

Um Leib und Leben

**Zur Bedeutung der Körperarbeit und
körperorientierter Schauspieltechniken in der
theaterpädagogischen Arbeit**

**Wissenschaftliche Abschlussarbeit
im Rahmen der Vollzeitausbildung 2004
zur Theaterpädagogin BUT
an der Theaterwerkstatt Heidelberg**

**vorgelegt von
Isabella Bischoff
Adlerstr. 12
79098 Freiburg**

Inhaltsverzeichnis

1	<i>Einleitung</i>	4
2	<i>Philosophische und soziologische Grundlagen</i>	6
2.1	Körperbilder	6
2.1.1	Körper und Geist bei Descartes.....	6
2.1.2	Die Konzeption von Leib und Körper.....	6
2.2	Die Kunst der Selbstgestaltung	8
2.2.1	Identität als Kunstwerk.....	8
2.2.2	Die Bedeutung des Leib-Körpers für die Gestaltung des Selbst.....	8
3	<i>Körperlichkeit in der modernen Gesellschaft</i>	10
3.1	Der Prozess der Zivilisation	10
3.2	Moderne Zeiten	10
3.2.1	Erfahrungswelten im technologischen Zeitalter.....	10
3.2.2	Der Trend zur Körperlichkeit.....	11
3.2.3	Der Körper und die Suche nach dem Glück.....	11
4	<i>Die Verkörperung in den Schauspieltechniken</i>	13
4.1	Der Akt der Verkörperung	13
4.2	Konstantin S. Stanislawski	13
4.2.1	Erleben und Verkörpern.....	13
4.2.2	Die Physische Handlung.....	14
4.2.3	Zur Bedeutung des Körpertrainings.....	15
4.3	Wsewolod E. Meyerhold	15
4.3.1	Die Taylorisierung des Theaters.....	15
4.3.2	Die Grundidee der Biomechanik.....	16
4.3.3	Die Trainingsmethode der Biomechanik.....	16
4.4	Michail Èechov	17
4.4.1	Imagination als Gestaltungsprinzip.....	17
4.4.2	Der imaginäre Leib.....	18
4.4.3	Die psychologische Gebärde.....	18
4.4.4	Psycho-physische Übungen.....	19
4.5	Jerzy Grotowski	19
4.5.1	Auf der Suche nach der Totalität.....	19
4.5.2	Theater als totaler Akt.....	20
4.5.3	Die "exercis es plastiques".....	21
4.6	Jacques Lecoq	21

4.6.1	Die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt	21
4.6.2	Der Fixpunkt der Neutralität	22
4.6.3	Analyse und Technik der Bewegung.....	23
4.7	Zusammenfassung – Die Bedeutung des Körpers für die Rollengestaltung	24
5<i>Chancen der Körperarbeit und körperorientierter Schauspieltechniken in der Theaterpädagogik</i>.....	26
5.1	Vorbereitende Körperarbeit	26
5.1.1	Schulung von Körperwahrnehmung und Körperbewusstsein	26
5.1.2	Förderung der Spielbereitschaft	27
5.1.3	Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten	27
5.1.4	Förderung des Zusammenspiels	28
5.2	Rollenarbeit	28
5.2.1	Figurenentwicklung aus Körperimprovisationen	28
5.2.2	Verkörperung innerer Zustände.....	29
5.3	Auswirkungen auf die Persönlichkeitsentwicklung	29
6	<i>Resümee</i>	31
	Literaturliste	33

1 Einleitung

Der Körper ist – neben der Sprache¹ – *das* zentrale Ausdrucksmittel des Theaters. Die Verkörperung einer Rolle, d.h. die bewusste Gestaltung und Wiederholbarkeit des gestischen Ausdrucks, und das theatrale Zusammenspiel erfordert eine sensible Körperwahrnehmung, physische Beweglichkeit und eine Durchlässigkeit für das Wechselspiel zwischen inneren und äußeren Impulsen.

Das Verhältnis zum Körper in der heutigen Gesellschaft jedoch steht diesen Anforderungen eher im Wege. Es ist geprägt durch den Zwang zur Selektion von Wahrnehmungen, zur Beherrschung von Trieben und Gefühlen und den Verlust von Körperlichkeit. Die leiblich-sinnliche Einheit ist verloren gegangen; das innere Bewegtsein ist weitgehend abgeschnitten von der äußeren Bewegung. Diese zivilisatorischen Verluste muss sich der moderne Mensch wieder aneignen, um Theater spielen zu können.

Wie dies geschehen kann im Rahmen theaterpädagogischer Tätigkeit, ist das Thema dieser Arbeit. Sie untersucht die Chancen der Körperarbeit und körperorientierter Schauspieltechniken in der theaterpädagogischen Praxis mit erwachsenen Laien.

Hierbei liegt das Hauptinteresse auf der Rollengestaltung. Arbeitsfelder wie beispielsweise die Anwendung theaterpädagogischer Methoden in der sozialen Arbeit oder Erwachsenenbildung finden also keine Berücksichtigung..

Im Zentrum steht die Frage, wie, ob und inwieweit es über Körperarbeit möglich ist, in der Erarbeitung einer Theaterfigur die Spaltung des modernen Menschen in ein psychisch-geistiges Innenleben und einen äußeren Körper aufzuheben.

Wo entstehen durch den ästhetischen Prozess für die Spielenden Freiräume, die sich auch in der realen Welt im Bezug auf die Gestaltung des Selbst auswirken? Ist das Theater in der Lage, die psychophysische Einheit des Menschen wiederherzustellen?

Die Körperarbeit ist für die theaterpädagogische Arbeit grundlegend. Nur sie ermöglicht es, die Befangenheit des eigenen Körpers, energetische Blockaden und körperliche Unbeweglichkeiten zu überwinden und auf diesem Weg eine Vielfalt und Stimmigkeit im gestischen Ausdruck zu finden. Sie ist somit Basis jeglicher Rollenarbeit. Mehr noch, gerade für eine Arbeit mit Laien birgt ein Ansatz, bei dem nicht aus dem inneren Erleben, sondern ausgehend von Körperhaltungen und Bewegungen Rollen erarbeitet werden, eine große schöpferische Kraft. Oft entstehen Figuren, die sich in Körpererscheinung und Charakter stark von den privaten Personen unterscheiden. Die Spielenden schöpfen dabei aus ihrem eigenen körperlichen Potential und übertreten gleichzeitig ihre persönlichen Grenzen.

In dieser Grenzüberschreitung bekommt jede Körperarbeit im Kontext des Theaters immer auch einen pädagogischen, wenn nicht sogar therapeutischen Effekt, auf den jedoch im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande hingewiesen werden kann.

Der erste Teil der Arbeit wird einen kurzen Überblick über das Körperbild in den heutigen philosophischen und soziologischen Diskursen geben. Es werden Konzepte vorgestellt, die die Trennung des Menschen in Geist und Körper (Descartes) durch eine dialektische Sichtweise aufzuheben versuchen.

¹ Wobei streng genommen die gesprochene Sprache, also die Artikulation derselben, ebenfalls aus der Bewegung des Körpers entsteht.

In diesem Denken ist der Leib für die Wahrnehmung und Gestaltung der Welt konstitutiv, während der äußere Körper das Objekt menschlichen Handelns ist. Im Weiteren wird die Bedeutung des Körpers für die performative Gestaltung des Selbst in den postmodernen Identitätstheorien erläutert werden. (Kap. 2)

Nach der Darstellung des geistesgeschichtlichen Hintergrunds folgt im Anschluss eine Betrachtung der realen Wirklichkeit. Nach einem kurzen historischen Abriss zur Geschichte der Zivilisation wird auf den Einfluss moderner Technologien auf das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper eingegangen. Es zeigt sich eine Gesellschaft, in der die Individuen versuchen, dem Verlust von sinnlicher Erfahrung durch eine fast kulthafte Hinwendung zum Körper entgegenzuwirken. Der Körper wird zum Objekt der glücksversprechenden Selbstmodellierung, die aber selbst in dem gesellschaftlich gegebenen instrumentellen Körperumgang stecken bleibt (Kap.3).

Die Dualität von *Leib sein* und *Körper haben* ist dagegen im Theaterspiel, genauer gesagt in der Rollengestaltung, ein konstitutives Moment. Bei der Verkörperung einer Figur ist die Funktion des Leib-Körpers als Subjekt *und* Produkt der theatralen Handlung immer bewusst. Deshalb werden in einem nächsten Schritt die Schauspieltechniken von Stanislawski, Meyerhold, M.Èechov, Grotowski und Lecoq² untersucht auf Methoden, die geeignet sind, die wechselseitige Durchdringung von äußerem Körper und innerer Haltung zu fördern. Der Schwerpunkt wird dabei auf Ansätze gelegt, mit denen eine Figur ausgehend von der äußeren Körperform entwickelt oder vertieft werden kann. (Kap.4).

Im letzten Kapitel werden die Chancen der Körperarbeit und der körperorientierten Schauspieltechniken in der Theaterpädagogik vorgestellt. Es wird gezeigt, wie Körperbewußtsein, Spielbereitschaft, Gestaltungsrepertoire und das Zusammenspiel durch ein regelmäßiges Training gefördert werden können. Auch soll geprüft werden, welche der dargestellten Schauspielmethoden für die Rollenarbeit mit Laien einsetzbar sind. Am Ende werden erste Antworten auf die Frage nach den Auswirkungen der Körperarbeit und des Theaterspiels auf die alltägliche Gestaltung des Selbst gegeben. (Kap.5)

² Die Autorin sah sich gezwungen, aufgrund der Begrenztheit der Arbeit eine Auswahl unter den Schauspieltheorien zu treffen. Sie ist sich bewusst, dass beispielsweise die Arbeiten von B. Brecht, A. Artaud oder E. Barba weitere wichtige Aspekte zum Thema beitragen könnten.

2 Philosophische und soziologische Grundlagen

2.1 Körperbilder

2.1.1 Körper und Geist bei Descartes

Die Philosophie Descartes veränderte im 17. Jahrhundert grundlegend das menschliche Denken und damit das Verhältnis des neuzeitlichen Menschen zu sich und der Welt. Die Unterscheidung einer Außen- und einer Innenwelt legte den Grundstein für die Unterscheidung von Subjekt und Objekt und eine dualistische Trennung des Menschen in Körper und Geist. Das Cartesianische Subjekt vergewisserte sich seiner selbst über den Geist ("ich denke, also bin ich"); der Körper wurde der außerhalb des Menschen liegenden Objektwelt zugeordnet. Dieser Dualismus und seine Überwindung ist bis heute Thema soziologischer und philosophischer Theorien.

Er findet sich vor allem in den Diskussionen um die Körper-/Leib-Konzeption und daran anknüpfend in den postmodernen Theorien zum Verhältnis von Körper und Identität.

2.1.2 Die Konzeption von Leib und Körper

Heutige philosophische Ansätze unterscheiden zwischen Leib und Körper und versuchen auf diesem Weg, den Cartesianischen Dualismus und das daraus resultierende instrumentelle Verhältnis des Menschen zu seinem Körper zu überwinden.³ Der Leib wird in diesen Theorien als lebendige körperlich-seelische Einheit begriffen, der Körper als der von der Naturwissenschaft beschriebene materielle Leib. Nicht der vom Körper abgespaltete Geist, sondern der Leib ist konstitutiv für das Verhältnis zur Welt, als Ort der Wahrnehmung und aktiven Gestaltung. Die "Dialektik von Leib-Sein und Körper-Haben"⁴, wie sie beispielsweise Helmuth Plessner formulierte, versucht den Leib in seiner Doppelrolle als Objekt *und* Medium des menschlichen Subjekts zu vereinen.

Seit den 70er Jahren verlagerte sich die wissenschaftliche Debatte hin zu der Frage nach der historisch-kulturellen Bedingtheit des Körpers, bei der sich zwei soziologische Theorien diametral gegenüberstanden: der naturalistische Ansatz, der die Ursprünglichkeit leiblicher Erfahrung betonte und der konstruktivistische Ansatz, der den habituellen, gesellschaftlich geformten Charakter des Körpers ins Zentrum stellte. Letzterer betrachtet den Körper nicht als Teil einer unveränderlichen Natur, sondern als gesellschaftliche und somit historisch veränderbare Konstruktion. Im Zentrum dieser Auseinandersetzungen sind die Arbeiten von Michel Foucault, der beispielsweise anhand der Geschichte des Gefängnisystems⁵ die Disziplinierung der Körper und deren daraus folgende Prägung als Ausdruck und Voraussetzung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft beschrieb. Der menschliche Körper ist bei Foucault Objekt der Macht und "Einschreibefläche kultureller Muster, Normen und Disziplinierungen"⁶. Dieser poststrukturalistische Begriff von Körper als Text, in den sich die gesellschaftliche

³ Vgl. dazu Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. 1974.

Vgl. auch Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. 1981.

⁴ Zitiert nach: Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Wörterbuch der Theaterpädagogik. 2003. S.185.

⁵ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. 1976.

