

**...und als der Frosch staunte
Vermessung des Nicht-Wissens & Staunen im Theater**



**Theoretische Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT
Theaterwerkstatt Heidelberg**

verfasst von :
Anja Wiener – TP13-1
Boschetsrieder Straße 57
81379 München

Betreuende Dozenten: Jörg Meyer, Wolfgang Schmidt

Eingereicht am 5.11.2013

1 Einleitung

Eine Geschichte in meinem Leben hat mich bis heute stark geprägt. Bei der Aufnahmeprüfung an der Akademie für darstellende Kunst in Ulm, stellte der Prüfer die Aufgabe, dass wir uns Gruppenweise im Raum diagonal gegenüber aufstellen sollten und uns paarweise Begegnen sollen. In der Begegnung passierte für mich überraschendes. Ich weiß nicht was mich bewegte, aber ich fing an zu hüpfen als ob man meinen könnte ich wäre ein Frosch. Ich blieb vor meinem Gegenüber stehen, wollte eigentlich „Quaken“ wie es so „üblich“ ist als Frosch, plötzlich war in mir eine absolute Leere und Stille. Mit war als ob ich „Ge-Staunt“ wurde anstatt dem Quaken entstand ein begrüßendes „Hääh“ – Ein Moment wo ich nichts wusste, aber alles was notwendig war, war einfach da. Dabei empfand ich eine tiefe Präsenz und große Offenheit. Ich höre noch immer das Lachen der Prüfer und erinnere mich an das Gesicht des Spielpartners. Für mich passt zu diesem Erlebnis eine Aussage von Jerzy Grotowski:

"Ich will nicht so sehr etwas Neues erfinden, als vielmehr etwas Altes wiederfinden."

In dieser Arbeit möchte ich das Phänomen des „Nicht-Wissen & Staunens“ untersuchen. Dabei werde ich drei Theatermacher vermessen, d.h. untersuchen welche Aspekte in Ihren Arbeiten enthalten sind. Gibt es einen Leitfaden oder Methoden um aus dem Zufall Wahrscheinlichkeit werden zu lassen? Dabei interessiert mich vor allem die Katharsis im Probenprozess und wie ich diese fordern und fördern kann. Mein oberstes Gebot ist zu versuchen, Menschen zur Autonomie zu zugestehen.

Die Arbeit ist dabei wie folgt gegliedert. Den Anfang macht eine Definition des Begriffes „Staunen“ aus dem Duden. In der Folge werde ich aufzeigen wie das Thema in der Philosophie und in der Wissenschaft (Neurobiologie, Flow-Forschung) behandelt wird. Eine kurze Umleitung führt zum Tibetanischen Buddhismus.

Im vierten Kapitel vermesse ich die Theatermacher Jerzy Grotowski, Peter Brook und Luk Perceval. Welche Aspekte kann ich in Ihrer Arbeit zu dem Thema finden. Zusätzlich betrachte ich die Form des „spontanen“ Theaters und zwei Formen aus dem Tanz in Bezug auf dieses Thema. Im vierten Kapitel ziehe ich Folgerungen für die Praxis. Mit der Schlussbetrachtung endet, fürs Erste, das Staunen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Grundlagen Staunen & Nicht-Wissen.....	3
2.1	Definition Staunen.....	3
2.2	Nicht-Wissen & Staunen in der Philosophie.....	3
2.2.1	Stauen oder die Rückkehr der Neugier.....	4
2.2.2	Erkenntnisse für die Theaterpädagogik aus der Philosophie.....	6
2.3	Nicht-Wissen – Time Space und Knowledge bei Tarthang Tulku.....	7
2.4	Nicht-Wissen und Staunen aus wissenschaftlicher Sicht.....	8
2.4.1	Stauen und Neugier aus Neurobiologischer Sicht	8
2.4.2	Exkursion Staunen und Flow.....	9
2.4.3	Persönliche Erfahrungen im Spiegel der Wissenschaft.....	12
2.4.4	„Nicht-Wissen“ in der Kommunikations-Wissenschaft.....	13
3	Vermessung des „Nicht-Wissen“ und Staunens in der Theaterlandschaft.....	14
3.1	Grotowski und das physische Theater	14
3.2	Peter Brook.....	15
3.3	Luk Perceval.....	18
3.4	Tatort (spontanes) Theater.....	20
3.4.1	Improvisationstheater.....	20
3.4.2	Theater direkt.....	20
3.5	Tatort Tanz.....	20
3.5.1	Goran Bogdanowski und sein Fico-Ballett.....	20
3.5.2	Kontakt Improvisation.....	21
3.6	Inspiration für mich und meine Arbeit	22
3.7	Eigene Vermessung aus der Praxis.....	22
4	Folgerung für die Theater-Praxis.....	23
4.1	„Nicht-Wissen“ & „Stauen“ wie ich es verstehe.....	23
4.2	Effekte von und Nutzen „Nicht-Wissen & Staunen“	23
4.3	Vorbedingungen für Nicht-Wissen.....	24
4.4	Stauen provozieren.....	25
4.5	Umsetzung in der Theaterpädagogik.....	25
5	Schlussbetrachtung.....	26
6	Literatur.....	27

2 Grundlagen Staunen & Nicht-Wissen

2.1 Definition Staunen

Im Duden ist der Begriff staunen wie folgt definiert:

1.
 - a) *Mit großer Verwunderung wahrnehmen*
 - b) *Über etwas sehr verwundert sein*
2. *Sich beeindruckt zeigen und Bewunderung ausdrücken.*

In der Definition sind schon die wesentlichen Elemente enthalten die für die Arbeit im Theater von Bedeutung sind. Etwas mit Emotionen (aus beeindruckt / Bewunderung) wahrnehmen und Bewunderung ausdrücken.

In Wikipedia¹ wird Staunen wie folgt beschrieben:

Stauen oder Verwunderung ist ein emotionaler Zustand als Reaktion auf das Erleben von etwas Unerwartetem, das nicht den Erwartungen bzw. Schemata entspricht.

Es wird begleitet von einem neurobiologischen Zustand der Erregung, einem inneren Unruhezustand, der sich motivationsfördernd auswirkt, bisher Unbekanntes zu erforschen und zu lernen. Das bereitgestellte Erregungspotential ermöglicht, das innere Gleichgewicht wieder herzustellen, das durch die Konfrontation mit dem „unpassenden“ Neuen verloren ging. Das entspricht dem Staunen als Auslöser für einen „Konflikt durch Überraschung“ nach Berlyne (1960). Staunen ist der Neugier verwandt.

Stauen scheint also eine intrinsische Motivation hervorzurufen die unter anderem auch lernen ermöglicht. In den folgenden Kapitel werde ich mich dazu auch mit dem Thema Neurobiologie der Neugier (und des Staunens) und dem flow-Zustand beschäftigen.

2.2 Nicht-Wissen & Staunen in der Philosophie

Stauen war für Platon der Anfang aller Philosophie:

„Das Staunen ist ein Zustand, der vor allem dem Freund der Weisheit (Philosophen) zukommt, ja es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen“. (Platon, Theaitetos 155d)

Die Fähigkeit zu Staunen galt der Antike als Grundvoraussetzung menschlicher Existenz: „Denn Staunen veranlasste zuerst die Menschen zum Denken und Philosophieren“ (Aristoteles)

„Denn das Staunen war den Menschen jetzt wie vormals der Anfang des Philosophierens, indem sie sich anfangs über das nächstliegende Unerklärliche wunderten, dann allmählich fortschritten

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Staunen>

und auch über Größeres Fragen aufwerfen, z.B. über die Erscheinungen auf dem Mond und der Sonne und den Gestirnen und über die Entstehung des Alls. Wer sich aber über eine Sache fragt und verwundert, der glaubt sie nicht zu kennen. [...] Wenn sie daher philosophierten, um der Unwissenheit zu entgehen, so suchten sie das Erkennen offenbar des Wissens wegen, nicht um irgendeines Nutzens willen.“ (Aristoteles²)

Aristoteles sieht damit im Staunen den Beginn des Philosophierens, das einen starken Akzent auf die Verwunderung legt. Die Philosophie würdigt Dinge „kritischer Betrachtung“, die zunächst als selbst-verständlich erscheinen. Selbstverständlichkeit gilt als „bloße Meinung“ und zeigt bei genauerem Hinterfragen neue und vorher nicht berücksichtigte Wahrheiten.

Sokrates sagt: „*Ich weiß, dass ich nichts weiß*“ oder „*Wer weiß, dass er nicht weiß, weiß mehr als der, der nicht weiß, dass er nichts weiß.*“

Sokratische Philosophie bedeutet eine innere Bewegtheit, eine Haltung, die Denken und Dasein bestimmt, was sich in der Übersetzung des Wortes Philosophie als „Liebe zur Weisheit“ ausdrückt: Die Liebe sei das einzige, wovon er etwas verstehe.

Weisheit bedeutet also nicht Wissen zu besitzen, sondern eine Haltung die weiß das aus dem „Nicht-Wissen“ eine Neugier entsteht, die die Suche nach Wissen motiviert. Sokrates hat um Klarheit herzustellen, eine eigene Methode entwickelt die als Mäeutik, eine Art Geburtshilfe, bezeichnet wird. Dabei verhilft man einer Person zur Erkenntnis indem man sie durch Fragen veranlasst einen Sachverhalt selbst herauszufinden und so die Einsicht zu „gebären“. Die eigene Einsichtsfähigkeit sollte schließlich das Wissen hervorbringen. Dieses Ziel war jedoch nicht, ohne Einsicht in die Fragwürdigkeit des eigenen Wissens, zu erreichen. Den Gegensatz dazu bildet ein Unterricht, in dem der Dozent nur einen vorgegeben Stoff vorträgt.

Das sokratische Wissen um das Nichtwissen initiiert damit einen dialektischen Weg, der zum wissenden Nichtwissen der absoluten Transzendenz führt.

Ein sicheres Wissen findet man bei den Menschen grundsätzlich nicht, deshalb kann man von seinen Ansichten nur vorläufig überzeugt sein. Die Aussage birgt vordergründig das Paradoxon, dass auch das Wissen über das „Nicht-Wissen“ ein Wissen ist, von dem man nicht sicher wissen kann. In der Philosophie ist „Nicht-Wissen“ und Staunen also der Ausgangspunkt für das Streben nach Wissen. Dieses Unerwartete soll verstanden werden, zu etwas Bekanntem gemacht und verinnerlicht werden. Staunen kann auch als Dissonanz zwischen Meinungen (herkömmlichen Wissen, Scheinwissen) und neuer Wahrheit gesehen werden. Durch das hinterfragen von bisher wenig bedachten Dingen, bringt es die Wissenschaft voran. Staunen erzeugt die Motivation etwas Neues zu lernen.

2.2.1 Staunen oder die Rückkehr der Neugier

Ekkehard Martens untersucht in seinem Buch „Vom Staunen oder Die Rückkehr der Neugier“ [E-Mart] ausführlich das Thema staunen.

Er beschreibt Staunen als ein Gefühl das sich spontan einstellt. Dabei wird das Staunen nicht bei jedem von dem selben Gegenstand und auch nicht bei derselben Gelegenheit ausgelöst. Vielmehr wird Staunen von Stimmungen, Affekten und Deutungsmustern bestimmt. Auf Deutungsmuster wird man häufig erst dann aufmerksam, wenn es Unterschiede in der Wahrnehmung mit anderen Beteiligten gibt. So kann es sein, dass in einer verschneiten Winterlandschaft die Schneekristalle an den Bäumen von einem Touristen in Oberammergau mit Staunen betrachtet wird, von den

² Aristoteles, Metaphysik, Buch A Kap. 2, 982 b 11ff.

