gemacht. Die Symbole werden klientenseitig

gespeist von Erinnerung, Phantasie und Gefühl. Im dialogischen Prozess mit dem Therapeuten, können Grenzen überschritten und damit neue Erfahrungen gemacht werden.⁹

Die Grundannahme ist, dass eine auf allen Sinnesebenen erlebte Imagination neue, reale Erfahrungswelten für den Menschen ermöglicht.¹⁰

Ein Schlüssel in die Welt der Vorstellungskraft des Menschen, in die Welt der Imagination ist in der Therapie die Entspannung bzw. die so genannte Trance in der Hypnotherapie. Ausgehend von einer Reduktion der Kritikfähigkeit des Bewusstseins im entspannten Zustand, wird es genau dann dem Menschen möglich, allein über die ihm innewohnende imaginative Kraft, Bilder zu entwickeln, sie über alle Sinneskanäle zu erleben. Diese Erfahrung ermöglicht eine Bahnung neuer Verhaltensweisen. Die Rolle des Unterbewussten kann man sich hier vorstellen wie eine große Lagerhalle, die alles je Erlebte, Gelesene, Gesehene, Gewusste in sich birgt und aus der man schöpfen kann. Gleichzeitig wird angenommen, dass nur in einer Haltung des ‚Nicht-Wissens‘, also einer neugierigen, bereit zu empfangenden Haltung, Neues entstehen kann.

Innere Vorstellungsbilder werden in der psychotherapeutischen Praxis als ein zentraler Baustein angesehen, die das jeweilige methodisch spezifische Repertoire der unterschiedlichen therapeutischen Richtungen wirksam erweitern.

Ein bekannter Vertreter aus der Psychologie, der sich intensiv mit der menschlichen Vorstellungskraft auseinandergesetzt hat und dessen Überlegungen und Erkenntnisse sich auch außerhalb der Psychologie bzw. Psychotherapie häufig wieder finden, ist C.G. Jung (1875-1961).

Für ihn gilt es sogar als Therapieziel, eine schöpferische Haltung zu gewinnen, da sich seiner Ansicht nach „im Schöpferischen [...] das Zusammenwirken von Innen und Außen und dem Entstehen eines qualitativ

⁹ vgl. hierzu auch: Kottje-Birnbacher, 2000, Katathym-imaginative Psychotherapie.

¹⁰ Detlef Kappert bettet die Technik des Katatymen Bilderlebens in einen künstlerischen Trainingskontext ein. Das Verfahren findet sich bei ihm in leicht abgewandelter Form in der Unterrichtseinheit „Innere Bilder“ wider. (Kappert, S.151 ff)

Neuen [zeigt]“ (aus: Jung „Das Dritte“, in: Kast, S.13)

Den hohen Stellenwert, den er der Imagination des Menschen zuspricht wird noch deutlicher in einer Aussage, die in einem Brief aus dem Jahr 1929 zu finden ist:

„Ich bin tatsächlich überzeugt, dass schöpferische Einbildungskraft das uns einzig zugängliche seelische Urphänomen ist, der eigentliche seelische Wesengrund, die einzige unmittelbare Wirklichkeit...“ (aus „Briefe I“, in: Kast, S.2)

2.3. ...in der Neurobiologie

Die neurobiologische Forschung zu Mechanismen von Vorstellung oder Imagination ist in ihrer Entwicklung beeinflusst von philosophischen und gesellschaftlichen Ansichten zu diesem Thema. Waren anfangs vor allem einzelne ‚mechanische‘ Abläufe im menschlichen Gehirn von Interesse, so ist in den letzten Jahren ein gesteigertes Interesse an der Komplexität und Interaktivität der Einzelprozesse zu beobachten.¹¹ Zudem werden Fragestellungen weiter gefasst; deutlich wird dies z.B. in der Erforschung des menschlichen Bewusstseins.

Ergebnisse, die Rückschlüsse auf Vorgänge und Erleben durch Vorstellungsbilder geben, finden sich u.a. in Untersuchungen zur visuellen Wahrnehmung, zu Träumen, zu Emotionen, zu Bewegungslernen wie auch in der Bewusstseinsforschung.

Alleine wenn wir Dinge aus unserer Umwelt wahrnehmen bzw. sehen, entspricht das nicht einem einfachen Abbild der Außenwelt in unserem Gehirn. Vielmehr handelt es sich bereits beim Sehen um einen konstruktiven Prozess, der dem Gehirn komplexe Aktivitäten abverlangt. Alles was wir neu wahrnehmen oder erfahren, wird direkt bewertet, interpretiert, eingeordnet und für die Zukunft verfügbar. Semir Zeki schreibt über das Sehen in einer Studie, dass sich dieses „vom Verstehen ebenso wenig trennen lässt, wie das

¹¹ vgl. Damasio, 2007, Ich fühle, also bin ich.

Erkennen der visuellen Umwelt vom Bewusstsein“.¹²

Es werden Netzwerke oder ‚Landkarten‘ des persönlichen Erlebens im Gehirn erstellt, die nicht nur das tatsächlich Wahrgenommene, sondern gleichzeitig zum Beispiel subjektiv damit verbundene Emotionen oder persönliche Reaktionsmuster zu einem Ereignis beinhalten.

Wenn wir uns ohne visuelle Außenreize – also mit geschlossenen Augen – etwas vorstellen, finden ähnliche Prozesse auch in den visuellen Arealen des Gehirns statt wie mit offenen Augen. Außerdem sind wir in der Lage, in ‚Vorstellungswelten‘ mit Realitäten zu experimentieren, indem wir auf Repräsentationen, die über unsere bisherigen Erfahrungen und Erlebnisse bereits angelegt sind, zurückgreifen. Damit können wir allein durch unsere Vorstellungskraft beispielsweise Handlungsalternativen entwerfen oder Zukunft planen.¹³

„Vorstellungen ermöglichen uns, neue Handlungsmuster zu erfinden, die sich auf neuartige Situationen anwenden lassen, und Pläne für künftige Handlungen zu entwerfen. Hier erschließt sich uns ein Quell der Kreativität, dem wir die Fähigkeit verdanken, Vorstellungen von Handlungen und Szenarien endlos abzuwandeln und zu kombinieren.“ (Damasio, S.38)

Antonio Damasio schreibt, dass man sagen könnte, „dass die Vorstellungen, die Währungen unseres Geistes sind“ (Damasio, S.383).

Der chilenische Kognitionsforscher Francesco Varela geht noch einen Schritt weiter und bezeichnet die „Imagination als das eigentliche Leben“. Er bezieht sich in seinen Ausführungen auf die äußerst komplexen Verarbeitungsprozesse, welche nicht nur innerhalb des Gehirns, sondern im gesamten Körper stattfinden. Vorstellungen (wie auch Wahrnehmungen)

¹² vgl. Zeki, 1992, Das geistige Abbild der Welt. In: Gehirn und Bewusstsein.

¹³ vgl. Singer, 2006, Vom Gehirn zum Bewusstsein.

Interessant an dieser Stelle ist, dass die Verschaltungen der visuellen Areale sowohl in die tiefen Hirnregionen, die u.a. für unsere Emotionen mitverantwortlich sind, als auch in die höheren Areale wie z.B. den präfrontalen Cortex, der als sogenanntes Arbeitsgedächtnis eine bedeutende Schaltzentrale darstellt (vgl. Goldman-Rakic, Das Arbeitsgedächtnis. In: Gehirn und Bewusstsein. 1994)

werden ständig mit sensomotorischen Aktivitäten gekoppelt und von ihnen beeinflusst, jedoch nicht bestimmend, sondern aus einer spontanen Selbsttätigkeit heraus.¹⁴

Auf Basis neurobiologischer Erkenntnisse spricht er der Imagination eine schöpferische und sinnstiftende Kraft zu, wie es bereits im philosophischen Diskurs erörtert wurde.

2.4. ...in der Schauspielkunst

Bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts wird in den Lehrbüchern zur Kunst der Schauspielerei hauptsächlich beschrieben, wie Gesichtsausdrücke Emotionen zeigen. Der Körper als dramatisches Instrument und in seiner Ganzheit findet kaum Beachtung. Zwar werden verschiedene symbolhafte Haltungen des Körpers beschrieben, die meiste Aufmerksamkeit wird jedoch den Augen und dem Mund gewidmet, da diese im Gesicht unabhängig bewegt werden können.

Nach Schmitt bleibt die „häufigste Ausbildungsform [...] bis ins 20. Jahrhundert die Ausbildung von Schauspielern durch Schauspieler; sei es indirekt: durch Beobachtung und Nachahmung, oder direkt: durch den Unterricht in einer – wie auch immer gearteten – privaten Schauspielschule“ (Schmitt, S. 125). Das individuelle ‚Potenzial‘ eines Spielers stand bis dahin also genauso wenig zur Diskussion wie die Betrachtung oder Nutzbarmachung von inneren Erlebnis- und Vorstellungsräumen.

Mit dem von Konstantin Stanislawski (1863-1938) 1931 gegründeten „Group Theatre“ und einem damit einhergehenden Ensemblegedanken, entsteht ein Bedürfnis nach der Ausbildung des Schauspielers. Stanislawski entwickelt seine „Schauspielgrammatik“, die einen wichtigen Grundpfeiler für das systematische Schauspieltraining darstellt. In diesem Zusammenhang gewinnt auch das Training im Umgang mit imaginären Objekten, Situationen und Emotionen an Bedeutung.