⁶ Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Wörterbuch der Theaterpädagogik. 2003. S.185.

Wirklichkeit einschreibt, vernachlässigte jedoch die leiblich-sinnliche Dimension menschlicher Existenz.

Innerhalb der Debatten um die Konstruktion und Dekonstruktion des Körpers haben für die Theaterpädagogik vor allem die Konzepte eine Relevanz, die versuchen, die polarisierten Standpunkte durch eine duale Sichtweise aufzuheben.

”Die Umstände, Ausdrucksformen, Bedeutungszuschreibungen und Umgangsweisen mit leiblich affektiven Erfahrungen sind sozial und kulturell geprägt, das unmittelbare Betroffensein von ihnen ist hingegen universell. Sozial konstruiert – und damit Kultur – ist also nicht das Leibsein, sondern das Körperhaben.”⁷

Postuliert wird die Gleichzeitigkeit und Wechselwirkung zwischen der Leibgebundenheit des Menschen und der Historizität seiner körperlichen Erfahrung.

”Nicht mehr der biologische, auch nicht der soziale Körper ist es, was angesteuert wird, sondern eine Synthese beider, der sinnhafte Leib als simultanes Etwas, das sowohl Natur, als auch Kultur ist und in dieser Doppel- wie Zwiespältigkeit die Basis für die Ausbildung von Selbst und Gesellschaft bereitstellt”⁸

Der Leib-Körper ist demnach immer zugleich Träger des handelnden Ichs und Produkt gesellschaftlicher Beeinflussung. Sowohl die sozialen Beziehungen als auch der Selbstbezug werden vom Körper aus wahrgenommen und geschaffen.

”So verlaufen im Körper immer Prozesse der Subjektivierung *und* der Objektivierung: Er handelt als Teil der sozialen Welt, die wiederum in ihm körperlich geworden ist. [Hervorhebung im Original]”⁹

Die Doppelfunktion des Leib-Körpers als Akteur und Produkt läßt sich im Theater als einem ästhetischen, d.h. künstlerischen Schaffensprozess besonders deutlich zeigen. In einem Akt der bewußten Gestaltung produziert der (schauspielende) Körper Zeichen und ist selbst Zeichen¹⁰. Ebenso stellt er selbst das Medium dar, mit dem diese Zeichen geschrieben und gelesen werden, er überschreitet damit die rein semiotische Funktion. Dieter Mersch beschreibt diesen komplexen Zusammenhang folgendermaßen:

”(...) dem *Ereignis der Leiblichkeit* [kommt] eine eigene Kraft zu, die der Gefangenschaft ihrer präformierten Ordnung im Wortsinne ent-springt. Solches *Ent-springen* geschieht doppelsinnig: Es geht aus ihr hervor, wie es der Struktur des Symbolischen umgekehrt entgeht. Zwar sind den Körpern im Laufe ihrer individuellen wie sozialen Geschichte mannigfache Versehrungen und Schnitte zugefügt worden, gleichwohl gehen sie in keinem System der Zeichnung oder Repräsentation vollständig auf: Sie entziehen sich. Dies erhellt sich schon daraus, daß der eigene Leib nie nur als determinierende Struktur, als Schrift erfahren wird. Weder fügt er sich einem natürlichen Symbolismus, noch den Insignien kultureller Einschreibung, auch wenn die Dressur unleugbar zur sozialen Existenz gehört.[Hervorhebungen i. Orig.]”¹¹

⁷ Gugutzer, Robert: Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität. Wiesbaden (Westdeutscher Verlag) 2002. Zitiert nach: Rohr, Jascha: Netzwerke und Gestaltenwandler. Zur Situierung von Körper und Identität. In: Rohr, Elisabeth (Hg.): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben. 2004. S.34.

⁸ Probst, Peter: Von der somatischen Wende zum ästhetischen Aufbruch. In: Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Ohne Körper geht nichts. Lernen in neuen Kontexten. 1999. S.53.

⁹ Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. 2003. S.185.

¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. 1983. S. 47-99.

¹¹ Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. 2002. S.69.

Die Leiblichkeit als Grundvoraussetzung des körperlichen Ausdrucks verweist also – nicht nur im Theater – auf einen Bereich, der sich der Zeichenhaftigkeit, der Konstruktion und der Deutung des Körpers entzieht.

2.2 Die Kunst der Selbstgestaltung

2.2.1 Identität als Kunstwerk

Auch in den postmodernen Theorien zur Konstruktion von Identität findet sich die Auseinandersetzung mit dem Cartesianischen Denken wieder. Identität wird heute weder als etwas dem Menschen Gegebenes, Innewohnendes gesehen noch als statisches Ziel eines Selbstentwicklungsprozesses.

In Anknüpfung an Foucaults Begriff der "Ästhetik der Existenz"¹² wird das Ästhetische als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung und Gestaltung der Welt und des Selbst neu formuliert. Grundthese ist, dass das moderne Subjekt gezwungen ist, seine Identität ständig neu zu schaffen wie ein Künstler sein Werk. Diese "Kunst der Selbstgestaltung"¹³ steht im Gegensatz zur Selbsterfahrung im Sinne einer Suche nach dem eigenen wahren Wesen.

"Die kunstvolle Konstruktion von Identität ist ein nie endender Prozeß, (...). Ein Ergebnis einer unverrückbaren, feststehenden Identität kann es nicht geben: Das sich gestaltende Selbst schafft sich immer wieder neu, (...)." ¹⁴

Dieser permanente Akt der Selbsterfindung bedeutet in jedem Moment eine Multiplizität, Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit der Identität. Das Subjekt muß also ständig versuchen, eine gewisse Kohärenz, einen Zusammenhang zwischen den eigenen vielfältigen und teilweise widersprüchlichen Erfahrungen in Gegenwart und Vergangenheit herzustellen. In diesem Prozess ist das Selbst immer Subjekt und Objekt zugleich. Das Ergebnis wurde von Wilhelm Schmid mit dem Satz "Ich bin meine Widersprüche"¹⁵ treffend zusammengefaßt. Hier wird der Unterschied zum ursprünglichen Identitätsbegriff, d.h. dem Streben nach einer Übereinstimmung des Selbst mit seinem als Wahrheit und Einheit gesetzten inneren Wesen, in aller Deutlichkeit sichtbar. Es drängt sich sogar die Frage auf, inwiefern Identität heute "eher ein normatives Ideal als ein deskriptives Merkmal der Erfahrung"¹⁶ darstellt?

Der Prozess der Selbstgestaltung erfordert die Fähigkeit zur Selbstreflexion und zur Entscheidung zwischen verschiedenen Möglichkeiten. Er geschieht nie völlig frei, sondern zum einen innerhalb eines sozialen Netzes, d.h. in Reflexion und Auseinandersetzung mit anderen, zum anderen auf der Grundlage gesellschaftlicher Prägungen und unter konkreten Machtverhältnissen. Dies erfordert vom Einzelnen immer auch eine kreative, teils widerständige Erweiterung der eigenen Möglichkeiten.

2.2.2 Die Bedeutung des Leib-Körpers für die Gestaltung des Selbst

Der Leib-Körper spielt in der Kunst der Selbstgestaltung wiederum eine doppelte Rolle: Er ist Gestalter und zu gestaltendes Material. Der Leib ist einerseits Teil des Selbst, d.h. er ist die Grundvorausset-

¹² Vgl. Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd.1. Der Gebrauch der Lüste. 1986.

Vgl. Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd.2. Die Sorge um sich selbst. 1989.

¹³ Vgl. Scherger, Simone: Die Kunst der Selbstgestaltung. In: Schneider, Irmela (Hg.) u.a.: Was vom Körper übrigbleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. 2000. S. 235-251.

¹⁴ Ebenda. S.237.

¹⁵ Schmid, Wilhelm: Philosophie der Lebenskunst. Frankfurt a. M. 1998. Zitiert nach: Ebenda. S.238.

¹⁶ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. 1991. S.38.

zung des Lebens und seiner Gestaltung. Gleichzeitig ist der Körper der Ort, an dem sich das Selbst inszeniert. In den postmodernen Theorien erscheint Identität als historische, soziale und geschlechter-spezifische¹⁷ Konstruktion des Körpers. Diese wird durch leibliche Zeichen performativ hervorgebracht. Das bedeutet, dass sich das Selbst mit seinen körperlichen Handlungen, durch die es sich ausdrückt, erst selbst als Effekt konstruiert. Dabei ist das performative Handeln nicht als ein einzelner, sondern als ständig zu erneuernder Akt aufzufassen. So wird der Leib als Subjekt und Objekt der performativen Gestaltung des Selbst multipel und veränderbar wie die Identität und muss ebenfalls durch die Klammer der Kohärenz zusammengehalten werden.

Die Autorin geht von einer wechselseitigen Beeinflussung geistesgeschichtlichen Denkens und der realen Wirklichkeit aus, d.h. die wissenschaftlichen Diskurse sind immer gleichzeitig Ausdruck und Ursache gesellschaftlicher Veränderung, in diesem Fall der Körperwahrnehmung und Gestaltung des Selbst.

Im folgenden Kapitel wird nun auf die gelebte Realität, sprich das Verhältnis des modernen Menschen zu seinem Körper eingegangen.

¹⁷ Vgl. hierzu Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. 1991.

3 Körperlichkeit in der modernen Gesellschaft

3.1 Der Prozess der Zivilisation

Das Verhältnis des heutigen Menschen zu seinem Körper¹⁸ ist geprägt durch einen Jahrhunderte dauernden Prozess der Zivilisierung und Disziplinierung im Zuge der Entstehung der bürgerlichen Industriegesellschaft.¹⁹ Im Laufe dieser Entwicklung waren die Menschen gezwungen, ihre Gefühle und Bedürfnisse (Lust, Hunger, Aggressionen, Trauer, Freude ...) zu kontrollieren, zu verschieben bzw. zu unterdrücken. Die gesellschaftliche Zurichtung hatte auch eine starke Verdrängung des biologischen Körpers zur Folge: Körpergerüche, -geräusche, -flüssigkeiten etc. werden heute als Störfaktoren empfunden. Bestimmte Körpererfahrungen bekamen ihren Platz im Bereich des Privaten (Körperausscheidungen, Sex, ...) oder am Rand der Gesellschaft zugewiesen (Krankheit, Tod ...).

Mit zunehmender Rationalisierung des Lebens verwandelte sich die Disziplinierung von außen in einen gesellschaftlichen Zwang zum Selbstzwang. Die Kontrolle über den Körper wurde internalisiert. Die öffentlichen Körper wurden abstrakter, die privaten subjektiver. Mit der Veränderung des Körperbewußtseins veränderte sich auch die Wahrnehmung des Selbst. Ein hohes Maß an Selbstreflexion und zielgerichtetem bewußten Handeln wurde notwendig.

Die Körper der heutigen Zeit sind die Materialisierungen dieses zivilisationsbedingten Disziplinierungsprozesses.

3.2 Moderne Zeiten

3.2.1 Erfahrungswelten im technologischen Zeitalter

In Zeiten der modernen Technologien scheint der gesellschaftliche Umgang mit dem menschlichen Körper eine neue Qualität erreicht zu haben.

Durch die Transplantations-, Gen- und Reproduktionstechnologie werden einschneidende Modifikationen am menschlichen Körper machbar. Der Körper droht zum medizinischen Ersatzteillager und Manipulationsobjekt zu werden.

Die modernen Kommunikationstechniken reduzieren persönliche Begegnungen und mit ihnen die Möglichkeit körpersprachlicher und sinnlicher Kommunikation. Apokalyptische Visionen beschwören deshalb das Verschwinden der Körper durch die digitalen Technologien.²⁰ Die Autorin schließt sich dagegen Positionen an, die dieser Auffassung widersprechen, aber durchaus als Folge der verstärkten

¹⁸ Trotz der genauen Differenzierung der Begriffe *Leib* und *Körper* im vorigen Kapitel wird die Verfasserin im weiteren Verlauf der Arbeit i.d.R. den Begriff *Körper* benutzen, da er dem Alltagsgebrauch entspricht und Ausdruck des Objektbezugs des heutigen Subjekts ist. Wo eine besondere Betonung auf den "Leib" mit seiner sinnlichen Dimension notwendig ist, wird dies explizit berücksichtigt werden.

¹⁹ Vgl. z.B. Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Bd.1: Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes. ⁹1983.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Bd.2: Wandlungen der Gesellschaft – Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. ⁹1983.

²⁰ Vgl. z.B. Rohr, Elisabeth: Einleitung. In: dies. (Hg.): Körper und Identität. 2004. S.11.

Digitalisierung und Medialisierung eine Veränderung der Körperbilder und sinnlichen Erfahrungen sowie einen neuen Bezug zur realen Lebenswelt und Körperlichkeit konstatieren.²¹

In der Arbeitswelt verliert die physische Kraft an Bedeutung. Immer weniger Menschen sind körperlich gefordert, statt dessen muss ein Umgang mit den Folgen hoher nervlicher und psychischer Belastungen und mangelnder Bewegung gefunden werden. Der Arbeitskörper verschwindet und taucht als Freizeitkörper wieder auf.

