



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Auf den Spuren des Selbstempfindens – von einem  
spielerischen Umgang mit Empfindungen

Verfasser

Marc Alfons Jacoby

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft

Wien, Januar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 297
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Bildungswissenschaft
Betreuerin:	Dr. Helga Schaukal-Kappus
Studienschwerpunkt:	Psychoanalytische Pädagogik



## **Kurzzusammenfassung (dt.) – Abstract (engl.)**

Die vorliegende Diplomarbeit will der Entstehung des Selbstempfindens nachgehen, in der Form, dass sie der theoretischen Auffassung Daniel Sterns zur Entwicklung des Selbstempfindens folgt und über das Medium des ausdrucksvollen Spielens die zugehörigen Bereiche und die Möglichkeit untersucht, Elemente des Selbstempfindens als Teil der Persönlichkeitsentwicklung im Rahmen von Übungen aus dem Repertoire der Bühne in gemeinsamer Interaktion zu aktualisieren. Indem ein Blickwinkel auf das Empfinden von sich selbst eingenommen wird, so die These, können all die vielfältigen und sensiblen Bereiche des Selbst im Leben, wie auch auf einer Bühne zu einer Form des „Theaterspielens mit sich selbst“ führen.

In einem methodisch geführten Diskurs mit den neueren Forschungen zur Selbstentwicklung sollen hier umfassende Sichtweisen auf das Selbst, den Ausdruck, die Phantasie und das Spielen entstehen und nach Möglichkeiten gesucht werden, wie die Fülle dieser Selbstanteile, die immer aktiv sind, durch die vielfältigen Formen eines spontanen, geleiteten Spielens präsent und einer Eigenwahrnehmung zugänglich werden können. Damit verbunden, so eine weitere Annahme, sind viele Möglichkeiten zur Selbstbeobachtung und Selbstgestaltung.

Die Entwicklung einer Sensibilisierung für das Körperempfinden wie auch für das Erwachen des Selbstbewusstseins wird für jeden Menschen, wie in besonderer Weise für das aufwachsende Kind zu einer Herausforderung. Das gilt für den Umgang mit der Umwelt und der eigenen Kreativität gleichermaßen.

Ausgehend von Beobachtungen des spielenden und handelnden Kindes können in dieser Arbeit die vielfältigen Wahrnehmungsformen, welche zumeist in einem Moment verborgen sind und ihren Anfang in sehr kleinen Bewegungen haben können, zu vielen unterschiedlichen Überlegungen über die eigene Gefühlswelt führen. Durch diese Herangehensweise können eigene Ausdrucksmöglichkeiten sichtbar werden, welche auch in den Künsten die intensiven Erfahrungen des Lebendigseins ausmachen.

In diesem Zusammenhang können viele Annahmen zur Reichweite früher Erfahrungen für pädagogische Situationen und Bereiche neu bewertet werden.

The proposed thesis follows Stern's concept of the emergence of the sense of self.

Here lies an attempt to represent Daniel Stern's theory, as stated above, in combination through the medium of expressive playing (drama).

The assumption is that the different areas and elements of the sense of self can be explored and developed and cultivated by an interactive form of practice, which uses elements from the repertoire of the stage.

By creating a sense of perspective on the self or by drawing attention to the perception of the self, it becomes natural to become aware of all the various and sensitive areas of the self, which could lead to a form of „playing theatre with the self“.

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
<b>1. Einleitung und Einführung in das Thema</b>	13
1.1 Relevanz des Themas	13
1.2 Grundlegende Vorannahmen und Verankerung der Forschungsfrage	17
<b>2. Die Entwicklung des Selbst und des Selbstempfindens – Überblick über einen theoretischen Zugang</b>	21
2.1 Die Entwicklung des Selbstempfindens nach Daniel Stern	23
2.2 Ein Modell unterschiedlicher Entwicklungsschichten	25
2.3 Das Selbstempfinden als primäres Organisationsprinzip	27
2.3.1 Die drei nonverbalen Selbstempfindungen	30
2.3.2 Auf den Spuren eines „narrativen Selbst“	32
<b>3. Das spielende Darstellen – ein Wahrnehmungsfeld</b>	37
3.1 Auf dem Weg zu theatralen Wirklichkeiten	38
3.2 Auf der Suche nach einem theatralen Moment	43
3.3 Beispiele zum Theaterspielen – eine Praxis der Sensibilisierung des Selbstempfindens	47
<b>4. Die Grundelemente des Selbstempfindens als Formen der Vitalität</b>	53
4.1 Das subjektive Erleben von Bewegungen	54
4.1.1 Von globalen Merkmalen des Erlebens	54
4.1.2 Vitalitätsaffekte – eine Ausdrucksfähigkeit	56
4.1.3 Der poetische Körper	58
4.2 Von der Vitalität zu einem Moment des Gestaltens	61
4.2.1 Das „auftauchende Selbstempfinden“	62
4.2.2 Vom Empfinden eines Moments der Veränderung	64
4.2.3 Von der Präsenz des Schauspielers – ein Exkurs	66
4.2.4 Das Improvisieren – eine Gestaltungspraxis	69
<i>Beispiel:</i> Klatschkreis – Spielen bedeutet zu improvisieren	71