¹⁴ vgl. hierzu auch: Blakeslee, Sandra / Blakeslee, Matthew (2008): The Body Has a Mind of its Own: how body maps in Your Brain Help You Do (Almost) Everything Better.

Innerhalb Stanislawskis Lehre stellt die Imagination die entscheidende Kraft des Schauspielers dar.¹⁵ Für ihn ist das affektive bzw. emotionale Gedächtnis die elementare Quelle, aus der die Spieler ihr Vorstellungsvermögen für die Figur speisen und ihre Rolle auf der Bühne glaubhaft verkörpern. Erst mit Rückgriff auf seine emotionalen Ressourcen ist er in der Lage, der Figur für den Zuschauer glaubhaftes Leben einzuhauchen.

Zusätzlich zum Wachrufen der inneren Erlebnisinhalte, geht es in seinem Training darum, imaginäre Reize und Objekte in der Außenwelt real erscheinen zu lassen und mit allen Sinnen darauf zu reagieren.

Der Rückgriff auf das affektive Gedächtnis und durch das bewusste Training der Imaginationsfähigkeit ist ihm zufolge wichtig, um die kreative Kraft der Schauspieler zu erhöhen.

Lee Strasberg (1901 – 1982), Begründer des „Method Acting“ baut auf der Lehre Stanislawskis auf. Auch für ihn stellt das Training der Imagination oder Vorstellungskraft einen entscheidenden Baustein in der Ausbildung des zukünftigen Schauspielers dar. In einem Interview von 1964 spricht er davon, dass es für den Schauspieler darum geht, „die sinnliche Wirklichkeit wieder[zu]finden und die Vorstellungskraft richtig aufblühen [zu] lassen“ (Strasberg, S.86). Dies mache seiner Ansicht nach einen wirklich guten Schauspieler aus.

Als weiteren frühen Vertreter, der zur Weiterentwicklung der Ausbildung von Schauspielern beigetragen hat, ist Michael Tschechow (1891 – 1955) zu erwähnen. Er widmet in seinen ‚Werkgeheimnissen‘ ein Kapitel der ‚Imagination und Verkörperung‘, ein weiteres der ‚schöpferischen Individualität‘. Die Arbeit an der persönlichen Vorstellungskraft ist für ihn ebenfalls unerlässlich. Er spricht dabei von einer Möglichkeit, den Körper von innen heraus zu formen, eine ‚sensitive Membran‘ (Tschechow, S.39) zu entwickeln, welche es ermöglicht die ‚schöpferische Individualität‘ zu entdecken.

¹⁵ Das trifft zumindest für die Frühphase zu. Später legt er seinen Schwerpunkt auf Methoden des physischen Handelns. Diesen Wandel kann man auch so umschreiben, dass er seine Arbeit erst „von innen nach außen und später von außen nach innen“ richtet. (vgl. Leder, S. 23ff)

Sie alle sprechen von Entspannung als notwendiger Voraussetzung, um die imaginativen Kräfte freisetzen und sie in der künstlerischen Arbeit nutzen zu können. Imagination schöpft unter anderem aus unterbewusstem Wissen und Erfahrungsschatz der Menschen, welches dann zugänglich wird, wenn Blockierungen in der Form von Spannungen im Körper gelöst werden. An dieser Stelle wird ein Bezug zu den Annahmen aus der Psychologie sichtbar.

2.5. ...im zeitgenössischen Tanz

Die Vorstellungskraft als Element, welches in der und für die Tanzkunst genutzt werden kann, findet erst Anfang bis Mitte des letzten Jahrhunderts an Bedeutung. Davor beherrschen ähnlich wie bis zum 19. Jahrhundert in der Schauspielkunst weitgehend starre technische und tanzsymbolische Regeln v.a. innerhalb des Balletts („Handlungsballett“) das Geschehen auf der Bühne wie auch die Ausbildung von Tänzern. Es geht mehr um die Beherrschung des Körpers und nicht um dessen individuelles Ausdrucksvermögen.

Mit den ersten Befreiungsbewegungen des Bühnentanzes und des tanzenden Körpers, findet neben neuen Tanzphilosophien, technischen Ansätzen auch die Imagination als Element zur Bereicherung des tänzerischen Ausdrucks, ihren Weg in Ausbildung von Tänzern und Aufführungspraxis.

Die Improvisation wird als freie Form der Bewegungsfindung etabliert. Durch sie soll der Tänzer nach der Ursprünglichkeit von Bewegung suchen und in sich finden. Der Theorie nach, erfordert diese Arbeit, während der Improvisation einen aktiven Blick des Tänzers in sein Inneres.

Bedeutende Vertreter dieser Entwicklung sind u.a. Isadora Duncan, Rudolf von Laban und Mary Wigman.

Letztere, eine Schülerin Labans, betrachtet den Tanz als einen ständigen Wandel und Wechsel zwischen verschiedenen seelischen Zuständen. Sie sah die Tänzerin als ein Instrument der eigenen inneren Bilder an und den Tanz als Ausdruck des Inneren verpflichtet (Lampert, S.50ff).

Der Begriff der Imagination fand schließlich mit der Entwicklung tanztherapeutischer Richtungen einen festen Platz. Es wurden in Anlehnung an die Psychologie (Sigmund Freud, Alfred Adler, C.G. Jung) Methoden entwickelt, die sich bewusst dem Inneren zuwenden. Innere Vorstellungsbilder, aktive Imagination und damit eine persönliche Erfahrung von Bewegung und bewegt werden ist hier bedeutsam (und heilsam).

Gleichzeitig mit den Entfesselungsbewegungen des Tanzes aus seinem vormals starren Korsett, öffnet er sich mehr und mehr den anderen Kunstformen und nutzt diese als zusätzliche Inspirationsquelle.

Der zeitgenössische Tanz schließlich, welcher sich in den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts herausbildet, öffnet sich den anderen Künsten wie auch dem Tanz angrenzenden Disziplinen. Er bedient sich in seiner schöpferischen Gestaltung also verschiedenster Ansätze, Techniken und Ideen. Dabei findet sich die Imagination als eine Grundlage kreativen Arbeitens wieder, die zuvor in der Anwendung hauptsächlich dem tanztherapeutischen Bereich oder dem der Körperarbeit zugesprochen war.

Entstanden aus den Ideen, ursprüngliche Bewegungen zu entdecken und weiterzuentwickeln oder für Tänzer Bewegungsabläufe effizienter und entspannter zu gestalten, werden imaginative Methoden in den kreativen Prozess mit eingebaut, um nun zusätzlich die künstlerische Ausdruckskraft der Tänzer zu erhöhen sowie ihre individuellen Möglichkeiten der Bewegungserzeugung zu erweitern.

So zielt z.B. die Methode der „Imaginativen Bewegungspädagogik“ von Eric Franklin zum einen darauf ab, Bewegungen effizienter und der eigenen Physis entsprechend auszuüben; zum anderen den Tänzer in seiner Ausdrucksstärke zu unterstützen.

Es geht nicht mehr um die bloße Form, dem körperlichen Verständnis von Bewegungsabläufen und dem sensomotorischen Erleben der Tänzer von Bewegung. Vielmehr geht es auch um Interpretationsfähigkeit der Tänzer, darum, den Formen Bedeutungen zu geben oder der Fähigkeit mit dem Körper abstrakt zu arbeiten und nicht zuletzt darum, imaginäre Geschichten zu erzählen. Der Choreograph William Forsythe beispielsweise arbeitet sehr

konkret mit dem Erinnerungsvermögen des Körpers und seinem kienästhetischen Gedächtnis.

Frühe Vertreter des ‚postmodern Dance‘ wie z.B. Trisha Brown oder David Gordon entnehmen ihre Motive und Abläufe alltäglichen Bezügen. „Sie zeigen Fundstücke des Alltags“ (Huschka, S.145). Aktuell entstehen beispielsweise die Choreographien von Meg Stuart über den Zugang zu Alltagssituationen und der Zusammenarbeit mit Künstlern aus anderen Disziplinen. Die Belgier ‚Les Ballets C. de la B.‘ unter Alain Platel verbinden über Tanz- und Theaterelemente bewusst die gesellschaftliche Ebene mit menschlichen Befindlichkeiten.

„Zeitgenössischer Tanz bietet [und nutzt] [...] ein Spielfeld an Sinnesreizen und Denkanstößen, ein Potenzial an Veränderung, das der Momenthaftigkeit und Vergänglichkeit der Kunstform etwas Bleibendes eröffnen kann.“ (Clavadetscher, S.15)

3. IMPLIKATIONEN VON IMAGINATION AUF VERSCHIEDENE ASPEKTE PERFORMATIVER BÜHNENKUNST

Aus den vorgestellten Fragmenten zu Betrachtungsweisen aus verschiedenen Blickwinkeln, zeigen sich Schnittpunkte des Themas Imagination über die Disziplinen hinweg. Des Weiteren werden Bezüge sichtbar zu Aspekten, die mit der Vorstellungskraft einhergehen, teilweise sogar unmittelbar mit ihr verbunden sind und die in der künstlerischen Arbeit von Bedeutung sind.

Im Folgenden werden die Aspekte Improvisation, Präsenz, Bewegung und Verkörperung herausgegriffen. Die Begrifflichkeiten werden kurz eingeführt, sowie ihre Verknüpfungen mit Imagination und den vorangegangenen Betrachtungen dargestellt.

3.1. Improvisation

„Improvisation provides an experience of body in which it initiates, creates, and probes playfully its own physical and semantic potential. The thinking and creating body engages in action.“
(Foster, S.8)

Susan Leigh Foster spricht dem Körper eine eigene Intelligenz und Aktivität zu, mit der er spielerisch sein ihm eigenes physisches und semantisches Potenzial anregt, kreiert und erforscht.