Die urbane Umgebung mit ihrer Reizüberflutung nötigt zu einer ständigen Selektion von Wahrnehmungen: die Sinne stumpfen ab, das Körpererleben ist nur eingeschränkt möglich.

Die Reduzierung der sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten verändert vor allem auch die Sozialisationsbedingungen von Kindern, deren Folgen zunehmend in Form von Einschränkungen motorischer, sensorischer, kommunikativer u.a. Fähigkeiten zutage treten.

3.2.2 Der Trend zur Körperlichkeit

In dieser Welt der Technisierung, Medialisierung und Urbanisierung ist neben der beschriebenen Körperdistanz auch eine Hinwendung zum Körper festzustellen.

Bodybuilding, Wellness, Fitness, Anti-Aging boomen, genährt von der Hoffnung auf ewige Jugend und Gesundheit. Outdoorbewegung und Erlebnispädagogik suchen körperliche Erfüllung in Grenzerfahrungen. Das Interesse an Körper- und Entspannungstechniken, freiem Tanz, asiatischer Medizin, Meditation und Kampfkunst etc. ist Ausdruck einer breiten Körperbewußtseinsbewegung.

In dieser Wendung zum Körper, die individuell als Körperbefreiung empfunden wird, aber auch ein großes Maß an Disziplin erfordert, steckt eine starke Ambivalenz:

„Zeichnet sich einerseits eine neue Körperqualität ab, ist die Abgrenzung zur gesellschaftlichen Inbetriebnahme letzter Ressourcen des Körpers nicht immer eindeutig“²²

Denn neben der vordergründigen Suche nach einem Ausgleich mangelnder Bewegung und Sinnlichkeit ist diese auch Ausdruck eines instrumentellen Verhältnisses zum eigenen Körper: Er wird als ein zu vollendendes, manipulierbares Etwas behandelt. Dabei ist jede/r für seine/ihre eigene Gesundheit, Fitness und Vollkommenheit verantwortlich, unabhängig von gesellschaftlichen Risiken wie beispielsweise schädlichen Umwelteinflüssen oder Arbeitsbedingungen.

Der Körper wird zum Ort der Selbstinszenierung, zum Kunstkörper, den es zu kultivieren gilt. Er wird zum Aushängeschild des Ich, das Platz bietet für identitätsstiftende Accessoires wie Markenkleidung, Tattoos, Piercings oder auch Silicon-Implantate.

Neben diesem manipulativen Aspekt der Hinwendung zum Körper ist auch eine Tendenz zur Enttabuisierung der menschlichen Vergänglichkeit erkennbar: Themen wie Krankheit, Tod und Schmerz rücken stärker ins gesellschaftliche Interesse.

3.2.3 Der Körper und die Suche nach dem Glück

In dem Trend zur Körperaufwertung drückt sich ein verändertes Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft aus.

²¹ Vgl. z.B. Lecker, Martina: Like Angeles: Wohl bekomms dem Körper in den S(t)immulatoren vom Flug bis zum Sex. In: Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Ohne Körper geht nichts. 1999. S.61 ff.

”Der Körper wird als Fluchtpunkt und Projektionsfläche verwendet, um den psychischen, sozialen und somatischen Kosten des Modernisierungsprozesses entgegenzusteuern und auch um Protest auszudrücken”²³

Das sich ständig neu gestaltende Selbst ist auf verlässliche Informationen seiner Sinne angewiesen. Auf der Suche nach Halt und Orientierung werden Ich-Erlebnisse und Körperempfindungen als sinngebende Erfahrungen kultiviert, mit denen die Folgen der Freisetzung aus traditionellen Strukturen überwunden werden sollen. In einer unüberschaubaren, globalisierten Welt konzentriert sich das Individuum ”auf das scheinbar einzig verfügbare Objekt, den letzten Hort der Eigenmächtigkeit des Subjekts, den Körper”²⁴, um sich der eigenen Einflußmöglichkeiten zu versichern. Im Gegensatz zur abstrakten Gesellschaft ist der eigene Körper konkret sichtbar und verfügbar, Investitionen versprechen direkten Erfolg. Der Körper als Ort der Selbstmodellierung wird zur sinngebenden Instanz, an die eine hohe Glückserwartung gestellt wird. Möglich ist auf diesem rein individuellen Weg zwar die ”Herstellung eines Biotops individueller Authentizität”²⁵. Die Entfremdung von Körper, Natur und sozialem Erleben in der modernen Gesellschaft läßt sich jedoch auf diese Weise nicht völlig aufheben.

”Paradoxerweise werden (...) gerade durch diese Fixierungen auf den Körper Individualisierungs- und Fragmentierungstendenzen fortgeschrieben und die soziale Kontextualisierung des Individuums immer fragwürdiger und labiler.”²⁶

Hier stellt sich die Frage, ob und wie es gelingen kann, den Leib und die Sinne wiederzubeleben, ohne den instrumentellen Umgang mit dem Körper weiterhin zu reproduzieren. Ist es überhaupt möglich, die Trennung von Körper und Geist nicht nur im philosophischen Diskurs, sondern in der realen Welt aufzuheben, oder ist diese unwiderruflich?

Wo sind die Freiräume, die sich im Prozess der Selbstgestaltung durch die unaufhebbare lebensnotwendige Verknüpfung jeglicher Wahrnehmung und Gestaltung an den Leib öffnen? Wie können sie belebt und ausgebaut werden? Welche Bedeutung kommt dabei dem Schauspiel und der Theaterpädagogik zu?

²² Naumann, Gabriela: Widersprüchliche Alltagserfahrungen des Körpers. In: Koch, Gerd (Hg.): Ohne Körper geht nichts. 1999. S.19.

²³ Ebenda. S.23.

²⁴ Rohr, Elisabeth (Hg.): Einleitung. In: dies. (Hg.): Körper und Identität. 2004. S.10f.

²⁵ Rittner, Volker: Körper und Körpererfahrung in kulturhistorischer Sicht. In: Bielefeld, Jürgen (Hg.): Körpererfahrung. Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens. 1986. Zitiert nach: Naumann, Gabriela: Widersprüchliche Alltagserfahrungen des Körpers. 1999. S.23.

²⁶ Rohr, Elisabeth (Hg.): Einleitung. In: dies. (Hg.): Körper und Identität. 2004. S.11.

4 Die Verkörperung in den Schauspieltechniken

4.1 Der Akt der Verkörperung

Im Theaterspiel finden sich wesentliche Aspekte wieder, die bereits für den Prozess der Selbstgestaltung beschrieben wurden. Zentrales Ausdrucksmittel ist die Verkörperung, die körperliche Präsenz der SchauspielerInnen ist folglich konstitutive Bedingung. Innerhalb einer spielerisch konstruierten zweiten Wirklichkeit müssen die Spielenden einen äußeren Ausdruck für die innere Verfassung ihrer Figur finden. Im Gegensatz zur alltäglichen Selbstgestaltung ist die theatrale Verkörperung ein bewußter Akt, in dem sich die Personen immer gleichzeitig als ProduzentIn, Material und Produkt ihres Handelns erfahren. Auch in diesem Prozess kann der Körper also nicht biologisch-mechanisch betrachtet werden, sondern als sensomotorische Einheit, in der innere Haltung und äußere Handlung unauflöslich verschränkt sind.

Gleichzeitig setzt die Verkörperung die Fähigkeit zur Selbstbetrachtung von außen voraus, eine bewußte Spaltung des Selbst in SpielerIn und Figur, Subjekt und Objekt der Gestaltung. Die SpielerInnen müssen in der Lage sein, sich zwischen den verschiedenen Identitäten mit ihren widersprüchlichen Erfahrungswelten bewegen zu können bzw. sich auch selbst als Fremde gegenüberzustehen.

Das Schauspiel ist ein soziales Ereignis, d.h. es findet immer in Kommunikation mit anderen statt. Selbst- und Fremdwahrnehmung ist folglich ein konstitutives Element.

Auch im Theater steigt die Bedeutung der Performativität. Neben der Verkörperung kommt der kommunikativen Performanz des Körpers eine zunehmend wichtigere Rolle zu. Es geht nicht allein um den semiotischen Ausdruck, sondern den Eindruck, d.h. die Inszenierung des Körpers und die Herstellung einer Atmosphäre.

Im weiteren Fortgang dieses Kapitels soll ein kurzer Abriss der wichtigsten körper-orientierten Schauspieltechniken und –theorien gegeben werden. Es würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen, die Theorien als ganzes darzustellen. Vielmehr soll ein selektiver Blick auf die für diese Arbeit relevanten Themen geworfen werden.

Von Interesse ist dabei die Frage nach der Rolle des Körpers im ästhetischen Gestaltungsprozess. Wie werden Körper und innere Gefühle in Verbindung gesetzt? Welche Ansätze gibt es, vom Körper aus in einen kreativen Prozess zu kommen? Welche Bedeutung hat die Körperarbeit?

4.2 Konstantin S. Stanislawski

4.2.1 Erleben und Verkörpern

Stanislawski strebte mit seinem *System* Lebensechtheit und Wirklichkeitstreue der Darstellung an und prägte damit einen neuen Schauspielstil, der das Theater revolutionierte. Es ging ihm dabei nicht um einen äußerlichen Naturalismus, sondern um die Wahrhaftigkeit der inneren Handlungen.

In seiner Schauspieltechnik konzentrierte er sich vor allem auf das *Erleben*, auf die innere Entwicklung der Spielenden und die Echtheit ihrer Gefühle. Erst in seinem Spätwerk beschäftigte er sich mehr mit dem Aspekt der *Verkörpern*s einer Figur und der Schulung der schauspielerischen Ausdrucksformen *Körper, Stimme und Sprechen*.

Obwohl er den Schwerpunkt auf den Weg von innen nach außen legte, stehen doch in seiner Theorie inneres Erleben und äußeres Verkörpern in einem ständigen Wechselverhältnis nebeneinander.

Im schöpferischen Prozess sieht er sogar die Chance einer Annäherung,

„(...) weil bei der Rolle, mehr noch sogar als im Leben, beide Linien – die äus-sere und die innere – übereinstimmen und gemeinsam einem schöpferischen Ziel zustreben müssen. Dazu bestehen in unserem Metier günstige Voraussetzungen, denn Körper und Geist schöpfen ihr Leben aus einer Quelle: dem Stück. Dadurch kommen sich beide Lebensformen näher und werden miteinander verwandt.“²⁷

4.2.2 Die Physische Handlung

Ein wesentliches Element des Schauspieltrainings bei Stanislawski ist die *physische Handlung*. Diese hat zum Ziel, das Körpererleben einer Figur zu schaffen.

Stanislawski ließ die SchülerInnen mit kleinen physischen Aufgaben beginnen, wie beispielsweise das Schließen von Türen oder das Aufstellen von Stühlen²⁸. Bei diesen alltäglichen Handlungen sollte die *Wahrhaftigkeit* der Gefühle gefunden werden.

„Die Arbeit des Schauspielers soll nicht etwa das Gefühl selbst, sondern lediglich die gegebenen Situationen erzeugen, die dann ganz natürlich und intuitiv auch die Echtheit der Leidenschaften hervorrufen.“²⁹

Die *Wahrhaftigkeit* der Emotionen soll bei der Probe und auf der Bühne selbstverständlich werden und jederzeit zur Verfügung stehen. Die *physischen Handlungen* dienen dabei bildlich gesprochen als Schienen, auf denen sich das psychische Erleben entlang bewegen kann.

„Eine absolute Rollenpsychologie oder eine Logik und Folgerichtigkeit des Gefühls an und für sich kann man nicht spielen. Deshalb betreten wir die stabilere und uns zugänglichere Linie der physischen Handlungen und befolgen in ihnen strenge Logik und Folgerichtigkeit. Da diese Linie untrennbar mit einer anderen, der inneren Linie des Gefühls verbunden ist, gelingt es uns mittels der Handlungen, die Emotion zu erregen. Die Linie der logischen und folgerichtigen Handlungen wird in die Partitur der Rolle eingeführt.“³⁰

Grundlage für die *Physischen Handlungen* ist die Frage: „Wie würde ich persönlich mich verhalten, wenn ich mich in der Situation der von mir darzustellenden Person befände?“³¹ Die Vorstellungen, die sich die SchauspielerInnen von dieser Situation machen, werden umgesetzt in konkrete Handlungen. Durch diese Methode ist das Handeln immer begründet und motiviert, es geschieht aus der Leidenschaft der Rolle. Die Erfüllung von innen heraus macht die Bewegung ausladend und plastisch, aber trotzdem echt, und erreicht so das Publikum.

