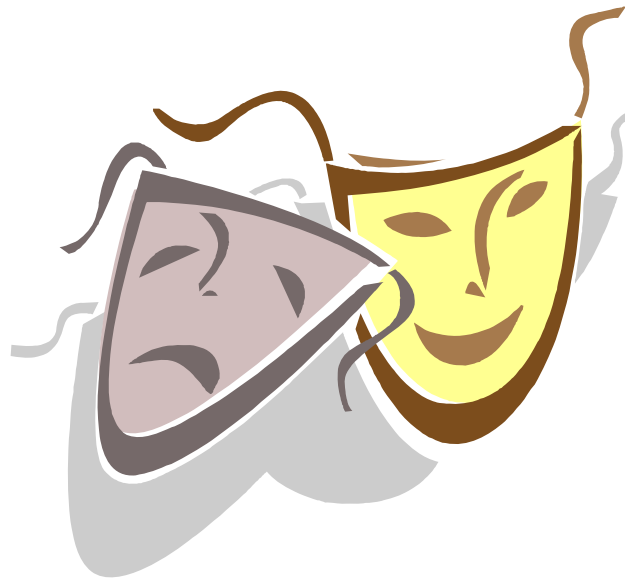


**Vom Suchen und Finden der eigenen Rolle(n)  
- Theaterpädagogik -  
ein Weg die eigenen Rollenkompetenzen zu  
erweitern**

Abschlussarbeit

im Rahmen der berufsbegleitenden Ausbildung zur Theaterpädagogin  
BuT an der Theaterwerkstatt Heidelberg



Vorgelegt von Anja Grimbichler  
Erlenstr. 17, 79725 Laufenburg  
September 2006

# INHALTSVERZEICHNISS

<b>1. EINLEITUNG</b>	<b>3</b>
<b>2. SOZIOLOGISCHE BETRACHTUNGEN</b>	<b>4</b>
2.1 Die Bedeutung der Identität	4
2.2 Die Bedeutung der Rolle	5
2.3 Rollenfindung früher und heute	6
2.4 Multiple Identität	7
2.5 Bezug zum Theater	9
<b>3. VORAUSSETZUNGEN FÜR ERFOLGREICHE ROLLENFINDUNG</b>	<b>10</b>
3.1 Rolle des Anleiters	10
3.2 Raum und Atmosphäre	12
3.3 Freiwilligkeit	13
3.4 Feedback	13
<b>4. ROLLENFINDUNG IM THEATER</b>	<b>13</b>
4.1 Unterscheidung Rollenträger/Rollenfigur	14
4.2 Bedeutung der Rollenarbeit	14
4.3 Text- und Rollenanalyse	15
4.4 Improvisation	17
4.5 Einfühlung durch Erleben/Identifikation und Verkörpern	18
4.5.1 Emotionales und sensorisches Gedächtnis	19
4.5.2 Verkörpern	20
4.5.3 Psychologische Geste	21
4.5.4 Vorstellung und ihre Verkörperung	21
4.5.5 Innerer Monolog/Sub-Text	22
4.5.6 Affektive Intensität	23
4.6 Darstellung und Konstruktion	23
4.7 Fazit: Erleben versus Darstellen	25
4.8 Ausstieg aus der Rolle	25
<b>5. ROLLENFINDUNG IN DER KINDHEIT UND JUGEND</b>	<b>26</b>
5.1 Spielerische Rollenfindung im Kindergarten	26
5.1.1 Rollenspiel im Kindergarten	27
5.2 Fortsetzung der Rollenfindung in der Jugend	29
5.2.1 Soziales Rollenspiel	30
5.2.2 Forum-Theater (A. Boal)	31
5.2.3 Improvisationstheater nach K. Johnstone	32
<b>6. AUSWIRKUNGEN DER ROLLENARBEIT AUF DIE ICH-FINDUNG</b>	<b>33</b>
6.1 Ich-Kompetenz	34
6.1.1 Körperbewusstsein	34
6.1.2 Wahrnehmung	34
6.1.3 Ausdrucksfähigkeit	35
6.1.4 Kommunikationsfähigkeit	35
6.2 Wir-Kompetenz	35
6.2.1 Teamfähigkeit	35
6.2.2 Empathie	36
6.2.3 Sozialverhalten	36
<b>7. SCHLUSSBETRACHTUNGEN</b>	<b>37</b>
<b>8. LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>38</b>

## 1. Einleitung

Wie gut haben es doch die Schauspieler! Sie können sich aussuchen, ob sie in einer Tragödie oder Komödie auftreten[...] Die meisten Männer und Frauen sind gezwungen, Rollen zu spielen, für die sie sich nicht eignen,

lässt Oscar Wilde Lord Arthur in dem Stück „Lord Arthur Savilles Verbrechen“<sup>1</sup> sagen. Doch haben wir wirklich keinen Einfluss darauf, welche Rollen wir in unserem Leben innehaben? Oder kann jeder Mensch auch Regisseur seines eigenen Lebens sein und selber entscheiden, welche Rolle er besonders ausbauen und erweitern möchte?

Oft erscheint uns unser Leben wie ein Theaterstück, in dem man seine Rolle vom Schicksal zugewiesen bekommt. Ist es möglich durch Theaterarbeit festgefahrene Rollenzuweisungen des grauen Alltags abzuschütteln, seiner Existenz Farbe zu verleihen und so seine Lebensrollen zu erweitern und mit Freude auszufüllen? Hierzu muss man sich zunächst einmal bewusst machen, welche Rollen einem von außen durch Kultur und Gesellschaft aufgezwängt werden, welche man gerne spielen möchte, bzw. welche Rollenmöglichkeiten es überhaupt gibt.

Jeder Mensch übt von Geburt an verschiedene, mitunter gegensätzliche Rollen aus und in jeder Rolle verhält man sich den Rollenerwartungen entsprechend anders. So habe ich zum Beispiel unter vielen anderen Rollen die gegensätzlichen Rollen „Mutter“ und „Tochter“. Jede Rolle bedeutet ein Mosaiksteinchen der Identität. Diese Vielschichtigkeit fasziniert mich sowohl im Leben als auch im Theater, und so kam ich zum Thema dieser Arbeit, wobei die Suche wohl nie ganz abgeschlossen ist, denn Leben bedeutet Veränderung.

In Kapitel 2 sind unter soziologischen Betrachtungen zunächst die Begriffe Identität und Rolle näher erläutert, danach wird deren wechselseitige Beeinflussung verdeutlicht.

Kapitel 3 zeigt einige wichtige Voraussetzungen für eine positive Rollenfindung, die sowohl für Theaterrollen als auch für soziale Rollen gelten.

In Kapitel 4 führe ich auf, welche theaterpädagogischen Methoden es gibt, um in eine Rolle hinein-, aber auch wieder herauszufinden. Hierzu werden die unterschiedlichen Schauspieltheorien näher erläutert.

Da die Zeit der Kindheit und Jugend für die Rollenfindung besonders prägend ist, gehe ich in Kapitel 5 auf diese ein, und in Kapitel 6 sind die Auswirkungen der Rollenarbeit auf die Rollen- bzw. Identitätsfindung aufgeführt.

---

<sup>1</sup> Oscar Wilde (1854-1900) Werke in drei Bänden, 1977

## 2. Soziologische Betrachtungen

Die Suche nach der eigenen Identität und Wertigkeit ist nicht nur für Kinder und Jugendliche ein Thema, wenn die Weichen gestellt werden für die Schul- oder Berufswahl oder wenn sich die Frage nach Partnerwahl und Familiengründung stellt, auch Erwachsene erleben immer wieder Phasen der Neuorientierung. Besonders Lebenskrisen haben unter anderem immer mit der eigenen Rolle und Identität zu tun.

Jeder von uns übt in seinem Umfeld mehrere, voneinander unabhängige Rollen aus. Für manche Berufsrollen trägt man sogar wie im Theater eine bestimmte Kleidung und hat bestimmte Requisiten, z.B. Richter, Arzt, Polizist. Das Verhalten muss den Rollenerwartungen entsprechen, ansonsten ist mit Sanktionen zu rechnen. Es gibt in einer Gesellschaft viele negative und positive Sanktionen, mit denen Personen zur Erfüllung von Rollenerwartungen angehalten werden können.

### 2.1 Die Bedeutung der Identität

Der Begriff Identität (lat.: identitas = Wesenseinheit) enthält einen wichtigen Kern, der in Psychologie und Soziologie gleich verwendet wird. Er lässt sich in der schlichten Frage beschreiben: "Wer bin ich?" Wir Menschen haben ein Bedürfnis nach Identität. Wir wollen wissen, wer wir sind. Das Bedürfnis nach Identität ist folglich ein Bedürfnis nach Menschlichkeit.

Identität [...] ist im Grunde eine gesellschaftliche Struktur und erwächst aus gesellschaftlicher Erfahrung. G. H. Mead<sup>2</sup>

Identität entsteht, wenn der einzelne sich mit den Augen der anderen zu sehen vermag und darauf hin sein Antwortverhalten entwickelt. Es gilt deshalb die Fähigkeit zu entwickeln, sich ein Bild seiner selbst zu machen und dieses Bild zur Grundlage des eigenen Handelns zu nehmen. In meiner Rolle nehme ich Kontakt zu meinem Umfeld auf und entwickle damit erst eine Identität. Deshalb ist Identität immer auch von der Kultur, dem sozialen Umfeld und der Gesellschaft abhängig.

---

<sup>2</sup> Amerikanischer Soziologe, Sozialpsychologe und Philosoph 1863–1931 in „Geist, Identität und Gesellschaft“

William J. James<sup>3</sup> definiert 1890, dass sich die menschliche Identität aus drei Komponenten zusammensetzt: dem materiellen, dem geistigen und dem sozialen Selbst. Das materielle Selbst wird nach James aus dem Körper gebildet, das geistige Selbst setzt sich aus den Fähigkeiten und Kenntnissen des Menschen zusammen und das soziale Selbst resultiert aus der Beachtung, die dem Individuum durch seine Mitmenschen zuteil wird. Die eigene Identität ist demnach abhängig von den Reaktionen und Verhaltensweisen der Mitmenschen. Ebenso sind bei der Identitätssuche immer zwei Komponenten besonders hervorzuheben: die Person, für die man sich selbst hält und die Person, für die einen die anderen halten.

Gottfried Heinekt sieht vier Betrachtungsebenen der Identität (Heinekt 1982, S. 87):

- Identität setzt Selbstwahrnehmung und Selbstreflexion voraus.
- Identität steht im Spannungsfeld von Sein und Sein-Können.
- Identität beruht auf Selbstannahme.
- Identität wird über die Gruppe und Auseinandersetzung mit der Umwelt vermittelt.

## 2.2 Die Bedeutung der Rolle

Das Leben ist wie eine Rolle im Theater. Es kommt nicht darauf an, dass lange sondern dass gut gespielt wird. (Seneca, 4 vor Chr.)

Das Wort Rolle wird vom lat. 'rotula' ('Rädchen') abgeleitet und wurde um 1400 aus dem Französischen (rôle) ins Deutsche entlehnt. Erst seit Ende des 16. Jh. bezeichnet Rolle den Anteil eines Schauspielers am Spiel. In der Regel wurde dieser Teil auf einen handlichen Papierstreifen geschrieben, der bei den Proben so abgerollt wurde, dass nur der jeweils zu sprechende Text sichtbar war (vgl. Kluge, etymologisches Wörterbuch).

Im Sprachgebrauch sagen wir „Das spielt keine Rolle“, um auszudrücken, dass etwas unbedeutend ist. Im Gegensatz dazu, wenn etwas eine „große Rolle spielt“ meinen wir, etwas ist sehr wichtig. Wenn wir „aus der Rolle fallen“, entsprechen wir nicht mehr den üblichen Normen, bzw. Rollenerwartungen.

In der Soziologie wird der Begriff Rolle als „Gesamtheit von Kulturmustern, die mit einem bestimmten Status verbunden ist“, definiert.<sup>4</sup> Aufgrund analoger Strukturen von Theaterhandlung und Alltagskommunikation wurde der Rollenbegriff aus dem Theaterbereich entnommen. Mit dem Begriff der Rolle lässt sich das Handeln des Menschen in der Gesellschaft beschreiben.