In der improvisatorischen Arbeit geht darum, aus herkömmlichen Mustern auszubrechen, Grenzen und Strukturen zu überwinden. Weintz beschreibt die „spontane Improvisation als zentrales Element von Training, Rollenarbeit und Aufführung.“ (Weintz, S.197) Das Wörterbuch der Theaterpädagogik spricht von der „Augenblicksarbeit des Theaters“, in der Kreativität dadurch entsteht, dass Spontaneität freigesetzt und gleichzeitig in das Gefüge des Menschen sinnvoll integriert wird (S.137).

Im Tanz wird mit dem Beginn des Suchprozesses nach naturnahen Bewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts Improvisation als Quelle der Neuentdeckungen gesehen.

In der Improvisationsarbeit treffen Erinnerung, Wahrnehmung und Erneuerung aufeinander. Grundlage für jede Improvisationsarbeit liegt im Erinnerten, bereits Erlebten der jeweiligen Person. Über die Wahrnehmung in der Improvisationssituation, durch das „Los- und Einlassen“ (Entspannung) in die Situation, werden spontane Momente im Spiel erst ermöglicht. Die Person kann sich quasi selbst überraschen und über die so erlebte Erfahrung, entsteht ein Moment der Erneuerung.

In diesem Zusammenhang unterstützt die Imagination über den Rückgriff auf bereits Erlebtes, die Situation zu gestalten und ermöglicht im spontanen Moment der Improvisation eine sinnhafte Eingliederung der neuen Erfahrung in den persönlichen Erfahrungsschatz, wodurch die eigene Vorstellungskraft wiederum bereichert wird.

„So bewegt sich die improvisierende Person wie einem Feedback Loop zwischen Stabilität und Labilität, Ordnung und Chaos“
(ebd., S.131)

Es ist unabdingbar, dass die improvisierende Person eine wachsame Haltung (Bewusstheit) für den Moment mitbringt. Es geht darum, imaginär eine Balance zwischen Innen- und Außenwelt zu halten. Die Person trifft spontan Entscheidungen und „gleichzeitig mit dem was ihm an äußeren sowie inneren Informationen (Gedanken, Erinnerungen) ‚zufällt‘ um[zu]gehen“ (ebd, S.131) Spontan zu sein, bedeutet gleichsam im Moment zu sein (Wörterbuch der Theaterpädagogik, S.138). Im Moment zu sein, bedeutet präsent zu sein.

3.2. Präsenz

Präsenz wird im Lexikon der Gestalttherapie als „das aufmerksame Im-Hier-und-Jetzt-Sein, das Gewährsein und die Gegenwärtigkeit“ (Blankertz, S.227) definiert. Demnach bedeutet Präsenz, ganz im Moment und für alle Möglichkeiten offen zu sein. Heidegger differenziert die Präsenz von der Gegenwart, indem er sie mit „Substanz, Räumlichkeit und Bewegung in Verbindung bringt“ (Fischer-Lichte, Theaterwissenschaft, S.251)

Für Hans-Thies Lehmann und Dieter Mersch ist eine ästhetische, theatrale Präsenz nicht gegeben. Sie muss hergestellt oder produziert werden bzw. sich einstellen oder emergieren.

Kann also jeder Spieler – egal ob Profi oder Laie – eine für den Zuschauer erlebte Bühnenpräsenz anlegen, daran arbeiten und diese erweitern? Einen Aspekt für eine Beantwortung findet sich in der Zuschreibung Heideggers von Substanz, Räumlichkeit und Bewegung an den Präsenzbegriff.

Darauf aufbauend lässt sich ableiten, dass Spiel dann präsent wird, wenn

- wir im Moment konzentriert bei dem sind, was wir verkörpern (Substanz)
- wir über die Begrenzungen des Bühnenraumes hinausdenken und – fühlen (Räumlichkeit)

- wir nichts erzählen oder zeigen, was nicht zum Spiel führt bzw. etwas zeigen, was nur einem Klischee entspricht (Bewegung)

Um präsent zu sein, ist es also notwendig über die erlebte Innenwelt hinaus in die Außenwelt zu gehen, quasi über eine „sensitive Membran“ nach Tschechow.

Die ‚Substanz‘ kann über eine überzeugende Rollenarbeit entwickelt werden. Gleichzeitig ist es notwendig den inneren Handlungsraum auf einen für den Zuschauer nicht direkt erkennbaren imaginativen Raum zu erweitern.¹⁶

Die individuell erlebte Präsenz kann zum einen durch die Erweiterung des persönlichen Raumempfindens wie auch durch eine Bündelung der Aufmerksamkeit auf den Moment und durch die Klarheit des Tuns im Augenblick stärker empfunden werden. Diese Anwesenheit in der gegenwärtigen Situation kann sich dann wiederum effekthaft auswirken auf alles dem Moment Folgende, da die Reaktion aus der Rolle so dem „echten Erleben“ näher kommt (z.B. wenn die Figur im nächsten Moment erschrickt).

„Gerade in der räumlichen und zeitlichen Gegenwärtigkeit des Hier und Jetzt (hic et nunc) [wird] eine besondere Qualität des Theaters ausgemacht, deren Erfahrung enthusiastisch mit Begriffen wie Unmittelbarkeit, Präsenz oder Intensität zu beschreiben wäre. Es ist also davon auszugehen, dass Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit einander bedingen.“ (Lehmann, S.122)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es eine konzentrierte Wahrnehmung und Bewusstheit für den gesamten Körper (und darüber hinaus) braucht, um für den Zuschauer präsent in der Rolle und auf der Bühne zu erscheinen. Gleichzeitig ist das Einlassen auf das Spontane des nächsten Moments bedeutsam.

¹⁶ Der Zuschauer dekodiert und interpretiert das Geschehen auf der Bühne sehr individuell, je nachdem was er mitbringt an Persönlichkeit, Befindlichkeit, Erfahrungen; wie er vielleicht die Bühnensituation mit einer seinem Erlebnisschatz ähnlichen Situation verknüpft.

Um es in einer Metapher zu sagen:

„Um Präsenz zu erlernen, muss man sich völlig hingeben ,wie ein reicher Mensch, der Jahrelang hart gearbeitet hat, um zu großem Reichtum zu kommen und dann eines Tages feststellt, dass die größte Freude darin besteht, seinen Reichtum zu teilen und abzugeben“¹⁷

3.3. Bewegung

Um Bewegungen nachzuahmen ist es ausreichend, sie zu beobachten. Der visuelle Bereich im Gehirn ist eng mit den motorischen Arealen verknüpft. Neurowissenschaftler haben – meist innerhalb von Studien mit Leistungssportlern – nachgewiesen, dass beim gedanklichen Durchgehen bzw. sich Vorstellen von Bewegungsabläufen weitgehend dieselben Prozesse im Gehirn ablaufen, wie bei der tatsächlich körperlich ausgeführten Bewegung. Sogar die entsprechenden Muskeln werden direkt angesteuert, ohne jedoch die Bewegung tatsächlich auszuführen. Über die Vorstellung übt das Gehirn zusammen mit dem Nervensystem sozusagen den ‚Ernstfall‘.¹⁸

Mit tatsächlicher Ausführung Bewegung ist der Mensch schließlich in der Lage ein inneres Bild zu ‚befreien‘. Es wird von seiner Objekthaftigkeit gelöst und in seiner „Zartheit losgelassen“.¹⁹

Über die Bewegung, sinnliche bzw. kinästhetische Erfahrungen werden quasi von außen innere Prozesse ausgelöst. Was im Inneren passiert, löst ebenfalls Bewegung aus und kann nach Außen hin sichtbar werden in Bewegung (Gesten, Körperbilder, Kinästhem²⁰ etc.).

Unser Körper ist ständig in Bewegung. Zusammen mit dem Gehirn reagiert er nicht nur auf Bewegung, sondern gestaltet sie auch. So geht Lawrence

¹⁷ aus Gordon Wheeler / Backman, Stephanie, 1999, Gestalttherapie mit Paaren. S. 355ff In: Blankertz, 2005, Lexikon der Gestalttherapie

¹⁸ vgl. hierzu: Blakeslee, Sandra / Blakeslee, Matthew, 2008, The Body Has a Mind of its Own: how body maps in Your Brain Help You Do (Almost) Everything Better. oder: Geo, Nr. 8/August 1998 „Bewegungs-Genie Mensch. Wie klug unser Körper ist.“ S.22-34.

¹⁹ Sallis, S.123

²⁰ „Kinästhem^e“ bezeichnen die kleinen, unmittelbaren, privaten Bewegungen aus einem spontanen Gedanken heraus. vgl. Wienold, Götz: Tabu und Einsamkeit. Das innere Sprechen. in: Nöth, 2005, Körper – Verkörperung – Entkörperung, S.48 ff.

Parsons, ein britischer Neurowissenschaftler davon aus, dass in komplexeren Umwelten die Schaffung von komplexeren Gehirnstrukturen möglich ist.²¹ Diesen Ausführungen nach findet sich in der Bewegung eine Verbindung von Körperlichkeit und Geist von Bewusstsein und Unterbewusstsein.

Ein weiterer Aspekt von Bewegung ist ihre Flüchtigkeit, was gleichzeitig ein Merkmal der performativen Künste allgemein ist. Die Flüchtigkeit der Bewegung verlangt vom Akteur das weiter oben bereits erwähnte spontane Einlassen und in gewissem Maße ein Fallenlassen und Vertrauen auf das was innerlich bereits in Fluss gebracht wurde.