Einheimischen jedoch als nicht bemerkenswert abgetan wird. Das was dem Touristen in der Urlaubsstimmung geblieben ist, fehlt vielen der Einheimischen für die die Schneekristalle zur Gewohnheit geworden sind. In der heutigen Zeit fokussieren wir uns eher auf Technik und Wissenschaft als über normale Phänomene der Natur und des Menschlichen Miteinanders.

In der berühmten Rede von Max Webber³ heißt es:

„Wir leben in einer entzauberten Welt, in der prinzipiell keine geheimnisvollen, unberechenbaren Mächte mehr gelten, sonder alle Dinge – im Prinzip – durch berechnen beherrschbar sind.“

In der durch Wissenschaft und Technik dominierten Welt scheint kein Platz mehr für Dinge und Ereignisse über die wir staunen können ohne eine wissenschaftliche Erklärung und ein praktischen Nutzen. In einer entzauberten Welt bleiben nur noch vereinzelt Momente des Staunens übrig, vielleicht in der Stimmung des verliebt sein oder hoffnungslosen Romantiker. Vielleicht kommt man jedoch in den verträumten Momenten des Staunens auch in das Sinnieren was es mit der Welt und mir selber auf sich hat. Wirklich staunen scheinen heute nur noch die Dummen und die Kinder, die keine (vorgefertigte) Erklärungsmodelle für die Welt draußen haben.

Martens beschreibt dazu in seinem Buch Stationen des „Staunen-Dramas“ über verschiedene Epochen:

1. Staunen als Anschauen - der neugierige Blick auf die Welt bei Homer, Solon und Thales

Der Mensch begreift sich selbst als eingebettet in ein sinnvolles Ganzes und hat Freude am Innewerden des Ganzen in seiner Vielfalt.

2. Staunen als Wissen wollen - Der Anfang der Philosophie bei Platon und Aristoteles

„Denn wegen des Staunens haben die Menschen jetzt wie auch früher angefangen zu philosophieren“ (Aristoteles)

„Dieser Zustand kennzeichnet deutlich einen Philosophen, das Staunen; denn es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen“ (Platon)

Der Mensch versteht sich als zweifelnd, aber nicht verzweifelt, und versucht sich selbst im göttlichen Weltganzen zu erkennen.

3. Staunen als Gottesdienst - Unfromme und fromme Neugier beim Kirchenvater Augustinus

Augustinus macht aus der Tugend des Staunens ein Laster. Als Sinneswesen haben wir Menschen keinen Wert; unser Streben soll allein Gott als Sinn der Welt gelten.

4. Staunen als Sinnenlust – Rehabilitierung des sinnlichen Staunens in der Renaissance

Bei Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux setzt sich dieser bewusst über vorgegebene Normen und Bedenken gegen ein bloß sinnliches Staunen hinweg.

5. Staunen als Weltbemächtigung – Francis Bacons Mantra “Wissen ist Macht“

Francis Bacon unternahm den Versuch in seinem Werk „Das neue Organon“ Staunen positiv zu sehen. Das neuzeitliche Forschungsideal ist dabei “Wissen ist Macht“ als Forschungsideal der wissenschaftlichen Neugier. Staunen wird unter Nützlichkeitsaspekten betrachtet.

³ Max Weber, Wissenschaft als Beruf (1919).

6. Staunen als Idee des Erhabenen – Die Angst vor der metaphysischen Schwärmerei

Kants Angst vor Schwärmerei führt zu der Untersuchung dreier angeblicher Geisterkontakte. Seine Angst vor der der Schwärmerei der „Welt von Wundern“ konnte er erst zufrieden stellend überwinden, als er „Kritik der reinen Vernunft“ verfasste. Der neuzeitliche, aufgeklärte Mensch sieht die Welt und die Menschen in ihr als durchweg rational erklärbar an und verbannt „das Andere der Vernunft“ in den Bereich des Glaubens oder der irrationalen Schwärmerei.

6. Staunen als Kinderfrage – Sinn der Existenz bei Karl Jaspers (1883 – 1969)

Stauen als Sinnsuche beginnt mit den Fragen der Kinder und hört auch mit den Lösungsversuchen der gelehrten Philosophie nicht auf. Als Irritation unserer selbstverständlichen Sicht- und Lebensweisen ist das Staunen aber Voraussetzung für das lebenslange Loslassen von Scheinlösungen unserer existenziellen Erschütterung im Alltäglichen und in außerordentlichen Grenzsituationen und hält die Suche nach Sinn wach.

8. Staunen als Faszination des Ekels – Satre und existenzielle Leere

An die Stelle des metaphysischen Stauens über den göttlichen Kosmos und das vernünftige Dasein des Menschen tritt der Ekel vor der bloßen Existenz. Satre (1905-1980) beschreibt vor allem in seinem frühen Roman „Der Ekel“ 1938 „die menschliche Existenz sowie die Welt insgesamt als nichtig. Wie sich in einem konkreten Individuum das Gefühl des nichts und schließlich des Ekels vor der Welt und seinem eigen Dasein verdichtet. Das metaphysische Staunen über die Welt und den Menschen endet nicht zwangsläufig in einem sinnerfülltem Leben mit Vertrauen an etwas „umgreifendes“ (wie bei Jaspers) sondern kann auch zu einer sinnentleerten Leben führen.

9. Ethik des Stauens – Lebenskunst zwischen Verantwortung und Gelassenheit

Das Nachdenken über das Staunen durch die Geschichte der Philosophie fördert verschiedenste Deutungsmuster hervor. Vielen Menschen in unser „digitalen“ und durch „Medien“ abgestumpften Welt fällt es inzwischen schwer zu staunen. Staunen ist eher lästig oder ein fauler Zauber. Lohnt sich also Staunen noch? Staunen kann Zweifel oder auch Verzweiflung zur Folge haben. Wer in der Lage ist zu Staunen, sich auf Faszinierendes und Unerklärliches einlässt verliert auch ein Teil seiner geglaubten „Schein“-Sicherheit und macht sich verletzlich.

Wie ist es mit aber der Ethik des Stauens? Den folgen des neugierigen Stauens in der modernen Grundlagenforschung, z.B. der Uranspaltung in deren Folge die Atombombe möglich wurde? Staunen hat also viele Seiten und Deutungsmuster, die Ethik verpflichtet uns mit einem verantwortungsvollen Umgang.

2.2.2 Erkenntnisse für die Theaterpädagogik aus der Philosophie

Stauen ist in den vorherigen Kapiteln mit der Philosophie eingehend betrachtet worden. Von der Sinnsuche bis zum Ekel, von der Haltung die Welt mit Kinderaugen zu sehen oder von dem „reinen“ Sinnes-erleben in der Renaissance hat Staunen vielfache Facetten.

Als kurzes Zwischenfazit für die Theaterpädagogische Arbeit ergibt sich daraus für mich:

- ✓ Staunen als Anschauen: Der neugierige Blick auf die Welt
Die Haltung von Neugierde und Freude ist in der Theaterpädagogik eine bedeutende Arbeitshaltung. Für die Teilnehmer ist es wichtig sich eingebettet in einen sinnvollen

Rahmen zu verstehen. Als Theaterpädagoge sollte ich der Gruppe Orientierung geben. Also Sinn & Motivation für die Übungen oder den Probenabschnitt.

- ✓ Staunen als Wissen-Wollen:
 - ◆ Nicht-Wissen & Staunen als inneren Bewegtheit, eine Haltung Dinge nicht selbstverständlich erscheinen zu lassen.
 - ◆ Nicht-Wissen und Staunen als Haltung im Sokratischen Sinne: Aus dem Wissen über das Nicht-Wissen (Sokrates) entsteht die Neugier und ein die Möglichkeit eines dialektischen Weges – auch ein Stück oder Rollen – wie eine Geburtshilfe zu (Hinter-)Fragen. D.h ein Stück kann mit Fragen und Handlungen gemeinsam mit dem Ensemble entwickelt werden.
- ✓ Staunen als Gottesdienst
 - ◆ Gott kann allein Sinn geben ??? Dies scheint heute nicht mehr aktuell, wie ist aber eine neue Sinnfrage zu verstehen. Welchen Sinn und Werte kann Theater heute vermitteln. Welche Normen und unhinterfragte „Selbstverständlichkeiten“ hat unser Gesellschaft heute. Gibt es vielleicht Werte die wir vermitteln, bzw. reflektieren wollen?
- ✓ Staunen als Sinneslust
 - ◆ Theater und das Spiel darf und soll die Sinne wecken.
 - ◆ Theaterarbeit kann „alte“ Normen und Gedankenmuster aufschlüsseln.
- ✓ Staunen als Weltbemächtigung
 - ◆ Staunen kann nützlich sein, wenn der Fokus auf Neugier und neue Aspekte in der Probenarbeit verstanden wird.
 - ◆ Im negativen Sinn: Staunen als Gier etwas haben zu wollen. Theaterarbeit soll nicht als reinen Selbstzweck (Selbstbefriedigung) verstanden werden.
- ✓ Staunen als Idee des Erhabenen – Angst vor der metaphysischen Schwärmerei
 - ◆ Der Verstand (Ratio) kann kritisch bei der Ausgestaltung des Stückes genutzt werden um Schwärmerei oder metaphysische Ideen kritisch zu bewerten.
- ✓ Staunen als Kinderfrage
 - ◆ Im „kindlichen“ Spiel öffnen wir Teilnehmer und die Gruppe für neue Perspektiven und Sichtweisen. Viele Spiele & Übungen aus der Theaterpädagogik zielen genau auf diesen Punkt hin.
- ✓ Staunen als Faszination des Ekels
 - ◆ Als Theaterpädagoge sollten wir uns nicht nur den „schönen“ Seiten öffnen. Mut zur Hässlichkeit und zur Absurdität, sowie das transparent machen von Sinnentleertem gehören zu dieser Welt.
- ✓ Ethik des Staunen
 - ◆ Theaterpädagogik hat Verantwortung und muss sich der Ethik-Frage stellen.

2.3 Nicht-Wissen – Time Space und Knowledge bei Tarthang Tulku

Tarthang Tulku kommt aus einer alten tibetischen Familie und gilt als Reinkarnation eines verstorbenen Lama. Mit acht Jahren sandte man ihn an das Nyingma Kloster. Er lehrte später an der Sanskrit Universität Benares bevor er nach Amerika auswanderte und das Nyingma Institute gründete. An diesem Institute unterrichtet er Menschen der westlichen Welt im Buddhismus und Mediation Praxis. Tulku entwickelte speziell für die westliche Welt eine Methode der Meditation-Praxis. Übungen und Texte dieses Ansatzes sind in seinem Buch „Time Space und Knowledge (TSK)“ [T. Tulku] zu finden. Diese Form der Meditationspraxis zielt auf die Aufhebung des Dualismus ab.

Was mich hierbei bewegt hat und wesentlich für diese Arbeit ist, ist der Moment des „Nicht-Wissen“ und die Sichtweise auf Zeit, Raum und Wissen. In einem Retreat konnte ich dies selbst erleben. Wissen wird stark vereinfacht als Folge des „Zustands“ des „Nicht-Wissens“, also „Leere im Kopf“ mit absoluter Präsenz im „Hier&Jetzt“ betrachtet. Verschiedene Übungen und Gedankenspiele schulen einen, sich diesem Wissen (Zustand) zu nähern. Eine Übung z.B. besteht daraus Aufmerksamkeit auf den Denkprozess zu lenken und bei sich selbst zu beobachten, wie ein Gedanke dem anderen folgt, oder in der Erweiterung den „Beobachter“ zu beobachten der die Gedanken beobachtet.