Das folgende Zitat von Felix Rellstab fasst die Arbeitsweise Stanislawskis in aller Kürze zusammen:

„Stanislawski fordert, dass der Schauspieler in der Lage ist, auf der Probe und im Spiel andauernd mit physischen Handlungen zu reagieren. Diese Handlungen entstammen dem persönlichen Erfahrungsbereich des Schauspielers. Es sind nie allgemeine Handlungen, sie entspringen allesamt der persönlichen Phantasie. Der Schauspieler kann sich also auf seine Natur verlassen, die ihm im richtigen Moment das richtige Verhalten vorschlägt. Er hat nur dafür zu sorgen, dass sein Können die ausführende Handlung nicht blockiert und dass er ein inneres Gefühl für die Bewegung durch den Körper entwickelt. Gleichzeitig kontrolliert er sich dauernd, ob seine

²⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. 1996. S.219.

²⁸ Vgl. hierzu das Streitgespräch mit einem Schüler zum Sinn dieser Methode. Wiedergegeben in: Gaillard, Otto Fritz: Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System. 1948. S.15f.

²⁹ Stanislawski. Zitiert nach: Rellstab, Felix: Stanislawski-Buch. Einführung in das <System>. ³1992. S.17.

³⁰ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. 1996. S.325.

³¹ Rellstab, Felix: Stanislawski-Buch. ³1992. S.57.

Handlung und somit seine Körperbewegungen wahr, das heißt durch die szenischen Bedingungen gerechtfertigt sind.“³²

Obwohl Stanislawski insgesamt die Bedeutung der Innenwelt betonte, beschritt er mit der *physischen Handlung* eigentlich einen Weg von außen nach innen. Genau betrachtet geht diese Methode von einer psycho-physischen Einheit aus, einer wechselseitigen Verbindung der inneren und äußeren Handlung, ”wodurch das Äußere dem Inneren hilft und das Innere das Äußere hervorruft.“³³

4.2.3 Zur Bedeutung des Körpertrainings

In den späten Schriften gibt es Hinweise darauf, dass Stanislawski der Schulung der schauspielerischen Ausdrucksmittel eine größere Bedeutung zukommen ließ. Er thematisierte Hindernisse für eine freie Verkörperung, denen durch ein gezieltes Körpertraining begegnet werden sollte.

”Ein verkrampfter Körper ist nicht imstande, feinste Seelenregungen der Rolle auszudrücken. Darum ist ein Bewußtwerden des Körpers für den Schauspieler unerläßlich, wobei ein fein ausgebildetes Körpergefühl nachher während der künstlerischen Gestaltung an dieses Wissen nicht mehr ‘denkt’, sondern völlig unabsichtlich, unbewußt und organisch handelt.

Bei der Trainingsstunde ist freilich sehr sorgfältig die rein technische, gymnastische Arbeit von jeglicher psychischen Verbindung zu trennen. Die Vereinigung von Körper und Seele ist ein Ziel, das nur vom Psychotechnischen erreicht werden kann“³⁴

Schwerpunkte des Körpertrainings waren:

- Muskelentspannung: die Wahrnehmung und Beseitigung jeglicher überflüssigen Muskelspannung mit dem Ziel einer ökonomischen und harmonischen Bewegung
- Gymnastik: Wiederbelebung auch tieferer und feinerer Muskelpartien

Ziel beider Übungsschwerpunkte war ein gleichmäßiger innerer Bewegungsfluß und daraus folgend eine freie plastische äußere Bewegung

4.3 Wsewolod E. Meyerhold

4.3.1 Die Taylorisierung des Theaters

Obwohl Meyerhold einige Jahre mit Stanislawski zusammengearbeitet hat, wandte er sich ausdrücklich von dessen Realismus ab. Er schuf das Konzept des *bedingten Theaters*, eine antinaturalistische und symbolistische Form des Schauspiels, die keine Lebensechtheit abbilden wollte, sondern bewusst mit stilisierten Bewegungen und einer künstlich gesetzten Rhythmik arbeitete.

Sein Schauspielkonzept war zum einen durch die Pantomime, fernöstliche sowie traditionelle Theaterformen (z.B. die *Commedia dell’Arte*) geprägt. Zum anderen stand es stark unter dem Einfluss des Taylorismus und Konstruktivismus.

Meyerhold erforschte die Bewegungsgesetze und -ökonomie des Schauspiels. Auf deren Grundlage strebte er die Taylorisierung des Theaters an und entwickelte die *Biomechanik* als zentrales Element seiner Arbeit.

”Durch die Biomechanik werden die Prinzipien der klaren analytischen Ausführung einer jeden Bewegung festgelegt. Sie hat die Differenzierung jeder Bewegung mit dem Ziel der größtmö-

³² Ebenda. S.57f.

³³ Stanislawski. Zitiert nach: Hentschel, Ulrike: *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung.* 1996. S.171.

³⁴ Gaillard, Otto Fritz: *Das deutsche Stanislawski-Buch.* 1948. S.134f

lichen Exaktheit, der Mustergültigkeit, das heißt des visuell wahrnehmbaren Taylorismus der Bewegung, bestimmt. (...) Der moderne Schauspieler muß von der Bühne wie ein vollkommener Auto-Motor gezeigt werden.“³⁵

Wie kein anderer hat Meyerhold den Schauspieler in einen subjektiven und einen objektiven Teil zweigeteilt. Seine Sichtweise bringt er kurz auf die Formel: N (der Schauspieler) = A1 (der Konstrukteur einer Idee) + A2 (der Körper des Konstrukteurs zur Ausführung der Idee)³⁶. ”Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist der Maschinist.“³⁷ Meyerhold geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass der Körper als Ganzes, d.h. jedes einzelne Körperteil wie bei einer Maschine an der Umsetzung einer Bewegung beteiligt ist.

4.3.2 Die Grundidee der Biomechanik

Die *Biomechanik* ist ein anti-psychologischer Ansatz, der das Innere, die Psyche vom Äußeren ableitet. Meyerhold vertritt die These, dass durch die Herstellung eines physischen Zustands, d.h. durch konkrete körperliche Haltungen, die entsprechenden Emotionen entstehen. Nur auf diesem Weg könnten die SchauspielerInnen ihre emotionalen Äußerungen bewusst steuern und die Kontrolle über ihr Spiel behalten.

”Es ist nur natürlich, daß in allen Systemen, die bislang das Spiel bestimmten (...), die Emotion den Schauspieler so überschwemmte, daß er durchaus nicht für seine Stimme und seine Bewegungen verantwortlich sein konnte (...). Das Theater auf den Lehrsätzen der Psychologie aufzubauen bedeutet, ein Haus auf Sand zu bauen: es wird unweigerlich zusammenbrechen. Jeder psychologische Zustand wird von bestimmten physiologischen Prozessen bestimmt. Indem der Schauspieler die richtige Lösung für seinen physischen Zustand findet, kommt er in eine solche Situation, wo sich bei ihm die *’Erregbarkeit’* einstellt, die den Zuschauer ansteckt und ihn in das Spiel des Schauspielers mit einbezieht (...) [Hervorhebung im Original].“³⁸

4.3.3 Die Trainingsmethode der Biomechanik

Voraussetzung für diesen vom Körperlichen ausgehenden Ansatz war eine große Körperbeherrschung, die ein intensives Training voraussetzte. Sie wurde gefördert durch eine Grundausbildung in Akrobatik, Tanz, Boxen und Fechten, aber auch durch Übungen zu Spannung und Entspannung, Orientierung im Raum und Rhythmizität.

Wichtigstes Element der Biomechanik war jedoch die Körperschulung anhand von streng festgelegten Bewegungsetüden, bei der nach dem Grundprinzip der Segmentierung von Bewegung gearbeitet wurde. Jede Bewegung wird zuerst in drei Bewegungsphasen getrennt: *Otkas* (die vorbereitende Gegenbewegung), *Posyl* (die Ausführung der Bewegung) und *Stoika* (der Stand, die Fixierung). Die einzelnen Bewegungselemente werden zunächst getrennt trainiert, um danach wieder zu einem Bewegungsfluß zusammengesetzt zu werden. So entstehen kontrollierte Bühnenbewegungen entstehen, die sich von alltäglichen Bewegungen unterscheiden, aber trotzdem organisch sind.

Die Verinnerlichung dieser Bewegungsprinzipien befähigt die SchauspielerInnen, basierend auf der Bewegungspartitur der Etüde zu improvisieren, d.h. ihre Bewegungen in Rhythmus und Dynamik zu variieren sowie mit dem Raum, den PartnerInnen und Gegenständen zu spielen.

³⁵ Der moderne Schauspieler (Aus einem Gespräch mit Laboranten von W. Meyerhold). Zitiert nach: Bochow Jörg: Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. 1997. S.13.

³⁶ Vgl. Meyerhold, Wsewolod E.: Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik. In: ebd.. S.15.

³⁷ Meyerhold, Wsewolod E.: Die Prinzipien der Biomechanik. Zitiert nach: ebenda. S.88.

Die gewonnene Freiheit in der körperlich-rhythmischen Gestaltung ermöglicht in einem nächsten Schritt die Erarbeitung von Rollen. Auf der Grundlage einer ausgefeilten Bewegungspartitur kann die Psyche der Figur frei und kontrolliert entfaltet werden. So entsteht über festgelegte äußere Bewegungen das Innenleben der Figur.

”Im Kern des Theaters liegt das völlige Fehlen von Freiheit und die Freiheit der Improvisation! Das klingt vielleicht paradox, aber es ist so!”³⁹

Mit diesem Satz formulierte Meyerhold das Grundidee seiner Arbeitsweise, die sich heute in vielen Improvisations- und Schauspieltechniken als das Prinzip der *Freiheit in der Beschränkung* wiederfindet.

4.4 Michail Èechov

4.4.1 Imagination als Gestaltungsprinzip

Als ehemaliger Schüler von Stanislawski knüpfte Èechov mit seiner Schauspieltechnik an dessen *System* an, distanzierte sich jedoch gleichzeitig von dem Anspruch der Lebensechtheit und vor allem von der psychotechnischen Methode, d.h. der Gestaltung einer Figur aus dem persönlichen Erleben heraus.

Nach seiner Theorie werden die Figuren aus der Imagination der SchauspielerInnen geschaffen. Dies geschieht schrittweise in einem ständigen Wechsel zwischen der inneren Vorstellung, dem körperlichen Nachahmen sowie der Befragung der imaginierten Figur. Nach und nach nähern sich SpielerIn und Figur auf diesem Weg körperlich wie auch innerlich an.

In seinem Modell teilte Èechov den Schauspieler in drei *Bewusstseinsstufen*⁴⁰: Das *höhere Ich*, das *alltägliche Ich* und das *dritte Bewusstsein*:

”Im schöpferische Zustand erfährt der Schauspieler ein dreifaches Wirken seines Bewußtseins. Das höhere Ich inspiriert sein Spiel und verleiht seiner Rollengestalt künstlerisch echte Gefühle. Das niedrige Ich, das Alltags-Bewußtsein, ist die zügelnde, an Vorschriften sich haltende Instanz. Das dritte Bewußtsein, die geläuterte, irreal und mitempfindende ‘Seele’ des Rollencharakters, vereinigt wie ein Brennpunkt all jene Impulse, Inspirationen und Aktivitäten, die dir das höhere Ich während des ‘Aufbaus’ deiner Rolle geschenkt hat.”⁴¹

Das *höhere Ich* kriecht mit Hilfe von Körper und Stimme des *alltäglichen Ichs* eine illusionäre Figur mit einem eigenständigen Innenleben, das sich aus Gefühlen des Unbewussten speist.

”In Ihren inspirierten Momenten werden Ihnen ‘vergessene’ Gefühle in einer neuen verwandelten Form wiedergeschenkt. So entsteht Ihre dritte Bewußtseinsebene – die ‘Seele’ der Bühnengestalt.”⁴²

Das *alltägliche Ich* hat die Aufgabe, das *höhere Ich* zu beobachten und zu kontrollieren, d.h. bei der Ausübung der Rolle an Absprachen und Regeln im Zusammenspiel zu erinnern. Die Fähigkeit zur distanzierten Selbstbeobachtung ist es, die die Emanzipation des schöpferischen *höheren Ichs* erst ermöglicht. Es wird zu einer eigenständigen Kunstfigur. Dies hat zur Folge, dass sich die SpielerInnen nicht wie bei Stanislawski *in* ihre Figuren einfühlen, sondern *mit* ihnen fühlen.

³⁸ Meyerhold, Wsewolod E.: Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik. In: ebenda. S.17.

³⁹ Meyerholds Vorlesungen 1913 bis 1917 im Studio auf der Borodinskaja. In: ebenda S.96.

⁴⁰ Vgl. Tschechow, Michael: Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. 1979. S.80ff.

⁴¹ Ebenda. S.84.

⁴² Èechov, Michail. Zitiert nach: Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. 1996. S.174.

4.4.2 Der imaginäre Leib

Im Prozess der Imagination muss auch der *imaginäre Leib* der Figur geschaffen und durch die SpielerInnen belebt werden. Dieser wird durch Nachahmung des imaginären Vorbilds gestaltet, in ständiger Wechselwirkung zwischen einer objekthaften Formung des eigenen Körpers und einem Eintauchen in die leiblich-sinnliche Erfahrung des imaginierten Körpers. Figur und SpielerIn passen sich in diesem Prozess einander an.