---

<sup>3</sup> Amerikanischer Philosoph und Psychologe (1842 – 1910) in „Principles of Psychology“

<sup>4</sup> Definition des Anthropologen Ralph Linton, der 1936 in „The Study of Man“ die Rollentheorie begründete

Nach der soziologischen Rollentheorie können Rollen folgendermaßen eingeteilt werden:

- Gesamtkulturell z.B. die Priesterin, der Mann
- Sozial differenziert z.B. die Physiklehrerin, der Industriemeister
- Situationsbezogen z.B. die Augenzeugin, der Aufzugfahrer
- Biosoziologisch z.B. die Dicke, der Albino

Für Jürgen Habermas (deutscher Soziologe und Philosoph, geb. 1929) gelten folgende Grundqualifikationen des interaktionistischen Rollenhandelns:

Sprachkompetenz	(Fähigkeit, sich verständlich mitzuteilen)
Empathie	(Fähigkeit, sich in einen anderen einzufühlen)
Frustrationstoleranz	(Fähigkeit, die aktuelle Nichtbefriedigung eigener Bedürfnisse zu ertragen)
Ambiguitätstoleranz	(Fähigkeit, in uneindeutigen Handlungssituationen handlungsfähig zu bleiben, d. h. Doppeldeutigkeiten und Widersprüchlichkeiten von Rollen wahrzunehmen und nicht zu bewerten)
Rollendistanz	(Fähigkeit, auf Abstand zur eigenen Rolle(n) zu gehen)

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird ersichtlich, dass diese Grundqualifikationen beim Theaterspielen ohne gezieltes Training - quasi unbeabsichtigt - geübt und angewandt werden.

### 2.3 Rollenfindung früher und heute

Über die letzten beiden Jahrhunderte hinweg führte die Änderung der Gesellschaft zu einer Änderung des Selbstverständnisses der Menschen<sup>5</sup>. Zu Zeiten unserer Großväter waren die sozialen Rollen der Menschen weitgehend festgelegt, es gab keine größeren Schwankungen in den Lebensläufen der Einzelnen. Diese waren geprägt durch Geburt, Geschlecht und die gesellschaftliche Stellung der Eltern. Wer als Bauer geboren wurde, blieb Bauer, der Sohn eines Adligen setzte sehr wahrscheinlich die Tradition fort. Weil sich die Lebensumstände

---

<sup>5</sup> Laut Kenneth J. Gergen, amerikanischer Sozialpsychologe

wenig änderten, blieb auch die Identität ein Leben lang stabil und unverändert, und man konnte von einem einheitlichen personalen Kern sprechen.

In der heutigen Zeit übernehmen Menschen jedoch verschiedene Rollen und verschiedene Verhaltensweisen, je nachdem, in welchem sozialen Kontext sie sich gerade befinden. Jeder kann z.B. zwischen zahlreichen beruflichen Entwicklungen, Beziehungen, Aufenthaltsorten und sozialen Aktivitäten wählen. Aufgrund dieser Vielfalt hat sich auch die Vorstellung von Identität gewandelt. Man spricht nicht mehr von einem einheitlichen Kern sondern von „me`s“ oder von „gemischter Persönlichkeit“. Die gemischte Persönlichkeit ist laut Gergen ein „soziales Chamäleon“, welches, je nach Situation, Teile seiner Identität gebraucht. So lässt sich sagen, dass jeder Moment, in dem wir mit anderen Menschen in sozialem Austausch stehen, eine neue Facette unseres Selbst hervorbringt. Es werden also laufend neue „me`s“ produziert. Daraus folgt, dass unter Identität ein lockerer Zusammenschluss verschiedener „me`s“, etwa im Sinne einer Patchworkdecke verstanden werden kann.

Das bedeutet auf der einen Seite mehr Freiheit, auf der anderen Seite aber auch Verlust von Sicherheiten. Die Jugend von heute muss lernen, dass Identität eine aktive Eigenleistung ist, die sie selbst erarbeiten kann. Wenn Identität abhängig ist von der Anzahl der Rollen und der Lebendigkeit des Rollenhandelns, sollte es die Aufgabe von Erziehern, Eltern und Pädagogen sein, Kindern und Jugendlichen Hilfestellung zu geben, trotz der multiplen Identität eine kohärente (= zusammenhängende) Identität zu entwickeln.

## **2.4 Multiple Identität**

Der Mensch ist also kein einheitliches Wesen, sondern besonders durch seine innere Vielfalt und Gegensätzlichkeit als Mensch definiert.

Nachfolgend möchte ich drei Beispiele aus der Literatur aufführen, die die vielfältigen Facetten des Menschseins zeigen:

- Goethe`s Faust (1808) beklagte, dass er zwei Seelen in seiner Brust habe.
- Stevenson`s Roman „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“ (1884) ist ein weiteres Beispiel für die innere Zerrissenheit
- Bei Hermann Hesse sagt Harry Haller (Steppenwolf, 1927), dass er zwei Seelen in sich habe: nämlich triebhafter Wolf und geistiger Mensch. Doch Hesse geht noch einen Schritt weiter, indem er behauptet, dass Harry, wie Faust, nicht nur aus einer oder zwei Persönlichkeiten bestehe, sondern jeder Mensch bestehe aus „zehn, aus hundert, aus tausend Seelen“.

Die Entdeckung der inneren Pluralitäten (man könnte sie auch innere Schauspieler nennen) ist auch für die Psychologie nichts Neues. Nachfolgend möchte ich diese und ihre Ansätze kurz erwähnen:

- Der Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, teilte die menschliche Psyche ein in Es (naturnahe Triebinstanz), Über-Ich (zivilisations- und kulturnahe Moralinstanz), die in ständiger Auseinandersetzung stehen mit dem Ich (realitätsnahe, übergeordnete Instanz).
- C.G. Jung nannte diese Seelenbewohner „Archetypen“ und erkundete mit ihnen das „kollektive Unbewusste“ (z.B. Schatten, Anima und Animus etc). Nach Jung ist das Selbst das Zentrum der Persönlichkeit, in dem alle gegenläufigen Teile der Persönlichkeit zusammengefasst und vereinigt werden. Eine große Rolle spielte bei Jung der Begriff „Schatten“. Das sind die Teile der Persönlichkeit, die zwar in jedem Menschen vorhanden sind, aber am Leben nicht wirklich teilnehmen dürfen.
- Die Transaktionsanalyse arbeitet mit dem Konzept verschiedener Ich-Zustände: dem Eltern-Ich, dem Kind-Ich und dem Erwachsenen-Ich.
- In der Gestalttherapie, begründet von Fritz und Laura Perls, werden einzelne Teile der Persönlichkeit aus dem Gesamt herausgetrennt. Jedem wird ein Stuhl zugewiesen, um sich diesen Teil in sich bewusst zu machen. („Top-Dog“ und „Under-Dog“, die sich in unserem Inneren erbitterte Gefechte liefern).
- Jakob L. Moreno<sup>6</sup> führt mit verschiedenen Persönlichkeitsanteilen sein „Psychodrama“ auf.

Da ich aus theaterpädagogischer Sicht (und besonders für die Rollenarbeit) das Modell des Kommunikationswissenschaftlers F. Schulz von Thun<sup>7</sup> besonders interessant finde, möchte ich etwas näher darauf eingehen:

In jedem von uns laufen innerlich blitzschnelle Selbstgespräche ab, an denen mehr als nur eine Stimme beteiligt ist. Gute Kommunikation erfordert doppelte Stimmigkeit: nach außen und nach innen. Stimmigkeit bei Schulz von Thun bedeutet, dass wir so sprechen sollten, dass möglichst die ganze Vielschichtigkeit unserer Persönlichkeit auch nach außen zum Ausdruck kommt. (Dies wird durch intensive Rollenarbeit erreicht, siehe Pos. 4).

---

<sup>6</sup> Moreno (1889 – 1974) Arzt und Psychiater, Begründer des Psychodramas, der Soziometrie und der Gruppenpsychotherapie

<sup>7</sup> In seinem Buch „Miteinander Reden 3, Reinbek 1998“ beschreibt er ausführlich, wie wir uns innerlich verknoten, aber auch, wie wir einen Weg finden können, unsere innere Pluralität zur besseren Kommunikation mit anderen zu nutzen.



Schulz von Thun vergleicht sein „inneres Team“ mit einem Ensemble einer inneren Bühne, eine Metapher, die ich für sehr gelungen halte, denn wie im Theater gibt es Stammspieler und Hauptdarsteller im Vordergrund und im Hindergrund deren Antipoden, die Gegenpole vertretend. Wenn Antipode in uns nicht gehört werden, kann das seelische Gleichgewicht aus den Fugen geraten. Damit alle inneren Teammitglieder in uns angehört werden, schlägt Schulz von Thun vor, ein „act storming“ zu veranstalten: Im Gegensatz zum „brainstorming“, bei dem verschiedene Ideen nur gedanklich gesammelt werden, werden hier verschiedene Verhaltensvorschläge im Rollenspiel vorgeführt, denn es geht darum, die Schattenseiten nicht in die unterste Kammer der inneren Bühne zu verdammen, wo sie vielleicht irgendwann unkontrolliert ausbrechen, sondern es geht darum, diese Teile in sich wahrzunehmen und sie zu bearbeiten. Auch auf der Theaterbühne geht es darum, sowohl das Unsichtbare als auch das Sichtbare zum Ausdruck zu bringen. Theaterpädagogisch wurde das Thema von verschiedenen Rollentypen unter anderem von Keith Johnstone und Johannes Galli aufgegriffen (siehe Pos. 5.2.3).

## 2.5 Bezug zum Theater

Das Theater ist die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst (Novalis)

Das Wort Theater kommt vom griechischen „théatron“ = Schaustätte, „theastai“ = anschauen, was zu folgender Definition des Theaters führen könnte: ein Mensch verwandelt sich anhand eines Rollentextes in eine ihm fremde Figur und tritt mit anderen ebenfalls fremden Rollen in Interaktion. Menschliche Verhaltensweisen werden von Schauspielern verkörpert und von Zuschauern betrachtet. So ist nach Wekwerth<sup>8</sup> „der primäre Spieler im Theater[ ...] nicht der Schauspieler, sondern der Zuschauer“, d.h. das Bühnenspiel wird zur Projektionsfläche der Erfahrungs- und Innenwelten des Publikums. Es sieht sozusagen die Spiele und Phantasien, die es sonst in seinem Kopf hat. Im Theater hält sich die Gesellschaft einen Spiegel vor und schafft so die Möglichkeit – im Sinne Plessners<sup>9</sup> – sich selbst zu reflektieren. Plessner war fasziniert von der Tatsache, dass Schauspieler auf der Bühne nicht lediglich etwas oder jemanden zeigen, sondern dass sie das Gezeigte zugleich sind: nämlich Menschen (Plessner, zitiert in Schauspieltheorien, 2005, S. 313).

Theaterspielen bietet die Möglichkeit, in andere Rollen als die, die man im Leben innehat, zu schlüpfen, d.h. mit den unzähligen Facetten der eigenen Identität zu spielen und

---

<sup>8</sup> Manfred Wekwerth, deutscher Theaterregisseur, geb. 1929

<sup>9</sup> Helmuth Plessner, 1892-1985, dt. Philosoph und Soziologe, Vertreter der philosophischen Anthropologie

vielleicht werden im Theater die Rollen wahrhaftiger gespielt als im Leben. Denn auf der Bühne authentisch zu sein, bedeutet nicht unbedingt, einfach so zu sein, wie man im Alltag ist, auch im Alltag spielen wir ja oft unsere kleinen Rollen. Authentizität muss unter Umständen erst einmal freigelegt werden.

So hat Stanislawski<sup>10</sup> einmal zu einem Schüler gesagt: „Im Leben könnt Ihr Theater spielen, aber hier auf der Bühne wird nicht Theater gespielt!“ (zitiert in „Ausdrucksspiel aus dem Erleben“, S. 8)

Das Wort Person bezeichnet in seiner ursprünglichen Bedeutung „Maske“, vielleicht weil wir oft mehr oder weniger bewusst eine Rolle spielen.

In diesen Rollen erkennen wir einander; in diesen Rollen erkennen wir uns selbst. In einem gewissen Sinne und insoweit diese Maske das Bild darstellt, das wir uns von uns selbst geschaffen haben – die Rolle, die wir zu erfüllen trachten -, ist die Maske unser wahreres Selbst: das Selbst, das wir zu sein möchten. Schließlich wird die Vorstellung unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil unserer Persönlichkeit. Wir kommen als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen. (Goffman<sup>11</sup> 2006, S. 21)

### **3. Voraussetzungen für erfolgreiche Rollenfindung**

Im Folgenden möchte ich einige wichtige Faktoren aufführen, die sowohl im Theater als auch im Leben für eine positive Rollenfindung wichtig sind:

#### **3.1 Rolle des Anleiters**

Aus dem Zen-Buddhismus stammt die Geschichte von drei Lehrern, die sich über ihre Rolle für die Entwicklung von Heranwachsenden Gedanken machen. Der erste Lehrer betrachtet seine Schüler als einen leeren Topf, den er mit Wissen und Informationen füllen muss, damit die Schüler ihr Leben meistern. Ein anderer Lehrer hält seine Schützlinge für eine ungestaltete Masse aus Ton, die er durch sein Tun so lange formen muss, bis das Ergebnis seinem Bild entspricht. Ein dritter Lehrer schließlich behandelt seine Schüler wie die vielen unterschiedlichen Blumen, die in seinem Garten wachsen. Er beobachtet und erspürt die unterschiedlichen Bedürfnisse jeder Blume: Wasser, Sonne und individuelle Zuwendung. Der Kaktus braucht weniger Wasser als die Sumpfdotterblume, die Rose mehr Sonne als der Efeu, der gerade angepflanzte Buchsbaum mehr Dünger als die ausgewachsene Birke.