4.3 Das Empfinden des Selbst als Akteur	73
4.3.1 Das „Kern-Selbst“	73
4.3.2 Das Selbst als Akteur	74
4.3.3 Die Urheberschaft und die Selbstkohärenz	76
4.3.4 Das Empfinden eines Kern-Selbst	77
4.3.5 Das Empfinden des Selbst als Akteur im Stillstand – ein Exkurs	79
<i>Beispiel:</i> Raumlauf – Begegnungen entstehen	82
4.4 Von lebendigen Erinnerungen zu neuen Vorstellungen	84
4.4.1 Die Erinnerungen an Wir-Erlebnisse	85
4.4.2 Die Selbst-Geschichtlichkeit	87
4.4.3 Die schöpferische Aufmerksamkeit – ein Exkurs	88
<i>Beispiel:</i> Körper – Gefühle – Aus Bewegungen werden Haltungen	90
<i>Beispiel:</i> Gefühle – Körper – Das Phantasieren bewegt	93
4.5 Das nonverbale Erleben des Gegenübers als Mit-Spieler	94
4.5.1 Die Formen des Zusammenseins mit Anderen	95
4.5.2 Die Formen des spielerischen Umgangs mit Affekten	97
4.5.3 Die AffektAbstimmung	99
4.5.4 Die Vermittlung von Vitalitätsaffekten – Kunst und Verhalten	100
<i>Beispiel:</i> Affekte – Affekte als Emotionen	104
<i>Beispiel:</i> Spiegel – Gemeinsames Handeln bewegt	105
<i>Beispiel:</i> Das Gleichgewicht der Bühne – Die Gruppe verbindet mit dem Raum	108
4.5.5 Der Mit-Spieler	109
Der Mitspieler – <i>lässt mich aufmerksam werden</i>	110
Der Mitspieler – <i>lässt mich mitschauen</i>	111
Der Mitspieler – <i>lässt mich Neues erfinden</i>	114
4.5.6 Das Theaterspielen – ein intermediärer Raum	115
4.6 Das Selbstempfinden als Objekt von Sprachen	118
4.6.1 Von der Sprache zum Symbol	119
4.6.2 Kreative Tätigkeiten als Sprachen	121
4.6.3 Von der Nachahmung zur Repräsentation	122
4.6.4 Acting emotions – Das Selbst als Akteur von Emotionen	124

4.6.5 Das Objekt als Sprache des Selbstempfindens	126
Die entfremdende Wirkung der Sprache	127
<i>Beispiel:</i> Assoziationskreis – Die Sprache braucht einen Raum	128
Die Wir-Bedeutung der Sprache	132
<i>Beispiel:</i> Phantasiesprachen – Das Unbekannte mitteilen	133
Das Grußverhalten als Abstimmungsakt	135
<i>Beispiel:</i> Eine Begegnung – Ein abgestimmtes Verhalten	136
4.7 Von der Bühne als Ort für Geschichten und einem Raum für Erzählungen	140
4.7.1 Figuren entstehen lassen – Situationen schaffen	142
4.7.2 Vom Erzählen und dem Suchen nach den Gründen	146
4.7.3 Vom Erzählen zum Erleben	149
<i>Beispiel:</i> Der Austausch – Der Versuch einen Ort zu teilen	151
4.7.4 Von einem gemeinsamen Vorstellungsraum	154
4.7.5 Ein Raum für Kreativität	155
4.7.6 Die „narrativen Selbst“	158
<b>5. Zusammenfassung – Auf den Spuren des Selbstempfindens in der Entwicklungstheorie Sterns, dem Theaterspiel und der Pädagogik</b>	161
<b>6. Literaturverzeichnis</b>	169
Anmerkungen	176
Lebenslauf	177

*„Ist das nicht merkwürdig?! Die einfachsten und natürlichsten Gefühle und Erlebnisse werden zu komplizierten Erscheinungen, sobald wir versuchen, sie zu analysieren und in Worten auszudrücken. Hier haben sie ein Beispiel dafür: 'Möchten Sie ein Stück Konfekt'? Mit diesen Worten reichte er uns eine Schachtel hin. 'Essen Sie und geben Sie mir dann in Worten wieder, was Sie dabei empfinden'! Da haben Sie's! Wieviel leichter ist es, die simpelste Handlung auszuführen, als sie danach zu schildern. Dazu müßte man ganze Bücher vollschreiben. Sobald man sich seiner gewohnten Empfindungen oder mechanischen Handlungen bewusst wird, ist man erstaunt, wie kompliziert sie sind und wie schwer uns etwas fällt, was wir im Leben mühelos und meistens sogar unbewusst ausführen“ (Stanislawskij 1983, 234).*

Der berühmte Theaterreformer Stanislawskij analysiert das Befinden des Schauspielers auf der Bühne – Mitschriften eines Schülers.

## Vorwort

Die Teilnahme an, und das Gestalten von zahlreichen Übungsstunden rund um das Theaterspielen machten mich mit unterschiedlichen Methoden des Theaterspielens vertraut. Mir fiel auf, dass ich mich nach diesen Übungen, welche sich mit dem Theaterspielen auseinandersetzten, oft erfrischt fühlte. Irgendwie fühlte ich mich befreit, und sehr klar im Kopf, so als ob ich mich von irgendetwas frei gespielt hätte. Manchmal war ich nach diesen Übungen sehr aufgedreht und wach, manchmal aber auch entspannt, zentriert und gelassen. In vielen Übungen ging es darum, Gefühle darzustellen, welche nicht unbedingt meiner momentanen Befindlichkeit entsprachen. Am Beispiel eines Gefühls: Wenn ich spiele gut gelaunt zu sein, ich es aber eigentlich gar nicht bin, dann bin ich auch noch nach dem Spielen gut gelaunt. Eine weitere Beobachtung galt dem Zuschauen eines anderen Spielers: Wenn ich jemand anderem zuschaute, welcher spielte gutgelaunt zu sein, dann schien dieser das „Gutgelaunt sein“ doch in einer ganz anderen Art und Weise darzustellen, als ich es tun würde, jeder scheint in diesem Sinne eine eigene Dynamik in seiner Darstellung von Gefühlen zu entwickeln.