Die Flüchtigkeit macht auch das Lebendige am Theater aus. So hat jeder Augenblick eine momentane Intensität. Als Spieler erlebe ich, wie ich im ‚wirklichen‘ Leben erlebe. In Platons Lehre vom „inneren Schauen“ spricht er davon, dass dem äußeren Gesichtssinn ein innerer Gesichtssinn entspricht. Das entspricht einer frühen philosophischen Betrachtung zu dem, was in der Neurowissenschaft heute nachgewiesen werden kann: Unsere Wahrnehmung, kann in uns in Bildform transponiert und festgehalten werden.²²

3.4. Verkörperung

„Die kulturelle Vorstellung von dem, was ‚der‘ Körper sei, unterliegt ‚dramatischen‘ Wandlungen, und Theater artikuliert und reflektiert solche Vorstellungen. Es stellt Körper dar, und hat zugleich Körper als wesentliches Zeichenmaterial.“ (Lehmann, S.362)

Erst seit den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts beginnen in verschiedenen kulturellen Wissenschaften fundierte Analysen, die den Körper in der Gesellschaft und in Bezug auf die performativen Künste betrachten. Zu den Themen Körper, Körperlichkeit und Verkörperung kristallisieren sich unterschiedliche Begrifflichkeiten und Betrachtungsweisen heraus, u.a. wird

²¹ vgl. hierzu: Tanz, Februar 2010: Warum wir tanzen. S.62-64. Der Artikel spricht dem tanzenden Menschen sogar evolutionäre Vorteile zu, da durch den Tanz (und auch dem Singen) höher gelegene Gehirnstrukturen angesprochen und gefordert werden.

²² vgl. hier auch Lechtermann, 2004, Kunst der Bewegung, Zu den imaginationstheoretischen und mnemonischen Grundlagen des Konezpts vom Inneren Theater.

auch ein Diskurs um das Verschwinden des Körpers oder einer in Vergessenheit geratenen sinnlichen Dimension des Körpers geführt.²³

Diese Entwicklung ist für die vorliegende Arbeit von Interesse, da das Theaterspiel unmittelbar an den Körper und seiner Fähigkeit des sinnlichen Erlebens gebunden ist. Für die Imagination bedeutet dies, dass sie durch die Körperlichkeit des Spielers lebendig und für die Außenwelt sichtbar wird. Es geht um die Verkörperung einer Rolle oder Figur, in die der Körper des Spielers „schlüpft“; in die er sich also einfühlt, eindenkt, sie vor seinem inneren Auge wachruft.

Man kann den Körper als „performatives Medium“²⁴, als eine vermittelnde Instanz zwischen szenischem Ereignis und Text betrachten. Er agiert quasi als kommunikatives Medium und ist gleichsam ‚Speichermedium‘ für Erfahrungen, Erinnerungen etc. der spielenden Person.

Die im Körpergedächtnis gespeicherten Inhalte werden sinnhaft über die verschiedenen dem Menschen zur Verfügung stehenden Sinne angeeignet. Der Mensch nimmt die Wirklichkeit ganzheitlich wahr, bildet die Inhalte innerlich ab, so dass sie schließlich auf die vorhandene Bilderwelt wirken und diese neu konstruieren können.

Dieses Wissen ist wichtig für die Rollenarbeit bzw. Arbeit an Verkörperung. So werden den Menschen in der künstlerischen Arbeit nicht nur ihre eigenen Zugänge zur inneren Welt eröffnet, sondern sie machen gleichzeitig neue, unmittelbare und sinnliche Erfahrungen, die ihre Imaginationsräume bereichert.²⁵

²³ vgl. Lehmann, 1999, Postmodernes Theater.

²⁴ vgl. Klein, 2005, Medienphilosophie des Tanzes.

²⁵ Michael Tschechow spricht in diesem Zusammenhang vom „imaginären Leib“.

4. BEZÜGE ZUR THEATERPÄDAGOGISCHEN ARBEIT

Wie aus den bisherigen Ausführungen deutlich wird, stellt die Imagination ein verbindendes Element zu verschiedensten Aspekten unseres Erlebens dar, die auch für die theaterpädagogische Arbeit wertvoll sind.

Verena Kast sagt, dass „Erfahrungen aus der äußeren Welt [...] unsere innere imaginäre Welt [verändern]“ (Kast, S.7)

Diese Aussage impliziert, dass es notwendig ist, alle Sinne anzusprechen, um reiche neue Erfahrungen zu machen. Die Theaterpädagogik bietet dazu einen idealen Raum, den Teilnehmern dies zu ermöglichen, abseits vom Alltag, im Spiel und doch als erlebte Wirklichkeit.

Die psychologische Forschung zeigt, dass es dem Menschen im Traum möglich ist, viele verschiedene, sogar einander widersprechende Aspekte in Verbindung zueinander zu bringen. Im Theater ist ebenfalls ein Ort, in dem es Gegensätzlichem erlaubt ist, nebeneinander ‚gleich‘-gültig zu bestehen. Wir finden zum Beispiel bei Macbeth den Satz: „So schön und hässlich sah ich nie den Tag.“

Unsere Vernunft sagt uns, dass es nicht möglich ist, dass ein Tag zugleich schön und hässlich ist. Trotzdem sind wir umgeben von Gegensätzlichkeiten; wir tragen sie auch in uns selbst. Im Theater findet sich ein Raum, in dem Gegensätze offen dargestellt werden, in dem es nicht den Versuch gibt, sie glatt zu ziehen oder vernünftig zu erklären.

Denselben Raum bietet die Theaterpädagogik an: Sie gibt Widersprüchen Raum, gibt ihnen eine gleichgültige Daseinsberechtigung und regt an, damit zu spielen, zu experimentieren, Erfahrungen mit beiden Seiten und dem Dazwischen zu erleben. Dadurch wird den Spielern die Chance ermöglicht, ihre Vorstellungswelt zu erweitern; ihre Imagination und Einbildungskraft wird herausgefordert und geschult.

Im künstlerischen Prozess ist es der Theaterpädagogik innerhalb ihres Auftrags der ästhetisch-kulturellen Bildung daran gelegen, das schöpferische, kreative Potenzial der Imagination, die jedem Menschen eigene „poetische

Einbildungskraft²⁶, zu nutzen. Dieser Ansatz erlaubt es, die Imagination nicht im Sinne Stanislawskis rein aus dem affektiven Gedächtnis zu stützen. In der Rollenarbeit bietet diese Betrachtungsweise neben der Nutzung persönlicher Erinnerungen der Spieler einen freieren, kreativen bis hin zu abstraktem Umgang mit Vorstellungsbildern an, um wirkungsvoll Figuren zu etablieren. Nach Stanislawski formen die inneren Bilder das äußere Bild. Welches unsere inneren Bilder sind, bleibt unser ‚Geheimnis‘.²⁷ Der Zuschauer dekodiert und interpretiert dann wieder eigenständig, aufbauend auf seiner Erfahrungswelt. Der Zuschauer stellt sich hier quasi als entlastendes Moment dar, wenn es darum geht, möglichst nah am authentischen Erleben Figuren zu etablieren, damit ein plastisches und authentisches Bühnengeschehen möglich wird. Ein Beispiel aus der Arbeit mit Jugendlichen:

In einem Schülermusical einer Realschule mit Jugendlichen zwischen 12 und 16 Jahren sollten die Protagonisten eine Szene spielen, in der sie sich annähern, die Liebe zwischen ihnen aufkeimt. Grundlage dafür war, dass der Junge eine Veränderung an ihr wahrnimmt. Als ich bemerkte, dass vor allem er sich schwer tat, Interesse im Sinne von ‚Verliebt-Sein‘ auszuspielen und ihr damit auch körperlich näher zu kommen, befragte ich ihn, was ihn den besonders interessiere, was ihn neugierig mache im Alltag. Die Antwort war: Fußball. Daraufhin sollte er sich vorstellen, dass Gesicht des Mädchens sei ein spannendes Fußballspiel, in der Schlussphase. Der Fernseher sei aber ganz klein, so dass er wirklich dicht ran muss, um zu erkennen, was passiert. Mit diesem Bild gelang es dem Jungen, seine Distanzierung zu überwinden und für den Zuschauer entstand ein Bild, welches der Geschichte in diesem Moment förderlich war, obwohl die Spieler nicht ‚authentisch‘ das imaginierten, was die Geschichte vorgab.

²⁶ Sallis, S.282

²⁷ Die psychologische Arbeit mit Imagination erfolgt aus diesem Grund entweder bewusst im Dialog oder vertraut mit Absichtslosigkeit darauf, dass das Unterbewusste für sich filtert, was es braucht.

An dieser Stelle soll herausgestellt werden, dass der theaterpädagogische Prozess einen Rahmen darstellt, in dem mit der poetischen Seite der Imagination, Vorstellungskraft, des Erinnerns gearbeitet wird. In diesem Rahmen gilt es diese Kraft zu wecken. Das Handwerkszeug der Theaterarbeit und speziell der Theaterpädagogik ermöglicht einen künstlerisch-kreativen Umgang. Dies ist wichtig, um den Bezug zum „Sich-Zeigen“ des poetischen nicht zu verlieren und etwas ‚hervor‘ zu bringen.²⁸

5. ANREGUNGEN FÜR DIE PRAXIS

Im Folgenden werden für die theaterpädagogische Arbeit praktische Überlegungen angestellt und Anregungen gegeben.

