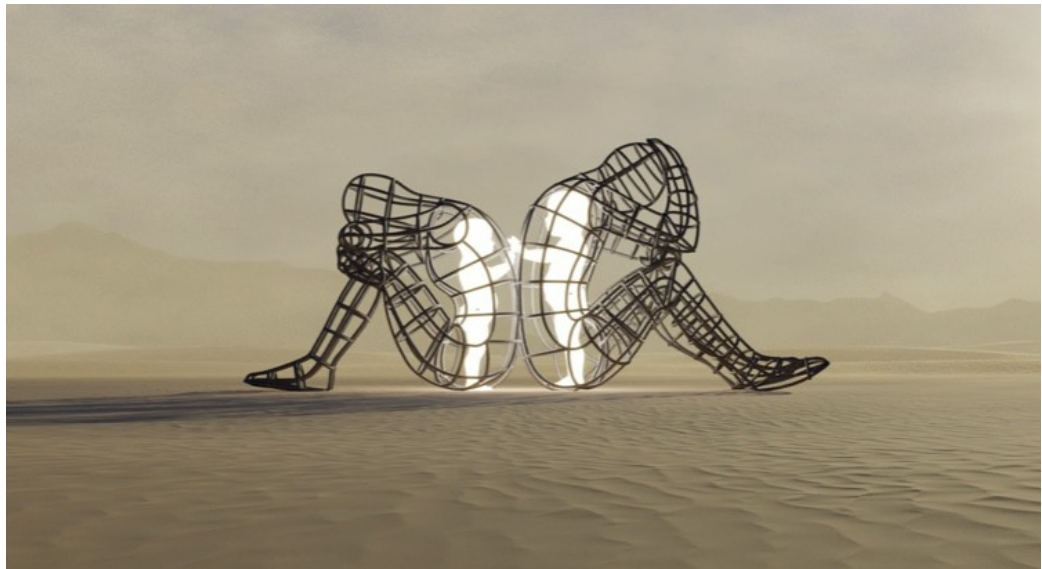


Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Vollzeitausbildung der Theaterpädagogik (BuT) Jahrgang 2021

Die Theaterpädagogik - Ein Schlüssel zur Verhaltensänderung?



© Alexander Milov

Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik (BuT)
an der Theaterwerkstatt Heidelberg - vorgelegt von Andreas Gräbe

Eingereicht am 27.07.2022 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Theaterpädagogik	4
2.1. Selbstverständnis der Theaterpädagogik	5
2.2. Theaterpädagogik im Schnittbereich von Theater, Pädagogik und Therapie	5
3. Verhaltensanalyse nach Alice Miller	6
3.1. Leben & Wirken von Alice Miller	7
3.2. Das Drama des begabten Kindes	8
4. Verhalten als Forschungsobjekt von Schauspielmethoden	15
4.1. Schauspielmethoden von Stanislawski, Strasberg & Tschechow	16
4.2. Susan-Batson-Methode und ihre psychoanalytische Kohärenz	17
4.2.1. Need, Public Persona & Tragic Flaw	18
4.2.2. Journey of the Need	19
5. Transfer in die theaterpädagogische Praxis	20
5.1. Einsatz von Schauspielmethoden in der Theaterpädagogik	21
5.2. Erfahrungen mit der Susan-Batson-Methode in der Arbeit mit Schauspielern	21
5.3. Erfahrungen mit der Susan-Batson-Methode als Spielleitung von Schauspiel 1	23
6. Fazit und Ausblick	28
7. Anhang: Interview mit Christiane Daubenberger	28
8. Literaturverzeichnis und Quellenangaben	32
9. Eigenständigkeitserklärung	35

Ich möchte noch darauf hinweisen, dass für die vereinfachte Lesbarkeit der folgenden Arbeit auf die geschlechtsneutrale Ausdrucksweise verzichtet und stattdessen die jeweils männliche Bezeichnung verwendet wird. Die weibliche Form ist immer miteinbezogen.

In der Ausführung gelten außerdem folgende Abkürzungen:

TP = Theaterpädagogik / SL = Spielleiter / TN = Teilnehmer

1. Einleitung

Seit ich ein kleines Kind war, habe ich mich gefragt, worin das Geheimnis des menschlichen Verhaltens besteht, nachdem ich doch in der Schule gelernt habe, dass mehr oder weniger alles in unserer Welt erklärbar ist. Es irritierte mich damals, dass sich Menschen in ihrem Verhalten entsprechend Erwartungen anderer ausrichteten, verstellten und für mich in ihren echten Haltungen oft gar nicht mehr greifbar erschienen. Mir kam dadurch vieles wie eine Lüge vor und machte meinen Durst nach Authentizität und Wahrheit nur noch stärker. Es dauerte eine Weile, bis ich verstand, dass wir uns alle auf die ein oder andere Art und Weise im Zuge der Sozialisation bzw. Erziehung durch die Eltern, Schule oder Gesellschaft „verlieren“ und dass diese Erkenntnis erst den Anfang meines Weges darstellen sollte, welcher das Ziel der Selbstwirksamkeit und der Selbstermächtigung hat. Ich hoffte, mögliche Antworten in der Ausbildung zum bzw. in der Arbeit als Schauspieler zu finden, da Schauspielmethoden seit jeher die Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Verhaltens in all seinen Dimensionen ergründen und festzuhalten versuchen. Trotz vieler Ansätze, einen „intuitiven“ Moment allgemein herstellbar und reproduzierbar zu machen, verbleibt die überaus individuelle Darstellung eines jeden Schauspielers jedoch weiterhin in seinem persönlich gefärbten Verhaltensrepertoire verankert. Was führt aber eigentlich im Ursprung zu einer Verhaltensweise? Wieso können wir sagen, ich weiß, wie ich mich dabei verhalten werde? Manchmal gibt uns unser gewohntes Verhalten Halt, ein anderes Mal fühlt es sich an, als könnten wir nicht aus unserer Haut - so sehr wir es auch wollten. Eine Änderung von Verhaltensweisen scheint eine langwierige und anstrengende Reise zu sein, von der wir noch nicht einmal wissen, ob sie am Ende auch erfolgreich verläuft. In dieser fachtheoretischen Arbeit möchte ich überprüfen, ob die Theaterpädagogik ein Schlüssel zur Veränderung von Verhaltensmustern sein kann. Dafür werde ich zunächst das Selbstverständnis der TP als Ästhetische Bildung beleuchten, welche sich mit dem Bewusstwerden eigener Sinnlichkeit nicht - professioneller Akteure durch die gestaltende Auseinandersetzung mit Kunst befasst. Da Schauspielmethoden zum praktischen Teil der theaterpädagogischen Arbeit gehören, möchte ich im Weiteren dann zuerst Erkenntnisse der 'Kindheitsforscherin' Alice Miller darlegen und ausloten, inwiefern Verhalten bereits im Kindesalter angelegt wird, bevor ich danach Möglichkeiten und Grenzen der Arbeitsweise von Susan Batson im Wirkungsfeld der TP überprüfe, eine Methode, deren Übungen auf den Forschungsergebnissen von Miller fußt. Hiernach möchte ich ihren Einsatz in der Arbeit mit Schauspielern und Amateuren vergleichen, bevor ich abschließend zu einem Fazit kommen werde, in welchem ich die Möglichkeit der Verhaltensänderung aufgrund des Einsatzes von psychotechnisch-basierten Schauspielmethoden in der TP benenne.

2. Theaterpädagogik

Der Grundgedanke der TP im Sinne einer ästhetischen Aufbereitung oder Verarbeitung des (Alltags-)Geschehens ist womöglich nicht nur so alt wie die Geschichte menschlicher Beziehungen bzw. Rituale, sondern findet sich mit ihrem impulsgebenden Charakter auch in den Gesetzmäßigkeiten des Lebens selbst wieder, insofern als dass Wachstum immer da möglich wird, wo sich Räume auftun, Erfahrungen gemacht und Eindrücke gesammelt werden. Die TP eröffnet hier (Spiel-)Räume, in denen man sich als TN in seinen Gefühlen unverstellt erleben kann und echogestaltend gespiegelt wird, um dann diese Erfahrungen auf den Alltag zu übertragen und darin mehr Selbstbewusstsein und Sicherheit zu finden.

Laut Bernd Ruping „ist die Voraussetzung dafür die Emanzipation der eigenen Haltungen und Verhaltensweisen von ihrem gesellschaftlichen Bezugsrahmen, der als (individual-) historischer und intentional - strategischer auf die äußeren und inneren Haltungen der Beteiligten Einfluss hat und ihre Körpersprache prägt. Die Prädominanz der 'Ästhetischen Funktion' vor den referentiellen, appellativen oder emotiven Funktionen der Alltagskommunikation realisiert sich in der besonderen Einstellung der Darstellenden auf sich selbst, d.h. auf das, was sich im Vollzug der Darstellung neben und hinter den routinisierten Ausdrucksformen zeigt und als interaktionales Phänomen spürbar wird.“¹

Hiermit ist die TP als ästhetische Bildung eine wichtige Ergänzung zur kulturellen, z.B. durch die Schule, im Hinblick auf die Menschwerdung, denn *„die Auseinandersetzung mit literarischen, biografischen und gesellschaftlichen Themen im Schutz von Rollen und den Regeln von Bühne, ermöglicht durch die ästhetische Distanz ein ganzheitliches Experimentieren mit Werten, Haltungen und Seinsformen. Dadurch stellt der Möglichkeitsraum Bühne ein Erfahrungsfeld zur Verfügung, in dem Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges spielerisch und exemplarisch ent- und verworfen werden darf.“²*

Dabei ging es zunächst in der TP nicht um ästhetische Maßstäbe, sondern um das spielerische Aneignen und Diskutieren von Kunstwerken zu eigenen, praktischen und alltäglichen sozialen und politischen Zwecken. Eine Sichtweise, die im Anschluss an das Phänomen des *aesthetic turn* bzw. *performative turn* durch Wolfgang Sting mit folgender Aussage treffend ergänzt wird: *„Bildungs- und Lerneffekte stellen sich nur über das ästhetische Vergnügen der Teilnehmer ein, deshalb ist eine engagierte Ausrichtung an den das Medium Theater konstituierenden künstlerischen Arbeitsweisen und Gestaltungsprozessen essentiell.“³*

1 Ruping zit. n. Koch; Streisand: Wörterbuch der Theaterpädagogik, S. 66

2 Anklam; Meyer; Reyer: Didaktik und Methodik in der Theaterpädagogik, S.19

3 Vgl. Nix; Sachser; Streisand: Lektionen 5 Theaterpädagogik, S. 30

2.1. Selbstverständnis der Theaterpädagogik

Theaterpädagogik ist demnach „eine künstlerisch - ästhetische Praxis, in deren Fokus das Individuum, seine Ideen und seine Ausdrucksmöglichkeiten stehen. Im Kontext der Gruppe entsteht daraus Theater. Dieser Prozess kultureller Bildung fördert künstlerische, personale und soziale Kompetenzen.“⁴ Dabei geht es zudem auch um Grenzerfahrungen und um die Entwicklung von Erlebnisfähigkeit, Selbstreflexivität und Ambiguitätstoleranz.

Als Spielleitung des Kurses Schauspiel 1 an der Theaterwerkstatt Heidelberg konnte ich nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch feststellen, was es heißt, die TN einzuladen, sich in ggf. anfänglich niederschwellig, theatralen Erfahrungsräumen mit ihrer Alltagsrolle kreativ und bewusst auseinanderzusetzen, sich Figuren anzuverwandeln und hierin ungewohntes Verhalten im Rahmen eines verwertungsarmen bzw. bewertungsfreien Raums zu entdecken, um die TN so echogestaltend in ihren Stärken sichtbar werden zu lassen.

„Im Sinne der Ergebnisoffenheit des theatralen Experiments bietet die aleatorische Qualität von Übungen und Spielen einerseits klare (...) Spielregeln, andererseits eröffnet sie den Spielern gerade darin ein ungewöhnlich breites Spektrum ihrer (...) Ausdrucksmöglichkeiten. Was durch Zufalls-Spielregeln ausgeschlossen wird, ist die gewohnte, anerkannte, nach Originalität strebende, zensierte Form.“⁵ „Bevor die neuen Spielregeln der theatralen Kommunikation sich im Prozess durchsetzen, entsteht als Zwischenraum eine Art Vakuum, indem die Aufmerksamkeit der Menschen umschlägt auf ein Anderes, zunächst Unbestimmbares, das als solches (...) verunsichert. Es macht sich ein Gespür für die eigene Ein- und Zugerichtetheit in den konventionellen Alltagsformen bemerkbar, die hier im Spielraum mehr stören als taugen.“⁶

Es ging mir hauptsächlich darum, nicht als Schauspielpädagoge und Regisseur zu wirken, sondern partizipativ den TN in der Erarbeitung unseres Stücks *TocTicTime* eine prozess- und nicht eine ergebnisorientierte, sinnlich ästhetische Differenzenerfahrung zu ermöglichen, wobei ich mich so wenig wie möglich und so viel wie nötig in den kollektiven Prozess des Theatermachens eingeschaltet und auch immer wieder neu in meiner Spielleitung verortet bzw. mit einer Kollegin meine Haltungen als unterstützender Vermittler reflektiert habe.