Diese persönlichen Erfahrungen veranlassten mich dazu, das Studium der Bildungswissenschaften mit dem der Theaterwissenschaften zu verbinden. Während dem Studieren war ich immer wieder fasziniert von den unterschiedlichen Zugängen zu unterrichten, wurde in Übungen der Theaterwissenschaften oft aktiv mit Empfindungen umgegangen, indem zum Beispiel gefragt wurde, wie sich die momentane Sitzposition denn anfühle, um in einem zweiten Schritt aufgefordert zu werden, sich so im Raum „hinzusetzen“, wie man sich wohl fühle oder wie man es eigentlich gern tun wolle. In der Auseinandersetzung mit den Seminaren zur psychoanalytischen Pädagogik entstanden in einer ähnlichen Weise viele Fragen rund um das Selbstempfinden, zum Beispiel allein durch die Überlegung, was ein Empfinden überhaupt ist und wie dieses, vielleicht nur für sich persönlich, zu Bewusstsein kommen könnte.

Sich mit dem Theaterspielen auseinanderzusetzen scheint auf den ersten Blick etwas verwirrend zu sein, wird das Spielen doch oft als kindisch unterbewertet und die Vorstellung sich zu verstellen scheint zudem darauf anzuspielen, etwas vorgeben zu wollen, was man eigentlich nicht ist. In dieser Arbeit soll diesen Urteilen jedoch

entgegengewirkt werden, gerade das Spielen und nicht „nur“ das des Kindes kann als sehr elementar für die menschliche Entwicklung angesehen werden. Das Theaterspielen kann in seiner Fülle von unterschiedlichen Übungen hier nur anhand von sehr elementaren und exemplarischen Beispielen erfasst werden. In dieser Arbeit wird versucht aufzuzeigen, dass der Mensch in seiner Entwicklung in vielerlei Hinsicht auf die Funktionen und die Räume eines spielenden Handelns, im Sinne des Theaters, angewiesen ist.

Das berühmte Buch Daniel Sterns, einer der bekanntesten Theoretiker der Psychologie und neuerdings auch der Kreativität, „die Lebenserfahrung des Säuglings“ ist ausschlaggebend für diese Arbeit. Einerseits vermittelt das Buch schon beim Lesen eine sehr feinfühlig und detaillierte Sichtweise auf die Selbstempfindungen, andererseits folgt das Buch einer Geschichte der Entwicklung des Menschen, die mit dem Entstehen von Empfindungen beginnt, um sich, über das Entstehen von Bedeutungen, an das Wesen des menschlichen Denkens und Handelns anzunähern.

Die unterschiedlichen Erfahrungen von Theaterspielen können demnach als Anstoß angesehen werden, um sich auf die Spuren des Selbstempfindens zu begeben, jedoch waren die Beschreibungen von Stern zur Entwicklung von Selbstempfindungen ausschlaggebend, um diesen Spuren immer weiter zu folgen und die vorliegende Arbeit an die progressive Vorgehensweise dieses Buches Sterns, welches der Entwicklung und der Veränderung folgt, anzulehnen.

Für mich und meine Arbeit war es fast bedauerlich, dass das aktuelle Buch Sterns „Forms of Vitality“ leider erst zu einem Zeitpunkt erschienen ist, in welchem sich diese Arbeit schon in ihrer Endphase befand. Erstaunlicherweise folgt dieses Buch der gleichen Thematik, zu welcher auch in dieser Arbeit ein Zugang gesucht wurde. Das aktuelle Buch von Stern „Forms of Vitality“ scheint genau den Aspekt, nämlich den des Ausdrucks von Vitalität zu betonen, welcher all unsere Bewegungen begleitet und auf welche die, im Besonderen auf die Zeitlichkeit angewiesenen Künste, wie die des Theaters angewiesen sind.

Wenn wir uns zum Beispiel im aktiven Spielen genau so fühlen wie die dargestellte Figur, dann drängt sich die Frage nach den Zusammenhängen zwischen dem Fühlen und den Körperbewegungen auf. Wenn ich einen Gefühlszustand auch nur körperlich darstelle, dann beginne ich mich auch innerlich so zu fühlen. Umgekehrt scheint dies auch der Fall zu sein, wenn ich im Spielen etwas innerlich fühle, nimmt mein Körper, meine Körperhaltung diesen Gefühlszustand an und ich oder mein Körper bringen diesen Gefühlszustand zum Ausdruck. Was macht eigentlich das Theaterspielen aus, dass es dieses Wechselspiel zwischen Innerem und Äußerem so bewusst werden lässt? Was ist eine Empfindung? Wo bleibt mein Ich oder mein Selbst, wenn ich mich verstellen und verändern, wenn ich jeden spielen kann? Könnte man das Empfinden oder das bewusste Wahrnehmen dieses Wechselspiels zwischen dem Körper und den Gefühlen als Bewusstsein seines Selbst – als Selbstbewusstsein bezeichnen? Diese Fragen bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit und werden im Folgenden im Zusammenhang mit den aktuellen Erkenntnissen zu den Formen der Vitalität Sterns beschrieben, was gleichermaßen die Relevanz dieser Arbeit ausmacht.



