universität wien

Diplomarbeit

„Transformation durch Theatralität“

„Zur Wirksamkeit theatraler Prozesse“

Verfasserin
Beatrix Antoni

Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317 / 296
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theaterwissenschaft, Philosophie
Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG 5

1.1 Ausgangsfrage 5
1.2 Zum Aufbau 5
1.3 Zur Form 6
1.4 Grundthese und Motiv der Arbeit 7

2. BEGRIFFSBESTIMMUNGEN UND RÜCKBLICK AUF DIE ERSTEN MOTIVE DES THEATERSPIELS 9

2.1 Begriffsbestimmung „Theatralität“ 9
2.2 Die ersten Motive des Theaterspiels als Zeichen eines „prä-ästhetischen Phänomens“ 15
2.3 Erläuterungen zum Begriff „Transformation“ 17

3. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DES FREIEN SPIELS DES KINDES 19

3.1 Das „Spiel“ als Gegenstand der Ästhetik 19
3.2 Das „Spiel“ im Allgemeinen 20
3.3 Begriffsbestimmungen „Darstellendes Spiel“ und „Rollenspiel“ 23
3.4 Der Theatralitätsgehalt des freien Spiels des Kindes 27
3.5 Die Transformationskraft des freien Kinderspiels im Hinblick auf dessen Theatralität 31
3.6 Psychologische Bedeutungszusammenhänge von Spiel und Verwandlung am konkreten Beispiel 36
3.7 Der tiefenpsychologische Ansatz Carl Gustav Jungs im Hinblick auf das Wandlungspotential des Menschen 40
3.8 Therapie durch Theater 44

4. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DES PSYCHODRAMAS 45

4.1 Entstehungsgeschichte und Konzeption des Psychodramas..... 45
4.2 Aufbau und Ablauf des Psychodramas 49
4.3 Transformation durch psychodramatisches Erleben 59

4.3.1 Katharsis als Ausgangspunkt einer Transformation im Psychodrama 60

4.3.2 Fragebogenanalyse - „Praktische Erfahrungen durch Psychodrama“ 64
4.4 Psychodrama und Ritual 67

5. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DES RITUALS..... 70

5.1 Das Wesen des Rituals 70
5.2 Formen des Rituals 73
5.3 Der Theatralitätsgehalt des Rituals - Gemeinsamkeiten Ritual und Theater 75
5.4 Das Ritual als „transformative Performanz“ 78

5.4.1 Transformation durch Theatralität am Beispiel japanischer Rituale..... 83
5.5 Das rituelle Theater oder der „performative turn“ 95

6. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DER THEATERPÄDAGOGIK, IM SPEZIELLEN AM BEISPIEL DES THEATERS AUGUSTO BOALS..... 104

6.1 Ästhetik als Chance zur Veränderung..... 104
6.2 Theaterpädagogik – ästhetische Erfahrung mit interdisziplinären Bezügen 106
6.3 Prinzipien und Zielsetzungen theaterpädagogischer Konzepte 110
6.4 Transformative Methoden innerhalb der Theaterpädagogik 117

6.5 Leben und Werk Augusto Boals im Überblick 125

6.5.1 „Theater der Unterdrückten“ - „Method of social change“ 127

6.5.2 „Der Regenbogen der Wünsche“ –
„method of individual change“ 137

6.5.2.1 Zu den Methoden und Techniken
des „Regenbogens der Wünsche“ 145

7. ZUSAMMENFASSUNG 157

8. LITERATUR 165

1. EINLEITUNG

1.1 Ausgangsfrage

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frage, ob theatrales Handeln zur Transformation der Akteurin, bzw. des Akteurs führen kann? Anhand eingehender Analysen am Beispiel des freien Spiels des Kindes, des Psychodramas, des Rituals und des Theaters Augusto Boals soll nachgewiesen werden, in wie weit die Theatralität dieser Prozesse transformative Wirkungsweisen bedingen kann oder anders formuliert, welche Wandlungskraft durch eine theatrale Aktion freigesetzt werden kann?

1.2 Zum Aufbau

In der Einleitung in **Kapitel 1** wird neben der Formulierung der Ausgangsfrage (1.1) dargelegt, wie die Untersuchungsschritte konzipiert wurden (1.2), die zur Beantwortung der Ausgangsfrage führen sollen. Im Abschnitt 1.3 wird Wesentliches zur Form der Arbeit angeführt. Darüber hinaus wird in Kapitel 1 erläutert, auf welchen Grundthesen die Arbeit aufbaut und welche Motive ihr voran gegangen sind (1.4).

In **Kapitel 2** erfolgt im ersten Untersuchungsschritt eine ausführliche Begriffsbestimmung von „Theatralität“, in der auch verdeutlicht wird, welche theatralen Formen außerhalb des Theaters existieren. Mit einem Blick auf die Anfänge des Theaterspiels wird im Abschnitt 2.2 auf die ursprünglichen Motive des Theaterspiels eingegangen und dargelegt, warum es sich dabei um ein „prä-ästhetisches“ Phänomen gehandelt hat. In der Folge wird im Abschnitt 2.3 der Begriff der „Transformation“ näher bestimmt und erklärt, weshalb dieser Begriff für die Arbeit herangezogen wurde.

Im Anschluss daran erfolgen eingehende Analysen über den möglichen Zusammenhang von Theatralität und Transformation am Beispiel des

freien Spiels des Kindes in **Kapitel 3**, des Psychodramas in **Kapitel 4** und des Rituals in **Kapitel 5**.

In **Kapitel 6** erfolgt eine Auseinandersetzung mit der Theaterpädagogik und deren Wirkungsmöglichkeiten im Allgemeinen. Im Anschluss daran wird das Theater Augusto Boals auf seinen Transformationsgehalt hin untersucht. Neben dem „Theater der Unterdrückten“ wird auch Boals neuere Methode „Der Regenbogen der Wünsche“ einer diesbezüglichen Analyse unterzogen.

In allen Untersuchungsschritten werden auch praktische Beispiele angeführt, die die aufgestellte These veranschaulichen und belegen sollen. In Kapitel 4 wird die Auswertung anonymer Fragebögen dargestellt und in das sechste Kapitel fließen die praktischen Erfahrungen der Verfasserin ein, die sie im Rahmen eines „Unsichtbaren Straßentheater“-Projektes gemacht hat.

Kapitel 7 bildet das Schlusswort. Darin werden die wesentlichsten Untersuchungsergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst und in Hinblick auf die eingangs gestellte Hauptthese reflektiert. Das sich daraus ergebende Fazit soll die im Titel angeführte Kernaussage der Arbeit, dass „Transformation durch Theatralität“ möglich ist, bestätigen.

1.3 Zur Form

An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, dass in den Kapiteln 4,5, und 6 von der Verwendung der weiblichen *und* der männlichen Form zugunsten einer besseren Lesart Abstand genommen wurde.

Um sprachliche Einseitigkeiten zu vermeiden beinhalten diese Kapitel männliche, weibliche und geschlechtsneutrale Formulierungen. Geschlechterspezifische Formulierungen innerhalb der angeführten Zitate, sowie im übrigen Text dieser Kapitel beziehen sich in der Regel auf beide Geschlechter.

1.4 Grundthese und Motiv der Arbeit

Immer wieder haben Theatermacher und –macherinnen, beispielsweise Brecht, auf die verändernde Kraft des Theaters hingewiesen, und es dahingehend konzipiert und eingesetzt. Im Unterschied zu einer solchen Rezeptionsästhetik, die sich in erster Linie mit der Wirkung des Stückes auf das Publikum auseinandersetzt, befasst sich die vorliegende Arbeit mit der Wirkung des Theaterspiels auf den Theaterspieler, bzw. auf die Theaterspielerin.

Durch das allgemeine Vermögen, in der theatralen Handlung innere Bilder zum Ausdruck zu bringen, können andere Formen von Wirklichkeiten in der Akteurin, bzw. im Akteur evoziert werden und dementsprechend andere Handlungsweisen in der theatralen Aktion „erprobt“ werden. Die auf diese Weise gemachten Erfahrungen können die Einstellung und das Bewusstsein der Akteurin, bzw. des Akteurs nachhaltig verändern und bis zu einer vollkommenen Verwandlung (Transformation) der Protagonistin, bzw. des Protagonisten führen.

Innerhalb der Theaterpädagogik wird (in vielen Fällen) diese Wirkung bewusst initiiert und darauf aufbauend gearbeitet. Darüber hinaus existieren jedoch noch weitere Prozesse, in denen dramatisch agiert wird und surreale Wirklichkeiten imaginiert werden. Diese Formen werden nicht als Theateraufführung bezeichnet und finden auch nicht im Theater statt, sie passieren spontan im privaten Raum oder auf eigens dafür konzipierten Plätzen. Die Rede ist vom freien Spiel des Kindes und von rituellen Handlungen.

Die vorliegende Arbeit möchte zeigen, dass beide Prozesse auch als theatrale Handlung zu verstehen sind und dass gerade in diesem Aspekt die Transformationskraft beider Ausdrucksformen begründet liegt.

Im Psychodrama bearbeitet die Protagonistin, bzw. der Protagonist im szenischen Spiel unbewältigte Situationen ihres, bzw. seines Lebens. Jakob Levy Moreno, der Begründer des Psychodramas, hat seine Methode ursprünglich aus dem Theaterspiel abgeleitet, genauer gesagt aus dem Stegreiftheater, zu dem ihn das freie Spiel der Kinder inspiriert hat. Vielfach gleicht das Psychodrama im Aufbau und in der Wirkungsweise einer Heilzeremonie, weswegen Moreno seine Methode auch als „therapeutisches Ritual“ bezeichnet hat. Durch diese spezielle Art des theatralen Spiels können die Teilnehmerinnen und Teilnehmer nicht nur zu anderen Sichtweisen gelangen, sondern auch andere Handlungsweisen erproben, was letztendlich zu deren Verwandlung führen kann. Das Psychodrama stellt somit für die vorliegende Arbeit ein weiteres wichtiges Untersuchungsfeld dar, und liefert auch aufgrund Morenos eigener Entwicklung, eine ideale Überleitung von der Analyse des freien Spiels des Kindes zu der des Rituals.

Nicht zuletzt gilt es die Theaterpädagogik selbst dahingehend zu erkunden, wo sie explizit eine Verwandlung der Protagonistin, bzw. des Protagonisten erzielen möchte. Manche dieser Methoden sind sehr eng mit dem kindlichen Spiel verwandt oder wurden aus dem Psychodrama abgeleitet. Die Theaterpädagogik bietet der Akteurin, bzw. dem Akteur die Möglichkeit innerhalb eines künstlichen Schutzraumes in Aktion zu treten. Die unmittelbare Erfahrung durch die so gesetzte Handlung kann zu einem Perspektivenwechsel führen, der sich selbst, aber auch die Umwelt in einem anderen Blickfeld sehen lässt. Auf „theaterspielerischer“ Weise kann dem Leben somit eine Wende gegeben werden.

Einer, der die Verwandlung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer zum Credo seiner gesamten Theaterarbeit gemacht hat, ist Augusto Boal. Seine Methoden „Das Theater der Unterdrückten“ und „Der Regenbogen der Wünsche“ dienen der Befreiung von gesellschaftlichen, aber auch individuellen Unterdrückungsmechanismen. Die vorliegende Arbeit geht diesen Techniken auf den Grund und zeigt, wie durch sie die Protagonistin, bzw. der Protagonist transformiert werden kann.

Andrea Gronemeyers Zusammenfassung über das Theater trifft im Wesentlichen die Genese und die wichtigsten Leitgedanken der vorliegenden Arbeit, weswegen die Verfasserin sie ihren Analysen gerne voranstellen möchte:

„Theaterspiel ist eine universelle menschliche Sprache. Es entspringt den menschlichen Grundantrieben zur Nachahmung, Mitteilung und Veränderung der wahrgenommenen Umwelt. Wer Kinder heranwachsen sieht, kann beobachten, wie der Mensch spielend und nachahmend lernt, sich in der Welt zu bewähren. Das Kind imitiert Wirklichkeit und stellt dabei zugleich seine Sicht der Welt dar. Im Kinder- wie im Theaterspiel manifestiert sich aber auch der menschliche Drang diese Wirklichkeit nicht einfach als Gegebenes hinzunehmen, sondern sie gewissermaßen *magisch* im Spiel und durch das Spiel zu verwandeln.“[1]

Theater kann also überall stattfinden und seine Motive gehen weit über eine reine Unterhaltungskunst hinaus. Es erfüllt zu allen Zeiten soziale und gesellschaftliche Funktionen. Im Theater spiegeln sich nicht nur individuelle Verhältnisse wider, sondern es gilt darüber hinaus, als Ausdruck und Zeichen verschiedener Kulturen und Gesellschaftsformen. In ihm finden Wünsche und Sehnsüchte der Menschheit ihren Raum und es ist getragen von der Hoffnung des Menschen auf Veränderung.

2. BEGRIFFSBESTIMMUNGEN UND RÜCKBLICK AUF DIE ERSTEN MOTIVE DES THEATERSPIELS

2.1 Begriffsbestimmung „Theatralität“

Obwohl die Anfänge theatralen Spiels, wie noch erläutert wird, bis in die Steinzeit zurückreichen, handelt es sich beim Begriff „Theatralität“ um einen relativ jungen Begriff, der im deutsprachigen Raum erstmals im 20. Jahrhundert auftauchte.

[1] Gronemeyer, Andrea, *Theater,* S. 8

Nachdem der Begriff (und dessen Bestimmungen) im angloamerikanischen Raum schon wesentlich früher behandelt wurde, führte ihn, laut Helmar Schramm, Paul Zumthor explizit 1983, in seinem Werk „Einführung in die mündliche Dichtung“, im deutsprachigen Raum ein, indem dieser bestimmte Postulate zum „Wesen des Theaters“[2] erhob.

Jene Bestimmungen wurden seither, bedingt durch zahlreiche Publikationen und wissenschaftlichen Beiträgen zu diesem Thema, ständig erweitert oder abgewandelt. So wurden zunehmend auch „außerkünstlerische oder nicht eindeutig ästhetisch dominierte Phänomene“[3] als theatrale Prozesse erkannt und folglich als solche definiert. Das Theatralitätskonzept hängt immer eng mit dem zu bestimmenden Kontext zusammen.

„Eine geschichtliche Verlaufform von „Theatralität“ ist nicht linear, sondern nur indirekt erschließbar, in dem der Theater-Begriff als kulturwissenschaftliches Diskurselement behandelt wird.“[4] Helmar Schramm bezieht sich mit dieser Aussage auf Erika Fischer-Lichte, die in ihrer „Semiotik des Theaters“ schreibt, dass die „heterogenen theatralischen Zeichen als Zeichen von Zeichen fungieren und über einen hohen Grad an Mobilität verfügen, weswegen unterschiedliche Zeichen identische Zeichenfunktionen wahrnehmen können.“[5]

Bereits in den 60iger Jahren hat der amerikanische Soziologe Erving Goffmann proklamiert: „Wir alle spielen Theater“, so der deutsche Titel seines 1959 erschienenen Werkes „The Presentation of Self in Everyday Life“[6].

---

[2] Zumthor, Paul, *Einführung in die mündliche Dichtung*, Berlin, 1983, zitiert nach: Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 24
[3] Fiebach, Joachim u. Mühl-Benninghaus, Wolfgang, (Hg.), *Herrschaft des Symbolischen*, S. 8
[4] Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 23
[5] Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters,* S. 186 - 187
[6] Vgl. Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater*. *Die Selbstdarstellung im Alltag*, München, 1983, (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959)

„Diesbezüglich fand Elizabeth Burns wichtige Anregungen bei Erving Goffman“[7] für ihr Theatralitätsmodell, das ebenfalls außerhalb des Theaters angesiedelt ist. Für sie ist Theatralität unter dem Aspekt des Wahrnehmungsmodus zu fassen, um theatrale Vorgänge „im diffusen Erscheinungsbild alltäglichen Lebens überhaupt registrieren zu können.“[8]

„Von solchen Voraussetzungen her zeigt es sich, dass Theatralität nicht allein als spezifische Form (mehr oder weniger spektakulärer) Bewegungen oder Sprachen aufzufassen ist, sondern dass sie auch durch eine besondere Form der Wahrnehmung konstituiert wird.“[9]

Der Ethnologe Victor Turner „entwirft sein Konzept des sozialen Dramas in strikter Analogie zu konventionellen Theaterformen“[10]. „Nach Turner gibt es eine dramatische Analogie, nach der u. a. soziale Konflikte einer dramatischen Struktur folgen.“[11]

Derartige Ansätze haben dazu geführt, dass Theatralität „als interdisziplinäres Diskurselement inzwischen das Interesse von Disziplinen wie Soziologie, Psychologie, Kultursemiotik, Medienwissenschaft, reflexiver Literaturwissenschaft, historischer Anthropologie und Ethnologie auf sich zieht“.[12]

Dies und die weltweit stattfindenden Veränderungen kultureller Praktiken haben es notwendig gemacht, dass die „traditionellen Grenzen des Theaterbegriffs und das gesamte Gegenstandsfeld der Theaterwissenschaft einer systematischen Revision unterzogen wurden“[13], wie dies etwa Joachim Fiebach seit Anfang der siebziger

---

[7] Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens*, S. 30
[8] Burns, Elizabeth, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life,* London, 1972, zitiert nach: Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 30
[9] Ebd*,* S. 29
[10] Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels,* Frankfurt am Main, 1989, (*From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, 1982), zitiert nach: Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 28
[11] Vgl. Turner, Victor, *The Anthropology of Performance,* New York, 1987, zitiert nach: Göttlich, Udo / Nieland, Jörg-Uwe / Schatz, Heribert, (Hg.), *Kommunikation im Wandel,* S. 12
[12] Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 22 - 24
[13] Ebd*,* S. 28

Jahren getan hat. Er und Erika Fischer-Lichte haben u. a. seither die „Theatralitätsdebatte“ innerhalb der Theaterwissenschaft geprägt.

Der Medienwissenschaftler Mike Sandbothe bezieht sich in seinem Aufsatz „Theatrale Aspekte des Internets“ vorwiegend auf ihre Arbeiten, somit bestimmt er Theatralität in einer „für die Theaterwissenschaft gängigen Verwendung“[14]. Sandbothe schreibt, „als exemplarische Theatralitätsbestimmungen, die von den meisten Theatralitätsforschern allen voran Erika Fischer-Lichte implizit oder explizit vorausgesetzt werden, zählen die Bestimmungen der Transitorität, Prozessualität und die Korporalität theatralen Verhaltens.“[15]

Hinsichtlich der Transitorität hält Erika Fischer-Lichte in ihrem Werk „Semiotik des Theaters“ fest: „Das materielle Artefakt des Theaters hat nicht – wie etwa ein Bild oder der Text eines Gedichtes – eine von seinem Produzenten abgehobene, fixierbare autonome Existenz, sondern existiert nur im Prozess seiner Herstellung. Das Transitorische des Theaters, wie Lessing es nannte, hat sein Eigenes nicht nur darin, dass es sich – wie Musik oder auch mündliche Erzählung – in der Zeit realisiert, sondern dass diese seine Realisation an ihre Urheber gebunden bleibt, keine übertragbare, wiederholbare selbständige Existenz besitzt.“[16]

Bezüglich der zweiten Grundbestimmung hat der Theaterwissenschaftler Joachim Fiebach in den siebziger Jahren „ausgehend von Brechts Straßenszene Theatralität als einen Prozess bestimmt, der sich in unmittelbarer Tätigkeit von Darstellenden und Zuschauern raumzeitlich entfaltet und verzehrt.“[17] Als prozessualer und dynamischer Vollzug

[14] Göttlich, U./ Nieland, J.-U. / Schatz, H., (Hg.), *Kommunikation im Wandel*, S. 18
[15] Sandbothe, Mike, *Theatrale Aspekte des Internet. Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität,* in: Göttlich, Udo / Nieland, Jörg-Uwe / Schatz, Heribert, (Hg.), *Kommunikation im Wandel,* S. 210,
[16] Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters,* S. 15
[17] Fiebach, Joachim, *Brechts Straßenszene. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells,* in: „Weimarer Beiträge“, Heft 2, 1978, S. 127, zitiert nach: Sandbothe, M., *Theatrale Aspekte des Internet,* in: *Kommunikation im Wandel,* S. 210

grenzen er und Fischer-Lichte (u. a.) „Theatralität von der monumentalen Statik schrift- und bildhafter Strukturen“[18] ab.

Die „dritte begriffliche Erweiterung des Theatralitätskonzepts […] betrifft die Voraussetzung der Korporalität, d.h. die Körperhaftigkeit oder Körpergebundenheit theatraler Prozesse. Diese Voraussetzung markiert einen zentralen Bestandteil des modernen Theatralitätsverständnisses.“[19] Diesbezüglich schreibt Helmar Schramm: „Wie auch immer Theater definiert werden mag, unumstritten dürfte die Tatsache sein, dass es sehr wesentlich mit der physischen Präsenz darstellender Personen verbunden ist.“[20]

Demnach widmet Schramm „dem Komplex körperlich-gestischer Bewegungen auch bei der weiteren Erforschung der kulturgeschichtlichen Rolle von Theatralität besondere Beachtung.“[21]

Zusammenfassend bezeichnet Sandbothe als „theatral“ „theaterähnliche Aufführungen, in deren Zentrum die dramatische Inszenierung fiktionaler Handlungsabläufe […] stehen“[22]. Dazu zählen alle Formen alltäglicher Selbstdarstellung auf einer mehr oder weniger öffentlich zugänglichen Bühne. In Hinblick auf die Reproduzierbarkeit medialer Theatralität weist Sandbothe darauf hin, „die Differenz von medialen und nicht-medialen Darstellungsformen als eine Binnendifferenz von Theatralitätstypen zu verstehen, die jeweils ihre Eigenarten und Besonderheiten haben und nicht von vornherein normativ zu evaluieren sind.“[23]

Nach dem Erachten der Verfasserin der vorliegenden Arbeit trifft diese Erklärung im Grunde auf alle theatralen Prozesse zu, die außerhalb des

[18] Sandbothe, Mike, *Theatrale Aspekte des Internet. Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität*, in: Göttlich, Udo / Nieland, Jörg-Uwe / Schatz, Heribert, (Hg.), *Kommunikation im Wandel*, S. 214
[19] Ebd., S. 215
[20] Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens*, S. 258
[21] Ebd.
[22] Sandbothe, Mike, *Theatrale Aspekte des Internet. Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität*, in: Göttlich, Udo / Nieland, Jörg-Uwe / Schatz, Heribert, (Hg.), *Kommunikation im Wandel,* S. 216
[23] Ebd., S. 212

Theaters angesiedelt sind. Jene verweisen oft „auf eine grundlegende Tiefentheatralisierung der symbolischen Formen menschlicher Kommunikation.“[24], wie sie von Turner und Goffman beschrieben werden. In diesem Zusammenhang wird als wesentliches Moment des Theatralen seine interaktive und symbolhafte Bestimmung genannt.

Neben dem Spiel finden sich auch in politischen und institutionellen Ereignissen theatrale Elemente. Bezug nehmend auf den Theatralitätsgehalt des Rituals, ist der von Milton Singer ausgehende Begriff der „Cultural Performance“ zu nennen. Demnach werden besondere Formen kultureller Praktiken als Performances bezeichnet. „Religiöse gebundene Rituale und Zeremonien hätten als solche „Cultural Performances“ viele gemeinsame Züge mit den eher säkularen Darstellungen in Theaterhäusern, […].“[25]

Auf die Gemeinsamkeiten beider Bereiche und wie derartige „Cultural Performances“ „prozesses of social and cultural change“[26] darstellen, wird im Kapitel 5 noch genau eingegangen.

Abschließend zum Theatralitätsdiskurs soll hier noch der Ansatz Evreinovs angeführt werden, den Rudolf Münz in „Theatralität und Theater“ zitiert, darin plädiert Evreinov bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts für die „Entgrenzung des Theaterbegriffs bis zu dessen vollständigen Auflösung.“[27] Demnach kann der Theaterbegriff auf beliebige Erscheinungen der Lebenswelt bezogen werden.

---

[24] Sandbothe, Mike, *Theatrale Aspekte des Internet. Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität,* in: Göttlich, Udo / Nieland , Jörg-Uwe / Schatz, Heribert, (Hg.), *Kommunikation im Wandel,* S. 217

[25] Singer, Milton, *When a Great Tradition in a Metropolitan center: Madras,* 1959, S. 145, zitiert nach: Fiebach, Joachim u. Mühl-Benninghaus, Wolfgang, (Hg.), *Herrschaft des Symbolischen,* S. 7

[26] Singer, Milton, *When a Great Tradition Modernizes,* London, 1972, S. 71, in: Fiebach, Joachim u. Mühl-Benninghaus, Wolfgang, (Hg.), *Herrschaft des Symbolischen,* S. 7

[27] Xander, Harald, *Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs*, in: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, hrsg. v. Fischer-Lichte, E., Tübingen, 1994, S. 114, zitiert nach: Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater,* S. 26

2.2 Die ersten Motive des Theaterspiels als Zeichen eines „prä-ästhetischen Phänomens“[28]

Als eine Tiefentheatralisierung menschlicher Kommunikation sind auch die ersten Formen theatralen Spiels zu verstehen. Aufschluss darüber geben steinzeitliche Höhlenbilder, die Menschen mit Tierverkleidungen zeigen. Als ältestes Zeugnis theatralen Spiels gilt die zwischen 30 000 und 13 000 v. Chr. entstandene Darstellung in der Höhle Trois Fréres in den französischen Pyrenäen.

Weitere „Höhlenbilder, wie die der tanzenden und in Leopardenfelle gehüllten Jäger aus Catal Hüyük (Türkei) überliefern die Verwendung von Masken, Kostümen, Requisiten und Musikinstrumenten.“[29] Abbildungen dieser Art zeigen szenischen Darbietungen, die für die damalige Zeit üblich waren.

Die Theaterwissenschaftlerin Andrea Gronemeyer schreibt, dass vermutlich aufgrund fehlender Sprache, Erlebnisse der Jagd im Lager nachgespielt, und auf diese Weise anderen „mit-ge-teilt“ wurden. Die Anfänge des Theaterspiels erfüllten somit keine ästhetischen Belange, sondern dienten der Interaktion und im Weiteren, wie noch ausgeführt wird, auch der Transformation der Teilnehmer.

Denn im nächsten Schritt, so Gronemeyer, ist man dazu übergegangen, „ein ähnliches Spiel bereits vor der Jagd aufzuführen“[30], wodurch eine bestimmte Wirkung erzielt werden sollte. Beispielsweise „zog sich der eiszeitliche Jäger das Fell eines Raubtiers über, um dessen Magie auf sich zu übertragen. Wählte er stattdessen die Maske seiner Beute, so in der Hoffnung, sich möglichst nahe und unbemerkt anschleichen zu können.“[31]

[28] Vgl. Münz Rudolf, Theatralität und Theater, S. 26
[29] Gronemeyer, Andrea, *Theater,* S. 9
[30] Ebd.
[31] Ebd.

Rückblickend lassen sich die möglichen Auswirkungen derartiger Verhaltsformen leider nicht mehr feststellen. Feststeht jedoch, dass „Rituale der Naturvölker v. a. der Beschwörung von Fruchtbarkeit, Jagdglück und erfolgreicher Ernte bis heute gelten.“[32] Besonders durch zeremonielle Tänze wird versucht, den „Erfolg des Unternehmens magisch zu beeinflussen.“[33] Gronemeyer beschreibt den Tanz als die „Urzelle des Theaters“[34] Er entstand als „Ausdruck des Drangs, seelischen Erlebnissen körperlichen Ausdruck zu verleihen, und wurde zum Grundelement kultischer Handlungen auf der ganzen Welt.“[35] Aber auch Phänomene der Naturgeschichte, der Lebenslust und Gemeinschaftsereignisse, etwa Hochzeiten oder Begräbnisse, werden „theatralisiert“, wodurch diese eine besondere Bedeutung mit nachhaltigem Effekt erlangen.

Es stellt sich für die Verfasserin der vorliegenden Arbeit daher die Frage, welche Bedeutung der Theatralität hinsichtlich der Wirkungsweise ritueller und kultischer Handlungen zukommt? Rund um den Ritus wird diese Frage in Kapitel 5 noch eingehend behandelt. Allgemein ist fest zu halten, dass die Wirkungseffekte theatralen Spiels in der Kraft der Imagination begründet liegen, die innerhalb derartiger Prozesse freigesetzt wird. „Unter Imagination wird ein bildhaft anschauliches Denken verstanden.“[36] Bei dem Vorgang werden mittels der eigenen Vorstellungskraft visuelle, symbolhafte innere Bilder erzeugt, wodurch es zu einer tief greifenden Wirkung auf Körper und Geist kommt. Jener gedankliche Vorgang erfasst erwiesenermaßen die Muskulatur, den Kreislauf und das gesamte Nerven- und Sinnessystem und stellt somit die Hauptursache für Krankheit und Gesundheit dar. „Das eigene Vorstellungsbild ist das älteste und wichtigste Heilmittel im Heilungsprozess“[37], schreibt Jeanne Achterberg, weswegen sie in der Medizin schon immer eine Schlüsselrolle gespielt hat, mittlerweile jedoch gerade dort in Vergessenheit geraten ist.

[32] Gronemeyer, Andrea, *Theater*, S. 9
[33] Ebd.
[34] Ebd.
[35] Ebd., S. 10
[36] Fritz, Andrea, *Das Rollenspiel – eine Methode in der Erwachsenenbildung,* S. 58
[37] Achterberg, Jeanne, *Die heilende Kraft der Imagination,* S. 25

Im Theaterspiel, sowie bei allen Formen theatralen Wirkens, wird die Vorstellungskraft verstärkt angeregt und die Imagination als Mittel eingesetzt, sich in andere Figuren, Orte oder Lagen zu versetzen. Indem Gedachtes auch gezeigt wird, sich quasi im Theaterspiel zu einer Handlung formt, bahnt sich einerseits für das „im Kopf erlebte“ der Weg nach außen und andererseits wird Anschauungsmaterial und Stoff für neue Bilder erzeugt. Wer Kindern beim Spielen zusieht, wird den Umstand bestätigen, dass sie durch das Spiel selbst, zu immer neuen Varianten und Kreationen des Spiels inspiriert werden. Manche dieser „spielerischen“ Erfahrungen werden mehr und mehr verinnerlicht und fließen so in das alltägliche Handeln ein.

Auf diese Weise kann die Einstellung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer der theatralen Aktion nachhaltig verändert werden. Die gewandelte Vorstellung verursacht nicht nur, dass der Spieler, bzw. die Spielerin anders fühlt, anders denkt und sich in der Folge auch anders verhält, es kann dadurch auch zu tiefgreifenden physiologischen Veränderungen kommen. Das Theaterspiel kann sozusagen zur Transformation des Protagonisten, bzw. der Protagonistin führen. Es gilt derartige Phänomene zu erkennen und zu nützen, nicht nur im theaterpädagogischen Bereich, sondern auf allen Ebenen des menschlichen Seins.

2.3 Erläuterungen zum Begriff „Transformation“

„Das Selbst löst sich, indem es sich in einem Gebilde der ästhetischen Phantasie objektiviert, aus seiner Einzelheit; aber seine individuelle einmalige Bewegtheit ist dennoch in diesem Gebilde nicht untergegangen, sondern besteht eben in ihm fort und teilt sich durch seine Vermittlung allen denen mit, die reiner Auffassung fähig sind.“[38]

Allgemein bezeichnet der Begriff „Transformation“ (lateinisch: Umformung) die Veränderung der Gestalt, bzw. der Form oder der Struktur. Die Transformation kann ohne Verlust der Substanz bzw. des Inhalts erfolgen.

[38] Cassirer, Ernst, *Kants, Leben und Lehre,* Berlin, 1921, zitiert nach: Küker, Andreas, *Transformation, Reflexion und Heterogenität,* S. 39

Speziell in der Dramaturgie bedeutet Transformation die Veränderung des Protagonisten während einer Geschichte. Dabei steht am Anfang häufig ein Problem, das am Ende gelöst ist.[39]

Der Begriff „Transformation“ stammt ursprünglich aus dem Bereich der Physik, mittlerweile ist er keiner speziellen Fachrichtung mehr zugeordnet. In jüngster Zeit hat der Begriff im Kunst- und Kulturbereich eine eigene Bedeutungsvielfalt erlangt, die unter anderen genährt wird von Philosophen, wie Ernst Cassirer, der „Kunst als Energie für Verwandlungen schlechthin begreift“[40], und demnach in seinem Werk attestiert: „Kunst wandelt“[41]. In seiner nun interdisziplinären Eigenschaft vermag der Begriff theaterwissenschaftliche oder philosophische Phänomene genauso zu erfassen, wie soziologische und psychologische.

Somit können Transformationsprozesse, je nach betrachtetem Kontext, zur Persönlichkeitsentwicklung, zur Selbstverwirklichung, zur Angstauflösung genauso wie zur Ganzwerdung, zur Bewusstseinsbildung, zur Läuterung oder zur Heilung des Akteurs, bzw. der Akteurin führen.

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass die transformative Kraft derartiger Phänomene aus dem theatralen Spiel resultiert. In den folgenden Kapiteln soll dieser Wirkungsweise am konkreten Beispiel nachgespürt werden. Dabei war es der Verfasserin der Arbeit wichtig, unterschiedlichste Bereiche für die Analyse heranzuziehen. Wodurch nicht nur die Vielfältigkeit theatralen Spielens demonstriert wird, sondern auch gezeigt wird, wie sich dessen transformative Kraft in den unterschiedlichsten Kontexten konkret entlädt.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Untersuchung nicht jene Transformationsaspekte erfassen möchte, die die Protagonistin, bzw.

[39] http://de.wikipedia.org/wiki/Transformation, 26.12.2007, S. 1 von 2
[40] Cassirer, Ernst, *Kants, Leben und Lehre,* Berlin, 1921, zitiert nach: Küker, Andreas, *Transformation, Reflexion und Heterogenität,* S. 14
[41] Ebd.

der Protagonist für das Spiel, für die Rolle bewusst vornimmt,[42] sondern es soll beleuchtet werden, welche Auswirkung das Theaterspiel auf die Akteure hat, also wie die Rolle, das theatrale Spiel, die Protagonistin, bzw. den Protagonisten verwandelt.

3. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DES FREIEN SPIELS DES KINDES

3.1 Das „Spiel“ als Gegenstand der Ästhetik

Im 18. Jahrhundert stieß Alexander Gottlieb Baumgarten bei seiner Suche nach einer Theorie der Ästhetik auf das „scheinbar zufällige Spiel“[43]. In der Folge definierte er das Erzählen, das Erfinden von Spielen als Form der „ästhetische Übung“. „Seine Überlegungen im Hinblick auf die ästhetische Disposition gehen davon aus, dass jedem Begehrungsvermögen ein Bedürfnis nach Kommunikation und Darstellung immanent ist.“[44]

Gronemeyer weist in ihrem Werk „Theater“ mehrmals auf gewisse Parallelen zwischen Theater- und Kinderspiel hin. Die Theaterpädagogin Karola Wenzel sieht den Ursprung des Kindertheaters im kindlichen Spiel begründet[45] , sie warnt jedoch vor einem leichtfertigen Umgang mit dem Begriff „Spiel“, der sich „durch seine Vielseitigkeit und seine Alltagsbedeutungen schnell anderen Verständniszusammenhängen anschmiegt“[46].

[42] Mit dieser Art der *Selbsttransformation im Rahmen des Spielgeschehens* befasste sich u. a. Schechner, R., 1990
[43] Solms, Friedrich Wilhelm, *Die Anfänge der Ästhetischen Theorie bei A. G. Baumgarten und J.G. Herder,* S. 108
[44] Ebd., S. 102
[45] Wenzel, Karola, *Arena des Anderen.* S. 15
[46] Ebd., S. 46

Auch Ulrike Hentschel trennt sehr präzise zwischen einen Spiel- und einem Theaterbegriff, differenziert die Begriffe jedoch nicht in historischer Perspektive.[47]

Diese Beispiele demonstrieren, den seit langem existierenden Diskurs über die Frage, in wie weit das Kinderspiel als ästhetische Kategorie aufzufassen ist?

Überlegungen dieser Art führen zu der, für dieses Kapitel, wesentlichen Frage, über welchen Theatralitätsgehalt das kindliche Spiel verfügt? In Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ wird die Frage thematisiert, ob dem Spiel oder dem Kindertheater ein höherer Bildungsauftrag zugesprochen werden kann? Auch dieser Diskurs ist für das vorliegende Kapitel nicht unerheblich, da er zu den Aspekten führt, welche das freie Kinderspiel erwirken kann.

Zur thematischen Annährung und begrifflichen Differenzierung erfolgt zunächst eine genaue Präzisierung des Begriffes „Spiel“. Trotz grundsätzlicher Differenzen wird sich zeigen, dass viele Aspekte dabei mit der ästhetisch-theatralischen Praxis korrelieren.

3.2 Das „Spiel“ im Allgemeinen

Gregory Bateson (1981) spricht vom Spiel als einer hoch entwickelten Form der Kommunikation. Eine grundsätzliche Voraussetzung für das Spiel ist für ihn das Ineinanderwirken eines unbewussten Denkprozesses (Primärprozess) und des bewussten Denkens (Sekundärprozess).[48]

Laut Johan Huizinga ist Spielen „älter als Kultur.“[49] Er vertritt die Ansicht, dass „menschliche Kultur im Spiel – als Spiel – aufkommt und sich

[47] Vgl. Hentschel, Ulrike, *Theaterspielen als ästhetische Bildung,* Weinheim, 1996, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 46
[48] Vgl. Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion,* S. 56
[49] Huizinga, Johan, *Homo ludens,* S. 9

entfaltet.“[50] Das Spiel ist also älter als Sprache, Schrift, Kunst und sogar älter als der Mensch selbst, denn auch Tiere verwenden diese Metakommunikation untereinander.

Dennoch gibt es erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts wissenschaftliche Diskurse über das Spiel. Huizinga prägte in seinem kulturanthropologischen Werk „Homo ludens“ den Begriff der „Ludologie“ (von lat. ludus = Spiel). Seither kennzeichnet dieser Begriff die Lehre vom Spiel. Huizinga beschreibt das Spiel damit, dass sich die Menschheit im Spiel immer wieder ihren „Ausdruck für das Dasein, eine zweite erdichtete Welt neben der Welt der Natur schafft.“[51]

Als formale Kennzeichen des Spiels führt er an, dass es „zunächst und vor allem ein freies Handeln ist. […] Es wird nicht durch physische Notwendigkeit auferlegt und noch viel weniger durch sittliche Pflicht.“[52] Als zweites Kennzeichen führt er an, „dass das Spiel nicht das gewöhnliche oder das eigentliche Leben ist.“[53] Es ist vielmehr ein Heraustreten aus diesem. Und weiters schreibt er „sondert es sich vom gewöhnlichen Leben durch seinen Platz und seine Dauer ab.“[54] Somit bilden Abgeschlossenheit und Begrenztheit sein drittes Kennzeichen.

Vordergründig wird durch das Spielen kein Zweck verfolgt. „Eine Zweckhaftigkeit über das Spiel hinaus kann ausgeschlossen werden“[55]. Was jedoch nicht bedeutet, dass Spielen zwecklos ist. „Das Spiel ist, vom Spielenden her betrachtet, selbstzweckhaft“[56], sein Sinn ist ein „reines Sich-selbst-Darstellen“[57] Obwohl der Umstand des Spielens vordergründig als nicht nötig erscheint, wird er dennoch sowohl vom Kind, als auch vom Erwachsenen angestrebt.

---

[50] Huizinga, Johan, *Homo ludens,* S. 7
[51] Ebd., S. 12
[52] Ebd., S. 15
[53] Ebd.
[54] Ebd., S. 17
[55] Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion,* S. 57
[56] Zdarzil, Herbert, *Pädagogische Anthropologie,* S. 153
[57] Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode,* S. 97 u. 100

Der Grund dafür liegt im einzigen Motiv des Spielens begründet, nämlich im damit verbundenen Vergnügen, dass entweder aus dem „freudig, lustigen Dabeisein“[58] oder aus dem „Umstand, dass für den Spielenden sich am Spielgegenstand neue Wirkungen zeigen“[59], resultiert.

Der französische Psychologe Jean Cháteau schreibt diesbezüglich: „Der spielerische Genuss ist nicht nur ein Genuss der Tätigkeit […]. Er ist Genuss der Tätigkeit als Erfolg, als Zeichen des Ich.“[60]

Durch das Spiel werden innovative Energien freigesetzt, die den Spieler, bzw. die Spielerin kreative Lösungen für festgefahrene Probleme finden lässt. Somit kann durch das Spiel Neues kennen gelernt werden und Strukturen verändert werden. Dieses transformative Potential lässt sich jedoch nicht für alle Spielweisen proklamieren.

Huizinga unterscheidet grundsätzlich zwei Formen des Spiels, die sich für ihn größtenteils von zwei Aspekten herleiten lassen. Zum einen ist „das Spiel ein Kampf um etwas oder eine Darstellung von etwas.“[61]

Im Folgenden wird das darstellende Spiel Gegenstand näherer Betrachtung sein, da die Verfasserin der vorliegenden Arbeit davon ausgeht, dass primär in dieser Form des Spiels jenes beschriebene Transformationspotential zu finden ist. Neben seinen wichtigsten Merkmalen werden auch seine unterschiedlichen Ausprägungsformen und Anwendungsgebiete vorgestellt. Im Anschluss daran wird der Transformationsgehalt des darstellenden Spiels des Kindes untersucht.

---

[58] Rüssel, A, *Spiel und Arbeit in der menschlichen Entwicklung,* in: *Handbuch der Psychologie*, Göttingen, 1959, S. 503, zitiert nach: Zdarzil, Herbert *Pädagogische Anthropologie,* S. 153

[59] Zdarzil, Herbert, *Pädagogische Anthropologie,* S. 153

[60] Cháteau, Jean, *Das Spiel des Kindes,* Paderborn, 1969, S. 31, zitiert nach: Zdarzil, Herbert, *Pädagogische Anthropologie,* S. 154

[61] Huizinga, Johan, *Homo ludens*, S. 20

3.3 Begriffsbestimmungen „Darstellendes Spiel“ und „Rollenspiel“

Huizinga beschreibt das darstellende Spiel damit, „dass man etwas natürlich Gegebenes Zuschauern vorführt.“[62] Durch die Vorstellung wird das Dargestellte zu etwas „Ungewöhnlichem, höchst Besonderem, denn es kommt dabei zum „Heraustreten aus der gewöhnlichen Wirklichkeit“[63]. Durch die Darstellung wird die dargestellte Wirklichkeit, laut Huizinga, somit in eine höhere Ordnung übertragen.

An anderer Stelle heißt es „darstellendes Spielen ist geprägt durch genuine Umsetzung innerhalb einer spielerischen Auseinandersetzung mit dem im Leben Wahrgenommenen, Bewusstgewordenen und Erkannten im eigenen reflexiven Wirklichkeitsbezug.“[64] „Demnach kann vom Menschen nur etwas dargestellt werden, zu dem er in vermitteltem Bezug steht […].“[65] Wobei die Darstellung auch die imaginierte Welt des Darstellers ausdrücken kann, wie es beispielsweise im Kinder- oder Theaterspiel geschieht.