2.2. Theaterpädagogik im Schnittbereich von Theater, Pädagogik und Therapie

Da ich zu einem späteren Zeitpunkt den Einsatz von (psychotechnischen) Schauspielmethoden in der TP erörtern möchte, ist an dieser Stelle eine Verortung der TP nötig. **5**

4 <https://www.butinfo.de/aufgaben-und-ziele>

5 Wiese; Günther; Ruping: Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit, S. 72

6 Wiese; Günther; Ruping: Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit, S. 73

„Theaterpädagogik ergibt sich, (...) dem Wortsinn folgend, durch die Überschneidung der beiden Felder Theater und Pädagogik (...). Theaterpädagogik kann in diesem Sinne als Bildungs- und Ausbildungsgebiet verstanden werden, bei dem es inhaltlich um Theater geht: Inhalt und Ziel der Theaterpädagogik ist, Menschen in Theater auszubilden (...). Als drittes Feld, das sich in der Praxis mit den beiden bereits genannten überschneidet, ist die Therapie zu nennen: Im Laufe des letzten Jahrhunderts wurden in diversen therapeutischen Ansätzen aus dem Umfeld der Gestalttherapie Methoden entwickelt, die sich stark an Schauspiel, Inszenierung und Theater orientieren. Jedes der drei genannten Felder trägt einen Teil zur inhaltlichen und methodischen Besonderheit der Theaterpädagogik bei, jedes dieser drei gibt der Theaterpädagogik einen Aspekt ihrer Identität. (...) Theaterpädagogik liegt exakt im Schnittbereich, der sich aus der Überlappung dieser drei Felder ergibt.“⁷ So offensichtlich sich die Ebenen von Theater, Pädagogik und Therapie überschneiden, unterscheiden sie sich doch auf der Zielebene: „Im Theater geht es um das Erzählen einer Geschichte mit theatralen Mitteln der Darstellung, in der Pädagogik ums Entwickeln von Haltungen und um Kompetenzaufbau; fürs Psychodrama hingegen formulierte Moreno als Ziel die Heilung eines Menschen durch die Gruppe. Dieses psychotherapeutische Anliegen des Heilens ist denn auch eindeutig nicht im Schnittbereich von Theater, Pädagogik und Therapie anzusiedeln, sondern klar als Therapieansatz zu bezeichnen, der nicht mit Theaterpädagogik in Verbindung gebracht werden kann.“⁸

3. Verhaltensanalyse nach Alice Miller

Seinen Halt und seine Selbstachtung auf den jeweiligen Entwicklungsstufen - wenn die narzißtischen Bedürfnisse des Kindes phasengerecht integriert und nicht in ihrer archaischer Form verdrängt oder abgespalten werden - findet man laut Alice Miller im unreflektierten und selbstverständlichen Zugang zu seinen Gefühlen, deren Integration den Aufbau einer triebregulierenden Matrix aufgrund eigener trial-and-error-Erfahrungen ermöglicht. Demzufolge versteht Alice Miller unter einem gesundem Narzissmus bzw. Selbstgefühl die unangezweifelte Sicherheit, dass empfundene Gefühle und Wünsche zum eigenen Selbst gehören.⁹ Dabei ist es ein ureigenes Bedürfnis des Kindes, als das, was es jeweils ist, mit seinen Empfindungen und deren Ausdruck, wie z.B. Schmerzen, Unzufriedenheit oder auch Freude am eigenen Körper, als Zentrum der eigenen Aktivität gesehen, geachtet, bestätigt und darin nicht abgelehnt zu werden.¹⁰ Eine Philosophie, welche sich, wie zuvor beschrieben, ebenfalls im Selbstverständnis der TP wiederfindet.

7 Felder; Kramer-Länger; Lille; Ulrich: Studienbuch Theaterpädagogik, S. 36

8 Felder; Kramer-Länger; Lille; Ulrich: Studienbuch Theaterpädagogik, S. 40

9 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 60 ff

10 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 21

3.1. Leben & Wirken von Alice Miller

Um zu verstehen, warum Alice Miller das durch frühe Kindheitserfahrungen geprägte Verhalten zum Forschungsobjekt macht, lohnt es sich, ihr eigenes Leben zu beleuchten.

Alice Miller studierte in Basel Philosophie, Soziologie, Psychologie und machte nach der Promotion ihre Ausbildung zur Psychoanalytikerin in Zürich. Allerdings trat sie 1988 aus der Schweizerischen Gesellschaft für Psychoanalyse und der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung aus. Auf Grundlage ihrer Forschungsergebnisse über die Kind-Eltern-Beziehung kritisierte sie die Psychoanalyse hinsichtlich der Triebtheorie, weil diese Traumata der Kindheit als kindliche Phantasien darstelle und die Realität von Kindesmissbrauch und Kindesmisshandlung leugne. Infolgedessen widersprach sie ihrer Einordnung als Psychoanalytikerin und bezeichnete sich selbst als 'Kindheitsforscherin'. Sie veröffentlichte 13 Bücher, darunter u.a. auch *Das Drama des begabten Kindes*.

Alice Miller wurde mit ihrer Familie ins Ghetto Piotrków Trybunalski eingewiesen. Durch Kontakte zur jüdischen Untergrundorganisation gelang es Miller, das Ghetto im Sommer 1940 zu verlassen und in Warschau unter falscher Identität zu leben. Außerdem befreite sie anschließend auch ihre Mutter und ihre Schwester. Der Vater starb 1941 im Ghetto.

*„Im Leben wie in der Kunst sind uns für das, was wir tun, von den verschiedensten Seiten her Grenzen gesetzt, von unseren Sinnen wie von ihren Objekten, von den Mitmenschen und ihren Forderungen; von den Umständen unserer historischen Epoche, von unseren persönlichen Voraussetzungen und von der eigenen Lebenszeit. Künstlerisches Schaffen versucht, sich von solchen Schranken zu befreien.“*¹¹ Alice Miller nutzt hier das Schreiben. An ihrer Fallstudie zu Adolf Hitler, die in ihrem Buch *Am Anfang war Erziehung* erschien, eröffnet uns Alice Miller einen Blick dafür, dass Kriminalität ein verschlüsselter Ausdruck frühester Kindheitserfahrungen und die Folge von verheerender Erziehung sein könnte.¹²

*„Seit einigen Jahren ist es wissenschaftlich erwiesen, dass die verheerenden Folgen der Traumatisierung des Kindes unweigerlich auf die Gesellschaft zurückschlagen.“*¹³, stellt Alice Miller fest. Es erfordert aber *„einen Halt des Einzelnen in sich selbst, wenn dieser nicht zum Spielball verschiedener Interessen und Ideologien werden will.“*¹⁴

11 Fricke: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst, S. 13

12 https://de.wikipedia.org/wiki/Alice_Miller

13 Miller: *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*, S. 196

14 Miller: *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*, S. 97

Ulrike Hentschel führt eben diesen sozialisationstheoretischen Gesichtspunkt neben der anthropologischen und kulturpädagogischen Begründung zur Legitimation von Bildungsvorstellungen im Bereich Spiel und Theater an, wonach *„das Subjekt des Bildungsprozesses und seine für zukünftiges gesellschaftliches Handeln notwendigen Qualifikationen in den Mittelpunkt [ge]stellt [werden] und [man] theaterpädagogische Methoden als Mittel ansieht, den Menschen mit diesen Qualifikationen auszustatten.“*¹⁵ Demnach kann die TP neue Perspektiven der Erfahrung, Betrachtung und Handlungsweisen für die TN eröffnen.

Die Gesellschaft übt laut Miller eine Unterdrückung bestimmter Gefühle und Bedürfnisse aus, deren Erleben beim Erwachsenen und deren Erfüllung beim Kind zur individuellen Eigenständigkeit und emotionalen Stärke führen könnte und demzufolge den Interessen der Machthaber unzutraglich sind. *„Die Vermeidung dieser Thematik (...) führt dazu, dass extrem irrationales Verhalten, Brutalität, Sadismus und andere Perversionen ungestört in der Kindheit produziert und die Produkte als naturgegeben oder als genetisch bedingt angesehen werden. Erst durch das Bewusstwerden dieser Dynamik kann die Kette der Gewalt unterbrochen werden (...).“*¹⁶

3.2. Das Drama des begabten Kindes

*„Die starken emotionalen Reaktionen auf dieses Buch sind vermutlich der Tatsache zuzuschreiben, dass die Arbeit an diesem Text mein eigenes emotionales Erwachen markierte, meine Entscheidung, (...) mein eigenes Leben zu führen, ohne den fremden Ballast, den mir meine Erziehung und die Ausbildung (...) aufgezwungen hatten.“*¹⁷

Um die empirische Erfahrung mit der Susan-Batson-Methode, die auf den Erkenntnissen von Alice Miller basiert, als Spielleitung von Schauspiel 1 einordnen zu können, werde ich im Folgenden nun die Verhaltensforschungsergebnisse von Alice Miller zusammenstellen.

*„Statt vom gesunden Narzissmus könnte man von innerer Freiheit und Lebendigkeit sprechen.“*¹⁸ *„Damit die Voraussetzungen eines gesunden Narzissmus möglich wären, müssten die Eltern eines Kindes ebenfalls in einem solchen Klima aufgewachsen sein. Eltern, die dieses Klima als Kinder selbst nicht erlebt haben, sind narzißtisch bedürftig, d.h. sie suchen ihr ganzes Leben was ihre eigenen Eltern zur rechten Zeit ihnen nicht geben konnten (...).“*¹⁹

15 Hentschel: Theaterspielen als ästhetische Bildung, S. 123

16 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 189

17 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 184

18 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 61

19 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 22

Die Eltern sind im Grunde ein Kind auf der Suche nach einem verfügbaren Objekt und am besten eigenen sich dafür die eigenen Kinder: „(...) ein Kind ist verfügbar. Ein Kind kann einem nicht davonlaufen (...). Ein Kind kann man erziehen, dass es so wird, wie man es gerne hätte.“²⁰ Jede Erziehung ist außerdem eine Bevormundung. Das führt laut D. W. Winnicott, um den Verlust des Objektes „Eltern“ abzuwenden, zu einem falschen Selbst der Verstellung oder Verleugnung, weil sich das wahre Selbst, um geschützt zu werden, im Zustand der Nichtkommunikation befindet, somit unerlebt und unentwickelt bleibt.²¹ „Für die Entwicklung intellektueller Fähigkeiten ist dies kein Hindernis, wohl aber für die Entfaltung des echten Gefühlslebens.“²² Die Tragik der elterlichen Kindheit wird in der Beziehung zum eigenen Kind unbewusst fortgesetzt, zumal Eltern nur da empathisch sein können, wo sie von ihrer Kindheit frei geworden sind.

„Die Mutter schaut das Baby an, das sie im Arm hält, das Baby schaut in das Antlitz der Mutter und findet sich selbst darin, vorausgesetzt, dass die Mutter wirklich das kleine, einmalige, hilflose Wesen anschaut und nicht ihre eigenen Introjekte, auch nicht ihre Erwartungen, Ängste, Pläne, die sie für das Kind schmiedet, auf das Kind projiziert. Im letzteren Fall findet das Kind im Antlitz der Mutter nicht sich selbst, sondern die Not der Mutter. Es selbst bleibt ohne Spiegel und wird in seinem ganzen späteren Leben vergeblich diesen Spiegel suchen.“, postuliert der Psychoanalytiker D. W. Winnicott.²³

Das ahnungslose Weitergeben der eigenen kindlichen Diskriminierung hat verschiedene Gesichter, ein Aspekt, den Susan Batson in der Dimension der *Public Persona* aufgreift. „Es gibt z.B. Menschen, die nie ein lautes oder böses Wort gebrauchen, die nur gut und edel wirken und zugleich einem anderen spürbar das Gefühl vermitteln, er sei lächerlich oder dumm oder zu laut, jedenfalls zu gewöhnlich im Vergleich mit ihnen. Sie wissen es nicht und wollen es ganz bestimmt nicht, aber sie strahlen das aus.“²⁴ Laut A. Miller muss hier eine Introjektion der elterlichen Haltung stattgefunden haben, welche ihnen vielleicht nie bewusst geworden ist. Miller beschreibt zwei weitere Versionen einer *Public Persona* nach Batson: „Dann gibt es auch Menschen, die sehr freundlich sein können (...) und in deren Gegenwart man sich wie Luft fühlt. Sie vermitteln einem das Gefühl, dass nur sie existieren, nur sie etwas Interessantes oder Relevantes zu sagen haben. Die anderen können nur dastehen und sie fasziniert bewundern oder sich enttäuscht und traurig über ihre eigene Nichtigkeit abwenden, aber sie können sich nicht neben ihnen artikulieren.“²⁵

20 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 27

21 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 29 ff

22 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 32

23 Winnicott zit. n. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 59

24 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 172

25 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 173

Alice Miller vermutet, dass es so Kindern von grandiosen Eltern ergeht, die ihren Eltern nichts entgegenzusetzen hatten und das Minderwertigkeitsgefühl als Erwachsener bei anderen verursachen. *„Anders wirken Menschen, die als Kinder ihren Eltern intellektuell weit überlegen waren und von den Eltern deswegen zwar bewundert, aber auch mit ihren Problemen allein gelassen wurden, weil die Eltern ihnen nicht gewachsen waren. Diese Menschen können einem zwar das Gefühl von Potenz vermitteln, aber auch die Aufforderung, jede aufsteigende Ohnmacht mit intellektuellen Mitteln abzuwehren. In ihrer Gegenwart fühlt man sich in seiner Not nicht gesehen, so wie sie selbst von ihren Eltern, für die sie immer stark sein mussten, nicht mit ihrem Kummer gesehen wurden.“*²⁶

Ich möchte in diesem Zusammenhang Lilli Neumann zitieren, die bestätigt: *„Das Theater scheint (...) in seiner Spiegelfunktion von Welt und Gesellschaft, als Metapher fürs Leben (...), ein ideales Experimentierfeld der Selbsterkundung und Selbstbildung zu sein.“*²⁷ Und diese Erfahrungen lassen sich bereits in den Kinderjahren machen, über die Miller spricht.