---

<sup>10</sup> Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, 1863-1938, russischer Schauspieler und Regisseur

<sup>11</sup> Erving Goffman, amerikanischer Soziologe, 1922-1982

Der Theaterpädagoge könnte sich die Sichtweise dieses dritten Lehrers zu eigen machen und so zum Animateur im etymologischen Sinn (Anima = Hauch, Leben) werden, so dass die Darsteller sowohl ihre Qualitäten als auch ihre Grenzen selber wahrnehmen und lernen, mit diesen umzugehen. So kann er die Darsteller dazu ermutigen, gleichzeitig sie selbst zu sein und über sich hinauszugehen. Die Kunst liegt darin, den Darsteller selbst das entdecken zu lassen, was der Anleiter letztendlich von ihm haben möchte. Es geht also nicht darum, den Darsteller zu dirigieren sondern im Austausch mit ihm gemeinsam etwas zu entdecken. Ist der Anleiter zu dominant, ist es schwierig für den Darsteller, seine eigene (Rollen)-Identität zu finden.

Entsprechende Leitsätze könnten sein:

- Hilfe zur Selbsthilfe<sup>12</sup>, d.h. dem Darsteller nicht genau vorschreiben, wie er zu gehen, sprechen usw. hat, sondern ihm anbieten, verschiedene Dinge auszuprobieren (learning by doing), damit er von innen motiviert wird.
- Ressourcenorientiert, d.h. die inneren Schätze aktivieren. Der Rückgriff auf das eigene Leben der Darsteller ist ausschlaggebend für die inhaltliche Qualität aller theatralischen Äußerungen. Erst wenn persönliche Erfahrungen, Anliegen, Wünsche ins Spiel gebracht werden, wird das Theaterspiel zu einer Auseinandersetzung mit der realen Lebenssituation und den eigenen Rollen.
- Nicht defizitorientiert sondern kompetenzorientiert, d.h. auch, es dürfen Fehler gemacht werden, was gerade in unserem Schulsystem, in dem man nach Fehlern bewertet wird, wichtig ist.
- Nach TZI (Themenzentrierte Interaktion): Achten auf die Ausgewogenheit der Bedürfnisse des einzelnen Spielers (Ich), des Ensembles (Wir) und der Sachebene im Sinne von Rollenarbeit (Es).<sup>13</sup>  
Störungen haben Vorrang (das Problem einer Teilnehmerin fordert alle heraus, der eigenen Persönlichkeit und Situation entsprechend, gegenwartsidentisch zu handeln).

---

<sup>12</sup> Dies war schon der Leitsatz von Maria Montessori, 1870-1952, italienische Ärztin, Psychologin, Pädagogin

<sup>13</sup> Weiterführende Literatur Langmaack 1991, 24ff; Langmaack/Braune-Krickau 1993, 70 ff; J. Jenisch 1992)

### 3.2 Raum und Atmosphäre

Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht. Das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist (Brook 2004, S 9).

In einer Welt voll Überfluss ist es angebracht, wenn man zum „leeren Raum“ zurückkehrt, wofür der brit. Regisseur und Schauspieler Peter Brook 1968 plädierte. Das bedeutet, dass alles Unnötige und alles, was vom Spiel ablenkt und störend wirkt, entfernt wird. Man braucht weder Theatergebäude noch Geld für teure Kulissen, Dekorationen und Effekte.

In jedem Menschen steckt die Triebfeder, sich zu entfalten. Er trägt von Beginn an individuelle Wesensmerkmale in sich, die ihn einzigartig und besonders sein lassen. Er braucht eine Umgebung, die ihn darin unterstützt und anregt, seinen Potenzialen Gestalt zu geben. (Orientierungsplan für Bildung und Erziehung, S. 11).

Unsere Gesellschaft ist auf der einen Seite von Reizüberflutung (Computer, Fernseher, etc.) geprägt, andererseits werden aber gerade für Kinder und Jugendliche zu wenig sinnstiftende Stimuli angeboten, wie persönliche Interaktion mit anderen Menschen, anregende und fordernde Umgebung, Reize und Erlebnisse, die aus dem Innern des Menschen, aus seinem Denken, Fühlen, Imaginieren kommen. So bedarf es eben des „leeren Raums“ oder eines „kommunikativen Vakuums“ (Wörterbuch der Theaterpädagogik, S. 66). In einem Raum, in dem der Alltag abgestreift wurde, können die Darsteller mögliche Panzerungen und Masken, die leider schon bei Kleinkindern durch sprachliche und physische Albernheiten, Koketterien etc. sichtbar sind, ablegen, um zu ihrem „wahren Selbst“ vorzudringen. G. Koch nennt dies einen „Verlernprozeß dessen, was uns über Sozialisation und Enkulturation einverleibt ist.“

Nur in einer angstfreien Atmosphäre hat jeder die Möglichkeit, sich auszuprobieren, ohne ausgelacht oder abgewertet zu werden. Voraussetzung hierfür ist eine von Respekt und Interesse getragene Grundeinstellung des Theaterpädagogen, der in seiner Vorbildfunktion die Darsteller ernst nimmt. Denn nur in einer solchen Atmosphäre können sich die Darsteller auf die Grundelemente der Rollenarbeit, nämlich Beobachten, Wahrnehmen, Empfinden, Fühlen und Verkörpern mit Leib und Seele einlassen.

Erst dann kann sich die Fülle des menschlichen Ausdrucks bei den Darstellern entfalten.

### **3.3 Freiwilligkeit**

„Niemand sollte Theaterspielen verordnen wollen“ (Thurn, 1992, S 21). Voraussetzung für das Gelingen der Arbeit an einer Rolle ist die Freiwilligkeit der Teilnehmer. Nur wenn die Teilnehmer intrinsisch (von innen) motiviert sind, ist Authentizität (Echtheit) spürbar. Deshalb sollten die Teilnehmer auch in jedem Falle selbst entscheiden, was und wie viel sie von ihren persönlichen Erfahrungen einbringen wollen.

### **3.4 Feedback**

Das Feedback-Prinzip wurde 1946 vom Sozialpsychologen Kurt Levin als sozialwissenschaftliches Konzept entwickelt.

Wie unter Pos. 2 erwähnt, wird Identität auch dadurch geprägt, wie andere uns wahrnehmen. Es ist oft so, dass das Bild, das wir von uns selber haben (Eigenwahrnehmung) nicht mit dem Bild, das andere von uns haben (Fremdwahrnehmung), übereinstimmt. Aber gerade, wenn es darum geht, wie man auf andere wirkt, sind Rückmeldungen wichtig, damit blinde Flecken, die andere an uns wahrnehmen, die man aber selber nicht sieht, aufgedeckt werden. Der Theaterpädagoge sollte sich deshalb die nötige Zeit für Rückmeldungen und konstruktive Kritik nehmen. Ein wichtiger Grundsatz ist dabei, das Feedback mit etwas Positivem zu beginnen. Feedback fördert die Vertiefung der Selbstkenntnis.

## **4. Rollenfindung im Theater**

Vor allem die Theaterpädagogen K. Stanislawski (1863 – 1938), B. Brecht (1898 – 1956), J. Grotowski (geb. 1933) und A. Boal (geb. 1931) hatten schon früh pädagogische Konzepte und Methoden entwickelt, die nicht allein auf den Zuschauer zielten. Sie konzentrierten sich auch auf die Entstehungsprozesse von Stücken, die Probenarbeit, den Darsteller und auf gesellschaftliche Zusammenhänge, die sichtbar gemacht und verändert werden sollen. Stanislawski und Grotowski setzten bei der jeweiligen Individualität des Spielers an und bezogen die Ganzheit von Körper, Seele und Geist mit ein. Dabei ging es ihnen vorwiegend um die Möglichkeit des inneren Reifens. Ihre Arbeitsmethoden sollten dem Darsteller Räume zur Selbsterfahrung öffnen, Hemmungen und Widerstände abbauen und zugleich „[...]die alltäglichen Masken und unwahren Verhaltensweisen nehmen und

eigenschöpferische Prozesse in Gang setzen“ (Ehlert 1986, S. 32). Über die Arbeit an einer Rolle kann man so zum Kern der eigenen Person vordringen.

#### **4.1 Unterscheidung Rollenträger/Rollenfigur**

Der Spieler/Darsteller ist der Rollenträger, das Dargestellte ist die Rollenfigur, wobei der Rollenträger immer zwischen Wirklichkeit und Fiktion pendelt, zwischen eigenem Selbst und fremder Figur, zwischen Ich-Identität und Rollen-Identität.

In einem Stück eine Rolle zu übernehmen, bedeutet, herauszufinden, welche Rolle die Figur spielen soll. Dabei machen wir uns das charakteristische Verhalten der Rollenfigur bewusst. Das „Eigenmaterial“ des Rollenträgers (d.h. eigene Empfindung, Phantasie, Unbewusstes, Bilder, die jeder in sich hat) kann zur Gestaltung der Rollenfigur und des Zusammenspiels genutzt werden. Jeder Rollenträger spielt die Rollenfigur anders, denn die Persönlichkeit des Rollenträgers scheint immer durch die Rollenfigur hindurch. Jede Julia oder jeder Romeo ist so einzigartig, weil jeder Darsteller auf zwei Ebenen arbeitet: als Rollenträger und als Rollenfigur.

Bevor die Rollen zu einem Stück verteilt werden, kann jeder jede Figur spielen. Dieses Ausprobieren verschiedener Rollen ist wichtig, weil den Spielern dadurch die zahlreichen Facetten einer Figur im Zusammenspiel mit anderen Figuren sichtbar gemacht werden und damit auch die verschiedenen Möglichkeiten, sie wahrzunehmen und darzustellen.

#### **4.2 Bedeutung der Rollenarbeit**

Unter Rollenarbeit versteht man die Auseinandersetzung des Darstellers mit einer Bühnenfigur (Rollenanalyse, Rollenprofil, Improvisationen, Erleben und Darstellen bis zur Fixierung der gefundenen Spielvorgänge und Haltungen in der letzten Probenphase). Rollenarbeit ist als eine Art „Bricolage“ oder Basteln auf Probe anzusehen (Weintz, 2003, S. 342). Anhand der einführenden und verfremdenden Auseinandersetzung mit dem fremden Rollen-Ich bastelt der Darsteller nicht nur an der Biographie einer fremden Figur sondern auch an den Entwürfen zu seiner eigenen Ich-Identität.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Theaterspielen bedeutet Begegnung mit sich selbst, auch dem Fremden in uns selbst und im Gegenüber. Die Angst vor dem Fremden bedeutet immer auch Angst vor dem Dunkeln in uns selbst, die es gilt zu überwinden bzw. zu akzeptieren.

Die drei wichtigsten Elemente der Darstellung sind: Glaubwürdigkeit (alles, was auf der Bühne geschieht, soll glaubwürdig sein), Überzeugungskraft (der Darsteller soll von dem, was er macht, überzeugt sein und diese Überzeugung muss dem Zuschauer vermittelt werden) und Phantasie (der Darsteller soll imstande sein, sich alles vorzustellen).

Für die Rollenarbeit gilt deshalb die Grundregel „Handle so, als ob!“ Um glaubwürdig zu sein, greift der Darsteller auf der einen Seite auf eigene Erfahrungen oder Beobachtungen zurück; auf der anderen Seite integriert er Fremdimpulse in seine Rollenarbeit, um eine einseitige Darstellung zu vermeiden. Jacob Jenisch nennt dies „darstellerische Identifikation“ (Jenisch 1996, S 28).

Es gibt zwei Möglichkeiten, sich in eine Rolle hineinzufühlen: von innen nach außen oder von außen nach innen. Jeder Darsteller wird die Möglichkeiten seiner Begabung in den verschiedenen Vorbereitungs- und Arbeitsprozessen unterschiedlich einsetzen. Der eine wird mehr von innen inspiriert: er baut sich durch seine Phantasie die Emotionen seiner Rollenfigur auf und findet erst danach den passenden körperlichen Ausdruck. Ein anderer sucht zuerst typische Körperhaltungen und –bewegungen, geht also von außen nach innen und entdeckt so die Gefühle seiner Rollenfigur (siehe Pos. 4.5), wobei die Darsteller die Wechselwirkungen der beiden erleben können.