Wenn ich Staunen erreichen will, wie im Ausgangsbild „Als der Frosch staunte...“, hat dieser Zustand ähnliche Charakteristika. Die „Leere im Kopf“ und der absoluten Präsenz und Wachheit im „Hier & Jetzt“. Welche Erkenntnisse lassen sich aus „Time, Space and Knowledge“ nutzen. Ein Gedanke ist dafür interessant. Wie kommt neues in die Welt, oder der Moment „zwischen“ zwei Gedanken? Wenn der lineare Prozess zwischen zwei Gedanken unterbrochen wird, zum Beispiel durch etwas Überraschendes sind wir für ein Moment im „Nichts“.

Fazit:

- ✓ Wahrnehmungs- und Entschleunigungs- Übungen (z.B. Kum Nye⁴) können langfristig zur Beruhigung des Geistes und damit verbunden positive Effekte für das Schauspiel haben.
- ✓ Überraschungen, bzw. Muster-Unterbrechungen bewirken eine Öffnung für neues.

2.4 Nicht-Wissen und Staunen aus wissenschaftlicher Sicht

2.4.1 Staunen und Neugier aus Neurobiologischer Sicht

Welche Bezüge lassen sich in der Neurobiologie zum Thema „Nicht-Wissen“ und Staunen finden. In der Sendung Geist & Gehirn (Folge 42) berichtet Prof. Manfred Spitzer von Forschungen zum Thema Neugier die für diese Arbeit von Interesse sind.

Was ist Neugierde aus Neurobiologischer Sicht, was passiert im Gehirn, wenn wir neugierig sind. Dazu betrachtet Prof. Spitzer das Belohnungssystem im Hirn, welches Dopamin in bestimmten Kontexten ausschüttet. Durch diese Ausschüttung wird im Hirn (Nucleus accumbens) wiederum ein Stoff ausgeschüttet, der wie „Opium“ (endogene Opioide) wirkt und das Gefühl von Spaß auslöst. Dies ist aber nicht alles, das ausgeschüttete Dopamin gelangt nämlich auch in das Frontalhirn und

4 Kum Nye = Tibetisches Heilyoga

ermöglicht damit das die Zellen dort mehr arbeiten und etwas gelernt wird. Der Nutzen des Ganzen: Der Mensch kann besser lernen.

Die Frage ist also, wann werden diese Stoffe (Dopamin und in Folge endogene Opiode) ausgeschüttet? Dazu haben die Forscher Tierversuche gemacht. Bei dem Versuchen bekamen Affen jeweils ein Symbol angezeigt (♥ Saft, ♣ kein Saft). Anschließend konnten die Affen entweder Saft erhalten (schlecken, ♥) oder es kam kein Saft (♣). Nun wurde Dopamin Ausschüttung gemessen. Zunächst erfolgte die Ausschüttung des Dopamin bei dem direkten Erfolg, d.h. dem Saft schlecken selbst. Bei der Wiederholung allerdings lernte der Affe, d.h. Dopamin wurde bereits bei dem Anzeigen des Symbols (♥) ausgeschüttet welches mit dem Erfolg verknüpft war. Der Affe freut sich also schon, wenn er nur das Symbol (♥) sieht und weiß der Saft kommt gleich. An einem praktischen Beispiel machte Manfred Spitzer klar wofür es gut ist solche Zusammenhänge zu lernen. Wenn wir als Kind im Wald laufen und grüne Beeren finden und probieren. Wir stellen fest die schmecken nicht gut, dann sehen wir mal eine rote und stellen fest die schmeckt gut. Was machen wir als nächstes? Wir suchen nach roten Beeren weil die gut schmecken und wir dies durch das obige Prinzip gelernt haben.

Richtig spannend für das Thema „Staunen“ wird nun aber das folgende Experiment. In dieser Variation des vorherigen Experimentes, gibt es neben den Symbolen (♥ Saft, ♣ kein Saft) noch weitere angezeigte Symbole (bei Δ 25%, \emptyset 50%, ∞ 75% Wahrscheinlichkeit kommt Saft). Was nun untersucht wurde, ist die Ausschüttung von Dopamin in den verschiedenen Fällen. Es wurde beobachtet das bei dem Symbol (♥) die Ausschüttung vor verlagert wird, d.h. es kommt zu der Ausschüttung bereits wenn das Symbol erkannt wird. (Wir kennen das, wir freuen uns z.B. schon wenn wir Essen riechen) Diese Vorverlagerung verschiebt sich auch entsprechen der Anzeige der Symbole/Wahrscheinlichkeit mit der Saft ausgeschüttet wird, also bei ∞ 75% mehr als bei \emptyset 50% oder Δ 25%. Das wesentliche für das Thema Neugier war nun aber eine andere Betrachtung des Experimentes. Zwischen der Anzeige des Symbols und dem Ereignis (Saft ausgeben) nimmt die Ausschüttung des Dopamin zu. Und zwar in Abhängigkeit von den Wahrscheinlichkeiten in denen Saft ausgeschüttet wird. Richtig spannend wird es nun aber mit einer anderen Perspektive. Wenn ich nun der Faktor Unsicherheit betrachte und in Korrelation zur Dopamin Ausschüttung stelle. Im Moment der größten Unsicherheit (\emptyset 50% Wahrscheinlichkeit für Saft) steigt das Dopamin langsam vom Moment der Anzeige des Symbols \emptyset und dem wirklichen Ereignisses (Saft/kein Saft) stark an. Dies kann auch bei Δ 25% und ∞ 75% beobachtet werden ist aber schwächer, die „Unsicherheit“ ist schließlich geringer. Bei der absoluten Gewissheit (♥ Saft, ♣ kein Saft) tritt es erst gar nicht (bzw. sehr schwach) auf.

Fazit von Manfred Spitzer zu dem Experiment: Das Belohnungssystem welches für Lernen sorgt und uns dafür belohnt, feuert nicht nur wenn was tolles passiert (Saft) oder ein Reiz (♥ es kommt gleich was tolles) kommt, sondern auch im Zustand des „Nicht-Wissens“. Hier feuert es langsam und immer mehr wenn wir nichts wissen (d.h. Im Zustand der Unsicherheit).

Praktisch bedeutet dies, z.B. für eine Maus in Ihrem Loch, gehe ich das Risiko ein neues zu entdecken oder bleibe ich aus Angst vor der Katze (dem Greifvogel) in meinem Mausloch. Das Belohnungssystem belohnt die Maus also für das langsame aufsuchen von Unsicherheit (raus aus dem Mausloch). Durch das aufsuchen von Unsicherheit werde ich also Belohnt weil ich dadurch etwas neues lernen kann.

Fazit:

- ✓ Staunen lohnt sich, unser Belohnungssystem springt an mit Ausschüttung von Opioiden
- ✓ Die Frage ist – trauen wir uns raus aus dem Mausloch – wollen wir neues Wagen und vor allem wozu?

2.4.2 Exkursion Staunen und Flow

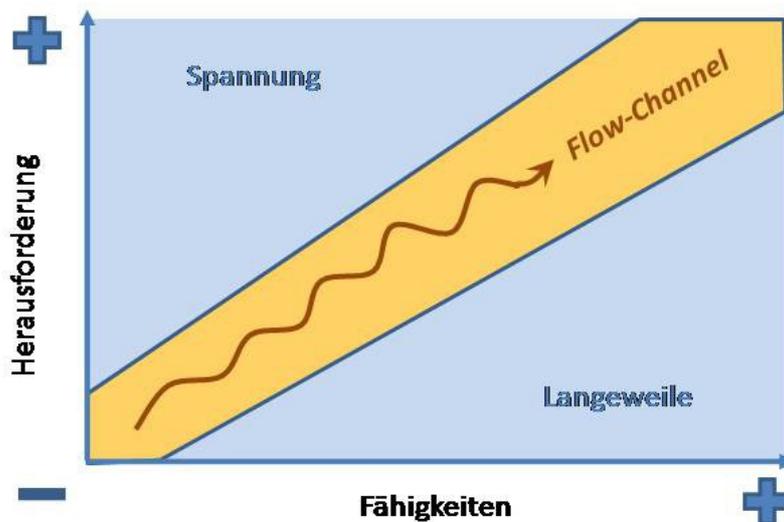
Ist Flow eine Folge von Staunen, ist Neugier eine Voraussetzung für Flow?

Dafür möchte ich zunächst den Flow Begriff erläutern:

„When we are involved in creativity, we feel that we are living more fully than during the rest of life.“

(Mihaly Csikszentmihalyi)

Betrachten wir zunächst die Beschreibung wie der Flow Begriff von Csikszentmihalyi eingeführt wurde. Mihaly Csikszentmihalyi, ein amerikanischer Psychologe, unterrichtet Psychologie und Management an der Claremont University mit dem Fokus auf Optimismus, Motivation und Verantwortung. Er hat sein Leben der Frage gewidmet: *„Was macht uns Menschen wirklich glücklich?“*. Seine Forschungsarbeiten richteten sich anfänglich auf die Elemente autoteletischen (griechisch: auto = selbst und telos = Ziel) Erlebens in recht außergewöhnlichen Tätigkeiten wie z.B. Klettern, Malen oder Tanzen. Die Person geht in dieser Form des Erlebens ganz in Ihren Handlungen auf, die Motivation liegt in der Tätigkeit und nicht im Ergebnis. Später erweiterter er seine Forschungen für Situationen in der alltäglichen Lebensweise. Dazu entwickelte er einen Fragebogen und ein elektronisches Rufsystem mit welchem er die Probanden an mehreren Zeitpunkten am Tag aufforderte Ihre Selbstbeobachtung anhand der der Fragen zu protokollieren. So konnte er die Probanden ad hoc über Ihre Situation und über den Zustand ihres aktuellen subjektiven Wohlbefindens befragen. Damit definierte er flow als Verhältnis von Anforderungen zu Fähigkeiten/Fertigkeiten (siehe Abbildung).



Flow: Verhältnis von Herausforderung zu Fähigkeiten

Als Grundbedingung für Flow muss das Gefühl einer Entdeckung geschaffen werden, d.h., ein kreatives Gefühl, dass das Individuum in eine andere Realität versetzt. Der Schlüssel zu Flow-Aktivitäten liegt in einem Wachstum des Selbst, einem Trieb zu höherer Leistung, der zu einem ungeahnten Zustand des Bewusstseins führt. Man vergisst alles um sich herum, ist von der Aufgabe „gefesselt“ und geht vollkommen in ihr auf.

„Deine Konzentration ist vollständig. Deine Gedanken wandern nicht herum. Du denkst an nichts anderes: du bist total in deinem Tun absorbiert... Deine Energie fließt sehr leicht. Du fühlst dich entspannt, angenehm und energievoll.“

(Csikszentmihalyi - [CkszMh-2010])

Csikszentmihalyi kennzeichnet verschiedene Merkmale des Flow Erlebens. Dietmar Sachser beschreibt diese in dem Buch Theaterspielflow [Sachser] wie folgt:

1. Passung zwischen Anforderung und Fähigkeit

Die individuellen Fähigkeiten und Fertigkeiten werden aus subjektiver Sicht des Handelnden optimal herausgefordert. Handlungsanforderungen und Fähigkeiten befinden sich im Gleichgewicht und auf einem individuell-überdurchschnittlichen Niveau. Dieses Verhältnis bildet die Grundlage für das Entstehen eines dynamischen und ephemeren Zustandes jenseits von Angst und Langeweile.

2. Klare Ziele und Rückmeldungen

Die Situation, in der sich der Handelnde befindet, ist klar umrissen und bietet eindeutige Ziele und Rückmeldungen. Beide werden als interpretationsfrei erlebt. Die Handlungsstruktur und die Unmittelbarkeit der Folgen des eigenen Handelns erzeugen Klarheit und verhindern Ablenkung sowie langwierige Überlegungen. Hierdurch wird ein flüssiger Tätigkeitsvollzug gewährleistet.