# 1. Einleitung und Einführung in das Thema

Das Selbstempfinden und die Entwicklung des Selbst stehen im Zentrum dieser Arbeit, die nach Möglichkeiten der Aktualisierung von Erfahrungen in spielerischen Zugängen sucht.

Es wird versucht, eine Sensibilisierung für das Wechselspiel zwischen dem Körper und seinen Gefühlen anhand von Beispielen oder Übungen aus dem Bereich des Theaters zu beschreiben. Wie weitreichend und tiefgreifend ein solcher Ansatz schon in einem Verständnis von physischen Bewegungen verankert sein kann, soll im Folgenden in der Hervorhebung der Bedeutsamkeit des Themas, „Auf den Spuren des Selbstempfindens“, zum Ausdruck kommen. Die Betrachtung unterschiedlicher wissenschaftlicher Zugänge soll in dieser Arbeit einen Blick auf zwischenmenschliche Spannungen ermöglichen, was für pädagogische Bereiche, die sich mit der Selbst- und Persönlichkeitsentwicklung auseinandersetzen müssen, von großer Bedeutung sein kann.

## 1.1 Relevanz des Themas

„But according to Stern, it is possible to trace vitality to real physical and mental operations – including movement, time, and perception of force – as well as spatial aspects of movement and its underlying intention“ (Stern 2010).

Die Vita – das Leben ist durchdrungen von Lebenskraft und Lebendigkeit, auf der Basis dieses Ausdrucks von Vitalität, welcher sich in all unseren kontinuierlichen Bewegungen widerspiegelt, erfahren wir Menschen uns selbst und unser Gegenüber. Auch die, auf die Zeitlichkeit angewiesene Kunst, wie die Musik, der Tanz oder das Theater bewegt uns in einer gleichen Weise durch ihre Fülle und ihren Ausdruck an Vitalität (vgl. Stern 2010, 3f). Auch wenn diese Vitalität des Menschen als eine Kreation unseres Geistes angesehen werden kann, nimmt sie doch ihren Anfang in der Entwicklung eines Selbstempfindens und in der physischen Aktion und deren hinterlassenen Spuren in unserem Geiste. Diese Lebenskraft kann nach Stern nicht in

Unabhängigkeit von der spürbaren Kraft, der Zeit, dem Raum und der Richtung von Bewegungen, entfaltet und erfasst werden (vgl. Stern 2010, 4f).

„The experience of vitality is inherent in the act of movement. Movement, and its proprioception, is the primary manifestation of being animate and provides the primary sense of aliveness“ (Stern 2010, 9).

Unser Körper bewegt sich immerzu, zum Beispiel durch Gesichtsausdrücke oder dem Verändern von Sitzpositionen, zur gleichen Zeit bewegen sich auch unsere Gedanken in unserem Geiste, unsere Gedanken scheinen gar zu wandern. Einmal explodieren sie förmlich und Erinnerungen drängen sich uns auf, ein anderes Mal verflüchtigen sie sich wieder. In einer gleichen Weise können uns Gefühle sogar auf dramatische Art und Weise überkommen, um dann wieder abzuklingen. Im Unterschied zur Sichtweise, sich jetzt zu fragen, welche Erinnerungen der Auslöser für diese Vereinnahmung waren, kann gefragt werden, wie sich die Dynamik des Auftauchens und des Verschwindens von diesen Gefühlen angefühlt hat und was diese inneren Bewegungen im Hinblick auf ähnliche vergangene Erfahrungen bedeuten könnten.

Genau wie unsere physischen Bewegungen scheinen auch unsere Gedanken in ihrer Intensität und Dauer einer gewissen zeitlichen Anordnung zu folgen (vgl. Stern 2010, 9ff).

Die Frage, warum es relevant und wichtig ist, sich mit diesen Formen der Vitalität auseinanderzusetzen, beantwortet Stern in seinem aktuellen Buch auf folgende Weise: *Erstens* ermöglicht die Sichtweise auf dynamische Formen der Vitalität einen besonderen Zugang zu unseren unbewussten, vergangenen Erfahrungen und Erinnerungen, welche nur schwer in Worte zu fassen sind. Die Vitalität ist Teil von jeder vergangenen Erfahrung und ermöglicht es, diese Lebenskraft erst zu empfinden und auszudrücken (vgl. Stern 2010, 11). Stern beschreibt einen neuen Weg, welcher zu einem psychotherapeutischen Zugang zu unbewussten Konflikten anregen kann. „Accordingly, dynamic forms of vitality provide another path for psychotherapy to access non-conscious past experience, including memories, dissociated experience, phenomenological experience, past experience known implicitly and never verbalized, and in particular ‘implicit relational knowing’ “ (Stern 2010, 11).

*Zweitens* kann sich das empathische Einfühlen in – oder die Identifikation mit einem Anderen nicht unabhängig von dem Empfinden der exakten charakteristischen Bewegung oder der Form von Vitalität dieser bestimmten Person entwickeln (vgl. Stern 2010, 13).

„However, for identification based on faithful imitation one also needs the ‘how’ – the other’s ‘dynamic movement signature’, their form of vitality... “ (Stern 2010, 13).

In einem *dritten* Punkt wird es nur anhand dieser dynamischen Signatur von Bewegungen möglich, bekannte Personen wieder zu erkennen, auch wenn diese nicht im Fokus unseres Blickfeldes stehen. Durch ein peripheres oder ausgeweitetes Sichtfeld können Andere nur anhand ihrer Bewegungsmuster oder ihrer Gesichtsform erkannt werden, ohne dass diese direkt angeschaut werden müssen. Diese Fähigkeit scheint für viele Situationen in einer Gruppe von Menschen, wie in dieser Arbeit zum Beispiel im Spielen, ausschlaggebend, um sich auf andere abzustimmen und sich an unterschiedliche Situationen anzupassen (vgl. Stern 2010, 14). „We do not have to rely on the focal vision needed for face or body shape recognition. This gives an adaptive advantage“ (Stern 2010, 14).