Detaillierte Rollenarbeit wird nun in 4.3 – 4.8 beschrieben.

### 4.3 Text- und Rollenanalyse

Hier geht es um die erste gedankliche Einführung in die Rolle, die auch Grundlage für eine Rollenbiographie darstellt. Folgende Aspekte können berücksichtigt werden:

- **Verhältnis des Darstellers (Rollenträgers) zur Figur** (d.h. was reizt den Darsteller an dieser Figur, was stößt ihn ab, was kennt er von seiner eigenen Biographie, wie würde er sich in der Situation verhalten, etc.)
- **Biographisches zur Figur** (Auseinandersetzung mit den physischen, sozialen und emotionalen Lebensumständen der Rollenfigur, d.h. Vorleben, bzw. Vorgeschichte als Kind oder Jugendlicher, jetzige Situation wie verheiratet, Kinder, Beruf, Wünsche, Träume, Weltsicht, Ängste, Motivation und Emotionen, etc.). Dies schließt auch weitere soziale Rollen ein, die von der Figur im Alltag eingenommen werden könnten.

- **Entwicklung der Figur** (d.h. ist sie am Anfang anders als am Ende, was hat die Entwicklung bewirkt? Ziele der Figur etc.)
- **Verhältnis der Figur zu anderen Menschen** (zu Familienmitgliedern, zu Freunden, Vorgesetzten, Alten, Fremden etc.) Welche Absichten, Wünsche haben die Figur dazu veranlasst, sich so zu den Menschen des Stücks zu verhalten, wie sie sich verhält)
- **Verhalten der Figur** (Angewohnheiten, wie sieht es zu Hause aus, Redeweise, etc.)
- **Eigenschaften der Figur** (Versager-Gewinner, aktiv-passiv, liebevoll-kalt etc.)
- **Schaffung eines Antityps** (Gerade die Arbeit mit inneren und äußeren Widerständen - siehe Antipode bei Schulz von Thun - führt zu mehr Glaubwürdigkeit).

Vor jeder szenischen Arbeit sollten dem Darsteller die so genannten W-Fragen klar sein, denn wenn dem Darsteller das Motiv für Text und Handlung klar ist, ist es auch für den Zuschauer ersichtlich:

- Welche Zeit ist es?
- Wo bin ich (räumlich/innerlich)?
- Was umgibt mich?
- Was tat ich vorher?
- Welches sind die gegebenen Umstände?
- Welches sind meine Beziehungen?
- Was möchte ich, wenn ich die Bühne betrete?
- Was stellt sich mir in den Weg?
- Was tue ich, um das zu erhalten, was ich möchte?

Die Beantwortung dieser Fragen – oder je nach Größe der Rolle auch Teile davon - bildet die Grundlage für die weitere Rollendarbeit, wobei die Analyse des Subtexts (siehe 4.5.5) von Bedeutung ist, denn oft verbirgt sich Wichtiges zwischen den Zeilen (dem Nicht-Gesagten), was der Darsteller nonverbal darstellen muss.

Bei der Rollendarstellung sind zwei unterschiedliche Wege denkbar (Simhandl zitiert in Weintz 2003, S 193):

- **Deduktiver Rollenaufbau:** hier trägt der Darsteller vorab alle zur Verfügung stehenden Informationen zu Stoff und Rolle zu einer komplexen Rollenbiographie zusammen, die dann als Basis zum Entwurf eines eigenen Rollenbildes dient.



- **Induktiver Rollenaufbau:** hier beschränkt sich die Rollenanalyse auf einige wesentliche Eckdaten zu Stoff und Figur. Der Darsteller geht nicht von einer Gesamtvorstellung aus, sondern das Rollenbild entsteht erst im Verlauf der Proben mosaikartig durch z.B. szenische Improvisationen. Dieser induktive Rollenaufbau wurde sowohl von Brecht als auch von Stanislawski bevorzugt. Neben dem Typischen der Figur soll der Darsteller auch auf das Besondere, nicht Passende und Widersprüchliche seiner Figur achten, um am Ende alle Facetten einer Figur in sich vereinigen zu können.

#### 4.4 Improvisation

Improvisation ist von dem lateinischen Wort „improvisus“ abgeleitet und bedeutet „unvorhergesehen“, auch „überraschend, nicht geplant“. Improvisation ist „das spontane, freie Spiel ohne oder mit nur sehr umrisshaft skizzierter Vorgabe“ (Nickel in: Brauneck/Schneilin 1986, S. 411)

Bei der Rollenarbeit bedeutet Improvisation ein erstes spielerisches Vertrautmachen mit dem Stoff und den verschiedenen Rollen eines Stücks. Dies kann durch freies, textunabhängiges Improvisieren erfolgen, wobei Stoff- und Rollengehalt in die eigene Sprach- und Erfahrungswelt der Spieler übertragen werden kann. Dadurch erlangen die Darsteller leichter Zugang auch zu schwierigeren Stücken (Beispiel: Romeo und Julia in die heutige Zeit, d.h. in die Erlebniswelt von Jugendlichen übertragen). Der Charakterzug einer Figur entwickelt sich aus dem spontanen Handeln.

Gerade wenn dies durch Gruppen- bzw. Simultanimprovisationen geschieht, können sich alle Darsteller spielerisch ausprobieren und sind geschützt vor Kritik und einzelner Beobachtung. Einsetzbare Techniken wären das Erstellen von Körperstatuen, um Gefühle durch entsprechende Körperhaltungen auszudrücken, Status-Spiele sowie Tier-Improvisationen (welches Tier entspricht dem Charakter der Rolle), etc.

Für die Rollenarbeit unterscheidet man zwischen folgenden Improvisationsarten:

- **Offene Improvisation:** bietet Zugang zu einem Thema und hilft beim Aufspüren individuellen Rohmaterials für selbst zu entwerfende Rollenprofile. Hier geht es um spontane Spielabläufe, die ohne Textvorgabe und ohne Regie lenkung entstehen; sie bilden das Basismaterial für spätere Probenprozesse.

- **Modellierende (oder gebundene) Improvisation:** Intensivere Auseinandersetzung mit Stoff und Rolle sowie auch präzise Ausgestaltung der Figur. Sie ermöglicht eine Annäherung an die Figur sowohl durch die eigene Persönlichkeit und Erfahrungswelt des Darstellers (siehe Pos. 4.5) als auch durch bewusste Differenzierung, Variation und Verfremdung des ursprünglichen Materials (siehe Pos. 4.6). Modellierende Improvisation ist der Weg zur Szene.

Unterstützend für die Rollenarbeit ist es, wenn möglichst früh die für die Aufführung erforderlichen Requisiten, Musik, Kostüme, etc. einbezogen werden.

#### **4.5 Einfühlung durch Erleben/Identifikation und Verkörpern**

Hier geht es um die seelische, aber auch körperliche Einfühlung in die Figur durch Erleben und Verkörpern mittels eigener, zur Rolle analoger Emotionen bzw. Erfahrungen, d.h. der Darsteller stellt sich selbst als Übungsfeld zur Verfügung. Ziel ist es, eine scheinbar lebensechte und dadurch glaubwürdige Darstellung zu erzielen.

Befürworter dieser Identifikation<sup>15</sup> (= Illusionismus, d.h. illusionistische Reproduktion der Lebenswirklichkeit auf der Bühne) waren unter anderem Stanislawski, Tschechow und Strasberg. Der Darsteller greift hierbei auf eigene, individuelle Erfahrungen zurück und füllt mit seiner Biographie, seinem Erfahrungsschatz, seinen Konflikten, Wünschen, Phantasien und Bedürfnissen die Rolle aus und stellt sich die Frage „Wie würde ich mich verhalten, wenn ich in der Situation der Figur wäre?“ „Durch nachahmendes, mitfühlendes und dadurch folgerichtiges Spiel“ (Weintz, S. 208) wird eine glaubwürdige, lebensechte Bühnenshandlung erreicht. Der Darsteller gestaltet dann seine Rolle nicht mehr durch zufällige Inspiration, sondern durch das Wiedererwecken von Emotionen, die auf den Proben bereits hervorgerufen und fixiert wurden.

Dies führt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der eigenen multiplen Identität, bzw. mit differenten Persönlichkeitsanteilen. Nicht gelebte Anteile können so neu entdeckt, ausgelebt, aber auch überprüft werden. Im Schutze einer frei erfundenen Figur, die den Darsteller zu einem anderen Selbst führt, liegt die besondere Chance der Stärkung und Erweiterung des Ichs begründet. Nach Stankewitz wird erst durch die Identifikation mit einer Negativfigur, also durch die Bereitschaft, „bei sich selbst das Abgelehnte zu entdecken [...] bis in zahlreiche Verästelungen der eigenen Psyche, der eigenen Handlungsmöglichkeit

---

<sup>15</sup> Die Schauspieltechnik der Identifikation ähnelt dem Vorgang der Identifizierung aus der Psychologie, wobei der Prozess in der Psychologie unbewusst, beim Darsteller aber bewusst abläuft.

[...] auch einen wirklichen Gewinn für die Selbsterkenntnis erreicht“ (Stankewitz 1992, S 132).

Wie bereits erwähnt, lässt sich einfühlende Rollenarbeit auf zwei Wegen erschließen: einmal von innen nach außen, also von den Gefühlen ausgehend, einmal von außen, d.h. vom Körper ausgehend. Im Detail kann das folgendermaßen aussehen:

#### 4.5.1 Emotionales und sensorisches Gedächtnis

Ein fremdes Gefühl zu leben, ist unmöglich, solange es nicht zum eigenen geworden ist.  
(Stanislawski, Mein Leben in der Kunst, Berlin 1987, S. 112)

Ein Gefühl berührt den Zuschauer nur dann, wenn es mit Leben gefüllt ist. Bei den Gefühlen<sup>16</sup> auf der Bühne handelt es sich nicht um echte, ursprüngliche und spontane Emotionen, sondern um „erinnerte“ Gefühle, die durch den Text und die Handlungen auf der Bühne eingegrenzt sind. Die Frage ist also nicht, wie der Darsteller dem Publikum ein Gefühl zeigen kann, sondern wie er überhaupt einen emotionalen Vorgang bei sich auslösen und auf der Bühne jederzeit wieder hervorrufen kann. Weil [...] „die Vorbereitung, das Schminken und Kostümieren der Seele, die das Leben des menschlichen Geistes in der Rolle schaffen und leben muss“ (Simhandl, S. 81) auch wichtig ist, wurde von Stanislawski folgende Technik entwickelt:

Die Spieler versetzen sich in eine Empfindung, die zentral für ihre Figur ist. Dabei versuchen sie, eine eigene, vergleichbare Emotion aus der Erinnerung (Biographie) zu beleben. Hierbei wird auch die sensorische Erinnerung eingesetzt. Damit sind sinnliche Begleiterscheinungen einer Emotion wie Geräusche, Klänge, Gerüche, Temperatur, Landschaft etc gemeint. Ist es nicht möglich, auf die eigenen Lebenserfahrungen zurückzugreifen, so kann der Darsteller die Emotionen mit seiner eigenen Phantasie und durch genaue Kenntnis der Umwelt der Rollenfigur herstellen. Laut Stanislawski ist die innere Aufmerksamkeit die wichtigste für den Darsteller. Deshalb müssen Gedächtnis und Phantasie trainiert werden.

Diese Psycho-Technik, die das Unbewusste im Darsteller anregen soll, wurde von Strasberg weiterentwickelt zur „method acting“.<sup>17</sup> Im Gegensatz zu Stanislawski ging es Strasberg nicht um strikt gleichartige Empfindungen zur Rolle, sondern vor allem um eigene

---

<sup>16</sup> In der Schauspieltheorie werden diese Darsteller als „heiße Schauspieler“ bezeichnet, im Gegensatz zu „kalten Schauspielern“, die die Gefühle durch äußere körperliche Anzeichen nur vortäuschen (F. Riccoboni, Diderot, siehe Schauspieltheorien, S 112)

<sup>17</sup> Ursprünglich stammte sie von der Theorie des so genannten affektiven Gedächtnisses des französischen Psychologen Ribot.

Emotionen, auch wenn sie nicht denen der Figur entsprechen, sich aber zur glaubhaften Verkörperung der Rolle nutzen lassen. Gefühle werden erinnernd durchlebt und später wieder abgerufen. Hierbei wird ein „besonderer Grad an Erlebnisintensität“ erreicht.

Die Technik der emotionalen Erinnerung sollte behutsam - nach Abwägung der Spieler- und Gruppendisposition - eingesetzt werden. Bei sehr starken Gefühlen ist sie nur bedingt einsetzbar, denn Emotionen sind beeinflussbar, aber nicht immer kalkulier- und steuerbar.