3. Kontrolle

Nicht das Ausüben von Kontrolle ist im Flow Zustand das Entscheidende, sondern die potentielle Kontrollierbarkeit. Csikszentmihalyi spricht vom *Paradoxon der Kontrolle*. Im Zustand absoluter Sicherheit und Routine ist zwar Kontrolle, aber noch kein Flow vorhanden. Erst in der offenen, herausfordernden Situation, in der Sicherheit aufgegeben und Unsicherheit aufgesucht wird, erhält die Komponente *Kontrolle* ihre Bedeutung für die Flow Erfahrung: in der Beeinflussung von Geschehen, im Mitgestalten. Man fühlt sich der Situation gewachsen und ist unbesorgt bezüglich eines eventuellen Entgleitens dieser Kontrolle.

4. Konzentration auf ein eingeschränktes Stimulusfeld

Im Flow-Zustand kann man sich mit Leichtigkeit, ohne Anstrengung auf hohem Niveau konzentrieren. Die Aufmerksamkeit wird auf ein beschränktes Stimulusfeld zentriert. Es dringt also nur eine begrenzte Anzahl situationsrelevanter Informationen ins Bewusstsein, irrelevante Reize werden ausgeblendet. Auf diese Weise entsteht ein Zustand hoher Gegenwartsbezogenheit.

5. Veränderte Zeitwahrnehmung

Die Zeit wird von im Flow Handelnden anders wahrgenommen als die tatsächlich chronometrische Zeit. Stunden können einem wie Minuten vorkommen, auch umgekehrt Minuten wie eine Ewigkeit. Die zuverlässigste Verallgemeinerung, die man bei diesem Phänomen wagen darf, lautet, das bei einer flow-Erfahrung das Zeitgefühl nur wenig Beziehung zum tatsächlichen verstreichen der Zeit hat, die mit der Uhr auferlegten Konventionen gemessen wird.

6. **Zusammenfluss von Handeln und Bewusstseins und Selbstvergessenheit**

Als eine der deutlichsten Anzeichen von Flow nennt Csikszentmihalyi die Verschmelzung von Handlung und Bewusstsein. Ein Mensch im flow-Zustand hat keine dualistische Perspektive: Er ist sich seiner Handlungen bewusst, nicht aber seiner selbst. Probleme, Sorgen, den Selbstwert steigernde und mindernde Gedanken treten nicht auf. Handlungen und Bewusstsein werden als fließende, bewegte Einheit erlebt.

7. **Die autotelische Erfahrung**

Autotelisch wird eine Aktivität dann, wenn der Ausübende keine Erwartung an konventionelle Belohnung mehr hat und trotzdem ein hohes Maß an Energie für die Aktivität aufbringt. Eine Aktivität muss jedoch nicht von Beginn an zwingend autotelischer Natur sein für den Ausübenden. Aktivitäten werden oft erst im Prozess des Ausübens autotelisch, in sich selbst belohnend.

8. **Die Steigerung des Selbst**

Flow treibt die Person zu höherer Leistung an. Das Gefühl einer Steigerung der eigenen Kompetenz geht mit dem Wachstum des Selbst einher. Das autotelische Individuum wächst über die Grenzen der Individualität hinaus, indem es psychische Energie in einem System einsetzt, an dem es Anteil hat. Aufgrund dieser Vereinigung der Person mit dem System geht das Selbst mit höherer Komplexität daraus hervor.

Ausgehend von diesen Merkmalen (1-8) entwickelt Sachser in Theaterspielflow [Sachser] ein Drei-Phasen Modell von Flow:

I. **Phase der Voraussetzungen und Bedingungen**

- „1. Anforderungen und Fähigkeiten befinden sich im Gleichgewicht“
- „2. Klar umrissene Regeln und Ziele werden durch direkte Rückmeldung gewährleistet“

II. **Phase des Erlebens**

- „3. Verschmelzen von Handlung und Bewusstsein, diese werden als Einheit erlebt“
- „4. Wahrnehmung der Zeit verändert sich“
- „5. Selbstvergessenheit und gleichzeitig eine gesteigerten Wahrnehmung“
- „6. Gefühl herausfordernde Situationen potenziell kontrollieren zu können / kompetent auf unsicherem Terrain.“

III. **Phase des Verarbeitens**

- „7. Selbststeigerung – Gefühl der persönlichkeits-steigernden Zugewinns“

Fazit:

- ✓ Die Flow Forschung kann für die Gestaltung des Rahmens (Anforderung zu Fähigkeit) um den Schritt in die Unsicherheit (aus dem Mausloch) zu wagen.
- ✓ Die Flow Forschung und die 3 Phasen nach Sachser, geben ein guten Rahmen für die praktische Anwendung für die Praxis

2.4.3 **Persönliche Erfahrungen im Spiegel der Wissenschaft**

Rückblickend auf meine Erfahrungen als Schauspielerin kann ich verschieden, für mich wesentliche Punkte auf der Bühne oder während Proben mit der Flow-Erfahrung verknüpfen. Für mich ist dabei häufig auch der Zustand des Staunens verbunden. Als ich in der Rolle der Audrey am Landestheater Tübingen auf der Bühne war, gab es einen solchen Moment des Staunens. In dem Stück hatten wir

keine 4 Wand. So kam es das ich eine Interaktion mit einem Zuschauer hatte die mich stark irritiert hatte. Den Text den ich „aufsagen“ sollte wusste ich nicht mehr. Ich blickte mein Spielpartner an und mir wurde ganz warm ums Herz. Plötzlich war ich ganz im „Hier und Jetzt“, ich war wach und habe noch nie zuvor meine Mitspieler so klar gesehen. Die Atmosphäre wurde sehr dicht, absolute Stille, die Zeit stand still – Ewigkeit -, alle, Spieler wie Zuschauer, waren gebannt. In dieser Verfassung wurde ich auf einmal gesprochen, die Rolle kam zu mir. In den Augenblick wurde die Handlung weder kommentiert, noch analysiert, sie wirkte einfach echt in mir.

Für mich zeigte sich in diesem Augenblick das Element des Staunens, welche sich im Zustand des „Flow“ (Leerer Kopf) entwickelt hat und möglich wurde. Spannend in dem Kontext vor allem, eine Szene die ich so schon mehrfach auf der Bühne erlebt hatte, konnte mich in der Wiederholung überraschen. Genau das ist mein Ziel in der Arbeit als Schauspielerin und auch als Theaterpädagogin.

In ähnlicher Weise kenne ich solche Momente von dem Stimmtraining nach der Methode von Kristin Linklater. In dieser Arbeit wird vor allem viel über die Entdeckung von Stimmräumen (Staunen, Neugier) gearbeitet. Das Stimmtraining beginnt mit eine Phase der der Entspannung des Atems und der Stimme. Später werden Stimmräume erkunden und Erforscht. In dem Aufbau der Workshops kann ich Analogien zu den Phasen I-III (nach Sachser) erkennen. Später beim Sprechen des Textes erlebe ich Momente in den Text natürlich wie von selbst gesprochen wird.

2.4.4 „Nicht-Wissen“ in der Kommunikations-Wissenschaft

Alfred Korzybski⁵ legte eine Grundlage für die Kommunikationswissenschaft mit der Feststellung: „Die Landkarte ist nicht die Landschaft, aber wenn die Landkarte brauchbar ist, ist sie der Struktur des Gebietes ähnlich“. Im Bereich des Neurolinguistischen Programmierens hat man diesen Feststellung vereinfacht in die Aussage: „Die Landkarte ist nicht das Gebiet.“

Damit ist gemeint das unsere Erfahrung eine Abstraktion der wirklichen Welt ist. Das Gebiet ist etwas was wir über unsere Sinne wahrnehmen können, die Landkarte die starke Vereinfachung welche wir durch unsere Erfahrung und lernen abgespeichert haben. Welche Bedeutung hat diese Erkenntnis nun für das Thema „Nicht-Wissen“. In unserem Leben haben wir vielfältige Landkarten aufgebaut. So wissen wir z.B. wie Zimt riecht. Bei der nächsten Begegnung mit dem Geruch, sind wir häufig sehr schnell damit den bekannten Geruch von Zimt, einzuordnen. D.h. wir nehmen den Geruch gar nicht mehr vollständig wahr, weil wir schon wissen das es Zimt ist. Auf eindrucksvolle Weise durfte ich dies selber erleben als ich verschiedene Gerüche mit verbundenen Augen erkennen sollte. Die Gerüche die ich schon erkannte, waren sehr schnell eingeordnet, ich musste diese gar nicht mehr genau erforschen oder soll ich lieber sagen „Er-Staunen“. Nicht-Wissen hilft uns Dinge neugieriger zu betrachten und unser Interesse und Aufmerksamkeit wach zu halten. Die gefürchteten Klischees im Theater halte ich für eine Form von „undankbaren“ Wissen, das uns abhält Rollen authentisch auszufüllen. In meiner Vermessung von 3 Theater-Landschaften (Grotowski, Brook, Perceval), ist unser persönliche Geschichte etwas, was uns hindern kann lebendiges Theater zu spielen.

5 **Alfred Korzybski**, polnisch-amerikanischer Ingenieur und Linguist. Er entwickelte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die „Allgemeine Semantik“.

3 Vermessung des „Nicht-Wissen“ und Staunens in der Theaterlandschaft

3.1 Grotowski und das physische Theater

Jerzy Grotowski war ein polnischer Regisseur und Theaterleiter, -methodiker, -theoretiker und -reformer. Er gilt als einer der führenden Vertreter der Theateravantgarde.

Grotowski wollte das Theater zurück führen auf die Ursprünge der Schauspielkunst. In seinem Buch „Für ein Armes Theater“ [Grotowski] entwirft er ein Theater das ohne Schminke, ohne eigenständige Kostüme, ohne Bühnenbild, ohne Beleuchtungs- & Toneffekte auskommt.

In dem Buch beschreibt Grotowski seine Arbeit wie folgt:

„Bei der Ausbildung eines Schauspielers in unserem Theater geht es nicht darum, ihnen irgendwas zu lehren; wir arbeiten daraufhin, die Widerstände seines Organismus gegen diesen psychischen Vorgang zu eliminieren. Das Ergebnis ist eine Befreiung vom Zeitsprung zwischen inneren Impuls und äußeren Reaktionen, so, dass der Impuls schon eine äußere Reaktion ist.“⁶

Grotowski versucht den Schauspieler zu enthemmen und von seiner „Maske“ zu befreien. Dabei benutzt er ein hartes körperliches und psychisches Training, weil er vom Schauspieler ein „Sich-Überschreiten“ verlangt und quasi nackt dem Publikum gegenübertritt. In seinen späteren Phase seines Schaffens hat er nur noch ein Theaterlabor geführt, ohne Aufführung vor Publikum.

Durch das befreien des Schauspielers von seiner „persönlichen“ Geschichte und den gewöhnlichen „Körpererfahrung“, erreicht Grotowski eine Durchlässigkeit für den natürlichen, im Moment entstehenden Impuls zu erreichen.