Auch Stefanie Jerg führt unter Bildungsaspekten im Theaterspielen mit Zweijährigen an: *„Die durch Theaterspielen geschaffenen Handlungsmöglichkeiten für Kinder können bildungsperspektivisch auch als Erwerb von Selbstinszenierungstechniken erachtet werden. Selbstinszenierung hat hierbei nichts mit narzisstischer Selbstdarstellung zu tun, sondern bezeichnet die Fähigkeit des Menschen, sich selbst in Erscheinung zu bringen und etwas von sich vor anderen in selbstbewusster und selbstgestalteter Art zu zeigen.“*²⁸

Helga Kämpf-Jansen stellt diesbezüglich fest: *„Folgen Kinder und Erwachsene ihrem persönlichen Interesse, sind die ästhetischen Handlungsweisen nie armselig reduziert - es sei denn, einengende Familienverhältnisse und genormtes Beschäftigungsbasteln in Kindergarten und Schule haben bereits zu erheblichen Beschädigungen geführt.“*²⁹

Laut Miller geschieht es allerdings oft, *„dass die Begabungen des Kindes (Intensität der Gefühle, Erlebnistiefe, Neugier, Intelligenz und Wachheit, die natürliche Kritik einschließt) seine Eltern mit Konflikten konfrontieren, die diese seit langem mit Regeln und Vorschriften abzuwehren suchten.“*³⁰ Jedes Kind hat jedoch das narzisstische Bedürfnis, über die eigene Mutter verfügen zu können, sie zu gebrauchen und von ihr gespiegelt zu werden.³¹

26 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 173

27 Neumann; Müller-Weith; Stoltenhoff-Erdmann: Spielend Leben Lernen, S. 331

28 Vgl. Marquardt; Jerg: Theaterspielen mit Kindern ab zwei Jahren, S. 38

29 Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft, S. 266

30 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 156

31 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 59

Im Hinblick auf die Funktion der SL zeigt Bernd Ruping hier den richtigen Weg auf: *„Ich treffe auf die Kinder, gebe meine Impulse, staune über die Echos und gestalte aus den Echos. Ich kann es nicht besser wissen als die Kinder.“*³²

Erst die Verfügbarkeit der Mutter ermöglicht dann dem Kind eine erfolgreiche Trennung von Selbst- und Objektrepräsentanzen, damit auf der Grundlage ambivalenter Gefühle sowohl sein Selbst, als auch das Objekt Eltern als „gut & böse“, „schön & hässlich“ oder „richtig & falsch“ erlebt werden kann.³³ In diesem Zusammenhang lässt sich anmerken, *„dass gerade die ambivalente bzw. ambiguoese Grundstruktur theatralischer Praxis (das Spannungsverhältnis zwischen realer & imaginärer Wirklichkeit) dazu beitragen kann, dass die Spieler mit unterschiedlichen Bildern von sich selbst (als Spieler und Figur) wie auch von den Mitspielern (als Spieler und Figur) umgehen lernen und so die individuelle Ambiguitätstoleranz gestärkt werden könnte.“*³⁴

Die Psychologin, Therapeutin und Autorin Stefanie Stahl arbeitet mit den Bildern des Sonnenkindes bzw. Schattenkindes. Geboren als Lichtgestalt wird uns in der Sozialisation das Schattenkind anezogen. Der Weg in die Freiheit ist dann die Wiederentdeckung des Sonnenkindes. Man kann sich vom Schattenkind nicht in Gänze befreien, aber indem wir mit beiden Seiten in Kontakt treten, können wir lernen, damit zu leben und zu arbeiten.³⁵

Je mehr man sich den Anforderungen der Introjekte, der internalisierten Wertungen und Anschauungen der Eltern, wie z.B. der unbewussten Verachtung, widersetzt und frühere, von der spezifischen Qualität des Nicht-Verstehens geprägte Gefühle in ihrer Ambivalenz zulässt bzw. erlebt, desto kohärenter und stärker fühlt man sich, da man tatsächlich nicht einfach ohne eigene Bedürfnisse ist, nur weil man diese nicht kennt. Es spielt keine Rolle, welcher Art die Gefühle sind, wichtig ist, dass sie in ihrer ursprünglichen Qualität und nicht nur durch korrigierende Erlebnisse des Erwachsenen erlebt werden können. Worte allein, seien es auch die geschicktesten Deutungen, belassen oder vertiefen dabei die Spaltung nur, denn oft dient die Sprache nicht dem Ausdruck von wahren Gefühlen, sondern ihrem Verbergen und Verleugnen, also dem Ausdruck des falschen Selbst. Außerdem lässt sich etwas Unbewusstes nicht mit Proklamationen und Verboten abschaffen, so dass man sich nur sensibilisieren kann, das Unbewusste zu erkennen und bewusst zu erleben.³⁶

³² Ruping: „Ich bin ein Echo - Gestalter“, Interview von Nicole Schillinger am 13.10.2009, S. 2

³³ Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 62

³⁴ Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 337

³⁵ Vgl. Stahl: Das Kind in dir muss Heimat finden. Der Schlüssel zur Lösung (fast) aller Probleme

³⁶ Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 130

Augusto Boal hat hierfür eine Übung entwickelt, diese „Polizisten im Kopf“ zu verkörpern. *„Die Technik kann man am besten in Szenen anwenden, in denen der Protagonist aus verständlichen oder unverständlichen Gründen gehindert ist, zu handeln. Es sind keine wirklichen Polizisten gemeint, die ihn daran hindern, sondern polizistenartige Instanzen oder Wesen im 'Kopf'.“*³⁷ In einem ersten Schritt ordnet der Protagonist die Standbilder der durch die Gruppe verkörperten „Polizisten“, indem er diese in eine Art Konstellation bringt, in welcher er selbst die zentrale Position einnimmt. Anschließend geht er mit den einzelnen nicht reagierenden „Wachspuppen“ in den Dialog, während er seine Gefühle und Erinnerungen auf die Statuen projiziert. Es sind Geheimnisse, die der Protagonist der Gruppe enthüllt, die mit Sympathie & Solidarität aufzunehmen und nicht mit Applaus oder gar Zensur zu bewerten sind. Im sogenannten Blitz-Forum können dann alternative Handlungsmöglichkeiten gegen die Polizisten durch die Gruppe exploriert werden, bevor der Protagonist dann abschließend kollektiv in der Gruppe seine Antikörper erschafft.³⁸ Augusto Boal möchte im Sinne des therapeutischen Ansatzes mit dieser Spieltechnik subjektive Verhaltensmuster, Bedürfnisse, Blockaden und Konflikte des TN ausloten. *„Es geht darum, etwas Neues, Fremdes (...) und damit Mögliches über sich zu lernen.“*³⁹

In der Geschichte der TP findet sich hierzu: *„dass der Mensch urspr. in der Lage war, unvoreingenommen (...) Neues wahrzunehmen, körperlich zu reagieren und zu agieren sowie es zu benennen, dass er aber im Prozess der Zivilisation geschädigt wurde und erst wieder (...) zu seinen ursprünglichen Fähigkeiten zurückfinden muss.“*⁴⁰

Alice Miller eröffnet einen ähnliche Blickwinkel in diesem Zitat: *„Das, was wir selbst durchschauen, macht uns nicht krank, es kann in uns Empörung, Zorn, Trauer oder Ohnmachtsgefühle wecken. Was uns krank macht, ist das Undurchschaubare, die Zwänge der Gesellschaft, die wir durch die Mutteraugen in uns aufgenommen haben.“*⁴¹ Sigmund Freud sagt zustimmend, dass die unbewussten Inhalte unverändert bleiben und erst im Bewusstwerden der Ansatz zur Veränderung läge.⁴²

J. Weintz bietet mit anschließender Aussage vielleicht einen möglichen Lösungsansatz: *„Das Spiel galt und gilt als hervorragendes Lernmittel für das Herantasten an die Realität ebenso wie für deren Überprüfung oder sogar (fiktive) Überwindung, da es im Gegensatz zur Wirklichkeit eine Welt mit eigenen Gesetzen darstellt.“*⁴³

12

37 A.J. Zit. n. Boal: Der Regenbogen der Wünsche, S. 138

38 Vgl. Boal: Der Regenbogen der Wünsche, S. 138 ff

39 Vgl. Boal: Der Regenbogen der Wünsche, S. 143

40 Vgl. Nix; Sachser; Streisand: Lektionen 5 Theaterpädagogik, S. 17

41 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 160

42 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 163

43 Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 248

Bemerkenswert finde ich auch die Sichtweise, dass sich nur an der einzelnen, konkreten Lebensgeschichte - Miller wählt hier die Kinderwelt des Schriftstellers Hermann Hesse - das emotionale Klima vermitteln lässt, welches die durch die Introjektion der elterlichen Verachtung für seine Triebbedürfnisse, Sinnlichkeit und Lebensfreude bedingte Not erst einfühlbar nahebringt. Eine Überzeugung, die derart auch von den Schauspielmethoden vertreten wird, die auf Psychotechniken beruhen. Man könnte zwar anhand metapsychologischer Modelle die intrapsychische Dynamik, Besetzungsverschiebungen, Strukturveränderungen und Abwehrmechanismen darstellen, aber es würde uns keine Empathie ermöglichen, weil wir uns bei rein theoretischen Darstellungen emotional draußen halten.⁴⁴

So erlebt sich ein Schauspieler im Rahmen eines erfolgreichen Auftritts in den Augen des begeisterten Publikums gespiegelt und genießt abends noch einen Höhenflug, *„Und doch können am nächsten Morgen Gefühle von Leere, Sinnlosigkeit, ja sogar Scham und Ärger auftreten, wenn das Glück am Vorabend nicht nur in der kreativen Tätigkeit des Spielens, des Ausdrucks, sondern vorwiegend in der Ersatzbefriedigung des alten Bedürfnisses nach Echo, Spiegelung, Gesehen- und Verstandenwerden wurzelt. In der Gegenwart gibt es Erfolg und Anerkennung, aber diese können nicht mehr sein, als sie sind, sie können das alte Loch nicht ausfüllen. Die alte Wunde kann wiederum nicht heilen, solange sie in der Illusion, d.h. im Rausch des Erfolges verleugnet wird. Ist seine Kreativität von diesen Bedürfnissen relativ frei, so wird der Schauspieler am nächsten Morgen keine Depression haben, sondern sich lebendig fühlen und schon mit anderen Inhalten beschäftigt sein.“*⁴⁵

Mit wiedergewonnener Erlebnisfähigkeit und der Freude am eigenen Ausdruck besteht darüber hinaus die Möglichkeit, verdrängte Triebkonflikte zu verarbeiten, Spaltungen aufzuheben und Integration zu erreichen. Hinzu kommt, dass das pseudo-triebhaft Agieren zusammenbricht, wenn man damit beginnt, wahre Gefühle zuzulassen. Es ist erleichternd, wenn man endlich in Empfindungen wahrgenommen wird, die man bislang gewohnt war zu unterdrücken, auch wenn man angesichts der Kindheitserfahrung nicht glauben kann, dass dies ohne einen Objektverlust möglich ist.⁴⁶ Die Befreiung kann allerdings laut Miller jenseits des Gefühls der kindlichen Abhängigkeit nur durch die mehrmalige Wiederholung alter, ggf. zuvor nie erinnelter Situationen erreicht werden, die in ihrer ganzen Tragik zum ersten Mal bewusst wahrgenommen und schließlich betrauert werden. Das Ergebnis kann sein, dass man anfängt, zu sich selber zu stehen, seine Ansichten mit Worten, Geste bzw. Verhalten vertritt bzw. durchsetzt und seine Kreativität entwickelt.⁴⁷

44 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S.148

45 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 75

46 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 145

47 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 162

Erst der Wiederholungszwang als Grundlage der Übertragung und Inszenierung macht also laut Alice Miller die Manifestation eines wahren Selbst möglich.⁴⁸ Man erkennt hierin, dass man nicht mehr dem früheren Schema der Enttäuschung, Schmerzunterdrückung und Depression zwanghaft folgen muss, aber einen anderen Weg hat, mit Versagungen umzugehen, indem man Schmerz zulässt, so dass der emotionalen Zugang zu früheren Erlebnissen und verborgenen Teilen des Selbst bzw. des Schicksals wiederhergestellt wird und Abwehrmechanismen, wie z.B. Verleugnung, Verschiebung, Rationalisierung, Idealisierung oder Umkehr des passiven Leidens in aktives Verhalten hinfällig werden.⁴⁹