#### 4.5.2 Verkörpern

Wenn sich die Rolle nicht von sich selbst, aus dem Innern und aus der Seele heraus einlebt, so gehen Sie vom Äußeren, also vom Körper aus an sie heran. (Stanislawski 1988, 37f).

Der östliche Mensch sagt „Ich bin mein Körper“ und nicht „Ich habe einen Körper“, ein sprachlicher Unterschied, der besonders in der Theaterarbeit bewusst wird. Der Körper ist das zentrale Ausdrucksmittel des Darstellers. Beim Verkörpern werden die gewünschten Emotionen durch körpersprachlichen Ausdruck erhalten, d.h. mit bestimmten Bewegungsabläufen, Mimik und Gebärden, sowie mittels Tempo, Rhythmus, Lautstärke aber auch mittels Requisiten oder Spielpartner.

Plädierte Stanislawski während seiner frühen und mittleren Schaffensperiode eher für das Einfühlen durch emotionales Gedächtnis, bezog er sich während seiner späten Schaffensphase auf die Wechselwirkung psychischer und physischer Prozesse. Er erkannte, dass sich nicht nur Empfindungen und Gedanken in körperliche Reaktionen niederschlagen, sondern auch umgekehrt physische Handlungen Gefühlsregungen auslösen können. Für manche Darsteller ist es leichter, über den Körper zum Kern der Rolle zu gelangen. Nicht umsonst sagt man zu einem traurigen Menschen, der den Kopf hängen lässt „Kopf hoch!“, denn durch die Körperhaltung ändert sich auch die Stimmung. Durch bestimmte Haltungen, Spannungen im Körper und im Gesicht und durch unsere Atemweise können wir deshalb bewusst gewünschte Gefühle erzeugen. Wenn eine physische Handlung zur Rollenfigur gefunden wird, hat dies immer auch Rückwirkungen auf die innere Gestaltung der Figur. (Beispiele: Innere Zerrissenheit kann für den Darsteller spürbar gemacht werden, indem zwei Spielpartner an ihm zerrren. Mit äußeren Hilfsmitteln wie z.B. Teppich kann durch die äußere Schwere eine innere Schwere erzeugt werden)

### 4.5.3 Psychologische Geste

Was bei Stanislawski noch mehr auf eine reale (psycho-physische) Handlung bezogen war, suchte sein Schüler M. Tschechow<sup>18</sup> mit psychologischen Gebärden herzustellen. Es geht hier darum, allgemeine Ur- oder Grundformen des Ausdrucksverhaltens zu finden. Diese führen direkt zum Wesentlichen der Rolle und stellen eine schnelle und kreative Möglichkeit dar, den „psychologischen Kern“ eines Charakters zu erfassen und darzustellen. Der Darsteller wählt zu Beginn eine zur Rolle passende Geste, die er physisch ausführt. Danach wird versucht, diese Geste zu verinnerlichen, d.h. ohne die physischen Abläufe zu bemühen, auszuführen. Unser Muskelgedächtnis speichert eine oft geübte Bewegung.

Das Ideal nach Tschechow heißt: Alles, was der Mensch im Inneren erlebt, drückt sich ohne Verfälschung in seinem Körper aus. Diesen Idealzustand gilt es für den Schauspieler zu schaffen, so dass er in der Lage ist, seine Rolle bis in die Tiefe zu empfinden und auch auszudrücken. Dies führt den Schauspieler zum Begriff der Wahrheit. Da eine Wechselwirkung zwischen Körper und Psyche des Menschen besteht, muss die Psyche an der Bewegung teilhaben. Rein physische Übungen wie Fechten oder Akrobatik sind jedoch für dieses Ziel ungeeignet.

Alles, was uns bei anderen Menschen bewegt, sei es angenehm oder unangenehm, haben wir als Anteil auch in uns selbst. Nach Tschechow ist das Wesentliche eines Gefühls das, was alle einzelnen menschlichen Erlebnisse dieses Gefühls verbindet, da es allen gemein ist. Dieses Wesen eines Gefühls an sich ist, so gesehen, „unpersönlich“ oder anders ausgedrückt: vom Persönlichen befreit. Ein solches Gefühl ist nach Tschechow künstlerisch.

### 4.5.4 Vorstellung und ihre Verkörperung

In unserer Vorstellung flackern hier und da Bilder auf, die uns völlig unbekannt sind, [...] sie erscheinen, verschwinden, um wieder aufzutauchen und neue, fremde Erscheinungen mitzubringen.

So beschreibt Tschechow die Phantasie. Imaginationen (Vorstellungen) sind ein Gemisch aus Erinnerungen, freien Erfindungen und Ungereimtheiten. Ihnen begegnet der Darsteller in seinen Gedanken. Schöpferische Vorstellungskraft liegt vor, wenn sich der Darsteller in seiner Phantasie so lange mit einer Rolle beschäftigt, bis er beginnt mit ihr zu fühlen. „Nur durch Mitgefühl ist eine fremde Seele zu verstehen.“ (Tschechow zitiert in Weintz, 2003) In seiner schöpferischen Phantasie findet der Schauspieler den Weg zu seiner eigenen,

---

<sup>18</sup> Michael Tschechow, 1891-1955, russisch-US-amerikanischer Schauspieler, Regisseur und Autor

individuellen und daher auch einzigartigen Interpretation seiner Rolle. Tschechow bezeichnet dies als

[...] das tief verborgene und heutzutage fast gänzlich vergessene Verlangen jedes wahren Schauspielers: sich selbst auszudrücken durch das Mittel seiner Rollen.

Tschechow sah die Aufgabe und Inspirationsquelle des Schauspielers nicht in der Nutzbarmachung persönlich-biographischer Erfahrungen (siehe Pos. 4.5.1 und 4.5.2) sondern im bewussten Erschließen des imaginativen Potenzials des Darstellers. Nach seiner Ansicht kommt das gewöhnliche „egoistische Ich“ des Darstellers als Rollenfundus (im Gegensatz zu Stanislawski) nicht in Frage, da es nur ein „langweiliges Alltagskolorit zutage fördern“ (Weintz 2003, S 213). Deshalb führt sich der Darsteller vor Augen, was sich die Rollenfigur wünscht, wovon sie träumt, welche Musik sie mag etc. Diese inneren Bilder strahlen aus. Die Interpretation der Rolle wirkt dadurch echter, lebendiger. Es ist erstaunlich, wie dieselbe Handlung ausdrucksstärker wirkt, wenn der Darsteller ein inneres Bild mit auf die Bühne nimmt.

Viele Gedanken, Phantasien, Wünsche, haben wir unbewusst. Diese unbewussten Impulse sind nach Freud ehemals bewusste Impulse gewesen, die unterdrückt oder abgewehrt wurden. Diese Impulse können durch Theaterspielen wieder geweckt werden. Theaterspielen ist deshalb eine Herausforderung und ermöglicht eine Selbsterfahrung, die im Alltag meist zu kurz kommt.

#### 4.5.5 Innerer Monolog/Sub-Text

Wie im richtigen Leben ist auch im Theater das, was in der Kommunikation nicht ausgesprochen wird, also das, was zwischen den Zeilen steht, äußerst wichtig. Manchmal sagt unsere Stimme nach außen nur einen Bruchteil von dem, was die inneren Stimmen in uns sagen.<sup>19</sup> Aber gerade im Unausgesprochenen wird das Innenleben einer Rollenfigur sichtbar. Um dieses nach außen hin zu zeigen, wurde die Methode des inneren Monologs entwickelt. Der Darsteller steht völlig bewegungslos und imaginiert laut sprechend seine Gedanken. Er verbalisiert das, was innerlich in ihm abläuft. Dadurch werden Gefühls- bzw. Beziehungsebenen sichtbar. Stanislawski nannte dies Sub- oder Untertext.<sup>20</sup> Das Verharren in der Position fixiert den Darsteller auch in seiner momentanen Gefühlssituation.

---

<sup>19</sup> Vergleiche hierzu Pos. 2.4 Multiple Identität

<sup>20</sup> Schulz von Thun nennt dies in seinem Kommunikationsmodell der vier Aspekte einer Nachricht „Appell“

„Wenn ich Sie die Haltung eines traurigen Menschen einnehmen lasse“, so Meyerhold,<sup>21</sup> „dann wird auch ein trauriger Satz dabei herauskommen.“

Speziell das Bewusstmachen, dass jede Kommunikation, sei es jetzt auf der Bühne oder im alltäglichen Handeln, auch aus Subtexten besteht, kann dazu führen, dass die Darsteller auch im „richtigen Leben“ darauf achten, was hinter einer Aussage, bzw. was zwischen den Zeilen steht. Dabei lernen sie auch, auf Körpersignale zu achten. Denn mit der Sprache kann man leichter lügen als mit dem Körper.

#### 4.5.6 Affektive Intensität

Damit eine Empfindung zur Emotion wird, muss sie eine gewisse Intensität erreichen. Affektive Intensität ist eine darstellerische Ausdrucksform, die gefordert wird, wenn es zu einem Temperamentsausbruch der Rollenfigur kommen soll. Es ist für die Glaubwürdigkeit der Darsteller notwendig, diese affektive Intensität ein- und ausschalten zu können. Obwohl der Rollenträger ja ein Vor- und Nachwissen über seine Rollenfigur hat, soll der Rollenträger durch affektive Intensität aus seiner eigenen Wahrhaftigkeit die szenische Wahrheit seiner Rollenfigur schaffen (Jenisch 1996, S 31).

### 4.6 Darstellung und Konstruktion

Der Schauspieler lebt, er weint und lacht auf der Bühne; doch weinend und lachend beobachtet er sein Lachen und Weinen. Und in diesem zwiespältigen Dasein, in diesem Gleichgewicht zwischen Leben und Spiel liegt die Kunst (Stanislawski)

Kein Darsteller ist auf Dauer in der Lage, die Gefühle und Erlebnisse der zu verkörpernden Figuren ausschließlich aus seinem eigenen psychischen Fundus zu schöpfen. Der Darsteller bliebe, wenn er nur von sich aus (siehe 4.5) arbeiten würde, in seiner eigenen Individualität fixiert. Außerdem darf der Darsteller nie so tief in eine Rolle hineinschlüpfen, dass er sich selbst verliert. Deshalb sind Fremdbeobachtungen für den Darsteller wichtig, um zu komplexeren und auch widersprüchlicheren Rollenbildern zu gelangen.

Unter Konstruktion versteht man die selbstbeherrscht kontrollierte Darstellung einer Empfindung, die die Figur wieder auf Distanz rückt.<sup>22</sup> Techniken der Distanzierung sind z.B. Verfremdung, parodierende Spielweise, Übertreiben, Kommentieren, Rhythmisierung, Be-

---

<sup>21</sup> W. E. Meyerhold (1874 – 1940), Russisch-sowjetischer Regisseur, Schauspieler, Theaterleiter und Theoretiker

schleunigung oder Verlangsamung des Spiels. Der Darsteller geht dabei immer wieder auf Distanz zu sich selbst und modelliert wie ein Bildhauer seine Figur. Dieser Blick von außen auf sich selbst macht die Vielfältigkeit von Wahrnehmungen bewusst und sensibilisiert zugleich, eigene von fremden Wahrnehmungen zu unterscheiden, wodurch Selbstreflexivität und Ambiguitätstoleranz erreicht werden.

Brecht (1898 - 1956), wohl der bedeutendste Vertreter dieser Verfremdung und Brüche, gilt als der Begründer des epischen, bzw. dialektischen Theaters (die Figur soll „erzählend“ und demonstrativ-gestisch vorgezeigt werden). Er wollte „Bühne und Zuschauerraum von allem Magischen befreien“ (Brecht in Schauspieltheorien, S. 278) und beabsichtigte nicht die Metamorphose im Theatererlebnis, sondern das genaue Gegenteil. Der Darsteller darf den Zuschauer nicht vergessen lassen, dass er schauspielert. Dazu soll er die Realität dessen, was er darstellt, auf einer zweiten, oft kommentierenden Ebene durchbrechen, wobei die Vorgänge verfremdet dargestellt werden. Dies hat nach Brecht eine aufklärerische Wirkung auf den Zuschauer. Die Veränderbarkeit einer dargestellten Handlung wird für den Zuschauer in den Mittelpunkt gerückt. Wenn dem Zuschauer die Veränderbarkeit von Handlungen bzw. Zuständen durch das Theater klar wird, so wird er – nach Brechts Auffassung – die erwünschten Veränderungen auch in der gesellschaftlichen Wirklichkeit durchsetzen. Diese Haltung zum Empfinden und zu Gefühlen lässt sich auf den Behaviorismus zurückführen, einer psychologischen Schule, die vom Innenleben, von den Gefühlen, Affekten, Emotionen und ihrer Entstehung keine Notiz nimmt.<sup>23</sup>

Um Gefühle theatralisch zu verdichten, war aber auch schon Francesco Riccoboni (1707-1772) der Meinung, dass es der Distanz zur Figur bedürfe. Er forderte deshalb den empfindungslosen Darsteller. Denis Diderot (1713-1784) plädierte für die bewusste Affektkontrolle des Darstellers. Wie Riccoboni war Diderot der Ansicht, dass leidenschaftliche Emotionen nur im Zustand innerer Kälte dargestellt werden können, er verlangte vom Darsteller „Urteilkraft“ und dass er ein „kühler und ruhiger Beobachter“ ist.