Letztlich geht es darum, die Imagination der Teilnehmer weiterzuentwickeln, mit deren Vorstellungsvermögen zu experimentieren, Angebote zu machen – sowohl für die Innen- wie auch Außenräume.

Dies kann auf verschiedenste Art und Weise umgesetzt werden. Je nachdem, welcher Fokus gesetzt wird, was für die Inszenierung oder den Prozess noch benötigt wird, wie viel Zeit zur Verfügung steht, welche Vorerfahrung die Teilnehmer mitbringen etc.

Dadurch dass alle praktischen Angebote im weitesten Sinne das Thema Imagination unterstützen, greifen sie automatisch ineinander und bieten Chancen in allen Aspekten, die hier bereits herausgestellt wurden.

Der Schwerpunkt wird in dieser Arbeit auf Methoden die den Körper, Wahrnehmung über den Körper und die kienästhetische Erfahrungen in den Vordergrund stellen. Dieser Ansatz stützt sich darauf, dass ein wacher Körper mehr und auch schnellere Interpretationsmöglichkeiten anbieten kann. Ein körperliches Gewährsein kann Blockaden überwinden, die dem Spiel hinderlich wären. Zudem ist es einfacher durch ein gutes Gefühl für den Körper bei sich zu bleiben, bewusst im Moment zu sein also präsent.

²⁸ vgl. Sallis, S.282ff

5.1. ...in der improvisatorischen Arbeit

Das Mittel der Improvisation ist in der Theaterpädagogik von „unschätzbarem Wert, da sie oft ungeahntes kreatives Potenzial aktiviert.“²⁹ Über das Spiel, im Besonderen in der Improvisation kann ein „Flow“ entstehen, der die innere Durchlässigkeit erhöht. So können dem Spieler quasi unbewusst neue Ideen, Bewegungsmöglichkeiten, Bilder etc. zufallen. Dieses Zufallen von Neuem zieht in der Person Spuren oder Bahnen zu neuem ‚kreativen Material‘, worauf wiederum zurückgegriffen werden kann. Mit jeder neuen Erfahrung erweitern sich die Möglichkeiten des Spielers.³⁰

Aufgabe in der theaterpädagogischen Arbeit ist es, entsprechende Erfahrungsräume anzubieten. Diese Räume bieten die Möglichkeit, eigene Grenzen und bisherige Strukturen zu überwinden.

Prinzipiell bedeutet alles, was die Spieler im theaterpädagogischen Prozess ausprobieren und sich erarbeiten, eine improvisatorische Suche nach neuen Möglichkeiten.

Die Arbeit mit Improvisation kann sehr nah an der Realität geschehen, indem konkrete Außenräume und auch konkrete Rollenzuschreibungen und Gefühlszustände für die Innenräume angeleitet werden.

Ein weiterer Zugang zur Gestaltung und zum Spiel können abstrakte Vorstellungsbilder sein. An dieser Stelle können meines Erachtens beispielsweise Improvisationsaufgaben und Vorstellungsbilder aus dem zeitgenössischen Tanz auch für die theaterpädagogische Arbeit genutzt werden. Im zeitgenössischen Tanz ist gleich der Theaterpädagogik die Improvisation ein wichtiger Zugang zur Entwicklung von Choreographien. Im Unterschied zum Theater ist der Tanz unmittelbares Medium der Mitteilung (meist) ohne das Element der Sprache. Das Sprechen des Tanzes ist ein körpergebundener Vorgang. Abstrakte Vorstellungen wie z.B. das Gestalten eines Außenraums durch das Zeichnen von Linien durch den Raum ermöglichen dem Spieler eine direkte kinästhetische Erfahrung, verdichten den Raum und erweitern seine Vorstellungskraft ohne auf reale

²⁹ Wörterbuch der Theaterpädagogik, 2003, S.139

³⁰ Auch in der Arbeit mit Kindern, im kreativen Kindertanz beispielsweise wird intensiv mit Vorstellungsbildern in der Improvisation gearbeitet. (Vgl. Frege, 2005). Es können also schon früh Vorstellungsbilder zur Entwicklung von Darstellungsvermögen gefördert werden.

Detailvorstellungen oder Erinnerungen bewusst zurückgreifen zu müssen. Durch das Angebot, sich nicht an die Wirklichkeit halten zu müssen, kann der Spieler sich freier in seinem Gestalten bewegen ohne dass er ärmere innere Erfahrungen macht, da seine Imagination trotzdem zu jeder Zeit gefordert und wach ist.

Frederike Lampert beschreibt in ihrem Buch ‚Tanzimprovisation‘ Folgendes:

„Der Körper und seine Bewegungsformen entstehen in der Dauer der Improvisation. Er bildet sich im Prozess. Damit ergeben sich die Verschiebungen und Erneuerungen der alten Strukturen.“

(Lampert, S.126)

Das Konzept von Detlef Kappert für den Unterricht im Tanztheater bietet Beispiele für einen speziell für Laien entwickelten Unterricht, der Technik mit freier Improvisation, Struktur mit Freiheit verbindet. Er vertritt den Ansatz, dass die Techniken den Bewegungshorizont des Körpers erweitern und der Phantasie neue Möglichkeiten eröffnet.³¹

Methoden aus dem Tanz, die mit Imagination arbeiten, können als Vehikel für die Theaterarbeit dienen. Sie können keinesfalls spezielle theaterbezogene Techniken ersetzen, diese jedoch unterstützen.³²

5.2. ...in der Arbeit zur (Bühnen-) Präsenz

An den Anfang dieses Abschnittes sei gestellt, dass es nicht immer die Fülle sein muss, die Momente der Präsenz ausmacht. Doch gilt für die Präsenz der Figur, dass es für den Spieler nichts Wichtigeres zu tun gibt, als das was im Moment, im Hier-und-Jetzt geschieht.

³¹ vgl. Kappert, 1995, Unterricht im Tanztheater.

³² Die Methode des ‚Action Theater‘ bietet eine umfassende Methode bzw. viele methodische Anregungen mit Improvisation zu arbeiten. Imagination bildet dabei eine Teileinheit. vgl. Zaporah, 1995, ActionTheater.

Für das Training der Präsenz spielt der Aspekt der Flüchtigkeit eine Rolle.³³ Für den Spieler bedeutet das, ein Gefühl für den Moment zu entwickeln und diesen konzentriert, in aller Aufmerksamkeit zu erleben. Hierbei können konkrete Bilder helfen, die den Spieler ‚tragen‘. Innere und äußere Vorstellungsbilder, ein Wissen darum, woher eine Figur kommt und wohin sie geht, können dabei helfen, die Konzentration und Bewusstsein für den Moment zu entwickeln und zu halten.

Innerhalb des Präsenztrainings ist es wichtig, eine Wahrnehmung für den Raum zu entwickeln, über das Gefühl für den eigenen Körper hinaus. Es geht – wie weiter oben bereits angeführt - darum, über die Begrenzungen des Bühnenraums hinauszudenken und zu fühlen, aber auch darum den Bühnenraum in seiner Dimensionalität wahrzunehmen.

Konkrete erste Übungen dazu könnten z.B. sein:

- die Spieler anzuleiten, sich vorzustellen, mit ihrer Energie und ihrer Wachheit den Raum auszufüllen, mit dem Rücken zu sehen, mit den Füßen zu sprechen etc. Also in alle Richtungen des Raumes Sinnesempfindungen zu lenken.

oder:

- die Spieler anzuleiten ein ‚Woher und Wohin‘ zu etablieren. Sie beispielsweise bereits über die Bühne gehen zu lassen, ohne dabei eine Handlung auszuführen, sondern aus dem Moment heraus - durch sein ‚Sein‘ sein momentanes Verhalten - dem Zuschauer seine Geschichte zu erzählen. Das heißt, der Spieler tut so, als wüsste der Zuschauer ganz genau, ‚woher er kommt und wohin er geht‘ – also was passiert ist und was passieren wird. Voraussetzung dafür ist natürlich, dass der Spieler für sich eine konkrete Vorstellung dazu hat.

³³ Roselt schreibt, dass sich genau an dieser Stelle „Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit“ bedingen und „die Intensität des Theaterereignisses [...] gerade seiner Vergänglichkeit geschuldet“ ist (Roselt, S.122).

Detlef Kappert hat die Arbeit zu Präsenz wie folgt beschrieben:

„Bei Präsenz-Übungen wird nicht die Aufmerksamkeit für innere Vorgänge angeregt, sondern es geht darum, mit einer bestimmten (nicht zu komplexen) Aufgabe in einer direkten und ungewöhnlich eindringlichen Kontaktsituation zu sein.“³⁴ (Kappert, S.142)

In dem Moment, in dem Bilder vor dem geistigen Auge vorgestellt werden, werden sie für den Menschen sichtbar und damit anwesend, also präsent.

5.3. ...in der Bewegungsarbeit

Studien zeigen, dass der Mensch über ein eigenes Bewegungsgedächtnis verfügt. Dieses kann imaginativ angeregt werden, wenn neue Bewegungen gelernt werden (auch Gesten oder BeWEGungsabläufe auf und über die Bühne), indem das neu zu lernende, im Nachhinein in Gedanken nochmals durchgegangen wird. So werden sie gefestigt, gelangen tiefer in das Bewegungsgedächtnis und werden mit dem Bewusstsein verknüpft.