Im Leben des Kindes ist, laut Huizinga, das zur Schau stellen seiner imaginierten Wirklichkeit schon sehr erfüllt von Verbildlichung. Im Spiel bildet das Kind etwas anderes nach, meist stellt es sich dabei etwas Schöneres, Erhabeneres oder Gefährlicheres vor, als es gewöhnlich ist. Es ist Prinz, Zauberer, böse Hexe oder Tiger. „Das Kind gerät dabei dermaßen außer sich, dass es fast schon meint, es sei es, ohne damit das Bewusstsein der gewöhnlichen Wirklichkeit ganz zu verlieren.“[66]

Somit gelangt im darstellenden Spiel ein inneres Bild zu einer äußeren Darbietung. Dabei werden auch Gestaltungselemente des darstellenden Genres als Hilfsmittel angewandt, die im nächsten Abschnitt noch genau untersucht und beschrieben werden.

---

[62] Huizinga, Johan, *Homo ludens*, S. 21
[63] Ebd.
[64] Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion*, S. 54
[65] Ebd., S. 55
[66] Huizinga, Johan, *Homo ludens, S*. 21

Allgemein ist zu sagen, dass im darstellenden Spiel „jedwede Form von Rollenspiel, sei es rituellen, religiösen, therapeutischen oder kindlichen Ursprungs“[67] seine Anwendung findet. Darüber hinaus können „theaterpädagogische Strategien, schauspieltechnische Konzepte, alle (Ausdrucks)Formen von Theater, Literatur sowie der Einsatz der Sprache und des Körpers“[68] zum Einsatz gelangen.

„A. Barz macht mittels eines mehrstufigen Kommunikationsmodells und an Hand der Begriffe Spieler, Rolle und Figur deutlich, dass das darstellende Spiel zwar dem Rollenspiel entstammt, aber innerhalb der psychischen Ontogenese über dieses hinausführt.“[69] Laut seiner Ansicht liegt der Unterschied zwischen beiden darin, dass das Rollenspiel auf der Darstellung der Rolle basiert und die Allgemeinheit kennzeichnet und das darstellende Spiel hingegen auf der Figur gründet und die Darstellung des Besonderen anstrebt.[70]

Plessner sieht in der „gebrochenen Ursprünglichkeit“, in der Fähigkeit des Menschen, sich zu sich selbst zu verhalten, d.h. anders zu sein als er in seiner Totalität ist, eine Freiheit, die es ihm erlaubt, Möglichkeiten des eigenen Daseins zu entwerfen. „Nicht der vorgegebene Text, erst der eigene Entwurf macht den Spieler zu seinen Möglichkeiten frei. In der Repräsentation und im szenischen Spiel wird er sich dessen bewusst, dass er ständig eine *exzentrische Position zu sich selbst* einnimmt; aber während ihm hier die Mühe der Bildkomposition erspart bleibt, zwingt ihn gerade das freie Spiel, Kompositionen zu ersinnen. Nach Plessner ist die gebrochene Ursprünglichkeit sowohl die Besonderheit menschlicher Existenz als auch die Grundlage bewussten Rollenspiels.“[71]

---

[67] Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion,* S. 54
[68] Ebd.
[69] Weintz, Jürgen *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 319
[70] Vgl. Barz, A., *Psychologische Aspekte des Darstellenden Spiels*, Diss., 1989, Leipzig, S. 57f., zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 319
[71] Plessner, Helmuth, *Zur Anthropologie des Schauspielers. Festschrift für H.J. Pos,* Amsterdam 1948, Abdruck in: Plessner, Helmuth, *Zwischen Philosophie und Gesellschaft,* Frankfurt, 1979, zitiert nach: Wolfersdorf, Peter, *Darstellendes Spiel und Theaterpädagogik*, S. 7

Das Rollenspiel als mögliche Ausdrucksform des darstellenden Spiels findet in verschiedenen Bereichen seine Anwendung. In der vorliegenden Arbeit wird seine Bedeutung innerhalb des Psychodramas noch vorgestellt. Rollenspiel kann definiert werden als Probehandlung im Spielraum. Weiters als eine auf wenigen Verabredungen beruhende spielerische Improvisation zwischen Akteuren, die zugleich als Spieler in fiktiven, angenommenen Rollen, wie als Personen, also in realen Bezügen gegenwärtig sind.[72]

Neben dem interaktiven Spiel werden auch Regeln vereinbart, welche das Spiel strukturieren und eingrenzen. Spontan tritt dieses Rollenspiel im Kinderspiel auf, es gibt jedoch noch weitere Formen des Rollenspiels. Grundsätzlich kann man zwischen reglementierten und spontanen Rollenspielen unterscheiden. Frei assoziierte und spontane Rollenspiele werden von den Spielteilnehmern und –teilnehmerinnen während des Spiels mit der Phantasie gestaltet. Das Spiel unterliegt offenen Vereinbarungen bzw. Szenarien, ferner kann Spielzeug verwendet werden. Beispiele für kindliche Rollenspiele sind „Mutter-Vater-Kind“, „Räuber und Gendarm“ oder „Cowboy und Indianer“. Meist werden diese Spiele spontan und in ständig wechselnden Szenarien gespielt.[73] Ab dem Moment, wo Kinder sich selbst als eigenständige Wesen erfassen können, sind sie in der Lage freie Rollenspiele zu praktizieren.

Als handlungsbezogenes Spielverfahren, das die Verstandes-, Gefühls- und Aktionsebene gleichermaßen berücksichtigt, erscheint das Rollenspiel besonders geeignet, individuelle und soziale Mechanismen des Verhaltens bewusst zu machen.[74] „Es lenkt als Simulationsverfahren – ähnlich wie das Theater – den Blick auf Realitätsausschnitte und hierbei speziell auf menschliche Interaktionsprozesse.“[75]

[72] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 309
[73] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Rollenspiel_(Spiel), 12.12.2007, S. 1 von 4
[74] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 309
[75] Ebd., S. 312

Neben dem Rollenspiel zählen die Pantomime, das Stegreifspiel, sowie das Schatten- und Handpuppenspiel ebenfalls zu möglichen Varianten des darstellenden Spiels. Mit seinen unterschiedlichen Ausprägungen findet das darstellende Spiel Anwendung innerhalb unterschiedlicher Kontexte, beispielsweise im Kunstbereich, in der Psychotherapie oder in der Pädagogik.

„Der Begriff *Darstellendes Spiel* ist im Wesentlichen auf Theaterspiel im schulischen Bereich bezogen.“[76] In Deutschland gibt es das Unterrichtsfach „Darstellendes Spiel“, dabei werden Kinder zu Interaktionsspielen, Ausdrucks- und Improvisationsübungen und zu der Auseinandersetzung mit verschiedenen technischen Mitteln und Requisiten motiviert. Im weitesten Sinn stellt das Fach „Darstellendes Spiel“ Lernen durch Erfahrung dar. Es soll die Lust am Spiel und die Lebensfreude der Kinder wecken. Durch die Auseinandersetzung mit den eigenen Gefühlen und Bedürfnissen kann die Selbstwahrnehmung und das Selbstbewusstsein gestärkt werden. Durch das Fach „Darstellende Spiel“ können Aggressionen abgebaut und die Kreativität gefördert werden.[77]

Es stellt sich die Frage, ob derartige Effekte auch im spontanen, darstellenden Spiel des Kindes zu finden sind, das es mit Freunden oder auch alleine vollzieht? Im Folgenden wird das spontane, darstellende Kinderspiel einer diesbezüglichen Analyse unterzogen.

Jenes regelfreie Spiel wird im Übrigen als „Freies Spiel“ definiert. Bei näherer Betrachtung ist zu erkennen, dass das freie Spiel immer ein darstellendes Spiel ist, weswegen im weiteren Verlauf der Arbeit nur mehr vom „freien Spiel“ gesprochen wird.

[76] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 191
[77] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Darstellendes_Spiel, 15.12.2007, S. 1 von 1

3.4 Der Theatralitätsgehalt des freien Spiels des Kindes

Es gilt nun zu untersuchen, welche theatralen Aspekte sich im freien Kinderspiel finden? Diesbezüglich möchte die Verfasserin die wissenschaftliche Arbeit Karola Wenzels heranziehen, die in ihrem Buch „Arena des Anderen“ der Frage nachgeht, in wie weit „Theater mit Kindern als eigenständige Kunstform zu verstehen ist, derer sich Kinder in ihrer Auseinandersetzung mit der Welt bedienen können?“[78] Theatralität versteht Wenzel in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte als „soziologische Kategorie, zu der nicht nur die offensichtlichen Formen unseres körperlichen Ausdrucks gehören, sondern alles, was uns bewegt und zum Ausdruck gebracht wird.“[79]

Karola Wenzel zeigt u. a. auf, „dass Kinder bereits in ihrem freien Spiel, mit dem Widerstand der Dinge, Gefühle, Erlebnisse ringen, sich darstellen zu lassen.“[80] Sie stützt sich dabei auf die Ergebnisse der englischsprachigen Studie von Faith Gabrielle Guss „die in einem interdisziplinären Ansatz die ästhetischen Qualitäten, die ästhetischen Strukturen des freien Spiels von Kindern auf dem Hintergrund sowohl der theaterästhetischen Theorie als auch der kulturanthropologischen Theorie beschreibt.“[81]

Zunächst war das Ziel der Studie von Guss, dass diese nach „mehr Wissen über dramatische Spielformen suchte, um theatralen Prozessen mit Kindern als auch Theaterproduktionen für Kindern neue Impulse zu geben“.[82] Ihr Ausgangspunkt war, Ähnlichkeiten zwischen Spiel, Theater und Performance zu definieren. Dabei stellte sie fest, dass die Spielforschung von einem „entwicklungspsychologisch funktionalen, erzieherischen Denken geprägt ist“[83], während ästhetische Dimensionen des Kinderspiels dabei nur selten gestreift werden.

---

[78] Wenzel, Karola, A*rena des Anderen,* S. 12
[79] Ebd., S. 11
[80] Ebd.
[81] Guss, Faith Gabrielle, *Drama Performance in Children´s Play-culture. Possibilities and Significance of Form,* Oslo, 2001, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen, S.* 15
[82] Wenzel, Karola, *Arena des Anderen*, S. 98
[83] Ebd., S. 99

Wenzel und Guss betonen explizit die Nichtgleichsetzung von „theatral-ästhetischen Formen im Spiel der Kinder mit dem Theaterspiel von Kindern“[84]. Karola Wenzel schreibt, „dass alle ästhetischen Formen des Kinderspiels, weder gleich Kunst sind, noch eine Vorstufe von Kunst. Aber sie sind und bleiben als vorhandene kulturelle theatrale Spielform des Alltags Grundlage und Reibungsfläche jeder künstlerisch-theatralen Arbeit.“[85] Als solche verfolgt sie in ihrer Arbeit die ästhetischen Implikationen von Kinderspielen und deren Verwandtschaft zum postmodernen Theater. In „Arena des Anderen“ führt Wenzel Beispiele von Kinderspielen an, denen sie persönlich beigewohnt hat. Sie findet darin eine Bandbreite an verfremdend theatral-ästhetischen Formen, die sich von den Formen besonders der postmodernen Theaterkunst kaum unterscheiden:

„Dazu gehören das schlagartige Ein- und Aussteigen in Rollen, der schlagartige Wechsel von Rollen, das Bedienen mehrere Rollen simultan im Wechsel, ein Spielen mit imaginären Rollen, ein Darstellen von Vergangenem, ironische Brechungen, die Darstellung von Alternativen, eine Transparenz von Umbau, Vorbereitung und Spiel, Überzeichnung, Wiederholung, Rhythmisierung und auch das psychologische Spiel.“[86]

„Kinder beherrschen also weit mehr theatrale Formen, als wir ihnen meistens zutrauen“[87] und diese setzen sie, laut Ansicht der Autorin, sehr bewusst ein. Im Spiel sind sie wahlweise Spieler, Regisseure oder Autor ihrer Geschichten. Spielen mehrere Kinder zusammen, werden die Spielweisen, die Gegenstände (Requisiten) und die Spielhandlung ständig gegenseitig abgestimmt.

Karola Wenzel sieht zudem Ähnlichkeiten mit dem Brechtschen Theater, denn auch hier findet sich der Wechsel zwischen Erzähler, Spieler und Chor in hohem Maße. Aber noch weitere Merkmale des postmodernen

[84] Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 112
[85] Ebd., S. 113
[86] Ebd., S. 98
[87] Ebd.

Theaters finden sich im Kinderspiel, so die Parodie und Selbstreferenz und die offene Spielform. Somit erlangt das freie Spiel des Kindes eine ästhetische Dimension. Wenzel definiert es als „ästhetischen Prozess“ und Guss entscheidet sich im Laufe ihrer Studie zunächst für die Bezeichnung „aesthetic practice in play drama performance“[88].

Kinder ahmen im Spiel die Wirklichkeit nach, sie kopieren sie jedoch nicht, sondern produzieren in ihrem Spiel etwas Neues. Somit handelt es sich dabei um Mimesis, also um die schöpferische Nachahmung der Natur mittels der menschlichen Fähigkeit innere Bilder zu imaginieren und Erzählungen hervor zu bringen, oder wie Plato oder Aristoteles es ausdrücken würden, um eine nachahmende Darstellung der Natur im Bereich der Kunst. „Mimetisches Handeln bedeutet nicht nur nachahmen, sondern auch sich ähnlich machen, zur Darstellung bringen, ausdrücken. „Mimetische Prozesse verbinden die zweifache Hinwendung des Menschen zur Welt als Angleichung und Gestaltung.“[89]

Wenzel schreibt, dass sich im Spiel ästhetische Formen finden, die in der Kunst bewusst eingesetzt werden „um genau diese Auseinandersetzung mit Außen- und Innenwelt beim Zuschauer zu evozieren.“[90] So ist dieses Spiel zwischen Schein und Wirklichkeit, also die Thematisierung von Authentizität, auch ein bekanntes Stilmittel des postmodernen Theaters.

So wie im Kinderspiel gibt es auch im postmodernen Theater selten lineare Spielverläufe. Trotz vieler Gemeinsamkeiten warnt Wenzel davor, das Kinderspiel in dieser Weise zu überhöhen. Faith Gabrielle Guss betont die „Unmöglichkeit der direkten Übersetzung der dramatischen Spielformen“[91] in theatrale, künstlerische Vorstellungen. Sie plädiert aber dafür, „dass beide [Formen] in einem künstlerischen Prozess ineinander fließen.“[92]

---

[88] Vgl. Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 100
[89] Schulz, Hans-Peter, *Von persönlicher Selbstentdeckung zu ästhetischer Gestaltung*, S. 260 – S. 261
[90] Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 97
[91] Ebd., S. 111
[92] Ebd.

Zu diesem Zwecke untersucht sie, „how playing children create their drama?“[93]. Schließlich definiert sie das Kinderspiel als „play-drama performance“[94]. Laut ihrem Verständnis handelt es sich bei dem Begriff Performance um eine „kulturell-ästhetische Darstellungsform, die nicht unbedingt vom Alltag ausgeschlossen ist und nicht unbedingt für einen außen stehenden Zuschauer, sondern für die Teilnehmenden *(performer-spectators*) Bedeutung schafft“[95]. Insofern gleicht das dramatische Kinderspiel mehr einem experimentell-theatralen Arbeitsprozess, als einer traditionellen Theateraufführung.

Abschließend zur „Theatralität des kindlichen Spieles“ sollen hier noch die Forschungsarbeiten des Engländers Peter Slade erwähnt werden, die Karola Wenzel ebenfalls für ihre Untersuchung heranzieht.

In „An Introduction to Child Drama“ (1958) spricht sich Slade für eine methodische Anbindung der Theaterarbeit an kindliche Spielformen jüngerer Kinder aus. Er lehnt jede „Form von Bühnendarstellung oder Vorführung der Kinder vor einem Publikum bis zum Alter von etwa zwölf Jahren“[96] entschieden ab. Slade sieht das „natürlichen Spiel“ als Ausgangspunkt ästhetischer Formen des Theaterspiels und plädiert dafür, es als solchen zu schützen und zu fördern.

Durch die strenge Aufführungsästhetik seiner Zeit, wie etwa die Aufteilung in Haupt- und Nebenrollen, würden laut Ansicht Slades, die Energien, die das kindliche Spiel freilegt, nicht entwickelt werden. Diese finden sich „vielmehr in Formen des chorischen, epischen oder auch experimentellen Theaters“[97].

---

[93] Guss, Faith Gabrielle, *Drama Performance in Children´s Play-culture: Possibilities and Significance of Form*, Oslo, 2001, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 111
[94] Ebd. S. 100
[95] Ebd.
[96] Slade, Peter, A*n Introduction to Child Drama. 7. Auflage*, London, 1970, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 49
[97] Ebd.*,* S. 51

Mit dieser Meinung knüpft Slade im Übrigen an Rousseau an, der in seinem Werk „Emile“, „das natürliche Spiel als kindgemäß und authentisch erkannt und zum einzig wahren Erziehungsmittel erhoben hat“[98] und sich damit auch gegen das Theater gewandt hat.

Es stellt sich nun die Frage, welche Energien durch das kindliche, freie Spiel freigesetzt werden? Diese Energien werden im Folgenden als transformative Kraft beschrieben.

3. 5 Die Transformationskraft des freien Kinderspiels im Hinblick auf dessen Theatralität

Rousseau sieht im freien Spiel des Kindes die Möglichkeit gegeben, „die eigenen körperlichen Kräfte, das Kennenlernen der Dinge und das Umgehen mit ihnen“[99] zu schulen. Das Kind lernt dadurch „die Wärme, die Kälte, die Weichheit, die Schwere, die Leichtigkeit der Körper kennen, ihre Größe, ihre Gestalt und all ihre Sinnesqualitäten zu beurteilen, indem es sie betrachtet, befühlt und behorcht […]“.[100]

Schiller schreibt in den Briefen zur ästhetischen Erziehung, „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch wo er spielt“[101] Er sieht im Spiel „die Vereinigung von sinnlichem Trieb und Formtrieb, von Sinnlichkeit und Vernunft hergestellt.“[102] „Schiller charakterisiert diesen Zustand in Anlehnung an Kants transzendentale Analyse ästhetischer Wirkung als freie Stimmung. Diese Bestimmungsfreiheit ermöglicht dem Menschen aus sich selbst zu machen, was er will.“[103]

---

[98] Wenzel, Karola*, Arena des Anderen,* S. 44
[99] Rousseau, J. J., *Emilie,* S. 160, zitiert nach: Zdarzil, Herbert, *Pädagogische Anthropologie,* S. 155
[100] Ebd.
[101] Schiller, Friedrich, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen,* S. 8, zitiert nach: Zdarzil, Herbert, *Pädagogische Anthropologien,* S. 152
[102] Ebd.
[103] Schiller*,* 1989, Bd. V, S. 635, zitiert nach: Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion,* S. 57

Dieser Schlüsselsatz Schillers legt nach dem Erachten der Verfasserin der vorliegenden Arbeit am deutlichsten offen, über welches transformative Potential das freie Spiel verfügt. Im Folgenden wird analysiert, in welcher Weise die Transformation durch das Spiel im Konkreten erwirkt wird und welche Verbindung dabei zum Theaterspiel besteht.

Nach R. Nachtwey gilt für das Spiel, als auch für das Theater, dass dadurch „Erfahrungen und Inhalte in Formen gefasst werden, die nicht in alltäglichen Gebrauchszusammenhängen und Zweck-Mittel-Relationen aufgehen.“[104] Kinder imitieren im Spiel soziale Rollen des täglichen Lebens, wodurch es zur Generalprobe für ihr späteres Leben wird. Indem sie verschiedene Verhaltensweisen ausprobieren, prüfen sie deren Wirkungsweise. Diesem sozio-realistischen Spiel wird eine entwicklungspsychologische Bedeutung zugeschrieben.

Wenzel beschreibt es „als eine Auseinandersetzung mit der eigenen Umgebung, mit dem eigenen selbst.“[105] Ähnlich wie beim Theaterspiel setzt sich das Kind im Spiel mit unerfüllten Wünschen auseinander.

„Freud sieht die entscheidende Verwandtschaft zwischen kindlichem Spiel, Phantasien/Tagträumen der Erwachsenen und künstlerischen (theatralischer) Praxis darin, dass alle drei Bereiche Korrekturen gegenüber einer unbefriedigenden Wirklichkeit vornehmen.“[106]

Kinder entwickeln durch die spielerische Begegnung mit der Welt ihr Vorstellungsvermögen. Durch die Betrachtung des eigenen Agierens im Spiel kann aus dem Spiel Theater werden. „Das spielende wie das zuschauende Subjekt wären somit in der Lage, sich sinnlich-emotionale Eindrücke über abweichende Handlungs- und Lebensmöglichkeiten zu verschaffen und Fixierungen/ Selbstinterpretationen durch die

[104] Vgl. Nachtwey, R, *Pflege-Wildwuchs-Bricolage. Ästhetisch-kulturelle Jugendarbeit,* Opladen, 1987, S. 185, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 266
[105] Wenzel, Karola*, Arena des Anderen,* S. 97
[106] Freud, S., *Der Dichter und das Phantasieren,* 1908, S. 172, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 267

Kontrastierung mit unterdrückten Wünschen/Phantasien zu transzendieren. Spiel wie Theaterspiel können offenbar gleichermaßen eine quasi-therapeutische Funktion entfalten, indem sie Nicht-Bewältigtes, Tabuisiertes und Erwünschtes innerhalb einer virtuellen Welt zu verlebendigen und zu bearbeiten helfen.“[107] Das Verständnis von Ästhetik als einer Möglichkeit sinnlicher Erkenntnis und sinnlicher Reflexion von Erfahrung findet sich, laut Wenzel, in der Theorie sowohl bei Baumgarten als auch Gadamer und Dewey.[108]

Faith Gabrielle Guss schreibt, „dass die im Prozess stattfindende Reflexion nicht eine rationale, sondern vielmehr ein Zwischenspiel zwischen Körper und Geist auf einer prärationalen, poetisch-symbolischen Ebene darstellt“[109]. „Thus, the players transform their cultural and emotional experiences.”[110]

Darüber hinaus beschreibt sie den Spielprozess auch als einen form- und bedeutungssuchenden, in dem die Kinder, wie schon erwähnt, als Erzähler, Spieler, Regisseur, aber auch als Zuschauer und Kritiker „reflexiv ihre Position neu bestimmen und ihre Erfahrungen als Material nutzen, mit dem sie ihr Spiel gestalten.“[111] Und weiters hält Guss fest, dass sich der ästhetische Prozess der Kinder zwischen der früheren Erfahrung und der momentanen Erfahrung, die den Spielfluss steuert, bewegt. „Im Spielfluss und den gemeinsam gefundenen Spielformen wird die individuelle Erfahrung über eine kollektive Suche nach ihrer Bedeutung geteilt und darin wieder individuell reflektiert.“[112]

---

[107] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 267
[108] Vgl. Wenzel, Karola, *Arena des Anderen*, S. 100
[109] Guss, Faith Gabrielle, *Drama Performance in Children´s Play-culture. Possibilities and Significance of Form*, Oslo, 2001, zitiert nach: *Arena des Anderen,* S. 101
[110] Guss, Faith Gabrielle, *Ritual, Performance in Children´s Play-drama,* Bergen, 2001, S. 156 – 176, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen*, S. 101
[111] Guss, Faith Gabrielle, *Drama Performance in Children´s Play-culture. Possibilities and Significance of Form*, Oslo, 2001, S. 231ff, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen*, S. 101
[112] Ebd. S. 102

„Die dramatische Form befreit also die Spieler aus ihrer Isolation und schafft eine kulturelle Sphäre“[113], abseits einer Kultur der Erwachsenen. Somit kann das spontane, ungebrochene und ganzheitliche Spiel des Kindes in Bezug gesetzt werden zu dem künstlerischen Prozess des Schauspielens, wo ein fiktiver Vorgang mit allen leibseelischen Mitteln lebendig gemacht wird. „Diese Ansicht deckt sich mit der von Max Reinhardt aus dem Theater-Blickwinkel vorgenommenen Einschätzung, dass das Theater all jenen eine Zuflucht biete, die sich das Recht des kindlichen Spielens bewahren wollen.“[114]

Als weiteres gemeinsames Strukturelement von Spielen und Schauspielen ist die Bereitschaft zur Selbstdistanzierung der Spielenden zu nennen, also zur Verwandlung in einen anderen. „Dieser Gedanke der Selbsttransformation im Rahmen des Spielgeschehens wird von R. Schechner auf den Bereich des Theaters übertragen. […] Im transformatorischen, selbstdistanzierenden Akt sei der Spieler nicht mehr in der Lage zu bestimmen, wer er sei: der Akteur verwandele sich in einen anderen, ohne jedoch aufzuhören er selbst zu sein.“[115]

Auch Faith Gabrielle Guss´ Beobachtungen weisen daraufhin, dass Kinder im Spiel Geschichten und Erfahrungen nicht bloß mimetisch repräsentieren, „sondern auf verschiedenen Ebenen transformieren“.[116] Die symbolische Transformation, sowie die Transformation von Bedeutung und Erfahrung kann zwar nicht immer und in allen Spielphasen erreicht werden, ist aber als Möglichkeit gegeben.

---

[113] Guss, Faith Gabrielle, *Drama Performance in Children´s Play-culture. Possibilities and Significance of Form,* Oslo, 2001, S. 258, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 102

[114] Vgl. Reinhardt, Max, *Leben für das Theater, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche. Auszüge aus Regiebüchern,* hrsg. v. Fetting, Hugo, Berlin, 1989, S. 436, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 267

[115] Schechner, R., *Theateranthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich,* Reinbeck, 1990, S. 10 ff., zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 268

[116] Guss, Faith Gabrielle, *Drama Performance in Children´s Play-culture. Possibilities and Significance of Form,* Oslo, 2001, S. 287, zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen, S.* 103

Brian Sutton-Smith stellt, laut Karola Wenzel, fest, „dass das Phantasiespiel der Kinder eine Welt schafft, die Emotionen aus der Realität transformiert, mit diesen spielt und nicht bloß reproduziert.“[117] So wie Guss sieht auch er eine Parallele zwischen der Kunstform Theater und dem Ritual. Diese Verbindung wird in Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit noch genau untersucht werden.

Durch die Transformation der Wirklichkeit im Spiel lernen Kinder spielend sich in anderen Welten zu bewegen. Wenzel schreibt, dass „eine sinnliche Reflexion (über das Erlebte im Spiel) auf mehreren Ebenen stattfindet. Sie befragt einerseits die Distanz zur eigenen Realität und mit dem Durchspielen von Alternativen auch die Möglichkeit der eigenen Realität, aber sie befragt auch das Verhältnis zwischen einer bisher erlebten Welt und einer neu geschaffenen.“[118]

Dies deckt sich auch mit der Erkenntnis Batesons, der schreibt „darstellendes Spielen in diesem Sinne findet dann statt, wenn die agierende Person sowohl als Darsteller einer Figur handelt als auch an der Figur erlebt.“[119]

Somit spielen Kinder im Spiel nicht nur, sondern sie gewinnen auch neue Erkenntnisse, indem sie sich im Spiel mit sich selbst und ihrer Welt auseinandersetzen und dabei mit eigenen Erfahrungen experimentieren. Für Karola Wenzel sind dies Qualitäten, die in der Kunst nicht fehlen dürfen. Das Philosophieren mit Kindern öffnet für sie, „den Blick für die Erkenntnisinteressen und die reflexive Arbeit von Kindern und es weist darauf hin, dass eine Theaterkunst mit Kindern möglich ist, die über eine bloße Nachahmung und ein Nachspielen von vorhandenen Formen weit hinaus geht, die eine präsentative und diskursive Auseinandersetzung mit Geschichten und Erfahrungen im Spiel widerspiegelt.“[120]

---

[117] Sutton-Smith, Brian, *The Ambiguity of play,* Cambridge, 1997, S. 158f/198 zitiert nach: Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 103
[118] Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 104
[119] Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion,* S. 56
[120] Wenzel, Karola*, Arena des Anderen,* S. 139

3.6 Psychologische Bedeutungszusammenhänge von Spiel und Verwandlung am konkreten Beispiel

Die Erkenntnis, dass im freien Spiel das Experimentieren mit neuen Erfahrungen möglich ist, ist eine, die im vorigen Jahrhundert die Psychologie und die Pädagogik nachhaltig geprägt hat. In den 1930iger Jahren machte der Schweizer Psychotherapeut Hans Zulliger eine interessante Entdeckung, welche ihn zu der Annahme bewog, dass Verwandlung und Heilung durch freies Spielen möglich ist. Schon zuvor hatte Anna Freud die Spieltherapie entwickelt und auf ihren heilsamen Gehalt hingewiesen.

Im folgenden Abschnitt wird auf die Forschungsarbeiten Zulligers eingegangen um aus psychologischer Sicht den Zusammenhang von freien Spiel und Verwandlung am konkreten Beispiel zu verdeutlichen.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts beschäftigte sich der Schweizer Volksschullehrer, Psychotherapeut und Schriftsteller Hans Zulliger mit dem freien Spiel des Kindes. In seinem Buch „Heilende Kräfte im kindlichen Spiel“ versucht er diese zu ergründen und aufzuzeigen. Zulliger spricht darin von der „Allmacht der Gedanken“[121], wodurch sich das Kind im Spiel seine eigene Welt schafft und diese auch beseelt. Die Allmacht der Gedanken ist es, die aus den Puppen lebendige Babys und aus den Bausteinen echtes Baumaterial macht. Er beschreibt das kindliche Denken als „magisch“, weil das Kind in den selbsterfundenen, selbstgewählten Spielen, sich seiner Umwelt bemächtigt.[122]

Da man durch die Art und Weise des Spiels des Kindes auch auf seine Gedanken rück schließen konnte, nutzte man es zunächst für psychologische Deutungszwecke. Beim unbedachten Spielen erhielt man mehr Auskunft über die psychische Verfasstheit eines Kindes, als wenn man es auffordern würde, darüber zu berichten. Diese Ansicht gilt

[121] Zulliger, Hans, *Heilende Kräfte im kindlichen Spiel,* S. 16
[122] Vgl. ebd., S. 22

natürlich bis heute. Im Spiel gelangt Unbewusstes an die Oberfläche. Aus diesen Erkenntnissen heraus hat Anna Freud in den 1930iger Jahren eine Spieltechnik entwickelt, die darin bestand, dass Kind längere Zeit nach freier Wahl spielen zu lassen. Sehr beliebt waren dabei Puppen und Kasperlespiele. [123]

Anna Freud beobachtete über einen längeren Zeitraum das Spiel des Kindes und begann dann vorsichtig „dem kleinen Patienten den symbolischen Gehalt (des Spieles) zu deuten und ihm so ein Stück seiner unbewussten Seelenregungen sichtbar zu machen“[124]. Es war eine Zeit, in der man allmählich dazu überging, dass man „krankhafte Erscheinungen wie Phobien, Bettnässen, übermäßigen Trotz […] anders als mit Strafen zu behandeln begann.“[125]

Die sensationelle Entdeckung machte Hans Zulliger 1924: Er wusste von einem kleinen Mädchen, dass von einer Hundephobie andauernd geheilt wurde, ohne dass sein Spiel ihm gedeutet wurde. Zunächst verstand Zulliger selbst nicht, wodurch die Heilung zustande gekommen war. Allmählich erkannte er, dass es nicht darum ging, dem Kind den Ursprung seiner Hundephobie zu deuten (beispielsweise, dass im Phobie-Tier der böse Anteil des Vaters steckte), sondern es angehalten wird, sich mit dem „Phobie-Tier“ spielerisch auseinanderzusetzen, den Konflikt darzustellen. Dazu schlüpfte das Mädchen selbst in die Rolle eines Hundes und „biss“ Vater und Mutter. „Die Identifizierung ging so weit, dass das Mädchen eine Zeitlang sein Essen nur noch auf dem Esszimmerboden haben wollte.“[126] Das Resultat davon war jedoch, dass es sich mit dem Nachbarshund anfreundete und selbst vor bissigen Hunden keine Angst mehr zeigte.

Fortan beobachtete Zulliger viele Kinder und stellte fest, dass Verhaltensstörungen und Auffälligkeiten bei Kindern durch spielerisches

[123] Vgl. Freud, Anna, *Einführung in die Technik der Kinderanalyse,* Wien 1927, zitiert nach: Zullliger, Hans, *Heilende Kräfte im kindlichen Spiel,* S. 63
[124] Zulliger, Hans*, Heilende Kräfte im kindlichen Spiel,* S. 63 – 64
[125] Ebd.*, S.* 66
[126] Ebd.

Auseinandersetzen zum Verschwinden gebracht werden können. Durch die Darstellung der veränderten Wirklichkeit im Spiel konnte im Falle des Mädchens mit der Hundephobie die Identifikation mit dem Phobie-Objekt hergestellt werden und das Phobie-Objekt für seinen Besitzer einerseits entwertet, andererseits das „Ich“ narzisstisch aufgewertet werden, weil es imstande war, das Phobie-Objekte zu manipulieren, also zu beherrschen. Auf diese Weise wurde schließlich das „Ich“ erweitert, weil es durch die Identifikation mit dem Phobie-Objekt bereichert worden ist. „Die von der phobischen Angst herstammende sekundäre Aggression wagte sich zu entfalten, wurde abreagiert, und langsam bahnte sich Heilung an.“[127]

Im Rahmen einer Psychoanalyse wird eine solche Auseinandersetzung bewusst initiiert. Im alltäglichen, spontanen Spiel des Kindes passiert dieser Umstand unbedacht und frei. Oft besteht bei Kindern sogar eine große Neigung dazu, jene Themen szenisch darzustellen, die sie beschäftigen, bzw. belasten. Unbewusst werden Figuren ins Spiel gebracht, die für das Kind von Bedeutung sind, diese werden entsprechend seiner kindlichen Vorstellung verändert. Aber auch real Erlebtes fließt in das Spiel ein, wodurch eine nahezu unbewusste Auseinandersetzung geschieht, die einer bewussten Reflexion gleicht. In der Praxis bauen Kinder dadurch vielfach Spannungen ab oder trainieren situatives Verhalten. Die Transformation für das Spiel wirkt in vielen Fällen über das Spiel hinaus und verändert somit auch die Realität des Kindes.

Zulliger betont, „der kindlichen Gestaltungskraft die weitesten Freiheiten und Möglichkeiten“[128] zu gewährleisten, damit der schöpferischen Phantasie der Kinder so wenig wie möglich Grenzen gesetzt sind. Praktisch gesehen bedeutet dies für das Spiel, auf ganz einfache Materialien zurückzugreifen, die weitgehend frei von Objekt- und Subjektfixierungen sind. Am liebsten schlüpfen Kinder selbst in unterschiedliche Rollen.

[127] Zulliger, Hans, *Heilende Kräfte im kindlichen Spiel,* S. 67
[128] Ebd. , S. 67

Fehlen die nötigen Spielpartner ist es gut, wenn eine Fülle verschiedenartiger Spielmaterialien vorhanden sind, die zum Ersatzspielpartner werden, beispielsweise Stofftiere, Kasperlfiguren oder Puppen. Oft vertrauen Kinder diesen Figuren (im Spiel) ihre Sorgen und Nöte an, aber auch Freuden werden mitgeteilt. Selbst wenn Kinder rational erfassen können, dass Puppen, beispielsweise Handpuppen über keine eigene Lebendigkeit verfügen, sprechen sie mit ihnen, als würden diese über eine solche verfügen. Dies lässt die Vermutung zu, dass sie trotz der offensichtlichen Scheinrealität diese Form des imaginierten Austausches nicht nur schätzen und lieben, sondern auch für ihre Entwicklung brauchen.

Zulliger meint diesbezüglich, dass das Kind sich selbst und seine Umwelt im Spiel vergisst und es eins wird mit der imaginierten Rolle. Er schreibt, „dass der Ernst dabei darin besteht, dass das Spiel eben kein Spiel, vielmehr Wirklichkeit auf einer andern Ebene des Denkens und Auffassens ist.“[129] Das spielende Kind fälscht im Sinne seiner Wunsch- und Triebwelt die Realität um und hält die Illusion für Wirklichkeit.

Auf dieser Ebene nimmt die Verwandlung ihren Anlauf, indem Konflikte, Probleme im Spiel dargestellt und verändert werden. Diese Form der theatralen Bearbeitung hat einen nachhaltigen Effekt. Das Kind profitiert auch in der „Nicht-spiel-welt“ davon, indem es, die im Spiel gemachten Erfahrungen, dorthin mitnimmt.

Dies bedeutet, dass durch das Spiel selbst, durch das Darstellen von erdachten Handlungen, Umwandlung und Heilung passiert. Fortan nennt Zulliger dieses Spiel mit tiefenpsychologischer Wirkung „reine Spieltherapie“[130] Darüber hinaus definiert er „das frei erfundene Spiel als die eigentliche Sprache des Kindes, die man erlernen muss, um einen wirklichen Zugang zur kindlichen Psyche zu erhalten.

[129] Zulliger, Hans, *Heilende Kräfte im kindlichen Spiel,* S. 71
[130] Ebd.

3.7 Der tiefenpsychologische Ansatz Carl Gustav Jungs im Hinblick auf das Wandlungspotential des Menschen

Viele Therapiemodelle versuchen defizitäre Belange durch spielerisches Aufarbeiten dem Klienten bewusst zu machen und somit dessen Persönlichkeit zur besseren bzw. vollen Ausbildung zu verhelfen. Es stellt sich die Frage, warum der Mensch überhaupt über ein solches Wandlungspotential verfügt und welche Bedeutung speziell dem theatralen Spiel dabei zukommt?

Im Folgenden wird auf die Ansätze Carl Gustav Jungs eingegangen um theatralitätsbedingte Transformationsprozesse aus tiefenpsychologischer Sicht nachvollziehbar zu machen. Jung schuf mit seinen Modellen der „Archetypen“ und des „Kollektiven Unterbewusstseins“ neben der Psychotherapiemethode Freuds einen der wichtigsten Grundpfeiler der Analytischen Psychologie.

Anders als Freud versucht Jung einen Zugang zum Unbewussten nicht durch erklärende Worte zu schaffen, sondern durch die Kraft des Symbols. „Unter einem Symbol verstehen wir in der Jungschen Psychologie eine mit den Sinnen wahrgenommene Gestalt, die für den wahrnehmenden Menschen auf etwas hinweist, das über sie selbst hinausgeht und das er ohne diese symbolische Gestalt nicht wahrzunehmen oder auszudrücken vermöchte.“[131]

„In der Sicht der Jungschen Psychologie sind Symbole das Resultat von Projektionen unbewusster seelischer Gehalte auf äußere Objekte, die entweder als Ganzes oder durch einzelne ihrer Bestandteile als Projektionsträger geeignet sind.“[132]

[131] Barz, Helmut / Kast, Verena / Nager, Frank (Hg.), *Heilung und Wandlung: C.G. Jung und die Medizin,* S. 35
[132] Ebd., 36

Unter Projektion wird in der Jungschen Lehre ein unbewusst ablaufender seelischer Vorgang verstanden, indem ein dem Bewusstsein nicht zugänglicher Bestandteil auf einen realen Gegenstand projiziert wird. Helmut Barz schreibt, dass die Auseinandersetzung mit Symbolen eine indirekte Auseinandersetzung mit dem Unbewussten ist.[133] Auf diese Weise besitzen Symbole eigenes Leben und eigene Macht und können entscheidend die seelische Entwicklung eines Menschen beeinflussen.

Darüber hinaus „hatte Jung erfahren, dass das Unbewusste mehr enthält als verdrängte Wünsche oder Ereignisse des individuellen Lebens.“[134] Bei seinen eigenen psychotischen Zuständen waren ihn Phantasien und Gestalten erschienen, „die unmöglich seiner persönlichen Erfahrung entstammen konnten, weil sie Inhalte repräsentierten, von denen er in seinem Leben niemals etwas zur Kenntnis genommen hatte.“[135]

„Während für Freud das (persönliche) Unbewusste ein Produkt der vom Bewusstsein ausgehenden Verdrängung ist, sieht Jung das Bewusstsein als einen Abkömmling des kollektiven Unbewussten an.“[136] Diese Erkenntnis Jungs hat weit reichende Konsequenzen. „Denn wenn man sie akzeptiert, kommt für die leib-seelische Gesundheit des Menschen alles darauf an, dass das Bewusstsein sich nicht in trügerischer Autonomie abkapselt, sondern dass es sich immer wieder auf das kollektive Unbewusste, also auf seinen Ursprung zurück bezieht.“[137]

Jung sieht in den so genannten Archetypen Bewirker und Anordner der allgemeinen menschlichen Symbolkombination, die die seelische Entwicklung des Menschen dadurch gliedern und lenken, dass sie in einer erkennbaren Gesetzmäßigkeit die Entstehung symbolischer Bilder bewirken.

---

[133] Vgl. Barz, Helmut / Kast, Verena / Nager, Frank (Hg.), *Heilung und Wandlung: C.G. Jung und die Medizin*, S. 36
[134] Ebd., S. 33
[135] Ebd., S. 34
[136] Ebd.
[137] Ebd.

„Sie sind also allen Menschen zu allen Zeiten gemeinsam, ohne dem Bewusstsein direkt zugänglich zu sein.“[138] Man begegnet ihnen in überraschender Gleichförmigkeit immer wieder in Märchen, Folklore und Kunstwerken aller Völker und Zeiten. Darin wird auch deutlich, wie sehr die Menschheit sich immer schon veranlasst gefühlt hat, ihr „Seelenheil“ auch oder gerade über die Kunst zu erlangen.

„Ob in Mythen oder Märchen, in Romanen oder Filmen, in Traumserien heutiger Menschen oder in den Werken der Alchemisten: überall manifestieren sich archetypische Strukturen als Basis der menschlichen Welterfahrung und als Rahmen der seelischen Entwicklungs- und Wandlungsmöglichkeit.“[139] Ein großer Teil des Jungschen Werkes besteht darin, das Wesen der Archetypen nicht nur über den Verstand zu erforschen, sondern ebenso über Empfindung und Intuition. Und dies gelingt am besten in einer praktischen Auseinandersetzung, wie etwa im Theaterspiel.

Im alltäglichen Leben versteckt sich der Mensch, laut Ansicht Jungs, hinter einer Maske an „Eigenschaften, Ansichten, Verhaltensweisen und Reaktionsmustern, die er sich angelegt hat“[140], die aber nicht unmittelbarer Ausdruck seiner Persönlichkeit sind. „Jung spricht in dem Zusammenhang von „Persona“ und greift damit dessen ursprüngliche Bedeutung, nämlich die Maske des antiken Schauspielers, wieder auf. Hinter dieser „Seelenmaske“ liegt unsere Individualität verborgen, die Jung jedoch nicht als das individualistische „Ich-selbst“ interpretiert, sondern den Archetypus des Selbst damit meint. Im „Individuationsprozess“ den Jung mit „Selbstverwirklichung“ übersetzt, erfährt und erkennt das Selbst eine übergeordnete, das Ich umfassende Ganzheit. Einen solchen Individuationsprozess zu fördern, ist das Ziel der Jungschen Therapie.