Ein erwachsener Mensch kann also, wie zuvor beschrieben, seine eigenen Gefühle nur erleben, wenn seine Integrität in der Kindheit nicht verletzt wurde, er bei seinen Eltern Schutz, Respekt und Ehrlichkeit erfahren durfte und damit ein emphatisches Selbstobjekt internalisiert hat, etwas, das Menschen mit narzißtischer Störung fehlt. Die Unmöglichkeit eigene Gefühle zu entwickeln, kann eine Folge der emotionalen Anpassung des Kindes im Rahmen der Sozialisierung bei narzißtischer Besetzung durch die Eltern, Anwendung von Liebesentzug, Indoktrinierung und unbewusster oder ungewollter Manipulation sein.⁵⁰

„Aus der Schwierigkeit, eigene, zu Konflikten führende Gefühle zu erleben und zu entfalten, resultiert die Permanenz der Bindung, die keine Abgrenzung ermöglicht. (...) das Kind, das keine eigenen Strukturen aufbauen konnte, ist zunächst bewußt und später unbewußt (via Introjekt) von den Eltern abhängig.“⁵¹ Die Beziehung zur Gefühlswelt der eigenen Kindheit kann dann durch fehlenden Respekt, Manipulation, Kontrollzwang, Leistungsdruck, Perfektionismus oder Aggression gegen sich selbst charakterisiert sein und das Kind bleibt auch als Erwachsener auf Bestätigung durch andere angewiesen.⁵²

Alice Miller hofft, dass die Vererbung der Diskriminierung von einer Generation auf die nächste durch emotionale Bewusstmachung vermindert werden kann, da seelische und körperliche Kindesmisshandlung nicht nur unglückliche und verwirrte Kinder schafft, destruktive bzw. selbstdestruktive Jugendliche und misshandelnde Eltern, sondern auch eine irrational funktionierende Gesellschaft, in welcher die von ihrem eigentlichen Grund abgespaltenen Gefühle von u.a. Zorn, Ohnmacht, Verzweiflung, Sehnsucht und Angst Ausdruck in zerstörerischen Handlungen gegen sich selbst oder andere finden können.⁵³

48 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 37

49 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 91

50 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 25

51 Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 31

52 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 139

53 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 199

4. Verhalten als Forschungsobjekt von Schauspielmethoden

Als junger Mensch entwickelt man eine Wahrnehmung für das eigene Ich und außerdem die Fähigkeit sich zu verhalten, sich auszudrücken im Kontakt mit der Mutter durch Nachahmung von Mimik, Gestik und Sprache. Wir üben Rollen ein, die wir unsere Eltern (vor-)spielen sehen, und bilden unsere Identität aus, indem wir Charaktere imitieren, die wir bei Geschwistern, Freunden, Feinden oder Helden erleben. Dieser Urinstinkt des Darstellens ist zudem die Grundlage für die Arbeit des Schauspielers. Folglich wäre jeder Augenblick des Lebens bereits eine kleine schauspielerische Darbietung. Das Bestreben der meisten Schauspielmethoden ist seit den Entwicklungen des modernen Theaters ab dem 18. Jh.⁵⁴, den Schauspieler zu sich selbst, zur eigenen Wahrheit zu führen und an seiner Kindheit anzuknüpfen, damit der Schauspieler so in der Lage ist, eine Figur zu erschaffen, deren Darstellung über die klassischen Formen des Posierens und Deklamierens hinaus geht. Grotowski setzt z.B. bei der Atmung an, er versucht den Schauspieler zu enthemmen, seine Physis zu lockern, seine Psyche aufzureißen und ihm seine Maske zu nehmen.⁵⁵ Michael Tschechow arbeitet mit der psychologischen Geste, dem imaginären Körper und einem Mitgefühl für das 'Ich' der Bühnengestalt, um fremdes Verhalten zu internalisieren. Die Methode von L. Strasberg, mit ihrem Augenmerk auf Bewusstsein und Beherrschung des eigenen Instruments im Zusammenspiel von Entspannung und Konzentration, beruht, wie die von Uta Hagen, auf den Eckpfeilern der Allegorie, Substitution, Personalisierung, des *sense memory* und *sensory memory* bzw. *affective memory*, wie Strasberg es nennt. Das *Action Theater* von Ruth Zaporah geht vom persönlichen Material des Spielers aus, will die Trennung zwischen Leben und Kunst aufheben, Kontakt schaffen, mit sich, dem eigenen Körper, will emotionale Blockierungen freisetzen im spontanen *Acting Out*.⁵⁶ Entsprechend des Ansatzes von Sanford Meisner, bin ich der Ansicht, dass man sich im Kontakt mit anderen, durch deren Reflexion am besten entdecken und sich seines Verhaltens bewusst werden kann. Ein nach der Meisner - Technik arbeitender Schauspieler generiert seine Impulse für die jeweiligen Spielhandlungen bekanntermaßen nicht selbst, sondern greift diese von seinen Spielpartnern bzw. seinem Spielumfeld ab.⁵⁷ Vor diesem Hintergrund liegt es auf der Hand, dass sich die Erkenntnisse von Miller zur Entwicklung einer psychotechnisch basierten Schauspielmethode anbieten. Bevor ich jedoch auf die Methode von Susan Batson näher eingehe, möchte ich die Entwicklungsgeschichte von Schauspielmethoden zuvor kurz skizzieren, da es D. Hilliger zufolge eine Frage der SL - Kompetenz ist, Kenntnisse von Schauspielmethoden zu haben, um in der methodischen Arbeit mit Amateuren einen Rahmen zu setzen, welcher Schutzmechanismen enthält.⁵⁸ **15**

54 Vgl. Strasberg: Schauspielen und das Training des Schauspielers, S. 68

55 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski

56 Koch; Streisand: Wörterbuch der Theaterpädagogik, S. 9

57 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Sanford_Meisner

58 Hilliger: Theaterpädagogische Inszenierung. Beispiele - Reflexionen - Analysen, S. 111

4.1. Schauspielmethoden von Stanislawski, Strasberg & Tschechow

Obwohl sich die meisten bekannten Schauspielmethoden aus dem Stanislawski System entwickelt haben, gibt es heutzutage zwei verschiedene Richtungen von Arbeitsweisen, die nichtsdestotrotz beide das selbe Ziel verfolgen: wahrhaftiges menschliches Verhalten in einer vorgeschlagenen (Bühnen-)Situation reproduzierbar zu machen. Der Unterschied liegt hier in der Herangehensweise von „innen nach außen“ bzw. von „außen nach innen“. Stanislawski geht vom persönlich-subjektiven Erleben des Darstellers aus, das sich mit der Rollenexistenz verbindet. Diesen Ansatz verfolgt ebenso die Methode von Strasberg: Spezifische Situationen, Erlebnisse, Gefühle, Gedanken und Tätigkeiten werden aus der gelebten Biographie des Schauspielers wachgerufen, sensorisch und emotional erinnert und dann auf die Rollengestalt und deren Situation assoziativ übertragen. Mit der Psycho-technik, ein Begriff aus der Psychologie, ist bei Stanislawski der künstlerische Umgang mit den seelischen Kräften des Denkens (Imagination), Fühlens (Empfindung), Wollens (Verkörperung) und auch die Rückkoppelung alles Physischen im Seelischen, wie alles Seelischen im Physischen gemeint.⁵⁹

„Jeder Mensch hat in sich eine mehr oder weniger vor sich selbst verborgene Kammer, in der sich die Requisiten seines Kindheitsdramas befinden. Vielleicht ist es sein geheimer Wahn, seine geheime Perversion oder (...) der unbewältigte Teil seines Kinderleidens.“⁶⁰

Viele der auf Psychotechnik basierenden Schauspielmethoden leiten den Darsteller an, sich Zugang zu dieser Requisitenkammer zu verschaffen, um auf eine Art und Weise, die ggf. dem Wiederholungszwang gleichkommt, mit diesen Requisiten bzw. diesem Material zu arbeiten. S. Freud und K. Stanislawski strebten beide danach, mit dem einzigen uns zur Verfügung stehenden Werkzeug zum Unbewussten vorzudringen: dem Bewusstsein.

Auch Jürgen Weintz benennt den Mehrwert des Bewusstwerdens im Kontext mit Spiel: *„Im Spiel können verschüttete, tabuisierte, ersehnte oder gehaßte Seiten seelisch-körperlich 'inkarniert', ausagiert, erprobt, ironisiert, kritisiert oder der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Diese Befreiungsarbeit am eigenen Ich, die den Mut zur Selbst-offenbarung / - entblößung voraussetzt und erst nach Überwindung innerer Widerstände aus eigenem Antrieb gelingen kann, bleibt jedoch immer auf die gegenwärtige Situation des Spielers und auf das Spiel bezogen. Die ausführliche Beschäftigung mit der eigenen Person soll nicht - zumindest nicht explizit oder dauerhaft - in den Vordergrund treten, sondern vor allem das Spiel beflügeln.“⁶¹*

⁵⁹ Vgl. Cechov: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe, S. 213

⁶⁰ Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 48

⁶¹ Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 301

Tschechow hingegen schlägt ein Probiervverfahren vor, das vom Schauspieler verlangt, den Vorrat an Gefühlen, Kenntnissen, Beobachtungen und Erinnerungen kontinuierlich zu erweitern und kam zu der Überzeugung, dass dasjenige „Ich“, von dem Stanislavski spricht, den Schauspieler zu einem darstellerischen Naturalismus führt. Seiner Ansicht nach muss die künstlerische Gestalt frei von Alltagsgefühlen des Darstellers sein. Für ihn sind Rollen eigene Wesen, die zum Darsteller sprechen und eine objektive Kunstexistenz bzw. Biographie besitzen, die der Schauspieler befragt.⁶² Seine Unterscheidung in drei Bewusstseinsstufen, dem *niederen Ich* der Alltagsperson, dem schöpferischen *höheren Ich* und dem *Ich der Bühnengestalt*, wie auch der Ansatz der Imagination, Verkörperung, Form, Ganzheit, Schönheit und Leichtigkeit eignen sich für die Arbeit mit Amateuren und ermöglichen es ihnen, ihre eigenen bzw. auch fremde Verhaltens- und Bewegungsmuster zu erforschen, zu hinterfragen und sich so von alltäglichen Befangenheiten zu befreien.

4.2. Susan-Batson-Methode und ihre psychoanalytische Kohärenz

Ich erlebte 2015, nachdem ich schon 10 Jahre professionell gearbeitet hatte, im Studio von Susan Batson in New York eine Art Neugeburt. Als Schauspieler war ich zu diesem Zeitpunkt bereits mit Techniken von u.a. Konstantin Stanislavski, Michail A. Tschechow, Lee Strasberg, Jerzy Grotowski, Sanford Meissner, Uta Hagen und auch Stella Adler in Berührung gekommen. Die Methode von Susan Batson, einer Schülerin von L. Strasberg und Uta Hagen, setzt, wie viele andere, bei der Entwicklung eines Bewusstseins für das eigene Instrument an, bevor man die derart gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse dann, wie in ihrem Buch *Truth* beschrieben, ggf. auf die Erarbeitung einer Figur überträgt. Was mich in der Zusammenarbeit am meisten beeindruckte, war die konstruktive Arbeitsatmosphäre, die sich für mich u.a. aus der Tatsache ergab, dass jeder hierin seine eigene „Wahrheit“ und sein unverstelltes Selbst entdeckte, wobei aber gerade diese Atmosphäre den Zugang zum Selbstgefühl erst ermöglichte. Im Feedback der Gruppe fühlte man sich nicht kritisiert und abgelehnt, sondern gesehen, gespiegelt und ernst genommen. Vorausgesetzte Pflichtlektüre für eine Arbeit mit Susan Batson und ihrer Methode ist das Buch *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst* von A. Miller. Demzufolge könnte man den Eindruck gewinnen, dass ihre Übungen, auch ohne das Ziel, als Schauspieler arbeiten zu wollen, die narzisstische Bedürftigkeit, das Bewusstsein für das Selbstobjekt, die Trennung von Selbst- und Objektrepräsentanzen, die Ambivalenz der eigenen Gefühlswelt, die Auseinandersetzung mit Introjekten und die Funktion einer Übertragungsfigur explorieren. Susan ergänzt die Ansätze anderer Schauspielmethoden durch die Dimensionen *Need*, *Tragic Flaw* und *Public Persona*. Energien, die bei jedem von uns in alltäglichen Begegnungen ständig operieren.