*Viertens* gelingt es anhand der dynamischen Formen der Vitalität die unterschiedlichen äußeren Reize an subjektive Erfahrungen anzupassen.

Es muss eine Form der Wahrnehmung geben, welche Klänge zu Wörtern und Wörter zu sinnvollen Sätzen werden lässt, es ist die „Vitalität“ oder Lebendigkeit, welche an diesem Prozess beteiligt ist und die Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit des Menschen an jede neue Situation, hervorbringt (vgl. Stern 2010, 14).

„Dynamic forms of vitality dynamics help one to adapt to new situations that arise“ (Stern 2010, 14).

Dieser differenzierten Sicht auf die Wahrnehmung muss auch in pädagogischen Überlegungen nachgegangen werden. Zusammenfassend ergibt sich aus diesen Ausführungen, dass es angesichts dieser Sichtweise der „Formen der Vitalität“ bedeutsam wird, sich mit der Darstellung von persönlichen Bewegungsmustern auseinander zu setzen. Die Auseinandersetzung mit der Dynamik von Bewegungen ermöglicht einen einzigartigen Zugang zu seinem Selbst und dem Selbstempfinden. Wenn das Handeln in der Sichtweise Sterns verstanden wird, dann kann dies einen

neuen Zugang zu unbewussten, vergangenen Erfahrungen bedeuten, der auch in pädagogischen Handlungsräumen von Bedeutung ist. Ein Zugang, welcher zum einen über Bewegungserfahrungen zur Identifikation mit anderen anregt und zum anderen dazu verleitet, die Wahrnehmung des Anderen im Raum und somit seine eigene Anpassungsfähigkeit an neue Situationen zu erweitern (vgl. Stern 2010, 11ff).

So gesehen kann das menschliche Verhalten viel differenzierter betrachtet werden, wenn man sich seiner eigenen vielfältigen Erscheinungsformen bewusst wird und diese im Sinne von künstlerischen Tätigkeiten zu schätzen lernt. In diesem Sinne könnten wir lernen, unsere Umwelt viel intensiver wahrzunehmen und damit ein frischeres oder sensibleres Erleben mit Anderen ermöglichen. Da es sich bei dem Konzept Sterns um eine neuere Sichtweise handelt, sich mit der Entwicklungs-psychologie auseinanderzusetzen und es noch nicht viel Literatur zur Verknüpfung seines Konzeptes mit aktuellen Erkenntnissen zum Spielen mit unterschiedlichen Arten und Weisen des Ausdrucks, beziehungsweise dem Theaterspielen zu geben scheint, soll in dieser Arbeit versucht werden, diesen Zugang zur Entwicklung von eigenen Formen der Vitalität ausdifferenzieren.

Der Titel dieser Arbeit „von einem spielerischen Umgang mit Empfindungen“ kann in einer doppelten Weise verstanden werden, einerseits handelt es sich um einen Versuch, die Theorie der Entwicklung des Selbstempfindens von Stern aus einem Blickwinkel der Kunst und des Spielens heraus zu betrachten.

Andererseits entsteht durch diesen Versuch ein Zugang zu einem Handeln, welches tatsächlich auf einen spielerischen Umgang mit Empfindungen schließen lässt.

Erst während dem Verfassen dieser Arbeit haben sich immer wieder neue Fragen ergeben, nicht zuletzt bleibt eine schriftliche Arbeit eine Geschichte, welche immer auch eine Interpretation ist, die sich von anderen Interpretationen abheben will, um zu versuchen, eine eigene Lesart zu vermitteln (vgl. Bruner 1998, 57).

## **1.2 Grundlegende Vorannahmen und Verankerung der Forschungsfrage**

Die Entwicklung von Selbststrukturen – die Ausstattung des Subjekts mit Möglichkeiten und Potentialen – findet im pädagogischen Entwicklungsraum statt. Die Entwicklung ist durch das Erleben von Realität und psychischer Realität, sowie durch die Ausformung von Elementen des Erlebens gekennzeichnet. Dieses Erleben ereignet sich in einem interaktiven Entwicklungsmodus.

Das interaktive Erleben, welches in der Gemeinsamkeit mit Anderen stattfindet, führt Stern zu den Annahmen eines „auftauchenden Selbst“. In diesem Prozess werden frühe Modi des Erlebens, der affektiven Besetzung und ihrer Transformation in psychische Repräsentationen und deren Regulative umgesetzt. Das auftauchende Selbst formt gleichzeitig einen psychischen Raum aus, in dem erlebbare Selbstzustände zum Gegenstand der eigenen Wahrnehmung werden können. Dazu gehört, mit zunehmender Ausdifferenzierung der Erfahrung und des Erlebens des Kindes, Selbstzustände in Erzählungen einzubinden und sie narrativ darzustellen und in ein Spielen mit Vorstellungen einzubringen. Das narrative Darstellen kann sich zum Beispiel auf den Ausruf eines Kindes im Spielen, „Ich bin wie ein Riese!“, beziehen.