Meyerhold (1874 – 1940) ging dann noch einen Schritt weiter und forderte die gezielte Durchbrechung der Bühnenillusion nicht nur beim Darsteller sondern auch beim Zuschauer. Ähnlich wie Brecht ging es Meyerhold um die bewusstseinsfördernde Verdeutlichung der Distanz zwischen Spieler und Figur. „Im Kampf gegen die besinnungslose Inspirations-

---

<sup>22</sup> Diese schauspieltheoretische Strömung geht zurück bis zur barocken Schauspielkunst, die sich auf äußerlich-handwerkliche Techniken beschränkte, die das Innenleben der Akteure außer acht ließen.

<sup>23</sup> Zum epischen Theater gibt es folgende Anekdote: Wolf Kaiser (deutscher Schauspieler, 1950 – 67 am Berliner Ensemble) hat in der Kantine des Berliner Ensembles gesagt: „Ich habe 30 Jahre unverfremdet gespielt und keiner hat's gemerkt.“



ekstase“ entwickelte Meyerhold die Biomechanik, dessen erstes Prinzip lautet „Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist der Maschinist“ (Koch/Streisand 2003, S 50). Ziel ist hier eine Mechanisierung von Bewegungsabläufen. Der Darsteller soll die Figur demonstrativ-gestisch vorführen bzw. zeigen.

#### **4.7 Fazit: Erleben versus Darstellen**

Einseitig rationale Konzepte sind ebenso zu verwerfen wie einseitig gefühlsbetont spontane Konzept- und Formlosigkeit (Rellstab 1992, S. 121)

Obwohl Brecht gegen Stanislawskis Einfühlung plädierte, räumte er doch auch folgendes ein:

Jedoch braucht der Darsteller bei seiner Bemühung, bestimmte Personen abzubilden und ihr Verhalten zu zeigen, nicht völlig auf das Mittel der Einfühlung zu verzichten. (Brecht, zitiert in Schauspieltheorien)

Ebenso war sich Stanislawski bewusst, dass sich der Darsteller nie ganz mit seiner Rolle verschmelzen darf.

Die zwei Möglichkeiten: Nachahmung und autobiographisch-identifizierende Herangehensweise zum einen und formgebend-konstruktivistische Haltung zum anderen sind Grundlagen für die Praxis. Abhängig von Gruppe, Zeit und anderen Rahmenbedingungen ist eine Mischung aus beidem zu empfehlen, denn beide Wege sind zueinander komplementär. So wird der Darsteller immer eine zweiseitige Beziehung zur darzustellenden Figur entwickeln, die bestimmt ist durch Anziehung und Abstoßung, Verschmelzung und Trennung, damit er in der Lage ist, jeden Abend eine Szene zu spielen, die sich scheinbar so zum ersten Mal ereignet. So gesehen ist Theaterpädagogik ein Baukasten bei der Gestaltung der Rolle.

#### **4.8 Ausstieg aus der Rolle**

Egal, für welche Wege man sich entscheidet, in eine Rolle zu finden, ist Theaterspielen immer mit einem bestimmten Maß an Identifikation mit der fremden Rolle und an Distanzierung vom eigenen Selbst verbunden. Der Theaterpädagoge wird den Darstellern am Ende der Proben auf jeden Fall Möglichkeiten des Ausstiegs aus dem Spiel anbieten, da das bewusste Loslösen von der Rolle wichtig ist, um eine Rollendistanz zu erreichen. Einige Möglichkeiten hierfür sind:

- Entspannungsphasen (Abschütteln, gegenseitige Massage, „Waschstraße“, d.h. gegenseitiges Abstreifen, Abwaschen der Rolle etc.)
- Reflexion, Feedback
- Rituale: z.B. jeder Spieler bringt einen Gegenstand (z.B. Taschentuch, Kette) mit, der einen symbolischen Bezug zur Rolle haben kann. Diesen Gegenstand erhält er zu Beginn jeder Probe zum Zeichen dafür, dass er in eine andere Rolle schlüpft. Am Ende jeder Probe wird der Gegenstand vom Spielleiter wieder eingesammelt und der Darsteller kann seine Rolle so symbolisch wieder abstreifen.

## 5. Rollenfindung in der Kindheit und Jugend

„In den Kindern spiegelt sich das Wesen des Schauspielers am reinsten wieder [...] Sie sträuben sich instinktiv dagegen, die Welt durch Belehrung in sich aufzunehmen“ (Max Reinhardt, zitiert in Schauspieltheorien, S. 376)

Für jeden Lernvorgang gibt es „sensible Phasen“, in denen eine ungewöhnliche Bereitschaft vorhanden ist, genau dieses jetzt zu lernen.<sup>24</sup> Diese sensiblen Phasen gilt es auch für die Theaterarbeit in Kindergärten und Schulen zu nutzen nach dem Motto „Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nur schwer“.

Neben der intensiven Rollenarbeit zu einem Theaterstück mit Aufführung, wie unter Pos. 4 beschrieben, gibt es im Kindergarten- und Schulbereich weitere Möglichkeiten zur Rollen- und damit zur Identitätsfindung, ohne den Schwerpunkt auf eine Aufführung zu legen. Nachfolgend möchte ich aus der Fülle an theaterpädagogischen Möglichkeiten einige herausgreifen.

### 5.1 Spielerische Rollenfindung im Kindergarten

Die Entwicklungspsychologie lehrt, dass das menschliche Lernen im Spiel erfolgt. Der Antrieb für Kinder, in eine Rolle zu schlüpfen und Theater zu spielen, entsteht aus Spielfreude. Dieses spielerische Lernen mit allen Sinnen gilt es zu entfalten.

Ein Kind hat hundert Möglichkeiten. Ein Kind hat hundert Sprachen, hundert Hände, hundert Gedanken. Es besitzt hundert Weisen zu denken, hundert Weisen zu spielen, hundert Weisen zu sprechen. Ein Kind hat hundert Sprachen, aber neunundneunzig werden ihm geraubt (Loris Malaguzzi, Reggio Emilia)

---

<sup>24</sup> Wissenschaftler sprechen von Entwicklungsfenstern, in denen bestimmte Reize das Gehirn besonders gut erreichen und zur Strukturierung desselben beitragen (das Max-Planck-Institut für Hirnforschung in Frankfurt/Main, Wolf Singer u.a. sprechen von „Zeitfenster-Erkenntnissen“)

Dieses „Rauben“ geschieht leider nur zu oft bereits im Kindergarten, wenn Kinder mehr oder weniger stocksteif auf der Bühne stehen und Texte herunterleiern.

Durch entsprechend fundierte Anwendung theaterpädagogischer Mittel ließen sich diese hundert Möglichkeiten aber ausbauen. Das Ziel im Kindergarten sollte nicht in erster Linie sein, vor ein Publikum zu treten, sondern zur eigenen Freude und zur persönlichen Entwicklung zu spielen und dies im Kindergarten-Alltag zu integrieren. Für diese Zielsetzung möchte ich die Bedeutung des Rollenspiels hervorheben.

### 5.1.1 Rollenspiel im Kindergarten

Alle Kinder haben die märchenhafte Kraft, sich in alles zu verwandeln, was immer sie sich wünschen (Jean Cocteau 1889-1963, franz. Schriftsteller)

Das Spiel nimmt in der Entwicklung des Kindes einen wichtigen Raum ein. Es ist seine erste Wirklichkeit, denn erst nach und nach bildet sich sein Bewusstsein für die Realität heraus. Im Spiel vollzieht sich ein Teil seiner Sozialisation.

Im Symbolspiel spielt das Kind mit Alltagsobjekten, wie z.B. einem Kamm und spielt kämmen, oder es gibt dem Teddy zu trinken. Ein Bauklotz kann zum Auto werden und im nächsten Moment zum Flugzeug. Diese Symbolspiele entwickeln sich ab dem 3. Lebensjahr zu einfachen Rollenspielen, wenn das Kind beginnt, zwischen dem Selbst und dem Anderen zu unterscheiden. Ab dem 4./5. Jahr werden die Rollenspiele komplexer und ab dem 5./6. Lebensjahr gelingt es den Kindern, ihre Interaktionen im freien Rollenspiel aufeinander abzustimmen.

Die Rolle der Erzieherin ist - neben einer vertrauensvollen Atmosphäre -, die Kinder zu beobachten und Anregungen zu geben, d.h. Aufgreifen bestimmter Themen, Bereitstellen von Kostümständern (besser als eine Wühlkiste), Regalen mit Requisiten etc. Die Erzieherin kann auch selber mitspielen und hat so die Möglichkeit, Impulse oder „Regieanweisungen“ versteckt zu geben. Ebenfalls empfehlenswert ist der Einsatz von Handpuppen. Das Kind kann so seine Gefühle, z.B. Ängste, Wut, Neid, etc. auf die Puppe projizieren und es lernt, diese mit dem Hilfs-Ich der Erzieherin zu bewältigen. Schüchterne Kinder verlieren ihre Hemmungen, wenn sie selber als Puppe sprechen dürfen. Ein Junge, der stark stottert, kann, wenn er in der Rolle der Puppe spricht, sogar sein Stottern verlieren, wie ich es einmal erlebt habe.

Aufgezwungene Lernanregungen sind dagegen für den selbstbildenden Forschungsdrang eher hinderlich.

Das kindliche Rollenspiel ist wichtigstes Lern- und Lebensmittel. In Bezug auf seine Rollenfindung heißt das:

**Auseinandersetzung mit sozialen Rollen:** Im Rollenspiel vollzieht sich ein Teil seiner Sozialisation. Kinder können so sein und so tun wie die Großen. Themen kommen aus dem Alltag, d.h. Familie, berufliche Tätigkeiten, soziales Umfeld. Spiel ist für sie Leben und umgekehrt. Das Spiel hat für sie Wirklichkeitscharakter. Kinder spielen Erlebnisse nach, die sie beschäftigen und die sie so bewältigen. Durch Nachahmen (auch ein wichtiger Grundvorgang im Theater) lernt es unterschiedliche soziale Rollen kennen.

**Auseinandersetzung mit fremden Identitäten:** Im Stegreifspiel (den Wurzeln des Rollenspiels) können Kinder gehörte Geschichten, Märchen oder Bilderbücher mittels einfacher Requisiten wie Tücher, Hüte spontan nachspielen und verschiedene Rollen ausprobieren. Hier hat jeder die Möglichkeit, seinen Begabungen entsprechend mitzumachen, und so werden auch gerne Dinge wie Tiere oder auch Pflanzen, Steine etc. verkörpert. Aus einem einfachen Handgestenspiel kann dadurch eine ganzkörperliche Darstellung werden. Solche Improvisationen können dann spontan in der Großgruppe vorgeführt werden. Das Stegreifspiel weckt Vorstellungskraft und Freude daran, in fremde Identitäten zu schlüpfen.<sup>25</sup>

**Auseinandersetzung mit Gefühlen:** Im Schutzraum des Rollenspiels können Gefühle ausprobiert werden, ohne dass sie real werden. Dazu müssen Gefühle zunächst so dargestellt werden, dass sie von den anderen Kindern wahrgenommen und erkannt werden, was manchmal gar nicht einfach ist. So habe ich es im Kindergarten erlebt, dass ein Mädchen ein wütendes Kind darstellen wollte, die anderen jedoch meinten, es stelle ein trauriges Kind dar. Solche Erfahrungen regen Kinder zu genauerem Beobachten an. Wie befreiend es sein kann, Gefühle auszudrücken und auszuleben, erleben Kinder, wenn sie in die Rolle von Riesen oder Hexen schlüpfen (als Gruppe gibt das eine besondere Dynamik).

**Auseinandersetzung mit der Rolle im Kindergarten:** Im Rollenspiel können Kinder, die in der Gruppe die Rolle des Außenseiters haben, auch mal in den Mittelpunkt gestellt werden, wodurch ihr Selbstwertgefühl gestärkt wird und sich vielleicht auch ihre Rolle in der Gruppe ändert; Kinder, die sich wenig zutrauen, können die Rolle des Mutigen übernehmen, damit sie sich selbst und andere einmal in einer anderen Rolle spüren. Die Kinder haben so die Möglichkeit, sich und andere in Rollen wahrzunehmen, die konträr zu ihren gewohnten individuellen Verhalten sind. Das Rollenspiel kann deshalb kompensatorisch und heilend wirken.