„Die Formen des gewöhnlichen natürlichen Verhaltens verdunkeln die Wahrheit, wir gestalten eine Rolle als ein System aus Zeichen die zeigen was hinter der Maske der gewöhnlichen Ansichten verbirgt. Die Dialektik den Menschlichen Verhaltens. In einem Augenblick psychischen Schocks, des Schrecken, der Todesgefahr oder der ungeheuren Freude benimmt sich ein Mensch natürlich...“⁷

Grotowski zeigt auf wie der Mensch sich im Augenblick von psychischen Schocks natürlich verhält. Die Augenblicke welcher er beschreibt, gehen für mich mit dem Staunen einher. Im gewöhnlichen „normalen“ Verhalten sind wir jedoch gefangen hinter unser Maske der gewöhnlichen Ansichten. Diese Maske einzureißen heißt bei Grotowski sich auf einen langen Prozess einzulassen:

„Die erste Pflicht des Schauspielers ist es, die Tatsache zu begreifen, dass ihm hier niemand etwas geben will; statt dessen haben wir vor, ihm eine Menge abzunehmen, ihm das wegnehmen, woran er gewöhnlich sehr hängt: seine Widerstände, Beschränkungen, seine Neigung, sich hinter Masken zu verbergen, seine Halbherzigkeit, die Hindernisse, die sein Körper dem kreativen Akt in den Weg stellt, seine Gewohnheiten und sogar seine normalen 'guten Manieren'.“⁸

Peter Brook beschreibt im Vorwort zu seinem Buch über Grotowskis Arbeit:

„Zweitens ist die Arbeit im Kern non-verbal. Sie in Worte zu fassen heißt, Übungen komplizieren und sogar zerstören, die klar und einfach sind, wenn sie durch eine Geste angewiesen werden und

6 [Grotowski], S13

7 [Grotowski], S14

8 [Grotowski], S211

durch Geist und Körper als Einheit ausgeführt werden. Was geschah bei dieser Arbeit? Sie versetzte jedem Schauspieler eine Reihe von Schocks. Den Schock, sich selbst gegenüberzutreten angesichts einfacher, unwiderleglicher Herausforderungen. Der Schock, die eigene Ausflüchte, Tricks und Klischees zu erkennen. Den Schock, etwas von den eigenen ungeheuren und noch unberührten Ressourcen zu spüren.“

Ein Prinzip der Arbeit Grotowskis ist offensichtlich eine „Grenzüberschreitung“ eigener persönlicher Grenzen die wie ein Schock erlebt werden, in meinen Sinne aber ein Staunen und Forschen an der eigenen Natur ist. Das Ergebnis dieser Arbeit beschreibt Thomas Richards ein Schüler von Grotowski in seinem Buch „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“:

„Dann für einige kurze Augenblicke, hatte ich das Gefühl, das der Körper von selbst zu tanzen anfing. Der Körper übernahm die führende Rolle, der Verstand wurde passiv“⁹

In dem Buch wird der Arbeitsprozess sehr gut beschrieben. Eine der Elemente dieses Ergebnis zu erreichen war dabei die Improvisation innerhalb einer streng kontrollierten Struktur.

Fazit:

- ✓ Spontanität und Disziplin sind die grundlegende Arbeit eines Schauspielers.
- ✓ Die Körperarbeit ist Voraussetzung um physische & psychische Widerstände zu befreien.
- ✓ Wesentlicher Punkt ist es den Schauspieler von seiner „Maske“ zu befreien.
- ✓ In der Körperarbeit erlebt der Schauspieler eine Reihe von Schocks bei der Überschreitung von persönlichen Grenzen.
- ✓ Die neugierige Suchende Haltung von Grotowski kann als Vorbild dienen.

3.2 Peter Brook

Peter Brook, ein englischer Theaterregisseur zählt zu den wichtigsten Vertretern des zeitgenössischen europäischen Theaters. Sein Buch „Der leere Raum“ beeinflusste mehrere Generationen von Regisseuren.

Peter Brook geht es um ein unmittelbares (lebendiges) Theater. In seine Buch „Der leere Raum“ beschreibt er vier Arten von Theater: „Das Tödliches Theater, Das heilige Theater, Das derbe Theater, Das unmittelbare Theater“

Tödliches Theater ist für Peter Brook vor allem das in Konventionen erstarrte, unzulängliches und schlechte Theater. Ein Theater der „Einwegkommunikation“ welches hauptsächlich den Kommerz sucht und daher eher langweilig ist, es bleibt im Bekannten verhaftet. Er vergleicht das Theater in dem Zusammenhang auch mit Huren die für Geld nur eine spärliche Lust bieten. Dem passiven „Konsumenten“ oder Genießberpublikum wird ein voyeuristischen Blick auf die Schauspieler geboten. Tödlich ist alles was nicht außergewöhnlich ist, Rollen die immer gleich gespielt werden, Inszenierungen die über die Jahre immer gleich gespielt werden.

Brook zeigt mit dem „**heiligen Theater**“ die Verbindung der Wurzeln des Theaters im Sakralen und der Verbindung zwischen Religion und Theater (Griechisches Theater, Passionsspiele). *„Im Theater schrecken wir vor dem Heiligen zurück, weil wir nicht wissen, was es sein könnte – wir wissen nur,*

9 [T-Richards],

dass das sogenannte Heilige uns enttäuscht hat, ...“¹⁰ Ihm geht es um Momente, die heilig sind und Experimente die zu diesen Momenten hinführen.

Mit dem **derben Theater** meint er eine bodenständige Form, das unverschämte, das zerstörerische, das witzige Theater voller urwüchsiger Kraft. „*Es ist stets das volkstümliche Theater, das den Tag rettet. Es hat in verschiedenen Zeitaltern viele Formen angenommen, und es gibt nur einen Faktor, den sie alle gemeinsam haben – Derbheit.*“¹¹ Das wichtigste beim derben Theater ist die Unterhaltung des Publikums. Das heilige und das derbe Theater bauen ein Spannungsfeld auf, das zu dem unmittelbaren Theater hinführt.

Das **unmittelbare Theater** vereint Elemente des heiligen und des derben Theaters. Für Brooks ist dies die Idealform die eine Aufführung lebendig werden lässt.

Wie kommt Peter Brook nun zu dieser lebendigen Form des Theaters. Im folgende habe ich einige seiner Elemente / Aussagen auf das Thema „Nicht-Wissen/Staunen“ vermessen:

Das Thema „Nicht-Wissen“ und die Verbindung zum „Staunen“ finde ich in dem Buch „Zwischen zwei Schweigen – Gespräche mit Peter Brook“¹²:

„Wenn wir Worte benutzen, schaden wir uns fast immer selbst“.
In seinen Memoiren kommt Brook zu dem Schluss, er sei unfähig, in Worte zu formulieren, was ihn im Lauf seiner Karriere inspiriert habe.
„Nicht-Wissen heißt nicht Resignation, es ist ein Anfang für das Staunen.“

In den Gesprächen im Buch mit Peter Brook erfahren wir seine Haltung und Gedanken zum Theater. So beschreibt Brook den Moment zwischen zwei Schweigen als einen „höchster Moment der Kommunikation – der Moment, wenn Menschen, die normalerweise durch alle natürlichen menschlichen Schranken voneinander getrennt sind, wahrhaftig zusammen sind, ...Zwischen diesen beiden *Schweigen* liegen Bereiche, aus denen alle Fragen erwachsen.“ Einen solchen Moment habe ich, wie in Kap. 2.4.3 beschrieben, in der Rolle der Audrey erlebt.

In seiner Arbeit legt Peter Brook wert darauf Sensibilisierung neu zu definieren, staunen und jeder Moment wieder neu zu entdecken.

"Peter Brook bittet den Schauspieler, jedes Festhalten an einer Technik (ein kaltes Wort) durch ein Streben nach Sensibilität zu ersetzen - jeden Teil seines Körpers, seines Geistes, seiner Beobachtungsgabe und seines Gefühls zu trainieren, damit jeder einzelne Teil lebendig bleibt und in jedem Moment einer Improvisation, einer Probe oder einer Aufführung spontan zur Verfügung steht." Gregory Boyd, Regisseur¹³

In der „Der leere Raum“ schreibt Brook dazu seine Erkenntnisse aus der Arbeit mit Improvisation und knüpft an den Begriff des tödlichen Theaters an. „*Wer mit Improvisationen arbeitet, ist imstande, mit erschreckender Deutlichkeit zu erkennen, wie schnell die Grenzen der sogenannten Freiheit erreicht sind.*“ (S164)

Es zeigt sich, dass der Schauspieler sich gewöhnlich Klischees mit Variationen begrenzt. „*Offenbar wurde die wahre und augenblickliche innere Reaktion blockiert, und blitzschnell lieferte die Erinnerungen eine Nachahmung vorher gesehener Formen.Dieses tödliche Theater lauert in uns allen*“ (S164)

Als Ausweg beschreibt er wie er mit Improvisationen als Trainingsmittel nutzt um sich vom tödlichen Theater zu befreien. Er versucht den Schauspieler dabei immer wieder an seine Grenzen seiner Möglichkeit zu führen, dorthin, wo er statt einer neu gefunden Wahrheit eine Lüge einsetzt.

10 [Brook-2], S68

11 [Brook-2], S93

12 [Brook-1], S12

13 [Brook-2], S11-12; Vorwort von Gregory Boyd, April 1999

Der Zweck der Übung ist es immer mehr einzuengen und zu reduzieren bis die Lüge entlarvt und erkannt ist. Wenn es dem Schauspieler gelingt, diesen Augenblick zu finden und zu erkennen, dann kann er sich vielleicht einem tieferen und schöpferischen Impuls öffnen. Im weiteren skizziert er eine weitere Möglichkeit, mit einer Art Überforderung, die expressiven Mechanismen (Schablonen) des Schauspielers zu unterbrechen. Ein Shakespeare Monolog wird in drei Stimmen eines Kanon für drei Schauspieler aufgeteilt und halsbrecherischer Geschwindigkeit immer und immer wieder rezitiert. Zunächst nimmt die technische Schwierigkeit die gesamte Aufmerksamkeit des Schauspielers in Anspruch, dann verlangt man allmählich den Sinn der Wort herauszubringen. Wegen der Geschwindigkeit und dem mechanischen Rhythmus ist der Schauspieler nicht in der Lage sein normales expressives Instrumentarium zu verwenden. Er durchbricht plötzlich eine Grenze und er erfährt wieviel Freiheit innerhalb der engsten Disziplin gewährt sein kann.

Mit der Grenz-Überschreitung führt Brook den Schauspieler in einen Moment des Staunens. Eine Methode mit einer einfachen Übung den Körper & Geist zu dem Moment des „Nicht-Wissen“ & Staunen zu führen. Die Klischees und Schablonen gelernter Verhaltensweisen fallen.

In seine Buch „Das offene Geheimnis“ legt er dar wie er eine Figur im Probenprozess aufbaut. Eine Beschreibung die mich besonders angeregt hat, weil ich ähnliche Erfahrung aus meiner Zeit in der Schauspielschule habe:

„Alles konventionelle, alles Durchschnittliche hängt mit dieser Angst zusammen. Ein konventioneller Schauspieler versiegelt seine Arbeit, und das ist ein defensiver Vorgang. Um sich zu schützen, wird „aufgebaut“ und dann „versiegelt“. Wer sich öffnen will, muss die Mauern niederreißen. Dieses Problem ist sehr weitreichend. Was man „eine Figur aufbauen“ nennt, ist eigentlich das Fabrizieren einer plausiblen Fälschung. Es gilt also einen anderen Ansatz zu finden, ein kreativer Ansatz ist zum Beispiel, eine Reihe vorläufiger Fälschungen zu fabrizieren, in dem Bewusstsein, dass damit Schluss sein wird, sobald man spürt, die Figur ist gefunden.“¹⁴

.....