”Stellen Sie sich anstelle Ihres Körpers einen anderen vor, denjenigen, welchen Sie sich selbst für Ihre Rolle geschaffen haben. Er deckt sich nicht mit dem Ihren; er ist kleiner und dicker; die Arme sind vielleicht etwas länger; er bewegt sich nicht so flink und mühelos usw. Sie fühlen sich in diesem Körper ‘wie ein anderer Mensch’. Nach und nach gewöhnen Sie sich an ihn, und er wird Ihnen so vertraut wie Ihr eigener Körper. In Übereinstimmung mit seinen Formen lernen Sie laufen, sich bewegen und sprechen.”⁴³

Ein Weg, den *imaginären Leib* für eine Rolle zu finden, ist das Bewusstmachen und Verkörpern des *imaginären Zentrums* der Figur. Dieser Ansatz beruht auf der Erkenntnis, dass das Verschieben des Körperzentrums (z.B. zu Kopf, Bauch, Becken, Schultern) immer die innere Haltung einer Person verändert. So kann – ausgehend von einer äußeren Veränderung – die innere Haltung und der äußere Ausdruck der Figur in einem Wechselspiel entwickelt werden.

”Haben Sie im Imaginären einen Leib und ein Zentrum gefunden, dann stellen Sie, soweit das die Szene zulässt, darin eine Flexibilität und Veränderlichkeit fest. Sie stellen fest, daß nicht nur Sie es sind, der mit einem selbstgeschaffenen Leib und Zentrum spielen, sondern diese auch mit Ihnen spielen und dabei in Ihrer Darstellung immer neue seelische und leibliche Nuancen aufrufen.”⁴⁴

4.4.3 Die psychologische Gebärde

Ein wichtiges Mittel bei der Rollengestaltung sind bei Èechov die *psychologischen Gebärden*. Er versteht darunter allgemeine menschliche Gebärden, die unsichtbar im psychischen Bereich existieren, aber im Alltag nicht physisch ausgeführt werden. Sie sind archetypische Bilder mit einem symbolischen, modellhaften Charakter, die den alltäglichen und individuellen Gebärden zugrunde liegen.

Die Rollenentwicklung wendet sich direkt an die schöpferischen Kräfte: Die SchauspielerInnen sind aufgefordert, eine Gebärde zu finden, die die unsichtbaren Haltungen und Stimmungen, den Willen und die Gefühle der imaginierten Figur verkörpern. Die *psychologische Gebärde* erfolgt zuerst intuitiv, d.h. mehr aus einer Ahnung, als aus einem Wissen heraus. Der entstandene Bewegungsausdruck regt zur weiteren Gestaltung des äußeren und inneren Lebens der Rolle an.

”Die P[sychologische] G[ebärde] weckt dein Innenleben und verleiht dir ein stärkeres Ausdrucksvermögen, wie zurückhaltend und einfach dein Spiel auch sein mag”⁴⁵

Sie wird solange weiter geformt und vervollständigt, bis sie das ”Wesen der Rolle in konzentrierter Form”⁴⁶ enthüllt. ”Eine vollkommen adäquate P[sychologische] G[ebärde] enthält die Quintessenz der zu gestaltenden Rolle.”⁴⁷ ”Eine ausgearbeitete P[sychologische] G[ebärde] ist archetypisch, stark und

⁴³ Èechov, Michail. Zitiert nach: ebenda. S.173.

⁴⁴ Èechov, Michail. Zitiert nach: ebenda. S.218.

⁴⁵ Tschechow, Michael: Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. 1979. S.70.

⁴⁶ Ebenda. S.66.

⁴⁷ Ebenda.

einfach“⁴⁸ und muß auch im Tempo zur Figur passen. Im weiteren Probeprozess kann die sie den SpielerInnen als ”Rückgrat“⁴⁹ dienen.

”Wenn du die P[psychologische] G[ebärde] solchermaßen geübt hast, bleibt sie dir während des Spiels immer irgendwie gegenwärtig. Wie ein unsichtbarer Regisseur lenkt sie dich auf der Bühne, nie versagend, wenn du die Inspiration nötig hast. Sie bewahrt deine Gestalt in konzentrierter, kristalliner Form.“⁵⁰

Durch die *psychologische Gebärde* wird die innere Haltung einer Rolle durch Agieren bewußt gemacht, der körperliche Ausdruck der Figur dann von außen betrachtet und verändert, um letztendlich in den Körper der Figur einzugehen. Hier zeigt sich eine starke Verschränktheit der leiblichen Erfahrung von SpielerIn und Figur.

4.4.4 Psycho-physische Übungen

”Jeder Schauspieler leidet mehr oder weniger am Widerstand seines Körpers.“⁵¹ Trotz dieser Feststellung sieht Èechov in einem rein körperlichen Training nur einen begrenzten Nutzen. Da seine Schauspieltechnik stark auf dem Zusammenhang zwischen innerer Haltung und Körper beruht, entwickelte er eine Reihe von psycho-physischen Übungen.

Die meisten dieser Übungen gehen von konkreten Körperhaltungen und –bewegungen aus, verbunden mit bestimmten leiblich-seelischen Erfahrungen (z.B. fließende, modellierende, formende, ausstrahlende Bewegungen⁵²). Durch physische und seelische Impulse soll eine Schulung der Vorstellungskraft, eine Sensibilisierung und Förderung der Konzentration erreicht werden. Ziel ist es, den Körper zu einer ”sensitiven Membrane“⁵³ zu machen, die sowohl nach Innen wie nach Außen durchlässig ist.

4.5 Jerzy Grotowski

4.5.1 Auf der Suche nach der Totalität

Grotowski entwickelte seine Schauspieltheorie aus einer stark zivilisationskritischen Haltung⁵⁴. Die Spaltung des modernen Menschen in *Körper und Seele* und der Mangel an *Totalität* stand im Zentrum seines Interesses. Im Schauspiel sah er die Chance für eine Wiederherstellung dieser verlorenen Ganzheit und schrieb ihm eine therapeutische Funktion zu. Das Theater wird zu einem Ritual der Selbstfindung, in dem die SchauspielerInnen ihre Grenzen überschreiten, Tabus brechen und unbewusste Seiten des menschlichen Wesens offenbaren. Dieser Akt sollte in direktem Kontakt mit dem Publikum und quasi stellvertretend für die ZuschauerInnen geschehen, provozierend und mit einer schockierenden Wirkung für beide Seiten.

Die Aufführungen zeichneten sich aus durch eine sehr expressive und zugleich streng formalisierte Bewegung der DarstellerInnen, die wie eine *Partitur*⁵⁵ bis ins Detail ausgearbeitet war. Das Theater

⁴⁸ Ebenda. S.67.

⁴⁹ Ebenda. S.66.

⁵⁰ Ebenda. S.69.

⁵¹ Ebenda. S.17.

⁵² Vgl. ebenda. S.19-30.

⁵³ Ebenda. S.39.

⁵⁴ Vgl. Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater. ²1999. S.285f.

⁵⁵ Vgl. ebenda. S.242ff.

sollte sich auf sein Wesentliches konzentrieren: die Konfrontation des Publikums mit der theatralischen Selbstoffenbarung. Grotowskis Theater war deshalb explizit ein *Armes Theater*⁵⁶, ohne Beleuchtungs- und Toneffekte, Schminke, spezielle Kostüme, Bühnenbild. Die Trennung von Bühne und Zuschauerraum wurde aufgehoben.

Grotowski verzichtete in seinen späten Jahren komplett auf Publikum.⁵⁷ Seine Methodik führte er jedoch fort. Das Theater wurde zu einer rituellen Kunst, in der die Spielenden in einem gemeinsamen, nicht abgesprochenen Handeln in einen Prozess der Selbstoffenbarung und Heilung gelangen sollten.

4.5.2 Theater als totaler Akt

“Der Akt des Schauspielens - Halbwahrheiten entlarven, sich offenbaren, sich öffnen, aus sich heraustreten, im Gegensatz zum In-sich-Verschließen – (...). Diesen Akt, paradox und grenzübergerisch, nennen wir einen totalen Akt”⁵⁸

Er ist als ein Prozess der Selbstenthüllung zu verstehen, bei dem die Masken des alltäglichen Lebens fallen sollen. Als Voraussetzung des *totalen Akts* müssen – laut Grotowski - alle körperlichen Widerstände beseitigt werden.

“Ich möchte dem Schauspieler all das wegnehmen, was ihn hindert. Was kreativ ist, wird in seinem Inneren bleiben. Es ist eine Befreiung.”⁵⁹

Über die physische Aktion sollen innere Barrieren durchbrochen werden und so der Zugang zum unbewussten, abgespalteten Inneren geöffnet werden. Dies verlangt ein intensives tägliches Training, um Routine, Wahrnehmungsschablonen und Bewegungsstereotypen zu überwinden. Zentral sind bei dieser Arbeit die *exercices plastiques*, festgelegte Körperformen, die präzise gelernt und später in Improvisationen frei genutzt werden.

Seine Methode bezeichnet Grotowski als “via negativa”⁶⁰, ein Verfahren, bei dem nicht das *Wie* vermittelt wird, sondern an der Frage *Was darf ich nicht tun?* angesetzt wird.⁶¹ Er arbeitet dabei gezielt über die körperliche Erschöpfung⁶²: durch das Agieren jenseits der eigenen Grenzen fallen geistige Kontrollen und innerliche Blockaden, die sonst eine freie Selbstveräußerung verhindern.

“Um den Akt zu vollziehen (...) – Selbstdurchdringung und Bloßlegung – bedarf es der Mobilisierung aller physischen und psychischen Kräfte des Schauspielers, der sich im Zustand leerer Bereitschaft und passiver Verfügbarkeit befindet; erst das ermöglicht den aktiven schauspielerischen Vorgang. (...) Das bedeutet, der Schauspieler muß in einem Trancezustand spielen.”⁶³

In diesem Zustand sind die Spielenden passiv, aber aufnahmefähig. Sie handeln nicht bewusst und willentlich. Durch die Bereitschaft, das aktive Tun zu unterlassen, können sie sich dem freien Fluss des Geschehens hingeben und daraus aktiv werden.

“Das Ergebnis ist ein Befreitsein vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion, so daß der Impuls schon eine äußere Reaktion ist. Impuls und Aktion fallen zusammen:

⁵⁶ Vgl. ebenda. S.18ff.

⁵⁷ Ursprünglich hielt Grotowski das Publikum für notwendig für den Akt der Grenzüberschreitung.

Vgl. ebenda. S.286.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Ebenda. S.240.

⁶⁰ Ebenda. S.15.

⁶¹ Vgl. ebenda. S.238.

⁶² Vgl. ebenda. S.277.

⁶³ Ebenda. S.39.

Der Körper verschwindet, verbrennt, und der Zuschauer sieht nur eine Reihe sichtbarer Impulse.“⁶⁴

4.5.3 Die "exercises plastiques"

Ein intensives Körpertraining ist zentral für Grotowskis Schauspielmethode. Ziel ist dabei, dass der Körper im *totalen Akt* keine Widerstände bietet, d.h. in der Lage ist, passiv, aber wach auf Impulse zu reagieren.

Zur Überwindung persönlicher Hemmnisse hat Grotowski die *exercises plastiques*⁶⁵, eine Reihe von festgelegten Körperbewegungen entwickelt. Diese Bewegungen sollen präzise geübt werden und danach in Improvisationen frei nach persönlichen Impulsen und Assoziationen, d.h. in eigenem Rhythmus, Tempo und Kompositionen umgesetzt werden. Dabei dürfen die einzelnen Formen nicht verlassen werden, sondern es soll in der festgelegten Form ein Maximum an persönlichem Ausdruck gefunden werden.

„Mit diesen Übungen suchten wir nach einer Verknüpfung zwischen der Struktur eines Elements und den Assoziationen, die es der spezifischen Art jedes einzelnen Schauspielers anverwandeln. Wie kann man die objektiven Elemente beibehalten und sie trotzdem in Richtung auf eine rein subjektive Arbeit überschreiten? Das ist der Kern des Trainings.“⁶⁶

Es entsteht ein System, quasi eine neu erlernte Sprache, die allen Spielenden als verbindliches Ausdrucksmittel zur Verfügung steht. Die Einzelnen sind gezwungen, alte Muster und Rhythmen zu durchbrechen und aufzulösen, innere und äußere Impulse wahrzunehmen und direkt und unverfälscht in Kommunikation mit sich und den Anderen zu treten. Der Zustand der wachen Passivität ist auch im Spiel mit den *exercises plastiques* die Voraussetzung für eine befreiende Wirkung:

„(...) nicht den Prozeß lenken, sondern ihn auf persönliche Erfahrungen beziehen und gelenkt werden. Der Prozeß muß uns ergreifen. In diesen Augenblicken muß man innerlich passiv, aber äußerlich aktiv sein. Die Formel, sich da-rauf zu beschränken, 'nicht zu tun', ist ein Stimulus. (...) Diese innere Passivität gibt dem Schauspieler die Chance, ergriffen zu werden“⁶⁷

4.6 Jacques Lecoq

4.6.1 Die Auseinandersetzung mit der äußeren Welt

Lecoqs distanzierte sich in seiner Schauspieltechnik klar von psychologisierenden Ansätzen:

“Ich habe in meiner Pädagogik immer die Außenwelt der Innenwelt vorgezogen. Die Suche nach sich selbst, den eigenen Seelenzuständen, ist in unserer Arbeit kaum von Interesse. Das 'Ich' ist nebensächlich. Man muß herausfinden, wie die Lebewesen und die Dinge sich bewegen und wie sie sich in uns spiegeln. (...) Im Verhältnis zu diesen Anhaltspunkten in der Welt wird die Person sich selbst offenbar. Ist der Schüler anders, so wird sich auch das in diesem Spiegelbild zeigen. Ich suche nicht nach einer Schaffensquelle in den tiefen Erinnerungen der Psyche (...). Ich bevorzuge zwischen mir und der Figur die Distanz des Spiels, die eine bessere Darstellung erlaubt.“⁶⁸

⁶⁴ Ebenda. S.15.