In Erzählungen und im Austausch mit anderen kommen Selbstzustände zum Ausdruck. Diese werden, von Geburt an, von den Eltern wahrgenommen und kommentiert. In diesem Erleben des auftauchenden Selbst können zunehmend verschiedene Selbstzustände in Erscheinung treten, angenommen, ausgedacht und gespielt werden. In Anspielung an Umberto Ecos „Lector in fabula“ (1990), beginnt die Geschichte eines „Actor in fabula“. In dieser Form sind die Selbstempfindungen auf dem Weg, sich zu mentalen Zuständen bis hin zu Selbstkonstrukten, welche erlebbar und erfahrbar werden, zu entwickeln.

Die Ausgangsannahme und die Kernfrage dieser Arbeit bestehen darin, dass bestimmte Formen des Theaterspiels – das Spielen von szenischen Clips – kleine Einheiten des Als-ob Spiels, schon in den Empfindungen gründen. Die Empfindungen spiegeln die Selbstzustände des Actors/Acteurs und lassen sie sichtbar werden.

Die implizite These ist, dass die verschiedenen psychischen Zustände mit unterschiedlichen Empfindungen liiert sind. Die Überlegung ist, dass die Spuren des Selbstempfindens zu einem spielerischen Umgang mit denselben führen und sich auf diesem Weg in einen Fokus der Aufmerksamkeit bringen lassen, in welchem sie als „Boten des Psychischen“ und/oder als verkörperlichte Zeichen Bedeutungen tragen, diese hervorbringen und aufzeigen können. Sie geben einer „elaborativen Haltung“, wie Peter Fonagy (2006) schreibt einer Form explorativer, erkundender Aufmerksamkeit, die Möglichkeit zu einer „sekundären Mentalisierung“ (Fonagy 2006).

Die Frage: Lassen sich diese Vorgänge in späteren Lebensphasen mit Hilfe von Spielformen des Theaters wiederentdecken, aktualisieren und im Sinne einer Differenzierung des Selbst weiterentwickeln? Diese Überlegung soll in dieser Arbeit weitgehend untersucht werden.

Der methodische Moment in der Untersuchung der Frage, ob die Entwicklung des Selbstempfindens durch bestimmte Formen des Theaterspielens unterstützt wird, besteht in der Analyse der Theorie zur Entwicklung des Selbstempfindens und stellt ihre Elemente in einen methodisch geführten Vergleich mit Elementen des Theaterspiels. Der theoretische Zugang aus der Entwicklungstheorie wird mit den Theorien zum Theaterspielen und der Theaterpädagogik verglichen und verknüpft. Ziel ist es, die Möglichkeiten einer Nutzung für die Praxis zu erkunden. Es soll eine Praxis zur Unterstützung der Ausdifferenzierung des Selbstempfindens, über die Lebensspanne hinweg, ermöglicht werden.

Die pädagogische Relevanz liegt in der Exploration des Selbstempfindens, hin zu der Annahme der Fähigkeit der „sekundären Mentalisierung“.

Im Zusammenhang mit der Entwicklung des Kleinkindes, wird Mentalisieren als die Fähigkeit benannt, sich selbst und andere als Wesen mit seelischen Zuständen zu verstehen (Dornes 2004b, 177). So wie es für Fonagy nahe liegt, das Ziel der psychotherapeutischen Behandlung von Individuen, in der „Verbesserung ihrer Reflexionsprozesse“ (Fonagy et al. 2006, 371) zu sehen, so ist es aus einer entwicklungstheoretischen Perspektive bedeutsam, sich seelische Zustände als sich und das Selbst ändernde Prozesse vorstellen zu können.

In einem therapeutischen Zusammenhang zeigt Fonagy auf, dass die Aufgabe der Eltern, einen Rahmen für das Als-ob-Spiel zu schaffen, gewisse Parallelen mit der Aufgabe des Therapeuten aufweist. Diese Überlegungen zum Als-ob-Spiel bemühen sich um einen propädeutischen oder vorbereitenden Raum hier im Kontext des Theaterspielens. Diese Annäherung an einen Rahmen für das Als-ob-Spiel kann durchaus unter dem Blickwinkel der Bemühungen eines Therapeuten betrachtet werden. Nach Fonagy will der Therapeut dem Patienten dabei helfen, „emotionale Zustände zu verstehen und zu benennen, um auf diesem Weg das System der sekundären Repräsentationen zu stärken“ (ebd.). Als Hilfsmittel, um die emotionale Haltung des Patienten zu verändern, „wird die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie er den Therapeuten erlebt“ (ebd.).

Es werden innere Erfahrungen thematisiert und das Erleben und Empfinden wird als zentrales Element angesehen, um die innere Welt „in ihrer Getrenntheit und qualitativen Unterschiedenheit von der physischen Realität“ wahrzunehmen, und diese „mit größerer Umsicht und größerem Respekt“ zu behandeln (Fonagy et al. 2006, 373), ein thematischer Zusammenhang, welcher im pädagogischen Raum ein Teil der Differenzierung von Persönlichkeitsentwicklungen darstellt.

Zusammenfassend kann von zwei Vorannahmen ausgegangen werden, die erste bezieht sich auf das Verstehen von inneren Zuständen und der Möglichkeit, diese in eine verbalisierte Form zu bringen. Die zweite Vorannahme würde präzisieren, dass die Differenzbildung einer Trennung zwischen inneren und äußeren Welten folgen würde. Die Wahrnehmung dieser Trennung könnte als Wahrnehmung einer Veränderung einen wesentlichen Aspekt der Entwicklungsarbeit darstellen.