„An irgendeinem beliebigen Probentag kann man vielleicht nichts Besseres leisten, Hauptsache, man vergisst nicht, dass die wahre Form noch nicht gefunden ist. Sie zeigt sich erst in letzter Sekunde, manchmal sogar noch später. Es ist eine Geburt. Der richtige Aufbauprozess beinhaltet eine Art Demontage. Dazu muss man seine Angst akzeptieren. Jede Demontage schafft einen gefährlichen Raum, in dem es weniger Krücken, weniger Stützen gibt.“

Diese Vorgehen, eine Demontage all der tausend Ideen habe ich in einer Szene mit einer Schauspielkollegin durchlebt. Wir kreierten Idee um Idee, hatten eine Material-Schlacht mit Kostüme und Requisiten, doch fanden keine Lösung für die Szene. Dieser Zustand der Frustration führte zu einer „Ratlosigkeit“. Diese Not, als alle konventionellen Ideen aufgebracht waren, führte schließlich zu der Intuition der diese Szene kraftvoll und authentisch machte. Am Schluss waren nur noch wir beide auf zwei Stühlen auf der Bühne und konnten mit minimalistischer Körpersprache die Szene gestalten.

Der Begriff „Der leere Raum“ ist für mich eine Analogie und Metapher für das „Nicht-Wissen“ welches das Staunen zur Folge hat. Ein „nackter“ Ort lässt Raum für Konzentration auf die Vorstellungskraft und ist somit Schlüssel für die Phantasie.

Fazit:

- ✓ Nicht-Wissen ist ein Anfang für das Staunen.
- ✓ Sensibilisierung von Körper, Geist & Seele ist ein Schlüssel für das Staunen.

14 [Brook-3], S38

- ✓ Festhalten von (Schauspiel-)Techniken sollte durch Schulung von Sensibilisierung ersetzt werden.
- ✓ Alles konventionelle und durchschnittliche hängt mit Angst zusammen. Kreative Lösung dies zu durchbrechen ist das Erzeugen von vorläufigen Fälschungen um die Form zu finden.
- ✓ Grenzüberschreitungen und Überforderungen können Grenzen zur Freiheit durchbrechen.
- ✓ Theater soll sich immer wieder neu definieren.

3.3 Luk Perceval

Luk Perceval, geboren 1957, war von 2005-2008 Hausregisseur an der Schaubühne Berlin und ist seit 2009/10 Leitender Regisseur am Hamburger Thalia Theater. Viele seiner Stücke wurden zum Berliner Theatertreffen eingeladen, zudem wurde er mit dem 3sat-Innovationspreis ausgezeichnet.

„Theater ist wie schreiben im Sand“ - „Nüchtern betrachtet könnte man behaupten, dass Theater eine rein sinnlose Tätigkeit sei. Aber genau diese Erkenntnis beinhaltet die Antwort auf die Frage nach dem Sinn von 2500 Jahren sinnlosem Theater.“¹⁵

Viele Aufführungen die ich von Luk Perceval erleben durfte, haben mich zutiefst inspiriert. Seine Inszenierung des Stückes Othello habe ich allein 4 mal in München erlebt und Schauspielkollegen aus ganz Deutschland bestätigten mir, dass sie auch so empfunden haben. Um so spannender, war es, das Buch über seine Arbeit zu lesen. Es ist eine Suche nach dem Sinn des Theaters, es ist ein Versuch an den Ursprung unseres Theaters zurück zu kommen. Einiges was er schreibt erinnert mich an die Philosophische Diskussion in Kap. 2.2. Er ist ein Suchender im sokratischen Sinne. Er beschreibt Stationen seiner Entwicklung, wie er zunächst mit Improvisation gearbeitet hat. Zwar war die Theater-Gruppe mit der Arbeit zufrieden, das Publikum jedoch gleichermaßen zwischen Ablehnung und Zustimmung gespalten. Als er Othello in Flandern inszenierte sollte Spontaneität aus Disziplin erwachsen. In den 6 Monate Probenzeit verwendet er drakonisch die Methoden von Grotowski. Für die Gruppe entwickelte sich das Vorhaben in Konfusion und Chaos, die Utopie endete in einem Alptraum aus verletzten Streitereien, aus Freundschaften wurde Haß. Die Konfusion wurde noch größer als das Stück vom Publikum enthusiastisch gefeiert wurde. Seine Lehren daraus war das die Truppe damals noch nicht über langjährige Erfahrung um aus der Theorie eine eigenen Methode und Erzählweise entstehen zu lassen. In der Folge beschreibt Perceval seine Suche, die er am Anfang des Buches (S11-14) zusammenfasst.

„Ohne mir darüber bewusst zu sein, wurde ich gezwungen genauer zu suchen, meine Fragen präziser zu formulieren.“ ... „Ohne diese Neugier gäbe es keine Kunst, keine Religion, kein Theater.... und wahrscheinlich auch keine Schönheit. Liegt nicht in dieser Suche an sich der eigentliche Sinn des Theaters. Das „Nicht- Wissen“, das wissen will?“ ... Was die Ursache dieser Sehnsucht nach Wahrheit ist, ist nicht nachweisbar, nicht greifbar, nicht in Worten zu fassen. Das einzige was wir mit Sicherheit wissen, ist dass es sich in „der Suche“ an sich manifestiert. Aus der Tatsache, dass das Theater, jede Form von Antwort schuldig bleibt, Künstler wie Zuschauer dazu zwingt, die Stille, die Leere zu akzeptieren, sie ohne Erklärung ins Leben zurückwirft, ohne bestechende Logik, können wir lernen wie man mit leeren Händen diesem Suchen vertraut; das scheint der einzige Sinn des Sinnlosen zu sein. Dies ist der spirituelle Weg des Theaters der zum Loslassen jedes möglichen Konzepts, jede Frage, jedes Urteils, führt, und zum Hinnehmen der Stille. A road to nowhere. So oft das zentrale Thema in Shakespeares Stücken. Einen Weg gepflastert von Verlust und Loslassen, der in einer läuternden Einsicht endet – Individuation.

15 [Perceval], S11

*Was ist so befreiend bzw. selbstverwirklichend an diesem Weg? Die Erkenntnis, dass es keine „Antwort“ gibt, entbindet von der Verpflichtung, immer eine Antwort bereit zu haben bzw. wenigstens eine schuldig zu sein. Sie gibt einem als Theatermacher die Freiheit, aus dem „Nicht-Wissen“ zu schaffen. Auf die eigene Intuition zu vertrauen. Auf die Energie und vor allem auf das, was der Moment anbietet und die Menschen rundherum. Sie gibt einem bzw. der Umgebung die Freiheit zu „suchen“, wobei die Antwort im Suchen selbst zu finden ist. Nicht geführt von einem individuellen Verantwortlichen sondern von einem kollektiven Prozeß. Befreit von quasi Sicherheiten und Voreingenommenheiten, **mit offenem Blick und Erstaunen**. Sie gibt einem den Raum Ausschau zu halten nach dem was ist, und damit – frei wie ein unwissendes Kind – „*
Luk Perceval beschreibt Theaterarbeit als eine Suche mit dem Wissen des „Nicht-Wissen“. Eine Erkenntnis den Moment mit offenem Blick und Erstaunen zu erfahren. Ein spirituelle Weg des Theaters der zum Loslassen jedes möglichen Konzepts, jede Frage, jedes Urteils, führt, und zum Hinnehmen der Stille. Er bezieht sich auch auf den „kindlichen Blick“ welcher bereits von Jaspers in Kapitel 2.2.1 kurz beschrieben ist.

Luk Perceval hat mit unterschiedlichen Methoden gearbeitet die er im Buch erwähnt. Wie er mit diesem Ansatz praktisch umgeht beschreibt er an einem Beispiel wie er Schauspieler auf neue und überraschende Wege führt. Dabei kitzelt er z.B. die unbekannte Seite des Schauspieler heraus, die dieser am liebsten elegant überspielen würde. Bei der Zusammenstellung einer Truppe sind für ihn nicht die erworbenen technischen Fähigkeiten wichtig. Wichtig ist die Bereitschaft Selbstschutzmechanismen und erworbene Fähigkeiten in Frage zu stellen.

„Die Mentalität ist wichtiger als das Talent. Professionalität entsteht aus Erfahrung, Sensibilität. Es kommt darauf an Sensibilität zu entwickeln....Man muß sich auf die Suche machen und langsam aber sicher Vertrauen aufbauen. ...Es geht um Menschen und Vertrauen. Es ist eine Form des Zusammenlebens, in der Liebe und Haß eine wesentlich Grundlage bilden“¹⁶

Percevals Arbeit zielt darauf ab den Schauspieler in einen Zustand zu bringen, dass er agiert wie im Leben, indem er „ist“ und nicht mehr tut, als ob. Spielen ist für ihn eine Form von erhöhter Aufmerksamkeit. Den Text beim Federballspiel zu sprechen ist ein Mittel und eine Form von Ablenkung. Dabei geht es nicht um den Sport, sondern um die Fähigkeit, den Text ganz ohne Psychologie bringen zu können. Sobald der Schauspieler an dem, was seine Kollegen machen, mehr interessiert ist und deshalb genau beobachtet und zuhört, reagiert er von selbst -authentisch- und ist das, was er ist.

„Schreiben im Sand“ ist keine Erfolgsformel. Es ist wie ein Mantra. Ein ständiges Wiederholen derselben Fragen mit immer derselben Stille als letzte Antwort. Einer Stille mit einer gewaltigen Kraft, der Kraft der Katharsis.“¹⁷

Fazit:

- ✓ Das Wissen über das „Nicht-Wissen“ ist Treiber für ein Staunen als Sinn-Suche.
- ✓ Es entsteht der Mut etwas konzeptlos mit leeren Händen zu entwickeln.
- ✓ Es gibt keine Antworten und damit auch keine Verpflichtung eine Antwort zu haben. Daraus entsteht die Freiheit der Intuition zu vertrauen.
- ✓ Bereitschaft Selbstschutzmechanismen und Fähigkeiten zu hinterfragen als Kriterium für gut Ensemble Bildung.
- ✓ Spielen als erhöhte Form der Aufmerksamkeit.
- ✓ Aufmerksam beim Spielpartner schafft Authentizität im eigenen Spiel.

16 [Perceval], S33-34

17 [Perceval], S13

3.4 Tatort (spontanes) Theater

3.4.1 Improvisationstheater

In einigen Theaterformen ist Spontaneität und Unmittelbarkeit ein wichtige wenn nicht wesentliches Prinzip. Vor allem im Improvisationstheater sind viele Grundideen zu finden, die Staunen und die Entwicklung von Kreativität, Flexibilität und neuen Perspektiven provozieren. In den 40 Jahren entwarf Viola Spolin Improvisationstechniken und Spiele. Keith Johnstone hat das Improvisationstheater in seiner Form als Theatersport berühmt gemacht. Die Techniken und Spiele des Improvisationstheater sind ein erster Einstieg, um vor allem auch Laien, die sich nicht einem langen Prozess der Schauspielausbildung und Training unterziehen können, das „Staunen“ nahe zu bringen. Improvisationstheater trainiert sehr gut das Zusammenspiel und die Wahrnehmung für den Partner, ein Kriterium welches für authentisches Spiel und das „Im Moment“ sein wesentlich ist. (vgl. Luk Perceval, Kap. 3.3) Improvisationstheater kreiert Räume und Herausforderungen die in einer Art zunächst eine Überforderung sein können. Ein einfaches Beispiel ist das ABC-Spiel. Bei diesem wird eine Szene entwickelt wobei der nächste Satz jeweils mit dem nächsten Buchstaben im Alphabet beginnt. Z.b. „Albert kannst Du bitte aufstehen“, „Bitte las mich doch ausschlafen“...

Durch die (leichte) Überforderung wird der „interne Dialog“ oder Kontroll-Mechanismus gezügelt. Dazu gehört aber auch eine Einstellung, die Kontrolle fallen zu lassen und etwas zu riskieren, also sich auf ein Unsicheres Gebiet zu wagen, anstatt nur die Regel stur einzuhalten.