62 Vgl. Cechov: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe, S. 231

Karin Jansen betont aber in ihrem wissenschaftlichen Diskurs über die Schauspielpraxis, dass es keine schlüssige Terminologie für Schauspielmethoden gäbe bzw. diese nur im unzureichenden Maße vorhanden sei, was damit zusammenhängt, „*dass die moderne Schauspielkunst, welche komplizierte wie wirkungsvolle psychophysiologische Prozesse in der schauspielerischen Arbeit verlangt (...), relativ jung ist. Auch ihre wissenschaftliche Erschließung stellt ein recht neues Forschungsfeld innerhalb der Theatertheorie dar.*“⁶³

4.2.1. Need, Public Persona & Tragic Flaw

Need und *Public Persona* sind zwei der bedeutendsten Energien, die den Menschen im Leben und auch jede Figur auf der Bühne antreiben. Unser *Need* ist der Motor all unserer Handlungen, unserer Entscheidungen und eine Anlage aus frühester Kindheit, denn persönliche Hindernisse, nachhaltigen Verletzungen und ungelösten Probleme aus der Kindheit bleiben ein Leben lang bestehen. Wir erschaffen eine *Public Persona*, um diese Verletzbarkeit zu verstecken und den intimen Einfluss des kindlichen *Needs* hinter einer Maske zu verbergen. C. G. Jung, ein Schüler Sigmund Freuds, lieh sich das griechische Wort für die Maske des Schauspielers *Persona*, um die Masken der Persönlichkeiten zu beschreiben, die Menschen ihr Leben lang tragen. Jungs *Persona* bezeichnet das Gesicht, das wir der Gesellschaft präsentieren und mit dem wir unser wahres Ich verdecken. Das gleiche gilt für fiktionale Figuren.⁶⁴ Der von Susan Batson gewählte Begriff des *Needs*, der von Oxford Languages als Gesamtheit der Antriebe, Bedürfnisse und Haltungen eines Menschen übersetzt wird, denen die verschiedenen, ein bestimmtes Verhalten fordernden Umweltsituationen gegenüberstehen, lässt sich in einer Übung mit dem sogenannten *Subtext* probenhalber aussprechen. *Subtext* meint eine implizierte Bedeutungsebene, die der expliziten Aussage eines Satzes unterlegt ist. J. Weintz ergänzt diese Funktion des *Subtextes* um den wichtigen Aspekt der Reflexion: „*Der Schauspieler fördert (...) den Subtext, das unter den Worten liegende Unsagbare, Verdrängte oder Verbotene (...) zutage und macht es (...) dem reflexiven Bewusstsein der eigenen Person, der Mitspieler und des Publikums zugänglich.*“⁶⁵

Mit dem *Tragic Flaw* übernimmt Batson aus den Erkenntnissen von Miller die Dimension der Abwehrmechanismen. Sie beschreibt dabei den *Tragic Flaw* als Siedepunkt, an dem die Möglichkeiten der Figur sich verringern und das *Need* weiter unerfüllt bleibt. Kann sich das *Need* nirgends entfalten und wird von der *Public Persona* unterdrückt, kommt es zum *Tragic Flaw* oder *Harmatia*, wie die Griechen es nannten; der *Tragic Flaw* hat das größte Potential für eine Erlösung, wenn die Blockade aufgelöst wird.

18

⁶³ Hentschel; Hoffmann; Vaßen: Brecht & Stanislawski und die Folgen, S.46

⁶⁴ Vgl. Batson: Truth. Wahrhaftigkeit im Schauspiel. Ein Lehrbuch, S. 30

⁶⁵ Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 158

4.2.2. Journey of the Need

Mit *Journey of the Need* erschafft Batson eine Übungscollage, welche die Vielschichtigkeit unseres Verhaltens in alltäglichen Situationen beleuchten soll. Hierfür wird zuerst wieder ein Need aus der Kindheit ermittelt, welches mit einer Erfahrung, einer Zeit und einem Ort konkret in Verbindung gebracht werden kann. Im Sinne des *sense memory* werden dann spezifische körperliche Empfindungen, an die sich der Schauspieler im Zusammenhang mit der emotionalen Erfahrung erinnert, untersucht. Farben, Musik, Geräusche, Gerüche, Kleidung oder auch Temperatur können dabei Auslöser für ein erneutes Empfinden sein. In einem weiteren Schritt wird eine Person untersucht, die damals anwesend war oder die der Schauspieler mit dem Need verbindet, das nicht erfüllt wurde. Hierbei wird wieder nur nach den Empfindungen gesucht, die diese Person auslöst. Was war z.B. das auffälligste körperliche Merkmal oder die stärkste menschliche Eigenschaft dieser Person? Gibt es etwas, das sie in diesem Moment gesagt hat, was man nie vergessen wird? Ist da etwas, das man dieser Person hätte sagen wollen und es nicht gesagt hat. Im nächsten Schritt soll der Schauspieler sein eigenes Verhalten in dieser Situation prüfen und benennen, was er getan hat oder nicht getan hat, um sein Need zu erfüllen. Indem der Schauspieler persönliche Hürden und Konflikte in seinem Leben beleuchtet, gelingt es ihm, diese bei einer Figur zu erkennen. In jedem Leben gibt es eine Spannung zwischen Public Persona und Need, zudem hat jeder Mensch mindestens einen Tragic Flaw, welcher hervorbricht, wenn diese beiden Energien in Konflikt stehen. Dieser Aspekt würde jetzt vorab auch für die Journey of the Need ausgelotet werden. Im letzten Schritt fordert Susan Batson dann den Schauspieler auf, die gefundenen Gefühle auf die Kunstebene zu transferieren und sich eine Welt vorzustellen, in der das Need erfüllt sein würde - man ist allerdings meist eher ein Leben gewöhnt, in dem das Need unerfüllt bleibt, und verhält sich so, als ob die Public Persona alles wäre, was man ist. Abschließend begibt sich der Schauspieler dann auf die *Reise des Needs*, indem er in der Energie des internalisierten Tieres⁶⁶ aufwacht, dabei in das Need fällt, versucht im Rahmen der *Daily Activity Übung* die Public Persona herzustellen, hierin durch einen Telefonanruf jedoch erneut in sein Need fällt und zudem in die Energie seines Tragic Flaws gerät, bevor er in der wiedererrichteten Public Persona aus konkretem Anlass final das Haus verlässt. Susan Batson beschließt diese Übung mit der reflektierenden Frage, was für uns sichtbar bzw. unsichtbar war, und betont, dass es kein Ziel auf dieser Reise gibt, sondern die Reise den Arbeitsprozess darstellt. Sie weist mit der Aussage 'lift it to the art' darauf hin, dass um der Kreativität willen auf das eigene Material zugegriffen und es nicht für eine Art Therapie zur Schau gestellt wird und erinnert mit dieser prozessorientierten Bewusstmachung, der ästhetischen Aufbereitung und auch der anschließenden Reflexion an Arbeitsweisen der TP.

66 Vgl. Strasberg: Schauspielen und das Training des Schauspielers, S. 92

5. Transfer in die theaterpädagogische Praxis

Für die reflexive Auseinandersetzung mit der Darstellenden Kommunikation nach Ruping, die Inszenierung von künstlerischen Themen und zur ästhetischen Bildung des einzelnen eignen sich u.a. Schauspielmethoden, da diese das Verhalten des Menschen erforschen, und die Arbeit an einer Figur didaktisch - methodisch aufschlüsseln. Weintz meint hierzu: *„Durch Identifizierung mit einer komplexen Figur kann eine intensive Begegnung des Spielers mit sich selbst angeregt werden. Im Schutz der Rolle wird eine Überwindung innerer und äußerer Kontrollmechanismen und eine Differenzierung eigener Körper- und Selbstbilder möglich.“*⁶⁷ *„Zudem bietet das Theaterspiel (...) einen geschützten Raum der Fiktion, in dem unterdrückte Bedürfnisse und ungewöhnliche Verhaltensmuster in aller Öffentlichkeit (...) erprobt und ausgelebt werden können.“*⁶⁸ *„Theatralische Praxis bietet also den Spielern selbst ein Forum zur Korrektur einer unbefriedigenden Realität, die die Anpassung an Alltagsreglements und -muster verlangt und zu seelisch-physischen Blockierungen sowie zur Aussonderung bzw. Sanktionierung von verbotenen Affekten und verborgenen Bedürfnissen führt.“*⁶⁹ *„Es ist daher zu vermuten, dass das spielende Subjekt nicht nur eine fremde Identität verkörpert, sondern auch seine eigene Identität buchstäblich „aufs Spiel“ setzt (...)“*⁷⁰ Hierfür ist es laut Hentschel jedoch wesentlich, *„dass die ästhetische Erfahrung nicht als eine unwirkliche Schein - Erfahrung und das künstlerische Gestalten als eine die Wirklichkeit bloß abbildende Tätigkeit angesehen werden, sondern als die Auseinandersetzung des Subjektes mit einer eigenständigen Wirklichkeit, die nicht lediglich in Relation zu einer objektiven Realität bestimmt wird.“*⁷¹

Tanja Bidlo vervollständigt diesen Gedanken durch die Bedeutung der Gruppe in der theaterpädagogischen Arbeit und erwähnt außerdem noch den Transfer in den Alltag: *„Mit Selbstauseinandersetzung, die sich allerdings nicht in der Isolation, sondern in der Gemeinschaft einer Gruppe, eines Ensembles vollzieht, kann eine neue Sicht auf die Welt (...), (...) auf das eigene Leben, die eigene Persönlichkeit hervorgerufen werden. Grenzen und Schranken werden verschoben oder aufgehoben, weil die andersartige Erfahrung im Theaterspiel auf die Existenz solcher Grenzen verweist, ihre persönlichkeitsbehindernden Aspekte verdeutlicht und im ästhetischen Prozess eigene Potentiale wachruft, die auch in der Realität des Alltags zu einem selbstbestimmteren und vollständigeren Leben führen. Die Entdeckung dieses eigenen schöpferischen Potentials kann die Vorstellung gebären, dass das Leben selbst anders gestaltbar und diese Vorstellung auch umsetzbar ist.“*⁷²

67 Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 23

68 Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 157

69 Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 160

70 Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 15

71 Hentschel: Theaterspielen als ästhetische Bildung, S. 74

72 Bidlo: Theaterpädagogik. Einführung, S. 156

5.1. Einsatz von Schauspielmethoden in der Theaterpädagogik

„(...) da kommen Leute und wollen richtig toll schauspielern. Sie meinen aber, sie wollen an dem Starsystem der Gesellschaft partizipieren. Das heißt, ihnen geht es immer um Unterscheidbarkeit, ich möchte die beste Rolle, ich möchte vorne stehen und und und. Der theaterpädagogische Regisseur muss das wissen, er sozialisiert eher, als dass er (...) Unterscheidungsmerkmale in tolle Schauspieler und weniger tolle Schauspieler größer macht oder nach Typen besetzt, was ja auch gängig ist. D.h., wieder eine Paradoxie, ich muss diesen Willen der Menschen, besonders toll und originell vorzukommen, irgendwie durchkreuzen. Ich muss da subversiv agieren, damit die sich plötzlich wieder verstehen können, als Forscher in eigener Sache. Dann findet man Formen, die in der Regel sehr experimentell sein können und durchaus künstlerischen Wert haben, wenn man ihnen den Raum dazu geben will. In jedem Fall haben sie einen pädagogischen Wert, weil der Mensch sich gegen den Strich der Verwertung wiederentdeckt und natürlich haben sie eine heilende Wirkung, weil man kann nicht verhindern, dass einen das beschäftigt, was einem in Rolle widerfährt.“⁷³, beschreibt Bernd Ruping seine Arbeit mit Amateurspielern.

F. Frenzel sagt außerdem zum Einsatz von Schauspielmethoden: *„Es geht nicht darum, professionelles Schauspiel zu kopieren oder ein festes Konzept auf die TN anzuwenden, sondern vielmehr mit den Persönlichkeiten der Teilnehmer zu arbeiten und Erfahrungen zu ermöglichen. Der Prozess der Gruppe / des Einzelnen kann im Vordergrund stehen.“⁷⁴*

Es geht also beim Einsatz von Schauspielmethoden in der TP darum, soziale Situationen, Haltungen, Verhaltensweisen zu erforschen, die TN auf diese Weise zur aktiven Teilhabe an der darstellenden Kunstform Theater zu befähigen und ihnen die Möglichkeit zu geben, Realitäten im Kollektiv zu erproben, ohne jedoch hierbei reale Konsequenzen zu riskieren.

5.2. Erfahrungen mit der Susan-Batson-Methode in der Arbeit mit Schauspielern

Ursprünglich inspiriert durch die Einschränkungen des COVID - 19 Lockdowns, hat sich im Frühjahr 2020 ein internationales Ensemble zusammengeschlossen, welches seitdem anhand der Susan-Batson-Methode einmal die Woche im Rahmen eines Zoom Meetings im digitalen Raum exploriert. Angeleitet durch die Coachin Bettina Lohmeyer arbeiten wir an realen, prominenten Personen, um Verhalten recherchieren und adaptieren zu können. Hierfür erhalten die einzelnen Teilnehmer einen Tag zuvor eine konkrete Aufgabe, die es auf Grundlage der Batson-Methode in Form einer Improvisation umzusetzen gilt.