Mit einem Blick auf das Theaterspielen, stellt sich das Problem zunächst anders dar. Der Schauspieler befasst sich grundsätzlich mit der Frage, wie er innere Zustände darstellen kann. Wie es Denis Diderot (1769) in seinem „Paradox des Schauspielers“ resümiert, braucht der Schauspieler eine gewisse Distanz zu und nicht nur Einfühlung in seine Rolle, gleichzeitig täuscht dieser jedoch den Zuschauer, indem er ihm eine Illusion einer Wirklichkeit verschafft (vgl. Kotte 2005, 169ff). Sollte der Schauspieler nun seine

Rolle einfühlend erleben oder empfinden und gewissermaßen im Körper seiner Rolle sein oder eine Distanz zu ihr schaffen und die Rolle nur vorzeigen?

Es ergibt sich eine Trennung zwischen Körper-sein und Körper-haben oder zwischen dem Erleben und dem Spielen. Aus diesem semantischen Vorgriff ergibt sich die Überschneidung zwischen den Themen des Selbstempfindens und des Theaterspielens. Diese unterschiedlichen Bereiche werden im Folgenden aufeinander bezogen und verdeutlichen die unterschiedlichen Bereiche eines Verstehens und Benennens oder eines Verkörperns und Visualisierens, sowie die Differenz von äußeren und inneren Welten.

Als Hauptliteratur wird das Buch Daniel Sterns: „Die Lebenserfahrung des Säuglings“ von 2007 verwendet. Diese neuere Auflage des, schon 1985 im Original erschienen Buches enthält eine neue Einleitung des Autors, welche die Sichtweise auf die Theorie zur Entwicklung des Selbstempfindens ergänzt und erweitert.

Diese neueren Erkenntnisse sollen auch in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden. Wenn weitere Bücher von Daniel Stern, wie „Der Gegenwartsmoment“ von 2005, „Forms of Vitality“ von 2010 oder der Text „Das narrative Selbst“ von 1998 herangezogen werden, dann wird dies im Text mit der jeweiligen Jahreszahl vermerkt.

Als zusätzliche und ergänzende Literatur wird hauptsächlich auf das Buch: „Der Kompetente Säugling“ von Martin Dornes (2004a) und das Buch „Affektregulierung, Mentalisierung und die Entwicklung des Selbst“ von Peter Fonagy, György Gergely, Elliot L. Jurist und Mary Target (2006) eingegangen. Die grundlegenden Begrifflichkeiten zum Theaterspielen werden anhand des Buches „Theaterwissenschaft“ von Andreas Kotte (2005) und dem „Theaterpädagogischen Wörterbuch“ von Gerd Koch (2003), erörtert. Um die Thematik von Schauspieltheorien und Methoden in Verbindung mit Erfahrungswelten darzustellen, wird auf die „Lingener Beiträge, Band 1, Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit“ eingegangen. Die „Lingener Beiträge“ bilden eine Sammlung wissenschaftlicher Ansätze zu einer zeitgenössischen Theaterpädagogik (2006). Darüber hinaus wird auf die Dissertation von Lars Göhmann „Theatrale Wirklichkeiten“ (2004) zurückgegriffen, um die Besonderheiten von Theaterereignissen aufzuzeigen.

## 2. Die Entwicklung des Selbst und des Selbstempfindens – Überblick über einen theoretischen Zugang

Der Philosoph Richard David Precht (2007) geht in seinem gleichnamigen Buch der Frage nach „Wer bin ich und wenn ja wie viele?“ Ausgehend von der radikalen Meinung des, aus dem damaligen Kaiserreich Österreich stammenden, Physikers Ernst Machs (1838-1916), das Empfindungsleben des Körpers und das Vorstellungsleben des Geistes bestehe aus ein und demselben Stoff, ergibt sich die Frage, ob es ein Ich-Gefühl überhaupt gibt, oder ob dieses eigentlich eine, von den Vorstellungen abgeleitete Ich-Idee ist.

Der amerikanische Psychologe William James (1842-1910) beschreibt diesen engen Zusammenhang als „I“, dem Selbst als Akteur, und dem „Me“ dem repräsentationalen Selbst. Das „Me“ entwickelt die Eigenschaften, welche wir uns selbst zuschreiben, es beurteilt, beispielsweise in unseren zahlreichen Selbstgesprächen das Ich, welches handelt (vgl. Precht 2007, 62ff). „Und das Selbstwertgefühl ist das ganz subjektive Zeugnis, welches das 'Me' dem 'I' ausstellt“ (Precht 2007, 66).

Es kann jedoch auch davon ausgegangen werden, dass es nicht ein Ich gibt, sondern viele verschiedene Ich-Zustände, wie es schon der populäre englische Neurologe Oliver Sacks vermutete, „mein *Körper-Ich* sorgt dafür, dass ich weiß, dass mein Körper, mit dem ich lebe, tatsächlich mein eigener Körper ist; mein *Verortungs-Ich* sagt mir, wo ich gerade bin; mein *perspektivisches Ich* vermittelt mir, dass ich der Mittelpunkt der von mir erfahrenen Welt bin; mein *Ich als Erlebnissubjekt* sagt mir, dass meine Sinneseindrücke und Gefühle tatsächlich meine eigenen sind und nicht etwa die von einem anderen...“ (vgl. Precht 2007, 69).

Im Gegensatz zu mehreren gefühlten Ichs, scheint ein autobiographisches Ich etwas zu sein „das ich mir selbst schaffe, und zwar dadurch dass ich rede ... Ich erzähle von mir und erzähle dadurch mir selbst und anderen mein ich und bilde es gleichzeitig dadurch aus“ (Precht 2007, 70). Die Entwicklung der Persönlichkeit ist demnach unzertrennlich mit Ich-Gefühlen verbunden und verweist in dieser Weise auch auf angeborene Fähigkeiten (Precht 2007, 71).