[138] Barz, Helmut / Kast, Verena / Nager, Frank (Hg.), *Heilung und Wandlung: C.G. Jung und die Medizin*, S. 38
[139] Ebd., S. 42
[140] Ebd., S. 44

Neben der Psychotherapie stellt „jedes intensiv gelebte Leben, in dem das Individuum seine Eigenart zu entfalten sucht und zur gleichen Zeit für die Manifestation überindividueller Kräfte offen ist“[141], einen Individuationsprozess dar. Im theatralen Spiel kommt es zu einer Intensivierung oder Komprimierung an erlebter Erfahrung, in deren Mittelpunkt die handelnde Person mit ihren bisherigen Erfahrungen, Wünschen und Sehnsüchten steht.

Jung spricht von einem „Erlebnisprozess“ und von „individuellen Erfahrungssummen“, dem und der zu Folge man zwar kein „religiöses Heil, wohl aber eine „Heilung“ im Sinne von Ganzwerdung erwarten kann. Allerdings nicht als einen je zu erreichenden Zustand, sondern als einen ständig sich erneuernden Prozess der Wandlung.[142]

Krankheit sieht Jung, ähnlich wie schon Goethe, bedingt durch „inneren Stillstand, Unbewusstheit und Sinnverlust“.[143] Goethe bezeichnete in „Dichtung und Wahrheit“ seine erste Jugenderkrankung als „Verschwörung und Revolution des Organismus“ und „als Antwort auf sinnentfremdete, dem inneren Wachstumsgesetz feindliche Lebensweise.“[144] Jung schließt sich dieser Theorie an und sieht den Sinn der Krankheit darin, „dass sie geistige Erneuerung will und das Werden der Persönlichkeit.“[145] Für ihn „ist die Krankheit ein Versuch der Natur, den Menschen zu heilen.“[146] Durch sie passiert Wandlung, Gestaltung und Umgestaltung, da sie mit all ihren Auswirkungen immer den gesamten Menschen trifft.

„In der Theorie Carl Gustav Jungs sind dramatische Gegebenheiten archetypische und kollektive Problemstellungen, die in allen Menschen im

[141] Barz, Helmut / Kast, Verena / Nager, Frank (Hg.), *Heilung und Wandlung: C.G. Jung und die Medizin*, S. 50
[142] Vgl. ebd., S. 52
[143] Ebd. S. 115
[144] Vgl. ebd.
[145] Ebd., S. 115
[146] Ebd.

Unbewussten existieren. Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen Erlebnisgut und dem Wunsch, das Erlebte darzustellen.“[147]

3.8 Therapie durch Theater

Bereits im 18. Jahrhundert hat man versucht Geisteskrankheiten zu heilen, indem man Patienten zum Theaterspielen angeregt hat. Johann Christian Reil (1759 – 1813) berichtet 1803 vom Theater als Behandlungsmethode, bei welcher durch das darstellende Spiel psychisch Kranken ein Weg aus ihrer Passivität gezeigt wurde.[148] Dabei lassen sich bereits gewisse Ähnlichkeiten zu theaterpädagogischen Konzepten der Gegenwart erkennen. „Ansätze therapeutischen Theaters liefern auch die Theaterstücke des Marquis de Sade, die er in der Klinik von Charenton, in der dieser jahrelang interniert war, mit Kranken aufführte.“[149] Weiters zeigt sich die Affinität zwischen Theater und Therapie auch im Psychodrama, welches untrennbar mit dem Namen seines Gründers Jakob Levy Moreno verbunden ist. Im Folgenden wird zunächst die Entstehungsgeschichte und Konzeption des Psychodramas vorgestellt und im Anschluss daran untersucht, über welchen Transformationsgehalt diese theatrale Form der Psychotherapie verfügt.

[147] Marschall, Brigitte, *Ich bin der Mythe,* S. 63
[148] Vgl. Reil, Johann Christian, *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen, 1*803
[149] Marschall, Brigitte, *Ich bin der Mythe,* S. 54

4. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DES PSYCHODRAMAS

4.1 Entstehungsgeschichte und Konzeption des Psychodramas

Jacob Levy Moreno wurde 1889 in Bukarest geboren und übersiedelte 1894 mit seiner Familie nach Wien. Neben seinen Tätigkeiten zunächst als Hauslehrer und später als Arzt und Schriftsteller galt sein großes Interesse dem Theaterspiel.

„Moreno war der Überzeugung, dass das freie Spiel, wie er es bei den Kindern im Wiener Augarten erlebt hatte, die kreativen Potentiale des Menschen freisetzen und ihn zu Freiheit und Schöpfertum zurückführen kann.“[150]

„Er […] verstand darstellendes Spiel als Erschaffen von neuen Lebensmöglichkeiten.“[151] Aus diesen Überlegungen heraus gründete er 1921 („von Moreno selbst auch mit 1922 angegeben“[152]) das Stegreiftheater in der Maysedergasse in Wien. Seine Erfahrungen damit waren grundlegend für seine Konzeption, aus spielerischen und dramatischen Aktionen eine Therapieform, das Psychodrama zu entwickeln. Somit fließt „das kindliche Spiel wie auch das Stegreiftheater in die Entstehungsgeschichte und Konzeption von Morenos Psychodrama ein.“[153]

„Die enge und echte Wechselbeziehung zwischen Fiktion und Realität, Spiel und Leben“[154], wie Moreno in seinen Beobachtungen des kindlichen Spiels deutlich wurde, wird zum Modell für das Psychodrama. Erfahrungen mit dem Stegreiftheater in Wien (1921 – 1923) erweiterten

[150] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 199
[151] Marschall, Brigitte, *Ich bin der Mythe,* S. 7
[152] Ebd., S. 13
[153] Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion,* S. 85
[154] Pörtner, Paul, *Spontanes Theater,* S. 116

seine Überlegungen aus spielerischen und dramatischen Aktionen eine Methode des heilenden Spiels zu entwickeln.[155]

Beim Psychodrama gilt es stereotype Verhaltensmuster mittels authentischen Selbstausdruck zu durchbrechen und dadurch mehr Spontaneität zu erlangen. „Vor dem Hintergrund dieser Philosophie verwundert es nicht, dass Moreno das traditionelle Theater mit seinen festgelegten Rollen, die den Schauspieler in ein authentisches Korsett zwängen, ablehnte.“[156] Es ist bekannt, dass Moreno und seine Freunde immer wieder Theaterbühnen gestürmt haben, um die Starre des herkömmlichen Theaters anzuprangern.

In seiner Autobiografie schreibt er: „Ich verlangte den Abriss der Institution Theater, um ein neues Theater zu schaffen, das nicht nur die Leiden fremder Dinge widerspiegelt … sondern unser eigenes Leid spielen würde. Gemäß meiner Arbeit, die ich mit den Kindern in den Wiener Parks machte, wollte ich ein Theater des Genius, der totalen Imagination, ein Theater der Spontaneität, erschaffen.“[157]

Moreno schlägt vier Formen des revolutionären Theaters vor, die er 1923 in seinem Buch „Das Stegreiftheater“[158] zusammenfasst: 1. Das Konflikttheater, welches den Versuch darstellt, das Publikum in Akteure ihres eigenen kollektiven Dramas sozialer Konflikte zu verwandeln, in das sie in der Tat täglich verwickelt sind. 2. Das Stegreiftheater, nach dem Modell der Stegreifspiele im Wiener Augarten, wo er Kindern Märchen erzählt und sie zu Stegreifspielen motiviert und wie es im Stegreiftheater in der Maysedergasse praktiziert wurde. 3. Das Weihetheater, dass eine Form der Familientherapie darstellt: Familienmitglieder spielen einen Konflikt, um sich durch die Wiederholung vom Geschehen zu distanzieren.

[155] Vgl. Pörtner, Paul, *Spontanes Theater,* S. 128
[156] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 199
[157] Moreno, J. L., *Auszüge aus der Autobiographie,* inScenario, Köln, 1995, S. 79, zitiert nach: Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 199
[158] Vgl. Moreno, J. L., *Das Stegreiftheater,* Kiepenheuer, Potsdam, 1923

4. „Das Theater des Schöpfers, nach dem Modell des Lebens von Jesus von Nazareth.“[159]

In diesem Buch sind die wesentlichen Grundlagen der Soziometrie, der Gruppenpsychotherapie und des Psychodramas bereits enthalten. Aber es dauert noch bis 1934, bis die Methode in Amerika (wohin Moreno 1925 emigriert) zum vollen Durchbruch gelangt. Alsbald beschreibt Moreno das Psychodrama als „diejenige Methode […], welche die Wahrheit der Seele durch Handeln ergründet“[160] Dabei verfolgt das Psychodrama keinen vorrangig künstlerischen Anspruch (wie das Theater), „sondern zielt immer auf eine Veränderung der spielenden Person(en) und der ganzen Gruppe ab.“[161]

So kann beispielsweise ein innerer Konflikt des Thementrägers (Protagonisten) im Zentrum der psychodramatischen Darstellung stehen, dieser wird von der Psychodrama-Leitung mit Hilfe verschiedener psychodramatischer Arrangements und Techniken auf der Bühne sichtbar gemacht und auf diese Weise analysier- und lösbar.

„Der Protagonist durchlebt sein Spiel sowohl für sich selbst als auch stellvertretend für die übrigen Gruppenmitglieder, die durch ihre Identifikation mit dem Protagonisten ebenfalls an den Effekten des Spiels teilhaben.“[162]

Im Psychodrama soll kein Nachspielen, sondern ein Wiedererleben der betreffenden Situation stattfinden. Dabei spielt man nicht eine Rolle, sondern erlebt als Handelnder realistisch und relevant die gestalthafte Veräußerlichung der eigenen Innerlichkeit.

[159] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 200
[160] Moreno, J. L., *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama,* S. 77
[161] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 2
[162] Ebd.

Als Ausgangsmaterial werden deshalb auch keine konstruierten Szenarien benutzt, sondern meist Situationen, die der Protagonist tatsächlich erlebt hat. Aber auch fiktive oder hypothetische Situationen können gespielt werden.

„Alle diese Möglichkeiten stellen, die subjektive Wirklichkeit des Protagonisten dar und sind insofern für ihn gleichermaßen realistisch. Der Protagonist setzt nicht ein von außen vorgegebenes Drehbuch um, sondern er ist Schöpfer, Regisseur und Akteur seines eigenen Stücks.“[163] Die von ihm gewählte Thematik kann somit auch in ihrer Perspektive und in ihrer Komplexität verändert werden. Wichtig dabei ist, dass der wesentliche Aspekt für den Protagonisten bestehen bleibt. Eine realistische Spielweise ist nicht erforderlich, so können Personen, die im Spiel keine tragende Rolle spielen, auch durch Stühle oder bei Kindern durch Stofftiere repräsentiert werden.

„Im Psychodrama wird also nicht nur das thematisiert, was im Rollenspiel verkürzt als beobachtbare Realität erscheint. Das psychodramatische Erleben findet vielmehr in einer von Moreno als „Surplus Reality“ bezeichneten Welt statt, die die über das nach außen hin Sichtbare hinausreichende subjektive Realität, die innere Welt des Protagonisten, verkörpert.“[164]

Das Psychodrama ist ein Verfahren zur szenischen Darstellung von subjektiv erlebter Wirklichkeit sowohl von Individuen, als auch von Gruppen, wodurch diese erforscht und verändert werden kann. Grete Leutz zitiert Moreno mit den Worten: „Das Psychodrama zielt auf eine echte Formgebung, eine kreative Selbstverwirklichung im Spiel, auf Strukturierung des Raumes, eine Realisation der menschlichen Beziehungen im Handeln.“[165]

[163] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 4
[164] Ebd., S. 5
[165] Moreno, J.L., *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*, zitiert nach: Leutz, Grete, Psychodrama, S. 82

Vielfach wird das Psychodrama als Methode der Gruppenpsychotherapie definiert. Diese Eingrenzung ist jedoch nicht ganz gerechtfertigt, da das Psychodrama auch zunehmend in nichttherapeutischen Arbeitsfeldern eingesetzt wird.

4.2 Aufbau und Ablauf des Psychodramas

Das Psychodrama stellt ein umfassendes Verfahren dar, das nicht ohne Kenntnis seiner verschiedenen Konstituenten (Instrumente), Phasen, Formen und Techniken praktiziert werden darf.

Es wird darauf hingewiesen, dass hier nur ein kleiner Einblick in diese Punkte gegeben wird, da es nicht Ziel dieser Arbeit ist, das Psychodrama als Methode zur Gänze vorzustellen. Vielmehr soll veranschaulicht werden, wie diese Form des theatralen Spiels eine Verwandlung der Protagonistin erwirken kann.

„Die Konstituenten des Psychodramas sind die Bühne, der Psychodramaleiter (director), der Hauptdarsteller (protagonist), die Mitspieler oder Hilfs-Iche (auxiliary egos) die Gruppe und die psychodramatischen Techniken.“ [166]

Die Bühne

Prinzipiell werden an die Bühne im Psychodrama keine besonderen Ansprüche gestellt. Sie ist als erweiterter Lebensraum zu verstehen und kann überall dort entstehen, wo eine psychodramatische Handlung sich ereignet. Als Schauplatz genügt ein freigelassener Raum in der Kreismitte einer Personengruppe. „Die klassische Form der Psychodramabühne entwickelte Moreno in seinem therapeutischen Theater in New York.“[167]

[166] Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 82
[167] Marschall, Brigitte, *Ich bin der Mythe,* S. 60

Dabei handelt es sich um eine Rundbühne, die von einem Balkon umgeben wird, wodurch ein Raum parallel zu der „Wirklichkeit“ geschaffen wird. Praktiziert wird das Psychodrama in eigens dafür eingerichteten „therapeutischen Theatern“ oder in speziellen Behandlungsräumen.

Die Psychodramaleitung

„Der Psychodramaleiter ist verantwortlich für das Zustandekommen und den Verlauf jeder Psychodramasitzung.“[168] Um dieser Verantwortung gerecht werden zu können, benötigt jeder Psychodramaleiter eine vollständig abgeschlossene Ausbildung (Direktor of Psychodrama). Als Spielleiter übernimmt er selbst keine Rolle, sondern setzt entsprechende Techniken ein, die zu einem produktiven Verlauf des Spiels führen sollen.

Der Protagonist

Als Protagonist wird im Psychodrama derjenige Spieler bezeichnet, der ein Thema in freier Aktion bearbeiten möchte. Das Wort „Protagonist“ bedeutet im Griechischen „der erste Spieler“. Dieser Bedeutung wird der Protagonist im Psychodrama voll gerecht, denn er ist der Hauptdarsteller der psychodramatischen Szene. Er spielt jedoch keine Rolle und ist somit auch kein Schauspieler, sondern er stellt sich selbst dar. Im Stegreif spielt er Szenen seines Lebens, oder Erwünschtes und Erträumtes.

Laut Moreno ist der Protagonist im Augenblick des dramatischen Geschehens Dichter, Regisseur und Schauspieler in einer Person.[169] „Das psychodramatische Spiel ist Nachahmung im Sinne von Mimesis, d. h. Gegenwärtigsetzung des bereits Geschehenen oder Darstellung von etwas Imaginiertem.“[170]

[168] Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 84
[169] Vgl. Moreno, ,J.L. *Das Stegreiftheater,* 1. Auflage, Berlin Potsdam, 1923, zitiert nach: Leutz, Grete *Psychodrama, ,* S. 87
[170] Leutz, Grete, *Psychodrama*, S. 87

Die Mitspieler

Damit der Protagonist eine Situation entsprechend realistisch darstellen kann, unterstützen ihn seine Mitspieler, auch Hilfs-Iche (auxiliary egos) genannt. Sie verkörpern seine realen oder auch imaginären Bezugspersonen. Gleichzeitig erhalten sie auch Anweisungen von der Spielleitung und müssen auf das Spiel des Protagonisten reagieren. „Zeitweise spielen sie sogar den Protagonisten selbst und sind dann Hilfs-Iche bzw. Vertreter seines Ichs.“[171] Im Anschluss an die psychodramatische Darstellung geben die Mitspieler ein Feed-back über ihr Erleben im Spiel und können somit zur Verdeutlichung, bzw. zum besseren Verständnis der Situation beitragen.

Die Gruppe

Dem Gruppenaspekt kommt innerhalb Morenos Konzeptionen eine große Bedeutung zu. Sein Credo lautet: „Eine Therapie in der Gruppe, durch die Gruppe, für die Gruppe und der Gruppe.“[172] Als ideale Anzahl von Teilnehmerinnen werden in etwa sechs bis neun Gruppenmitglieder genannt.

Die Phasen

Das Psychodrama vollzieht sich in drei Phasen: Auf die Erwärmungsphase („warm-up“) folgt die Aktions- oder Spielphase, den Abschluss stellt die Gesprächsphase dar. Eine Psychodramasitzung dauert ca. eineinhalb bis zwei Stunden.

[171] Leutz, Grete, *Psychodrama*, S. 89
[172] Moreno, *Sociometry and the Science of Man,* Beacon *(N.Y.)*, 1956, zitiert nach: Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 92

Die Erwärmungsphase

In der Erwärmungsphase soll durch spezielle Arrangements der Spielleitung, die Motivation und die Bereitschaft zur Offenheit aller Beteiligten geweckt werden. Laut Kurt Lewin „dient die Erwärmungsphase dem Auftauen der Strukturen des Systems“[173], folglich definiert er die drei Phasen als „Auftauen“ (unfreezing), „Verändern“ (changing) und „Wiedereinfrieren“ (refreezing). Die Erwärmungsphase soll auch dazu dienen, dass sich ein Thema und ein potentieller Protagonist heraus kristallisieren, sofern die Wahl auf ein protagonistenzentriertes Spiel fällt. Sind beide Faktoren gegeben, beginnt die Aktionsphase, in der die eigentliche szenische Psychodrama-Arbeit stattfindet.

Die Aktionsphase

„Gegenwärtig kennt die Psychotherapie über dreihundert Psychodrama-Varianten, die alle Morenos therapeutisches Konzept zur Grundlage haben.“[174] Zu den am häufigsten praktizierten Formen zählen das „protagonistenzentrierte Psychodrama“, das „themen“- und das „gruppenzentrierte Psychodrama“. Beim protagonistenzentrierten Psychodrama wird ein individuelles Thema des Protagonisten behandelt, beim themen- und gruppenzentrierten Psychodrama ist die Sitzung auf ein Thema, bzw. auf die Gruppe zentriert. Neben diesen Formen besteht unter anderem die Möglichkeit ein Soziodrama zu gestalten, jenes wird „als eine Tiefenaktionsmethode definiert, die sich auf Beziehungen zwischen verschiedenen Gruppen und auf kollektive Ideologien richtet“.[175]

Alle Formen unterscheiden sich in ihrer Vorgangsweise erheblich voneinander, in der vorliegenden Arbeit wird im Detail darauf nicht eingegangen. Es sei nur erwähnt, dass alle Varianten ein Ziel verfolgen,

[173] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 136
[174] Marschall, Brigitte, *Ich bin der Mythe,* S. 59
[175] Moreno J.L., *Sociometry, Experimental Method and the Science of Society,* Beacon (N.Y.), 1951, zitiert nach: Leutz, Grete, *Psychodrama*, S. 116

nämlich, das in der Erwärmungsphase „aufgetaute“ System im theatralen Spiel zu bearbeiten und zu verändern.

Dazu muss die Leitung des Psychodramas zunächst das Thema explorieren und den „Auftrag“, d. h. das inhaltliche Ziel des jeweiligen Psychodramas definieren. Darüber hinaus formuliert diese „diagnostische Hypothesen“ und davon abgeleitete „Prozessziele“. Die Prozessschritte („roter Faden) müssen für jedes Spiel individuell entworfen werden, da sie auf das jeweilige Setting, den Auftrag, die diagnostischen Hypothesen und die Prozessziele sowie auf die zu Verfügung stehende Zeit zugeschnitten sein müssen. Das Spiel beginnt sobald die Mitspieler gewählt wurden und die Bühne nach den Angaben des Protagonisten, bzw. der Hauptakteure mit wenigen Requisiten eingerichtet wurde.

Zu den Techniken der Aktionsphase

Es gibt zahlreiche Techniken, die im Psychodrama zum Einsatz gelangen können. Die Spielleitung entscheidet, welche Methoden geeignet sind, um eine positive Auflösung der Problematik gewährleisten zu können. Im Folgenden werden die wichtigsten Techniken kurz beschrieben.

Im *Stegreifspiel* ist nichts vorgegeben, es entwickelt sich spontan aus realitätsbezogenen oder aus vollkommen phantastischen Vorstellungen der Spielerinnen. Je nach Form kann es ein Protagonist ausüben oder mehrere Gruppenteilnehmer spielen gemeinsam aus dem Stegreif.

Das *Rollenspiel* dient im Sinne Morenos dem „role training“[176], also dem Erlernen eines bestimmten Rollenverhaltens (Lehrer, Mutter, Verkäufer, etc.). Darüber hinaus erfüllt es auch einen psychohygienischen Aspekt, der sich danach richtet, negative oder aufoktroyierte soziale Rollen zu erkennen und dementsprechend zu verändern. Vor allem durch den Rollentausch können solche Negativrollen sichtbar gemacht werden.

[176] Moreno, J.L., *Psychodrama,* Vol. I, 3. Ed., Beacon House, Beacon (N.Y.), 1964, zitiert nach: Leutz, Grete, *Psychodrama*, S. 114

Durch den vermehrten Einsatz von Videoaufnahmen wird in jüngster Zeit auf das „Doppeln“ dabei verzichtet. (Das „Doppeln“ stellt eine weitere Technik des Psychodramas dar, die noch näher beschrieben wird.)

„Das *Situationsspiel* ist wie das Rollenspiel eine soziale Übungsmethode, hat aber außerdem diagnostische Bedeutung. Sein Ziel liegt weniger im Erlernen eines adäquaten Rollenverhaltens als in der Meisterung schwieriger Situationen.“[177] Beispielsweise kann ein Vorstellungsgespräch bei einem neuen Arbeitgeber inszeniert werden, das der Protagonist auf diese Weise trainiert.

Beim so genannten *Spontaneitätstest* wird der Spieler mit verschiedenen, fremden Personen konfrontiert. Dabei soll die Originalität, die Flexibilität und die Angemessenheit seiner Interaktion untersucht werden. Das gleiche gilt für den *Situationstest,* in dem sich der Spieler völlig unvorbereitet in den verschiedensten Lebens- und Aufgabenbereichen bewähren muss. „Zur Überwindung der Hemmungen muss die Spontaneität des Protagonisten systematisch befreit werden […].“[178] Sie allein genügt aber nicht, weswegen Moreno die Verbindung von Spontaneitäts- und Kreativitätstraining fordert. „Letzteres ermöglicht besonders durch das Erleben häufigen Rollentausches und genauen Rollen-Feedbacks die deutlichere Wahrnehmung zwischenmenschlicher Konstellationen und allgemeiner Zusammenhänge. Der Protagonist kommt dadurch in die Lage, die entfaltete Spontaneität kreativ auf die Gesamtzusammenhänge zu beziehen.“[179]

Bei der *Skulpturarbeit* werden psychische oder soziale Phänomene durch Exfiguration im Raum sichtbar, erlebbar und veränderbar gemacht. „Die innere Wirklichkeit der Klienten wird mit Hilfe szenischer Gestaltungsmittel (der Skulptur) in ein Symbol transformiert, dessen Deutung wiederum Rückschlüsse über die innere Wirklichkeit der Klienten ermöglichen

[177] Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 115
[178] Ebd., S. 116
[179] Ebd.

soll.“[180] Diese Technik wird bevorzugt innerhalb der Familien- bzw. Organisationsaufstellung angewendet.

Beim *Playbackspiel* wird eine Sequenz aus dem Leben des Protagonisten nach dessen Vorgaben gespielt, während dieser sich das Geschehen von außen ansieht. Auf diese Weise kann der Protagonist die Situation noch einmal erleben und eine emotionale Distanz dazu aufbauen. Er kann auch korrigierend in das Spiel eingreifen, falls die Darstellung nicht seinen Vorstellungen entspricht. Das Playbackspiel wird häufig in der Traumabewältigung eingesetzt.

Die Technik des *Rollentausches* wurde bereits erwähnt, sie stellt eine der wichtigsten Techniken des Psychodramas dar. Dabei tauscht der Protagonist seine Rolle mit der Rolle eines Interaktionspartners, „der entweder als reale Person anwesend ist […] oder durch ein Hilfs-Ich verkörpert wird“.[181] Ziel des Rollentausches ist es, die Einfühlung in die betreffende Rolle zu verbessern oder allgemein die Situation aus einer neuen Perspektive betrachten zu lernen.

Die *Doppeltechnik* stellt ebenfalls eine gängige Praxis im Psychodrama dar, dabei spricht ein Gruppenmitglied oder die Spielleitung stellvertretend für die Protagonistin um deren innere Stimme kund zu tun. Dazu findet kein Rollentausch statt, sondern der Doppelnde tritt kurz seitlich hinter die Protagonistin. „Diese Technik wird eingesetzt, um die Protagonistin emotional zu stützen und/oder sie zur Selbstexploration anzuregen.“[182]

Im *psychodramatischen Spiegel* sieht die Protagonistin ein Spiel der Gruppe, dass sie selbst vorher schon einmal dargestellt hat. Durch das Nachspielen der Gruppe erfolgt ein Perspektivenwechsel, der der Protagonistin neue Erkenntnisse vermitteln soll, die ihr als Akteurin nicht möglich waren. Die Spiegeltechnik ist dann hilfreich, wenn eine Person in

[180] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 31
[181] Ebd., S. 65
[182] Ebd., S. 71

bestimmten Situationen immer wieder mit Widerstand reagiert und dies selbst nicht bemerkt.

Über diese genannten Basistechniken hinaus, gibt es noch eine große Anzahl weiterer Techniken, wie beispielsweise *Zeitlupe, Zeitraffer, Maximierungs- oder Einfrierungstechnik,* sowie verschiedene *Verbalisierungstechniken*. Wie bei allen dargestellten Techniken gilt auch hier, dass die Spielleitung sie je nach situativer Erfordernis einsetzen und modifizieren kann. Erscheint ihr keine vorgegebene Technik adäquat kann diese spontan eigene Techniken entwickeln.

Das Monodrama

Abschließend sei noch kurz auf das Monodrama eingegangen. Das Monodrama stellt ein Psychodrama mit nur einer Person dar. Im Kern entspricht es dem protagonistenzentrierten Spiel, mit dem Unterschied, dass zusätzliche Rollen, aber auch Gefühle nicht durch Hilfs-Iche, sondern durch leere Stühle oder andere Symbole repräsentiert werden. „An die Stelle der Dynamik und Suggestionskraft der dramatischen Gruppeninszenierung treten im Monodrama die Konzentration auf die eigene Innerlichkeit, ruhiges Erspüren der eigenen Gedanken und Gefühle frei von äußeren Einflüssen und Ablenkungen.“ [183]

Zusammenfassend ist zu sagen, dass in der Aktionsphase, das in der Erwärmungsphase ausgewählte Thema, szenisch dargestellt und bearbeitet wird. Dazu wählt die Spielleitung in Absprache mit der Gruppe, bzw. der Protagonistin ein bestimmtes Arrangement. Wenn die Bühne eingerichtet ist und alle erforderlichen Rollen besetzt sind, beginnt die eigentliche Aktion in der psychodramatischen Surplus Reality. Der Spielleiter steuert den Spielverlauf auf der Basis seines roten Fadens, seiner diagnostischen Hypothesen sowie seiner spontanen, intuitiven Ergänzungen. „Dabei bringt er diejenigen Handlungstechniken zum Einsatz, die die Dynamik des Spiels in die gewünschte Richtung lenken.

[183] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 91

Wenn das im Auftrag festgelegte Ziel erreicht ist, werden die Hilfs-Ich entlassen, wird die Bühne geschlossen und die Integrationsphase beginnt.“ [184]

Integrationsphase

In der dritten und letzten Phase des Psychodramas, der Integrationsphase (Sharing), sollen alle Beteiligten stufenweise von der Surplus Reality des Spiels zurück in die Realität geführt werden. In Lewins Modell „unfreezing – changing – refreezing“ dient die Integrationsphase, wie bereits erwähnt, „dem Wiedereinfrieren des Systems.“[185] Die Leitung hat in der Integrationsphase dafür zu sorgen, dass die so genannten Sharing- und Feedbackregeln zur Anwendung gelangen. Diese Regeln beinhalten, dass im Anschluss an das Spiel die Teilnehmerinnen der Protagonistin das Gefühl vermitteln sollen, dass sie ihr Denken, Fühlen und Handeln verstehen. Dazu sitzen alle im geschlossenen Stuhlkreis und berichten einzeln über ähnliche Erfahrungen, die sie gemacht haben.

Die Leitung teilt ebenfalls ihre Gefühle betreffend dem Spiel der Protagonistin mit, jedoch nicht in der Rolle der Leitung, sondern als ein einfühlendes, menschliches Wesen. Gleichzeitig muss diese während der gesamten Sharingphase bewertende Aussagen oder Ratschläge zurückweisen.

Der Grund für diese Verständnisäußerungen liegt darin, dass die Protagonistin während des Spiels unter Umständen sehr intime Seiten ihrer Persönlichkeit offenbart hat. Eventuell hat sie „das Gefühl, ihre Schwächen, Hilflosigkeit, Ängste und wunden Punkte der Gruppe offen gelegt zu haben und benötigt nun Akzeptanz, Rückhalt und Bestätigung von den anderen Teilnehmern.“[186]

[184] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 172
[185] Lewin, K., *Field Theory in Social Science,* Harper & Row, New York, 1951, zitiert nach: Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 176
[186] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 176

Im darauf folgenden Rollenfeedbackteil geben die Hilfs-Iche eine Rückmeldung darüber, wie sie sich in ihren Rollen gefühlt haben. Die Protagonistin gewinnt dadurch Einsicht in die Dynamik ihrer Interaktionen, indem sie erfährt wie ihr Verhalten auf andere wirkt. Diese Rückmeldungen sollen persönlich gehalten, aber nicht psychologisierend sein, dürfen jedoch den Charakter eines Ratschlags annehmen. „Das Rollenfeedback dient jedoch nicht nur der Protagonistin, sondern auch den Mitspielern.“[187] Deswegen dürfen sie ihre „Erwärmung“, die während des Spiels aufgekommen ist, nun auch zum Ausdruck bringen und eventuelle Spannungen dadurch abbauen.

Es besteht nun noch die Möglichkeit ein Identifikationsfeedback zu geben. Dabei können die Teilnehmer zum Ausdruck bringen, dass sie sich im Spiel mit einer bestimmten Rolle, die sie selbst nicht inne hatten, besonders identifiziert haben. Falls dabei sehr starke emotionale Konflikte aufkommen, kann es nötig werden, diese in einem weiteren Psychodrama zu bearbeiten. Da dies in den wenigsten Fällen möglich ist, lassen viele Psychodramatiker das Identifikationsfeedback in der Regel aus.[188]

Auf die Abhaltung einer Prozessanalyse wird ebenfalls häufig verzichtet. Die Teilnehmerinnen und die Leitung hätten in ihr die Möglichkeit über alternative Spielverläufe zu diskutieren, weswegen sie häufig in Psychodrama-Ausbildungsgruppen im Sinne einer theoretischen Vertiefung angewendet wird.

Für die Praxis muss die Spielleitung einschätzen können, ob die szenische Darstellung und die anschließende Feedbackrunde das Problem entsprechend auflösen konnten, oder ob darüber hinaus noch eine zusätzliche Deutung und Reflexion angebracht ist.

[187] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 178
[188] Vgl. ebd., S. 179

4.3 Transformation durch psychodramatisches Erleben

Das Psychodrama ist eine therapeutische Methode, die die Möglichkeit schafft, Erlebtes, Erfahrenes durch theatrales Spielen in seiner Perspektive zu verändern. Dieser Zustand führt in der Regel dazu, dass die Empathie für andere wächst. Darüber hinaus dient das Psychodrama dem spielerischen Erproben des eigenen Rollenverhaltens in der Gruppe. „Die psychodramatische Bühne bietet die Möglichkeit, konkrete Handlungsspielräume zu erproben und lässt dabei die eigenen Kräfte und Ressourcen spürbar werden.“[189]

Zudem findet im Psychodrama eine spielerische Bewältigung von Konflikten und Problemen statt. „Innere Konflikte, die sich verbal nur unzulänglich mitteilen lassen, werden im Spiel […] verlebendigt.“[190] Der Protagonist erlebt in seiner Selbstdarstellung Situationen seines Lebens ein zweites Mal. Dabei wird laut Ansicht H. G. Gadamers, „mehr erkannt, als nur das Bekannte“[191]. „Die im Spiel der Darstellung erscheinende Welt steht nicht wie ein Abbild neben der wirklichen Welt, sondern ist diese selbst in der gesteigerten Wahrheit ihres Seins.“[192] Dieses „Mehrerkennen“ interpretiert Moreno damit, dass „jedes wahre zweite Mal, die Befreiung vom ersten ist.“[193]

Gadamer schreibt diesbezüglich: „Die Verwandlung ins Gebilde ist Verwandlung ins Wahre. Sie ist nicht Verzauberung im Sinne der Verhexung, die auf das erlösende, rückverwandelnde Wort wartet, sondern sie selbst ist die Erlösung und Rückverwandlung ins wahre Sein. In der Darstellung des Spielers kommt heraus, was ist. In ihr wird hervorgeholt und ans Licht gebracht, was sich sonst entzieht.“[194]

---

[189] Schweitzer, K. *„Hat Kopf, Hand, Fuß und Herz“ (Paul Klee) – Psychodrama und Exerzitienarbeit. Korrespondenz zur Spiritualität der Exerzitien,* 53, (2), 2003, S. 48 – 54, zitiert nach: Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 521
[190] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 324
[191] Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, S. 109
[192] Ebd., S. 130
[193] Moreno, J.L., *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama,* S. 89
[194] Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode,* S. 107

Und weiters: „Das Spiel selbst hält den Spieler im Banne und will weitergespielt werden. Das Spiel selbst ist derart Verwandlung, dass für niemanden die Identität dessen, der da spielt, fortbesteht.“[195]

Diese Verwandlungskraft des Spiels hat Moreno zu nutzen verstanden, indem er den Klienten im Spiel zum Inhalt seines Spiels werden lässt „und zwar nicht in der Rolle des Patienten in der therapeutischen Situation, sondern als Mensch in seinen realen oder imaginären Lebensumständen. In der Selbstvergessenheit des Spielers verwandelt der Protagonist sich in seine, der jeweiligen dargestellten Situation entsprechende, wahre Gestalt.“[196]

Der Sinn des Psychodramas liegt demnach nicht nur im Erkennen und Bewusstmachen, sondern besteht vornehmlich in dem Erlebnis der Verwandlung. Gadamer beschreibt die Verwandlung aus philosophisch-anthropologischer Sicht insofern, „dass etwas auf einmal und als ganzes ein anderes ist, dass dieses andere, dass es als Verwandeltes ist, jetzt sein wahres Sein ist, dem gegenüber sein frühes Sein nichtig ist.“[197]

Eine tief greifende Verwandlung vollzieht sich im Psychodrama in den meisten Fällen schrittweise, sie kann jedoch auch spontan und durchbruchsartig erfolgen.

4.3.1 Katharsis als Ausgangspunkt einer Transformation im Psychodrama

Den Ausgangspunkt für eine Transformation stellt im Psychodrama häufig eine Katharsis dar. Als gefühlsmäßiger Entlastungseffekt ist sie ein nicht unwesentlicher Wirkungsfaktor, dem auch eine wichtige Rolle bei der Bewältigung belastender emotionaler Erlebnisse zugesprochen wird.

---

[195] Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*, S. 107
[196] Leutz, Grete, *Psychodrama*, S. 88
[197] Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode,* S. 108

Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff „Katharsis“ Reinigung, bzw. Läuterung. Morenos Theorie besagt, dass das emotionale Aktivierungs- und Erregungsniveau der Protagonistin und der Gruppe im Spiel so lange ansteigt, bis es schließlich im Moment der Katharsis seinen Höhepunkt erreicht.[198]

„Katharsis ist Erschütterung, ein Aufbrechen erstarrter Gefühle und bedeutet damit auch die Erschütterung und das Aufbrechen verfestigter Strukturen.“[199] Katharsis ist demnach eine radikale Reinigung im Sinne einer inneren Befreiung, durch die eine durchbruchsartige Transformation passieren kann. Laut Ansicht Morenos kommt es dabei jedoch „nicht nur auf die freisetzende Wirkung der Katharsis an, sondern auf ihre Umwandlung in Kreativität.“[200] Das reinigende Erlebnis der Katharsis befreit - und erwirkt ein Unabhängigkeitsgefühl, dass zu neuen schöpferischen Taten inspiriert. Der Katharsis wird demnach auch in der Behandlung von Kreativitätsneurosen große Bedeutung zugemessen.

„In Ägypten und in Griechenland musste sich der Myste rein von allem anderen machen, damit sein Bewusstsein Ganzheitscharakter annehmen und die Gegensätze der Außenwelt in ihrem schöpferische Ursprung vereinigt sehen konnte. Durch Katharsis sollte die Ich-Verhaftung gelöst, der Myste rein für die Einweihung ins göttliche Mysterium werden.“[201] Laut Moreno verursacht „die Ich-Fixierung immer wieder unlösbar erscheinende Probleme, die die kreativen Kräfte blockieren“.[202]

Mit seinen Untersuchungen über die Katharsis knüpft Moreno laut eigenen Angaben zunächst an die aristotelische Deutung des Begriffes an. Dazu ist festzuhalten, dass der Begriff der *Katharsis* „schon bei Aristoteles in

---

[198] Vgl. Hollander, C. E., *A Process for Psychodrama Training: The Hollander Psychodrama Curve. Denver,* Snow Lion Press, 1969, zitiert nach: Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 156
[199] Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 142
[200] Moreno, J. L., *Mental Catharsis and the Psychodrama. Sociometry*, 3, 1940, S. 227, zitiert nach: Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 142
[201] Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 141
[202] Ebd., S. 141

eine wissenschaftsdisziplinäre Polyperspektive eingebettet“[203] ist. Aristoteles stellt zwar eine genaue Begriffsbestimmung für die Dichtkunst in Aussicht, diese fehlt jedoch im überlieferten Text seiner „Poetik“. Die Frage nach der Wirkung von Kunst, im Speziellen jener der Poesie und der Musik, wird jedoch im politischen Zusammenhang behandelt. Das darin Gesagte kann auf die Wirkung der Tragödie übertragen werden, dieser wird für das Gemeinwohl der Polis entscheidende Bedeutung nachgesagt. „Gemäß den Gattungseigenheiten der Tragödie und ihrem selbstverständlichem Sitz im Leben soll ein dramaturgisches Regelwerk aufgestellt werden, damit die Aufführungen als im Fest verankertes, psychosoziales Ereignis stattfinden können.“[204] Demnach war das eigentliche Ziel der Tragödie die Herbeiführung der Katharsis, welche die Affekte „eleos und phobos„ ansprechen soll und eine Reinigung hervorrufe. „Wie nun eine solche Reinigung zu verstehen sei und besonders wie man sich eine Reinigung der Affekte durch sich selbst vorzustellen habe“[205], sind Fragen des schier unerschöpflichen Katharsisdiskurses. Diesen hat jede Epoche auf seine Weise geführt und als solcher ist er immer auch Ausdruck einer sich im historischen Prozess veränderten Gesellschaft. Lessings Übertragung von „phobos“ mit „Furcht“, statt dem vor ihm geläufigen „Schrecken“ ist typisch für die Zeit der Humanisten. „Theater begreift sich [dabei] als Schule des Lebens mit der Aufgabe der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten.“[206]

So wie jede Epoche ihre eigene Deutung des Katharsisbegriffes gesucht hat, haben auch verschiedene Disziplinen ihn entsprechend ihrer Theorien interpretiert, beispielsweise die bildende Kunst oder auch die Medizin, wie etwa Freud. Auch Moreno begnügt sich nicht mit der bisherigen Auffassung des Begriffes und entwickelt aufgrund früherer theaterexperimenteller und psychodramatischer Untersuchungen eine

[203] Luserke, Matthias, *Die Aristotelische Katharsis,* S. VIII
[204] Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstatt, Mathias, (Hg.), *Metzler Lexikon. Theatertheorie,* S. 164
[205] Luserke, Matthias, *Die Aristotelische Katharsis,* S. 69
[206] Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstatt, Mathias, (Hg.), *Metzler Lexikon. Theatertheorie,* S. 167

eigene Form, die er „Aktionskatharsis“ nennt. Seine Überlegungen gehen dabei davon aus, dass „im griechischen Drama der Prozess der Verwirklichung in einer symbolischen Figur auf der Bühne dargestellt wird. Der Schauspieler ist nicht mit dem Helden identisch, er spielt ihn nur.“[207] Moreno nennt diese Form, die sich in erster Linie auf die Wirkung des Zusehers bezieht und somit eine passive Reinigung von außen darstellt, „Observationskatharsis“. Zu dieser rechnet er auch Freuds und Breuers Methode, beide Wiener Ärzte haben um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert im Rahmen hypnotischer Experimente starke Gemütsbewegungen bei den Klienten festgestellt, die sich in der Folge als heilsam für den Patienten erwiesen haben.

Im Gegensatz zu diesen passiven Formen der Reinigung muss der Gläubige im religiösen Kontext gottgefällig handeln um Erlösung zu erlangen. Demnach passiert hier, laut Moreno, eine aktive Reinigung. „Im religiösen Protagonisten findet der Prozess subjektiv statt, und zwar in der lebenden Person dessen, der die Katharsis sucht. Passive und aktive oder ästhetische und ethische Katharsis stehen sich hier gegenüber.“[208]

Moreno bringt im Psychodrama beide Ansätze zusammen: „Von den alten Griechen haben wird das Drama und die Bühne beibehalten, während wir vom Nahen Osten das Prinzip übernommen haben, im konkreten Menschen selbst die Katharsis stattfinden zu lassen. “[209]

Im Psychodrama handelt es sich nach Morenos Analyse vorwiegend um eine Aktionskatharsis. Dabei erlebt nicht die Personae dramatis einer vorgegebenen Produktion die Katharsis, sondern der Protagonist im Psychodrama bringt in „einer spontanen Aktion die Personae dramatis selbst hervor und befreit sich gleichzeitig von ihrem Bann.“[210]

[207] Moreno J. L., *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*, S. 314
[208] Ebd., S. 315
[209] Ebd.
[210] Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 144

Darüber hinaus existiert im Psychodrama noch eine weitere Form der Katharsis, nämlich die Gruppenkatharsis. Diese „ergibt sich aus dem Mitagieren und Miterleben der Gruppenteilnehmer am wirklichen Schicksal eines realen Gruppenmitglieds.“[211]

Abschließend sei gesagt, dass im Psychodrama eine tief greifende Verwandlung auch ohne Katharsis erfahren werden kann. Diesbezüglich bewährt sich ein ständiges Erproben neuer Verhaltensweisen im geschützten Raum der Gruppe, deren Feed-back sowie das vermehrte Bewusstsein, nicht in Abhängigkeit reagieren zu wollen, sondern frei aus sich selbst heraus.