⁷³ Ruping: „Ich bin ein Echo - Gestalter“, Interview von Nicole Schillinger am 13.10.2009, S. 2 ff

⁷⁴ Frenzel: Kern der Theaterpädagogik. Handout Theaterwerkstatt Heidelberg, 2018

Die Reihenfolge der Präsentationen wird im Zoom Meeting von B. Lohmeyer aufgerufen. Anschließend reflektiert jeder für sich seine Arbeit, indem B. Lohmeyer jeden TN befragt: „What are you aware of?“ und abschließend dann auch die anderen konstruktiv spiegeln. Die internationalen TN haben dabei die Möglichkeit, in Englisch oder ihrer Muttersprache zu improvisieren, da der Fokus auf fundiert recherchiertem Verhalten und nur bedingt auf dem Vermitteln von Informationen liegt; so wird der Zugang zu authentischen Gefühlen erleichtert. Die prominente Persönlichkeit soll idealerweise bestimmte Gemeinsamkeiten mit der Biographie des TN aufweisen und zudem dem eigenen Geschlecht entsprechen. Außerdem gibt es auch Zoom Meetings, in denen wir für einen *Circle* zusammenkommen.

Der Circle ist ein kollektives Aufwärmen, das gleichermaßen im virtuellen Raum wie im Präsenzunterricht funktioniert und der Sing & Dance Übung von L. Strasberg⁷⁵ entspricht. Unterstützt von Musik trainiert man hierbei das Connecten mit den eigenen Energien und darüber hinaus auch mit den Instrumenten der anderen, d.h. die Bereitschaft, jederzeit und von jedem die feinste Regung zu empfangen und die Fähigkeit, mit ihr im Einklang zu reagieren. Der SL hält eine Playlist bereit und ruft hiernach die Reihenfolge der TN auf, die anschließend in das Zentrum treten. Die Musik kann zufällig oder als konkreter Trigger funktionieren, sofern die Songs zuvor durch die TN persönlich ausgewählt worden sind. Der Circle ist keine Performance, aber ein Nachspüren und Ausleben von aufkommenden Impulsen, als Privatperson bzw. im Weiteren auch als Figur. Ziel dieser *Führen & Folgen* Übung ist es, die Energien physisch zu kanalisieren und durch das Training von Empathie ein Bewusstsein für ein Sehen bzw. Gesehen werden zu entwickeln.

Weintz hebt in seiner Ausführung über die quasi-therapeutische Dimension des Theaters ebenfalls den Aspekt der Interaktion hervor: „*Das probeweise Erfinden und Durchspielen neuer Bewegungsabläufe, innerer Haltungen und Ausdrucksformen in der Interaktion mit anderen kann die Darsteller anregen, eingeschriebene Automatismen oder Blockierungen auf stimmlich - körperlichem, seelischem oder geistigem Gebiet aufzuweichen.*“⁷⁶

Tschechow hat über die Interaktion sogar gesagt, dass ein Schauspieler seine Begabung nicht voll entfalten kann, „*wenn er sich innerlich vom Kollektiv abschließt. Er muss in sich die Fähigkeit zur kollektiven Improvisation entwickeln, sensibel für schöpferische Impulse von anderen, seinen Partnern, werden (...).* Er betont, dass sich „*jedes Gruppenmitglied bemühen [soll], die individuelle Präsenz jedes anderen Mitglieds genauso zu würdigen, wie seine eigene Präsenz unter ihnen.*“⁷⁷

22

75 Vgl. Strasberg: Schauspielen und das Training des Schauspielers, S. 138

76 Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 160

77 Vgl. Cechov: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe, S. 111

Entsprechend des theaterpädagogischen Gedankens der Sichtbarkeit eines jeden TN führt Tschechow weiter aus: „*Ein künstlerisches Kollektiv besteht aus Individuen. Es darf sich nicht in eine Masse verwandeln, in der die Einzelpersönlichkeit absorbiert wird.*“⁷⁸

5.3. Erfahrungen mit der Susan-Batson-Methode als Spielleitung von Schauspiel 1

Ich habe den Circle als SL meines Montagsprojektes *Schauspiel 1* an der Theaterwerkstatt HD wiederholt eingesetzt und in der Reflexion festgestellt, dass sich jedes Mal eine Körperlichkeit zeigte, die sich von der alltäglichen unterschied und außerdem die Energie des Lieblingssongs widerspiegelte.

Schauspiel 1 ist vom Regisseur und Theaterpädagogen Wolfgang G. Schmidt als Bürgertheater gegründet worden. Hier werden mit Amateuren, Jugendlichen, Erwachsenen, d.h. mit TN aller Bevölkerungsgruppen spartenübergreifende Stücke inszeniert und dabei die Werkzeuge des Schauspielens anhand von Übungen für Körper, Sprache, Gestik, Mimik, Emotion und Phantasie trainiert. Es geht zum einen um die Erweiterung der Flexibilität, Präsenz und Beobachtungsgabe, zum anderen um die Befähigung zur Textinterpretation. Ich habe mit den TN des Schauspiel 1 *TocTicTime* von Bernd Storff erarbeitet, ein Stück, welches Fragen nach einem Leben mit dem Phänomen Zeit und ihrem Wesen stellt und versucht, diese durch tragische und komische Situationen zu beantworten. Es ist spielbar für 20 oder mehr Darsteller, die Rollen sind größtenteils nicht geschlechterspezifisch, d.h. sie können je nach Verfügbarkeit besetzt werden, und es ist durch die szenische Struktur möglich, Darsteller in mehreren Rollen einzusetzen bzw. problemlos eigene Ergänzungen oder Aktualisierungen einzubauen. Das Stück spielt an einem Bahnhof. Fast nirgendwo in unserer Welt wird den Menschen das Davonrennen, Einfrieren und Verlieren von Zeit so deutlich. Auf diesem namenlosen Bahnhof begegnen dem Zuschauer verschiedene Charaktere, von der hochwichtigen Businessfrau, über den leidenschaftlichen Pazifisten, bis hin zum verzweifelt Ehemann, der vor seiner Frau davonläuft - ein bunter Haufen Menschen, in denen sich so mancher Zuschauer gegebenenfalls wiedererkennen kann. Kommentiert wird das Geschehen auf dem Bahngleis vom mysteriösen Zeitmenschen, der auf magische Art und Weise die Kontrolle über die Zeit zu haben scheint, und vom verschrobene Penner, der durch Verweilen im Bahnhof selbigen und seine Menschen wie kein anderer kennt.⁷⁹ Ich empfand die Wahl des Stücks dienlich, weil die TN sich in der Vielfalt der gesellschaftlichen Schablonen ausprobieren und durch Verkörpern auch deren Konstrukt im Rahmen von theaterpädagogischen Übungen hinterfragen konnten, denn wir sind tatsächlich weder unsere Identitäten noch unsere Nicht - Identitäten. **23**

⁷⁸ Vgl. Cechov: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe, S. 111

⁷⁹ https://www.theaterboerse.de/verlag/autor/115_storff-bernd

Aufgrund der folgenden Sichtweise habe ich die Besetzung bewusst den TN überlassen:
*„Die Bühne ermöglicht den Spielern im Rahmen einer Quasi - Realität das (...) Ausloten, Erproben und Ausleben von Identifikationen mit anderen, also die (...) psychophysische Annäherung an eine fremde, erfundene Person, die immer auch mögliche (verdrängte) Facetten der eigenen Persönlichkeit beinhaltet. Die Bedeutung dieser spielerischen Identifikation auch für die Person des Darstellers kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, da - aus Sicht der Psychoanalyse - Identifizierungen, also die Assimilation von Eigenschaften oder Verhaltensweisen anderer, dazu dienen, das menschliche 'Ich' bzw. das 'Über-Ich' auszudifferenzieren.“⁸⁰ Ich möchte die vorherige Aussage von J. Weintz gerne ergänzen durch einen Aspekt von S. Anklam im Hinblick auf den Alltagstransfer:
*„Diese Neukonstruktion der eigenen Realität durch gespielte „Als ob - Situationen“ ermöglicht den Teilnehmern immer wieder neue Perspektiven einzunehmen, alternative Handlungsmöglichkeiten auszuprobieren und im günstigsten Fall ein verändertes Selbstwelterleben zu empfinden.“⁸¹**

Vor diesem Hintergrund war auch das *Charakter Interview* eine Bereicherung für die TN. In dieser Susan-Batson-Übung wird der Schauspieler als Figur auf einem Stuhl sitzend von den anderen TN mit Fragen, die sich auf das Leben der Figur beziehen, interviewt. Ziel der Improvisation ist, zu überprüfen, wie gut eine Figur recherchiert bzw. internalisiert wurde. Als Ergebnis des gesamten methodischen Arbeitsprozesses würde demzufolge die Figur in diesem Interview in der Qualität eines dreidimensionalen Menschen sichtbar. Ohne den methodischen Arbeitsprozess durchlaufen zu haben, generierte diese Übung für jeden TN figurenbiographisches Material, das anschließend sogar in die Werkschau integriert wurde, um jedem die Möglichkeit zu geben, mit einem Monolog sichtbar zu sein.

In diesem Zusammenhang habe ich mich an einen Beitrag von M. Streisand erinnert:
„Überall interessiert das Arbeiten (...) mit den Biografien der Darsteller. Theater wird allenthalben als Forschungsprozess gesehen, nicht als Medium der Repräsentation.“⁸²

Nachdem die Gruppe sich in der Reflexionsrunde im Anschluss an die Werkschau selbst als ein geschlossenes Ensemble beschrieb und der Umgang miteinander außerdem auf Achtsamkeit und Wertschätzung beruhte, habe ich mich entschieden, mit den TN in den folgenden Einheiten das *Ritual* von Susan Batson zu machen.

⁸⁰ Weintz: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 157

⁸¹ Anklam; Meyer: Life. On Stage. Handbuch Theatertherapie, S. 33

⁸² Vgl. Nix; Sachser; Streisand: Lektionen 5 Theaterpädagogik, S. 33

Das Ritual ähnelt in seiner Zielsetzung der theaterpädagogischen Übung der *Lobhudelei*, in welcher sich die TN gegenseitig interviewen, um daraufhin den jeweils anderen TN mit einer kurzen Präsentation der Gruppe vorzustellen und dabei extrem positiv darzustellen. Diese Übung eignet sich besonders zu Beginn einer Gruppenbildung, in der sogenannten *Forming Phase*. Das Ritual ist demgegenüber eine künstlerische Form, eigene Blockaden zu benennen und sich ihrer rituell zu entledigen. Man schreibt dazu auf, was einen abhält, mit seiner uneingeschränkten Kraft verbunden zu sein; das könnten z.B. Selbstzweifel, zu viel Ehrgeiz, zu wenig Disziplin, fehlende Unterstützung, vergangene Ereignisse und auch zwischenmenschliche Beziehungen sein. Jede Blockade soll nicht nur kurz benannt, aber ausführlich besprochen werden: was man denkt, wie sie entstanden ist und weshalb man sie loswerden will. Bei dieser Übung werden die anderen TN direkt angesprochen, es gibt keine vierte Wand.⁸³ Man konfrontiert sich selbst in seinem Sein, um auf diese Weise sein natürliches Wesen zu erfühlen und es von Sozialisation und Konditionierung zu reinigen. Anschließend findet man einen kreativ - performativen Weg die Blockaden loszuwerden, ohne dabei sich oder den Raum zu gefährden. Man könnte sie auf Zettel schreiben, die man zerreißt, oder auf Luftballons, die man zerplatzen lässt. Dann beschreibt man, wer man eigentlich sein könnte. Abschließend feiert man die Befreiung von seinen Blockaden und damit sich selbst. Man verwendet hierfür zuvor eigens ausgewählte Musik und tanzt, alleine oder auch in der Gesellschaft der anderen. Wichtig ist, man sollte im Mittelpunkt stehen! Die Übung funktioniert außerdem auch im virtuellen Raum bzw. Zoom-Meeting. Danach spiegelten mir die TN, dass sie sich hierbei auf einer tieferen Ebene begegnet seien und zudem eine große Verbundenheit mit den Gefühlen der anderen empfanden. Zudem hätte die performative Auseinandersetzung mit den eigenen Blockaden eine neue Sichtweise auf sich selbst ermöglicht, obwohl sich nicht alle der Herausforderung stellten.