---

<sup>25</sup> Hierbei sind die Methoden aus den Jeux Dramatiques besonders zu empfehlen (siehe Literatur)

**Auseinandersetzung mit eigenen Erlebnissen:** Erzählen gehört zu den menschlichen Grundbedürfnissen. In den kleinen Gruppen meiner Sprachfördergruppen in den Kindergärten spüre ich immer das große Bedürfnis der Kinder, sich mitzuteilen, etwas zu erzählen, auch wenn die sprachlichen Kompetenzen noch nicht ausreichen. Im geschützten Rahmen dieser Kleingruppen wagen sie, aus sich herauszukommen und erzählen einfach drauflos (mit viel Körpersprache). Daraus entstand ein Ritual: Jedes Kind darf zu Beginn spontan etwas erzählen. Dieses Erzählen von kleinen Erlebnissen aus ihrem Alltag kann als Schritt auf dem Weg zur Selbstrepräsentation angesehen werden, denn wer erzählt, steht automatisch im Mittelpunkt. Die kurzen Szenen werden dann von den Kindern szenisch umgesetzt (z.B. Erlebnisse mit Haustieren, oft auch Fernsehszenen). Anfangs war dies noch sehr undifferenziert, jedoch wurde die Beobachtungs- und Wahrnehmungsgabe der Kinder geweckt, so dass es ihnen immer besser gelang, auch ihre Gefühle zu benennen und darzustellen.

## 5.2 Fortsetzung der Rollenfindung in der Jugend

In sich selbst Räume zu eröffnen, verschlossene Türen im eigenen Innern entdecken, an ihnen rütteln und sie schmerz-lustvoll aufzustoßen, heißt bewusster, toleranter und weiter werden (Klosterkötter-Priser 1994: 67)

Die Suche nach Identifikationsmöglichkeiten ist das zentrale Anliegen des jungen Menschen in der Übergangsphase zwischen Kindheit und Erwachsensein. In Bezug auf die Rollen- bzw. Identitätsfindung sollte sie als Experimentierzeit angesehen werden. Aus den vielfältigen Anforderungen an die Entwicklung im Jugendalter ergeben sich folgende Themen für eigene Szenen oder Rollenspiele, was zusätzlich zu den klassischen Theater-AGs angeboten werden könnte:

- Ablösung vom Elternhaus
- Anerkennung der Geschlechterrolle
- Vorbereitung auf den Beruf
- Auseinandersetzung mit Werten
- Übernahme von beruflichen Aufgaben
- Träume, Visionen
- Zukunftsängste

Oft geht in der Pubertät die spontane, lustvolle und spielerische Herangehensweise verloren, und der Intellekt tritt stärker in Vordergrund. Aus Angst vor Blamage nehmen sich Jugendliche körperlich zurück und versuchen, ihre inneren Regungen zu unterdrücken. Hier sind Theaterpädagogen gefordert, Spielfreude zu wecken, so dass Jugendliche wieder Freude daran haben, hinter die Masken des Alltagsverhaltens zu schauen oder aber sich

hinter fremden Rollen aus Fiktion und Phantasie zu verstecken und auf diese Weise neue Erfahrungen zu machen.

Im Internet gibt es groß-angelegte Rollenspiele.<sup>26</sup> Der Reiz für Jugendliche besteht darin, im Online-Leben Zugang zu den vielen Identitäten, die in jedem Einzelnen schlummern, zu finden. Das Interesse an solchen Rollenspielen können Theaterpädagogen in ihrer Arbeit aufgreifen. Jugendliche sollten erfahren, dass es spannender und vielschichtiger ist, nicht nur virtuell sondern auch leiblich in verschiedene Rollen zu schlüpfen. Das „Spiel mit den Leben“ ohne den eigenen Körper ist nur eine Pseudo-Identität. Der Verlust von unmittelbarem Erleben wirkt sich negativ aus auf die Entwicklung der eigenen Identität und Selbstwahrnehmung. Eine stimmige Identität wird nur durch ganzheitliche Beteiligung erreicht.

### 5.2.1 Soziales Rollenspiel

Wir haben [...] Rollen als Hilfsmittel zur Stabilität; Rollen sind aber auch Hilfsmittel, um nicht in uns steckenzubleiben, um anders sein zu können und trotzdem identisch zu bleiben (Nickel, 1995a, 20)

Jeder Einzelne nimmt auf den sozialen Bühnen der Öffentlichkeit und des Alltags Rollen an und handelt nach vorgegebenen Spielregeln. Eine Rolle zu finden ist Voraussetzung für die Teilnahme am gesellschaftlichen Spiel. Identität ist geprägt durch die Rollen, die wir spielen. Wie alles andere bedarf auch das Leben selbst der Übung, und Rollenspiele bieten die Möglichkeit, sich selbst, auch in Beziehung zu anderen sowie zu bestimmten Themen, besser kennen zu lernen. Dabei gibt es kein richtig oder falsch. Im Spiel können sich Grenzen verschieben und angelernte Muster der Erziehung entlarvt werden.

Im angeleiteten Rollenspielen werden angenommene Situationen in „Als-ob-Situationen“ dargestellt, variiert und verändert. Dabei können Rollen ausprobiert werden, die die Jugendlichen in Zukunft vielleicht einnehmen wollen. Methoden, die hier angewendet werden können, sind das Doppeln, das Spiegeln und der Rollentausch aus der Technik des Psychodramas:<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> So genannte MUDs = Multi-User Domain, abgeleitet vom Rollenspiel „Dragons and Dungeons“, in die man sich mit einer beliebig kreierten Identität einschalten kann (siehe Sherry Turkle „Leben im Netz“, 1998)

- Beim Doppeln versucht ein Hilfs-Ich die Gefühle, die innere Stimme auszudrücken.
- Beim Spiegeln stellt ein Hilfs-Ich den Darsteller auf der Bühne dar, damit sich dieser als Zuschauer selbst zuschauen kann.
- Beim Rollentausch übernimmt ein anderer die Rolle und bringt seine eigene Auffassung mit ins Spiel.

Durch Anwendung dieser Methoden werden vorher nicht wahrgenommene Zusammenhänge sichtbar. Es können Probleme gelöst werden, ohne zu interpretieren, zu werten, kritisieren, indem verschiedene Möglichkeiten durchgespielt und die Perspektiven gewechselt werden. Jugendliche werden hierdurch zum Nachdenken über sich selbst und ihre „Rollen im Leben“ bewegt, d.h. das eigene Handeln wird reflektiert und verändertes Verhalten erprobt. Gefürchtete Situationen können im Rollenspiel vorweggenommen und deren Bewältigung kann durch Wiederholung immer sicherer werden. Im Schutz einer Rolle werden Hemmungen überwunden. Das „Selbst“ wird durch die „Rolle“ ersetzt, so dass Verhaltensweisen erlaubt sind, die normalerweise tabu sind. Dadurch wird den Spielern bewusst, dass Leben und Rollen veränderbar sind<sup>28</sup>. „Probieren heißt, so lange etwas falsch machen, bis das Richtige entsteht“ (Jenisch 1996, S. 135).

### 5.2.2 Forum-Theater (A. Boal)

Keine akrobatischen Leistungen sind angestrebt, sondern das Ausschöpfen all dessen, was in uns angelegt ist, denn nicht nur der Schauspieler kann Theater machen, nicht nur der Künstler kann Kunst machen – jeder Mensch ist ein Künstler (Boal, 1989, S. 174)

Das Theater der Unterdrückten von Augusto Boal kombiniert Kunst und Selbsterfahrung mit politischem oder sozialem Probehandeln. Aus der Fülle seiner Techniken möchte ich das Forumtheater erwähnen.

Themen mit brisantem Inhalt (z.B. Problematik von Patchwork-Familien) werden im ersten Teil wie beim konventionellen Theater vorgespielt. Danach haben die Zuschauer die Möglichkeit, in das Geschehen einzugreifen und durch eigenes Handeln die Szenen zu verändern. Der Zuschauer kann so seine eigenen Ideen kritisch überprüfen und probeweise auf der Bühne umsetzen (wobei der jeweilige Darsteller, den der Zuschauer ersetzt, als Hilfs-Ich auf der Bühne bleibt). Ziel ist es, den Zuschauern, die gleichzeitig auch

---

<sup>27</sup> Entwickelt vom österreichischen Arzt J. L. Moreno (1890-1974) unter dem Einfluss des damals weit verbreiteten Stegreiftheaters

<sup>28</sup> Das Rollenspiel ist vergleichbar mit dem Drama in Education, das sich seit den 1950er Jahren in England entwickelt hat zur Bewusstwerdung und Reflexion eigener (sozialer) Rollen im gesellschaftlichen Kontext

Mitwirkende sind, klar zu machen, dass es an ihnen liegt, die Wirklichkeit zu verändern. Gehandelt wird zwar in der Fiktion, aber die Erfahrung ist konkret.

### 5.2.3 Improvisationstheater nach K. Johnstone

Seit einigen Jahren gibt es eine neue Form des Bühnentheaters, das Improvisationstheater. Nichts ist geplant, alles entsteht aus dem Moment. Improvisieren heißt, sich und die anderen auf der Bühne wahrzunehmen und miteinander zu spielen. Es schärft die Sinne, fördert Kreativität und Spontaneität und macht vor allem Spaß. Improvisationstheater bietet ein reichhaltiges Erlebnisfeld für Jugendliche. Wie auch beim Rollenspiel stehen Leistung und Originalität nicht im Vordergrund. Wichtig ist die individuelle Entwicklung des Einzelnen.

Nachfolgend möchte ich drei Möglichkeiten zur Improvisation aufführen, die sich besonders dazu eignen, den Spielern die Möglichkeit zu geben, mit ihrem „inneren Team“ zu spielen und somit ihr Rollenrepertoire zu erweitern:

- Jegliche Beziehung, jegliche Rolle – egal ob im Theater oder im Leben – ist geprägt durch Status. Der Status beschreibt das situative Machtverhältnis und bestimmt das Verhalten und den Umgang zwischen Menschen. Jede Bewegung und jedes Heben und Senken der Stimme drücken Status aus. In der Theaterarbeit gibt es viele Möglichkeiten, mit dem Status zu spielen, um die Mechanismen von Status zu erkennen. Die Spieler können spüren, was passiert, wenn der Status erhöht oder erniedrigt wird, was passiert mit dem Spieler selbst und seinen Partner, was ändert sich am Spiel. Wie drücken sich zum Beispiel Macht und Dominanz durch Status aus. Dies kann zur Folge haben, dass ein Spieler, der in seiner alltäglichen Rolle eher Tiefstatus hat, sich dessen bewusst wird und sich durch das spielerische Üben auch getraut, mit Hochstatus zu experimentieren und damit sein Auftreten im Alltag ändert. Denn eine physische Haltungsänderung kann auch eine psychische Haltungsänderung zur Folge haben.
- K. Johnstone schlägt den Rollenzirkus vor, um verschiedene Charakterisierungen<sup>29</sup> auszuprobieren. Er nennt dabei folgende Typisierungen: Intelligenzbestie, Helfersyndrom, Mauerblümchen, Raufbold, Skeptiker, wobei jeder Spieler jeden Charakter spielen kann. Mögliches Vorgehen: Erstellen von Standbildern, Statuen mit entsprechender innerer und äußerer Haltung, Status-Spiele, Begegnungen der Typen, etc.

---

<sup>29</sup> Die Einteilung in bestimmte Charakteren reicht in der Theatergeschichte bis Aristoteles zurück. Dessen Schüler Theophrast hatte ein ganzes Register von Charakteren erstellt (z.B. Schwätzer, Kleinliche, Prahler, Übereifriger etc.) Siehe Schauspieltheorien 2005, S. 58



- Eine weitere Möglichkeit wäre, nach dem Typenmodell der „Sieben Kellerkinder“ von J. Galli<sup>30</sup> zu improvisieren. In jedem von uns ruhen Schattenseiten, Galli verwendet das Metapher von sieben Kindern, die wild und unerzogen sind und deshalb leider allzu oft in den dunklen Seelenkeller gesperrt werden, weil sie nicht ins erdachte Lebenskonzept passen und den Vorstellungen über sich selbst nicht entsprechen. Dies ermöglicht den spielerischen Umgang mit Persönlichkeitsanteilen, die ein Schattendasein führen.

## 6. Auswirkungen der Rollenarbeit auf die Ich-Findung

Unser Selbstbild bestimmt unser Rollenrepertoire und umgekehrt kann man sagen, dass unser Rollenrepertoire unser Selbstbild bestimmt. Identität ist abhängig von der Anzahl der Rollen und der Lebendigkeit des Rollenhandelns. Unser Rollenrepertoire kann durch Theaterarbeit in die Weite und Tiefe ausgeweitet werden.