4.3.2 Fragebogenanalyse - „Praktische Erfahrungen durch Psychodrama“

Im Rahmen der Diplomarbeit wurden im April 2008 Teilnehmerinnen einer Psychodrama-Gruppe anhand eines Fragebogens befragt, der von der Verfasserin für die vorliegende Arbeit erstellt wurde. Die Fragen richteten sich gezielt auf einen möglichen Zusammenhang zwischen theatralem Spiel und daraus resultierenden Transformationsprozessen. Dazu wurden die Teilnehmerinnen der Psychodrama-Gruppe nach ihren persönlichen Erfahrungen mit Psychodrama befragt. Die Antworten wurden anonym erhoben. Die beantworteten Fragebögen, sowie die Eckdaten zur Gruppe, bzw. zur Spielleitung befinden sich bei der Verfasserin der vorliegenden Arbeit. Der Fragbogen präsentierte sich den Befragten wie folgt:

(Siehe nächste Seite)

[211] Moreno, J.L., *Psychodrama,* Vol.I, 3.Ed. Beacon, (N.Y.): Beacon House, 1964, zitiert nach: Leutz, Grete, *Psychodrama,* S. 144

FRAGEBOGEN
Im Rahmen der Diplomarbeit

1. Wie oft besuchen Sie das Psychodrama?……
(1x pro Woche oder 1x pro Monat, etc.)

2. Seit welchem Zeitraum besuchen Sie das Psychodrama?.....……..

3. Gab es einen bzw. mehrere Gründe/Probleme, weshalb Sie sich entschlossen haben, an einem Psychodrama teilzunehmen?
(nur Ja oder Nein ankreuzen)

.JA / NEIN (bloßes Interesse od. Neugierde)
……
(Falls Sie diese Frage mit NEIN beantwortet haben, bitte nur mehr Frage 7 beantworten)

4. Wurde dieses Problem für Sie durch das theatrale (darstellende) Spiel im Psychodrama besser erkennbar?

JA / NEIN
.....
.
5. Konnte dieses Problem durch das Psychodrama verändert werden?

JA / NEIN
.....

6. Konnte dieses Problem durch das Psychodrama vollkommen aufgelöst werden?

JA / NEIN
.....

7. Haben Sie festgestellt, dass Sie sich durch das Psychodrama verändert haben?

JA / NEIN
.....

Im Folgenden wird die Auswertung der Antworten dargelegt und analysiert:

Zur Analyse lagen der Verfasserin 7 vollständig ausgefüllte Fragebögen vor, auf denen sämtliche der 7 Fragen beantwortet waren. Bis auf die ersten zwei Fragen waren alle Fragen mit „Ja“ oder „Nein“ zu beantworten. Bei den ersten zwei Fragen gaben alle 7 Befragten einheitlich an, dass sie seit Herbst 2007, also seit rund 8 Monaten, 14tägig an der Psychodrama-Gruppe teilnehmen.

Bei der Frage 2 gaben 6 Teilnehmer an, das Psychodrama aus einen bestimmten Grund, bzw. Problem zu besuchen. Nur eine Person gab an, das Psychodrama ausschließlich aus Neugierde oder Interesse zu besuchen, worauf diese Person am Fragebogen darauf hingewiesen wurde, die nächsten 3 Fragen nicht zu beantworten, sondern erst wieder Frage 7.

Alle restlichen 6 Befragten gaben bei der 3. Frage an, dass dieses Problem durch das Psychodrama für sie besser erkennbar wurde. Bei der nächsten Frage gaben von diesen 6 Teilnehmern 5 an, dass das Problem durch das Psychodrama verändert werden konnte. Für eine Person konnte das Problem nicht verändert werden.

Frage 6 ergab, dass für 2 Teilnehmer der Psychodrama-Gruppe das Problem, aus welchem Grund sie das Psychodrama besuchen, vollständig aufgelöst werden konnte. Für 4 Teilnehmer konnte das Problem zwar erkenn- und veränderbar gemacht werden, jedoch nicht vollständig aufgelöst werden.

Die Frage 7 wurde wieder von allen 7 Teilnehmern beantwortet, dabei gaben alle 7 Befragten an, dass sie festgestellt haben, dass sie sich durch das Psychodrama verändert haben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass von 6 Personen, die an einem Psychodrama (seit 8 Monaten, zweimal im Monat) teilgenommen haben, 100 % eine bessere Erkennbarkeit des Problems durch das theatrale Spiel erzielen konnten. 83 % davon gaben an, das Problem durch das Psychodrama verändert haben zu können. 33 % gaben sogar an, ihr Problem durch das Psychodrama vollständig aufgelöst zu haben und 100 % gaben an, dass sie feststellen konnten, dass sie sich durch das Psychodrama verändert haben.

Die Rückmeldungen der Teilnehmer stellen in der Tendenz eine Verifizierung der vermuteten Erfahrungszuwächse dar.

4.4 Psychodrama und Ritual

Dagmar Eigner stellt in ihren Untersuchungen zum Thema: „Ritual, Drama, Imagination“ fest, dass „einige Spieltechniken des Psychodramas […] Ähnlichkeiten mit manchen Vorgängen schamanischer Heilrituale aufweisen.“[212] „Moreno selbst bezeichnet das Psychodrama als therapeutisches Ritual.“[213] Es stellt sich die Frage, in welcher Weise Ritual und Psychodrama in Verbindung stehen? Christoph Hutter beschreibt in seinem Werk „Psychodrama als experimentelle Theologie“ die gemeinsamen Elemente von Ritual und Psychodrama wie folgt: Zunächst gibt es bei beiden Formen einen „unbedingten Gemeinschaftsbezug“[214], zudem besitzt rituelles, sowie psychodramatisches Handeln immer eine soziale und soziotherapeutische Dimension. Innerhalb beider Praktiken gibt es klare Rollenverteilungen und es kommt gleichermaßen zu einer Überschreitung der Alltagsrealität (Surplus Reality). Ein klar abgegrenztes Setting dient als Schutzraum, der wiederum das psychodramatische oder rituelle Handeln dynamisiert.

---

[212] Aigner, Dagmar, *Ritual, Drama, Imagination,* S. 299
[213] Moreno, J. L., *Globale Psychotherapie und Aussichten einer therapeutischen Weltordnung*, in: Buer, F. (Hrsg.), „Jahrbuch für Psychodrama. Psychosoziale Praxis & Gesellschaftspolitik“, 1991, Leske & Budrich, Opladen, 1991, S. 31, zitiert nach: Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 532
[214] Hutter, Christoph, *Psychodrama als experimentelle Theologie,* S. 327

Als weiteren gemeinsamen Punkt sieht Hutter den Verlauf, der den Protagonisten aus dem gesellschaftlichen Kontext über die Realität der Gruppe in die Surplus Reality und wieder zurückführt, welchen Turner innerhalb des Rituals als Trennung, Umwandlung und Angliederung beschreibt.[215]

Demnach kann der gesamte Psychodrama Prozess „als eine Art von Ritual, bzw. als Heilungszeremonie mit symbolischer Bedeutung für den Protagonisten aufgefasst werden.“[216]

Dagmar Eigner bringt in ihrer Arbeit auch zahlreiche praktische Beispiele, die die Ähnlichkeiten zwischen Ritual und Drama veranschaulichen. Beispielsweise sieht sie die psychodramatische Technik des Rollentausches auch bei Besessenheitsritualen in Nepal gegeben, wo „Geister aufgefordert werden, durch den Mund der Patienten ihre Geschichte zu erzählen. Häufig spricht dann auch die Person, die den Geist zu dem Patienten geschickt hat, um die psychosozialen Konflikte aus ihrer Sicht zu schildern.“[217] Der Rollentausch im Psychodrama erleichtert das Hineinfühlen in die Lage anderer Personen, sowie das Sprechen durch fremde Münder das Verständnis für andere wecken kann.

Weiters sieht Aigner auch Parallelen zwischen der Spiegeltechnik des Psychodramas zu bestimmten Schamanen-Praktiken Nepals, beispielsweise wenn diese „krankmachende Kräfte durch sich sprechen lassen, wenn die Patienten nicht dazu in der Lage sind.“[218] Die Spiegeltechnik wird im Psychodrama angewendet, wenn es dem Protagonisten nicht möglich ist, sich selbst darzustellen. Sowohl im Psychodrama, als auch bei der schamanischen Praxis soll der Akteur dazu motiviert werden, einen aktiveren Part zu übernehmen.

[215] Vgl. Hutter, Christoph, *Psychodrama als experimentelle Theologie,* S. 327 – S. 328
[216] Ameln, F. von / Gerstmann, R. / Kramer, J. (Hg.), *Psychodrama*, S. 532
[217] Aigner, Dagmar, *Ritual, Drama, Imagination,* S. 300
[218] Ebd.

Aigner zieht auch die Parallelen zwischen Bühnenraum und der Abgrenzung zum alltäglichen Raum innerhalb ritueller Praktiken. Wobei sich diese Abgrenzung im Ritual nicht nur auf materieller Ebene vollzieht, sondern auch den geistigen Raum erfasst. Dies deckt sich mit Morenos Theorie, die besagt, dass „der Mensch mehr als ein psychologisches, biologisches, soziales oder kulturelles Wesen ist, dass er ein kosmisches Wesen ist.“[219] „In der Struktur des Psychodramas wird diese Dimension jedoch nicht deutlich“[220], schreibt Aigner. Stattdessen nutzt Moreno die wirksam werdenden Kräfte der Gruppe und beschreibt die gegenseitige Förderung aller Teilnehmer als weiteres wichtiges Ziel des Psychodramas. Rituelle Tänze erachtet er als „Vorläufer des Psychodramas“ und als „universelle unbewusste Gruppentherapie“[221].

Moreno hat sich intensiv mit der Analyse der Folgen der Säkularisierung auseinandergesetzt. Um den dadurch bedingten Verlust an rituellen Ausdrucksweisen zu kompensieren, hat er rituelle Züge in seiner Konzeption des Psychodramas explizit verankert. Wodurch eine Verbindung zwischen Theater und rituellen Handlungen geschaffen wurde.

Erika Fischer-Lichte schreibt, dass „sich zwischen Theater und Ritual keine klare Grenze ziehen lässt, auch wenn beide keineswegs miteinander identisch sind.“[222] Immer wieder wird die starke Ähnlichkeit zwischen Ritual und ästhetischen Prozessen betont. Im folgenden Kapitel werden die Gemeinsamkeiten beider Formen näher beleuchtet und im Anschluss daran wird die Transformationskraft des Ritus aus dessen theatraler Perspektive bestimmt.

[219] Moreno, J. L., *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama,* , S. 3
[220] Aigner, Dagmar, *Ritual, Drama, Imagination, S*. 301
[221] Ebd.
[222] Fischer-Lichte, E., *Ritualität und Grenze,* S. 27

5. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DES RITUALS

5.1 Das Wesen des Rituals

Johan Huizinga fragt im „Homo ludens“ nach dem Wesen von Kult, Ritus und Mysterium“ Er sieht den ganzen altindischen Opferdienst der Veden darauf begründet, dass im Ritual oder in der Kulthandlung – sei sie nun Opfer, Wettkampf oder Darstellung – „ein gewisses gewünschtes kosmisches Ereignis vorgestellt, wiedergegeben oder verbildlicht wird, dass die Götter zwingt, dieses Ereignis wirklich geschehen zu lassen.“ “[223]

Huizinga betrachtet den Kult, als eine Form des reinen Spiels, in dem Gemeinschaften ihre heiligen Handlungen (Weihe, Opfer, Mysterien) vollziehen, „die ihr dazu dienen, das Heil der Welt zu verbürgen“[224].

Auf das Spiel wurde bereits in Kapitel 3 genau eingegangen. „Geht man nun, laut Huizinga, „vom Kinderspiel zu geweihten Schaustellungen im Kult archaischer Kulturen über, dann findet man, dass im Vergleich zum Kinderspiel ein geistiges Element mehr im Spiele ist, das sich nur sehr schwer beschreiben lässt. Die heilige Schaustellung ist mehr als eine Scheinverwirklichung, mehr auch als eine symbolische, sie ist eine mystische Verwirklichung. Etwas Unsichtbares und Unausgedrücktes nimmt in ihr schöne, wesenhafte, heilige Form an. Die Teilnehmer am Kult sind überzeugt, dass die Handlung ein gewisses Heil verwirklicht und eine Ordnung der Dinge zustande bringt, die höher ist als die, in der sie gewöhnlich leben.“ [225]

Durch die Verwirklichung der Darstellung trägt das Ritual auch weiterhin die formalen Kennzeichen eines Spiels. So wird innerhalb eines abgesteckten Spielraumes gespielt, wodurch eine eigene, irreale Welt

[223] Huizinga, J., *Homo ludens*, S. 22
[224] Ebd., S. 12
[225] Ebd., S. 21

entsteht. Mit dem Ende des Spiels ist die Wirkung jedoch nicht zu Ende, durch seine Besonderheit wirft es auch seinen Glanz auf die reale Welt.

Huizinga bezeichnet die heilige Handlung im Ritus auch als Drama, „gleich viel ob die Handlung in der Form einer Aufführung oder eines Wettkampfes vor sich geht. Sie stellt ein kosmisches Geschehen dar, aber nicht bloß als Repräsentation, sondern als Identifikation, sie wiederholt das Geschehene. Der Kult bringt die Wirkung zustande, die in der Handlung bildhaft vorgeführt wird. Seine Funktion ist nicht lediglich ein Nachahmen sondern ein Anteilgeben oder Teilnehmen. Es ist ein *helping the action out*.“[226] Der Kult ist somit Darstellung, dramatische Vorstellung, Verbildlichung und stellvertretende Verwirklichung zugleich.

Damit ist der Begriff Ritual und die mit ihm verbundenen bzw. ihm untergeordneten Begriffe Zeremonie, Magie und Kult nicht nur für die Sozial- und Kulturwissenschaften von Interesse, sondern auch für die Theaterwissenschaft. „Als wiederholte Handlungen sind Rituale in ihrer Sequenzialität mimetisch“[227], die aus körperlichen Gesten und sprachlichen Formeln bestehen. Als „ästhetisch strukturierte Phänomene“ kommt dem Inszenierungscharakter ein wichtiger Aspekt zu, wodurch das Ritual zum theatralen Ereignis wird. Der interdisziplinäre Forschungszweig der „ritual studies“ befasst sich mit dem Ritual als einem allgemeinen Kulturphänomen.

„Der Begriff, dessen ursprüngliche Bedeutung *Gottesdienst* auf seinen religiösen Herkunftskontext verweist“[228], wird seit langem auch im nichtreligiösen Kontext verwendet. Mittlerweile existiert kein Lebensbereich, der völlig frei von Ritualen ist.

---

[226] Huizinga, J., *Homo ludens,* S. 22
[227] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 114
[228] Hahn, A., *Kultische und säkulare Riten und Zeremonien in soziologischer Sicht*, 1977, S. 61 f., zitiert nach: Willems, Herbert, *Rituale und Zeremonien in der Gegenwartsgesellschaft,* zitiert nach: *Ritualität und Grenze*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 399 – S. 400

„Einfache Interaktionen des Alltags, Sexualität, Politik, Sport, Kunst, Recht, Wissenschaft, Medien usw. wurden und werden als Räume mit eigenen rituellen Formen entdeckt. Die Bodenküsse des Papstes oder die Krawall-Aktionen von Fußballfans gehören ebenso dazu wie sadomasochistische Praktiken, die Kleidung der Punks oder die Heilverfahren der Therapie vom Schamanismus bis zur Psychoanalyse. Entsprechend vielfältig sind die konkreten empirischen Phänomene, die man als Rituale identifiziert.“[229]

Beispielsweise wird aus morphologischer Sicht das Ritual als außeralltägliche Handlungsform beschrieben, andererseits „sehen andere heute gerade im Alltag den zentralen Ort rituellen Verhaltens“[230].

Rituale sind allgemein als grenzüberschreitendes Handeln zu begreifen. Es handelt sich dabei um performative Akte, die verschiedene, oft gegensätzliche Sphären in Beziehung zueinander setzen, beispielsweise den Menschen mit Gott oder das Individuum mit der Gemeinschaft oder den Mythos mit dem Alltag.

„Dem Individuum bietet das Ritual die Möglichkeit einer Überwindung von Erfahrungen der Dissonanz und die Wiedereingliederung in die Gemeinschaft. Außerdem beinhaltet es eine Absicherung gegen die Unsicherheiten und Unvorhersehbarkeiten des alltäglichen Lebens.“[231]

[229] Willems, Herbert, *Rituale und Zeremonien in der Gegenwartsgesellschaft*, zitiert nach: *Ritualität und Grenze,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 400
[230] Vgl. Goffmann, E., *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum,* Gütersloh, 1971, zitiert nach: *Ritualität und Grenze*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Christian Horn / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 401
[231] Hubert, H. / Mauss, M., *Sacrifice. It´s Nature und Functions*, Chicago, 1981, S. 102 f., zitiert nach: *Diskurse des Theatralen*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 205 - S. 206

5.2 Formen des Rituals

„Die Formation und Funktionalität von Ritualen hängt eng mit der Figuration der Gesellschaft und ihrer Felder zusammen. Mit ihrem Wandel wandeln sich auch die rituellen Gelegenheiten, Bedürfnisse und Resonanzbedingungen.“[232]

„Eine bis heute wichtige Urklasse von Ritualen sind die der Angstbewältigung, Sinngebung und Heilung.“[233] „Jedes Heilverfahren (von der Woodoo-Zeremonie bis zur Selbstfindungsgruppe) ist mit mehr oder weniger starken Affekten verbunden. Diese können durch Musik, Tanz, Schocks und anderen Techniken hervorgerufen und zu Formen des Außersichseins gesteigert werden […], und die vor allem wegen des mit ihnen verbundenen Distanzverlusts für (nicht nur therapeutische) Beeinflussung disponieren.“[234]

Darüber hinaus existieren eine Vielzahl an alltäglicher Rituale, die als solche oft gar nicht wahrgenommen werden und die dennoch zu einer Transzendierung der Alltäglichkeit des Alltages beitragen. (Kerzen anzünden, Musik hören, Gebete sprechen, etc.).

„Innerhalb des gruppentherapeutischen Rahmens (Zeremoniells) spielen kreative Ritualisierungen eine zentrale Rolle.“[235] Helmar Schramm schreibt, dass sich „das Spektrum zeremonieller Phänomene als heterogen und bis zur Unüberschaubarkeit weitgespannt“[236] erweist. Folglich sieht er trotz der offensichtlichen Formenvielfalt in Gerichtsverhandlungen, Gottesdiensten, Militärparaden, Prachtaufzüge, Hochzeiten und Begräbnissen Parallelen, da in all diesen zeremoniellen

[232] Willems, Herbert, R*ituale und Zeremonien in der Gegenwartsgesellschaft*, zitiert nach: *Ritualität und Grenze,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 417
[233] Ebd., S. 410
[234] Ebd., S. 412 – S. 413
[235] Ebd., S. 411
[236] Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 213

Handlungen „gleichsam die kulturelle Physiognomie einer Gesellschaft aufscheint“[237].

„Der dynamische, bewegungsbezogene Aspekt dieses Grundschemas und der implizierte Begriff kultureller Rhythmen ist aus heutiger Sicht für die Analyse der europäischen Kulturgeschichte relevant.“[238] Demnach wirken sakrale Übergangsriten auch in den säkularisierten Initiationsszenarien moderner Gesellschaften fort.[239]

„Van Gennep ging bei seinen Untersuchungen wesentlich von den Entwicklungsphasen des Individuums aus; seine Übergangsriten orientieren sich primär an den biologischen und sozialen Reifestadien individueller Lebensläufe (wie Schwangerschaft und Niederkunft, Geburt und Kindheit, Verlobung und Heirat und Bestattung).“[240] Vielfach werden solche Ereignisse mit einem Ritual begangen, man denke an die Taufzeremonie, wo der zu Taufende mit Taufwasser besprengt wird, oder an die Abhaltung von Kindergeburtstagsfesten und das Ausblasen von Geburtstagskerzen. Zeremonien dieser Art bekräftigen den Übergang in einen neuen Lebensabschnitt und sind somit als Übergangsrituale zu bezeichnen.

Im folgenden Abschnitt wird untersucht, welche theatralen Elemente beim Ritus zur Anwendung gelangen und wie folglich die Phänomene Theater und Ritual zusammenhängen.

[237] Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 213
[238] Nitschke, A., *Bewegungen in Mittelalter und Renaissance. Kämpfe, Spiele, Tänze, Zeremoniell und Umgangsformen*, Düsseldorf, 1987, zitiert nach: Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 216
[239] Vgl. Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens,* S. 216
[240] Ebd.

5.3 Der Theatralitätsgehalt des Rituals - Gemeinsamkeiten Ritual und Theater

Die Ritualforscher Ursula Rao und Klaus Peter Köpping gehen davon aus, dass sich die Phänomene Ritual und Theater „bereits auf der formalen Ebene eine große Zahl von Komponenten teilen […]. Beide Genres kennen Inszenierung, Skriptvorlagen (wenn man Mythen als solche bezeichnen möchte), Improvisation, Proben, Einstudierung, in beiden können Teilnehmer wie Zuschauer ihre Rollen verändern, und beide können sowohl dem Ziel der Unterhaltung dienen wie auch dazu, andere Wirklichkeiten aufzuzeigen.“[241]

In den 1970er Jahren noch hat Richard Schechner, „das Ritual auf der Seite der *Wirksamkeit* (efficacy) angesiedelt und das Theater dem Pol der *Unterhaltung* (entertainment) zugeordnet.“[242]

Diese Art der Differenzierung ist heute nicht mehr gültig. Vor allem durch den gemeinsamen Zentralbegriff des „Performativen“ fanden sich mehr und mehr Parallelen zwischen den Forschungsbereichen der Ethnologie und der Theaterwissenschaft „Unter diesem Begriff des Performativen lassen sich unterschiedliche aber zugleich auch verwandte Formen reflexiven Denkens und Handelns verstehen. Dazu gehören vornehmlich die Formen von Ritual, Spiel und Theater, deren Begrifflichkeit insgesamt das Darstellen und Ausüben von entweder bereits vorgegebenen oder erst im Vollzug des Handelns entstehende kulturelle und soziale Ordnungen in spezifischen Kontexten umfasst.“[243]

Nicht nur, dass der Bedeutungskomplex des Ritus sich aus seinem ursprünglichen religiösen Kontext gelöst hat, erfuhr dieser noch einer zusätzlichen Erweiterung: „Theorien über das Ritual im Theater, das Theater als Ritual oder die Theatralität des Rituals“ haben dazu geführt,

[241] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 11
[242] Schechner, Richard*, From Ritual to Theatre and back, in:* „Performance Theory“, New York, 1988, S. 106 – S. 152, zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika, *Ritualität und Grenze,* S. 419
[243] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* im Geleitwort

den Ritus in die „Nähe des Theaters oder allgemeiner der Kunst zu rücken“.[244]

Die diesbezügliche Entwicklung nahm ihren Lauf bei den Theorien Goffmans, der 1967 „für das soziale Handeln die Analogie des Theaterspielens betont. In ihren Interaktionen sah er die Menschen verschiedene Rollen einnehmen, die sie wie auf einer Bühne ausagierten. Clifford Geertz Anregung, Kultur in Analogie zur Performanz anstatt zu einem Text zu sehen, weist in eine ähnliche Richtung.“[245]

Fiebach greift in diesem Zusammenhang den bereits vorgestellten Begriff der „Cultural Performance“ von Singer auf und schreibt: „Theatralität […] ist ohne Ausstellung, heraushebendes Machen, Durchführen, Ausführen, daher ohne das Performative nicht gegeben. Versuche um das Phänomen *Cultural Performance* und/oder generell *Performance* seit den 1970er deuten immer wieder an, dass es sich hier, ähnlich wie bei dem, was als Theatralität zu fassen wäre, um konstitutive Faktoren sehr vieler gesellschaftlicher Praktiken handelt.“[246] Laut Fischer-Lichte stellt eine Kultur in „Ritualen, Zeremonien, Festen, Spielen, Wettkämpfen und anderen Arten von *Cultural Performances* ihr Selbstverständnis von ihren Mitgliedern und anderen dar und aus.“[247]

Weiters führt Fiebach Victor Turners „Anthropologie der Performance“ an, in der sich „Cultural Performances“ durch „bestimmte, begrenzte Zeiträume, Darsteller und einem Publikum“[248] kennzeichnen. Durch eine Idee der Kultur als Performance rückt auch die Frage nach deren Praxis in den Vordergrund. An Richard Baumans Arbeit zeigt sich, dass „Ereignisse nicht nur als Performanzen zu verstehen sind, in denen Struktur gerinnt, sondern durch die Strukturen geschaffen und verändert werden. […] In diesem Zusammenhang lässt sich Ritual als Performanz in Sinne einer

[244] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 1
[245] Ebd., S. 2
[246] Ebd., S. 8 - 9
[247] Fischer-Lichte, Erika, *Theatralität und die Krisen der Repräsentation,* S. 1
[248] Fiebach, Joachim u. Mühl-Benninghaus, Wolfgang, *Herrschaft des Symbolischen, S.* 9

Aufführung verstehen, die durch ihre besondere Rahmung der Alltagswelt entzogen ist.“[249] Der Begriff der Rahmensetzung „geht auf Bateson (1956) zurück, der das Spiel als Rahmen bezeichnet, in dem alles, was vorgeht als nicht wirklich angenommen wird.“[250]

Diesbezüglich wird die Unterscheidung zwischen „Sein“ und „Schein“ in der Tradition der europäischen Geistesgeschichte oft auch als eine zwischen Leben und Theater gesehen. Eine derartige Trennung hat verursacht, dass Bestimmungen des Theatralen in der sozialen Wirklichkeit oft abfällig als inauthentische Handlungen klassifiziert wurden.[251] Rao und Köpping gehen im Gegensatz zu dieser Sicht davon aus, „dass die soziale Welt - und damit auch das Ritual – nicht ohne Inszenierung auskommt, ja dass das Theatralische geradezu einen notwendigen Teil der performativen Wirklichkeitskonstruktion bildet.“[252]

Eine Verschmelzung von Theatralem und Wirklichem finden sich neben dem Ritual auch in anderen performativen Darstellungen. Lydia Haustein beschäftigt sich in ihrem Beitrag „*Performance-Kuns*t aus der Welt imaginierter *Primitivität*“[253] mit dem Einfluss des ethnologischen Ritualsbegriffs in den darstellenden Künsten. Darin zeigt sie auf, dass die Ansprüche gegenwärtiger Kunstschaffender durch identische Züge mit denen des Rituals aufweisen. Doch auch bereits „die klassischen Tragödiendichter der griechischen Antike holten die Rituale auf die Bühne, um ihre performative Gestaltung“[254] gegen das Chaos des alltäglichen Handelns einzusetzen.

Während die Griechen der „Fortführung des Rituals ins Theatrale als ein Mittel zur Bewahrung einer kulturellen Matrix sahen, wie sie im Ritual symbolisch […] zum Ausdruck kommt, steht für die Zentralaustralier die

[249] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 2
[250] Ebd., S. 6
[251] Vgl. ebd., S. 11
[252] Ebd., S. 11 - 12
[253] Vgl. Haustein, Lydia, „*Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“*, in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus-Peter, *Im Rausch des Rituals*
[254] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 15

Wirkkraft der Handlung im Vordergrund“[255] und diese hängt laut Fischer-Lichte eng mit der Theatralität des Rituals zusammen. Sie lokalisiert im Ritus ein hohes Maß an Theatralität, gerade in Hinblick auf seinen modellhaften Inszenierungscharakter von Körpern hinsichtlich bestimmter Wahrnehmungsweisen. „Dies gilt für Königkrönungen wie für Trauer- und Bestattungsrituale, für öffentliche Hinrichtungen wie für religiöse und weltliche Feste. In diesem Sinne sind Rituale immer theatral.“[256] Es handelt sich dabei um rituelle, theatrale Darstellungen, die in ihrer Art einmalig und unwiederholbar sind, die Prozesscharakter besitzen und Authentizität erzeugen.

„Oft sind es gerade theatrale Momente, denen Ritualisierungsstrategien ihren Erfolg und Rituale ihre Wirksamkeit verdanken.“[257]

5.4 Das Ritual als „transformative Performanz“[258]

Herbert Willems unterscheidet in seinen Ausführungen „Rituale und Zeremonien in der Gegenwartsgesellschaft“ die Realität von Ritualen hinsichtlich zwei unterschiedlicher Wirkungs-, bzw. Themenkomplexe. Laut seiner Ansicht geht es dabei „ zum einen um das Verhältnis von Ritual und Grenze (Begrenzung, Entgrenzung, Grenzüberschreitung) und zum anderen - und damit zusammenhängend – um das Verhältnis von Ritual und Gemeinschaft (Vergemeinschaftung, Gemeinschaftsverlust, Vergesellschaftung).“ [259]

Hinsichtlich des ersten Wirkungskomplexes ist zu sagen, dass das Exponieren von Handlungen und die damit verbundenen Wahrnehmungsformen dabei nicht nur „ästhetisches Beiwerk“ sind,

[255] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 16
[256] Fischer-Lichte, Erika, *Ritualität und Grenze,* S. 28
[257] Horn, Christian / Warstat, Matthias, (Hg.), *Zu Theatralen Dimensionen rituellen Handelns,* zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika, *Ritualität und Grenze,* S. 420
[258] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals*, S. 7
[259] Wilhelms Herbert, *Rituale und Zeremonien in der Gegenwartsgesellschaft, zitiert nach: Ritual und Grenze*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian, Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 401

sondern „integraler Bestandteil, sie bilden die unverzichtbare Voraussetzung, um Grenzüberschreitung erfahrbar zu machen.“[260]

Dabei soll das Theatrale eingrenzend als soziale Praxis verstanden werden, in welcher die Teilnehmer in reflexiver Weise über die Praxis und ihre Grundlagen verhandeln, indem sie diese bewusst gestalten und öffentlich zur Darstellung bringen. Dies gilt für das Ritual genauso wie fürs Theater. In beiden wird durch das Theatrale eine andere Wirklichkeit dargestellt.

Durch Offenlegung der Selbsterschaffung werden die imaginierten Grundlagen des Sozialen performativ gestaltet, diese durchdringen die Praxis. Dies deckt sich auch mit der Meinung Fischer-Lichtes, die das Verhältnis zwischen den Begriffen Inszenierung und Theatralität dahingehend beschreibt, „dass Inszenierung den Aspekt von Theatralität meint, der auf die schöpferische Hervorbringung zielt.“[261]

Für Kapferer sind Rituale „abgegrenzte eigenständig strukturierte Foren, in denen Teilnehmer bestimmten Handlungsoptionen folgen. Die unter diesen Bedingungen gemachten Erfahrungen begründen eine Re-Positionierung der Anwesenden […]“.[262] Wodurch die soziale Konstituierung durch theatrale Performanzen erneut hervorgehoben wird. Rituale übernehmen also wichtige Funktionen „für die Organisation gesellschaftlicher Systeme.“[263]

---

[260] Horn, Christian / Matthias Warstat, (Hg.), *Zu Theatralen Dimensionen Rituellen Handelns,* zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika, *Ritualität und Grenze*, S. 420

[261] Fischer-Lichte, E., *Inszenierung von Authentizität. (=Theatralität, Bd. 1),* Tübingen/Basel, 2000, S. 11 - 27, in: *Diskurse des Theatralen,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian, Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 206

[262] Kapferer, B., *The Feast of the Sorcerer. Practices of Consciousness and Power,* Chicago, 1997, S. 176 – 179, in: Rao, Ursula, *Ritualpolitik,* zitiert nach: *Diskurse des Theatralen*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 207

[263] Rao, Ursula, *Ritualpolitik*, in: *Diskurse des Theatralen*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 193

Für Ursula Rao stellen Rituale „effektive Performanzen dar, die zur Re-Konstituierung sozialer Beziehungen führen“.[264] Sie übernehmen „wichtige Funktionen für die Konstitution und Formation von kulturellen Kontexten“,[265] da eine Gemeinschaft durch das Ritual sich als selbstermächtigt zeigt und den Kontakt zwischen Menschen, aber auch Göttern dabei selbst herstellt. Dazu hilft ein veränderter Bewusstseinszustand, wie er in der Trance oder in der Ekstase erfahren wird. Mittels so genannter Paraphernalia (Zubehör und Ausrüstung), wie beispielsweise das Lärmen mit Rasseln und Trommeln kann eine solche Verdoppelung des Geistes erreicht werden.

Auf diese Weise können Rituale über eine kathartische Wirkungsweise verfügen, die die Persönlichkeit von Teilnehmerinnen transformieren können. Die Ethnologen Hubert und Mauss haben darauf verwiesen, „dass Opfer transformative Wirkungen haben, die den Zustand der moralischen Person oder bestimmter in das Ritual eingeführter Objekte verändern.“[266]

Köpping und Rao gehen also in ihrer Interpretation des Rituals noch weiter als Kapferer, der ihre Fähigkeit darin sieht, Ordnung zu erzeugen und zu bestätigen. Köpping und Rao deuten Rituale als eine Praxis, die Grenzen nicht nur etablieren und in ihrem Prozess zum Aufscheinen bringen, sondern sie auch überschreitet und transformiert. Sie erfassen Rituale als performative Zwischenräume, die Übergänge zwischen den verschiedenen Welten ermöglichen, die zu einer Transformation der Akteure und ihrer sozialen Welten führt.

„Auch Turner und Geertz gehen davon aus, dass Rituale eine integrierende Wirkung haben. Turner beschreibt Rituale als Mechanismen, über die sich Gruppen als soziale Gemeinschaften erneuern und

[264] Rao, Ursula, *Ritualpolitik*, in: *Diskurse des Theatralen,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 205
[265] Fischer-Lichte, Erika, *Inszenierung von Authentizität. (=Theatralität, Bd. 1),* Tübingen/Basel, 2000, S. 11 – 13, zitiert nach: Ursula Rao, *Ritualpolitik,* S. 205
[266] Hubert / Mauss, *Sacrifice. Its Nature und Functions,* Chicago, 1981, S. 13, zitiert nach: *Diskurse des Theatralen,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 205

etablieren.“[267] In seinem Buch „Das Ritual“ schreibt Turner: „Es ist ein Mittel, gerade die in der biologischen Konstitution des Menschen begründeten und gegen die Ordnung gerichteten Kräfte in den Dienst der Sozialordnung zu stellen.“[268] „Er beschreibt Rituale als spezifische Phasen im Leben einer Gesellschaft, durch die Transformationen sowohl der gesamten Gesellschaft als auch einzelner Individuen herbeigeführt werden.“[269] Indem Akteure im Ritual die Phase des Übergangs, der Ablösung und der Wiedereingliederung durchlaufen, erfahren sie eine Veränderung, die ihren Status betrifft und deshalb als Transformation zu verstehen ist. So werden Jungen zu Männern, Mädchen zu Frauen und Kranke zu Gesunde.[270]

Clifford Geertz Interpretationen von Ritualen ist der von Turner insofern ähnlich, als dass auch er Rituale als eine Art der verdichteten Kommunikation ansieht, über die Gesellschaften ihre eigenen Strukturen schaffen, sich aneignen und ins Bewusstsein rufen.[271] Turner spricht demnach von „rituellen Prozessen“ und Geertz von „dramatischer Inszenierung“. Beide „erklären die transformative Wirkung von Ritualen durch die den rituellen Performanzen eigentümliche Fähigkeit, gleichzeitig die Emotionen und den Intellekt anzusprechen und beides so aufeinander zu beziehen oder ineinander fließen zu lassen, dass es zu einer Re-kreation oder gar *Heilung* des sozialen Zusammenhanges kommt.“[272]

Durch die erlebte Grenzübertretung im Ritual können Grenzen sichtbar gemacht werden und in ihrer Relativität aufgeschieden werden, wodurch sie auch einer Neuverhandlung zugänglich gemacht werden. „Als Zwischenraum, in dem auch Themen aus dem Alltag zur Disposition stehen, ist das Ritual Teil eines ausgedehnten Prozesses der Rekonstitution sozialer Realitäten.

---

[267] Rao, Ursula, *Ritualpolitik,* in: *Diskurse des Theatralen*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 193 – S. 194
[268] Turner, Victor, *Das Ritual,* S. 93
[269] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 7
[270] Vgl. Turner, Victor, *Das Ritual,* S. 94, S. 158 ff
[271] Vgl. Rao, Ursula, *Ritualpolitik,* in: *Diskurse des Theatralen,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 193 – S. 194
[272] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 7

Die im Ritual erfahrene Transformation ist damit kein auf den Moment begrenztes Erlebnis, „sondern eine Erfahrung, durch die die Attribute und Eigenschaften von einer Welt in die andere mit hinübergenommen werden.“[273]

Demnach definieren Köpping und Rao Rituale als „transformative Performanzen“, d.h. als „transformative Akte“, denen die Macht zugeschrieben wird, „jeden Kontext von Handlung und Bedeutung und auch jeden Rahmen und alle sie konstituierende Elemente und Personen in jeder möglichen Hinsicht zu transformieren und dadurch Personen und Symbolen einen neuen Zustandsstatus aufzuprägen.“[274] Fischer-Lichte beschreibt Theater und Ritual als „transformative Aufführungen, die zu einer Transformation der Beteiligten führen können, jedoch nicht müssen.“[275]

Die theoretische Begründung von Ritualen als transformierende performative Akte geht insbesondere auf Anregungen von Stanley Tambiah zurück. Dieser beschreibt 1979 Rituale als performativ, indem sie effektive Handlungen darstellen. Die Effektivität „wird durch die Verwendung multipler Medien – von Liedern, Tänzen, Musik, Formeln und Gaben – sowie durch die den Ritualen eigentümliche formalisierte und redundante Form erzeugt. Rituale sind damit kulturelle Inszenierungen (Performanzen), die durch ihre spezifische Ausgestaltung eine gesteigerte Form sozialer Kommunikation erzeugen.“[276]

Darüber hinaus erscheinen Rituale nicht nur als „konfliktbeladene soziale Interaktionen, sondern als Momente, in denen gesellschaftliche Konflikte transzendiert und überwunden oder zumindest kanalisiert werden.“[277]

---

[273] Rao, Ursula u. Köpping, Klaus-Peter, *Ritual als soziale Metapher,* zitiert nach: *Ritualität und Grenze,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 213
[274] Rao U. / Köpping, K.-P., *Die performative Wende. Leben – Ritual – Theater,* in: diesselben Hrsg, *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz,* Münster/Hamburg/London, S. 1 – 31, in: Fischer-Lichte, Erika*, Ritualität und Grenze,* S. 27 – S. 28
[275] Fischer-Lichte, Erika, *Ritualität und Grenze,* S. 28
[276] Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 8
[277] Ebd.

Bei den so genannten Übergangsriten, die Van Gennep als „Riten, die einen Orts- Zustands- Positions- oder Altersgruppenwechsel begleiten“[278], definiert, vollzieht sich der Wandel in drei Phasen. Gennep bezeichnet sie als Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsphase.

„In der ersten Phase der Trennung verweist symbolisches Verhalten auf die Löslösung eines Einzelnen oder einer Gruppe von einem früheren fixierten Punkt der Sozialstruktur von einer Reihe kultureller Bedingungen […].“[279] In der Schwellenphase durchschreitet „das rituelle Subjekt einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist. In der dritten Phase (der Angliederung oder Wiedereingliederung) ist der Übergang vollzogen. Das rituelle Subjekt – ob Individuum oder Kollektiv – befindet sich wieder in einem relativ stabilen Zustand und hat demzufolge anderen gegenüber klar definierte, sozialstrukturbedingte Rechte und Pflichten.“[280]

Die auf diese Weise „postulierte Wandlung und Transformation, die durch rituelle Performanzen hervorgerufen“[281] wird, steht im Gegensatz zu jener Position, die eine Bedeutungsleere des Rituals konstatiert und behauptet.

5.4.1 Transformation durch Theatralität am Beispiel japanischer Rituale

Im Folgenden soll mittels Blick auf die Praxis japanischer Rituale der Zusammenhang von Theatralität und Transformation aus praktischer Sicht beleuchtet werden. Anhand einer konkreten Fallstudie[282] Köppings soll gezeigt werden, dass „Rituale nicht nur theatral sind, sondern des

[278] Turner, Victor, *Das Ritual,* S. 94
[279] Ebd.
[280] Ebd.
[281] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, U. & Köpping, K.-P., *Im Rausch des Rituals,* S. 172
[282] Die Feldforschung für diese Fallstudien erstreckte sich zwischen 1995 und 2003 und wurde von der DFG im Rahmen des Schwerpunktprogramms „Theatralität“ finanziert

theatralen Aufführungsmodus bedürfen, um überhaupt wirksam zu sein.“[283]

In seinem Aufsatz „Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen“ setzt Köpping rituelle Ereignisse in Beziehung zum japanischen Theater. Dabei rückt zunächst der „Körper als Erfahrungsraum in das Zentrum der Debatte.“[284]

Es zeigt sich für Köpping, „dass die Artikulation im Ritual – gerade wenn sie über den Körper läuft – zum großen Teil unwillkürlich ist.“[285] Darüber hinaus enthalten Performanzen ein reflexives Moment, wodurch „im Ritual Emotionen, Attitüden, Handlungsorientierungen und Ideenwelten hervorgebracht, geformt, umgestaltet und verändert werden.“[286] Köpping geht davon aus, „dass die Idee der Transformation nur aufrecht erhalten werden kann, wenn der Horizont des körperlichen Erlebens miteinbezogen wird.“[287]

Eine „reine Gedankenspielerei“ würde also nicht ausreichen. Wenn „ein echtes Umformen des Verstehens der Realität gemeint ist, dann geht dies nur über das Erleben, dessen Ort immer der Körper ist.“[288] In der vorliegenden Arbeit wurde bereits festgehalten, dass theatrale Prozesse unweigerlich die physische Präsenz einer Person voraussetzen, über deren Ausdruck und Sinneswahrnehmung die gesteigerte Form an Erleben wirksam wird. Somit wird die Betonung des Körperlichen laut Ansicht der Verfasserin gleichermaßen zu einer Betonung des Theatralen. Fiebach hat bereits 1978 darauf hingewiesen, dass „Performativität, und dazu gehört die Theatralität, zunächst einmal als eine Form von kommunikativem Prozess verstanden werden, dessen Materialität in der Körperlichkeit angelegt ist.“[289]

---

[283] Köpping, Klaus-Peter, *Theatralität als Voraussetzung für rituelle Effektivität*, in: Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 142
[284] Ebd., S. 172
[285] Ebd., S. 173
[286] Ebd.
[287] Ebd.
[288] Ebd.
[289] Ebd., S. 143

Die Annahme, dass die transformierende Kraft des Rituals wesentlich durch seine Theatralität bewirkt wird, vertritt Köpping im Übrigen 2004 in seinem erschienen Aufsatz „Theatralität als Voraussetzung für rituelle Effektivität". Darin bestimmt er den Aufführungs- und Inszenierungscharakter des Rituals als wesentlichen Indikator für dessen Wirksamkeit. Schränkt jedoch ein, dass diese Sichtweise nicht für alle Ritualformen gelten muss.