⁶⁵ Vgl. ebenda. S.277.

⁶⁶ Ebenda. S.283.

⁶⁷ Ebenda. S.278.

⁶⁸ Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen. 2003 (korrig. Auflage). S.30f.

Vgl. auch Interview mit Jacques Lecoq. In: Lecker, Martina: Zur Arbeit von Jacques Lecoq. In: tanz aktuell (Heft 6) 1989. S.22.

Es geht also um ein künstlerisches Schaffen, das aus der Distanz zu sich selbst und dem Verhältnis zur äußeren Welt entsteht. Theater ist körperliche Aktion; der Charakter einer Figur zeigt sich in der Art und Weise ihrer äußeren Handlungen.

Lecoq vertrat die Pädagogik der "mime ouvert". Er sah im Mimen in seiner ursprünglichen Bedeutung, d.h. spielend jemand oder etwas anderes sein zu können, einen fundamentalen Akt der Erkenntnis. Theater war für ihn ein Forschungsprojekt.

"Mein Anliegen ist das Verstehen und Erkunden, wie die Dinge funktionieren, sich bewegen, welche 'Persönlichkeit' sie haben, um die Ereignisse durch die Gesetze des Theaters für die Anwendung auf der Bühne übersetzen zu können."⁶⁹

Über das Mimen, also die Identifikation und Verkörperung, können Dinge, Personen oder Erscheinungen der Natur lebendig gemacht und angeeignet werden.

"Das Kind mimt die Welt, um sie zu erkennen, und sich darauf vorzubereiten, in ihr zu leben. Theater ist ein Spiel, das dieses Ereignis fortführt."⁷⁰

Lecoqs Unterricht geht einen doppelten Weg. Der eine Strang ist die Improvisation, der andere die Analyse und Technik der Bewegung. Beiden Ansätze sind jedoch stark miteinander verflochten:

"(...) jede lebendige Organisation entspringt nun mal der Bewegung, mit einem Anstieg, einem Abstieg und einem Rhythmus. In jeder Improvisation kann man diese Organisation wiederfinden."⁷¹

4.6.2 Der Fixpunkt der Neutralität

Sowohl in der Improvisation als auch in der Bewegung betont Lecoq die Wichtigkeit eines Fixpunktes, einer neutralen Bezugsgröße, die als Ausgangspunkt und Orientierung im Handeln dient. In der Improvisation ist dieser Punkt ein neutraler Zustand der inneren Leere und Ruhe, bezogen auf die Bewegung ein Zustand des Gleichgewichts und der Ökonomie der Bewegung. Dieser Fixpunkt ist jedoch nicht als Absolutum zu sehen.

"Es gibt nicht *die* neutrale Geste oder *den* Fixpunkt der Bewegung. (...) Es handelt sich um eine Richtung eine Tendenz zum Neutralen.[Hervorhebung im Original]"⁷²

Nur auf dem Hintergrund des neutralen Zustands ist ein körperlicher und emotionaler Ausdruck herstellbar und erkennbar.

Lecoq hat diesen Ansatz von Jacques Copeau übernommen⁷³, der in einem inneren Zustand der Ruhe und des Schweigens den Ausgangspunkt jeder Expressivität sah. Dieses Moment des bei-sich-Seins schafft die Voraussetzung für eine innere Distanz zwischen DarstellerIn und Figur. Nur so ist es möglich, gleichzeitig von der Figur besessen zu sein und die eigenen Bewegungen und Gefühle unter Kontrolle zu haben. Die Neutralität ist ein Fixpunkt, von dem alles ausgeht und wohin auch immer wieder zurückgekehrt werden kann. Somit dient er als Orientierungshilfe, damit sich die Spielenden nicht verlieren.

Zur Schulung dieses neutralen Fixpunktes ist die Arbeit mit Neutralmasken (weiße Masken mit einem tendenziell neutralen Ausdruck) zentral. Diese erleichtern es, den Zustand der Neutralität zu finden.

⁶⁹ Lecoq, Jacques: Die Arbeit mit Masken. In: Tanz aktuell (Heft 7/8) 1989. S.21.

⁷⁰ Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. 2003. S.37.

⁷¹ Ebenda. S.34.

⁷² Lecoq, Jacques. Die Arbeit mit Masken. 1989. S.20.

Hinter der neutralen Maske verschwindet die Person der Spielenden. Die Maske begegnet der äußeren Welt mit naiver Offenheit, d.h. ohne private Assoziationen und Gefühle. Sie tut alles zum ersten Mal, hat keine Erfahrung, keine Vergangenheit, plant nicht voraus. In diesem Zustand der unbeteiligten Ruhe entsteht eine Offenheit für jede Handlung und jedes Gefühl, aus der heraus direkt auf äußere Impulse reagiert werden kann.

Das Tragen der neutralen Maske verändert den Körper; Präsenz und Spannung steigen unwillkürlich. "Die Maske ist sein Blick, der Körper sein Gesicht. Alle Bewegungen offenbaren sich mit großer Ausdruckskraft."⁷⁴

Die Neutralmasken sind universal. Sie verlangen und betonen deshalb bei den Spielenden deutlich die Unterschiedlichkeit des Körperausdrucks. Dabei werden private oder künstlich produzierte Gesten schnell sichtbar und können herausgefiltert werden. Es bleiben klare, ehrliche, objektive Gesten, die das Wesentliche der szenischen Handlung verkörpern.

Die Arbeit mit der neutralen Maske vergrößert somit die Körpersprache und fordert den Abbau der privaten Geschichte. Sie wirkt einem Prozess entgegen, den Lecoq als "Osmose"⁷⁵ bezeichnet: die Versuchung, die Rolle dem privaten Charakter und deren Körper den eigenen Bewegungen anzupassen, also *sich selbst* und nicht *mit sich* zu spielen.

Durch die Arbeit mit der neutralen Maske lernen die SchülerInnen ihren körperlichen und emotionalen Ausdruck auf dem Hintergrund des neutralen Zustands neu zu gestalten.

"Erfahrung der Neutralität erlaubt die Erfahrung des dramatischen Spiels, das nicht mehr psychologisch motiviert ist. Sie vermittelt dem Schauspieler die Erkenntnis, daß die psychologische Spielweise zugunsten eines Spiels der Haltungen und des Körperausdrucks ersetzt wird."⁷⁶

4.6.3 Analyse und Technik der Bewegung

Der zweite Schwerpunkt in der Schauspieltechnik Lecoqs waren die Technik der Bewegung und die Erforschung ihrer Gesetzmäßigkeiten. Die Bewegungsgesetze waren für ihn das *Überzeitliche*, die *Architektur im Inneren*, die allen theatralischen Handlungen zugrunde liegen⁷⁷. Deshalb müssen sie genau analysiert werden.

Bewegung ist nicht einfach die Überwindung einer Strecke zwischen zwei Punkten, sondern sie ist Dynamik. Interessant ist dabei das *Wie* der Bewegung.

"Wir suchen nach der Struktur der Bewegung selbst, nach ihrem dynamischen Bezug zum Raum, nach dem Raum, selbst Rhythmus und Kraft."⁷⁸

Aus der Beobachtung des aktiven Körpers stellte Lecoq Grundgesetze auf, bezogen auf Gleichgewicht - Ungleichgewicht, Aktion - Reaktion, Gegensatz, Wechsel und Ausgleich.⁷⁹

Die Körperarbeit ist wesentlicher Bestandteil des Unterrichtskonzepts (körperliche und stimmliche Vorbereitung, dramatische Gymnastik und Akrobatik, Jonglieren und Kampfsport) und soll größere

⁷³ Vgl. Blum, Lambert: Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie. Über die Neutrale Maske als Mittel des Theaterspiels. In: tanz aktuell (Heft 2) 1990. S.15f.

⁷⁴ Vgl. Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. 2003. S.58.

⁷⁵ Vgl. ebenda. S.89.

⁷⁶ Lecoq, Jacques. Die Arbeit mit Masken. 1989. S.20.

⁷⁷ Vgl. Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. 2003. S.36f.

⁷⁸ Interview mit Jacques Lecoq. In: Lecker, Martina: Zur Arbeit von Jacques Lecoq. 1989. S.23.

⁷⁹ Vgl. Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. 2003. S.128f.

Freiheit im Spiel bringen. Obwohl Lecoq stark vom Körper ausgeht, wird das Training nicht als reine Schulung des Körpers verstanden. Vielmehr betont er die Wichtigkeit, zu allen Bewegungen und Haltungen einen dramatischen Inhalt zu suchen.⁸⁰

4.7 Zusammenfassung – Die Bedeutung des Körpers für die Rollengestaltung

In allen beschriebenen Schauspieltheorien wird der Mensch als psycho-physische Einheit gesehen, in der sich das Innen und das Außen gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Die Durchlässigkeit zwischen körperlichem Ausdruck und Innenleben erscheint als Grundvoraussetzung jeder Schauspielkunst.

So selbstverständlich dieser Konsens erscheint, so unterschiedlich, wenn nicht sogar konträr wird wiederum das Zusammenspiel der geistig-sinnlichen und der körperlichen Seite gesehen. Entsprechend unterscheiden sich die Wege zur Entwicklung einer theatralen Figur und die Rolle des Körpers in diesem Prozess.

Der Körper erscheint als Verkörperung ...

- des inneren Erlebens (Stanislawski)
- der Idee des Konstruktors einer Handlung (Meyerhold)
- einer vom *höheren Ich* imaginierten Figur (Èechov)
- des unbewussten abgespaltenen Innenlebens (Grotowski)
- des Bezugs zur äußeren Welt (Lecoq)

In allen Ansätzen wird den körperlichen Haltungen, Gesten oder Bewegungen eine eigene Kraft im Gestaltungsprozess der Rolle zugeschrieben. Jeder der untersuchten Schauspiellehrer thematisierte die Schwierigkeit, theatralische Gefühle von innen heraus zu produzieren und zu reproduzieren. Deshalb sahen alle – wenn auch auf unterschiedlichste Weise – im Körper ein äußeres Hilfsmittel zur Überwindung dieser Schwierigkeit.

Stanislawski schuf über die aus dem persönlichen Erleben entwickelte *physische Handlung* eine verkörperlichte Erinnerungshilfe, d.h. eine äußere Situation, die mit einem bestimmten Gefühl verknüpft ist.

Ähnlich funktioniert Èechovs *psychologische Gebärde*. Sie konzentriert das Wesen einer imaginierten Figur in eine Geste, die Anregungen und Anhaltspunkte für die weitere Gestaltung der Figur bietet, und die sich der/die DarstellerIn immer wieder körperlich in Erinnerung holen kann.

Meyerhold vertrat die These, dass bestimmte Körperhaltungen bestimmte Gefühle erzeugen. Er arbeitete mit festgelegten *Körperpartituren*, in deren Beschränkung die Freiheit für die kontrollierte Gestaltung der inneren Figur möglich werden sollte.

Auch Grotowski arbeitete auf seiner Suche nach der Totalität des Menschen mit festen Körperformen, den *exercises plastiques*. Sein Ziel war es, den Widerstand der privaten Körper zu brechen und in den vorgegeben Formen einen Ausdruck aus der Tiefe des Unterbewusstseins zu finden.

Bei Lecoq schließlich zeigt sich der Charakter einer Figur in der äußeren Bewegung, der Körper wird zum Ausdruck seines Bezugs zur Welt. Sowohl die körperliche als auch die innere Bewegung setzt er in Bezug zu einem *Fixpunkt der Neutralität*, als Basis und Orientierung für das Spiel.

⁸⁰ Vgl. ebenda. S.96ff.

In allen Theorien wird die Durchlässigkeit der Körper - wichtiger als die Beweglichkeit - als zentrale Aufgabe des Körpertrainings gesehen. Körperarbeit für das Theater ist also keine rein sportliche Angelegenheit, sondern berücksichtigt immer den physisch-psychischen Zusammenhang.