In der Tanz- und Bewegungspädagogik wird davon ausgegangen, dass die Erweiterung des Zeichenmaterials des Körpers eine zentrale Rolle in einer persönlichen wie auch künstlerischen Weiterentwicklung spielt. Durch die Förderung von Freude an (der eigenen) Bewegung, kann das Ausdrucksbedürfnis des Menschen intensiviert werden und so körperliche Spannungen abgebaut werden, was wiederum eine Herabsetzung von Hemmungen und Scheu von weiteren Neuentdeckungen zur Folge hat.

Eric Franklin³⁵ bezeichnet Vorstellungsbilder als „innere Lehrer“, die den Menschen helfen, sich (v.a. in Bewegung) in seiner Ganzheit zu erleben und

³⁴ vgl. Kappert, 1995, S.142 ff. Hier werden einfache Übungsbeispiele beschrieben. Er spricht „TänzerInnen“ an, die Übungen sind jedoch in die theaterpädagogische Praxis übertragbar.

³⁵ vgl. Franklin, 1999, Befreite Körper., sowie Franklin, 2002, Tanz-Imagination.

In seinen Büchern finden sich viele konkret praktische Beispiele und Anleitungen für das Arbeiten mit Vorstellungsbildern in Bewegung. Diese sind nicht nur für den Tanz relevant. Zum einen bietet er so vielfältige Anregungen, dass sich ‚etwas finden lässt‘ und zum anderen sind die Bilder durchaus in andere Kontexte der Arbeit mit Bewegungsbildern transponierbar.

im Augenblick zu sein. Damit dies gelingen kann, ist es seiner Ansicht nach notwendig sich wirklich mit den Bildern identifizieren zu können.³⁶

Diese Annahme gibt im theaterpädagogischen Prozess die Freiheit, den Teilnehmern die Suche nach eigenen Bildern zu erlauben wie auch einen kreativ-spielerischen Umgang mit inneren Bildern.

Franklin setzt in seiner Arbeit auf die Ausgestaltung von Innen- und Außenräumen gleichermaßen. Der Körper bewegt sich durch den Raum, dabei geht es darum, den Raum zu gestalten *durch* Bewegung bzw. den Raum in spezieller Weise *in* Bewegung wahrzunehmen.

Zur Bilderfindung schlägt er vor sich all dem zu bedienen, was uns bildliches vermittelt sei es die Natur, Filme, bildende Künste etc. oder visuell inspirieren kann, wie die Literatur oder Musik.

Die von Ohad Naharin entwickelte und vor allem in Israel bekannte ‚Bewegungssprache‘ Gaga³⁷ arbeitet improvisatorisch und assoziativ mit Vorstellungsbildern. In einem Infoblatt, das den Teilnehmern ausgegeben wird, ist zu lesen:

„Gaga is a new way of gaining knowledge and self awareness through your body [...] while listening the senses and imagination.“

Die Idee dieser Bewegungssprache und auch Bewegungsforschung ist es u.a. ein Gefühl für den Raum (außen und innen), Freude an Bewegung zu entwickeln, die Möglichkeiten innerhalb der eigenen Grenzen zu entdecken, die eigene Wahrnehmung und Phantasie anzuregen und das bewusste Bewegungsmaterial mit dem unbewussten Bewegungsrepertoire zu verbinden.

Gaga fordert den Teilnehmer heraus sich auf verschiedene Ebenen gleichzeitig zu konzentrieren. Diese Herausforderung geistiger und körperlicher Natur, ermöglicht es, sich der Bewegung, die durch die Bilder entsteht wirklich hinzugeben, eröffnet erlebbare Erweiterung des persönlichen Bewegungsrepertoires und bietet so die Möglichkeit Erfahrungsräume zu erweitern.

³⁶ vgl. Gosny, 2007, Tanz als erlebnispädagogisches Gestaltungsfeld, S.41 ff

³⁷ Der Name hat keine besondere Bedeutung, er soll nur Leichtigkeit ausdrücken, auch ein wenig Verrücktheit. (Ohad Naharin in einem Interview mit Isabell Steinböck, 2008)

„I think there are a lot of reasons behind movement; it's never one idea. It's about trying to abolish the clarity of reasons, even though I have many reasons and each reason is very clear. It can be the pleasure of movement, and can be the research of multi-dimensionality, of exaggeration, sensuality, geometry, coldness, temperature – so it can be a lot of things all in one gesture. Somehow the balance of all the things I just said changes, and this is why the gesture changes, because it is made of different balances.“ (Ohad Naharin, Interview with Susan Yung, 2007)

Vorstellungen mit denen im Gaga gearbeitet werden sind z.B. Teig mit den Händen kneten, sich kleine Explosionen im Körper vorstellen, sich einen Punkt an einem Körperteil vorstellen und ausprobieren, wo dieser Punkt angebracht werden kann, sich von oben selbst betrachten. Diese werden in Ideen von Fließen, Schütteln, Kreise zeichnen etc. eingebettet bzw. darüber gelegt.

Die Bewegungsarbeit mit Ideen aus Gaga braucht etwas Zeit, um den Teilnehmern zu ermöglichen, wirklich in die Empfindungen ‚rein zukommen‘ und ein Anleiten ist vielleicht nicht so einfach, wenn die eigene Erfahrung fehlt. Dennoch können die grundsätzlichen Überlegungen und Ideen als Anregung für die eigene Arbeit inspirieren und Lust machen, auszuprobieren.

Alleine schon das Ausbrechen oder Überwinden von gewohnten Bewegungsmustern kann als künstlerischer Prozess gesehen werden und erweitert die Erfahrungsräume der Menschen. Diese können die Wahrnehmungsfähigkeit sensibilisieren und Erlebnissfähigkeit vertiefen.

5.4. ...in der Rollenarbeit bzw. Arbeit zur Verkörperung

„Was an Darstellung interessiert, ist, dass sie ihr Dargestelltes verkörpern. Mit der Seite ihrer Existenz, ihres Erscheinens, wird zugleich die Seite der ‚Verkörperung‘ relevant. Man könnte sagen: Verkörperungen bilden die eigentliche Arbeit der Darstellung. Mit ihr gelangt Anderes in die Sicht als nur ihr Sinn, die Ordnungen ihres Bedeutens, nämlich deren nichtrepräsentierbare Präsentation.“³⁸

In Forschungen zur zum Stellenwert des Körpers in unserer Gesellschaft ist mancherorts wie bereits angeführt von einem ‚Verschwinden des Körpers‘ die Rede oder einer in Vergessenheit geratenen sinnlichen Dimension des Körpers.³⁹

Da das Theaterspiel und die Theaterpädagogik unmittelbar an den Körper gebunden sind bedeutet theaterpädagogisches Arbeiten also auch, mit den Teilnehmern körperlich zu arbeiten. Die Erkenntnis, dass es Tendenzen zur „Entkörperung“ in der Gesellschaft gibt, ist insofern bedeutsam, dass die Teilnehmer ggf. grundsätzlich körperliches Erleben zulassen, spüren, erfahren und lernen müssen. Erst mit der sinnlichen Erfahrung ist es möglich, dass Vorstellungsbilder in eine Körperlichkeit münden können. Erst dann wird der Körper als ein Instrument wahrnehmbar und es kann ein Gefühl zu einer Rollenverkörperung entwickelt werden.

Die Verkörperung einer Rolle ist eine für den Spieler herausfordernde Aufgabe, da sie zum einen ein gewisses Einfühlen und –denken in die Figur mit der nötigen Distanzierung der eigenen Person erfordert und gleichzeitig eine gewisse Selbstbetrachtung von außen verlangt.

An dieser zentralen Stelle der Rollenverkörperung laufen nun die Fäden aus Konzentration, Spontaneität, Entspannung, Durchlässigkeit, des Im-Moment-Seins in einem inneren Bild zusammen.

Während im theaterpädagogischen Arbeitsprozess, die Imagination der Teilnehmer auf verschiedenen Ebenen gefördert wird, kann eine Grundlage

³⁸ Mersch, Dieter: Paradoxien der Verkörperung. In: Nöth, Winfried, 2005, Körper – Verkörperung – Entkörperung. S.20.

³⁹ vgl. Lehmann, 1999, Postdramatisches Theater, S.362 ff

geschaffen werden, die es den Teilnehmern ermöglicht die schöpferische und kreative Kraft in ihnen für die Rollenarbeit zu aktivieren. Die für die Figur wie auch den Spieler passenden Vorstellungsbilder können so aus den Spielern selbst leichter entstehen und so eine organische Einheit mit der Person bilden.

Eine zielgerichtete Bahnung ist möglich, indem Bilder so ausgesucht werden, dass sie bereits der Idee, dem Konzept, Stück oder der Rolle entsprechen.

Wenn es die Zeit jedoch erlaubt, ist es empfehlenswert bewusst vom vorgefassten Konzept abzuweichen, um den Blick und damit wiederum Erfahrungsräume und schöpferisches Potenzial zu erweitern.

Wenn es gelingt, dass Teilnehmer im theaterpädagogischen Prozess sich in der Bewegungsarbeit die Intelligenz des Körpers zu nutzen machen und die Unterstützung des Unterbewusstseins im eigenen kreativen Prozess möglich ist, wird ihnen die Chance eröffnet, über Improvisation, ‚Zu-fälle‘, Bewegungsarbeit, die scheinbar absichtslos stattfindet, sich selbst zu überraschen, das eigene Handlungsrepertoire zu erweitern und sich als ein ‚Mehr-als‘ zu erleben. Das wiederum erweitert das künstlerische Ausdrucksvermögen und – Repertoire auf das in der theaterpädagogischen, insbesondere der Rollenarbeit zurückgegriffen werden kann bzw. von den Teilnehmern angeboten wird.⁴⁰

Der Spielleiter hat natürlich die Aufgabe die Arbeit an der Figur, an der Rolle der Teilnehmer im Dialog zu begleiten. Er kann die Spieler unterstützen, um die geeigneten Vorstellungsbilder zu finden. Die assoziative Arbeit auf der Körperebene kann so auf einer dialogischen (sprachlichen) Ebene weitergeführt werden.