In seinem 2000 erschienen Aufsatz, „Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen" betont Köpping, dass der Körper im Ritual keinen „passiven Konsument" darstellt, sondern einen Art „Generator für Emotionen und Attitüden"[290]. Der Körper erscheint ihm „als ein vorsprachliches und außersprachliches Artikulationsmedium, das etwas erlebt, erleidet, dem etwas passiert und zustößt. Er ist ein Medium der Sinneserfahrung, der er sich hingeben kann, für die er sich unwillkürlich öffnet, auf die er kurz gesagt auch außerkonzeptuell reagieren kann, nämlich im nicht-reflektiven Ausagieren dieser Erfahrungen in einer Eigendynamik der Bewegung […]."[291]

Innerhalb ritueller Performanzen ist es „der Vollzug eines dramaturgischen liturgischen Aktes, der zu den unvorhergesehenen Erfahrungen führen kann, die durch die Unwillkürlichkeit des rezeptiven und perzeptiven Körpers und in ihm durch Umwandlungen zustande kommen."[292] Dabei spielt die rituelle Geste oder Gebärde eine wesentliche Rolle, da über sie ein körperliches Ausagieren stattfindet. Die Offenheit des Ergebnisses der Performanz, sowie die Unbestimmtheit der Erwartungshaltung hängt eng zusammen mit der körperlichen Unwillkürlichkeit, wie sie bei bestimmten japanischen Ritualen offensichtlich ist.

Zudem ist es auch von den „kulturspezifischen Körpervorstellungen abhängig, ob eine Wahrnehmungstransformation durch Performanz

[290] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 174
[291] Ebd.
[292] Ebd.

erlaubt, möglich oder erwartbar ist. Nur in Bezug auf bestimmte kulturelle Werte lässt sich feststellen, inwieweit der Körper als Mittel gilt, um über eine geregelte und inszenierte […] Performanz zu einer erhofften Leibestransformation zu kommen."[293] Aber auch darüber hinaus, lässt sich die Art der Wirksamkeit nicht allzu leicht nachweisen, vor allem nicht, wenn man „empirisch nach den konkreten Veränderungen von habituellen, praktischen oder theoretischen Einsichten"[294] fragt.

„Ob es zu einer Verwandlung von Identität gekommen ist, kann somit nur im Rückbezug auf die Idee der Verkörperung in der jeweiligen performierenden Kultur verstanden werden."[295] Angeregt durch die theoretischen Äußerungen von Mikhail Bakhtin[296] über die historische Konstruktion des karnevalesken Körpers, spricht Köpping von „Verkörperung". „Bakhtin hat aufgezeigt, wie das ausgehende Mittelalter den natürlichen Körper als subversives Instrument des Ausdrucks der Lebensfreude verwendete, weil er durch das Groteske seiner Ausdehnungen und Öffnungen der Idee der Freiheit von sozialem Zwang metaphorisch Ausdruck verleihen konnte. Das physiologisch gegebene Unwillkürliche diente damit unter anderem als Ausdruck der kulturellen Idealisierung eines Ausnahmezustandes der Alltäglichkeit, und ihm wurde nicht nur Platz gegeben, sich natürlich auszuagieren, sondern ein bewusster Wille der Benutzung dieser Unwillkürlichkeit und Unkontrollierbarkeit wendete diese groteske Körperlichkeit in liminalen Phasen rituell an, um ein Ideal des Lebens zu performieren, das die indikative Welt überstieg, sie auch nicht repräsentativ abbildete, aber durch die Transgression ihrer Grenzen diese erst zum Bewusstsein brachte."[297]

---

[293] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 175

[294] Köpping, Klaus-Peter, *Theatralität als Voraussetzung für rituelle Effektivität,* in: Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 146

[295] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen*, in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 175

[296] Vgl. Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World,* Cambridge, 1968, Mass.: M.I.T. Press

[297] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 175

Im Folgenden wird eine bestimmte Kategorie an japanischen Ritualen auf ihren Transformationsgehalt hin untersucht:

Diese Rituale werden noch in einigen Dutzend Dörfern Japans (in der alpinen Grenzregion der drei Provinzen Aichi, Nagano und Shizuoka) zwischen Anfang Dezember und Ende Februar unter dem Begriff „Hana- und Shimotsuki-Feste“ übersetzt als „Erntedank- und Frostmonatsfeste“ (manchmal auch „Fuyu-Matsuri“ oder „Yuki-Matsuri“, als „Winter- oder Schneefeste“ bezeichnet) abgehalten.

Es handelt sich dabei um bis zu zwei Tage und Nächte dauernde Tanzrituale, die von der Dorfbevölkerung nach genauester Vorschrift hinsichtlich Ausrüstung (Paraphernalien) und hergerichteter Halle (früher in Privathäusern) organisiert werden.

„Ganz im Gegensatz zu den von Priestern geleiteten *Shinto*-Ritualen stellt die Bevölkerung in diesem Fest selber die Protagonisten. Sie führen bis zu dreißig Tanzsequenzen aus, die zwischen einer halben und eineinhalb Stunden dauern können. Diese Tanzsequenzen sind im großen und ganzen festgelegt – vor allem in den „rituellen“ (liturgischen) Teilen -, variieren aber dennoch nicht nur von Dorf zu Dorf, sondern auch von Jahr zu Jahr. Die Rituale (gishiki) werden durch zwei formelle Kriterien hervorgehoben: erstens dadurch, dass die Laienpriester ihre Handlungen auf einer erhöhten *Bühne*, dem Altarraum als temporärem Sitz der Gottheit, vollziehen, zweitens dadurch, dass die Tänzer auf dem darunter liegenden Tanzplatz eine Matte untergeschoben bekommen, auf der sie ihre Performanz ausüben.“[298] Die Tänze beziehen sich in vielen Teilen auf gewisse Sequenzen lokaler und nationaler Mythensammlungen, ohne dass genaue Bezüge von den Performern dazu hergestellt werden.

[298] Köpping, Klaus-Peter*, Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen*, in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 176

„Zentrum der Tanzfeste ist ein in der Mitte des Ritualraumes jedes Jahr neu errichteter Lehmofen, unter dem vom Laienpriester ein Feuer entzündet wird, um das Wasser im oben platzierten Kessel bis zum Festende am Kochen zu halten, damit es zum Höhepunkt über die Zuschauer verspritzt werden kann (und diese vor Krankheiten bewahrt bleiben).“[299] Das Verspritzen des heißen Wassers wird bei beiden Festarten (Shimotsuki-Matsuri u. Hana-Matsuri), als Hauptereignis der Teilhabe aller Teilnehmer an der heiligen Kraft der Götter (kami) angesehen, da es heißt, dass sich die Kraft der Götter im heißen Wasser ansammle.

Genauso wichtig wie dieser Akt ist das Auftauchen von Masken. Beim Hana-Matsuri ist es besonders die Maske des Berggottes („Yama-no-kami“) und beim Shimotsuki-Matsuri ist es unter einer Reihe von Gottheiten besonders der „Tengu“, dem dieselbe natürliche Wildheit wie dem Berggott zugesprochen wird. „Er garantiert damit die Fruchtbarkeit und das Wohlergehen von Natur und Menschen im kommenden Jahreszyklus.“[300].

Obgleich die Priester, die die rituelle Handlung ausführen, meinen, dass die Maskentänze nur der Unterhaltung dienen, zeigen die Dorfbewohner oft ein Desinteresse an den liturgischen Handlungen, sowohl der Shinto-Priester als auch der Laienpriester, hingegen eilen Massen herbei, um den maskierten Berggott zuzuschauen und dann selbst mitzutanzen. „Während der Shinto-Priester auf rituelle Korrektheit besteht und seinen Wissenshintergrund für die Effektivität des Rituals verantwortlich macht, bringen die Rituale für die Dorfbewohner qua Performanz ihr erwünschtes Resultat, egal, ob man die Texte versteht, ob man die Götternamen

[299] Köpping, Klaus-Peter*, Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen*, in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 176
[300] Ebd., S. 177

zuordnen kann oder ob man die Geschichten in ihrem authentischen mythischen Sammlungskodex kennt.“[301]

Im Folgenden werden die wilden Tanzszenen näher analysiert, da dieser Teil des Rituals für die Teilnehmer selbst als jene Stimmung oder „Matsuri-Verrücktheit“ bezeichnet wird, in der sie sich für eine Transformation öffnen. „In den Tanzelementen der Matsuri-Feste kommt Körperlichkeit ganz unmittelbar zum Tragen. Sie führen ein Verhalten vor, das dem normalen japanischen Verhaltenskodex entsprechend höchst ungewöhnlich ist.“[302]

Köpping wählte für seine Analyse typische Sequenzen des Rituals aus, „die über mehrere Jahre in verschiedenen Dörfern beobachtete performative Verkörperung in Bezug auf die Frage nach möglichen Transformationen von Erfahrungen“[303] nachzeichnen:

In einem kleinen Ritualraum von ca. sieben mal zehn Metern versammeln sich über hundert Leute in engstem Körperkontakt und verwandeln sich unter lautem Zurufen zum tanzenden Gott oder Mitsingen eines typischen Refrains in eine tobende Masse. „Hier sind Handlungen nicht mehr kontrolliert, sondern informell, wild und am Gefühl orientiert. Unter Alkohol-Einfluss und in einer als undifferenzierte Menge empfundenen Gruppe findet ein ausgiebiger, sonst gänzlich verpönter Körperkontakt statt“[304], der einen Verlust der individuellen Steuerung und Kontrolle beinhaltet.

Da neben der veränderten Körperlichkeit innerhalb des Rituals auch den unterschiedlichen Masken eine wesentliche Rolle hinsichtlich der Transformation zukommt, bedarf es einer Erörterung der Bedeutung der verwendeten Masken.

---

[301] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 179
[302] Ebd.
[303] Ebd., S. 176
[304] Ebd., S. 179

„Auf der einen Seite sind es die Akteure, die zur Freude der Götter eine Rolle spielen müssen, auf der anderen Seite hofft man, dass die Götter selber in diesen Masken in Erscheinung treten und damit nicht nur repräsentiert sind, sondern unmittelbar präsent werden. Dazu werden die Masken vor dem Schrein des Dorfschutzgottes im Umkleideraum (auch Götterzimmer genannt) unter Vorbeugung und Gebetsformeln aufgesetzt und wieder abgenommen. Die Erwartung ist, dass die Gottheit sich des Trägers bemächtigt, um durch ihn selbst zur Darstellung zu gelangen. Je wilder (innerhalb eines Rhythmus´, der vom Trommler, dem Führer der Laienpriester, vorgegeben wird) und schneller ein Maskentänzer nach anfänglichen ruhigen und gesetzten rituellen Schritten um den Heißwasserkessel herumwirbelt, um so mehr wird die Gottheit als präsent betrachtet.“[305]

„Bereits durch das Anlegen der Maske wird die Persona des Tänzers verändert. Der in der Maske repräsentierte Gott bemächtigt sich des Tänzers, wodurch dieser *gottgleich*, ein *lebender kami* wird.“[306] Diese Veränderung findet ihren Ausdruck in der chaotischen, aber noch rhythmisch gebändigten Tanzwut. Da die Maske keine Gefühle oder Attitüde ausdrücken kann, werden die Momente der Belebung oder Beseelung der Maske durch die veränderte performierende Körperlichkeit des Tänzers ausgedrückt.

Während der Tanz fortschreitet, muntert die Menge den Tänzer auf, schneller zu werden. Viele ältere, oft betrunkene Männer schließen sich dem Berggott an und beginnen wild zu tanzen. „Auch sie gelten als vom Festgeist besessen und werden daher in ihrem veränderten Zustand akzeptiert. Gruppen von untergehakten jungen Männern und Mädchen bewegen sich in einer immer schnelleren Gangart als Phalanx auf den Tänzer zu und von ihm wieder weg, bis diese Eskalation von dem

[305] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 180
[306] Ebd.

Trommler durch Abschwächen der Rhythmen wieder unter Kontrolle gebracht wird.“[307]

Bei den Shimotsuki-Matsuri gebärden sich die Maskentänzer noch wilder. „Die Masken betreten nach der Ankleidung vor dem Schreingott noch im Gehschritt den Ritualplatz, fangen dann aber an, mit wachsendem Tempo von einer Seite des Zimmers in die andere zu springen. Dabei nehmen sie vorwärts Anlauf und springen dann rückwärts in die sie auffangende Menge.“[308]

Die Stimmung erreicht ihren Höhepunkt, „wenn ein Tänzer zum Heißwasserkessel geführt wird und nach rhythmischer tänzerischer Einfühlung plötzlich stoppt und mit nackten Händen das Heißwasser auf die dicht gedrängt stehenden Zuschauer verspritzt.“[309] Oft muss der Tänzer gewaltsam zur Beendigung des Tanzes gezwungen werden, da er („die Gottheit“) nicht alleine aufhören will.

Anschließend wird er der Maske entkleidet, dabei ist häufig festzustellen, dass die Person hinter der Maske trotz der körperlichen Anstrengung ungewöhnlich entspannt ist und ganz ruhig atmet. Sind die Hände nicht verbrannt, gehen die Gläubigen davon aus, dass die Gottheit anwesend war und von dem Tänzer Besitz ergriffen hat.

„David Napier veranschaulichte, dass Masken immer Zonen der Transition [Übergang] und damit auch der Transformation sind. Sie sind insofern Transformatoren erster Ordnung, als sie häufig die Übergänge von Tod und Leben bezeichnen. Sie bringen das Verborgene zum Vorschein und verbergen gleichzeitig das Vorhandene. So bringen Masken Götter zur Präsenz, beherbergen aber die Persona.“[310]

---

[307] Köpping, K.-P., *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 180
[308] Ebd.
[309] Ebd.,S. 181
[310] Napier, David A., *Masks, Transformation, and Paradox,* Los Angeles, 1986, University of California Press, zitiert nach: Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter*, (Hg.), Im Rausch des Rituals,* S. 182

Dieses Paradox kann, laut Köpping, dahingehend noch erweitert werden, „indem man argumentiert, dass das Verborgene, das in der körperlichen Performanz zum Ausdruck kommt, nicht das Analoge zu dem ist, was die Maske repräsentiert, sondern das, was normalerweise das Gesicht verbirgt, nämlich das innere Selbst, das, was man sein möchte, aber nicht sein darf.“[311]

Durch die Ritualtänze kommt zum Vorschein, was durch die kulturelle Etikette verborgen bleibt, nämlich die wilde, natürliche, triebhafte Natur des Menschen, der seinen Gelüsten freien Lauf lassen möchte. „Das Gefühl, sich gehen lassen zu können, die Schranken der Normen überschreiten zu dürfen, schafft einen liminalen (beschränkten) Freiraum, der dem liminalen Ritualraum des Interagierens zwischen Göttern und Menschen entspricht. In diesem Zustand kann mit seinen Mitmenschen das Gefühl des hara (des Bauches) entwickelt werden, was meist als eine vor- und außersprachliche Form der Kommunikation von Wohlgefühl angesehen wird. Die Maske ermöglicht es dem Menschen *Bauch* zu zeigen, sei die wahre Natur nun die Triebstruktur oder das Aufscheinen des Göttlichen.“[312]

Häufig führen Männer, die von weit hergereist sind, die Maskentänze spontan ohne Anleitung auf. Zunächst werden sie von anderen Teilnehmern an der Hand geführt oder um die Hüfte genommen. Auf diese Weise lernen sie die Maskentänze nicht über ein diskursives-reflexives Verstehen, sondern über Nachmachen und Mimesis, welches ein Lernen durch performatives Erleben und Handeln darstellt.

„Die Transformation, die während der getanzten Performanz durch die Eigendynamik des Körpers zustande kommt, wird erst durch die Maske

[311] Köpping, Klaus-Peter*, Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 182
[312] Ebd.

ermöglicht.“[313] Durch sie bleibt das intentionale Selbst des Tänzers verborgen, so dass aus seinem Inneren das Andere wirken kann. Das personifizierte Thema der Maske (beispielsweise eine Gottheit) kommt in Verbindung mit der Lebenskraft des Tänzers zu Leben. Vorbedingung für die Transformation ist die Umwandlung oder Beseelung des Tänzers mit dem Schein der Maske, wodurch die imaginierte Realität zur Wirklichkeit wird. Die auf diese Weise gemachten Erfahrungen hinterlassen oft einen bleibenden Eindruck auf die Teilnehmer des Rituals.

Die Transformation von Erfahrungen beschreibt ein ausländischer Journalist, der am Matsuri-Fest teilgenommen hat, wie folgt:

„I felt my fear depart. It lifted slowly and I though no more about our differences. We were now a single mass crammed into this narrow vessel, and there was not telling us apart. …“[314]

Der Journalist fühlte eine eigenartige Verwandlung in sich vorgehen. Nachdem er zunächst Panik innerhalb des Gedränges bekam, setzte plötzlich eine Veränderung bei ihm ein. „Er meinte zu spüren, wie sich seine Körperteile mit den anderen an ihn gepressten Körpern zu vermischen begannen.“[315] Der typische Refrain der Prozession verhalf ihm in einen Zustand des angenehmen Berauschtseins zu gelangen.

Köpping schreibt dazu, dass „die inter-somatische Kraft des körperlichen Kontaktes, alle sozialen und individuellen Differenzierungen in der performativen Aktivität aufhebt.“[316]

Es ist anzumerken, dass die Schilderung des Journalisten bereits einen reflexiven Charakter besitzt und die entstandene Emotion dadurch bereits gebändigt erscheint.

---

[313] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 182
[314] Ebd., S. 185
[315] Ebd.
[316] Ebd.

„Im rituellen Tanz geschieht die Mitteilung nicht verbal, sondern in der Geste, die eine Einladung zur Artikulation für den unwillkürlichen Körper wird und zugleich als Ausdruck des unwillkürlichen Körpers auch eine Transformation bei den Teilnehmern herbeiführen kann. Insofern ist die Transformation als Erleben immer nur ein ephemeres Phänomen“[317], dessen Auswirkungen starke individuelle Unterschiede aufweisen kann. Beispielsweise fühlen sich viele Personen nach dem Ritual lebendiger als vorher, manche streben durch ihre Teilnahme Heilung an, andere schätzen die besondere Art der Erlebnis-Authentizität des Rituals. Manche tanzen mit, weil sich für sie ein Gefühl für Wahrheit dadurch einstellt, wodurch sie eine andere Einstellung zur Wirklichkeit bekommen. Alle geschilderten Beispiele stellen letztendlich transformative Wirkungsweisen dar.

„Klaus-Peter Köpping kann mit seiner Feldforschung am Bespiel dörflicher Tanzfeste in Japan belegen, dass das Ritual nicht ohne theatrale Elemente auskommt. Er beschreibt Theatralität als Voraussetzung dafür, dass Rituale überhaupt wirksam, d. h. effektiv sind.“[318]

Zusammenfassend schreibt Köpping, dass die Proben, das Probieren, das Einstudieren und das Improvisieren, die Korrekturen, die Zurufe, das Changieren der Interaktion zwischen Göttern und Menschen, zwischen Maskenrollen und Personen auf eine Zurschaustellung und Betonung der inszenierten Aspekte verweisen.[319]

Die Wirkung des Theatralen, wie sie beim „Hana Matsuri“-Ritual offensichtlich wird, liegt seines Erachtens in dem Zweck, „Kommunalität in Erscheinung treten zu lassen, zu erneuern und neu zu konstituieren“[320].

---

[317] Köpping, Klaus-Peter, *Transformation durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 186
[318] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion*, S. 104
[319] Vgl. Köpping, Klaus-Peter, *Theatralität als Voraussetzung für rituelle Effektivität*, in: Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 161
[320] Ebd.

Insgesamt lässt sich keine Determiniertheit ritueller Performanzen postulieren, da die Wirkungsweisen vielfältig und nicht vorhersehbar sind. Aber genau in dieser Kontingenz des Unerwarteten und Unwillkürlichen liegt das transformative Potential der rituellen Performanz.

5.5 Das rituelle Theater oder der „performative turn“

Diese Kraft der rituellen Handlung entdeckt im zunehmenden Maße auch wieder das Theater, nachdem es sich zuvor davon zu distanzieren versucht hat. Viele Theaterschaffende der Moderne orientieren sich bei ihrer „Suche nach der einzig wahren und gültigen Kunst an so genannten primitiven oder archaischen Kulturen.“[321] So findet man im zeitgenössischen, europäischen Theater, neben neuen ästhetischen Dimensionen, auch zunehmend religiöse und spirituelle Themen und ebensolcher Spielformen.

„Die nachhaltige Wirkung des Rituals ist es denn auch, die immer wieder Künstler der Moderne dazu verleitet hat, auf das Ritual Bezug zu nehmen. […] Geleitet von kulturkritischen Motiven suchten sie Wege, das Theater aus der bildungsbürgerlichen Befangenheit zu befreien.“[322]

Nicht unverbindliche Unterhaltung und Zerstreuung, sondern nachhaltige Verwandlung des Zuschauers und Schauspielers wurden dabei zum erklärten Ziel. „Vollzug und Verwandlung sind denn auch die zentralen Begriffe, mit denen die Performance-Art, die sich seit den 60er Jahren im Schnittfeld von bildender und theatraler Kunst entwickelt hat, beschrieben werden kann.“[323]

Explizit ist seit den 1990er Jahren ein sich immer stärker herausbildendes Interesse am Ritual zu verzeichnen, wofür es laut Ingrid Hentschel zwei Gründe gibt. Zum einen „ist die gegenwärtig zu beobachtende

[321] Haustein, Lydia, „*Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“*, in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus-Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 209
[322] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 108
[323] Ebd.

Entwicklung des Theaters hin zum Ereignis, das sich zwischen Spielern und Zuschauern abspielt, als Rekurs auf rituelle Praktiken zu interpretieren“[324], zum anderen kommt es aufgrund der gesteigerten Mobilität zu einer zunehmenden Orientierung an außereuropäischen Formen und Traditionen des Theaters, wie beispielsweise am asiatischen oder afrikanischen Theater, wo rituelle und künstlerische Elemente bislang immer noch zusammen in Erscheinung treten.

So wie in außereuropäischen Kulturen Spiritualität und darstellende Kunst von jeher zusammen gehören, findet sich zunehmend auch in zeitgenössischen, europäischen Theaterproduktionen (wieder) die Verbindung von Kunst und Ritual. Folglich lassen sich, wie bereits mehrmals angedeutet, beide Handlungsdomänen immer schwerer unterscheiden. Die Frage, ob es beim Theater rituelle Elemente gibt oder ob im Ritual theatrale, also inszenierte Formen des Handelns unabdingbar sind, beschäftigte bereits die antike Philosophie. Sie erreicht einen erneuten Höhepunkt an der Wende zum 21. Jahrhundert, wo neue Formen des Theaters entstehen, die sich am Ritus orientieren. Folglich gibt es auch keine exakte Grenzsetzung zwischen den Phänomenen Ritual, Zeremonie, Inszenierung und Performances.

„Nicht nur die Übergänge vom Ritual zum Theater sind fließend, auch die vom Spiel zum darstellenden Spiel und schließlich zum Theater hin. Von der Alltagspraxis zum Kunstgeschehen sind mittlerweile fast alle Übergangsformen feststellbar.“[325]

Mit der Ansicht, dass das Theater sich aus dem Ritus herausentwickelt hat, wird im Übrigen auch die jüngere These wieder abgelöst, die besagte, dass das Theater im Spiel wurzele. Dazu kommt, dass eine disziplinäre Eingrenzung des Mediums Theater zunehmend schwieriger wird, da dabei nicht nur ästhetische, sondern auch soziologische und anthropologische Dimensionen zum Tragen kommen.

[324] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion*, S. 109
[325] Ebd., S. 110

Laut Ingrid Hentschel, basiert Theater auf der anthropologischen Fähigkeit zu Fiktionalisierung und Darstellung, die mit unterschiedlichen Ausprägungen in allen Kulturen anzutreffen ist. Die „dialogische Spannung des Mediums Theater […] ist gewissermaßen in der anthropologischen Exzentrizität der menschlichen Existenz vorgebildet.“[326] Im Theaterspiel kann sich der Mensch selbst zusehen, indem er auf Distanz zu sich selbst geht. „Jedes intendierte Darstellungsverhalten (auch die Fähigkeit des Spielens) setzt diese Distanz, verbunden mit der Imagination, voraus.“[327]

Soziologisch gesehen ist Theater eine Form öffentlichen, symbolischen Handelns, das unterschiedliche soziale Funktionen erfüllt, die der Etablierung kultureller Werte und ihrer Bestätigung ebenso wie ihrer Infragestellung dienen kann.[328]

Obwohl Hentschel festhält, dass die ästhetische Perspektive sich der soziologischen und der anthropologischen Perspektive entzieht, ermöglicht die ästhetische Distanz des Spielens das Herausgehobensein aus unmittelbaren gesellschaftlichen Bezügen und Funktionen und reklamiert somit eine andere Form von Wahrheit, die weit über eine bloße ästhetische Funktion hinausgeht.

„Ein wesentliches Kennzeichen ritueller Praxis ist die Verwandlung, moderner ausgedrückt, Transformation. Das Ritual transformiert nicht nur den sozialen Status der Beteiligten“, sondern [laut Köpping] „alles, was Gegenstand von Ritualen sein könnte, denen eine transformative Wirkung innewohnt.“[329] Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass seit den 1960iger Jahren die zeitgenössische Kunst in Europa sich rituellen Praktiken zuwendet.

Die Performance, das moderne Tanztheater, das Theater nach Artaud, Grotowski oder Brook, aber auch Mnouchkine, Wassiljew und Künstler wie

[326] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater – Ritual – Religion*, S. 110
[327] Ebd.
[328] Vgl. ebd., S. 111
[329] Ebd.

Beuys, Nam June Paik oder Nitsch stehen für eine Praxis ritueller Formen innerhalb der Kunst, in denen oder durch diese sich theatrale Transformationsprozesse vollziehen. Vielfach wurden die Künstlerinnen dabei von außereuropäischen kulturellen Praktiken, spirituellen Traditionen und rituellen Formen beeinflusst.

Antonin Artaud beispielsweise wohnte 1931 einer Aufführung einer balinesischen Tanztruppe bei und sah darin eine „Manifestation eines rituellen Mythentheaters“[330], welches ihn zur Konzeption des „Theater der Grausamkeit“ inspirierte. Artauds „Theater der Grausamkeit“ versteht sich als eine „Suche nach einer verlorenen Sprache, als Versuch einer Restituierung von Mythus und Ritual.“[331]In seiner Theatertheorie fordert er eine Revitalisierung ritueller Magie im Theater, dadurch soll es zu einer „tiefgreifenden Umwandlung von Vorstellungen, Sitten und Gebräuchen, Überzeugungen und Grundsätzen“[332] kommen.

Bereits in Artauds „früheren Konzeptionen im Kontext des surrealistischen Théatre Alfred Jarrys, ging es entsprechend der Vorgaben der surrealistischen Poetik, um die Befreiung des Geistes von der Vernunft, um die Beschwörung eines nicht-diskursiven Potentials, welches schließlich zur Freisetzung der Kräfte des Unterbewussten und der Entdeckung neuer und unbekannter Sinnwelten führen sollte.“[333]

Köpping schreibt, dass das eigentliche Vorbild eines „Theaters der Grausamkeit“ die Freudsche Psychoanalyse bildet, mit ihrer kathartischen Praxis der Kanalisierung verdrängter Wünsche und Begierden, oder auch das Jungsche Konzept, der sich im kollektiven Unterbewussten verbergenden Archetypen.[334]

---

[330] Prager, Michael, *Lebendige Hieroglyphen. Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 193
[331] Ebd., S. 194
[332] Ebd., S. 197
[333] Vgl. Blüher, K., *Antonin Artaud und das Nouvau Théatre in Frankreich,* Tübingen, 1991, in: Prager, Michael, *Lebendige Hieroglyphen. Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit,* in: Rao, U. & Köpping, K. P., (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 203
[334] Vgl. Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 203

Wodurch Artauds „Theater der Grausamkeit“ sich durch das Paradox kennzeichnet, „dass es sich als anti-individualistisches und anti-psychologisches Ritualtheater gibt, welches zugleich aber ein auf psychologischen Kategorien beruhendes Prinzip der Katharsis evoziert.“[335] Es handelt sich dabei um „Rituale in einem spezifischen Sinn“, in denen Menschen durch theatrale Zeremonien „wieder in Kommunikation mit den Kräften des Unbewussten“[336] treten.

„Die Idee eines heiligen, reinen Theaters lässt sich somit auch als Versuch einer angewandten Ethnologie der Moderne verstehen, als Beschwörung eines Heilungsrituals, durch das der Kranke jedoch nicht auf seinen ursprünglichen Zustand zurückgeführt, sondern im Zuge des transformatorischen Potentials der Therapie zu einem Anderen wird.“[337]

Die Überlappung zwischen Ritual und Theater entspricht auch den Vorstellungen Roland Barthes, der das Theater als eine Art „Kreuzweg“ sieht und es als „Spektakulum der universellen Kategorie, in der die Welt gesehen wird“[338] bezeichnet.

Eine weitere Zentralfigur des rituellen Theaters ist Joseph Beuys. Als selbst ernannter Schamane „sprach er als einer der ersten von der individuellen Mythologie und betrachtet Riten als ambivalente Mittel eines übersinnlichen Vorgehens, die den mythisch-religiösen Bereich aller Menschen besetze.“[339] Kunst ist für ihn gleichzusetzen mit einem ethischen Akt, da sie durch ihren Prozesscharakter immer etwas Schöpferisches in sich birgt.

---

[335] Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 204
[336] Ebd.
[337] Ebd.
[338] Barthes, Roland*, Über mich selbst,* München, 1978, S. 192, zitiert nach: Meyer, Petra Maria, *Theatralitäts-Diskurs und Prozessuale Medientheorie,* in: *Diskurse des Theatralen,* hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika / Horn ,Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, S. 272
[339] Lublin, Lea, *Procés á l´image – eléments pour une réflexion active*, Paris, 1991, S. 106, in: Lydia Haustein, *„Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 209

„Der künstlerische Ritualbegriff zieht sich, [laut Lydia Haustein], wie ein roter Faden durch *Happening*, *Fluxus*, *Aktion*, *Kinetisches Theater*, *Prozesskunst*, *Interaktive Kunst*, *Live Art* oder *Event Kunst*, die regelmäßig in dem verallgemeinernden Begriff der *Performance* zusammen gefasst werden.“[340]

Die in den 1970iger Jahren unter dem Titel „Body Art“ aufkommende Kunstrichtung, führte ihre spektakulären Aktionen ebenfalls in Anlehnung an Riten durch. Die so genannten „Happenings“ verstanden sich als Gegenposition zum konventionellen Theater. Es kam dabei zu einer Mischung zwischen Fiktion, Wirklichkeit, Transzendenz und Transformation. Diese Kunst sollte nicht konsumiert, sondern erlebt werden.

Die Surrealisten wiederum strebten nach der Freiheit des Menschen, der seine Leidenschaften ungefiltert leben kann. Sie gingen davon aus, „Mythen aus dem Unterbewussten und der gelenkten Phantasie zu kreieren und [sie] im Exzess neu zu beleben. […] Jenseits konkreter Handlungsanweisungen war der *surreale Spieler* in seiner *imaginierten Primitivität* mehr und mehr von der Allmacht des Nietzschesianischen Übermenschen fasziniert.“[341]

Im rituellen Theater wird die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben, wodurch auch die „kollektive Unverbindlichkeit“ aufgehoben wird. Mit seinem Stück „Warten auf Godot“ beschwört Samuel Beckett 1953 das radikale Theater, das nach der Essenz des Seins fragt.[342] Ungehemmte Leidenschaft, Selbstzerstörung oder grenzüberschreitende Praktiken kennzeichnen seither zahlreiche Aktionen von Performancekünstlern (Nitsch, Mühl, Abramovic, etc.), oft mit dem Ziel die eigene Wahrnehmung zu erweitern und das Ich zu erneuern.

---

[340] Haustein, Lydia, *„Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 209
[341] Ebd., S. 210
[342] Ebd.

Jenen Aktionen werden vielfach mit schamanischen Riten in Verbindung gebracht. „Die Kunsthistorikerin Antje von Graevenitz betont dabei einschränkend, dass der Hauptunterschied zwischen einem traditionellen Ritual und einem künstlerischen Ritual – also einer Performance – in der Unverbindlichkeit des letzteren liege.“[343] Ingrid Hentschels Bemühungen einer Differenzierung münden in der Feststellung, dass „handgreifliche Ereignisse in der Regel von der Bühne verbannt werden“, während hingegen, „das Ritual ein Geschehen in der Gegenwart vollzieht.“[344] Eine begriffliche Abgrenzung von Theater und Ritual ist schwierig, auch die Unterscheidung hinsichtlich der Wirksamkeit, bzw. dem Verhältnis von Ausführenden und Teilnehmenden, Zuschauern und Handlungsbegriff ist keine eindeutige.

In den Gemeinschaftserlebnissen, die beispielsweise das „Living Theatre“ oder „Richard Schechners Performance Group“ kreierten, wurde die traditionelle Zweiteilung in Zuschauer und Schauspieler aufgehoben. „Das Publikum muss zum beteiligten, zum potentiellen Mitspieler werden und seine ästhetische Distanz zumindest zeitweise aufgeben.“[345] Performative Ereignisse zielen auf die menschliche Kreativität, „sie sind nicht etwas, das der Mensch vorführt, sie sind vielmehr etwas, wodurch sich der Mensch selbst in seiner Welt gestaltet und dieser Welt zugleich eine Form zuteilt.“[346]

Der rituelle Kontext, indem performative Ereignisse stattfinden, fordert dazu heraus, Grenzen zu überschreiten, um Wahrheit und Authentizität zu erlangen. „Von 1976 bis 1988 führte Marina Abramovic mit ihrem Partner Ulay Performances durch, die sie als Transformationen des Körpers in nicht raum-zeitlich lokalisierbaren oder dauerhaften Strukturen verstanden.“[347]

---

[343] Engelbach, Barbara, *Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970,* 1997, in: Haustein, Lydia, *„Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 211
[344] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 109
[345] Ebd., S. 112
[346] Ebd., S. 123
[347] Haustein, Lydia, *„Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 213

Lydia Haustein schreibt, dass jede Performance eine Transformation ist, „da die Kontinuität des Alltäglichen durch den Rahmen durchbrochen wird.“[348] Theatrale Aktionen verweisen somit immer auf homogene Phänomene, „sie bewegen sich zwischen Alltag und organisierten Aufführungssituationen, zwischen Darbietung und Ritual.“[349]

Victor Turner formuliert den Ausnahmezustand, „der Zeit zwischen den Zeiten“ analog des Rituals als „liminale Phase“. Sie dient der „Befreiung von sozialen Rollen und normativen Zwängen, sowie der Verlegung der Kunst in das Leben, wie es die Theoretiker der Performance- und Aktionskunst immer wieder gefordert haben.“[350] Auf der anderen Seite hat sich die Kunst seit dem 19. Jahrhundert um die Aufspaltung zwischen Kunst und Gesellschaft bemüht und schließlich auch weitgehend erlangt.

„Die Entwicklung des Theaters aus dem Ritual heraus, aus dem unbefragten Miteinander von Spielern und Zuschauern in einer gemeinsamen Interaktion hin zur Autonomie der Kunst wie wir sie heute kennen, bedeutet eine Freisetzung im doppelten Sinne: Befreiung von Bindungen und Freiheit zu neuen Entwürfen, neuen Sichtweisen der Welt.“[351]

Dies ist, laut Ansicht Ingrid Hentschels, durch den Doppelcharakter des Theaters möglich, wodurch immer zwei Perspektiven eingenommen werden können. „Auf der Bühne ist der Schauspieler zugleich wirklich als Mensch präsent, wie die Zuschauer im Zuschauerraum und zugleich ist er Repräsentation, Darstellung eines anderen Menschen“[352], der nur als Fiktion existiert.

---

[348] Haustein, Lydia *„Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, (Hg.), *Im Rausch des Rituals,* S. 214
[349] Ebd.
[350] Firth, Raymond, *Elements of Social Organisation,* London, 1963, in: Haustein, Lydia *„Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“,* in: Rao, Ursula & Köpping, Klaus Peter, *Im Rausch des Rituals,* S. 215
[351] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 67
[352] Ebd., S. 68

Eben diese grundlegende Ambiguität (Doppeldeutigkeit) des Theaters macht möglich, „was Kant definierte als freies Spiel von Einbildungskraft, das erlaubt unnennbar Vieles hinzuzudenken.“[353]

Die Forderung nach einem Theater der Präsenz hat am radikalsten Antonin Artaud vertreten. Er wollte, dass der Schauspieler nicht spielt, sondern mit seinem gesamten Leib, mit seiner Existenz verkörpert, was sonst nur gezeigt wird.[354]

Diesen Gedanken hat Jerzy Grotowski in seinem Theater dahingehend umgesetzt, dass der Schauspieler darin bis zur völligen Selbstentblößung gelangt, „einer Enthüllung, die die private Existenz des Schauspielers bei weitem übersteigt.“[355] Mit seinen Experimenten wollte der Theatermacher auch die Grenzen des bisherigen Theaters ausloten. „Dabei wird die Erfahrung des Schauspielers fast ebenso wichtig wie die des Zuschauers. So hatte Jerzy Grotowski in seinem *Theater der Quellen* mit Liedern und Gesängen aus unterschiedlichen Kulturen experimentiert und die Wirkungen der Schwingungen auf Körper und Geist erforscht.“[356] „Spieler, Mitspieler und Zuschauer sollen sich in der Theaterzeremonie mit (verdrängten) Bildern, Wünschen, Ängsten, Passionen und Obsessionen, mit archaischen und religiösen Mythen auseinandersetzen und dadurch mehr Klarheit über ihr Innerstes gewinnen.“[357] Grotowski hat die inhaltlichen und formalen Grenzen des Theaters immer wieder versucht zu überschreiten, weswegen er mancherorts auch als Theateranthropologe bezeichnet wird.

[353] Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus (Hg.), *Theater – Ritual – Religion,* S. 68
[354] Vgl. ebd., S. 70
[355] Ebd.
[356] Ebd., S. 108
[357] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 299

6. TRANSFORMATION DURCH THEATRALITÄT AM BEISPIEL DER THEATERPÄDAGOGIK, IM SPEZIELLEN AM BEISPIEL DES THEATERS AUGUSTO BOALS

6.1 Ästhetik als Chance zur Veränderung

Die bisherige Arbeit hat versucht zu zeigen, wie verschiedene theatrale Handlungen außerhalb des Theaters zur Transformation der Akteure führen können. Im letzten Abschnitt wurden die wichtigsten Vertreter jenes Theaters genannt, die den Ritus als transformative Kraft für ihre Theaterprojekte (wieder) entdeckt haben.

Durch diese neuerliche Überlappung von Anthropologie und Theaterwissenschaft gibt es zunehmend auch Stellungsnahmen, die verstärkt den Eigenwert des Ästhetischen einfordern.[358]

Dabei rücken die spezifisch künstlerischen Verfahren des Theaters und die damit in Verbindung gebrachten Erfahrungen des tätigen Subjekts in den Mittelpunkt. Womit schon verdeutlicht wird, dass diese Zuwendung zum Ästhetischen nicht bedeutet, dem Theater demnach einen ausschließlichen Unterhaltungswert zu zumessen. Ganz im Gegenteil: Unter dem Titel: „Das Ästhetische als Chance“[359] geht Jürgen Weintz in seinem Werk: „Theaterpädagogik und Schauspielkunst“ dem Wesen und Wirkungsweisen des Ästhetischen nach. Er beruft sich dabei auf Adorno, welcher 1974 schrieb: „Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind.“[360]

Weintz beleuchtet den Ästhetik-Begriff aus der Sicht dreier Philosophen, die trotz gewisser Divergenzen gegenwärtig einen repräsentativen Interpretationsansatz dazu liefern.

---

[358] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 22
[359] Ebd., S. 43
[360] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie,* Frankfurt am Main, 1974, S. 488, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 43

Für J. F. Lyotard hat die moderne und die postmoderne Kunst „Modellcharakter, da sie sich dem Zwang zur Repräsentation, also dem Gebot, reale Sachverhalte erkennbar abzubilden, entzieht.“[361] Folglich bezeichnet Lyotard eine solche Kunst, die sich der Sichtbarmachung des Nicht-Darstellbaren oder des noch nicht Sichtbaren bzw. allenfalls Denkbaren verschreibt, als „Ästhetik des Erhabenen“.[362]

In Analogie dazu steht die Meinung des von Weintz zitierten zweiten Philosophen W. Welschs, der im Gegensatz zur traditionellen Ästhetik, die im Wesentlichen am schönen Kunstwerk von Rang und am rationalkritischen Urteil orientiert war, dafür plädiert, dass die gegenwärtige Ästhetik in Opposition zur oberflächlichen „Verhübschungs-Ästhetik“ gehen soll und sich als eine Ästhetik der Wahrnehmung mit einem direkten Bezug zur gesamten Wirklichkeit verstehen soll.[363]

Auch J. Habermas setzt solche hohe Erwartungen in Kunst und Ästhetik. „Er konzediert zwar […], dass sich das freie Spiel künstlerischer Einbildungskraft, der ästhetische Eigensinn und die semantische Qualität von Kunst nur in einer Sphäre von Autonomie entfalten kann, die freigestellt ist von praktischen Lebenszwecken […]. Doch letztlich weist er der Kunst einen lebenspraktischen und gesellschaftsbezogenen Auftrag zu, angesichts der Tendenz, dass die im Umbruch befindliche moderne Lebenswelt ihre Substanz sowie mögliche Orientierungspunkte für das Subjekt“[364] verloren hat. Der Unübersichtlichkeit so genannter Expertenkulturen und spezialisierten Rationalitätskulturen könne, laut Habermas, nur mittels ästhetischer Erfahrung begegnet werden, die „in die individuelle Lebensgeschichte eingeholt oder in einer kollektiven Lebensform inkorporiert wird.“[365]

---

[361] Vgl. Lyotard, J. F., *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne,* Weinheim, 1988, S. 199, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 45

[362] Vgl. ebd.

[363] Vgl. Welsch, W., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990, 9, 46f, 48f, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* vgl. S. 45 - 46

[364] Habermas, J., *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt,* 1980, S. 184ff, in: Welsch, W. (Hg.), *Wege aus der Moderne, Weinheim, 1988, zitiert nach:* Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 48

[365] Ebd.

Lyotard und Welsch sehen die Möglichkeit umfassender Erkenntnis, nicht mehr im begrifflichen Denken, sondern in der „Irritation und Ausschaltung des Denkens“ (Lyotard) oder allenfalls im so genannten „ästhetischen Denken“ (Welsch), im Sinne der sinnlich fundierten Wahrnehmung und Erkenntnis. [366]

Weitz sieht in dieser Position eine gewisse Gefahr „der reinen Funktionalisierung des Ästhetischen“ und plädiert dafür, „beide Hemisphären, den Eigensinn der Kunst und ihre soziale Dimension aufeinander zu beziehen.“[367] Dies erfolgt unter anderem und auf unterschiedliche Weise in der Theaterpädagogik.

6.2 Theaterpädagogik – ästhetische Erfahrung mit interdisziplinären Bezügen

Die Theaterpädagogik stellt einen Bereich dar, der sich neben der Frage nach dem Kunstbezug des Theaters auch die Frage nach den Folgen des szenischen Spiels für Akteur und Publikum (falls gegeben) stellt. Dabei treten starke interdisziplinäre Bezüge zu tage, besonders zur Pädagogik, zur Psychologie und zur Psychotherapie.