Muskelentspannung, Sensibilisierung der Sinne, Präsenz und Offenheit, die Fähigkeit auf innere und äußere Impulse zu reagieren, sind nur einige der Fähigkeiten, die erforderlich sind, um der Herausforderung einer bewussten Rollengestaltung gerecht zu werden. Ideales Ziel der Körperarbeit ist es, die Reibungsverluste zwischen innerem Bewegtsein und äußerer Bewegung bei der Verkörperung einer Figur so weit wie möglich zu verringern.

Außer der Methode Grotowskis, die ausdrücklich die Wiederherstellung der Totalität von Geist, Körper und Gefühl anstrebt, erfordern alle anderen Ansätze ein ständiges Bewegen zwischen Innenleben und äußerer Handlung, zwischen den verschiedenen Wirklichkeiten von SpielerIn und Figur als Subjekt und Objekt ästhetischen Gestaltens sowie zwischen der Erfahrung des Körper-Seins und Körper-Habens. Dies schließt die Fähigkeit der bewussten Selbstreflexion mit ein.

Im Folgenden stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten die Körperarbeit in der theaterpädagogischen Arbeit mit Laien hat. Welche Ansätze gibt es, den Körper als kreatives Gestaltungsmoment zu nutzen? Steckt in einer Arbeit, die vom Körper ausgeht, ein größeres Potential als in Herangehensweisen, die das innere Erleben zum Ausgangspunkt des Spiels nehmen?

5 Chancen der Körperarbeit und körperorientierter Schauspieltechniken in der Theaterpädagogik

5.1 Vorbereitende Körperarbeit

Wie bereits im letzten Kapitel aufgezeigt worden ist, ist Schauspiel Verkörperung. Seine Qualität hängt von der Durchlässigkeit, Wandlungsfähigkeit, Verfügbarkeit und Ausdruckskraft des Körpers ab. Deshalb ist die Körperarbeit in der theaterpädagogischen Arbeit – gerade mit Laien – grundlegend. Sie birgt für die Einzelnen die Möglichkeit, ihren Körper bewußter wahrzunehmen und zu bewegen, ihr Handlungsrepertoire im Spiel zu erweitern und eigene Grenzen zu überschreiten. Hierbei geht es nicht um Sportlichkeit, sondern um eine Beweglichkeit im ganzheitlichen Sinn.

Theater hat immer auch eine soziale Komponente, da es aus dem Zusammenspiel der einzelnen DarstellerInnen entsteht. Es erfordert also Körper, die wach sind für äußere wie innere Impulse und sich auf das Spiel von Aktion und Reaktion einlassen können. Diese Fähigkeiten können ebenfalls durch die Körperarbeit geschult werden.

Im folgenden werden die Ziele der verschiedenen Bereiche des Körpertrainings mit Laien kurz beschrieben und jeweils exemplarisch einige Übungen oder Methoden angeführt.

5.1.1 Schulung von Körperwahrnehmung und Körperbewusstsein

Grundvoraussetzung für eine gezielte Gestaltung und Wiederholbarkeit von Bewegung ist die Wahrnehmung des eigenen Körpers. Die Spielenden müssen sich bewußt sein, ...

- was sie gerade tun (Position der einzelnen Körperteile; Richtung, Tempo, Rhythmus der Bewegung; Position in Raum und zu den anderen...).
- was ihre Sinne wahrnehmen (äußere Impulse, Berührung, Sehen, Hören...).
- in welcher Verfassung ihr Körper sich befindet (Körperhaltung, Körperspannung, Atmung, Gleichgewicht, ...).
- wo ihre persönlichen Grenzen sind (Verspannungen, Blockaden, Unbeweglichkeiten ...).

Zur Körperwahrnehmung gehört auch, bei sich und bei anderen Haltungsmuster zu erkennen und den Blick für körpersprachliche Signale zu schulen.

Übungen und Methoden:

- Gehen im Raum. Die Anleiterin kann über Fragen die Aufmerksamkeit auf bestimmte Wahrnehmungsbereiche (s.o.) lenken.
- Körperwahrnehmungsübungen aus der Alexandertechnik, Feldenkraismethode oder Eutonik nach Gerda Alexander⁸¹.
- Blindübungen im Raum. Diese schließen die Selbstbeobachtung von außen aus und ermöglichen so eine intensivere Wahrnehmung.
- Ein gegenseitiges Beobachten und Feedback über die körperliche Erscheinung ermöglicht eine Überprüfung der Selbstwahrnehmung anhand der Fremdwahrnehmung.

⁸¹ Trotz Unterschieden in der Methodik haben diese Körperbewusstseinslehren alle ein Bewusstwerden unökonomischer Bewegungsmuster, die Lösung körperlicher Blockaden, und das Erlernen neuer körperlicher, psychischer und geistiger Beweglichkeiten zum Ziel.

- Durchführung und Wiederholung einer Alltagshandlung, um das Bewusstsein für die genauen Bewegungen, Rhythmus und Geschwindigkeit zu schulen.

Wichtig ist bei diesen Übungen allein die Wahrnehmung des Ist-Zustands, es geht vorerst nicht darum aktiv etwas zu ändern.

5.1.2 Förderung der Spielbereitschaft

Nach dem Wahrnehmen des Status Quo geht es in einem nächsten Schritt darum, den Körper zu öffnen für Neues, sprich seine Beweglichkeit, Bewusstheit und Empfänglichkeit zu erweitern. Für die Bereitschaft zum Spiel soll das Modell von Felix Rellstab übernommen werden. Er nennt sechs notwendige Fähigkeiten⁸², die durch die Körper- und Bewegungsbildung gefördert werden können:

- fit: Kräftigung, Beweglichkeit, Ausdauer des Körpers.
- gelöst: Lösung von Verspannungen, Blockaden, Fehlhaltungen.
- wach, offen: Bereitschaft für innere und äußere Impulse.
- weit und tief: Vergrößerung und Intensivierung des Ausdrucks.
- koordiniert: Einsatz vielfältiger Ausdrucksmittel auch in komplexen Situationen.
- spielbereit: jederzeit abrufbare geistig-körperliche Bereitschaft.

Übungen und Methoden:

- Kopieren von Bewegungen und Haltungen der anderen
- Übungen aus der Alexandertechnik, Feldenkrais, Eutonie nach Gerda Alexander oder Bioenergetik zur Lösung körperlicher Blockaden und zum Erlernen neuer Beweglichkeiten.
- Kinesiologische Übungen zur Stärkung der Verbindung zwischen den beiden Gehirnhälften und zur Förderung der Koordinationsfähigkeit.
- Übungen, bei denen Bewegungen durch äußere Impulse beeinflusst oder initiiert werden (Berührungen, Fokussierung bestimmter Körperteile ...).
- Einfache Improvisationen, in denen mit Gefühlen, Tempo, Rhythmus, Größe der Bewegung, Spannungszuständen etc. gespielt wird.

Bei all diesen Übungen soll immer der psycho-physische Zusammenhang, also die wechselseitige Beeinflussung von körperlicher und innerlicher Haltung bewusst gemacht werden.

5.1.3 Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten

Im Prozess der Verkörperung wird dieser Zusammenhang zwischen Innenleben und körperlichem Ausdruck zu einem Element der *bewussten* Gestaltung. Hier kann die Körperarbeit Zugänge von der körperlichen Form nach innen aufzeigen. Auch in dieser Phase soll sie Anreize schaffen, das eigene Handlungsrepertoire zu erweitern und persönliche Grenzen zu überschreiten. Dabei geht es gerade in der Arbeit mit Laien nicht darum, persönliche Muster zu brechen, sondern sie im Laufe der Zeit als Besonderheit der Persönlichkeit zu differenzieren, zu vertiefen und ins Spiel zu integrieren.

Übungen und Methoden:

- Über die Arbeit mit Körperstatuen kann der Zusammenhang von äußerer und innerer Haltung erfahren werden.

⁸² Vgl. Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Bd. 4: Theaterpädagogik. 2003. S.171ff.

- Improvisationen mit festgelegten Körperformen, in denen die größtmögliche Freiheit im Ausdruck und Zusammenspiel gefunden werden soll.⁸³
- Arbeit mit Neutralmasken, die die Zugänglichkeit für Impulse und Gefühle sowie die Ausdruckskraft vergrößert.⁸⁴
- Über einen Prozess der Identifikation⁸⁵ werden z.B. die vier Elemente, stoffliche Materialien (Holz, Metall...) oder Naturerscheinungen⁸⁶ (Blitz, Schlamm, fallende Blätter, Fels ...) verkörpert.

5.1.4 Förderung des Zusammenspiels

Über die Körperarbeit kann auch die Fähigkeit zum Zusammenspiel gefördert werden. Durch eine innere und äußere Offenheit und Beweglichkeit sind die Spielenden in der Lage, auf Impulse einzugehen, ihre Reaktion im Inneren wahrzunehmen und wieder in Form einer Aktion nach Außen zu bringen.

Übungen und Methoden:

- Spiegelübungen zu zweit, bei denen es keine führende oder geführte Person gibt, sondern die Impulse von beiden ausgehen.
- Improvisation, bei der eine Person die Stimme, die andere der Körper der Figur ist. Keine/r der beiden führt.
- Bewegung in der Gruppe im Raum: Es darf nur eine Bewegungsform gleichzeitig im Raum sein. Jede Person darf die gemeinsame Bewegung ändern, die anderen reagieren sofort.

5.2 Rollenarbeit

In der Arbeit mit Laien besteht bezüglich der Gestaltung von Rollen die besondere Herausforderung darin, einen Weg zu finden, die zwar das persönliche Potential der einzelnen Spielenden nutzt, aber dabei auch nicht stehen bleibt. Die DarstellerInnen sollen zwar einen persönlichen Körperausdruck für die Rolle finden, aber trotzdem aus ihrer privaten Körperlichkeit heraustreten.

5.2.1 Figurenentwicklung aus Körperimprovisationen

Das Erarbeiten einer Rolle aus Körperhaltungen und –bewegungen ist für die Arbeit mit Laien ein sehr produktiver Ansatz, bei dem die Spielenden weit über sich hinausgehen und Figuren mit einem starken Körperausdruck und tiefgründigen Charakter entwickeln können. Eine besondere Herausforderung bei dieser Arbeit ist es, auch eine organische Stimme zu finden, d.h. eine Stimme, die in dem Körper der Figur zu Hause ist.

Methoden:

- Entwicklung einer Figur durch die Verschiebung des Körperzentrums⁸⁷.
- Entwicklung von Charakteren aus Tierfiguren oder anderen Naturerscheinungen.
- die intensive Beobachtung und anschließende Nachahmung einer fremden Person.

⁸³ Vgl. die *exercices plastiques* bei Grotowski. Siehe unter Kap.4.5.3. dieser Arbeit.

⁸⁴ Vgl. unter Kap. 4.6.2. dieser Arbeit.

⁸⁵ Vgl. Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. 2003. S.64ff.

⁸⁶ Vgl. Zaporah, Ruth: Action Theater. The Improvisation of Presence. 1995. S.76ff.

⁸⁷ Vgl. Èechov unter Kap 4.4.2. dieser Arbeit.

- die extreme Übertreibung der persönlichen Körpermuster bis in die Groteske (z.B. im Clownstheater).

5.2.2 Verkörperung innerer Zustände

Die Darstellung der verschiedenen Schauspieltechniken hat gezeigt, dass bei der Gestaltung einer Rolle der Weg von Innen nach Außen selbst für Profis oft schwerer zu gehen ist, als umgekehrt. Dies gilt um so mehr für die Arbeit mit Laien. Das Anknüpfen an persönliche Erinnerungen funktioniert nur dann, wenn auf entsprechende Erfahrungen zurückgegriffen werden kann. Selbst dann bleibt die Schwierigkeit, das innere Gefühl in einen körperlichen Ausdruck umzusetzen. Auch hier bietet der körperliche Ansatz eine Brücke.

Methoden:

- Intensive und gründliche Erlernung der *7 Muster der Grundgefühle*⁸⁸: Über eine gezielte Führung von Körperhaltung, -spannung, -bewegung, Atem und Stimme ist es möglich, kontrolliert Gefühlszustände herzustellen.
- Die *physische Handlung*⁸⁹ ermöglicht die Verknüpfung eines Gefühls an eine bestimmte Körpersituation.
- Über die *psychologische Gebärde*⁹⁰ kann ein Konzentrat des Wesens einer Rolle hergestellt und mit deren Hilfe die Figur weiter entwickelt werden.

Die Verknüpfung von körperlicher Geste und Innenleben der Figur erleichtert nicht nur die Gestaltung einer Rolle, sondern sie dient auch als Stütze für die Wiederholbarkeit auf der Bühne. Durch die bewußte Reproduktion von Körperpositionen, Spannungszuständen, Atem, Gestik, ... können die entsprechenden Gefühle immer neu hergestellt und erlebt werden.