3.4.2 Theater direkt

Theater direkt ist eine Form die vielleicht der sokratischer Haltung nahe kommt. Es hat die Form einer Geschichtenimprovisation mit anschließender szenischer Umsetzung aus dem Moment heraus. Die Geschichte entwickelt sich aus den offene Fragen des Spielleiters und den Antworten des Publikums darauf. Aus dem Dialog zwischen Spielleiter und Gruppe entsteht der Handlungsstrang der Geschichte. Mit offenen Fragen an die Zuschauer exploriert der Spielleiter (ähnlich zum der Mäeutik von Sokrates) den Sachverhalt (das Thema). So entsteht durch kollektive Kreativität ein Stück, welches oft originell Sprünge, surreale Montagen, Handlungen und Themen beinhaltet. Im Gegensatz zum Improvisationstheater, bei welchem die Schauspieler den Inhalt der Szene mit wenigen Vorgaben vom Publikum entwickeln, wird der Inhalt hierbei durch das Publikum als Antwort auf die Fragen des Spielleiters vorgegeben.

3.5 Tatort Tanz

3.5.1 Goran Bogdanowski und sein Fico-Ballett

Eine von meinen vielen Inspirationen ist die Methode von Goran Bogdanovski und seinem Fico Ballet. Goran ist preisgekrönter Performer, Choreograph und Dozent aus Slowenien. 2000 gründete er das Fico Ballett. Er entwickelte seinen eigenen Ausdrucksstil den er mit Musik, Lichtgestaltung, Dramaturgie, Text und Körper kombiniert.

Gorans selbst kreierte Trainingsmethode zielt gleichermaßen auf Körper, Geist und Seele. Ich setzte mich ganzkörperlich mit meinen eigenen Selbst auseinander. Es werden Solo-, Partner- und Gruppenimprovisationstechniken angewandt. Goran vermittelt wie man Menschen jedes Alter für Bewegung begeistert. Dabei verzichtet er fast vollkommen auf sprachliche Erklärungen.

In einem kontinuierlichen Bewegungsfluss wird der Körper über die Imitation meist im Kreis aufgewärmt, der Raum und verschiedene Bewegungsebenen erkundet und die Gruppe

wahrgenommen. Seine Tools sind geeignet um mit Laien/Profis über die Improvisation in die Gestaltung zu gehen. Philosophie des Trainings ist die Beschäftigung des Schauspielers mit Körper, Wahrnehmung und Stimme um die transformativen und kreativen Potentiale der Teilnehmer auszuschöpfen. Die Übungen vereinen die Methode von Tschechow und Feldenkrais. Mit der Feldenkrais Methode üben wir, auf unsere inneren Empfindungen zu hören, um von ihnen zu lernen. Mit einfachen Bewegungssequenzen hinterfragen wir die Organisation unserer Bewegung im Detail und weiten von dort unsere Aufmerksamkeit auf den gesamten tanzenden Körper im Raum aus. Tai Chi sowie modernen Tanz. Es werden neue Bewegungserfahrung gemacht und die Fähigkeit zur Improvisation basierend auf der körperlichen Erfahrung geschaffen. Das körperliche und psychische Training enthemmt den Spieler und öffnet damit den Raum für das kreative Selbst. Durch das Training wird die Atmung intensiv angeregt und damit die Körperdurchlässigkeit erzielt. Durch die Kombination von Atmung und Achtsamkeitsübung können seelische und körperliche Blockaden berührt werden und sich in Form von Emotionen und Körpergefühlen zeigen.

In dem Ansatz von Goran und seinem körperlichen Warm-Up erkenne ich Analogien zu der Vorgehensweise von Grotowski wieder. Goran fordert in seinem Training die Teilnehmer körperlich heraus und schafft Räume um neues im Körper zu entdecken. Er geht in körperliche Details, wie bei Grotowski, und er führt die Übungen und Anleitungen im wesentlichen im Schweigen durch. Im Anschluß an des körperliche und stimmliche Warm-Up folgen verschiedenen Improvisationsübungen. Eine einfache, aber Beindruckende ist die folgende: Zu einem Musikstück tanzen jeweils zwei Spielpartner gemeinsam. Jeweils einer der Spieler ist in Bewegung und tanzt, der andere friert in dem Moment ein. Einer tanzt nur auf den Gesang, der anderen nur auf die Melodie. Ein einfache aber herausfordernde Übungen die jedes Vorplanen im Kopf unmöglich macht, bzw. aufzeigt wenn man selbst nicht im Fluss ist.

3.5.2 Kontakt Improvisation

Kontakt Improvisation ist eine Form des Tanzes bei dem es um die aktive Entdeckung von Bewegungsmöglichkeiten im Kontakt mit zwei oder mehreren menschlichen Körpern geht. Das spannend an der Arbeit ist es sich dem direkt Kontakt mit unterschiedlichen Menschen zu stellen. Es werden einige Bewegungsabläufe, z.B. Gewicht abgeben, an- und übereinander rollen vorgegeben, aber nur um damit in dieser Form weiter experimentiert werden kann. Die Teilnehmer erforschen Bewegungsmöglichkeiten und Bewegungen des Körpers. Dabei spielt man mit der Positionierung von Menschen und Objekten im Raum.

Für viele Menschen ist, gerade am Anfang, diese Form der Tanz-Improvisation eine Grenzerfahrung, welche Staunen und Flowerfahrung auslöst. Es ist zunächst ungewöhnlich sich in einer vielleicht noch nicht so vertrauten Gruppen mit dieser Körperlichen Nähe einzulassen. Neben der Körper- und Bewegungserfahrung werden Hemmungen untereinander abgebaut und das spielerische Kindliche im Erwachsenen geweckt.

Ich habe in dieser Form selbst starke Momente des Staunens und des Flows erlebt. Das Erleben war wie im Buch Theaterflow beschrieben: *„Ein Schritt geht flüssig in den nächsten über, als liefe das Geschehen gleitend wie aus einer inneren Logik und die Konzentration war wie von selbst, ganz so wie die Atmung.“*¹⁸

3.6

18 [Sachser], S52

3.7 Inspiration für mich und meine Arbeit

Und jetzt kommen die Sätze und Aussagen, die mich beeindruckt haben:

„Jeder ist ein Künstler, sagt Josef Beuys. Damit habe er natürlich nicht gemeint, dass jeder Mensch ab jetzt malen, schreiben oder musizieren sollte. Er habe vielmehr sagen wollen, dass man den Begriff der Kunst auf jede Tätigkeit des Menschen beziehen sollte, dass man jede Arbeit kreativ angehen sollte und da etwas großartiges entstehen könnte. Und als er nach der möglichen Bewertung gefragt wird, sagt er halt, man solle vor allem loben und nicht immer gleich urteilen, man solle positiv reden und nicht immer gleich werten. Ein Begriff von Schönheit, der sehr abgegriffen ist, der keinen Boden hat, der steht dem erweiterten Kunstbegriff oftmals im Wege. Ich will einfach mal ihm sprechen und nicht sagen, das soll nicht sein und das soll nicht sein, das ist schlecht und das ist gut. Dann komm ich ja wieder in so ein Urteil hinein, in ein verurteilen. Im Gegenteil, man soll ja alle ermutigen, alle. Das ist wichtig. Man soll allen sagen: was du machst, ist gut, ist eine prima Geschichte, aber da kann natürlich noch was ganz anderes draus werden. Das heißt, das lässt sich noch erweitern.“¹⁹

„Wenn man alleine das schon mal ernsthaft angehen würde, wenn man diese Urteils- und Bewertungsmaschine abschalten könnte, wäre doch schon viel gewonnen.“ (Josef Beuys)

„Größte Idee der Freiheit ist seine eigenen Probleme zu lösen“ (Christoph Schlingensief)

Leben heißt handeln - “Das Ziel der Kunst, das Ziel eines Lebens kann nur darin bestehen, die Summe von Freiheit und Verantwortung, die in jedem Menschen und in der Welt liegt, zu vergrößern.“ (Camus)

„Alles leben ist Problemlösen“ (Popper)

„Unsere Haltung kommt von unseren Handlungen. Unsere Handlungen kommen von der Not. Wenn die Not geordnet ist, woher kommen dann unsere Handlungen? Dann kommen unsere Handlungen aus unserer Haltung“ (Bert Brecht)

3.8 Eigene Vermessung aus der Praxis

Für mich war es ein Schockerlebnis zu erfahren wie wir/ich von Schablonen und Klischees behaftet sind/bin. In meiner Schauspielausbildung mussten wir z.B. Kinder oder Männer/Frauen (Rollenwechsel) improvisieren. Das vernichtende Urteil war: Als Kinder waren wir tätig als ob wir behindert oder besoffen waren. Als Mann/Frau haben wir uns nur gegenseitig ständig angegrapscht. Diese Klischees sind tödlich für das Theater. Im gewissen Sinne stellen dieses genau ein Wissen dar, welches für die Arbeit eines kreativen und lebendigen Theater hinderlich ist. Es ist unser „Wissen“, die Landkarten oder Masken, die uns am freien Spiel hindern.

Nach der Generalprobe von „Geld“²⁰ wollte die Regisseurin mit uns weiter proben. Nach einem Tag voller Probenarbeit und zusätzlich der Generalprobe war ich vollkommen fertig. In dem Moment wo wir trotzdem weiter probten, entstand ein Augenblick indem irgendwas in mir losgelassen hat. In diesem Seins-Zustand absoluter Leichtigkeit kam die Rolle wieder zu mir. Ich habe weder analysiert noch hatte ich irgendwelche inneren Kommentare.

Überforderung hat mich eine „nicht vorhandene“ Grenze überschreiten lassen.

"Wir spielen so sehr Rollen im Leben, dass es genügt, mit dem Spielen aufzuhören, um Theater zu machen" (Grotowski)

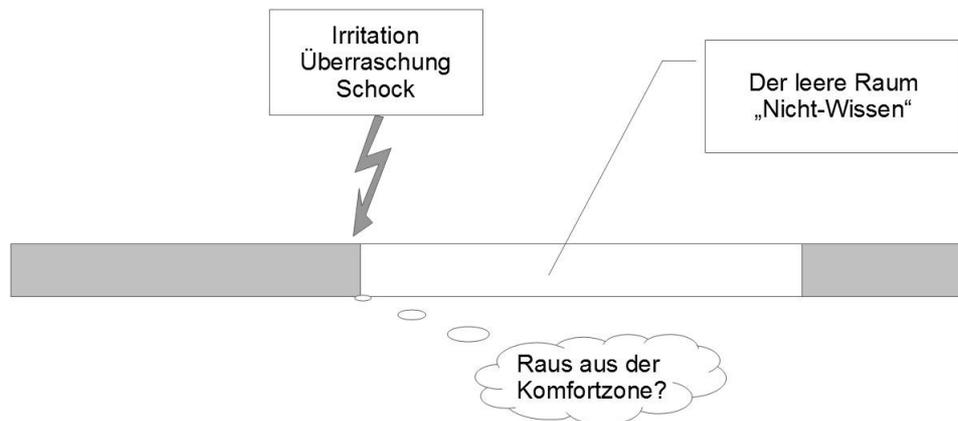
¹⁹ Abschnitt aus [Schlingensief]

²⁰ Performancegruppe physisch.com München

4 Folgerung für die Theater-Praxis

4.1 „Nicht-Wissen“ & „Staunen“ wie ich es verstehe

Aus all den Facetten und Erkenntnissen habe ich mir ein eigenes Bild des Staunen gebildet:



Beginnen wir mit einer Metapher:

- Frosch will geküsst werden von Prinzessin
- Prinzessin führt ihn zu Ihrem Mund. Er „erwartet“ das er wird geküsst wird (Scheinwissen – das normale halt...)
- Plötzlich führt sie ihn nicht zum Mund, sondern sie wirft ihn ... (Unsicherheit/Nicht-Wissen)
- Frosch ist irritiert / Schockzustand (Staunen) im Nicht-Wissen, leerer Raum, Gedankenmuster räumen sich (während er fliegt) – Vielleicht erfährt der Frosch eine Katharsis
- Peng - Frosch klatsch an die Wand – Irgendwann ist der Frosch zurück in seinem „normalen“ Muster, Gedanken. Im Ideal-Fall hat er in der Zeit des Staunens – etwas gelernt.