Für das Selbstverständnis der Theaterpädagogik wird in jüngster Zeit der Ruf laut nach einer Abkehr von allzu starker pädagogischer Instrumentalisierung des Theaters. Statt vermeintlichen therapeutischen Konzepten sollen die ästhetischen Qualitäten des Theaters (wieder) entdeckt werden.

1991 votiert J. Richard beispielsweise die „Eigenheit des Ästhetischen ernst zu nehmen sowie ohne es mit den Besonderheiten des Sozialen, Pädagogischen, Psychologischen und Politischen zu vermengen – in bezug zu den Aufgaben der Vermittlungs- und Bildungsprozesse zu

[366] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 49
[367] Ebd., S. 53

setzen.“[368] Nach Ansicht Richards führt die Eigenart des Ästhetischen zu „Erfahrungen mit sich selbst und den eigenen Wirklichkeitsbereichen, indem man sich schöpferisch und nicht zwecksetzend mit Materialien und Darstellungsformen auseinandersetzt.“[369] Demnach gleicht die ästhetische Erfahrung einem Transformationsprozess, durch den man in eine neue, eigenständige Wirklichkeitsdimension erhoben wird.

„Der Gefahr der bloßen Funktionalisierung des Theatralischen will auch das im Jahr 1994 entwickelte *Kerncurriculum Theaterpädagogik* begegnen, […]. Auch hier wird betont, dass das Theatralische in theoretischer wie praktischer Hinsicht Fundament, Kern und Struktur eines Studienganges Theaterpädagogik sein soll […].“[370] Dabei wird, wie auch schon mehrmals in der vorliegenden Arbeit, auf die „Verschränkung von Erleben und Darstellen, von theatralischer Umdeutung eines widerständigen Materials mit Hilfe der Einbildungskraft“[371] hingewiesen.

Im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung schreibt Weintz, dass der Begriff des Ästhetischen „verschiedene mit dem Wort Sinnlichkeit verbundene Konnotationen auslöst: nämlich neben sinnlicher Erkenntnis auch Sinnesfreude und das Bemühen um Sinn-Konstitution.“[372]

Nach C. Bernd kommt es innerhalb ästhetischer Praxis zu einer leibseelischen Weltaneignung und Äußerung. Sie bietet dem Subjekt aufgrund der „Wechselwirkung von inneren Einstellungen/Antrieben und

---

[368] Richard, J., *Über das Unbegriffene des Ästhetischen,* in: Ruping, B / Vaßen, F / Koch, G., (Hg.), *Widerwort und Widerspiel, Theater zwischen Eigensinn und Anpassung,* Hannover, 1991, S. 81 – 83, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 286

[369] Weintz, Jürgen*, Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 286

[370] Hentschel, U. / Koch, G. *Kerncurriculum Theaterpädagogik, in: „*Korrespondenzen, Zeitschrift für Theaterpädagogik“, *11/*1995, Heft 23 – 25, S. 115 ff., zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 287

[371] Hentschel, U. / Koch, G. *Kerncurriculum Theaterpädagogik, in: „*Korrespondenzen, Zeitschrift für Theaterpädagogik“, *11/*1995, Heft 23 – 25, S. 116 ff., zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 287

[372] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 111

äußerem Verhalten/-Ausdruck Raum für ein *Sich-Durchlässig-Machen* für leiblich-affektive Impulse und Regungen der Einbildungskraft ….“[373].

In Hinblick auf das Theater, bedeutet ästhetische Praxis als Mimesis, eine produktiv-sinnliche Vergegenständlichung, die als ein frei konstruierendes, formendes Verfahren über bloße Nachahmung hinausgeht.[374] „Nach G. Gebauer/C.Wulf werden im Rahmen mimetischer Aktivität Elemente einer vorgängigen, realen Welt aus gewöhnlichen Kontexten isoliert und mittels künstlerischer Medien in symbolische Welten umgewandelt.“[375] Diese Welten sind zum einen „künstlich“ erstellte, zum anderen knüpfen sie aber sehr wohl an die Realexistenz der Ausführenden an. Theater schafft die Verbindung beider Welten, wodurch Fiktives zur potentiellen Möglichkeit individueller, aber auch kollektiver Problemstellungen wird. Theaterpädagogik im Speziellen versteht sich demnach als Neuschöpfung/Neukonstruktion im Sinne von Selektion, Verdichtung, Variierung, Objektivierung und Distanzierung im szenischen Spiel. [376]

Obwohl diese Formulierungen einerseits die Autonomie der ästhetischen Wirkungsweise verdeutlichen, zeigt sich aufgrund der spezifischen Symbolsprache des Theaters auch seine Nähe zum Spiel und zu dessen quasi-therapeutischen Wirkungen. Vielfach werden Versuche unternommen, die komplexen Zusammenhänge von Kunst, Pädagogik und Therapie innerhalb der Theaterpädagogik zu entflechten. Dies gelingt in theoretischer Hinsicht (betrachtet man die zahlreichen Differenzierungskonzepte). In der theaterpädagogischen Praxis zeigt sich jedoch das Problem, die verschiedenen dabei wirksam werdenden Kräfte differenziert zu betrachten, ohne dabei eine Vernachlässigung oder Reduzierung von Phänomenen zu riskieren.

---

[373] Bernd, C., *Präsentative Symbolbildung in der Bewegungserziehung. Zur ästhetischen Praxis des Theaterspielens,* 1988, S. 95, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 110 - 111
[374] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 112
[375] Gebauer, G. / Wulf, C., *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft,* Reinbeck, 1992, 431ff., zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 112
[376] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 112

Folglich sei betont, dass die ästhetische Erfahrung innerhalb der Theaterpädagogik eine rein künstlich indizierte ist, (keine therapeutisch oder pädagogische) die jedoch hinsichtlich ihrer Auswirkungen auch Bereiche der Pädagogik oder der Therapie erfassen kann, diese lassen sich aber für den Theaterpädagogen schwer planen und erkennen. Weintz plädiert für eine verstärkte Berücksichtigung theatraler Gestaltungsweisen und des ästhetischen Prinzips an sich, sowie für eine sinnvolle Vernachlässigung pädagogischer oder therapeutischer Zielsetzungen, die jedoch keine Ausblendung darstellen soll.[377]

C. Hoffmann weist darauf hin, dass „Theater wirkt, indem es Theater ist, und keine pädagogische Konzeption wird einer Aufführung erzieherischen Wert verleihen, wenn diese Erziehung ihren Wert nicht über das ästhetische Vergnügen nimmt (Hervorh, J.W.).“[378] Für Weintz hebt sich das Theater in mehrfacher Hinsicht vom Spiel ab, denn es ist trotz aller Fiktivität und Symbolik in der Regel stärker als das Spiel mit realen Interaktionen verklammert und auf die Verwendung künstlerischer Techniken angewiesen, die eine intensive Auseinandersetzung der Spieler mit ihrer eigenen Person und eine adäquate Formung des Stoffes erfordern.[379]

„Zudem sollten Theaterpädagogen immer auch die besonderen Erlebens- und Gestaltungsmöglichkeiten, die das Medium Theater bietet, im Blick behalten (wie Einfühlung durch Erleben / Verkörpern, Darstellung durch Überzeichnung / Typisierung / Abstrahierung, Nutzung weiterer theatralischer Symbolebenen wie Objekt, Raum oder Klang […]“[380]

[377] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 289
[378] Hoffmann, C., *Vom Verhältnis von Theater und Pädagogik,* 1990, S. 25, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 287
[379] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 290
[380] Ebd., S. 297

6.3 Prinzipien und Zielsetzungen theaterpädagogischer Konzepte

In Anlehnung an Erkenntnisse zum Wesen des Ästhetischen, des Theatralischen werden im Folgenden die Möglichkeiten theaterpädagogischen Spielens näher untersucht.

Die im theaterpädagogischen Spiel involvierten Spieler handeln tätig. Neben der künstlerischen Gestaltung stellt diese Form des Theaters auch eine Form der Erkundung, der Darstellung und der Erkenntnis von Wirklichkeit dar. Gerade die präzise und realitätsbezogene Darstellung von Wirklichkeitsausschnitten „führe möglicherweise auch zu präziseren Vorstellungen von den dargestellten Sachverhalten selbst.“[381]

Dabei erfahren diejenigen intellektuellen, emotionalen und körperlichen Fähigkeiten eine Förderung, die im Spiel zum Einsatz gelangen. Dies ist natürlich von dem Vermögen der Beteiligten abhängig, sich in das Spielgeschehen einzubringen. „Als objektive Bedingungsfaktoren, die die Qualität der jeweils erworbenen Erfahrungen beeinflussen, nennt Hoppe unter anderem die Art der Ideenfindung und der Gruppenzusammenstellung, die Art der Stoffauswahl und –erarbeitung, die Darstellungsformen und Spielweisen, die Rollen- und Aufgabenteilung, den Arbeitsstil und das Arbeitsklima, die Sozial- und Umgangsformen in der Gruppe und den organisatorisch-situativen Kontext des Projekts.“[382]

Eine Voraussetzung theatralen Wirkens ist die leibseelische und symbolische Herangehensweise. Dieser kommt bei der Initiierung neuer Erfahrungen besonderer Bedeutung zu. Die so ermöglichte Innenschau ist jedoch keine rationale, sondern eine unbewusste, die im freien Spiel spontan nach außen gelangt. Diesbezüglich muss der Spielraum jedoch klar abgegrenzt sein, damit die beschriebenen Kräfte wirksam werden können.

---

[381] Vgl. Hoppe, H., *Theaterspielen als pädagogischer Erfahrungsraum,* 1984, S. 324ff., zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 304
[382] Ebd.

Denn nur darin liegt die Chance, „etwas herauszubringen, was man sich bisher nicht traute, Fähigkeiten bloßzulegen, die bisher unterdrückt waren, Lösungen zu wagen, die bisher verstellt waren.“[383] Durch die Konfrontation mit einer Rolle, einer Gruppe und einem Publikum entsteht eine paratheatrale Dimension, die helfen kann, sich seiner selbst zu vergewissern und das Leben besser zu bewältigen.

Nach Schechner, kann eine „darstellende Person […] ihr Selbst nur wiedergewinnen, wenn sie aus sich herausgeht und die anderen trifft, indem sie ein soziales Feld betritt.“[384] Dieser psychosozialen Dimension muss neben den künstlerischen Ausdrucksmitteln ebenfalls Rechnung getragen werden. Nur dann können im Theaterspiel alle Bereiche der Emotionalität, der Körperlichkeit und des Intellekts durchdrungen werden.

Je nach Projekt und Klientel können durch das theaterpädagogische Spiel die individuellen Wahrnehmungs-, Einfühlungs- und Darstellungs-, Sprech- und Kommunikationsmöglichkeiten erweitert werden. Zudem können der adäquate Selbstausdruck, die Darlegung und Gestaltung von Gedanken und Affekten erlernt und die Fähigkeit zur Einfühlung gelernt werden. Weiters kann durch das Spiel das Selbstvertrauen der Spieler gesteigert werden und der Gruppenprozess gefördert werden.[385]

Im Sinne von K. Mollenhauer müssen Akteurinnen im theaterpädagogischen Kontext mit grundlegenden theatralischen Trainings ausgestattet werden um die genannten Zielsetzungen mit Hilfe der Spielleiterin erreichen zu können. Diese Techniken beinhalten ein „ganzheitliches Basistraining für Körper, Bewegung, Atem, Stimme und Imagination.“[386]

---

[383] Vgl. Stankewitz, *Didaktik des Theaterspielens mit Kindern und Jugendlichen,* 1984, S. 364, in: Kreuzer, K. J., *Handbuch der Spielpädagogik,* Band 3, Düsseldorf, 1984, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 305

[384] Schechner, R., *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich, Reinbeck,* 1990, S. 217, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 305

[385] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 305

[386] Ebd., S. 306

Innerhalb der Rollenarbeit zählen dazu Improvisation und Rollenanalyse, Erleben und Verkörpern und Darstellung mit Hilfe von Formung/Verfremdung. Weiters sind Kenntnisse inszenatorischer Grundlagen, wie Tempo, Rhythmus, Dynamik, Kontraste und Status von Bedeutung. Darüber hinaus können auch Kostüm-, Bühnenbild-, Licht- und Tongestaltung mit Hilfe von Medien oder Elementen aus anderen Kunstformen zur Anwendung gelangen. Aber auch verschiedenste Theatergenres wie Bewegungs-, Tanz-, Schatten, Improvisations-, Animations-, Figuren- oder Sprechtheater können Bestandteil theaterpädagogischer Arbeit sein.[387]

„Für die Spielleitung hat dies ein hohes Maß an Sensibilität und Flexibilität gegenüber den jeweiligen Bedürfnissen und Erfordernissen auf der ästhetischen, subjektiven und sozialen Ebene zur Folge […].“[388]

Ulrike Hentschels Interesse gilt den Prinzipien, die hinter der theaterpädagogischen Praxis stecken. Sie stellt sich die Frage, welche spezifischen Erfahrungen Spielende im Prozess des Theaterspielens machen können? Unabhängig von den verschiedenen Übungsmethoden besteht das Hauptziel für sie primär in der „Bildung zur schöpferischen Individualität“[389] Demnach fasst sie 5 Prinzipien zusammen: Das erste nennt sie „Wahrnehmen wahrnehmen. Das heißt aufmerksam sein auf das, was mit den eigenen Sinnen geschieht, was uns durch die Sinne vermittelt wird.“[390] Zweitens wird durch bestimmte Körperarbeiten, wie Dissoziationsübungen oder Übungen mit verschiedenen Bewegungseinrichtungen im Körper zwischen den widersprüchlichen Erfahrungswelten vermittelt, dabei werden auch unterschiedliche Gefühle durchlebt und die Fähigkeit ausgebildet spielerisch mit diesen Gefühlszuständen umzugehen.

---

[387] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 306
[388] Ebd., S. 308
[389] Burows, Albert, in: Hentschel, Ulrike, *Anmerkungen zu Arbeitsprinzipien der Theaterpädagogik,* zitiert nach: Hentschel, Ingrid, *Brecht & Stanislawski und die Folgen,* S. 260
[390] Hentschel, Ulrike, *Anmerkungen zu Arbeitsprinzipien der Theaterpädagogik,* in: Hentschel, Ingrid, *Brecht & Stanislawski und die Folgen,* S. 261

Als drittes Prinzip nennt Hentschel „die Erfahrung der Umgestaltung und Neugestaltung von Objekten und Situationen, […] das Beleben von Gegenständen, von Ereignissen und von Figuren.“[391] Diese Aufgabe stellt vor allem Anforderungen an die Imaginationsfähigkeit der Spielenden. Viertens geht es um die „Konfrontation der Spielenden mit den andersartigen Innenwelten des Partners.“[392] Die Präsentation des Arbeitsergebnisses vor einem Publikum als letzter Punkt kann sein, ist jedoch nicht unbedingt erforderlich. Diese kann jedoch als erneute Auseinandersetzung eine wertvolle Erfahrung darstellen.

Die Liste der Erfahrungen durch schauspielerisches Gestalten lässt sich noch weiter fortsetzen. Alle diese Erfahrungen im theaterpädagogischen Spiel dienen letztendlich der schöpferischen Individualitätsbildung.

Wie bereits in der Arbeit erläutert wurde, besteht ein wesentliches Merkmal des Spiels darin, dass sie nicht alltäglichen Zwecksetzungen unterliegt. Die Zweckfreiheit des Spiels gilt gleichermaßen auch für das Theater. „Nach D. Baacke besteht die Dysfunktionalität von Theater und Kunst allgemein darin, dass sie (abgesehen vom Ziel ihrer Rezeption) kaum absichtsvolle Ziele vor Augen haben und sich ihre Wirkungen eher zufällig und unkalkulierbar ergeben.“[393] Der tatsächliche Verlauf oder das Ergebnis sind nicht vorhersehbar.

In der fiktiven Welt des Theaters lassen sich jedoch sehr gut neue Haltungen einnehmen und Lösungen erproben, wodurch Vergangenes oder Verdrängtes bewältigbar wird. Im Hinblick auf die Rehabilitation des Theatralischen soll im Folgenden konkret auf dessen Wirksamkeit innerhalb der Theaterpädagogik eingegangen werden.

---

[391] Hentschel, Ulrike, *Anmerkungen zu Arbeitsprinzipien der Theaterpädagogik,* in: Hentschel, Ingrid, *Brecht & Stanislawski und die Folgen,* S. 261
[392] Ebd., S. 262
[393] Baacke, B., *Theater und Pädagogik = Theaterpädagogik,* 1988, S. 276, in: *Theater des Zorns und der Zärtlichkeit,* Bohn, E. / Schröder, S., (Hg.), zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 266

W. Stankewitz hebt diesbezüglich die intensive Rollenarbeit hervor, in der gleichzeitig eine umfassende empathische Auseinandersetzung mit dem Gegenüber (auch mit abzulehnenden Positionen, Interessen und Verhaltensweisen) stattfindet. In diesem Zusammenhang plädiert er für die konsequente Nutzung von Schauspieltechniken um sich der Komplexität einer Figur annähern zu können. Der Zugang erfolgt sowohl von innen (Gefühlen), also auch von außen (Körper). Dieses Wechselspiel von innerer Disposition und äußerer Bewegung ist ein wesentliches Element theaterpädagogischer Praxis.

„Darüber hinaus verweist er auf die beiden Säulen der Rollenarbeit, auf die Verzahnung von Einfühlung und künstlerischer Transformation und vor allem auf die Bedeutung der demonstrierenden Spielweise hin.“[394] Bereits in den 1970er Jahren betont Stankewitz neben dem Eigenwert des Theatralischen auch die besondere psychosoziale Tiefenwirkung von szenischem Spiel. Er sieht in der differenzierten Einfühlung in eine dramatische Figur mit Hilfe von Techniken des Erlebens und Verkörperns die Möglichkeit gegeben, die Empathie zu stärken. Genauso wie ein flexibler Umgang mit offenen, mehrdeutigen Situationen durch offene Improvisationen, wo alle Spieler flexibel aufeinander reagieren müssen, zur Verbesserung der Interaktionsfähigkeit dient.

Gerade das Spannungsverhältnis zwischen realer und imaginärer Wirklichkeit kann dazu beitragen, „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.“[395]

Obwohl Stankewitzs Auffassungen bereits 40 Jahre alt sind, haben sie nichts an ihrer Aussagekraft eingebüßt. Nach wie vor ermöglicht die intensive Auseinandersetzung mit sich selbst und den anderen im

[394] Stankewitz, W., *Didaktik des Theaterspielens mit Kindern und Jugendlichen*, 1984, S. 369f, in: Kreuzer, K. J., *Handbuch der Spielpädagogik*, Band 3, Düsseldorf 1984, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 336
[395] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 337

interaktionistischen Spiel die wirkungsvollste Interaktionspädagogik. Als gleichzeitigen Nebeneffekt dieser elementaren Theaterhandlung nennt Stankewitz die Tatsache, dass sich dadurch auch die Beobachtung und Einschätzung der sozialen Umgebung verändert.

Zudem sind die Erfahrungen im szenischen Spiel nicht nur von rational-kontrollierter Natur, sondern schließen subjektive leib-seelische Erfahrungen mit ein. Auf diese Weise kann es zu einer wirklichen Transformation der Erfahrung kommen. Somit kann das theatrale Spiel im theaterpädagogischen Kontext eine Synthese von einem einfühlenden und transformierenden Verfahren darstellen, so C. Bernd.[396]

Nach Ulrike Hentschel können durch die Auseinandersetzung mit der zu gestaltenden Figur, aber auch in der Begegnung mit den Partnern auf der Bühne normative, fixierte Vorstellungen vom Selbst transformiert werden. Insofern kann der gestalterische Prozess des Theaterspielens „zur Identitätsbildung, zur Ausbildung eines offenen und wandlungsfähigen Selbstbildes“[397] beitragen.

Gerade die Rollenarbeit birgt für den Spieler im theaterpädagogischen Kontext die Chance zur Verwandlung. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Identifizierung mit ungewöhnlichen, abweichenden Haltungen zu, wodurch innere Kontrollmechanismen, die die Fortschreibung eines fixierten Selbstkonzepts bewirken, überwunden werden können.

Nach Stankewitz kommt es im Spiel, also in der theatralischen Wirklichkeit, zur Verhüllung des Darsteller-Ichs durch die gespielte Figur. Durch diese unmittelbare Begegnung mit dem anderen, eventuell bis jetzt Abgelehntem, können wertvolle Erkenntnisse gemacht werden, die zur Erweiterung und Stärkung des Darsteller-Ichs führen.

---

[396] Vgl. Bernd, C., *Bewegung und Theater, Lernen durch Verkörpern,* Frankfurt/M, 1988, S. 74, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 338

[397] Hentschel, *Ulrike, Theaterspielen als ästhetische Bildung*, Berlin, 1995, S. 268, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 339

Die Auseinandersetzung geschieht jedoch nicht nur mit sich selbst und der darzustellenden Rolle, sondern auch in der Begegnung mit den Mitspielerinnen, teils auch mit dem Publikum. Diese können auf das Spiel mit Akzeptanz, aber auch mit Kritik und Unverständnis reagieren. Es liegt deshalb auch am Vermögen der Spielleitung einerseits die Bereitschaft zur Demaskierung des Selbst beim einzelnen Spieler zu wecken, andererseits ein Gruppenklima zu schaffen, das von Offenheit und Toleranz dem anderen gegenüber getragen ist.

Zum anderen kann durch das gemeinsame Spiel auch eine „kollektive-allgemeine Seite“ des zunächst individuellen Problems festgestellt und ergründet werden. Ein weiterer Gruppenaspekt ist der, dass im Anschluss an das Gespielte eine gemeinsame Analyse darüber möglich wird.

„Die Wechselbeziehung von sinnlichem Erleben/Ausdruck und verstandesmäßiger Analyse wird – wie für ästhetische Praxis üblich – zum Teil in den schöpferischen Vorgang der Rollenarbeit selbst verlagert: Nicht erst in der anschließenden Auswertung, sondern bereits innerhalb der schöpferischen und selbstkritischen Auseinandersetzung mit der Figur, mit den Ideen der anderen Mitspieler und mit den durch Improvisation, Wiederholung und Variierung gefundenen Spielvorgängen zum Zweck einer publikumswirksamen Aufführung werden die Berührungspunkte, aber auch Reibungsflächen oder Bruchstellen mit der Realität sichtbar und einschätzbar.“[398] Unter Nutzung aller theatralischen Mittel können durch die Rollenarbeit, die eine Selbst- und Alltagsentfremdung ermöglichen, Anstoße zur Neuorientierung des Selbst gegeben werden.

Weintz nennt den „wirklichkeitstranszendierenden Charakter des Spiels einen animierenden Schonraum für das Ergründen eigener oder fremder Lebensaspekte, […] für den Entwurf anderer Wirklichkeiten.“[399]

[398] Stankewitz, W. *Didaktik des Theaterspielens mit Kindern und Jugendlichen,* 1984, S. 364, in: Kreuzer, K. J., *Handbuch der Spielpädagogik*, Band 3, Düsseldorf, 1984, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 341 - 342
[399] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 342

Weiters sieht er durch das hohe Maß an leib-seelischer Beteiligung des Akteurs die Möglichkeit gegeben, eine intensive und neuartige Verbindung zwischen dem imaginären Gegenstand und sich selbst zu knüpfen. Diese Erfahrungen machen auch sensibel für die Inszeniertheit und somit prinzipielle Veränderbarkeit von Alltagshandlungen.

„Und da sich Identität in szenisch angelegten Beziehungen aufbaut, ständig interpretiert und aufrechterhält, ist das Theaterspiel, das das inszenatorische Moment des Handelns offenlegt, geradezu als Modell dieses elementarsten Moments der psychischen Kondition des Menschen anzusehen.“[400]

Theaterpädagogisch angeleitete, den ganzen Menschen erfassende Rollenarbeit, ist eine Art Probe, in der sich im Freiraum der Kunst, eine empathische oder auch kritische Beschäftigung mit dem „generalized other“ vollzieht, dem sich das Subjekt auch im Alltag gegenübersieht.[401]

„Im Rahmen dieser spielerischen Auseinandersetzung können Fixierungen und einengende Bedeutungsmuster aufgebrochen werden“[402], denn die Spielerin erarbeitet sich nicht nur die komplexe Konstruktion einer fremden (darzustellenden) Figur, sondern auch den Entwurf zu ihrer eigenen Ich-Identität.

6.4 Transformative Methoden innerhalb der Theaterpädagogik

Im Folgenden werden jene Methoden, bzw. Techniken der Theaterpädagogik vorgestellt, die über eine transformative Wirkungsweise verfügen, darüber hinaus wird erläutert, in welchem methodischen Kontext diese Techniken zur Anwendung gelangen.

[400] Brauneck, M., *Theater im 20. Jahrhundert, Reinbeck,* 1982, S. 21, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 342
[401] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 342
[402] Ebd.

Als wesentliches methodisches Element der Theaterpädagogik ist das *Schauspielen* zu nennen, das ein zentrales Moment des Theatralischen darstellt. „Während Dichtung und bildende Kunst auf Umwegen […] ihre Visionen im Medium Wort, Farbe oder Form verkörpern, geschieht dies bei der Darstellenden Kunst durch die Verkörperung im Menschen selbst; Subjekt und Objekt des theatralischen Prozesses sind unlösbar miteinander verbunden.“[403]

Da für J. Weintz der Begriff „des Schauspielens“ in der Regel auf den darstellerischen Schaffensprozess oder auch nur auf die Aufführungssituation im professionellen Theater bezogen wird, plädiert dieser für die Einführung des Terminus „Rollenarbeit“ im theaterpädagogischen Kontext.[404] Dass diese Sichtweise nur bedingt zutrifft, zeigt die folgende Annäherung an die Genese des Schauspielens.

Schauspielen beruht auf ganzheitlichen, also leibseelischen Einfühlung-, Ausdrucks- und Darstellungsweisen. Mittels der Leib-Seele-Identität des Schauspielers wird etwas Anderes, bzw. jemand Anderer verkörpert, bzw. formend dargestellt. Dieser transformative Prozess, also die Verwandlung in eine Bühnenfigur, kann auch eine emotional-identifizierende Auseinandersetzung mit der Figur nach sich ziehen.

Dabei bietet das Theater dem Schauspieler „innerhalb eines geschützten Kunstraums die Möglichkeit, Bereiche des eigenen Innenlebens, die dem verbal-rationalen Zugang verschlossen sind, durch szenische Materialisation der individuellen und kollektiven Bearbeitung zu erschließen.“[405] Diesen Aspekt (neben anderen) versucht die Theaterpädagogik für sich nutzen.

Neben der künstlerischen und subjektiven Seite enthält das Schauspielen auch eine interaktive Seite, da im Spiel Begegnung und Auseinandersetzung mit anderen passiert, sowohl mit den Erfahrungen,

[403] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 178
[404] Vgl. ebd., S. 191
[405] Ebd., S. 181

Sicht- und Darstellungsweisen der Mitspieler, bzw. wenn vorhanden, mit dem Publikum. Die Handlung der „schauspielenden“ Person vollzieht sich im Spannungsfeld zwischen der subjektiven Identifikation mit der Rolle sowie auf der objektivierenden Konstruktion, die die Figur wieder auf Distanz rückt.

„Die unverzichtbare Dialektik von Nähe und Distanz, von Identifikation und Konstruktion, […] spiegelt sich in der Geschichte der Theatertheorie und Schauspielpädagogik wider und kommt unter anderem auch in den scheinbar unversöhnlichen Positionen von K.S. Stanislawski und B. Brecht zum Ausdruck, die sich jedoch in ihren späteren Schaffensphasen einander zunehmend annäherten.“[406]

So fordert Stanislawski, dass neun Zehntel der schauspielerischen Arbeit darin bestehen soll, die Rolle seelisch zu erfühlen und in ihr zu leben.[407] Die so genannte „physische Handlung“ soll nicht mechanisch ausgeführt werden, sondern von innen heraus gelebt werden.[408] Brecht hingegen plädierte dafür, dass es mittels kalkulierter Brüche und Verfremdung im Spiel zu keiner restlosen Verwandlung in die Bühnenfigur kommen soll.

Innerhalb des nicht theaterpädagogischen Kontextes versteht sich das Schauspielen vorrangig als Mittel, einen literarischen Text szenisch umzusetzen, dabei stehen die Schauspieler im Dienste der Rolle.

„In der theaterpädagogischen Arbeit oder auch beim therapeutisch-rituellen Theater (wie z.B. Grotowskis paratheatralischen Experimenten oder J.L. Morenos Psychodrama) dient die Rolle dem Spieler primär als Impuls zur Suche nach dem eigenen Selbst. Hier steht also die subjektive Dimension des Theatralischen stärker im Vordergrund.“[409] Der Aspekt der Selbsterforschung steht auch dann im Vordergrund, wenn es zu einer

[406] Weintz, Jürgen*, Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 189
[407] Stanislawski, K. S., *Mein Leben in der Kunst,* Berlin, 1987, S. 482, vgl. nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 189
[408] Vgl. Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus / Vaßen, Florian, (Hg.), *Brecht & Stanislawski und die Folgen,* S. 49
[409] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 195

Publikumsdarbietung kommt, was im theaterpädagogischen Bereich nicht unbedingt der Fall sein muss.

Ein weiteres wesentliches Element innerhalb des theaterpädagogischen Schaffensprozesses ist die Improvisation. „Unter Improvisation ist das ungebundene, spontane Spiel mit nur geringen Vorgaben, ohne festgelegten Handlungsfaden und mit unerwartetem Ausgang zu verstehen. Voraussetzung jeder Improvisation ist Spontaneität, […] die für einen Augenblick von überlieferten Bezugssystemen befreit […].“[410]

Die Darstellerin erfindet das Spiel unvorbereitet, meist ist ein Thema vorgegeben, an das sie sich orientiert, daneben ist die Wortwahl frei zu wählen. Eine Improvisation ist daher ein unvorhersehbarer Prozess, bei dem Texterfindung, Handlungsgestaltung und Darstellung zusammenfallen.

Nach W. Stankewitz zählt die spielerische Improvisation zur Grundlage jeden Theaterspiels, „da die Akteure den Spaß freigesetzter Phantasie erleben und sich selbst sowie die Mitspieler auf unvermittelte, direkte Art kennenlernen und erleben können.“[411] Sie kommt unter anderem zur Anwendung im „Improvisationstheater“, welches das spontane Spiel vor Publikum zum Prinzip seiner Aufführung erhebt und im „Playback-Theater“ sowie im „Theatersport“.

„Die szenische Improvisation ist eng verwandt mit dem kindlichen Spiel, da Bewusstheit und kritischer Verstand zurückgedrängt werden und Unbewusstes spontan zutage treten kann.“[412] Die Chance der Improvisation liegt dabei im unkontrollierten, unkalkulierbaren und authentischen Spiel, welches jenseits von Leistungszwang eigenes („verschüttetes“) Potential zu tage befördern kann.

---

[410] Spolin, V., *Improvisationstechnik für Pädagogik. Therapie und Theater,* Paderborn, 1983, S. 18, zitiert nach: Weintz, Jürgen, Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S. 197
[411] Stankewitz, W., *Didaktik des Theaterspielens mit Kindern und Jugendlichen,* 1984, S. 364, in: Kreuzer, K. J., *Handbuch der Spielpädagogik,* Band 3, Düsseldorf, 1984, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 198
[412] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 198

Das Improvisationstheater steht zwar dem Theater gegenüber, das auf literarischer Vorlage, Probenarbeit und Festlegung der Bühnenhandlung basiert. „Entwicklungsgeschichtlich steht Improvisation [jedoch] am Anfang jedweder künstlerischen Äußerung des Menschen.“[413] Man denke an den Mimus, also an das antike Stegreifspiel oder an die Commedia dell´arte, wo bestimmte Typen (Bauer, Soldat, Hirte, Kaufmann) auftraten und die Texte und die Handlung im Spiel frei gestaltet wurden. Bereits in der Antike sah man diese Form des Theaters als Kontrahent zum literarisierten Theater. Ab dem 18. Jahrhundert erfuhr das improvisatorische Bühnenspiel in Form des Steigreifs- und Volkstheaters zunehmend weniger Wertschätzung, stattdessen verstärkte sich das Interesse an Texten, Autoren und Probearbeiten.

„Erst im 20. Jahrhundert gab und gibt es wieder verschiedene Ansätze, die statt auf eine fixierte Spielvorlage wieder auf freie Improvisation zurückgreifen. Entscheidende Ansätze gingen von J.L. Morenos Stegreif-Theater aus, das unter anderem folgende Prinzipien beinhaltet: - Ausschaltung des Schriftstellers, - Theater ohne Zuschauer, da alle Teilnehmer zugleich Spieler sind, - keine Vorgaben bezüglich Handlung, Motiv oder Konfliktlösung, - statt der üblichen Theaterbühne eine offene Raumbühne.“[414]

In der Nachkriegszeit sind nach Weintz vor allem Keith Johnstones professionelle Improvisationstheatergruppe „Theatre Machine“ und Paul Pörtners Mitspieltheater-Experimente zu nennen. Im freien Theater der 1970er Jahre wurden im Bereich des Kindertheaters Mischformen erprobt, die sich durch fixierten Spieleinstieg, improvisatorischen Anteilen und Mitspiel des Publikums kennzeichnen. Seit Ende der 70iger gehen vom Institut für Spiel- und Theaterpädagogik (HdK Berlin) Anregungen für die Nutzung von Improvisation auf dem theaterpädagogischen Sektor aus.

[413] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 198
[414] Vgl. Moreno, J. L., *Das Stegreiftheater,* Beacon, 1970, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 199

Unter dem Begriff Mini- und Monodramen etablierten sich zunehmend theatrale Kurz- oder Kleinformen, die auf eine starke Partizipation der Zuschauer im Hinblick auf Inhalt und Spielverlauf setzten und die sowohl auf der Spieler- als auf Publikumsseite ein hohes Maß an Improvisation erforderten. [415]

Durch das Improvisationstheater oder auch das improvisatorische Herangehen an eine Rolle lernt man frei zu assoziieren und spontan zu erzählen. Laut Peter Brook stellt es das einzige Mittel dar, sich „vom tödlichen Theater zu befreien und den Schauspieler immer wieder an die Grenzen seiner Möglichkeiten zu führen.“[416]

Als offene Improvisation versteht man das freie Zugehen im Spiel zu einem bestimmten Thema oder einer Rolle um für sich selbst mögliche Szenarien oder Rollenprofile zu erstellen. „Die offene Improvisation kann der Weckung von Spielfreude, der spontanen Interaktion und Kooperation mit anderen Spielern und der Förderung der allgemeinen Spielkompetenz (Phantasie, Spontaneität, geistige und körperliche Flexibilität) dienen.“[417]

Unter „modellierende Improvisation“ versteht man die Annäherung an einen Stoff oder an eine Rolle mittels improvisierter Spielweise. Improvisation als Spiel vor Publikum ist eine eigene Theaterform. Zu diesen neueren Formen des Improvisationstheater zählen, wie schon erwähnt, das „Playback-Theater“ und der von K. Johnstone entwickelte „Theatersport“.

Trotz unterschiedlicher Zielrichtungen legen beinahe alle großen Theaterreformer und Theaterpädagogen großen Wert auf improvisatorische Grundübungen, wie beispielsweise K. S. Stanislawski, V. Meyerhold, B. Brecht, L. Strasberg, J. Grotowski oder E. Barba.

---

[415] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 199
[416] Brook, Peter, *Der leere Raum,* Hamburg*,* 1969, S. 182, 188, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 199
[417] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 200

„Nach L.Strasberg zielt Improvisationstraining darauf ab, jene besonderen Elemente in einem Menschen zu wecken, die ihn zum Spielen bringen, ohne eine vorgefasste Form zu setzen.“[418] „Nach E. Barba soll Improvisation den Spielern die Freiheit bieten, sich selbst zu entfalten, ohne Kritik befürchten zu müssen.“[419]

Oft wird innerhalb eines theaterpädagogischen Kontextes offene Improvisation als Selbstzweck betrieben. Der Spielprozess orientiert sich dabei an den Bedürfnissen der Spielerinnen und kann ohne vorherige Vorbereitung und Absprache beginnen. Dabei wird in der Regel die persönliche Phantasie mehr angeregt, als bei der Umsetzung eines vorgegebenen Textes.

Theaterpädagogik hat auch sehr viel mit Schauspieltechniken zu tun. In der Art wie Rollen, Figuren erarbeitet werden, zeigt sich für die Teilnehmerin einer theaterpädagogischen Gruppe, die Erarbeitung einer neuen Rolle, die für die Wirklichkeit gedacht ist. Stanislawski beispielsweise, plädiert, wie schon ausgeführt wurde, für eine naturalistische Zugangsweise, die den Schauspieler vergessen lassen soll, dass er eine Rolle spielt.

„Dabei soll der Schauspieler die seelische Befindlichkeit der Figur durch den Rückgriff auf eigene, individuelle Erfahrungen“[420] lebendig machen. Stanislawskis Methode, die auf innerem Erleben und äußerem Verkörpern basiert, wurde durch seinen Schüler M. Czechov sowie durch den Amerikaner L. Strasberg weiterentwickelt. Beide wandten sich jedoch gegen einen puren darstellerischen Naturalismus. In Orientierung an Rudolf Steiner schlug Czechov die Förderung eines höheren Ichs durch die kontinuierliche Erweiterung und Vertiefung des eignen Vorrats an

[418] Strasberg, L., *Schauspielen und Training des Schauspielers,* Berlin, 1988, S. 25, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 201
[419] Barba, E., *Jenseits der schwimmenden Inseln,* Reinbeck, 1985, S. 73, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 201
[420] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 207

Gefühlen, Kenntnissen, Beobachtungen und Erinnerungen vor.[421] L. Strasberg hingegen wollte, dass mit „Hilfe des affektiven (des sensorischen und emotionalen) Gedächtnisses Körperzustände und Gefühle wie Hunger, Schmerz, Angst nicht intellektuell gedacht“[422] werden, sondern auf diese Weise in der Erinnerung noch einmal erlebt werden. Diese Gefühlszustände sollen dann für die darzustellende Rolle oder Handlung „benutzt“ werden. Diese Technik des inneren Erleben oder der totalen Identifikation muss jedoch sehr behutsam eingesetzt werden, da sie beim Darsteller - „trotz der von Strasberg geforderten Selbstkontrolle“[423] – schnell in spontane, echte Gefühle umschlagen können.

„Die Technik des emotionalen Gedächtnisses sollte daher keineswegs bei extremen Gefühlsanforderungen wie starken Wut-, Trauer- oder Angstgefühlen eingesetzt werden. In diesen Situationen sollte sich die Rollenarbeit auf Fremdbeobachtung, äußere Verkörperung oder Darstellung mittels Typisierung und Stilisierung beschränken (z. B. durch symbolische Andeutung, Verfremdung der Abläufe oder ein gewisses Maß an Komik). Außerdem sollte die betreffende Empfindung oder Haltung durch die Kontrastierung mit einer positiven Gegen-Emotion entschärft werden. Die inneren Techniken des Erlebens dürfen daher nur von sachkundigen, spielerfahrenen (und unter Umständen therapeutisch geschulten) Spielleitern genutzt werden, die – je nach Thema, Rollenprofil, Zielrichtung und Kontext des Projekts sowie vor allem nach Spielerdisposition und Gruppenklima – Möglichkeiten und Grenzen abzuwägen wissen. Dabei ist entscheidend, dass diese Techniken nicht als Therapieersatz, sondern als Schlüssel zur ästhetischen Bearbeitung eines Stoffes genutzt und die *Nebenwirkungen* dieses Verfahrens durch reintegrierende und neutralisierende Darstellungstechniken kanalisiert werden.“[424]

---

[421] Vgl. Czechov, M. A., *Die Kunst des Schauspielens. Moskauer Ausgabe,* Stuttgart, 1990, S. 124f, zitiert nach: Weintz, J*, Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 213
[422] Strasberg, L., *Schauspielen und Training des Schauspielers,* Berlin*,* 1988, S. 29, zitiert nach: Weintz, Jürgen*, Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 214
[423] Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 214
[424] Ebd.*,* S. 351

Darüber hinaus gilt, dass für jedes theaterpädagogische Setting die Kompetenz der Spielleitung garantiert sein muss. Sie muss zum Spielen motivieren können, einen produktiven Spielverlauf gewähren und einen positiven Abschluss des theaterpädagogischen Prozesses im Auge behalten.

Nachdem nun die wichtigsten Elemente der Theaterpädagogik in Hinblick auf ihre Transformationskraft dargestellt wurden, wird nun das Theater Augusto Boals näher analysiert, das sich in seinen unterschiedlichen Ausdrucksformen, der Transformation seiner Akteurinnen verschrieben hat.

6.5 Leben und Werk Augusto Boals im Überblick

Augusto Boal wurde 1931 in Rio de Janeiro, Brasilien, geboren. Er studierte an der Columbia University in New York Theaterwissenschaft und Chemie. Von 1956 bis 1971 war er Leiter des Teatro de Arena de Sáo Paulo. Anfang der fünfziger Jahre wurde am Teatro de Arena in Sáo Paulo ein neues Volkstheater-Konzept entwickelt, das alsbald in ganz Lateinamerika bekannt wurde. „Dieses Konzept ist eng verbunden mit dem Namen Augusto Boals.“[425]

In der von ihm gegründeten Theaterschule wurden in Kollektivarbeit Stücke geschrieben und geprobt, die in den Dörfern, vor Analphabeten oder in den Slums der Städte gespielt wurden und sich somit an diejenigen richteten, die im Elend lebten. „Sein Theater hatte das Ziel, auf der Bühne wie im Alltag autoritär–monologische Strukturen durch den gemeinsamen Dialog zu ersetzen.“[426] Dabei erfand Boal neue Darstellungstechniken, die die Zuschauer aus ihrer passiven Haltung befreiten und sie selber zu Handelnden machten. 1971 wurde Boal von der Geheimpolizei verhaftet und in der Untersuchungshaft gefoltert.

[425] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, im Eingangsplädoyer
[426] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 9

Nach seiner Entlassung musste er Brasilien verlassen und ging ins Exil. Von 1971 bis 1976 lebte er in Buenos Aires und von 1976 bis 1978 in Lissabon. 1978/79 war er Dozent an der Université de la Sorbonne Nouvelle in Paris. 1979 gründete Boal das Centre d´études et de diffusion des techniques actives d´expression. Seit 1986 lebt er wieder in Brasilien.

„Nach mehr als 30jähriger Praxis des *Theaters der Unterdrückten*, das in zahlreichen Ländern erprobt wurde, gilt sein Begründer Augusto Boal heute als der international bedeutendste Theaterpädagoge unserer Zeit.“[427] Sein grundsätzliches Theaterverständnis, seine frühen Methoden des Statuen-, Zeitungs-, Forum- und Unsichtbaren Theaters sind Mitte der 1970er Jahre auch in Europa auf fruchtbaren Boden gefallen.