Der performative Charakter der Übung hat mich an das Ästhetische Forschen erinnert. Helga Kämpf-Jansen führt in ihren 15 Thesen zum Ästhetischen Forschen im Hinblick auf Selbstreflexion und Bewusstseinsprozesse an: *„Im Ausloten eigener Zugänge und Positionierungen werden persönliche Grenzen erweitert bis hin zu tief greifenden Grenzerfahrungen, die immer dann gegeben sind, wenn einzelne sich z.B. einer besonderen ästhetischen Erfahrung, den 'Selbstversuchen' u.ä. aussetzen. Die sich ausbildenden Fähigkeiten, Erkenntnis- und Verhaltensmöglichkeiten führen dazu, Offenheit und Unsicherheit auszuhalten, erfordern sie doch ständiges Verwerfen, Sich-neu-entscheiden und Annehmen von Situationen, auf die man sich unter anderen Bedingungen nie eingelassen hätte.“*⁸⁴

⁸³ https://de.wikipedia.org/wiki/Vierte_Wand

⁸⁴ Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft, S. 268

Es könnte spannend sein, mit den TN des Schauspiel 1 den *Persönlich Privaten Moment* von Susan Batson zu explorieren. Anders als bei professionellen Schauspielern, die die Ausbildung und das Handwerk haben, in kurzer Zeit Intimität herzustellen, ist es wichtig, dass sich die TN hierfür in einer fortgeschrittenen Phase der Gruppendynamik befinden. Mit dem privaten Moment kam ich bereits in der Arbeit an der Methode von Strasberg in Berührung, der annahm, dass *„der private Moment manchen Menschen mit emotionalen Problemen, wenn sie diese Probleme in den privaten Moment einbringen, dabei hilft, (...) im Leben besser mit ihnen fertig zu werden, (...) umzugehen, sie zu beherrschen (...)“*⁸⁵ Wie bei Strasberg erkundet man mit dem privaten Moment bei Susan Batson die Qualität der öffentlichen Einsamkeit. Man erschafft einen imaginären Ort, der es einem ermöglicht sich komplett privat bzw. völlig ungehemmt zu verhalten, und übt dann eine Tätigkeit aus, welche man nie ausüben würde, wenn man wüsste, dass man beobachtet wird. Das Verhalten ist in diesem Moment privat, weil es ungefiltert ist, d.h. es operiert keine Maske der Public Persona, die unser Need in der Öffentlichkeit für gewöhnlich verdeckt, um uns nicht verletzlich zu machen. Vermeidung und Selbstsabotage können - wie bei allen Übungen, die einen befreien und mit der eigenen ursprünglichen Kraft verbinden sollen - die Hürde sein. Persönliche Gegenstände können hier als Trigger funktionieren und einen vorübergehend von dem inneren Zensor befreien, der sonst ständig befiehlt, nicht die vernunftgesteuerte Selbstbeherrschung zu verlieren. Der private Moment ist keine Szene und hat somit auch keinen Anfang und kein Ende, sondern nur das Ziel, das Need zu explorieren.

Allerdings wird bereits in der Namensgebung der Übung ersichtlich, dass hier die Grenze zwischen 'privat' und 'persönlich' überschritten wird und sie folglich nicht für den Einsatz in der theaterpädagogischen Arbeit geeignet wäre, da Amateure im Vergleich zu professionellen Schauspielern Techniken zur Einfühlung bzw. zum Ausstieg nicht in dem dafür erforderlichen Maß beherrschen. Man achtet in der TP darauf, dass ein Rollenschutz für die TN gewährleistet und z.B. im Biografischen Theater das eigene Material künstlerisch aufbereitet von jemand anderem dargeboten wird. Lilli Neumann betont diesbezüglich, dass *„gerade in der biografisch zentrierten Theaterarbeit, welche nicht den Schutz einer literarischen Rolle bietet, [...] die gefundenen Themen aus eigener Lebensgeschichte einen noch stärkeren Kontakt zu Emotionen [bewirken].“*⁸⁶ Und ergänzt wie folgt: *„In der Theatertherapie ist ein solches Aufbrechen persönlicher Erfahrung der Gegenstand der Arbeit, in der Theaterpädagogik gehört er unseres Erachtens zur Arbeit dazu und bedarf eines professionellen Umgangs, ohne ins Therapeutische abzurutschen.“*⁸⁷

85 Vgl. Strasberg: Schauspielen und das Training des Schauspielers, S. 91

86 Neumann; Müller-Weith; Stoltenhoff-Erdmann: Spielend Leben Lernen, S. 334

87 Neumann; Müller-Weith; Stoltenhoff-Erdmann: Spielend Leben Lernen, S. 331

Neumann macht hier für die Haltung der SL folgenden Vorschlag: *„Nicht / nie weiter in die Biographie des einzelnen Individuums eindringen, sondern zum Intimen und ganz Privaten einen Abstand schaffen durch Formbildung und Symbolisierung (ästhetische Distanz). Die SpielleiterIn muss die Kompetenz erwerben, durch das Spielen ausgelöste Konflikte aufzufangen, und ggf. für die weitere pädagogische Arbeit zu nutzen und vielleicht auf diesem Wege eine theatrale Lösung für den Konflikt zu erarbeiten.“*⁸⁸

Ich stimme mit Lilli Neumann überein, dass für die Lösung eines derartigen Konfliktes nicht nur besondere Qualifikationen beim Theaterpädagogen erforderlich sind, wie u.a. Handlungskompetenz und Interventionstechniken, aber auch ein Gespür für die psychosoziale Konstitution der Gruppe.⁸⁹ Betrachtet man einen Umgang mit der Situation vom Blickwinkel der Psychoanalyse aus, so käme der SL die Funktion der Übertragungsfigur zu: Um in einer empathischen Umgebung Ersatzbefriedigung von ungestillten, eventuell mit Angst oder Schuldgefühlen gekoppelten Bedürfnissen zu erlangen, ohne ausgelacht, verspottet bzw. gedemütigt zu werden, braucht es allerdings eine Übertragungsfigur, die nicht auf ein bestimmtes Sosein angewiesen ist und einen so sein lassen kann, wie man jeweils ist. Jemand, der alle ihm zugeschobenen Rollen auf sich sitzen lassen und auch in einer objektivierenden Haltung mit Vorwürfen umgehen kann.⁹⁰

Lilli Neumann schlussfolgert, *„dass Menschen in pädagogischen, bildungskulturellen und sozialpädagogischen Kontexten beides brauchen: einen geschützten Raum, in dem man Persönliches nicht wegdrücken muss; aber auch einen geschützten Raum, der Grenzziehungen zum ganz Persönlichen auf natürliche Weise sicherstellt.“*⁹¹

Sie formuliert daher Fragen, die beantwortet werden müssen, um didaktisch-methodisch auf die Prozesse der Individualisierung in der Gesellschaft reagieren zu können, damit sich TN in den Räumen, die wir ihnen theaterpädagogisch eröffnen, so zeigen können, wie sie sind, ohne den Eindruck vermittelt zu bekommen, *„dass nur ein Verhalten, das am Normsystem der sogenannten normalen Persönlichkeit orientiert ist, akzeptiert wird“*⁹², was wiederum zur Unterdrückung eigener Kompetenzen führen würde, die unbedingt zu einem starken Selbst dazugehören.

88 Neumann; Müller-Weith; Stoltenhoff-Erdmann: Spielend Leben Lernen, S. 335

89 Vgl. Neumann; Müller-Weith; Stoltenhoff-Erdmann: Spielend Leben Lernen, S. 329

90 Vgl. Miller: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, S. 129

91 Neumann; Müller-Weith; Stoltenhoff-Erdmann: Spielend Leben Lernen, S. 328

92 Neumann; Müller-Weith; Stoltenhoff-Erdmann: Spielend Leben Lernen, S. 333

6. Fazit und Ausblick

Unser Verhalten wird bereits in früher Kindheit u.a. in unserer Beziehung zu den Eltern angelegt und auch im weiteren Verlauf unseres Lebens durch deren Introjekte kontrolliert. Sich davon zu befreien und hiermit dann eine Verhaltensveränderung bzw. das Ausleben des unverstellten, wahren Selbst überhaupt erst zu ermöglichen, ist, wie dargelegt, nur durch wiederholtes und adäquates Erleben der ursprünglichen, unterdrückten Gefühle zu erreichen. Einige Schauspielmethoden bedienen sich verschiedener Psychotechniken, welche sie aus den Erkenntnissen der Psychoanalyse ableiten, um darauf aufbauend zu einem wahrhaftigen und unverstellten Spiel des Darstellers zu kommen. Diese Methoden eignen sich allerdings nur bedingt für ihren Einsatz in der theaterpädagogischen Arbeit, da sie die Grenze zum Privaten überschreiten. Demnach eröffnet die Theaterpädagogik dem Teilnehmer zwar durchaus die Möglichkeit, sich seiner Selbst und seines Verhaltens bewusst zu werden, grenzt sich aber klar von den Arbeitsweisen der Theatertherapie und des Psychodramas ab und stellt so die Perspektive der intendierten Verhaltensänderung nicht in Aussicht. Es ergibt sich jedoch darüber hinaus die Frage, ob unter den genannten Voraussetzungen eine Verhaltensveränderung beim Schauspieler möglich ist, der sich im Rahmen der Personalisierung seiner Spielpartner, womit selbiger zur Übertragungsfigur wird, und unter Verwendung von Substituten bzw. Triggern im Verlauf der mehrwöchigen Probenzeit bzw. folgenden Vorstellungen wiederholt Zugang zu unterdrückten Gefühlen und Verletzungen verschafft, um das private, biographische Material für die künstlerische Darstellung zu verwenden und so ein ihm noch nicht bekanntes Verhalten zu adaptieren.

7. Anhang: Interview mit Christiane Daubenberger

Mit dem Wissen darum, dass Christiane Daubenberger das Forschungsfeld der Haltung zum Thema ihrer Masterarbeit gemacht hat, lag es für mich nahe, sie um dies Interview zu bitten, für welches ich mich hiermit gerne noch einmal herzlichst bedanken möchte!

1) Wie würdest Du Dein berufliches Wirkungsfeld umschreiben?

„Ich würde mein berufliches Wirkungsfeld so umschreiben: es ist zweigeteilt. Zum einen bin ich Geschäftsführerin einer Organisation, die im Feld der kulturellen Bildung mit Focus auf Theater / Theaterpädagogik unterwegs ist, und die andere Hälfte meiner Arbeitszeit gestalte ich praktisch in diesem Bereich in der Aus- & Weiterbildung von v.a. Lehrkräften.“

2) Wie definierst Du für Dich „Verhalten“?

„Verhalten ist für mich das Resultat aus einer Haltung. Wenn ich eine bestimmte Haltung für mich habe - das kann natürlich völlig unbewusst und unreflektiert sein - dann erwächst daraus eine bestimmte Art von Verhalten.“

3) Können Menschen sich jemals „nicht verhalten“?

„Das glaube ich nicht. Ich glaube, dass Menschen sich nie nicht verhalten können. Wenn ich davon ausgehe - wie in der Frage vorher angemerkt - dass Verhalten das Ergebnis beziehungsweise der Rückbezug - ob bewusst oder unbewusst - zu meiner Haltung ist, - sozusagen die Tentakel, die aus der Haltung rauskommen - dann ist es nicht möglich, sich nicht zu verhalten, weil ein Mensch eben nie keine Haltung haben kann; das schließt eben nicht nur eine Definition von 'Verhalten' als etwas unbedingt aktiv Gesteuertem ein, sondern auch etwas Unwillkürliches, Unbewusstes; und es folgt garantiert einem breiten Verhaltensbegriff. Natürlich ist es trotzdem so, dass Verhalten sich in den Bezügen zu anderen oder zur Welt manifestiert. Nichtsdestotrotz würde ich sagen, auch wenn ich hier jetzt wie gerade z.B. alleine für mich zu Hause sitze, dass es nicht möglich ist, mich nicht zu verhalten, weil ich ständig mit mir in bewusster / unbewusster Korrespondenz stehe.“

4) Was bedeutet „Haltung“ für Dich?

„Gute Frage. Haltung ist tatsächlich auf der ideellen Ebene mein roter Faden im Leben, mit dem ich mich wirklich intensiv auseinandersetze und den ich schon viel beforscht habe. Man spricht auch von einem 'weiten' und 'engen' Haltungs-begriff. Der weite Begriff ist erstmal die grundsätzliche Bezüglichkeit; Haltung entsteht aus der Bezüglichkeit mit der Welt und mit dem 'Du' und mit dem 'Ich'. Da sind wir ja bei Stanislawski sozusagen; den Vergleich bringe ich auch immer an. Die Haltung entsteht im weiten Haltungs-begriff durch diese Bezüglichkeit und im engen Begriff ist es tatsächlich etwas, das sich dann manifestiert durch meine Bewertung dieser Bezüglichkeit. Das ist dieser alte Coaching-grundsatz: Ich kann niemand anderen verändern, aber meine Bewertung der Dinge oder meinen Umgang mit bestimmten Situationen. Insofern ist Haltung etwas, was, wie ich eben auch das Produkt 'Verhalten' schon ein bisschen skizziert habe, in diesem Dreigestirn entsteht: 'Ich' und ich in Bezug zum 'Du' und zum großen Ganzen, zum 'Wir'.“

5) In welchem Verhältnis stehen für Dich Haltung & Verhalten / Verhalten & Handeln?