⁴⁰ Wenn zum Spiel, zum Text oder zur Szene ein eigens passendes Bild gefunden wird, wird es dem Spieler zudem einfacher fallen, das in der Rolle zu verinnerlichen und zu behalten.

6. „GRENZEN DER EUPHORIE“ ODER „EINE KRITISCHE REFLEXION“

„Wenn die poetische Einbildungskraft aufhört, poetisch zu sein, wird sie bloßes Imaginieren. Dies geschieht im Besonderen wenn das Ziehen jeder Matrix entzogen wird, wenn es aufhört, einen Zug in einem Stein, auf der schattierbaren Oberfläche einer Leinwand oder in dem Klang der Stimme hervorzubringen.“ (Sallis, S.282)

Um die Imagination im poetischen, künstlerischen Kontext zu nutzen bedarf es also mehr als das reine Sich-Vorstellen. Es braucht ebenfalls ein Sich-Zeigen-Wollen, damit es zur Kunst werden kann. Zudem braucht es einen Ort an dem die Bilder ihre Kraft entfalten, nach außen scheinen können. Dieser Ort kann die Bühne meinen, auf der ein Stück aufgeführt wird oder aber nur der Körper, der über Bewegungen, Bilder von Innen nach Außen wahrnehmbar werden lässt.

Es geht in der Kunst darum, etwas hervorzubringen. Die Imagination ist die Kraft, die es zu wecken gilt und die Spieler unterstützt in ihrer schöpferischen Arbeit. Um aus diesen Bildern etwas zu gestalten, es in neue Formen der Darstellung zu bringen, braucht es auch das Handwerkszeug, das den Bildern Rahmen und Struktur zu geben vermag.

In der theaterpädagogischen Arbeit benötigt der Spielleiter ein gutes Repertoire an Angeboten, die er den Teilnehmern machen kann. Zum einen um die Spieler entsprechend zu ermutigen und zum anderen für die Formgebung dessen, was zur Aufführung gebracht bzw. im inszenatorischen Prozess zusammengesetzt werden soll.

Innerhalb dieses Prozess stellt - alleine um ausprobieren und proben zu können – Wiederholbarkeit eine wichtige Variable dar. Das bedeutet beispielsweise für die Improvisation, dass sie ab einem bestimmten Punkt über entsprechende Spielregeln und Eingrenzungen zu lenken ist. Hier gilt es, zu entscheiden, was wann für den Prozess sinnvoll und für die Teilnehmer umsetzbar ist.

Von den Teilnehmern erfordert eine Arbeit über Imagination und ‚Sinnlichkeit‘ eine generelle Bereitschaft mit der eigenen Phantasie zu arbeiten und so die eigenen Grenzen zu erweitern.

Der Raum, den die Theaterpädagogik bietet, spielend neue Erfahrungen möglich zu machen, bietet eine Chance, sinnliche Erfahrungen zu (er-)leben und auszuprobieren. Mit dem Wissen, dass in unserem Alltag meist das Sinnliche bzw. eine sinnliche Anschauung der Dinge an Relevanz verloren hat bzw. oftmals auch „Formen eigener leiblich-künstlerischer Produktivität tabuisiert und in den Bezirk der Kindheit oder der professionellen Künste verbannt“ (Weintz, S.63) werden, sind mit der Leitungsrolle eine gute Vorbereitung und ein sensibler Umgang notwendig, um den Teilnehmern ein entspanntes Sich-Einlassen zu ermöglichen.

Weiter ist zu berücksichtigen, dass in der Arbeit über den Körper, über die sinnliche Wahrnehmung, über innere Bilder nicht sofort eine Verknüpfung mit dem Bewusstsein stattfindet. Genauso wenig wie davon ausgegangen werden kann, dass alle inneren Blockaden gelöst werden, um einen ‚idealen‘ Entspannungszustand zu erreichen, der ‚maximale‘ Durchlässigkeit erlaubt.

Im Prinzip kann man es sich so vorstellen, dass der (a) Körper zusammen mit dem Unterbewussten mehr Wissen und Weisheit besitzen als unser (b) Geist oder Bewusstsein. (b) hinken in der Entwicklung immer ein bisschen hinterher, es braucht sie aber, um das Wissen von (a) in die Welt zu bringen. Es braucht also (a) als Lehrer, (b) muss jedoch auch bereit sein, zu lernen.

7. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Bereits aus den Betrachtungen des Phänomens Imagination aus Blickwinkeln verschiedener Disziplinen werden Schnittstellen sichtbar. Es ist erkennbar wie trotz unterschiedlicher Herangehensweise zur Erforschung wie auch Anwendung der menschlichen Vorstellungskraft in der praktischen Arbeit, ähnliche Ansichten zum Thema bzw. Grundbedingungen für die Praktikabilität der Imagination geteilt werden.

Genauso verhält es sich in der gezielten Nutzung imaginativer Methoden in der theaterpädagogischen und allgemein künstlerischen Praxis. Die Einbettung der Imagination in den Arbeitsprozess – unabhängig davon ob prozess- oder aufführungsorientiert – greift gleichzeitig in die verschiedenen performative Aspekte, die hier vorgestellt wurden ein. Wird die Vorstellungskraft der Teilnehmer angeregt, egal mit welcher Zielsetzung, werden dadurch innere Erfahrungsräume eröffnet. Durch eine erhöhte Empfänglichkeit und Durchlässigkeit ist es möglich, die schöpferischen Potenziale der Teilnehmer zu wecken und zu fördern und für den kreativen Prozess zu nutzen.

Für die Teilnehmer selbst bietet diese Art der Offenheit gleichzeitig die Chance gewohnte und bekannte Wege und Strukturen zu überschreiten. So werden neue Erfahrungen nicht nur im kreativen Prozess möglich, sondern ebenfalls für die eigene Persönlichkeitsentwicklung.

Werden in der theaterpädagogischen Arbeit für den Teilnehmer sowohl äußere wie auch innere verwertungsarme Räume geschaffen, bedeutet dies gleichermaßen Sicherheit, Vertrauen und weitgehende Blockadefreiheit im Spiel für die beteiligten Personen. Dies ist die Grundlage um effektiv mit Vorstellungsbildern zu arbeiten. Neue Erfahrungen, die persönliche Strukturen erweitern, sind dadurch, dass sie nicht direkt von der theaterpädagogischen Leitung intendiert werden, oft überraschend und werden von den Teilnehmern als persönlich bedeutsam erlebt.

Eine aufmerksame und mit allen Sinnen wachsame Haltung, vereinfacht und intensiviert gleichermaßen die vielschichtige Arbeit, die im performativen Prozess gefordert wird.

Sind die Teilnehmer mit allen Sinnen wach, können sie nicht nur aus ihrer eigenen kreativen Kraft schöpfen, sondern sich im Idealfall in der Gruppe gegenseitig ‚befruchten‘. Dem Theaterpädagogen bietet sich eine gute Ausgangsbasis für seine Arbeit, da sich die Teilnehmer leichter in Aufgaben einlassen können. Eine offene Haltung gegenüber neuen Erfahrungen und der Erweiterung der Erfahrungsräume, erhöht die Präsenz der Teilnehmer, da diese ein besseres Gefühl für den aktuellen Moment entwickeln. Es stellt sich

eine gute Grundlage und Grundatmosphäre für neugieriges und spielerisches Sich-Ausprobieren in Improvisation, Bewegung und Rollenarbeit ein.

Die eigene ästhetische Praxis, ermöglicht also nicht nur die Zugänge zur persönlichen Quelle der Vorstellungskraft, sondern eröffnet Erfahrungen im künstlerischen Tun, die unmittelbar die Erfahrungen mit der eigenen Wirklichkeit erweitern. Es wird ein Prozess der persönlichen Selbstentdeckung ermöglicht, welcher wiederum einen Prozess des kreativen Gestaltens unterstützt.

8. LITERATUR

- Blakeslee, Sandra / Blakeslee, Matthew (2008): *The Body Has a Mind of its Own: how body maps in Your Brain Help You Do (Almost) Everything Better*. Random House Trade, New York.
- Blankertz, Stefan / Doubrawa, Erhard (2005): *Lexikon der Gestalttherapie*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Fischer, Frankfurt am Main.
- Clavadetscher, Reto / Rosiny, Claudia (Hg.) (2007): *Zeitgenössischer Tanz*. transcript Verlag, Bielefeld.
- Damasio, R. Antonio (2007): *Ich fühle, also bin ich*. List Verlag, Berlin.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Shurkamp, Frankfurt a. M.
- Fischer-Lichte, Erika / Fleig, Anne (Hg.) (2000): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Attempto, Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *Theaterwissenschaft“ Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen*.
- Foster Leigh, Susan „Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind“ in: Cooper Albright, Ann / Gere, David (Hg.): *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Wesleyan University Press, Connecticut.
- Franklin, Eric N. (1999): *Befreite Körper. Das Handbuch zur imaginativen Bewegungspädagogik*. VAK, Kirchzarten.
- Franklin, Eric N. (2002): *Tanz-Imagination. Stark im Ausdruck und perfekt in der Technik. Das Handbuch für Training und Bühne*. VAK, Kirchzarten.
- Frege, Judith (2005): *Kreativer Kindertanz. Grundlagen – Methodik – Ziele*. Henschel, Berlin.
- Fuhr, Reinhard [u. a.] (Hg.) (2¹⁹⁹⁹): *Handbuch der Gestalttherapie*. Göttingen, Hogrefe.
- Gosny, Carolin (2007): *Tanz als erlebnispädagogisches Gestaltungsfeld*. In: Ziegenspreck, Jörg W. (Hg.): *Kleine Schriften zur Erlebnispädagogik*. Band 40. edition erlebnispädagogik, Lüneburg.