Bis zu dieser Zeit „zielte sein Volkstheaterkonzept vorrangig auf die Bewusstmachung sichtbarer Formen von politischer und sozialer Unterdrückung und auf die Entwicklung einer kollektiven (Handlungs-) Perspektive gegenüber gesellschaftlichen Missständen.“[428] Bei seinen langjährigen Europa-Aufenthalt wurde Boal auch mit den inneren Konflikten, wie Kontaktarmut, Kommunikationsnot, Leere und Einsamkeit des einzelnen Individuums der so genannten „Leistungsgesellschaft“ konfrontiert. Im Zeitalter der allgemeinen politischen Desillusionierung wendet sich Boal Mitte der 1980iger Jahre zunehmend diesen Fragestellungen zu. Entgegen seiner früheren Ansichten, spricht er nun offen von einer Überlagerung von Theater und Therapie, wobei er diesbezüglich nicht meint, dass mit dem Theaterspiel schwere psychische Erkrankungen geheilt werden können, sondern dass es als Anstoß zum „Lernen über sich selbst“[429] zu verstehen ist. „Theater wird nun auch als Schlüssel zur Lösung innerer Verstrickungen betrachtet.“[430] Es soll initiiert werden, damit der jeweilige Protagonist im Spiel eine Verwandlung vom

[427] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 9
[428] Ebd., S. 11
[429] Neuroth, Simone, *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis,* S. 69
[430] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 12

passiven Objekt bestimmter Strukturen oder Prozesse zum aktiven Subjekt erlebt.

An die Stelle des in den 1970er Jahren vorrangigen kollektiven Gesamtproblems einer sozialen Gruppe tritt nun die Problematik des Einzelnen. Boal erweitert sein bisheriges Konzept durch neue Techniken, wie „Der Regenbogen der Wünsche“ („Rainbow of Desire“) oder „Polizisten im Kopf“ („Cop in the Head“). Diese Übungen, die auch als „Introspektive Methode“ bekannt sind, sollen „neben den gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen, […] auch persönliche, individuelle, die verinnerlichten Unterdrückungsmechanismen“[431] erkennbar machen.

1992 erprobte Boal in Rio de Janeiro seine Idee des „Legislativen Theaters“. Dabei werden Wünsche und Änderungsvorschläge des theaterspielenden Publikums in Protokollen festgehalten und von Rechtsexperten geprüft und gegebenenfalls in konkrete Gesetzesinitiativen umgesetzt. „Das Legislative Theater strebt eine neue Beziehung zwischen Bürgern und gesetzgebenden Instanzen an“[432] und stellt eine Weiterentwicklung des „Forumstheater“ dar. Mittlerweile wurde es in vielen brasilianischen Städten und auch in Deutschland praktiziert.

6.5.1 „Theater der Unterdrückten“ - „Method of social change“[433]

Die Entwicklung des „Theater der Unterdrückten“ hängt stark mit den gesellschaftlichen Verhältnissen zusammen, mit denen Augusto Boal in seiner Heimat konfrontiert war. 1956 übernahm er mit 26 Jahren die Leitung des „Teatro de Arena“. Zu seiner Gruppe zählten ehemalige Schüler der „TBC“ („Teatro Brasileiro de Comédia) Schauspielschule.

---

[431] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 261

[432] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 13

[433] Das „Theater der Unterdrückten“ wurde 1994 von der UNESCO als „Method of Social Change“ anerkannt.

Das „TBC“ war zuvor Zeit jenes Theater gewesen, welches in Brasilien Maßstäbe in der dramatischen Kunst gesetzt hatte. Regisseure und Bühnenbildner wurden dafür eigens aus Italien engagiert. Durch den Import ausländischer Kultur konnte nicht nur die brasilianische Avantgarde eingeschüchtert werden, sondern es sollte dadurch auch von der düsteren brasilianischen Realität abgelenkt werden.[434]

Im Gegensatz dazu, wollte Augusto Boal mit seiner Gruppe ein echtes brasilianisches Volkstheater entwickeln. Das „Teatro de Arena“, ein kleines Theater mit etwa 180 Plätzen im Zentrum von Sáo Paulo, setzte auf brasilianische Stoffe, politische Themen und den emanzipatorischen Ansatz eines „teatro popular“. Dieser Ansatz bildete einen Teil einer Bewegung zu Beginn der 1960er Jahre, innerhalb der das Alphabetisierungsprogramm Paulo Freires[435] im Nordosten Brasiliens eine tragende Rolle spielte. Boal und seine (zunächst) 12 Mitarbeiter veranstalteten gemeinsam mit den Alphabetisierungsgruppen der CPCs (Volkskulturzentren) am Stadtrand, in den Favelas oder auf dem Land Straßenaktionen. Sie schrieben und spielten zu konkreten Anlässen kurze Agitationsstücke. Damit wollten sie auch ein Gegengewicht zum brasilianischen Mainstream-Theater setzen, das Boal als „bourgeoises Theater“ bezeichnete.

„Gespielt wurde nicht auf einer erhöhten Illusionsbühne, sondern auf einer Rundbühne inmitten der Zuschauer. Die technische Apparatur war sichtbar, die Schauspieler saßen auf dem Boden, Auge in Auge mit den Zuschauern.“[436] Denn ein wesentlicher Grundsatz dieses „Theaters der Unterdrückten“ war, aus dem passiven Zuschauer einen „Aktivisten der Handlung“ zu machen. „Nach den Aufführungen kam es immer wieder zu langen Diskussionen, und häufig schlugen die Zuschauer Veränderungen

[434] Vgl. Thorau, Henry, *Augusto Boal oder Die Probe auf die Zukunft*, in: Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 9
[435] Brasilianischer Pädagoge, 1921 - 1997
[436] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 11

am Stück vor, die die Schauspieler dann berücksichtigten.“[437] Manchmal wurden Stücke auch in reger Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung geschrieben und inszeniert.

All dies nahm ein jähes Ende, als Präsident Goulart 1964 von rechten Militärs gestürzt wurde. Die diktatorischen Machthaber der neuen Regierung unter Castelo Branco verfolgten Andersdenkende mittels strenger Zensur und politischen Repressionen. Das Teatro de Arena, entwickelte in dieser Zeit eine erste Form des offiziellen „Theaters der Unterdrückten“, nämlich das „Zeitungstheater“, dabei lernen die Zuschauer Zeitung gegen den Strich, zwischen den Zeilen zu lesen und szenisch darzustellen.[438] Gezwungen durch das strenge Regime wechselte das Teatro de Arena daraufhin auf die Inszenierung europäischer Klassiker. Es inszenierte sie jedoch so, dass sie über enorme politische Sprengkraft verfügten, worauf das Teatro de Arena wiederum zur Zielscheibe der Machthaber wurde.

Während einer Aufführung am 17. März 1971, stürmte die brasilianische Geheimpolizei das Theater und verhaftete das ganze Ensemble. Augusto Boal wurde verschleppt und in der Untersuchungshaft gefoltert. Erst auf internationalen Druck kann er nach drei Monaten wieder frei kommen. Wie Paulo Freire sieben Jahre zuvor, musste auch Boal ins Exil gehen.

Die ersten fünf Jahre verbrachte er in Buenos Aires. In dieser Zeit in Argentinien entwickelte Augusto Boal das „Unsichtbare Theater“, dabei „wissen die Zuschauer nicht, dass sie Zuschauer sind, und sind daher, gleichzeitig, auch Akteure. […] Jeder Schauplatz wird zur Bühne für die Dauer der Handlung.“[439]

1973 konzipierte Boal, während eines längeren Peru Aufenthaltes, für ein Alphabetisierungsprogramm namens „Alfin“, das „Statuentheater“ und

[437] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 13
[438] Vgl. ebd. S. 14
[439] Ebd., S. 35

das „Forumtheater“. Die Hintergrundidee dieses Projektes war, dass die Beherrschung einer neuen Sprache neue Chancen eröffnet, die die Wirklichkeit in einem anderen Licht sehen lässt. Im Bereich des Theaters gingen die Mitarbeiter des Projektes „Alfin“ davon aus, dass „Theater eine Sprache ist, die von jedem verwendet werden kann, unabhängig davon, ob er künstlerische Fähigkeiten besitzt oder nicht.“[440] Das Theater soll sich in den Dienst der Unterdrückten stellen, damit diese ihre Unterdrückung zum Ausdruck bringen können und damit sie mittels dieser neuen Sprache zugleich neue Inhalte entdecken.[441]

Das Hauptziel dieser „Poetik der Unterdrückten“ ist, das Volk, den Zuschauer vom passiven Wesen zum Subjekt zu machen, zum aktiven Handlungsträger, „zum Veränderer der dramatischen Handlung.“[442] Im Unterschied zur Poetik Aristoteles´, in der der Zuschauer durch die dramatisch agierende Person zur Katharsis geführt wird und dem Verständnis Brechts, durch die Darstellung zum Denken angeregt zu werden, will die Poetik des „Theater der Unterdrückten“ die Handlung selbst. Nach Boal ermächtigt der Zuschauer keine Figur, „stellvertretend für ihn zu denken noch für ihn zu handeln, im Gegenteil, er selbst übernimmt eine Hauptrolle, verwandelt die anfänglich vorgegebene dramatische Handlung, probiert mögliche Lösungen, diskutiert Veränderungsmöglichkeiten. Kurz, der Zuschauer probt die wirkliche Handlung.“[443]

Diese Entwicklung vom Zuschauer zum Handelnden läuft dabei über vier Phasen: Die erste Phase dient dazu, den eigenen Körper besser kennen zu lernen. Mittels bestimmter Übungsfolgen, soll man sich seines Körpers, seiner Fähigkeiten und Grenzen, seiner gesellschaftlich bedingten Deformation und der Möglichkeiten seiner Wiederherstellung bewusst werden. In der zweiten Phase soll der Körper ausdrucksfähiger gemacht werden.

---

[440] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 42
[441] Vgl. ebd., S. 42 – S. 43
[442] Ebd., S. 43
[443] Ebd.

Dabei kommt eine Folge von Spielen zur Anwendung, „in deren Verlauf man sich nur mit seinem Körper, unter Verzicht auf gewohnte und alltägliche Mitteilungsformen, auszudrücken lernt.“[444]

Die dritte Phase ist von dem Aspekt durchdrungen, „Theater als lebendige Gegenwartssprache und nicht als fertiges Produkt“[445] zu sehen, das Bilder aus der Vergangenheit vorführt. Bei der „Simultanen Dramaturgie“ schreiben Zuschauer das Stück und die Schauspieler agieren. Beim „Statuentheater“ greifen Zuschauer direkt ein. „Sie *sprechen*, indem sie die anderen zu lebenden Bildern gruppieren.“[446] Beim „Forumtheater“ greifen die Zuschauer direkt in die dramatische Handlung ein und ersetzen die Schauspieler, indem sie selbst agieren.

Innerhalb der vierten Phase versteht sich das Theater als Diskurs. Mit Hilfe einfacher Formen, wie dem „Unsichtbaren Theater“, den „Fotoroman-Theater“, dem „Mythos Theater“ oder „Masken und Ritualen“ wird das Bedürfnis, sich mit bestimmten Themen auseinanderzusetzen oder bestimmte Aktionen zu proben, in Theaterhandlungen umgesetzt.

Boal hat eine Vielzahl an Techniken und Übungen konzipiert um die eben genannten Zielsetzungen durch das Theaterspiel zu erreichen. Im Folgenden werden die wichtigsten davon genauer beschrieben und mittels praktischer Beispiele veranschaulicht, wie die theaterpädagogischen Praktiken Boals zur Transformation der Teilnehmer führen können.

Mittels Übungen wie „Wettlauf im Zeitlupentempo“ oder „Boxen auf Entfernung“ soll nachgespürt werden, wie Muskeln ohne Aktivierung mit der Zeit verschlummern. Solche Übungen sollen dazu dienen, sich der gesamten Muskelstruktur wieder bewusst zu werden.

---

[444] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 46
[445] Ebd.
[446] Ebd. S. 47

Zur Steigerung des körperlichen Ausdrucksvermögens können „Tierspiele“ veranstaltet werden, dabei müssen andere Ausdrucksmittel als die verbale Kommunikation eingesetzt werden.[447]

Innerhalb der „Simultanen Energie“ führen, wie schon erwähnt, die Schauspieler die Vorschläge der Zuseher aus. Dabei können auch mehrere Varianten hintereinander gespielt werden, beispielsweise mögliche Lösungen bei einem Beziehungskonflikt. Die Zuseher dürfen auch während der Darstellung eingreifen und das improvisierte Spiel korrigieren.

Beim „Forumtheater“ können die Zuseher selbst auf die Bühne kommen und ihren Lösungsvorschlag spielen. Auf diese Weise müssen sie ihr Agieren gegenüber Anderen behaupten lernen. Somit orientieren sich diese Formen des Theaters an den wirklichen Bedürfnissen des Publikums. Sie wecken im Zuschauer den Wunsch, dass was sie im Theater gelernt haben, in die Wirklichkeit umzusetzen.

Das „Fotoroman-Theater“ setzt ebenfalls pädagogische Impulse. Nachdem die Lektüre so genannter Fotoromane in Lateinamerika eine beliebte Freizeitlektüre darstellt, versucht das „Fotoroman-Theater“ durch die szenische Darstellung deren Inhalte auf die „perfiden, manipulativen Techniken dieser Gattungen“[448] aufmerksam zu machen. Eine derartige Entlarvung, sowohl im positiven, wie im negativen Sinn, geschieht auch beim „Mythostheater“, indem dabei aufgedeckt wird, was hinter Sagen, Märchen und Volksaberglauben steckt.

Mittels der Techniken „soziale Masken und Rituale“ können menschliche Beziehungen verdinglicht und durchschaubar gemacht werden. „In Brasilien durften die Landarbeiter niemals dem Großgrundbesitzer in die Augen blicken: Das galt als respektlos.

[447] Vgl. Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, S. 52
[448] Ebd., S. 61

Die Bauern hatten sich im Laufe der Zeit daran gewöhnt, den Blick auf den Boden zu heften, wenn sie mit dem *latifundista* sprachen.“[449] Um diese Art der Unfreiheit bewusst zumachen, werden die Teilnehmer aufgefordert, im Theaterspiel mit Masken und Ritualen bestimmte Attribute sozialer Rollen, wie Krawatte, Arbeitsgewand oder Revolver, untereinander zu tauschen und neu im jeweiligen Spiel zu kombinieren. „So lernen die Teilnehmer verstehen, dass menschliche Handlungen nicht einzig und allein Ergebnis individueller Dispositionen sind, sondern z. B. auch Ausdruck der Klassenzugehörigkeit usw.“[450]

Das „Theater der Unterdrückten“ und seine Formen, „Unsichtbares Theater“, „Forumtheater“, „Statuentheater“, „Mythostheater“, „Fotoroman-Theater“, „Zeitungstheater“, ist in den 1980iger Jahren in Lateinamerika entstanden, an einem Ort zu einer Zeit, wo Menschen systematisch unterdrückt, gefoltert und ermordet wurden. Um dagegen wirksam sein zu können, muss das „Theater der Unterdrückten“ zu einer groß angelegten politischen Aktionsmethode werden. Dazu muss es zunächst von einem konkreten Anlass ausgehen. Im Theaterspiel soll ein Handlungsmodell für die Zukunft entworfen werden, an dem sich die Menschen orientieren können.

Beim „Statuentheater“ ist es beispielsweise wichtig, zu einem Bild zu gelangen, das als kollektive Vorstellung der Realität von allen Teilnehmerinnen akzeptiert wird. Ohne zu sprechen fügt eine Gruppe eine andere Gruppe zu einem Skulpturenbild und bestimmt dabei deren Haltung bis hin zum Gesichtsausdruck. Danach wird das Bild nach den Wunschvorstellungen der Teilnehmerinnen erneut zusammengestellt. Dazu wird zunächst in der Gruppe darüber diskutiert, wie für jeden einzelnen dieses Idealbild aussehen könnte.

[449] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 65
[450] Ebd.

Zur Demonstration dieser Technik schildert Boal eine Theatersituation, in der das reale, allgegenwärtige Bild von fünf Gefangenen ausgedrückt wurde, deren Hände auf den Rücken gefesselt waren. Etwas entfernt stand in mächtiger Pose ein Großgrundbesitzer, neben ihm zwei Leibwächter mit Gewehren im Anschlag. Nachdem dieses Realbild positioniert war, wurden von den Teilnehmern mehrere Varianten des Idealbildes statuiert und im Anschluss daran wurde über die jeweiligen Bilder diskutiert. Wer an eine Revolution glaubte, formte das Bild, in dem die Leibwächter ihre Waffen plötzlich gegen die Großgrundbesitzer richteten. In einer anderen Variante fielen die Gefangenen den Folterer an und in einer anderen Variante, wandte sich ein Mann um Hilfe bei der Dorfgemeinschaft. „Damit war gemeint, dass gesellschaftliche Transformationen vom Volk in seiner Gesamtheit ausgehen, nicht von einer Avantgarde.“[451]

Nachdem die „Bildhauer“ ihre Vorstellungen sichtbar gemacht haben, werden die „Statuen“ aufgefordert, die sie unterdrückende Realität langsam und stufenweise selbst zu verändern. Auf diese Weise kann diese Technik des „Theaters der Unterdrückten“ dazu beitragen, sich den eigenen Handlungsmöglichkeiten bewusst zu werden und neue Ansätze und Varianten aufzuzeigen. Nur wer sich des Unrechts, welches ihm widerfährt, bewusst wird, verfügt über die Möglichkeit, dieses auch zu verändern. Das Ziel des „Theaters der Unterdrückten“ ist es, soziale und gesellschaftliche Systeme zu verändern. Dazu sollen Befreiungsansätze auf ihre möglichen Auswirkungen durchgespielt werden.

„Der Zuschauer, der in einer Forumtheater-Sitzung fähig gewesen ist, zu einem Akt der Befreiung, will diesen auch draußen im Leben vollbringen, nicht nur in der fiktiven Realität des Theaters. *Die Probe* bereitet ihn auf die Wirklichkeit vor.“[452] Das „Forumtheater“ bietet zudem die Gelegenheit, eigene Ideen im Spiel kritisch zu überprüfen.

---

[451] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 55
[452] Ebd. S. 69

In allen Fällen bietet das „Theater der Unterdrückten“ keine vorgegebenen Lösungsmöglichkeiten, wie im Falle der Unterdrückung durch den Großgrundbesitzer. Die Teilnehmer erarbeiten sich selbst in der theatralen Aktion mögliche Alternativen zur unterdrückten Situation. Letztendlich ging im geschilderten Beispiel des „Statuentheaters“, die Gründung einer Gewerkschaft als das beste Mittel hervor, gegen dieses spezielle Problem der Unterdrückung und Ausbeutung anzukämpfen. Das „Theater der Unterdrückten“ ist somit immer Dialog. Es bietet keine Befreiungsrezepte an, sondern schafft die Möglichkeit einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit einer konkreten Situation. Nach Boal „ist es Probe, Analyse und Suche“.[453] Im Zentrum stehen immer Situationen der Unterdrückung, geprobt, analysiert und gesucht wird deren Lösung.

Durch das aktive Eingreifen der Zuschauer in die Handlung, werden diese zu Akteure. Das eigene Handeln wird nicht nur als veränderbar begriffen, sondern führt tatsächlich zur Wandlung. Wenn die Welt als veränderbar erachtet wird, kann sie auch verändert werden. Das „Theater der Unterdrückten“ versteht sich somit als „Probe zur Revolution“, als solche ist es auch Bestandteil der Revolution. Anders bei Brecht, der das Theater in den Dienst der Revolution stellte.[454] Trotz dieses Unterschiedes betont Boal, wie wichtig Brecht für ihn und seine Gruppe war, indem er die Welt als veränderbar bestimmt hat.[455]

In der Psychologie wird, laut Ansicht Boals, der Patient mittels Psychotherapie der Gesellschaft angepasst, obwohl ihn diese krank gemacht hat. Die psychischen Probleme des Einzelnen hängen nach Boal stark mit den sozialen Verhältnissen zusammen. Das ist auch der Grund, weshalb das „Theater der Unterdrückten“ lieber die Gesellschaft ändern möchte, als den Menschen.[456]

---

[453] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 68
[454] Vgl. ebd., S. 43
[455] Vgl. Thorau, Henry, *Interview mit Augusto Boal,* in: Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 158
[456] Vgl. ebd., S. 164

Als eine weitere Form des „Theater der Unterdrückten“ gilt das „Unsichtbare Theater“, es wurde von Boal eigens dafür konzipiert, um die Unterdrückung sichtbar zu machen. Das „Unsichtbare Theater“ wird wie eine normale Theateraufführung vorbereitet und einstudiert. Die Aufführung findet jedoch nicht auf einer Bühne statt, sondern in der Wirklichkeit, nämlich vor Zuschauern, die nicht wissen, dass sie Zuschauer sind.

Wie wirksam „Unsichtbares Theater“ sein kann, erfuhr die Verfasserin der vorliegenden Arbeit selbst, als sie im Sommer 2006 an einem Straßentheaterprojekt teilnahm. Dabei verkleideten sich zwei junge Frauen als Prostituierte und positionierten sich am Wiener Westbahnhof unter die wartenden Passanten. Nachdem ihre (sexuellen) Angebote von einer weiteren Teilnehmerin lauthals beworben wurden, bildete sich sofort eine neugierige Gruppe um das Geschehen, zunächst noch wortlos. Erst als eine weitere Teilnehmerin, die sich als vermeintliche Passantin unter die Menge gesellte, ihre negative Meinung über diese Art der Zurschaustellung lautstark kundtat, erhoben auch andere das Wort und es entstand ein heftiger Diskurs zum Thema Prostitution und Frauenrechte. Selbst als bekannt wurde, dass es sich um Theater gehandelt hat, diskutierten die Leute lebhaft weiter.

Dieses Beispiel veranschaulicht sehr gut, wie durch diese Form des „Theaters des Unterdrückten“ die Zuseher aus ihrer Passivität geholt werden können. Sie treten in Beziehung zu anderen und erleben sich selbst als Handelnde. Wenn das Thema sie berührt, werden sie vermutlich zu einer Sichtweise über das Gezeigte, genauer gesagt, über das Erlebte gelangen und diese Erfahrung mit in den Alltag nehmen. In dieser Hinsicht ist es unerheblich zu wissen, ob es Theater oder Wirklichkeit war. Der Moment des Erlebens war für die Zuseher real, die Gefühle, die sie dabei empfunden haben, waren real und authentisch.

Im „sichtbaren“ Theater bleiben derartige Gefühlsregungen oft verborgen, da man sich zum einen hinter der bequemen Passivität des Zusehers verstecken kann („man muss ja nicht Stellung dazu beziehen“), zu dem lässt die Haltung, „das hat ja nichts mit dem wirklichen Leben zu tun, dass ist ja *nur* Theater“, eine wirkliche Auseinandersetzung oft nicht zu.

6.5.2 „Der Regenbogen der Wünsch - „method of individual change“

Während seiner Zeit in Europa verlagert Boal sein Augenmerk zunehmend auf die Situation und das Befinden des Einzelnen. Denn obwohl es hier keine systematische Unterdrückung und offensichtliche Gewalt gegen das Volk von Seiten der Regierung gibt, herrscht dennoch Unterdrückung. Boal ortet diese Form der Unterdrückung als viel subtiler.[457] So geht er beispielsweise davon aus, dass jeder Mensch über ein gewisses Maß an künstlerischen Fähigkeiten verfügt. Kinder malen, singen oder tanzen ganz selbstverständlich. „Mit zunehmender Unterdrückung, der sie durch Familie, Schule und Arbeit ausgesetzt sind, glauben sie schließlich selbst, dass sie weder Tänzer, Sänger noch Maler sein können.“[458]

Boal setzte es sich zur Aufgabe, diese Art der Unterdrückung innerhalb Europas aufzuzeigen. Dazu war es jedoch notwendig sein Theaterkonzept zu erweitern, da es im psychosozialen Bereich an seine Grenzen stieß. Er entwarf neue Handlungskonzepte, die auch als „introspektive Methoden“ bekannt sind, da sie der „Bewusstmachung internalisierter Unterdrückungsstrukturen dienen.“[459] Diese Hinwendung zum therapeutischen Theater darf jedoch nicht als Abgrenzung zum politischen Theater gesehen werden, sondern als ein weiterer Bestandteil des Boal – Theaters.

---

[457] Vgl. Nee, Birgit, *Augusto Boal in Europa: Die introspektiven Methoden,* S. 5 - 6
[458] Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, S. 69
[459] Nee, Birgit, *Augusto Boal in Europa: Die introspektiven Methoden,* S. 6

„Während sich Boal in früheren Jahren vehement gegen die Anwendung des Begriffes *Therapie* auf sein Theaterkonzept aussprach, bezeichnet er heute seine Arbeit der letzten Jahre als Untersuchung über die Überlagerung der beiden Gebiete, des Theaters und der Therapie.“[460] Bei seiner Hinwendung zum therapeutischen Theater setzte er sich auch mit dem Psychodrama auseinander. Simone Neuroth schreibt, dass zwischen den Methoden Boals und Morenos Psychodrama unübersehbare Parallelen bestehen.[461]

In den Folgejahren arbeitet Boal an der ständigen Weiterentwicklung seines Theaterkonzepts, dabei befasst er sich neben therapeutischen Fragestellungen auch zunehmend mit dem Theater als künstlerisches Medium. Seine Methoden finden dabei sowohl in unterschiedlichen therapeutisch-pädagogischen Settings, als auch in theatral-künstlerischen Kontexten zunehmend Verwendung.

Boal sieht trotz seiner therapeutischen und politischen Zielsetzungen seine Theaterarbeit in direkter Nähe zur Darstellenden Kunst. Vermehrt weist er darauf hin, dass sich Theater in einem ästhetischen Raum ereignet und alle Techniken, die er dabei anwendet, ästhetische Techniken sind.

„Theater bedeutet nach Boal, mit spezifischen künstlerischen Mitteln […] eine eigene, vieldeutige Welt zu konstruieren, die auf Phantasie und Bildhaftigkeit und somit einer eigenen Form beruht.“[462] Die Nutzung ästhetischer Mittel ist für Boal kein Selbstzweck, sondern soll gezielt eingesetzt werden „zur Weckung von Spontaneität, Aktivitätsdrang, Sympathie/Solidarität zwischen den Akteuren und Mut zur Offenheit.“[463] Die Szene muss in einem ästhetischen Klima konstruiert werden, welches von Emotionen, Tönen und Bewegungen durchdrungen ist.

---

[460] Neuroth, Simone, *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis,* S. 69
[461] Vgl. ebd., S. 79
[462] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 14
[463] Ebd., S. 15

Eine rein verbale Kommunikation würde, nach Ansicht Boals, nie eine derartige Wirkung erzielen können, da die Auseinandersetzung nicht nur auf der intellektuellen Ebene passieren soll, sondern mehr auf der physisch-emotionalen. Der ästhetische Raum kann dabei Schutzzone und zugleich Ausgangspunkt für kreative Bearbeitung individueller oder sozialer Konflikte sein.

Der Titel seines 2006 erschienen Buches „Regenbogen der Wünsche“ ist vom Namen einer bestimmten Technik inspiriert, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch vorgestellt wird. Letztendlich versuchen alle Techniken, die Boal in dem Buch beschreibt, bei der Analyse der Farben des Regenbogens zu helfen, „in der Hoffnung, sie in anderen Kombinationen, Proportionen und Konfigurationen neu entstehen zu lassen.“[464]

Für Boal ist Theater die erste Erfindung des Menschen. Nur der Mensch kann im Theaterspiel sich selbst beobachten. Die Selbsterkenntnis, die der Mensch über das Theater- oder die Theatralik erwirbt, erlaubt ihm beobachtendes Subjekt eines anderen, handelnden Subjekts zu sein. Das Theater ermöglicht, nicht nur verschiedene Variationen des Handelns sich vorzustellen, sondern auch im Spiel zu erproben. Im Theaterspiel ist der Mensch in der Lage, sich im Akt des Sehens, Fühlens, Denkens und Handelns zu beobachten, zu spüren und sein eigenes Denken zu reflektieren.

„Theater als Profession, die nur einige wenige ausüben, darf nicht darüber hinweg täuschen, dass Theater eine Berufung aller Menschenwesen ist, nach Boal ist es „die wahre Natur der Menschheit“.[465] Das Theater des Augusto Boals hat das Ziel, dem Menschen ein Werkzeug in die Hand zu geben, mit dessen Hilfe, Verständnis und Lösungen für soziale und persönliche Probleme entwickelt werden können.

[464] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 30
[465] Ebd., S. 29

Dabei bedarf es weder einer Bühne noch eines Zusehers um existieren zu können und es ist ebenso wenig auf professionelle Schauspieler angewiesen. „Schauspieler allein genügen […], denn der Schauspieler ist Theater. Da alle Schauspieler sind, sind alle Theater.“[466] Für Boal besteht Theater zu mindestens aus zwei Personen, auch wenn nur eine Person auf der Bühne zugegen ist. „So sind Monologe erst dann Theater, wenn der Antagonist, der Gegenspieler – obwohl abwesend – indirekt anwesend ist.“[467] Die Dramatik liegt nach Boal in der Variation und Dynamik der widerstreitenden Kräfte nicht eines isolierten Individuums, sondern in den Widersprüchen, Konfrontationen und Herausforderungen vielfältiger Beziehungen zwischen Menschen.

Somit bedarf es nur eines einzigen Schauspielers um die reale oder virtuellen Existenz des ästhetischen Raumes zu etablieren. Jeder kann einen solchen Raum definieren und erschaffen. Der ästhetische Raum besitzt nach Boal „gnoseologische Eigenschaften, d. h. Eigenschaften, die Wissen und Entdeckerdrang stimulieren […], die den Prozess des Lernens durch Erfahrung stimulieren.“[468] Theater ist somit eine Form von Wissenserwerb, wodurch die Persönlichkeit der Teilnehmer verändert werden kann.

Im Theaterspiel müssen keine normativen Realitäten vorherrschen. „Ein abgenutzter Stuhl wird zum Königsthron, […] der Zweig eines Baumes zum Wald, und die Zeit springt genauso leicht vorwärts wie rückwärts […]. Zeit und Raum können sich ganz nach Wunsch auflösen oder dehnen.“[469]
In dieser Plastizität oder Formbarkeit des ästhetischen Raums liegt seine enorme Gestaltungskraft, welche absolute Kreativität fördert. Als solcher setzt der ästhetische Raum auch die Erinnerung und Vorstellungskraft frei, indem er dazu inspiriert, sich mit allen bisherigen Ideen, Erfahrungen und Gefühle auseinander zu setzen, die das Theaterspiel in einem wach werden lässt.

---

[466] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 33
[467] Ebd., S. 31
[468] Ebd., S. 34
[469] Ebd.

Mittels der Vorstellungskraft, die im ästhetischen Raum verstärkt angeregt wird, ist es möglich, an das Unmögliche zu denken, Fiktives und Unreales Wirklichkeit werden zu lassen.

Eine zweite Eigenschaft des ästhetischen Raums nennt Boal „dichotomisch“ und meint damit, dass dieser Dichotomie schafft, was bedeutet, dass zwei Räume denselben Ort zugleich besetzen können. Zum einen handelt es sich um einen physikalischen Ort, bestehend aus verschiedenen Materialien, zum anderen entsteht in ihm eine eigene Welt der Illusion, der man als Zuseher, aber auch als Schauspieler folgen kann. Es ist unmöglich beide Orte zugleich zu erfassen, obwohl sie eins sind.

Als weitere Eigenschaft besitzt der ästhetischen Raum, nach Boal, telemikroskopischen Fähigkeiten. „Wie ein mächtiges Teleskop bringt die Bühne die Dinge näher.“[470] Dadurch kann das Entfernte nah gesehen werden und das Kleine groß. Alle genannten Eigenschaften sind ästhetische, d.h. an die Sinne gebundene. „Beim Sehen und Hören – sich selbst zusehend und zuhörend – erwirbt der Protagonist Kenntnisse über die eigene Person.“[471] Diese wissenssteigernde (gnoseologische) Bedeutung des Theaters liegt, nach Boal, zusammenfassend, in der Plastizität, der Dichotomie und der telemikroskopischen Eigenschaft des ästhetischen Raums begründet. Die „Verdoppelung des Ichs“ basiert nicht nur auf Ideen, sondern auch auf Emotionen und Sinneswahrnehmungen. Boal sieht darin auch die spezifische Wirkung des Theaters, die er auch als „künstlerische Therapie“ bezeichnet.[472]

„Theater hält nach Shakespeare der Natur den Spiegel vor. Und das Theater der Unterdrückten ist ein Spiegel, den wir nutzen können, um unser Bild zu verändern“[473], schreibt Boal in einer Randbemerkung.

---

[470] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 42
[471] Ebd.
[472] Ebd., S. 43
[473] Ebd.

Die Bedeutung des Theaters liegt demnach für ihn, nicht nur in seiner Eigenschaft, das Individuum hier und jetzt in Aktion mit Worten und Taten zu sehen, sondern basiert auf dem Vorgang der Transformation des Protagonisten, die durch das theatrale Spiel bewirkt wird.

Im „Forumtheater“ können sich auch die Zuseher verbal und körperlich einbringen und somit aktiv beteiligen. Auf diese Weise können sie ihre eigenen Ideen in den ästhetischen Raum einbringen und zu Protagonisten werden. Unter Zuhilfenahme der vielfachen Spiegel durch die beobachtenden Teilnehmer können Handlungs- oder Sichtweisen demonstriert und im geschützten Raum erprobt werden.

Aus therapeutischer Sicht möchte der Patient-Protagonist sich selbst zeigen. Indem er beispielsweise demonstriert, wie eine bestimmte Situation erlebt wurde, oder wie Bedürfnisse nicht gestillt wurden. So wird versucht, den eigenen Wünschen und Phantasien einen Schritt näher zu kommen. Beim theatralischen Wiederbeleben offenbart sich ein Anliegen in verdinglichter Form. Es wird zu einem ästhetisch geformten Objekt, das man anschauen kann. Auf diese Weise kann das objektivierte, zum Ding gewordene Bedürfnis besser untersucht, analysiert und vielleicht auch verwandelt werden.[474]

„In diesem Prozess der Wiederbelebung werden nicht nur offenkundige, sondern auch unbewusste, verdeckte Wünsche sichtbar.“[475] Dargestelltes Erlebtes wird begleitet von einer Art „Re-Emotion“. Durch die Anwesenheit eines Publikums oder auch durch das Aufeinandertreffen mehrere Spieler wird die Aufdeckung zu einem Dialog mit anderen, aber auch mit sich selbst. „Der Protagonist agiert und beobachtet sich selbst in Aktion, zeigt sich und beobachtet sich selbst zeigend, spricht und hört auf das, was er selbst sagt.“[476]

[474] Vgl. Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 39
[475] Ebd.
[476] Ebd., S. 40

Indem die Bühne zu einem Ort wird, auf dem gezeigt wird, wie der Einzelne die Welt sieht und wie andere sie wahrnehmen, wird die Erfindung Theater zu einer „Revolution von kopernikanischen Ausmaß“[477], so Boal.

Die neuen Techniken, wie der „Polizist im Kopf“ und der „Regenbogen der Wünsche“, sowie das „Theater der Unterdrückten“ als Ganzes gehen von der These aus, dass jeder Mensch einen unendlichen Reichtum an Möglichkeiten in sich trägt, die er jedoch nicht ausschöpft. Sie werden begrenzt durch äußere, sozial-moralische Zwänge, aber auch durch innere, ethische Prinzipien. Gesetze, Familie, Kirche, Umfeld geben vor, was erlaubt und was verboten ist. Wodurch nur ein winziger Ausschnitt des gesamten Potentials eines jeden Menschen aktiv werden kann.

Im Scheinwerferlicht können Kräfte wachsen und Potentiale zu konkreten Handlungen werden. Im traditionellen Theater kehrt der Schauspieler nach der Vorstellung wieder zu seiner Ausgangspersönlichkeit zurück. Das „Theater der Unterdrückten“ verfolgt hingegen das Prinzip, dass der Zuseher sich in einen aktiven Protagonisten verwandelt und dabei neue Handlungsweisen ausprobiert. Diese können dann in das tägliche Leben übertragen werden.

Das „Theater der Unterdrückten“ als Ganzes geht dabei von drei fundamentalen Hypothesen aus. Die erste nennt Boal „Osmose“, sie besagt, dass die kleinsten Systeme der Gesellschaft und ebenso die kleinsten persönlichen Ereignisse durchdrungen sind von den Herrschafts- und Wertestrukturen der gesamten Gesellschaft. Wodurch gilt, dass die großen sozialen Themen sich in den kleinsten persönlichen Themen und Ereignissen niederschlagen. „Wenn wir über einen individuellen Fall sprechen, sprechen wir ebenso über die zugrunde liegenden, allgemein-gesellschaftlichen Prinzipien.“[478]

---

[477] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 40
[478] Ebd., S. 52

Beispielsweise ist rassistisch bedingte Ausgrenzung und Benachteiligung des Einzelnen, Ausdruck ungerechter Wertesysteme als Ganzes. Das traditionelle Theater zeigt zwar oft Ungerechtigkeiten, aber gibt dem Zuseher kein konkretes Werkzeug in die Hand, diese zu verändern.

Das „Theater der Unterdrückten“ versucht die Immobilität zwischen Bühne und Auditorium aufzuheben. Durch eine offene, direkte Interaktion kann es zu einer Transformation auf beiden Seiten kommen. Boals neuere Technik „Polizisten im Kopf“ möchte die individuelle Anpassung und Unterjochung aufzeigen und zugleich individuelle Formen des Widerstandes dynamisieren um in der Folge gesellschaftliche Missstände beheben.

Die zweite Hypothese, „Metaxis“, geht von der Überlegung aus, dass der Künstler auf der Bühne zwei verschiedenen, autonomen Wirklichkeiten angehört. Er produziert eine eigene Kunstwelt durch Bilder seines realen Lebens. „Diese Bilderwelt enthält, ästhetisch überformt, die gleichen Unterdrückungen, die die reale Welt bestimmen.“[479] Vereinfacht ausgedrückt, probt der Protagonist in der zweiten, ästhetischen Welt, um die erste, wirkliche zu verändern.

Die dritte Hypothese basiert auf der Annahme, dass zwar mit einem individuellen Problem die Anfangsszene gestaltet wird, mit Hilfe der „analogen Induktion“ kann jedoch dazu angeregt werden, dieses Problem aus mehreren Perspektiven zu betrachten und vielfältige Bezugspunkte dazu herzustellen. Die Mitspieler können alternative Handlungsszenarien vorführen. Durch die theatrale Darstellung wird das Fiktive zu etwas real Möglichen.

Die Gültigkeit aller drei Hypothesen basiert auf dieser Grundthese des „Theaters der Unterdrückten“, das wenn der Unterdrückte selbst (und nicht der Künstler an seiner Stelle), eine Handlung ausführt, „dann wird

[479] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 55

das Handeln im Kontext einer theatralischen Fiktion ihn dazu befähigen, auch in seinem wirklichen Leben so zu handeln“.[480]

6.5.2.1 Zu den Methoden und Techniken des „Regenbogens der Wünsche“

„Die meisten Techniken des Regenbogens der Wünsche beginnen mit einer Improvisation.“[481] Boal betont, dass bei der „normalen Methode“, die als Ausgangsimprovisation dient, eine reale Basis herangezogen werden soll, wie beispielsweise Krisenmomente, innere Konflikte oder besondere Erlebnisse. Die Improvisation kann in der Folge surrealistisch, expressionistisch, symbolisch oder metaphorisch sein, sie braucht also nicht realistisch sein, was im Theater einen wesentlichen Unterschied zu *real* darstellt. Jede Improvisation ist eine Suche und ein Entwicklungsprozess, denn man weiß nicht, in welcher Art sich die Handlung entfaltet. Je komplexer die Ausgangsimprovisation ist, desto reicher ist die daraus folgende Bildarbeit.

Damit sich die Ausgangssituation für einen dynamischen Prozess eignet, muss sie in ihrer Grundstruktur genügend theatralisch sein. Sie soll genug Kraft und Tiefgang haben, um spätere Interventionen durch andere Teilnehmer zu ermöglichen und den Protagonisten Anreize bieten, im theatralen Spiel Alternativen zu erproben. „Die Methode *Die Unterdrückung überwinden* besteht im wesentlichem darin, den Protagonisten zu bitten, die Szene auszuleben, und zwar nicht, wie sie sich wirklich abgespielt hat, sondern wie sie sich ereignet haben oder in Zukunft ereignen könnte.“[482] Dadurch wird der Protagonist aufgefordert, seine Unterdrückung zu überwinden und selbst entschlossen zu handeln.

[480] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 57
[481] Ebd., S. 76
[482] Ebd., S. 70

Aber auch die Antagonisten dürfen ihrerseits mit entsprechend realer Entschlossenheit darauf reagieren, so dass die gesamte Konfrontation intensiviert wird und Handlungsmuster nicht nur erkennbar gemacht werden, sondern auch am eigenen Leib erlebt werden können.

Fällt der Spielleitung dabei auf, dass eine Geste des Protagonisten etwas verbirgt, so kann durch die „Stop und Denk nach!“ - Methode der Spielverlauf unterbrochen werden und der Akteur soll laut aussprechen, was ihm gerade in den Sinn kommt. Diese Übung soll dazu dienen, die Eigenwahrnehmung zu vertiefen, das Verborgene, das Nicht-Wahrgenommene bewusst zu machen aber auch zu verbalisieren.

Gerät ein Akteur im Spiel in eine allzu aggressive Ausdrucksweise, sollte die Spielleitung die „Sachte-sachte!“ - Methode vorschlagen. Der Spieler wird dabei aufgefordert, „für den Rest der Improvisation mit leiser, fast unhörbarer Stimme sowie so langsam und deutlich wie möglich zu agieren.“[483] Dies hat den Zweck, die im Spiel entstandene Spannung zu kanalisieren und in Kreativität umzuwandeln. Langsamkeit lässt jede Geste vergrößert erscheinen und eine betonte Aussprache legt den wahren Inhalt der Worte bloß. Diese Methode fördert die Sensitivität für sich selbst, aber auch für andere, die beim lauten „Außer-sich-sein“ nicht möglich ist.

Beim Forumtheater kann der Zuseher selbst zum Akteur werden und seine Sichtweise, seine Erfahrungen ins Spiel bringen und darstellen. „Beim *Regebogen der Wünsche* kann das Forumformat jedoch nicht für die detaillierte Analyse jeder Zuschauerintervention genutzt werden, sondern nur als Weg, die Hauptperson mit einer Palette von (nur angedeuteten) Alternativen auszustatten. […] Das Zentrum der Aufmerksamkeit wird auf den Protagonisten verschoben.“[484]

[483] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 72
[484] Ebd., S. 73

Bei der „Blitzforum“-Methode nehmen die Teilnehmer nacheinander die Rolle des Protagonisten ein, um diesem innerhalb von ein oder zwei Minuten, also ganz schnell, eine mögliche Alternative vorzustellen. „Die Ungenauigkeit der Vorschläge erlaubt dem Protagonisten später, sie seinen jeweiligen Möglichkeiten anzupassen.“[485]

Will man die Wünsche der Protagonistin analysieren, ist es ratsam, das Setting mit der „Agora“-Methode zu beenden. Dabei wird die Protagonistin aus der Szene ausgeschlossen und die übrigen Mitspielerinnen versuchen die Wünsche der Protagonistin darzustellen.

Gerät die Protagonistin durch die physische Präsens des Publikums einmal zu sehr unter Druck, kann es hilfreich sein, die so genannte „Jahrmarkt“ - Methode anzuwenden. Dabei wird eine Anzahl von Improvisationen gleichzeitig im Raum ausgeführt und es gibt keine Zuseher. Dies erlaubt der Protagonistin im Spiel sich ausschließlich auf sich selbst zu konzentrieren. Zudem hat das Rumoren im Raum stimulierende Effekte und kann die Kreativität jeder einzelnen Spielerin fördern.