Die Chancen der Theaterpädagogik bei der Entwicklung einer persönlichen Identität und Rollenfindung liegen darin, dass man das eigene Ich verlassen und wandlungsfähige Selbstbilder ausbilden kann. Theaterspielen macht es auch möglich, einen neuen Fokus auf den Lebensalltag zu richten, die eigene Rolle und das eigene Leben neu zu betrachten und auf spielerische Weise auf die Suche nach Handlungsalternativen für scheinbar festgefahrene Problemsituationen zu gehen und diese auszuprobieren. Dies im Sinne Boals, der meinte

Im Idealfall könnte eine fragile Persönlichkeit versuchen, in sich gesunde Charaktere aufzuwecken, nicht mit dem Ziel, sie zurück ins Vergessen zu schicken, sondern in der Hoffnung, sie in die eigene Persönlichkeit zu integrieren. (Boal, zitiert in Weintz, S. 299)

Dabei werden Ich- und Wir-Kompetenzen gefördert.

---

<sup>30</sup> Nach dem Modell von J. Galli (Germanist, Clown, Schauspieler, geb. 1951): Tranfunzel, Fetzer, Lästernaul, Großkotz, Flittchen, Geizhals, Binnix

## 6.1 Ich-Kompetenz

### 6.1.1 Körperbewusstsein

Körpersprache ist der Inbegriff der Information, die kommunikativ durch Gestik, Mimik und Körperhaltung vermittelt wird und hat speziell in den ersten Lebensjahren fundamentale Bedeutung. Körpersprache charakterisiert einen Menschen. Ein positives Körper- und Selbstkonzept ist die Grundlage für die gesamte körperliche, soziale, psychische und kognitive Entwicklung, denn selbstbewusst sein heißt, sich selber und seines Körpers bewusst zu sein.

Indem der Spieler in eine fremde Rollenidentität eintaucht und diese entsprechend verkörpert, wird sich der Spieler seines eigenen Körpers bewusster. Durch intensive Arbeit an einer Rolle lernen die Darsteller, wie wichtig es ist, das Innere (Gefühle) mit dem Äußeren (sprachlicher und körperlicher Ausdruck) in Einklang zu bringen, um Doppelbotschaften zu vermeiden. Körpersprachliche Botschaften werden bewusster wahrgenommen.

Körperbewusstsein ist eine Form von Erfahrung, die nur durch das Erleben von Gefühlen, einer ganzheitlichen Körperspannung, Atem-, Sprech-, mimische und gestische Aktivitäten des Einzelnen umgesetzt werden kann (kann man sich nicht durch Lesen von Fachbüchern aneignen). Alles, was wir ganzheitlich aufnehmen, wirkt in uns – wenn auch vielleicht unbewusst – weiter. Und Theaterspielen bedeutet ganzheitliches Aufnehmen.

### 6.1.2 Wahrnehmung

Wahrnehmung bezeichnet im Allgemeinen den Prozess der bewussten Informationsaufnahme eines Lebewesens über seine Sinne. Was jeder von uns für „wahr“ nimmt, hängt ab von den zahlreichen Beobachtungen und Erlebnissen, die unser Unterbewusstsein enthält. Diese Beobachtungs- und Wahrnehmungsgabe wird durch Theaterarbeit geschärft.

Die Darsteller lernen, sich selber zu beobachten und wahrzunehmen, was sich innerlich und äußerlich abspielt. Damit wird ihnen auch bewusst, welche Rollen sie in ihrem Leben haben und wie sie diese spielen. Verbunden mit dieser intensiven Eigenwahrnehmung ist auch die Fremdwahrnehmung. Um auf der Bühne spielen zu können, muss der Darsteller die Impulse und Signale seiner Mitspieler richtig wahrnehmen und entsprechend darauf reagieren.

Theaterarbeit und insbesondere Rollenarbeit schärft das Bewusstsein für bisher nicht Wahrgenommenes und deckt so blinde Flecken in der eigenen Sichtweise auf. Beziehungen zwischen Menschen können dadurch besser verstanden werden.

### 6.1.3 Ausdrucksfähigkeit

Das höchste Ziel eines wahren Künstlers – was immer seine Kunstform sein mag – kann als der Wunsch beschrieben werden, sich selbst frei und vollständig auszudrücken (Michael Tschechow)

Theater-Spielen – besonders wenn auf eine Aufführung hingearbeitet wird - ist immer verbunden mit Selbstpräsentation. Durch das Proben und die damit verbundenen Wiederholungen verbessern sich die Ausdrucksmöglichkeiten durch Körper, Stimme und Sprache. Hierunter fällt auch das angemessene Ausdrücken von Gefühlen, was gerade in unserer rationalen Gesellschaft, in der Gefühle oft verdrängt oder unterdrückt werden, von besonderer Bedeutung ist.

### 6.1.4 Kommunikationsfähigkeit

Die Kommunikationsfähigkeit hängt ab von den unter Pos. 6.1.1 – 6.1.3 genannten Fähigkeiten. Theatertechniken sind Kommunikationstechniken. Die Darsteller lernen, dass es mehrere Wege gibt, etwas zu sagen oder zu tun. Damit verbessert sich auch die sprachliche Kompetenz und die Art, wie mit anderen kommuniziert wird. Theaterspielen macht ebenfalls deutlich, dass analoge Signale (Stimme, Sprechweise und Gestik) oft wichtiger sind als digitale Signale (das gesprochene Wort).

Die Darsteller erfahren ebenfalls am eigenen Leib, wie eng Gedanken, Empfindungen, Körpersprache/Stimme und Handlung miteinander verbunden sind und sich gegenseitig beeinflussen.

## 6.2 Wir-Kompetenz

### 6.2.1 Teamfähigkeit

Das Spielen in einer Theatergruppe erfordert eine hohe Fähigkeit zur Kooperation. Durch gezielte Übungen einerseits und das Spiel auf der Bühne andererseits lernen die Spieler Impulse aufzunehmen und sich auf ein Zusammenspiel mit anderen einzulassen. Toleranz,

Zurückstellen der individuellen Bedürfnisse, Einhalten von Regeln, Rücksichtnahme, aber auch Durchsetzungsvermögen werden im geschützten Rahmen geübt. Durch die intensive Arbeit entsteht auch eine Identifikation mit der Gruppe. Durststrecken und Durchhänger, die sich bei langfristiger Zusammenarbeit einstellen und die gemeinsam überwunden werden, wirken sich positiv auf gruppendynamische Prozesse.

Das an bestimmte Spieleinheiten anschließende Feedback sorgt für den Umgang mit konstruktiver Kritik.

Eine Theaterproduktion ist immer so erfolgreich wie die Gruppe oder das Ensemble insgesamt stimmig und qualifiziert ist. Der Darsteller ist kein Einzelkämpfer. Es geht um das Gesamte, und das ist mehr als die Summe seiner Einzelteile.

### 6.2.2 Empathie

Wenn es ein Geheimnis für Erfolg gibt, so ist es dies: den Standpunkt des anderen verstehen und die Dinge mit seinen Augen sehen (Henry Ford)

Das Einfühlen in eine andere Rolle sensibilisiert sowohl für die eigene als auch für eine fremde Person. Dadurch, dass man die Welt um sich herum besser beobachtet und Interesse entwickelt für fremde, vielleicht ungewohnte Dinge, sieht man die Dinge nicht nur aus der eigenen Sichtweise. Man lernt auch einmal die andere Seite kennen und entwickelt Verständnis für fremde Motivations- und Beweggründe. Man versetzt sich vielleicht in eine fremde Psyche, die konträr zum gewohnten individuellen Verhalten ist. Hierdurch entwickelt sich auch die Fähigkeit, sich durch Übernahme einer Spielrolle von seiner eigenen Sozialrolle zu distanzieren (als Vorstufe zur Rollendistanz im Alltag).

### 6.2.3 Sozialverhalten

Das Verstehen sozialer Zusammenhänge im Kontext der eigenen Lebenssituation kann eine Motivation zum Eingreifen in gesellschaftliche Praxisfelder hervorbringen. Soziologisches Experimentieren ermöglicht einen veränderten, produktiveren Umgang mit dem Alltagshandeln. Mit der Entwicklung von Phantasie und Kreativität wächst der Mut, sich in realen Situationen anders zu verhalten.

## 7. Schlussbetrachtungen

Erfahrung ist nicht das, was mit einem Menschen geschieht, sondern das, was er daraus macht. (Diogenes)

Was die Erfahrungen, die jemand durch Theaterarbeit macht, wirklich bringen, lässt sich nicht durch Statistiken erfassen und ist vielleicht zunächst nicht sichtbar. Denn die Früchte dessen, was man gesät hat, können auch nicht sofort geerntet werden.

Im Leben nehmen wir viele Rollen an – manche freiwillig, manche gezwungenermaßen und oft zeigen wir unser „wahres Ich“ nur selten oder nur Teile davon.

Im Theater können Spieler durch den Schutz einer erfundenen Figur, also einer von außen herangetragenen Identität, vergessene, verdrängte, nicht gelebte, ersehnte oder auch abgelehnte Persönlichkeitsanteile der eigenen Person in sich wieder wachrufen und ausleben. Theaterspielen bedeutet deshalb immer eine Reise nach innen.

Der Spieler hat die Möglichkeit, hinter den Alltagsmasken die eigene Wahrheit zu suchen und in verschiedene Rollen hinein- aber auch wieder herauszuschlüpfen. Vielleicht wird er sich auch bewusst, dass dies im alltäglichen Handeln ebenfalls möglich ist, und er sich getraut, in die Rollen zu schlüpfen, die ihn wirklich erfüllen und seinem wahren Selbst entsprechen.

In einer Zeit, die landauf und landab nach neuen Inhalten, neuen Unterrichtsformen und -methoden ruft, bietet Theaterarbeit eine wertvolle Hilfestellung, jenseits der klassischen Lerninhalte, das Spielende und spielerische Entdecken des Menschen selbst anzusprechen und ein Profil freizulegen, das den Heranwachsenden hilft, mit Freude und Enthusiasmus ihre zahlreichen Rollen in der Gesellschaft und im Leben wahrzunehmen und in ihre Identität zu integrieren.

Abschließen möchte ich deshalb diese Arbeit mit folgendem Zitat, das im Kontrast steht zum Zitat in der Einleitung: „Und wenn du den Eindruck hast, dass das Leben ein Theater ist, dann suche dir eine Rolle aus, die dir so richtig Spaß macht“ (William Shakespeare)

## 8. Literaturverzeichnis

- Augusto Boal *Theater der Unterdrückten, Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp-Verlag, 1989
- Peter Brook *Der leere Raum*, Alexander Verlag Berlin, 2004
- Johannes Galli *Die sieben Kellerkinder*, Galliverlag, 2003
- Erving Goffman *Wir alle spielen Theater*, Piper-Verlag, München, Zürich 2006
- Jürgen Habermas *Thesen zur Theorie der Sozialisation*, 1968
- Gottfried Heinelt *Einführung in die Psychologie des Jugendalters*, Freiburg, 1982
- Jakob Jenisch *Ich selbst als ein anderer – Der Darsteller und Darstellen*, Henschel Verlag 1996
- Keith Johnstone *Improvisation und Theater*, Alexander Verlag Berlin, 2004
- Gerd Koch,  
Marianne Streisand *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Schibri-Verlag Berlin 2003
- Hans-Wolfgang Nickel *Rollenspielbuch*, Landesarbeitsgemeinschaft für Spiel und Amateurtheater in Nordrhein-Westfalen, Recklinghausen 1972
- Felix Rellstab *Handbuch Theaterspielen, Wege zur Rolle*, Band 2, Verlag Stutz Druck AG, 1996
- Felix Rellstab *Handbuch Theaterspielen, Theaterpädagogik*, Band 4, Verlag Stutz Druck AG, 2003
- Jens Roselt *Seelen mit Methoden – Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Alexander Verlag Berlin, 2005
- Peter Simhandl *Stanislawski Lesebuch*, Belin, Sigma Bohn, Bd. 7, 1990
- F. Schulz von Thun *Miteinander reden 3, Das innere Team und situationsgerechte Kommunikation*, Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 1998
- Jürgen Weintz *Theaterpädagogik und Schauspielkunst, Ästhetische und Psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*, Afra-Verlag, 2003
- Zytglogge Werkbuch *Ausdrucksspiel aus dem Erleben*, Arbeitsgemeinschaft Jeux Dramatiques, 1984, Einführung, Methodik, Arbeitsblätter

Orientierungsplan für Bildung und Erziehung in Tageseinrichtungen für Kinder in Baden-Württemberg – Anhörungsentwurf – Ministerium für Kultus, Jugend und Sport, 2006