5.3 Auswirkungen auf die Persönlichkeitsentwicklung

Abschließend soll kurz auf die positiven Auswirkungen der Körperarbeit und der Rollengestaltung auf die Persönlichkeitsentwicklung eingegangen werden. Das Training erweitert das körpersprachliche Repertoire, schult den Blick für nonverbale Botschaften und verbessert so die allgemeine Kommunikationsfähigkeit. Durch die Stimulation der Körperphantasie wird zudem die allgemeine Kreativität gefördert.

Das Lösen energetischer Blockaden steigert nicht nur das körperliche Wohlbefinden, sondern bewirkt über die psycho-somatische Wechselwirkung auch eine größere Freiheit der Persönlichkeit. Die bewussteren Wahrnehmung des eigenen Körpers eröffnet im Alltag die Chance einer Veränderbarkeit.

⁸⁸ Vgl. Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Bd. 2: Wege zur Rolle. 21999. S.210ff.

Vgl. auch Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Bd. 1: Grundlagen. 2000. S.158ff.

Vgl. auch: Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Bd. 4: Theaterpädagogik. 2003. S.133ff.

⁸⁹ Vgl. Stanislawski unter Kap. 4.2.2. dieser Arbeit.

⁹⁰ Vgl. Échov unter Kap 4.4.3. dieser Arbeit.

Durch das Erproben neuer Verhaltensmuster wird eine Emanzipation aus gesellschaftlich verursachten körperlichen Zurichtungen erleichtert.

Die bewußte Verkörperung einer Rolle und Erzeugung einer theatralen Wirklichkeit bringt eine "Ambiguitätserfahrung"⁹¹ mit sich, d.h. die Spielenden erleben sich in zwei nicht vereinbarenden Welten. Als Subjekt und Objekt des Gestaltungsprozesses bewegen sie sich zwischen zwei Identitäten. Diese Erfahrung erleichtert es, mit der Multiplizität und Widersprüchlichkeit der Identität im Alltag zu leben. Die performative Gestaltung des Selbst, d.h. die Konstruktion der Identität über körperliche Handlungen wird selbstverständlicher und bewusster.

Das Streben bei der Rollengestaltung nach einer Übereinstimmung zwischen innerem Erleben und äußerer Verkörperung ermöglicht die Erfahrung der leiblich-sinnlichen Verschränktheit des Innen und Außen. Gleichzeitig macht sie einen selbstreflektiven Außenblick und eine Auseinandersetzung mit Differenzen zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung notwendig.

"Nicht die 'Ganzheit' ist also die leibliche Erfahrung, die sich aus den Grundkonstituenzen schauspielerischen Gestaltens ergibt. Indem die Möglichkeiten, den eigenen Körper als Objekt handhaben zu können, im Training erweitert werden und der Zusammenhang zwischen innerem Erleben und äußerem Handeln bewusst gestaltet wird, entsteht vielmehr ein Bewußtsein über die nicht hintergehbare Differenz zwischen 'Körper-Haben' und 'Körper-Sein'."⁹²

⁹¹ Vgl. Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. 1996. S.244ff.

⁹² Ebenda. S.228.

6 Resümee

In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass die Menschen in der heutigen Gesellschaft stark entfremdet von leiblich-sinnlichen Erfahrungen leben. Sie versuchen diesen Verlust zu kompensieren über eine vermehrte Zuwendung zum eigenen Körper, der ihnen in einer abstrakten unüberschaubaren Welt als eine der letzten Inseln der konkreten Einflussnahme des Subjekts zu sein scheint. Diese Versuche bleiben jedoch im gesellschaftlich vorherrschenden instrumentellen Körperumgang gefangen.

Der moderne Mensch ist gezwungen, seine Identität ständig neu zu konstruieren. Im Prozess der performativen Gestaltung des Selbst hat der Leib-Körper eine doppelte Rolle. Als Leib ist er die Grundlage der Existenz und deren aktiver Gestaltung, als Körper der Ort, an dem sich das Selbst inszeniert, also Subjekt und Objekt zugleich.

Diese Erfahrung macht genau das Wesen der theatralen Verkörperung aus. Der Akt des Schauspiels besteht darin, in einer konkreten Situation und im Zusammenspiel mit anderen bewusst eine Übereinstimmung zwischen der Persönlichkeit einer Figur und deren körperlichem Handeln herzustellen. Es wird also ständig an der Verbindung zwischen innerem Erleben und äußerem Ausdruck geknüpft. Die Darstellung verschiedener Schauspieltheorien hat gezeigt, dass die Durchlässigkeit für leiblich-sinnliche Erfahrungen sowie die wechselseitige Beeinflussung von Körperausdruck und Innenleben einer Figur zentral sind für die Rollengestaltung. Dabei wurden verschiedene Ansätze zur Erreichung dieser Ziele sichtbar.

In der theaterpädagogischen Arbeit mit Laien ist eine kontinuierliche Körperarbeit grundlegend. Sie fördert Körperwahrnehmung und –bewußtsein, Muskelentspannung, Ausdauer, Fitness, Offenheit für Impulse, Koordination, Reaktionsfähigkeit, Zusammenspiel. Gezielt werden das Bewegungsrepertoire und die Gestaltungsmöglichkeiten des Körpers erweitert. Der Zugang über Körperhaltungen und Gesten erleichtert die Entwicklung und Wiederholbarkeit von Rollen.

Die leiblich-sinnliche Dimension des menschlichen Seins kann im Spiel zwar erlebt werden, *aber* als bewußt konstruierte Wirklichkeit. Deshalb ist gleichzeitig die Spaltung des/der DarstellerIn in AkteurIn und Produkt der theatralen Handlung unaufhebbar. Die Dualität von Leib-sein und Körper-haben ist konstitutiv für die Gestaltung einer Rolle, die Spielenden verkörpern eine Figur und stehen zur gleichen Zeit sich selbst betrachtend neben sich. Dieser ästhetische Prozess hat grundsätzlich eine psycho-soziale Komponente, d.h. Theater findet immer im Austausch und Kontakt mit anderen statt.

“Die treibende Kraft der künstlerischen Gestaltung in theaterpädagogischen Prozessen ist nicht das Nebeneinanderstehen individueller Wirklichkeitskonstitutionen im Selbstbildungsprozess der Individuen, sondern gerade die intersubjektive Suche nach dem stimmigen Spannungsbogen, der sich aus den intra-subjektiven Konstruktionen gestalten lässt”⁹³

Die Erlebnis der psycho-physischen Einheit läßt sich aus dem “kommunikativen Vakuum”⁹⁴ des Spiels nicht einfach in die Wirklichkeit hinüber retten. Die Hoffnung, das Theater könne den Menschen in seiner Ganzheit wiederherstellen, läßt sich nicht erfüllen. Im Gegenteil: Die theatrale Gestaltung zwingt das Subjekt zu einer größeren Differenzierung und Selbstreflexivität.

Die Freiräume eröffnen sich gerade an der Schnittstelle zwischen der äußeren und inneren Erfahrungswelt. Die Möglichkeit einer wechselseitigen Durchlässigkeit des Körpers, das Erleben der Diffe-

⁹³ Ruping, Bernd u.a.: Handbuch. Theaterpädagogik als Instrument des sozialen Lernens. Entwurf zum Publikationsvorhaben. S. 64 (Unveröffentlichtes Unterrichtsmanuskript).

renz zwischen äußerem Gestalten und Erleben und die Ambiguität zwischen verschiedenen Identitäten und Welten erleichtert die selbstbestimmte und bewußte Konstituierung des Selbst und der Wirklichkeiten im Alltag. Der performativen Qualität des Theaters ist also ihr pädagogischer Nutzen inhärent. Die Fähigkeit zur selbstreflexiven und performativen Gestaltung des Selbst wird gefördert. Das Ich lernt mit seiner zersplitterten, teils widersprüchlichen, immer wieder neu zu konstruierenden Identität zu leben. Mehr noch, statt als Verlust kann es die Notwendigkeit zur ständigen Neugestaltung des Selbst in seiner Veränderbarkeit und Beweglichkeit als persönlichen Gewinn und Chance begreifen. Denn die Performativität der Identität verweist auf den Leib als konstitutive materielle Grundlage der Existenz und damit auf seine Subjekthaftigkeit, die sich einer vollkommenen Instrumentalisierung und Vereinnahmung durch die Gesellschaft entzieht. Hier läßt sich, eine Ahnung von utopischer Perspektive für die Theaterpädagogik erkennen.

”Die ‘Versprechungen des Ästhetischen’ (...) verflachen dort, wo Ä[sthetische] B[ildung] zum Sozialisationsinstrument mit unterschiedlichen Zielsetzungen wird. Sie legitimieren sich und ihr Fortkommen jedoch selbst, dort, wo sie ihre prinzipielle Uneinlösbarkeit, ihren utopischen Charakter betonen und die ästhetischen Erfahrungen als Grundlage von Ä[sthetischer] B[ildung] in ein Feld des Unsagbaren, Numinosen, des ‘Übergangs’ oder des ‘Zwischen’ verlegen.”⁹⁵

⁹⁴ Ebenda. S.65.

⁹⁵ Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Wörterbuch der Theaterpädagogik. 2003. S.11.

Literaturliste

- Becker, Barbara u. Schneider, Irmela (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Frankfurt / New York (Campus Verlag) 2000.
- Blum, Lambert: Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie. Über die Neutrale Maske als Mittel des Theaterspiels. In: tanz aktuell (Heft 2) 1990. S.15-16.
- Bochow Jörg: Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin (Alexander Verlag) 1997.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag) 1991.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Bd.1: Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag) ⁹1983.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Bd.2: Wandlungen der Gesellschaft – Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag) ⁹1983.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen (Gunter Narr Verlag). 1983.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd.1. Der Gebrauch der Lüste. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag) 1986.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd.2. Die Sorge um sich selbst. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag) 1989.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag) 1976.
- Gaillard, Otto Fritz: Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System. Berlin (Aufbau-Verlag) 1948.
- Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater. Berlin (Alexander Verlag) ²1999.
- Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Weinheim (Deutscher Studienverlag) 1996.
- Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Ohne Körper geht nichts. Lernen in neuen Kontexten. Berlin / Milow (Schibri Verlag) 1999.
- Koch, Gerd u. Streis and, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin/Milow (Schibri Verlag) 2003.
- Lecoq, Jacques: Die Arbeit mit Masken. In: Tanz aktuell (Heft 7/8) 1989. S.20-22.
- Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen. Berlin (Alexander Verlag) ²2003 (korrig. Auflage).
- Leeker, Martina: Like Angeles: Wohl bekomms dem Körper in den S(t)immulatoren vom Flug bis zum Sex. In: Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Ohne Körper geht nichts. Lernen in neuen Kontexten. Berlin / Milow (Schibri Verlag) 1999. S.61-73.
- Leeker, Martina: Zur Arbeit von Jacques Lecoq. In: tanz aktuell (Heft 6) 1989. S.22-23.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin (de Gruyter Verlag) 1974.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München (Wilhelm Fink Verlag) 2002.
- Naumann, Gabriela: Widersprüchliche Alltagserfahrungen des Körpers. In: Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Ohne Körper geht nichts. Lernen in neuen Kontexten. Berlin / Milow (Schibri Verlag) 1999. S.18-29.
- Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. In: Plessner, Helmuth: Gesammelte Schriften. Bd.4. (Hrsg. von Günter Dux). Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag) 1981.
- Probst, Peter: Von der somatischen Wende zum ästhetischen Aufbruch. In: Koch, Gerd (Hg.) u.a.: Ohne Körper geht nichts. Lernen in neuen Kontexten. Berlin / Milow (Schibri Verlag) 1999. S.51-60.
- Rellstab, Felix: Stanislawski-Buch. Einführung in das <System>. CH-Wädenswil (Verlag Stutz + Co. AG) ³1992.

- Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Bd. 1: Grundlagen. CH-Wädenswil (Verlag Stutz Druck AG) 2000.
- Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Bd. 2: Wege zur Rolle. CH-Wädenswil (Verlag Stutz Druck AG) 1999.
- Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Bd. 4: Theaterpädagogik. CH-Wädenswil (Stutz Druck AG) 2003.
- Rohr, Elisabeth (Hg.): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben. Königstein/Taunus (Ulrike Helmer Verlag) 2004.
- Rohr, Jascha: Netzwerke und Gestaltenwandler. Zur Situierung von Körper und Identität. In: Rohr, Elisabeth (Hg.): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben. Königstein/Taunus (Ulrike Helmer Verlag) 2004. S.32-46.
- Ruping, Bernd u.a.: Handbuch. Theaterpädagogik als Instrument des sozialen Lernens. Entwurf zum Publikationsvorhaben.(Unveröff. Unterrichtsmanuskript).
- Scherger, Simone: Die Kunst der Selbstgestaltung. In: Schneider, Irmela (Hg.) u.a.: Was vom Körper übrigbleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Frankfurt a. M. (Campus Verlag) 2000. S. 235-251.
- Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Frankfurt a. M. (Zweitausendeins Lizenzausgabe) 1996.
- Tschechow, Michael: Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Zürich / Stuttgart (Werner Classen Verlag) 1979.
- Zaporah, Ruth: Action Theater. The Improvisation of Presence. USA-Bercley (North Atlantic Books) 1995.