Bei der „Drei-Wünsche“ - Methode darf die Protagonistin drei oder auch mehr Wünsche in ihr Spiel legen, ohne dass die restlichen Teilnehmerinnen daran etwas verändern können. Diese Methode erlaubt zum einen, der Protagonistin sich ihrer Bedürfnisse bewusst zu werden und sie ungehindert einmal in die Tat um zu setzen, andererseits verdeutlicht sie auch, dass hinter dem Bedürfnis, sich etwas zu wünschen, oft kein konkreter Inhalt steht.

Unterscheidet sich zudem der Wunsch der Spielfigur von dem der realen Figur der Protagonistin, so kann die „Spaltungs“ - Methode helfen, diese Diskrepanz zu überwinden. Dabei müssen die Schauspielerinnen über mehrere Minuten ihre Gedanken in Worte fassen, während sie das Bild in eingefrorenem Zustand beibehalten. „Dann werden sie gebeten,

[485] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 73

miteinander in Dialog zu treten, so weit dies ohne Bewegung möglich ist. Zuletzt müssen sie mit Hilfe einer stummen physischen Aktion versuchen, ihre Wünsche in Form eines bewegten, körperlichen Bildes in die Realität zu übertragen.“[486]

Liegt das Schwergewicht einer Szene all zu sehr auf dem sprachlichen Ausdruck und werden dadurch Gestik und Mimik vernachlässigt, eignet sich die „Für-Taube-Spielen“ - Methode. Dabei muss so gespielt werden, dass auch gehörlosen Zusehern die Szene verständlich wäre. Wenn keine Worte verwendet werden, wird die Körpersprache zwangsläufig ausdrucksvoller.

„Um einen Komplex von Bildern zu dynamisieren, müssen die Schauspieler, die die Bilder herstellen sollen, starke und intensive Gefühle zum Geschehen entwickeln.“[487] Die Hauptperson sucht sich deswegen selbst ihre Mitspielerinnen aus und gibt ihnen entsprechend ihrer Meinung entsprechende Rollen. Die Protagonistin muss die Funktion einer Dramaturgin und Spielleiterin ausüben. Die Spielleitung hat darauf zu achten, dass jede Teilnehmerin die Absichten und Bedürfnisse ihrer Figur genau kennt. Erkennt sich jemand in der verkörperten Rolle exakt wieder, handelt es sich um eine „Identifikation“. Sie stellt die stärkste Schauspieler-Bild-Beziehung dar. Beim so genannten „Wiedererkennen“ erkennt sich die Schauspielerin zwar in der Rolle nicht selbst, aber sie kennt dennoch diese Art von Person. Als letzte der drei Beziehungen stellt die „Resonanz“ eine diffuse, aber nicht unwesentliche Schauspieler-Bild-Beziehung dar. „Von dieser Art der Beziehung kann man sprechen, wenn das Bild oder die Figur im Schauspieler Gefühle und Empfindungen weckt, die er nur vage identifizieren oder benennen kann.“[488]

Hinsichtlich des Katharsisbegriffes unterscheidet Augusto Boal, neben seiner eigenen Vorstellung davon, noch drei weitere Formen, nämlich die

[486] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 75
[487] Ebd., S. 77
[488] Ebd., S. 78

Medizinische Katharsis, Katharsis nach Moreno und die Aristotelische Katharsis.

Katharsis im „Theater der Unterdrückten“ bedeutet „Katharsis von schädlichen Blockaden“[489]. Die Zuseherin soll die gezeigte Handlung auf der Bühne als eine Möglichkeit verstehen und sie kann in das Geschehen eingreifen. Unter dem Motto: „Ich sehe und ich handle“[490] soll das „Theater der Unterdrückten“ Unruhe und Dynamisierung erzeugen. Durch die selbst ausgeführte Handlung der „Zuschauspielerin“ können störende Blockaden aufgelöst werden. Die Reinigung zielt auf die Erkennung und Aufhebung von Unterdrückungsfaktoren hin. So wie dies beispielsweise bei der Technik „Polizisten im Kopf“ geschieht.

Das Bild von den **„Polizisten im Kopf“** wird am besten bei Szenen angewendet, in denen der Protagonist aus den unterschiedlichsten Gründen gehindert wurde, zu handeln. „Es sind keine wirklichen Polizisten gemeint, die ihn daran hindern, sondern es sind polizistenartige Instanzen oder Wesen im Kopf.“[491] Durch das Erleben von neun aufeinander folgenden Phasen, soll sich der Protagonist zunächst seiner Unterdrückung bewusst werden und letztendlich durch die Konfrontation mit verschiedensten Lösungsansätzen in der Lage sein, seine unfreie Position zu verändern.

Zunächst wird eine Situation, in der eine Person nicht in der Lage war, selbst bestimmt zu handeln, in der Originalszene improvisiert. Als nächstes muss der Protagonist konkrete Bilder von jenen Menschen in sich erzeugen, die während der Szene zwar nicht anwesend waren, die jedoch sein Handeln maßgeblich bestimmt haben, wie z. B. Eltern, Lehrer oder Vorgesetzte. Mit seiner Anleitung sollen diese Figuren von den restlichen Teilnehmern zu Bildern geformt werden. Der Protagonist hat das Recht diese Bilder zu akzeptieren oder abzulehnen.

---

[489] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 81
[490] Ebd.
[491] Jackson, Adrian, *Randnotiz,* in: Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 138

„Nun soll der Protagonist die *Polizisten* als Statuen in eine Art Konstellation bringen, in der er selbst eine zentrale Position einnimmt.“[492] Im Anschluss daran soll die Aufmerksamkeit der Gruppe auf die objektiven Details der „Statuen“ und der gesamten Konstellation (reale Figuren und „Polizisten“) gelenkt werden. In dem Zusammenhang sind Fragen interessant, wie zum Beispiel, wer steht neben wem oder zu wem schaut eine bestimmte Person?

Die Gruppe soll auch ihre Beobachtungen betreffend den Beziehungen zwischen Protagonist und den Figuren äußern. Dabei ist wichtig, dass jeder nur für sich selbst spricht, sowohl die Spielleitung, der Protagonist und die einzelnen Teilnehmer. Treten bei den gemeinsamen Beobachtungen Widersprüche auf, ist es gut, diese näher zu beleuchten. Es sollte jedoch nicht der Versuch unternommen werden, diese aufzulösen.

Nach den ersten drei Phasen („Improvisation, „Gestaltung der Bilder“ und „Anordnung der Konstellation“) erfolgt nun die vierte Phase, die Boal „die Informationen der Bilder“ nennt. Dabei soll der Protagonist den einzelnen Charakteren, die hinter den Polizisten stehen, „langsam, leise, aber deutlich etwas sagen, was auf die gemeinsame Vergangenheit des Protagonisten und der dargestellten Person anspielt. Jedes *Gespräch* muss mit dem Satz beginnen: *Erinnerst du dich noch, als …* und schließen mit *und deshalb*…“[493] Auf diese Weise können Ängste, Wünsche, Enttäuschungen an- und ausgesprochen werden, wobei der Angesprochene absolut still verharrt und keinerlei Reaktionen zeigt. Mit Hilfe dieser Informationen ist der „Polizist“-Schauspieler in der Lage, seine Figur in der nächsten Phase zu verkörpern. In dieser wird die Szene aus der ersten Phase re-improvisiert, wobei die Antagonisten alles versuchen, denselben Ausgang wie in der Anfangsimprovisation, zu schaffen.

[492] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 139
[493] Ebd., S. 140

Der Protagonist wiederum soll versuchen, die Szene nach seinen Wünschen zu ändern. Wobei die nun „sichtbaren Polizisten“ ihrerseits nach den Informationen des Protagonisten für diese Figuren agieren. „Allerdings dürfen sich die Statuen auf keinen Fall umherbewegen. Sie sollten in einem leisen, fernen Ton sprechen, der aber für den Protagonisten noch zu hören ist.“[494] Nur der Protagonist darf die Figuren bewegen und sie quasi aus seinem Einflussgebiet entfernen, wobei diese wie einer inneren Tendenz folgend, immer wieder zu ihrer Ausgangsposition zurückkehren.

Im darauf folgenden „Blitz-Forum“ gehen alle Teilnehmer nacheinander kurz auf die Bühne um „eine Minute lang eine Handlung auszuführen, die sie für effektiv gegen die *Polizisten-Geister* halten.“[495] Der Protagonist wird so mit unterschiedlichen Lösungsansätzen konfrontiert. Diese können ihm in der nächsten Phase „Die Erschaffung von Antikörpern“ helfen, wo er demonstrieren soll, wie er die einzelnen „Polizisten“ entwaffnen kann. Er soll dies in überzeichneter, vergrößerter Weise tun. Wenn er zum nächsten „Polizisten“ geht, soll ein anderer Teilnehmer seine Position fortsetzen, solange bis alle „Polizisten“ einen entsprechenden „Antikörper“ gegenüber haben.

In der nächsten Phase sollen alle simultan ihre Positionen vertreten. Der Protagonist geht wie am Jahrmarkt und beobachtet die verschiedenen Konfrontationen, weswegen dieses Phase Boal auch den „Jahrmarkt“ nennt. Als letztes soll über die Erfahrungen ein gemeinsamer Austausch stattfinden, wobei nicht wichtig ist, dass dabei ein Konsens erzielt wird, sondern dass unterschiedlichste Erkenntnisse und Beobachtungen kund getan werden.

Abschließend ist festzuhalten, dass nicht immer alle neun Phasen durchlaufen werden müssen, sondern je nach Bedarf vorgegangen werden kann. Gegebenenfalls können die einzelnen Phasen auch

[494] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 140
[495] Ebd., S. 141

modifiziert werden. Die Spielleitung soll weiters darauf achten, dass bei der Technik „Polizist im Kopf“ von den ästhetischen Mitteln, wie Distanz, Perspektive und verschiedenen Höhen Gebrauch gemacht wird, um die Figuren im Raum besonders zu positionieren. Durch diese ästhetische Konstruktion können neue Perspektiven und Sichtweisen eingenommen werden. Insgesamt soll die Methode dazu dienen, jene Bilder beim Einzelnen zu verändern, die einem schwächen oder daran hindern, selbstbestimmt zu handeln.

Indem ein theatralisches Bild konstruiert wird, eine Szene in einem ästhetischen Klima konstruiert wird, sind automatisch auch Gefühle, Töne und Bewegungen dabei, nicht ausschließlich nur das gesprochene Wort. Die unmittelbare Konfrontation mit der vermeintlich höheren Distanz, die Boal „Polizist im Kopf“ nennt, schafft die Möglichkeit neue Mitteln der Auseinandersetzung zu finden, die im geschützten, ästhetischen Raum geschieht. Diese Erfahrung verhilft dazu, die „Polizisten“ auch in der Realwelt anders zu positionieren und sich unabhängiger von ihnen zu machen.

Die Methode **„Der Regenbogen der Wünsche“** geht davon aus, dass Gefühle und Wünsche nicht in Reinzustand existieren. Gefühle wie Liebe, Hass, Trauer, Freude, aber auch Aggressionen vermischen sich in Hinblick auf die Komplexität von Ereignissen und verschiedenen Verhältnisse. Eigene Bedürfnisse und Sehnsüchte werden überlagert von gesellschaftlichen Strömungen und persönlichen Abhängigkeiten. Das Bild vom „Regenbogen der Wünsche“ kann helfen, Wünsche und Gefühle zu differenzieren und besser erkennbar zu machen. „Sie erlaubt dem Protagonisten, sich selbst nicht als einseitiges Wesen zu sehen, sondern als multiples Geschöpf, dessen Bild von einem Prisma reflektiert wird, das aus den anderen Teilnehmern besteht. Leidenschaften und Bedürfnisse des Protagonisten erscheinen hier in allen – für das bloße Auge nicht sichtbaren – Farben.“[496]

[496] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 151

Letztendlich soll die Protagonistin durch die Verbildlichung ihrer Wünsche, jene wahrhaftigen, die am besten ihrer Persönlichkeit entsprechen, erkennen und somit auch leben können. In der unmittelbaren Begegnung mit ihrem verborgenen Selbst kann die Protagonistin zu sich selbst finden.

Auch hier wird mit einer Improvisation begonnen. Als Anstoß wird dafür meist eine real erlebte Situation genommen, in der die Hauptperson sich mit ihrem Handeln sehr unwohl gefühlt hat, die ein unangenehmes Gefühl hinterlassen hat.

In der zweiten Phase soll die Protagonistin Bilder ihrer Wünsche kreieren und diese mittels Körperausdruck vorführen, dabei können verschiedenste Handlungsvarianten dargestellt werden. Jene Teilnehmerinnen bei denen diese Bilder eine starke Resonanz hervorgerufen haben, sollen diese im Anschluss daran ebenfalls „verlebendigen". Weiters sollen sie eigene Bilder für die Situation kreieren.

In der nächste Phase „Kurzer Monolog mit Vertraulichkeiten" soll die Protagonistin an jedes Bild allein einen kurzen vertraulichen Monolog richten, der ungefähr mit einem Satz wie „Ich bin nicht so, weil …" oder „So möchte ich nicht sein, aber ich erkenne es wieder, weil…" beginnen muss.[497] Zum einen soll dies der Protagonistin zeigen, wie sie sich bei ihrer Selbstentdeckung fühlt, zum anderen dienen diese Informationen den anderen für die Darstellung ihrer künftigen Rollen.

Denn als nächstes schickt die Protagonistin die Mitspieler als Bilder ihrer selbst auf die Bühne. „Jedes Bild hat ungefähr eine Minute Zeit, um allein dem Antagonisten gegenüber zu stehen, als ob dieses Bild allein für den Protagonisten in seiner Ganzheit stehen könnte, als ob der Regenbogen nur eine Farbe hätte."[498]

[497] Vgl. Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 152
[498] Ebd., S. 153

In der fünften Phase: „Der ganze Regenbogen“ konstituiert der Protagonist alle Bilder im Raum. Er bewegt diese, wie es ihm in den Sinn kommt. „Er kann sie näher oder weiter entfernt zum Antagonisten, vor, neben oder hinter ihn, so auffällig oder so unauffällig wie möglich, platzieren. Dadurch kann der Protagonist den Wirkungsgrad der einzelnen Charakteristika bestimmen.“[499]

In der „Variation“ kann die Protagonist zwei Konstellationen herstellen: „Zunächst den Regenbogen aus seiner Sicht im status quo und dann den Regenbogen, wie er ihn idealerweise haben möchte.“[500]

In der darauf folgenden Phase tritt der Protagonist mit jeder „Farbe“ in einen Dialog. Jede Farbe repräsentiert einen Wunsch, der mit dem Willen übereinstimmen kann, aber nicht muss, denn der Wille ist eine bewusste Entscheidung, aber der Wunsch nicht. Hier geht es darum, zu erkennen, wie Wille und Wunsch in Einklang zu bringen sind.

Als nächstes nimmt die Protagonistin den Platz der Antagonistin ein, damit diese nachvollziehen kann, wie ihre Handlung wahrgenommen wird. Daraufhin muss die Protagonistin den Platz verlassen. Die allein gelassenen Bilder beginnen nun mit der „Agorá (dem Markt) der Wünsche“ dabei treten sie untereinander in einen Dialog. „Zu Beginn soll jeder Wunsch als sein Pedant den gegensätzlichen Wunsch finden, um mit ihm in eine kämpferische Auseinandersetzung zu treten.“[501] Die Protagonistin darf sich nun frei im Raum bewegen, um die verschiedenen Meinungen und Auseinandersetzungen besser hören und sehen zu können.

Nun verlassen die „Wünsche“ den Spielplatz und die Originalszene zwischen Protagonistin und Antagonistin wird „re-improvisiert“. Die Protagonistin kann sich nun für jene Verhaltensweise entscheiden, die sie

[499] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 153
[500] Ebd., S. 153 - 154
[501] Ebd., S. 156

als die stimmigste empfunden hat oder ganz spontan agieren. In der letzten Phase findet wiederum die „Diskussion“ darüber statt, welche Unterschiede zwischen der ersten und der Re-Improvisation aufgefallen sind. Je vielfältiger die Beobachtungen sind, desto besser.

Auch für den „Regenbogen der Wünsche“ gilt, dass die verschiedenen Phasen modifiziert oder abgekürzt werden können. Je nach Bedarf können auch weitere Phase hinzugefügt werden. Um einen derartigen Prozess zu veranschaulichen, wird im Folgenden anhand eines praktischen Beispiels die Anwendung dieser speziellen Technik demonstriert.

Augusto Boal wurde 1994 nach Calcutta, Indien, eingeladen, wo eine Gruppe rund um Jana Sanskriti ein volkstümliches Theater mit der Landbevölkerung entwickelt hatte. Es war das erste Mal, dass Boal seine introspektiven Methoden einer Gruppe, die ausschließlich aus Bauern bestand, vorführte. An den ersten Tagen wurden viele Spiele und Bildtechniken gemacht, danach entschied sich Boal für den „Regenbogen der Wünsche“. Eine junge, ängstliche Frau machte eine Improvisation zum Thema häusliche Gewalt. Danach kreierte sie verschiedene Bilder, wie sie dieser begegnen konnte.

„Das erste Wunschbild zeigte, wie sie sich selbst erdrosselte, als ob es ihr Wunsch wäre, die Erwartungen ihres Mannes auszuführen. Das zweite, wie sie das Haus verließ (ohne Zweifel gegen die Wünsche ihres Mannes). Dann Bilder, wie sie mit ihm spricht, wie sie versucht, ihn zu verführen […] und schließlich, wie sie versucht ihn zu töten.“[502]

Erwartungsgemäß lösten diese Bilder vor allem bei den weiblichen Teilnehmerinnen eine starke Resonanz aus. Diese stürmten auf die Bühne um die verschiedenen Bilder zu verkörpern. Als die Protagonistin sah, dass ihre Wünsche, die Gefühle der meisten anwesenden Frauen wieder spiegelten, war sie stolz und beschämt zugleich.

[502] Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 186

Kurz zuvor waren ihr ihre eigenen Gefühle noch vollkommen fremd erschienen und nun hatten sie sinnlich-konkrete Formen angenommen. Die junge Frau wollte an dieser Stelle nicht mehr weitermachen. Ihr Wunsch war es, mit dem „ganzen Regenbogen“ aufzuhören.[503]

Die individuelle auch kulturbedingte Vorgehensweise bei diesem Workshop in Indien liefert einen guten Beweis dafür, dass Boals Theater sich immer den Menschen anpassen muss und nicht umgekehrt. Theater wird hier umso mehr zur Sprache der Unterdrückten, das die Möglichkeit schafft, sich den Unterdrückungsmechanismen bewusst zu werden und Mitteln und Wege aufzeigen kann, diese zu verändern.

[503] Vgl. Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 186 - 187

7. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit hat versucht zu zeigen, wie verschiedene theatrale Prozesse innerhalb und außerhalb des Theaters zur Transformation der Akteurinnen und Akteure führen können. Mittels spezifischer Analysen am Beispiel des freien Spiels des Kindes, des Psychodramas, des Rituals und des Theaters Augusto Boals wurde der Frage nach gegangen, in wie weit die Verwandlungskraft dieser Formen im Wesentlichen in deren theatralen Aspekten begründet liegt?

Zunächst konnte durch die Anführung der gängigsten Theatralitätsdebatte, allen voran Fischer-Lichtes, nachgewiesen werden, dass Theatralität nicht auf theaternahe Phänomene beschränkt bleiben muss. Womit verdeutlich wurde, dass auch theaterferne Prozesse über einen Theatralitätsgehalt verfügen, sofern in ihnen physisch anwesende Personen fiktive Handlungen vollziehen, wie dies etwa im Kinderspiel oder bei Ritualen geschieht. In dem Zusammenhang ist als wesentliches Moment des Theatralen seine interaktive und symbolhafte Bedeutung zu nennen.

Mittels Blick auf die ersten überlieferten Formen des Theaterspiels wurde ersichtlich, dass diese nicht ästhetisch motiviert waren, sondern dass es sich bei den theatralen Darstellungen der Steinzeit um ein prä-ästhetisches Phänomen gehandelt hat, das in erster Linie dazu diente, Erlebnisse, etwa der Jagd, anderen mit zu teilen. In der weiteren Folge wurden damit auch transformative Wirkungsweisen verfolgt, indem man dem szenischen Spiel magische Kräfte zuschrieb, durch das man sich beispielsweise die Stärke des verkörperten Tieres übertragen konnte.

Von jeher wurde also dem theatralen Spiel eine Verwandlungskraft zugesprochen und noch immer wird in Form von Ritualen, Zeremonien, und kulturellen Praktiken versucht, den irdischen Lauf der Dinge positiv zu beeinflussen.

Nach dem Ermessen der Verfasserin der vorliegenden Arbeit liegt das Wandlungspotential derartiger Prozesse nicht in einer unerklärlichen Magie begründet, sondern in der Kraft der Imagination, die im theatralen Spiel verstärkt freigesetzt wird.

Diese Kraft verleitet dazu im szenischen Spiel andere Formen von Wirklichkeiten nicht nur im Geist wach zu rufen, sondern in diese (andere) Wirklichkeit auch eine mehr oder weniger bewusste Handlung zu setzen. Auf diese Weise kann sich das Bewusstsein der Akteurinnen und Akteure nachhaltig verändern, da die Erfahrungen innerhalb der theatralen Handlung auch in den Alltag mitgenommen werden, wodurch es zu einer völligen Verwandlung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer kommen kann. Folglich ist das Ziel dieser Diplomarbeit, die Belegung der These, dass durch Theatralität Transformation möglich wird.

Der Begriff der „Transformation“ wurde aus dem Grund für die vorliegende Arbeit herangezogen, da er in seiner interdisziplinären Eigenschaft, soziologische, anthropologische oder psychologische Aspekte genauso zu erfassen vermag, wie theaterwissenschaftliche. Bei den zu untersuchenden Wirkungsweisen der jeweiligen Ausdrucksformen treten immer wieder starke Bezüge zu anderen Disziplinen zu tage, weswegen keine eindeutige Grenzziehungen, gerade zwischen den Bereichen Theater und Spiel, aber auch Theater und Ritual möglich sind. Trotz vieler Parallelen und offensichtlichen Berührungspunkte zwischen den Disziplinen, soll die vorliegende Arbeit auch zum Selbstverständnis des Faches der Theaterwissenschaft beitragen, indem nachgewiesen wird, dass die Verwandlungskraft der genannten Formen, primär in deren ästhetischen Aspekt, nämlich in deren Theatralitätsgehalt begründet liegt. Nach diesen einleitenden Vorbemerkungen und Begriffsbestimmungen in Kapitel 1 und 2 erfolgten in den Kapiteln 3, 4, 5 und 6 eingehende theoretische, sowie praktische Analysen in den eingangs genannten Untersuchungsfeldern.

Kapitel 3 („Transformation durch Theatralität am Beispiel des freien Spiels des Kindes“) wurde mit den Vorüberlegung eingeleitet, in wie weit das Spiel überhaupt Gegenstand der Ästhetik sein kann und welchen Nutzen es verfolgt? Nach einer allgemeinen Betrachtung des Spiels und seiner Anwendungsmöglichkeiten wurde der Theatralitätsgehalt des freien Spiels des Kindes bestimmt. Karola Wenzel findet im Kinderspiel viele theatral-ästhetische Formen, die sich von den Formen des Theaters der Postmoderne kaum unterscheiden, etwa der schlagartige Ein- und Ausstieg in Rollen, der schlagartige Wechsel von Rollen, das Bedienen mehrere Rollen simultan im Wechsel, Darstellen von Vergangenem, ironische Brechungen, die Darstellung von Alternativen, die Überzeichnung oder auch die Wiederholung. Im Spiel sind Kinder wahlweise Spieler, Regisseure oder Autor ihrer Geschichten. Dadurch bekommt das freie Spiel des Kindes eine ästhetische Dimension.[504] Faith Gabrielle Guss beschreibt den Spielprozess auch als „Play-drama-performance“, indem Kinder sinnlich-reflexiv ihre Position neu bestimmen und daraus neue Erkenntnisse ziehen. In seiner Eigenschaft als darstellendes, unbewusstes Ausdrucksspiel besitzt das freie Kinderspiel also Reflexion- und Übungscharakter und kann so zur Persönlichkeitsentwicklung des Kindes beitragen.

Eine Erkenntnis, die Jacob Levy Moreno veranlasst hat, ein Stegreiftheater zu veranstalten, aus dessen Überlegungen heraus er das Psychodrama konzipierte. Das Psychodrama stellt eine weltweite anerkannte Therapieform dar, in der Klientinnen und Klienten die Möglichkeit bekommen, ihre Sicht der Wirklichkeit im theatralen Spiel wiederzugeben. Innerhalb eines geschützten Rahmens kann Erfahrenes erneut erlebt werden und somit einer Veränderung unterzogen werden, was letztendlich auch zu einer Wandlung des Protagonisten, bzw. der Protagonistin führt.

[504] Vgl. Wenzel, Karola, *Arena des Anderen,* S. 98 - 100

Die Auswertung eines von der Verfasserin erstellten Fragebogens hat ergeben, dass von 6 Befragten alle einen Erfahrungszuwachs durch das Psychodrama zu verzeichnen hatten. Immerhin 83 % gaben an, dass ihr Problem durch das Psychodrama verändert werden konnte, 33 % gaben an, ihr Problem dadurch vollständig aufgelöst haben zu können. 100 % der Befragten konnten feststellen, dass sie sich durch das Psychodrama verändert haben.

Moreno hat seine Methode auch als Ritual bezeichnet, da es eine heilende Wirkung auf die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ausüben kann und in seiner Form einer Heilzeremonie gleicht. Ausgangspunkt einer Transformation innerhalb des Psychodramas ist oft eine Katharsis, die Moreno als Aktionskatharsis verstanden wissen will und nicht als passive Reinigung.

Der Ritus wird auch als transformative Handlung definiert, die einem bestimmten, vorgegebenen Muster folgt.[505] Im Folgenden wurde der Theatralitätsgehalt des Ritus untersucht und festgestellt, dass im Ritual genauso wie im Theater, inszenierte und ausgestellte Handlungen vollzogen werden, die zu einer bewussten oder unbewussten Veränderung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer führen können.

Klaus-Peter Köppings Studie japanischer Rituale hat gezeigt, dass „die Proben, das Probieren, das Einstudieren und das Improvisieren, die Korrekturen, die Zurufe, das Changieren der Interaktion zwischen Göttern und Menschen, zwischen Maskenrollen und Personen auf eine Zurschaustellung und Betonung der inszenierten Aspekte verweisen“[506]: Indem Verborgenes, welches oft kulturell bedingt ist, innerhalb der getanzten Performance mit Hilfe von Masken zum Vorschein gelangt, werden die Teilnehmer und Teilnehmerinnen mit neuer Lebenskraft ausgestattet, wodurch es zu einer Verwandlung von Identität kommt.

---

[505] Vgl. Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Erika / Warstet, Matthias, (Hg.), „Metzler Lexikon“, „Theatertheorie“, Stuttgart, Weimar, Verlag, J. B. Metzler, 2005, S. 274, zitiert nach: Markt, Nora, *Ritualtheoretische Ansätze zum Theater,* S. 6

[506] Vgl. Köpping, Klaus-Peter, *Theatralität als Voraussetzung für rituelle Effektivität*, in: Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.), *Theater –Ritual- Religion,* S. 161

Durch die Wirkungskraft des Ritus hat sich auch in Europa das Theater wieder stärker der Aktion zugewandt. Unter dem Begriff „Performance“ werden auf Theaterbühnen oder auf Plätzen, die für eine bestimmte Zeit, als Bühne konzipiert sind, theatrale Handlungen vollzogen, die das Publikum aus dessen passiven Haltung führen soll und auch im Akteur, bzw. in der Akteurin bleibende Spuren im Sinne einer physischen und psychischen Veränderung hinterlassen sollen.

Die Performance, das moderne Tanztheater, das Theater nach Artaud, Grotowski oder Brook, aber auch Mnouchkine, Wassiljew und Künstler, wie Beuys, Nam June Paik oder Nitsch stehen für eine Praxis ritueller Formen innerhalb der Kunst, in denen oder durch die sich theatrale Transformationsprozesse vollziehen. Vielfach wurden die Künstler und Künstlerinnen dabei von außereuropäischen, kulturellen Praktiken, spirituellen Traditionen und rituellen Formen beeinflusst.

Durch diese Rückbesinnung auf die rituellen Wurzeln des Theaters, gibt es auch Stimmen, die verstärkt den Eigenwert des Theaters einfordern. Unter dem Titel: „Ästhetik als Chance“ geht Jürgen Weintz dem Wesen und Wirkungsweisen des Ästhetischen nach und beschreibt die ästhetische Erfahrung als sinnliche Erkenntnis.[507] Im Rahmen mimetischer Aktivität werden, nach G. Gebauer / C. Wulf, Elemente der realen Welt aus dem gewöhnlichen Kontext mittels künstlerischen Medien in symbolische Welten umgewandelt.[508] Wodurch Fiktives zur potentiellen Möglichkeit individueller, aber auch kollektiver Problemstellungen wird.

Diese Erkenntnis ist wesentlich für die Theaterarbeit Augusto Boal, die sich vorrangig der Transformation der Teilnehmer und Teilnehmerinnen verschrieben hat. Bevor im Detail darauf eingegangen wurde, erfolgte eine Analyse der Theaterpädagogik, in besonderer Hinsicht auf seine transformierenden Elemente.

---

[507] Vgl. Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst,* S. 111
[508] Vgl. Gebauer, G./ Wulf, C., *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbeck, 1992, S. 431ff, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 112

Trotz unterschiedlicher Konzepte und Übungsmethoden besteht das Hauptziel der Theaterpädagogik für Ulrike Hentschel in der „Bildung zur schöpferischen Individualität.“[509] Im Konkreten kann nach Stankewitz durch intensive Rollarbeit eine umfassende empathische Auseinandersetzung mit dem Gegenüber stattfinden. Gleichzeitig kann dadurch die Beurteilung und Einschätzung der sozialen Umgebung verändert werden. Die Erfahrungen im szenischen Spiel sind jedoch nicht nur von rational-kontrollierter Natur, sondern schließen subjektive leib-seelische Erfahrungen mit ein. Auf diese Weise kann es zu einer wirklichen Transformation der Erfahrung kommen. Laut Bernd kann das theatrale Spiel im theaterpädagogischen Kontext eine Synthese von einfühlenden und transformierenden Verfahren darstellen.[510] Als weiteres wichtiges Element der Theaterpädagogik wurde die Improvisation genannt, ihre Chance liegt dabei im unkontrollierten, unkalkulierbaren und authentischen Spiel, das jenseits von Leistungszwang eigenes, oft verschüttetes Potential zu tage befördert.

Augusto Boals Methoden „Das Theater der Unterdrückten“ und „Der Regenbogen der Wünsche“ gehen davon aus, dass jeder Mensch über viele Talente und Fähigkeiten verfügt. Durch politische, gesellschaftliche aber auch familiäre Unterdrückungsmechanismen werden diese Potentiale zunehmend verdrängt. Boals Theater stellt für seine Teilnehmer und Teilnehmerinnen die Möglichkeit dar, sich den widerfahrenden Unterdrückungsmechanismen bewusst zu werden. Indem der Zuseher zu einem „Zuschauspieler“ wird, verwandelt er sich von einem passiven Konsumenten zu einem aktiven Handlungsträger, das gleiche gilt selbstverständlich auch für die Zuseherin. Im gemeinsamen Spiel werden Lösungsvorschläge erarbeitet, deren Wirkungsweise sofort in der unmittelbaren Konfrontation mit sich selbst und mit anderen „erprobt“ werden kann.

[509] Vgl. Hentschel, Ulrike, *Anmerkungen zu Arbeitsprinzipien der Theaterpädagogik*, zitiert nach: Hentschel, Ingrid, *Brecht & Stanislawski und die Folgen*, S. 260
[510] Vgl. Bernd, C. *Präsentative Symbolbildung in der Bewegungserziehung*, 1988, S. 74, zitiert nach: Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 338

Während sich Boals „Theater der Unterdrückten“ vorrangig um Befreiung in politischer Hinsicht bemühte und seine Arbeit 1994 von der UNESCO als „Method of Social change“ ausgezeichnet wurde, wendet er sich in den letzten Jahren zunehmend den inneren Konflikten zu, an denen die Menschen innerhalb Europas verstärkt leiden. Sein Theater versteht er als Werkzeug, das den Menschen in die Hand gegeben werden kann, mit dessen Hilfe, Verständnis und Lösungen für soziale und persönliche Probleme entwickelt werden können. Der ästhetische Raum besitzt nach Boal „gnoseologische Eigenschaften“, d. h. Eigenschaften, die Wissen und Entdeckerdrang stimulieren und die den Prozess des Lernens durch Erfahrung stimulieren.[511]

Seine neueren Techniken sind auch als introspektive Methoden bekannt. Bei „Polizisten im Kopf“ versucht der Protagonist, bzw. die Protagonistin, im theatralen Spiel Unangenehmes neu zu positionieren. Menschen, die einen schwächen, werden als solche erkannt und im Spiel auf Distanz gebracht. Durch diese ästhetische Konstruktion können neue Perspektiven und Sichtweisen eingenommen werden. Vor allem jene inneren Bilder sollen verändert werden, die einem unfrei agieren lassen, und daran hindern, dass zu tun, was man tun möchte.

Auch die Technik „Der Regenbogen der Wünsche“ zielt in diese Richtung. Mittels der Verbildlichung der eigenen Sehnsüchte und Wünsche, erhalten diese reale Gestalt und werden lebendig. Der Akteur, bzw. die Akteurin erlebt in der szenischen Auseinandersetzung, die eigene Resonanz darauf, wodurch er/sie Zugang zu ihren wahren, wirklichen Wünschen bekommt und zu sich selbst finden lernt.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass aufgrund der Untersuchungsergebnisse der vorliegenden Arbeit, die These bestätigt wurde, dass das theatrale Spiel transformierende Eigenschaften in sich trägt, die beispielsweise im freien Spiel des Kindes, im Psychodrama, im

[511] Vgl. Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, S. 34

Ritual und im Theater Augusto Boals zur Verwandlung der Akteurinnen und Akteure führen kann.

Abschließend hofft die Verfasserin, mit der Arbeit dazu beitragen zu können, dass dem theatralen Spiel ein noch größerer Wirkungsbereich zuerkannt wird. Dass die Möglichkeiten theatralen Agierens als vielfältiger und weitläufiger eingestuft werden, als diese bloß in Verbindung mit dem Theater zu sehen. Die Untersuchungen sollen veranschaulichen, dass theatrale Prozesse nicht nur als ästhetische Zeichen zu interpretieren sind, sondern auch als interaktive Phänomene, die gewissermaßen die Teilnehmer und Teilnehmerinnen zu transformieren vermögen. In vielen Fällen kann dadurch Linderung von Beschwerden und sogar Heilung erreicht werden oder belastende Verhaltensweisen können verändert werden. Indirekt haben diese Veränderungen auch Auswirkungen auf das Zusammenleben aller. Demnach kann das theatrale Spiel in seinen unterschiedlichsten Ausprägungen zur Entwicklung und Förderung des Einzelnen, sowie der gesamten Gesellschaft beitragen.

8. LITERATUR

Achterberg, Jeanne, *Die heilende Kraft der Imagination. Heilung durch Gedankenkraft. Grundlagen und Methoden einer neuen Medizin*, Scherz Verlag, Bern, München, Wien, 1987, S. 351

Ameln, von F / Gerstmann, R./ Kramer, J.,(Hg.), *Psychodrama,* Springer Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, 2004, S. 561

Bach, Heide-Linde, *Heilung und Heil, Heilung und Erlösung,* Inaugural-Dissertation, Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster, 1980, S. 668

Barz, Helmut / Kast, Verena / Nager, Frank, (Hg.), *Heilung und Wandlung: C.G. Jung und die Medizin,* Artemis Verlag, Zürich und München, 1986, S. 143

Boal, Augusto, *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie,* hrsg. u. bearbeitet von Weintz, Jürgen, in: „Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik“, Band III, Schibri Verlag, Berlin, Milow, Strasburg, 2006, S. 202

Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler,* hrsg. v. Spinu, Marina u. Thorau, Henry, Edition Suhrkamp, Neue Folge Band 361, Frankfurt am Main, 1989, S. 273

Eigner, Dagmar*, Ritual, Drama, Imagination. Schamanische Therapie in Zentral-Nepal. Eine Ethnopsychologische Studie*, Habilitationsschrift, Universität Wien, 1998, S. 363

Fiebach, Joachim und Mühl-Benninghaus, Wolfgang, (Hg.*), Herrschaft des Symbolischen. Bewegungsformen gesellschaftlicher Theatralität. Europa, Asien, Afrika,* Berliner Theaterwissenschaft, Band 8, Vistas Verlag, Berlin, 2002, S. 366

Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, (Hg.), *Diskurse des Theatralen,* A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2005, S. 362

Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstatt, Matthias, (Hg.), *Metzler Lexikon. Theatertheorie,* Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 400

Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Umathum, Sandra und Warstat, Matthias, (Hg.), *Ritualität und Grenze,* A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2003, S. 458

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988, S. 266

Fischer-Lichte, Erika*, Theatralität und die Krisen der Repräsentation,* Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2001, S. 620

Fritz, Andrea, *Das Rollenspiel – eine Methode in der Erwachsenen-bildung. Unter dem Aspekt der Erweiterung der sozialen Kompetenz bei Menschen mit geistiger Behinderung,* Diplomarbeit, Universität Wien, 2004, S. 130

Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* , J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1960, S. 486

Göttlich, Udo / Nieland, Jörg-Uwe / Schatz, Heribert, (Hg.), *Kommunikation im Wandel. Zur* Theatralität der Medien, Herbert von Halem Verlag, Köln, 1998, S. 264

Gronemeyer, Andrea, *Theater. DuMont Schnellkurs,* DuMont Buchverlag, Köln, 2002, S. 192

Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus, (Hg.)*, Theater – Ritual – Religion. Scena Beiträge zu Theater und Religion,* LIT Verlag, Münster, 2004, S. 257

Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus / Vaßen, Florian, (Hg.), *Brecht, Stanislawski und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit,* Henschel Verlag Berlin, 1997, S. 270

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel,* Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1956, S. 220

Hutter, Christoph, *Psychodrama als experimentielle Theologie. Rekonstruktion der therapeutischen Philosophie Morenos aus praktisch-theologischer Perspektive,* LIT Verlag, Münster-Hamburg, London, 2000, S. 416

Köpping, Klaus-Peter / Rau, Ursula, (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performance*, LIT Verlag, Münster, Hamburg, London, 2000, S. 247

Küker, Andreas, *Transformation, Reflexion und Heterogenität. Eine Untersuchung zu den Deutungsperspektiven der Kunst in der Philosophie Ernst Cassirers,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Edition Universität, Stuttgart, 2002, S. 180

Leutz, Grete, *Psychodrama. Theorie und Praxis. Das klassische Psychodrama nach J.L. Moreno,* Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg New York, London, Paris, Tokyo, 1986, S. 214

Luserke, Matthias, Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 1991, S. 443

Loy, Judith, *Darstellendes Spielen als pädagogisches Mittel zur Selbstreflexion,* Dissertation, Universität Wien, 2004, S. 277

Markt, Nora, *Ritualtheoretische Ansätze zum Theater. Am Beispiel der Grenzüberschreitung im Theater Grotowskis*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2006, S. 112

Marschall, Brigitte, *Ich bin der Mythe. Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Moreno,* Böhlau Verlag, Wien, Köln, Graz, 1988, S. 116

Moreno, Jakob Levy, *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in die Theorie und Praxis,* Thieme Verlag, Stuttgart, 1959, S. 327

Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen,* Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin, 1998, S. 320

Nee, Birgit, *Augusto Boal in Europa: Die introspektiven Methoden. Aspekte der Freire-Pädagogik, Nr. 5,* Verlag Dialogische Erziehung, Oldenburg, 2000, S. 18

Neuroth, Simone, *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten" in der pädagogischen Praxis,* Deutscher Studienverlag, Weinheim, 1994, S.144

Pörtner, Paul, *Spontanes Theater. Erfahrungen und Konzepte,* Kiepenhauer & Witsch, Köln, 1972, S. 135

Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Akademie Verlag, Berlin, 1996, S. 307

Schulz, Hans-Peter, *Von persönlicher Selbstentdeckung zu ästhetischer Gestaltung. Theaterpädagogische Arbeit mit Gruppen – ein Beitrag zu einer integrierten pädagogischen Theorie des Selbst,* Deutscher Wissenschafts-Verlag, Baden-Baden, 2003, S. 406

Solms, Friedrich Wilhelm, *Die Anfänge der Ästhetischen Theorie bei A. G. Baumgarten und J. G. Herder,* Inaugural – Dissertation, Universität Berlin, 1986, S. 264

Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur,* Campus Verlag, Frankfurt, New York, 1989, S. 216

Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit,* AFRA Verlag, Berlin, 1998, S. 433

Wenzel, Karola, *Arena des Anderen. Zur Philosophie des Kindertheaters,* Schibri-Verlag, Berlin, Milow, Strasburg, 2006, S. 178

Wolfersdorf, Peter, *Darstellendes Spiel und Theaterpädagogik. Theorie und Praxis von der Primarstufe bis zur gymnasialen Oberstufe,* Pädagogischer Verlag Burgbücherei Schneider GmbH, Allgäu, 1984, S. 164

Zdarzil, Herbert, *Pädagogische Anthropologie. Studien zur Kategorialanalyse der Erziehung und der Erziehungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg, S. 1972, S. 240

Zulliger, Hans, *Heilende Kräfte im kindlichen Spiel,* Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main, 8. unveränderte Auflage 2007, S. 123

LEBENSLAUF

Name:	Beatrix Antoni
Geburtsdatum:	12.2.1972
Geburtsort:	Großkrut, Niederösterreich
Wohnort:	1050 Wien
Ausbildung:	Volksschule Großkrut, 1978 – 1982 Hauptschule Großkrut, 1982 – 1986 Handelschule Mistelbach, 1986 – 1989 Krankenpflegeschule Mistelbach, 1989 – 1992 Studienberechtigungsprüfung für Theater-wissenschaft und Philosophie, 1999 Studium der Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien, 1999 - 2008
Berufliche Tätigkeiten:	DGKS (Diplomierte Gesundheitskrankenschwester) Psychiatrisches Krankenhaus Baumgartner Höhe Wien, 1992 DGKS Kriseninterventionsstation für Jugendliche, Wilhelminenspital Wien, 1993 - 1996 DGKS Sanatorium Hera Wien, 1996 – 1999 DGKS Nachbarschaftszentrum des Wiener Hilfswerks, 1999 – 2003 Arbeits- und Studiumskarenz wegen der Geburt meines Sohnes, 2003 Konzeption und Aufbau des „Freizeit-pädagogischen Aktionsraums: *Rampenlicht*“ für das Wiener Hilfswerk, 2006 – 2007 Öffentlichkeitsarbeit und Beratung im Bereich „Hilfe und Pflege daheim“ des Wiener Hilfswerks seit 2007