„Ich würde sagen, Haltung ist die Base - sozusagen der Sandwichboden - für Verhalten; Haltung ist der Ground. Ich erlebe Dinge und unwillkürlich - ich habe gerade von der Korrespondenz gesprochen - bewerte ich etwas für mich. Also jetzt mal ganz schlicht: Ich sehe jemanden kritisch gucken und bewerte jetzt für mich - geht ganz schnell - die kann mich nicht leiden. Dann passe ich entsprechend dieser Bewertung mein Verhalten an - meines ist z.B. dann oft, dass ich ganz über-nett werde und denke, dich knacke ich schon noch. Kann aber auch sein, dass ich sehr abweisend werde und insofern mein Verhalten zum einen wahrscheinlich auch gründe auf Erfahrungen, wie das schon in solchen Haltungen passiert ist / wie ich dieses Verhalten schon eingesetzt habe; und

aber auch einfach unwillkürlich zeigt sich das Verhalten im Rückbezug zu meiner Haltung. In welchem Verhältnis steht das also? Das ist für mich eine Art von Wechselwirkung. Die haben jetzt gerade gestern wieder in einer Lehrkräfte Fortbildung einen Impuls gegeben - ich gucke ja immer, dass ich ein bisschen die Wechselwirkung von theaterpädagogischen Methoden und Haltung, also die ganzheitliche Erfahrung von Haltung, dass ich da Ideen entwickle und was versuche - und es war ganz spannend, weil gestern eben ganz viel Thema war, wie jetzt Schüler(innen) sich verhalten. Das war ganz wichtig und das war letztendlich immer die Begründung dafür - was aber auch eben nicht nur stimmt – wie ich mich als Lehrkraft verhalte. Für mich ist es aber so, dass meine Haltung und Verhalten eben zuvorderst steht; klar, natürlich ist die, die da kritisch guckt, in Anführungszeichen schuld, wie ich zurückgucke und wie ich mich verhalte, aber meine Bewertung, meine Haltung, dass ich z.B. sage, die kann mich nicht leiden - ich könnte ja auch denken, die denkt gerade nach... so ist es nämlich bei mir, ich gucke sehr böse, wenn ich nachdenke. Das wäre ja auch eine Möglichkeit, das so zu deuten. Und in diesem Sinne ist es eine Wechselwirkung.

6) Was bedeutet für Dich das „Ver“ in Verhalten?

Spannende Frage, weil ich mich das tatsächlich, jetzt, während ich geredet habe, auch gefragt habe. „Ver“ hat ja auch manchmal etwas mit Scheitern zu tun. „Ver“ ist irgendwie ab-von-der-Spur und ist irgendwie so eine Art anderer Weg. „Ver“ und „Halten“ ist ja auch irgendwie dann eben dieser Weg oder diese Spur, ich halte mich an etwas fest oder ich repräsentiere meine Haltung. Das ist aber absolut nur aus dem Bauch raus, dazu weiß ich nicht wirklich was. Ich habe nur das Gefühl, das Verhalten in alle Richtungen gehen kann; da ist auch das Scheitern inbegriffen.

7) Kann Verhalten ein „Sich Verstellen“ sein?

Ja, Verhalten kann ein 'sich verstellen' sein, wenn man das so sagen mag. Ich glaube aber dann, wenn jemand sich verstellt, muss man erst einmal definieren: was heißt das? Das heißt ja, dass jemand zwischen Verhaltensweisen, die auf seiner Haltung gründen, wählen kann und das bedingt einen Erfahrungskontext. Bleiben wir mal bei diesem 'kritisch gucken'. Da guckt jemand - jetzt sage ich mal in einer Workshopsituation - mich extrem kritisch an; ich denke mir so „Findet die mich jetzt scheiße oder was ist hier los?“ Jetzt sagt mein professionelles Selbst - und da würde ich nämlich jetzt in diesem Kontext zum 'Verstellen' kommen, denn professionelle Haltung ist eine gut entwickelte Zweitreaktion, sagt man per Definition; das heißt, ich folge eben nicht einem Reflex und gucke dann böse zurück oder denke „du bist mir scheißegal“, sondern ich gehe in einem professionellen Kontext anders damit um - und in diesem Sinne verstelle ich mich auch,

weil ich ein Verhalten wähle und eine Reaktion, die vielleicht nicht unbedingt die ist, die ich jetzt zuallererst hätte. Das ist jetzt im professionellen Kontext; aber auch im Privaten, glaube ich, ist es so, dass ein sogenanntes Verstellen im Verhalten - das liegt ja auch im Auge des Betrachters - ich glaube, dass auf jeden Fall die Bedingung für das 'Verstellen' ist, Wahlmöglichkeiten im Verhalten zu haben. Und diese Wahlmöglichkeiten kommen eben aus einer bestimmten Erfahrung raus, dass man eben so und so oft so und so eine Haltung hatte. Also ich wurde - dann jetzt in diesem Kontext wieder - im privaten Bereich vielleicht schon so und so oft böse angeguckt und dann habe ich die Erfahrung gemacht, ich kann irgendwie freundlich sein, dann kommt aber nichts zurück, oder ich gucke selber böse oder ich ignorier's. In diesem Sinne kann Verhalten auf jeden Fall ein sich verstellen sein und wäre für mich in der Definition eben auch zugehörig zum Verhaltensrepertoire und diesem nicht-einem-Reflex-folgen, sondern in die Kiste greifen und sagen: „Ne, ich mache es jetzt so!“ - auch wenn es sich vielleicht nicht kongruent anfühlt.

9) Kann man Verhalten verändern?

Na klar! Sonst gäbe es auch keine Verhaltenstherapie. Klar kann man Verhalten ändern. Und da geht's eigentlich auch letztendlich drum, dem nachzuspüren und zu gucken, wie ist meine Haltung dazu, wie ist meine persönliche Bewertung - und wie integriere ich die dann in meinem Verhalten? Und möchte ich daran etwas ändern? Also ist es für mich ok, ständig dieselben scheiß Erfahrungen zu machen - mache ich jetzt mal negativ - oder wo kann ich denn ansetzen? Und ich glaube immer, dass der Ansatz, Verhalten zu ändern, darin liegt, die Haltung zu ergründen und eben multiperspektivisch mal anders zu denken.

10) Kann man Deiner Meinung nach mithilfe der Theaterpädagogik Verhalten verändern?
Erstmal wäre mein Bauchgefühl, das kann man bestimmt. Ich würde aber woanders anfangen. Ich glaube, der große Vorteil und das Tolle an - wenn es überhaupt 'die' Theaterpädagogik gibt; es gibt einen Denkansatz, deswegen nimmt man ja auch die Haltung von theaterpädagogisch arbeitenden Menschen in den Blick und die sollte auch vorrangig ein Thema sein - ich glaube, dass einfach diese Menschen, die das mit einer entsprechenden Haltung ausüben, mit ihren Arbeitsweisen Räume bieten können. Und in diesem Sinne glaube ich, dass TP Verhalten verändern kann, weil theaterpädagogische Methoden auch zum einen Haltung hinterfragen können und Räume schaffen für Reflexion. Das ist der Grund, warum ich es mittlerweile, ja, für mich manchmal in den Vordergrund stelle, tatsächlich zu reflektieren, weil ich finde, dass das im theaterpädagogischen Kontext immer mal wieder auch zu kurz kommt. Ich finde, es geht ganz viel, auch in meiner Ausbildung, in dem, wie ich das viele Jahre lang gelebt habe, immer vorne raus, es geht um Spiel, es geht um Rollen, und es geht eben auch um dieses angesprochene 'Verstellen',

aber es geht vielleicht zu wenig - oder in bestimmten Zusammenhängen zu wenig - dann wieder um mich selbst. Ich erlebe mich immer nur in Bezügen und in diesem 'Du' mit der Rolle, aber wirklich mal zu gucken, was kommt denn nur pur aus mir, das möchte ich eigentlich immer mal wieder mit meinen Denkansätzen fokussieren. Und in diesem Sinne, glaube ich, kann man zumindest TN zum einen natürlich durch Rollenübernahme anderes Verhalten erproben lassen - so ganz platt finde ich das gar nicht - aber ich kann auch anders denken und sagen, ich mache den Raum auf, ich lasse jemanden reflektieren, mit sich selbst beschäftigen, und erschaffe dadurch einen Raum, in dem anderes Verhalten möglich ist. Ich glaube, das wäre so die Richtung, die ich im Moment dazu sehen würde. Vielleicht noch als Ergänzung, diese Räume, die ich benannt habe, oder garnicht die Räume, sondern diese Rollenübernahme ermöglicht dann ja eine Multiperspektivität, dass ich einfach mit einer anderen Perspektive darauf gucke, auf Ergebnisse, oder, wie man bestimmte Situationen erleben kann; wenn ich eben etwas anders mache. Und das kann bestimmt bei dem einen oder anderen nachhaltig wirken. Ich glaube, diese Räume sind das Entscheidende. Bei diesem nachhaltigen Verändern von Verhalten, bin ich mir nicht so sicher, inwieweit das jetzt wirklich Ziel sein sollte von TP und inwieweit es dann wirklich nachhaltig möglich ist. Wenn ich jetzt auf mich selbst gucke, würde ich schon sagen TP, vor allem im Ausbildungskontext, war etwas, was mich sehr geprägt hat, die Arbeitsmethoden, Arbeitsweisen meiner theaterpädagogischen Ausbildung haben mich als Mensch in meinem Verhalten auf jeden Fall sehr geprägt. Das hat aber ein paar Jahre gedauert, um dieses Denken, z.B. auch dieses raus-aus-der-Komfortzone, out-of-the-box, um das auch nochmal für mich wirklich zu manifestieren. In diesem Sinne war es eine nachhaltige Änderung, sicher, und das muss man dann halt in den einzelnen Kontext im Umgang mit Teilnehmenden jeweils übertragen.

8. Literaturverzeichnis und Quellenangaben

8.1. Selbstständige Literatur

Anklam, Sandra; Meyer, Verena: Life. On Stage. Handbuch Theatertherapie
Berlin / Milow: Schibri 2014

Anklam, Sandra; Meyer, Verena; Reyer, Thomas: Didaktik und Methodik
in der Theaterpädagogik. 2. Auflage. Hannover: Klett / Kallmeyer 2020

Batson, Susan: Truth. Wahrhaftigkeit im Schauspiel. Ein Lehrbuch.
2. Auflage. Berlin: Alexander 2014

Bidlo, Tanja: Theaterpädagogik. Einführung. Essen: Oldib 2006

Boal, Augusto: Der Regenbogen der Wünsche. Berlin / Milow: Schibri 2006

Cechov, Michail A.: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe
4. Auflage. Stuttgart: Urachhaus 2010

Felder, Marcel; Kramer-Länger, Mathis; Lille, Roger; Ulrich, Ursula: Studienbuch
Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. 4. Auflage. Bern: hep 2019

Fricke, Harald: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst
1. Auflage. München: C.H. Beck 2000

Hentschel, Ingrid; Hoffmann, Klaus; Vaßen, Florian (Hg.): Brecht & Stanislawski
und die Folgen. Berlin: Henschel 1997

Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag
produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Berlin / Milow: Schibri 2010

Hilliger, Dorothea: Theaterpädagogische Inszenierung. Beispiele - Reflexionen - Analysen
Berlin / Milow: Schibri 2009

Kämpf-Jansen, Helga: Ästhetische Forschung. Wege durch den Alltag,
Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung
4. Auflage. Baden-Baden: Tectum 2021

Koch, Gerd (Hg.); Streisand, Marianne: Wörterbuch der Theaterpädagogik
Berlin / Milow: Schibri 2003

Marquardt, Petra Paula; Jerg, Stefanie (Hg.): Theaterspielen mit Kindern ab zwei Jahren.
Mit 130 Spielen für Krippe und Kindergarten. 1. Auflage. Berlin: Cornelsen / Scriptor 2010

Miller, Alice: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst
29. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014

Neumann, Lilli; Müller-Weith, Doris; Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hg.):
Spielend Leben Lernen. Berlin: Schibri 2008

Nix, Christoph; Sachser, Dietmar; Streisand, Marianne (Hg.):
Lektionen 5 Theaterpädagogik. Theorie, Geschichte und Konzepte der Theaterpädagogik.
Berlin: Theater der Zeit 2012

Stahl, Stefanie: Das Kind in dir muss Heimat finden. Der Schlüssel zur Lösung
(fast) aller Probleme. 33. Auflage. München: Kailash 2015

Strasberg, Lee; Wermelskirch, Wolfgang (Hg.): Schauspielen und das Training
des Schauspielers. 10. Auflage. Berlin: Alexander 2017

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst.
Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin / Milow: Schibri 2008

Wiese, Hans-Joachim; Günther, Michaela; Ruping, Bernd: Theatrales Lernen
als philosophische Praxis in Schule und Freizeit. Berlin / Milow: Schibri 2006

8.2. Unselbstständige Literatur

Frenzel, Florian: Kern der Theaterpädagogik. Handout Theaterwerkstatt HD, 2018

8.3. Interview

Ruping, Bernd im Gespräch mit Schillinger, Nicole vom 13.10.2009, FH Osnabrück

Daubenberger, Christiane im Gespräch mit Gräbe, Andreas vom 07.07.2022, Heidelberg

8.4. Internetquellen

<https://www.butinfo.de/aufgaben-und-ziele>

letzter Abruf am 22.07.2022

<https://dribbble.com/shots/15746129-3D-Love-sculpture-rendering-for-Alexander-Milov>

letzter Abruf am 22.07.2022

https://www.theaterboerse.de/verlag/autor/115_storff-bernd

letzter Abruf am 22.07.2022

https://de.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski

letzter Abruf am 22.07.2022

https://de.wikipedia.org/wiki/Sanford_Meisner

letzter Abruf am 22.07.2022

https://de.wikipedia.org/wiki/Alice_Miller

letzter Abruf am 22.07.2022

https://de.wikipedia.org/wiki/Vierte_Wand

letzter Abruf am 22.07.2022

9. Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Heidelberg, 27.07.2022