- Grotowski, Jerzy (³1999): Für ein armes Theater. Alexander Verlag, Berlin.
- Hirtz, Peter [u. a.] (2003): Bewegungskompetenzen. Herausgegeben von Prof. Dr. Herbert Haag (Kiel) und Dr. Christian Kröger (Kiel), Verlag Karl Hofmann.
- Huber, Hans-Dieter „Bildhafte Vorstellungen. Eine Begriffskartographie der Fantasie“
<http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/phantasie.pdf>
- Joraschky, Peter [u. a.] (2009): Körpererleben und Körperbild – Ein Handbuch zur Diagnostik. Verlag Schattauer GmbH, Stuttgart.
- Kappert, Detlef (1995): Kleines Handbuch für den Unterricht in Tanztheater, Tanzimprovisation und Körpersymbolik. Verlag für Ästhetische Bildung, Göttingen.
- Kant, Immanuel (1990): Kritik der reinen Vernunft. Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- Kast, Verena (2008): Zuunterst ist daher die Psyche Welt. Imagination als Verbindung von Innen und Aussen. Vortrag VHS, 60 Jahre Jung.
<http://www.verena-kast.ch/Imagination.pdf>
- Klein, Gabriele (2005): Medienphilosophie des Tanzes. In: Sandbote, Mike / Nagel, Ludwig: *Systematische Medienphilosophie*. Akademie Verlag, Berlin.
- Klein, Gabriele (2005): Die reflektive Tanzmoderne. In: Odenthal, Johannes (Hg.) tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft. Theater der Zeit, Berlin.
- Koch, Gerd / Streisand, Marianne (2003): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Schibri Verlag, Berlin.
- Kottje-Birnbacher Leonore. (2000): Katathym-imaginative Psychotherapie. In: Reimer C. / Rüger U. *Psychodynamische Psychotherapien*. Springer, Heidelberg, S.151-176.
- Lammers, Katharina „Bildung mit Theater(pädagogik) – auf dem Weg zu einem ‚Curriculum des Unabwägbaren‘?“ in: Bischoff / Brandi (Hg) „Merseburger Medienpädagogische Schriften, Band 6, Räume im Dazwischen. Lernen mit Kunst und Kultur“, 2006.
- Lampert, Frederike (2007): Tanzimprovisation. transcript Verlag, Bielefeld.

- Lazuarus, Arnold (1980): Innenbilder. Imagination in der Therapie und als Selbsthilfe. In: Wachinger, Lorenz / Mandel, Karl Herbert (Hg.) „Leben Lernen“ Nr.47, Pfeiffer, München.
- Leder, Elvira (1997): Die Rollenfindung des Schauspielers. Vergleichende Untersuchung der Methoden der Theaterpraktiker Stanislavskij und Brecht. Diplomarbeit, Universität Hildesheim.
- Lechtermann, Christina / Morsch Carsten (2004): Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten. In: Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Band 8, Verlag Peter Lang, Frankfurt.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- Mach, Ernst (1967): Grundlinien der Lehre von den Bewegungsempfindungen. E.J. Bonset, Amsterdam.
- Nöth, Winfried / Hertling, Anke (Hg.) (2005): Intervalle 9. Schriften zur Kulturforschung. Körper – Verkörperung – Entkörperung. university press, Kassel.
- Roselt, Jens (2008): Phänomenologie des Theaters. Fink, München.
- Sallis, John (2010): Einbildungskraft: Der Sinn des Elementaren. Mohr Siebeck, Tübingen.
- Schmitt, Peter (1990): Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielstandes im deutschsprachigen Raum (1700-1900). Niemeyer, Tübingen.
- Singer, Wolf (2006): Vom Gehirn zum Bewusstsein. Shurkamp, Frankfurt am Main.
- Singer, Wolf (Hg.) (1994): Gehirn und Bewusstsein. Spektrum, Heidelberg.
- Tschechow, Michael (1979): Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Werner Classen, Zürich.
- Varela, Francisco (2000): Imagination als das eigentliche Leben. In: Baumunk, Bodo-Michael (Hg.) (2000): Träumen: Sinne, Spiele, Leidenschaften. Über die subjektive Seite der Vernunft. Henschel, Berlin. S. 56 – 59.
- Weintz, Jürgen (1998): Theaterpädagogik und Schauspielkunst: ästhetische und psychosoziale Erfahrungen durch Rollenarbeit. AFRA-Verlag, Butzbach-Griedel.

- Wermerlskirch, Wolfgang (Hg.) (1988): Lee Strasberg. Schauspielen und das Training des Schauspielers. Alexander Verlag, Berlin.
- Zopora, Ruth (1995): Action Theater. The Improvisation of Presence. North Atlantic Books Berkeley, California.
- Zinker, Joseph / March-Nevis, Sonja (1994): Die Ästhetik der Gestalt-Paartherapie. In: Wheeler, Gordon / Backmann, Stephanie (Hg.) (1999): Gestalttherapie mit Paaren. Hammer-Verlag, Wuppertal.

9. OUTTAKES

Während des Literaturstudiums zu der vorliegenden Arbeit, bin ich auf viele - wie ich finde – wundervolle Zitate gestoßen, die ich nicht ganz beiseite lassen konnte und denen hier ein ganz besonderer Platz zugute kommen soll:

The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself.

William Blake, Milton

Der rein leidensfreie Geist befasst
Sich mit dem Stoffe nicht, ist aber auch
Sich keines Dings und seiner nicht bewusst
Für ihn ist keine Welt denn außer ihm
Ist nichts. – Doch, was ich sag', ist nur Gedanke.

Hölderlin: Hyperion. Metrische Fassung (1794/95)

Das Vermögen der Einbildungskraft setzt eine unendliche Grenze.

Johann Gottlieb Fichte

„Sie wird wie ein Geschenk sein – [...] ein Geschenk, das immer von neuem ankommen muss, kein Geschenk, das, wenn es einmal kommt, dann besessen wird und zur Verfügung steht.“ (Sallis, S.180)

„...bringt die Einbildungskraft den Unsinn dazu, in den Sinn einzudringen und diesem innezuwohnen...“ (Sallis, S.176)

„Die Wissenschaft des imaginativen Denkens und der Darlegung des so Gedachten ist die Ästhetik der Phantasie“ (Huber, S.185)

„Die Phantasie, das Unbewusste und das Unterbewusste anzuregen, ist das stärkste Mittel der künstlerischen Arbeit.“
(Wermelskirch, Interview ‚Der Schauspieler und er selbst‘, S.122)

„Reiche Schätze warten in Ihrem Inneren darauf, entdeckt zu werden.“
(Franklin, 2002, S.41)

„Alle schönen Künste, [...] sind Künste der Einbildungskraft“ (Sallis, S.275)

„Im Theater ist alles phantastisch; nichts und niemand ist das, als was es sich äußerlich zeigt.“ (Sallis, S.175)

„Erst der Auftritt im Bewusstsein schafft die Bühne des Erlebens, indem etwas sich zeigt.“ (Lehmann, S.153)

„Ästhetischer Genuß ist objektiver Selbstgenuß.“ (Roselt, S.313)

„Bewegung ist der Ausdruck dessen, was der Mensch fühlt, was ihn im Innersten bewegt.“
Susanne Linke

„Everyone should dance every day, for a few minutes at least.“

Ohad Naharin

„Through dance and art, we can show people that new solutions and new ideas can be better than old ideas and old solutions“

Ohad Naharin

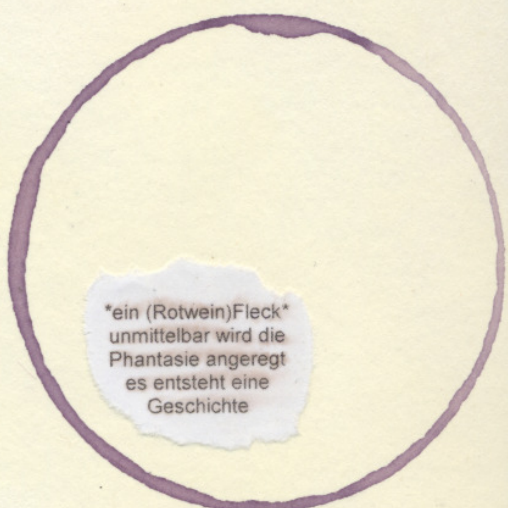
„Spontaneität bedeutet im Moment zu sein“ (Wörterbuch der Theaterpädagogik, S.138)

„To relax our attention into the present moment is extraordinarily simple, but, for most of us, it demands a lifetime of practice.“ (Zaporah, S.xx)

„At some point we must look inward for our education.“ (Zaporah, S.xxii)

„Wenn eine Figur von unsichtbaren Kräften gezogen, gedrückt, geworfen wird, [sieht] der Körper wirklich überrascht aus. Überrumpelt.“

Crystal Pite



ein (Rotwein)Fleck
unmittelbar wird die
Phantasie angeregt
es entsteht eine
Geschichte