Etwas wissenschaftlicher betrachte ist es wie folgt. Es gibt 2 wesentliche Zustände, denjenigen den wir alle gut kennen, mit fortlaufenden Gedanken und inneren Dialogen. Wir sind verhaftet in unserer Alltagswelt. Trauen wir uns nun und lassen uns auf Herausforderungen ein, die Maus die sich trotz Unsicherheit aus dem Haus traut, können wir im Zustand der Unsicherheit neues erleben. Im Ideal-Fall ist dies mit intensiver Erfahrung und lernen verbunden (vgl. 2.4.1). Der Zustand kann auch passiv sein, immer dann wenn wir etwas überraschendes (wie der Frosch) erleben. D.h wir überschreiten eine Grenze (im Bild vom grauen Feld ins weiße). Hier erleben wir, ganz im Hier & Jetzt, einen „leeren Raum“ aus dem neues Wissen, Handlung (z.B. spontane körperliche Reaktion) und Kreativität entsteht. Praktisch ist dies bei der Körperarbeit das Entdecken von Körperräumen und „neuen“ Bewegungen zu erleben. Ein Wissen von ganz tief drinnen stellt sich ein. Irgendwann sind wir leider wieder in unserem normalen Zustand zurück, was mit dem nächsten grauen Feld im Bild angedeutet wurde.

4.2 Effekte von und Nutzen „Nicht-Wissen & Staunen“

Das „Nicht-Wissen“ welches Staunen zur Folge hat, schafft ein hohes Moment an Konzentration, Wachheit und Aufmerksamkeit. Er ist dem „Flow“ Zustand im wesentlichen ähnlich:

- x Absolute Stille im Kopf
- x Konzentration, Wachheit und absolute Wahrnehmung
- x Neugier
- x Wahrhaftigkeit im Handeln
- x Kreativität
- x Mitfühlen
- x Im Kontakt mit sich und anderen (Mitspieler, Publikum)
- x Es gibt nichts zu tun – Die Rolle (Du) wirst geatmet/gespielt...
- x Katharsis.....

Wie Grotowski, Brook und Perceval gezeigt haben, ist dies ein Zustand aus dem wahrhaftige Theater entstehen kann.

4.3 Vorbedingungen für Nicht-Wissen

Aus der Vermessen der drei Theater-Macher lassen sich Vorbedingungen für Nicht-Wissen ableiten. Auch die Flow-Forschung und die Neurobiologie gibt uns Hinweise um den Moment des Staunens zu „provizieren“.

- ✓ Anforderungen und Fähigkeiten befinden sich im Gleichgewicht (Flow-Forschung)
- ✓ Klar umrissen Regeln und Rahmenbedingungen – Die Teilnehmer sind in einen sinnvollen Rahmen eingebettet – Orientierungspunkte damit man kohärent handeln kann
- ✓ Disziplin²¹
- ✓ Ein leerer Proben-Raum (nichts was ablenkt!!!)
- ✓ Bedingungen die Vertrauen & Sicherheit in der Gruppe schafft.
- ✓ Haltung von Offenheit und die Bereitschaft sich auf neues einzulassen.
- ✓ Bereitschaft sich selbst und seine Fähigkeiten in Frage zu stellen.
- ✓ Die Verantwortung liegt bei allen nicht nur beim „Leiter“ - Kollektiver Prozess
- ✓ Sensibilisierung von Körper, Geist und Seele

21 Richard Schechner „ Disziplin ohne Prozess ist aufgesetzt, ein Prozess ohne Disziplin ist unmöglich.

- ✓ Entschleunigung - Meditativen Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeits- Übungen
- ✓ Wissen um das „Nicht-Wissen“ - sokratische Haltung / Neugier
- ✓ Freude, Spaß
- ✓ Eine formlose Ahnung, bzw. eine gemeinsame Vision

4.4 Staunen provozieren

Staunen kann man nicht erzwingen, es gibt aber Möglichkeiten die den Zustand des Staunens provozieren:

- ✓ Musterunterbrechungen – Überraschendes oder Irritierendes um den aktuellen Zustand zu unterbrechen.
- ✓ Aufmerksamkeit auf ein engen Fokus richten.
- ✓ Gezielte Überforderungen, in einem engen Rahmen wie in z.B. bei Brook beschrieben (Kanon, vgl. Kap. 3.2). Der Theatersport (Improvisationstheater) hat eine Reihe von Übungen die sich diese Schemas bedienen.
- ✓ Grenzen ausloten und überschreiten – Die Arbeit von Grotowski (Kap. 3.1) (Neugier als Folge von Unsicherheit / Grenzüberschreitung auch in Kap. 2.4.1)
- ✓ Entreißen der Masken, Schablonen und Muster (Klischees) des Schauspielers.

4.5 Umsetzung in der Theaterpädagogik

Im Sommertheater wollte ich meinen ästhetischen Anspruch gerecht werden. Ich hatte eine klare Vorstellung und ein Konzept für das Projekt erstellt. Als wir anfangen mit den Kindern zu arbeiten, stießen wir auf Widerstand der mich irritierte. Aus meiner Sicht behinderte ein Teil der Gruppe den Prozess. Ich habe dies damals sehr persönlich genommen. Ich konnte damals nicht loslassen und habe an meinem Konzept / ästhetischen Anspruch festgehalten, was zu Lasten der Spielfreude ging. Mein Fokus lag mehr auf dem Problem der Klein-Gruppe. Das Potential der Motivierten wurde von mir in dem Moment zu wenig beachtet, weil ich auf Biegen und Brechen den 4 Kindern Spielfreude vermitteln wollte. Wir hatten zum Abschluss unsere ästhetische Performance hinbekommen. Mein Gefühl war aber, das wir das kreative Potential der Gesamtgruppe nicht ausgeschöpft haben. Ich habe also Regie-Theater geführt, was gegen mein eignen Prinzipien verstößt.

Wie es besser geht habe ich in Schwetzingen erlebt. Gott sei Dank konnte ich mein Potential in vollen Zügen genießen, als ich die Widerstände (Die Widerständler) der Gruppe für die Performance genutzt hatte. Ich habe die Jugendlichen dort abgeholt wo Sie waren und konnte mit dem Stimmungsbarometer selbst die „härteste Nuss“ knacken. Das „Loslassen“ bei mir und das Zuhören hat es möglich gemacht „kollektiv“ in der Gruppe zu arbeiten und mich auch von der Gruppe „führen“ bzw. leiten zu lassen. Ich konnte der Gruppe Autonomie gewähren ohne das dabei Chaos entstand. Die Aufführung war sehr authentisch und wir konnten die „Persönlichkeiten“ der Schüler sehen. Ein Teil der Gruppe hat sich bei uns bedankt, was für mich die Bestätigung diesen Weges ist.

Fazit:

Was in Schwetzingen so nützlich war, war vor allem eines: Die Haltung von Neugier und eine Aufmerksamkeit ohne Bewertungen. Das eingehen auf das Kollektiv und das Nutzen der Widerstände direkt für das Stück. Nicht ich habe das Stück gemacht, es wurde von uns gemeinsam kreiert. Die Haltung des Staunens und der Neugier, das Vertrauen auf die Intuition waren die wesentliche Erfolgsfaktoren.

5 Schlussbetrachtung

In meiner Vermessung zum Thema „Nicht-Wissen“ und Staunen habe ich unterschiedliche Aspekte aus Wissenschaft, Philosophie, Tanz und Theater kurz betrachtet. Eine lange Reise fängt mit dem ersten Schritt an, so ist diese Arbeit zu verstehen. Ein Weg einer Suchenden, die mit großer Offenheit und Neugier der Welt und dem Theater begegnet. So gesehen ist die Arbeit nur ein „Vermessungs-Gipferl“.

Staunen ist im tiefsten Sinne eine Suche, eine Suche nach dem Sinn des Lebens. Wie Luk Perceval schreibt:

„Ist nicht die Suche nach dem Sinn das, was uns am Leben hält. Dem Theatermacher seinen Adrenalinstoß gibt, seine schöpferische Kraft? Und das was den Zuschauer ins Theater treibt?“²²

Staunen ist für mich im wesentlichen eine Haltung. Im Staunen habe ich die Möglichkeit vom Bewerten und Benennen Abstand zu nehmen. Sie gewährt mir eine Ein-Sicht, das ich mit dem selben „bekannten“ Gegenstand eine neue Erfahrungen machen darf. Dafür bedarf es das Wissen über das „Nicht-Wissen“. Staunen ist aber auch eine Haltung die kritisch ist, hinterfragt, sich selbst auch in Frage stellen kann.

Von den Theatermachern können wir einiges lernen. Spontanität und Improvisation bedeuten nicht Chaos. Im Gegenteil, es braucht Disziplin und einen definierten Rahmen um erfolgreich zu sein. Wir lernen die Bedeutung der Sensibilisierung von Körper & Geist als wesentliches Element. Es kommt nicht so sehr auf die Fähigkeiten/Techniken an, als auf die Bereitschaft sich verändern zu lassen/wollen. Es ist beruhigend zu Wissen das die Intuition das ist, was und leitet, weil es keiner Antworten gibt wie Luk Perceval feststellt:

„Die Erkenntnis, dass es keine „Antwort“ gibt, entbindet von der Verpflichtung, immer eine Antwort bereit zu haben“

Die Wissenschaft lehrt uns – Staunen aus der die Neugier folgt, ist wie „Doping“. Wir werden von dem Belohnungssystem im Hirn mit der Ausschüttung von Opioiden dafür belohnt, wenn wir Grenzen überschreiten, uns in Unsicherheit begeben und Neues wagen. Die Flow-Forschung kann uns als Theaterpädagogen Hinweise geben, wie wir die „Grenzüberschreitung“ zu gestalten haben. Wir wissen das sich der Zustand des Flow einstellt, wenn Herausforderung und Fähigkeit in Balance sind. Es geht um eine Herausforderung die potentielle handhabbar erscheint.

Es gibt noch vieles zu Fragen, Vermessen und mit neugierigem Staunen zu betrachten. Es ist ein Weg der sich Leben nennt.

22 [Perceval], S12

6 Literatur

Literaturverzeichnis

E-Mart: Ekkehard Martens, Vom Staunen oder Die Rückkehr der neugierde, 2003

T. Tulku: Tarthan Tulku, Dynamik von Raum und Zeit, 1999

CkszMh-2010: Csikszentmihalyi, Flow–Das Geheimnis des Glücks, 2010

Sachser: Dietmar Sachser, Theaterspielfow, 2009

Grotowski: Jerzy Grotowski, Für ein Armes Theater, 1986

T-Richards: Thomas Richards, Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen, 1995

Brook-2: Peter Brook, Der leere Raum, 2001

Brook-1: Dale Moffit, Zwischen zwei Schweigen, 1999

Brook-3: Peter Brook, Das offene Geheimnis, 1994

Perceval: Luk Perceval, Theater und Ritual, 2005

Schlingensief: Christoph Schlingensief, So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, 2010



Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, das ich die Abschlussarbeit „Und als der Frosch staunte...“ im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT in selbständiger Arbeit erstellt und nur die angegebenen Quellen als Hilfsmittel genutzt habe.

.....
Datum

Anja Wiener