Der 1934 in New York geborene Psychoanalytiker Daniel Stern beschreibt in seinem Konzept der Selbstempfindungen nicht nur „Ich-Zustände“, sondern unterschiedliche Selbstempfindungen, diese können als Bereiche in der Entwicklung des Selbst angesehen werden. Sie verweisen auf unterschiedliche angeborenen Fähigkeiten, welche als untrennbare und sehr basale Elemente des Selbst angesehen werden und sich zu einem individuellen körperlichen Selbstempfinden zusammenfügen. Im Besonderen werden diese Selbstempfindungen im Kontrast zu dem Empfinden eines menschlichen Gegenübers oder eines „Anderen“ beschrieben. Wie es der amerikanische Psychoanalytiker österreichischer Herkunft Heinz Kohut, (1913-1981), und die Selbstpsychologie betont, sind die empathischen Reaktionen der Bezugspersonen und des menschlichen Gegenübers wichtig für die frühe Entwicklung des Selbst und dessen Selbststrukturen.

Als „Selbstobjekt“ wird eine Person oder ein Aspekt einer Person des Umfeldes bezeichnet, welcher oder welche das Selbst als funktionellen Teil seines Selbst benutzt, um sein Selbstsein zu Erleben. Aus diesen Überlegungen ergibt sich die Frage, ob der Mensch sich in seiner Entwicklung zunehmend von seinem Gegenüber oder dem Anderen löst, um autonome Strukturen des Selbst zu entwickeln oder ob sich die Entwicklung des „Selbstobjekts“ als lebenslange Entwicklungslinie oder wachsende Bezogenheit auffassen lässt (vgl. Stern, 338f).

Stern untersucht die Art und Weise wie diese Erinnerungen aktiviert und benutzt werden, was ihn zu der Frage führt, auf welche Weise der Säugling mental eine subjektive Welt seines Erlebens des Selbst und des anderen Menschen entwickelt. Innere Objekte werden aus Erfahrungen des Selbst in Interaktion mit der/dem Anderen gebildet, diese werden innerlich repräsentiert und bestehen aus Interaktionserfahrungen, so der aktuelle Stand der Argumentation. Innere Objekte können jedoch auch als „Formen des Zusammenseins-Mit“ angesehen werden. Dieser Begriff ermöglicht es, das gelebte Phänomen zu betonen, was der Erfahrung näher kommt und an erlebte Situationen anknüpft, was dazu anregen kann, dem Anderen einen Raum zur Entfaltung einzugestehen sowie sich selbst als Gestalter von Situationen und Vorgängen wahrzunehmen (Stern, VI f).

Die Entwicklung des Selbst, ist in dieser Sichtweise, unzertrennbar mit der Präsenz des Anderen verbunden und wird zudem erst durch die Präsenz eines Anderen hervorgebracht. Das Zusammensein mit Anderen oder die Interaktion mit anderen „Psychen“ bildet damit ein lebenslanges Thema, um sein Selbst zu empfinden und seine, in gewisser Hinsicht, angeborenen Fähigkeiten zum Aufbau von Bindungen nutzen zu können. Die unterschiedlichen Ebenen der Entwicklung führen Stern gegen Ende seiner Überlegungen hin zum Aufbau von narrativen Strukturen, welche das Selbst mit seiner eigenen Lebensgeschichte verbinden.

## **2.1 Die Entwicklung des Selbstempfindens nach Daniel Stern**

Stern beschreibt in seinem berühmt gewordenen Buch: „Die Lebenserfahrung des Säuglings“ unterschiedliche Perspektiven der Entwicklungsforschung. In einem ersten Schritt bezieht sich Stern auf das psychoanalytische Denken, um die Lebenserfahrungen des Säuglings zu untersuchen. Er stellt jedoch, unter anderem Freuds und Eriksons Grundannahmen zu einer phasengeleiteten Entwicklung des Menschen, infrage. Freuds Entwicklungsfolge beschreibt beispielsweise eine sukzessive Reorganisation des Triebes von der oralen zur analen und genitalen Phase und Erikson geht von einer Folge von Urvertrauen zu Autonomie und Werksinn als Reorganisation von Ich- und Charakterstrukturen aus (Stern, 36). Anhand eines Zitates von Peterfreund kritisiert Stern die Adultomorphisierung der frühen Kindheit und die Tendenz der psychoanalytischen Entwicklungstheorie, anhand von klinischen Problemen wie beispielsweise der Störung der Autonomie, welche an Erwachsenen beobachtet wurde, Rückschlüsse auf die frühe Entwicklung zu ziehen. Stern betont, es sei problematisch, zum Beispiel der Autonomie und der Selbstständigkeit einen begrenzten Zeitabschnitt in der Entwicklung zuzuordnen (Stern, 37).

In seinem Versuch die Perspektive des Säuglings einzunehmen, bezieht sich Stern auf Beobachtungen der experimentellen Säuglingsforschung, um aufzuzeigen, dass der Säugling, zum Beispiel durch sein Blickverhalten, schon in einem hohen Maße Kontrolle über den Sozialkontakt mit seiner Mutter ausüben kann.

In diesem Sinne könnte dem Säugling schon sehr früh, eine Art Autonomie und Unabhängigkeit zugestanden werden (Stern, 40f). „Also hat die Entscheidung, welches Verhalten den entscheidenden Vorgang charakterisiert, der Autonomie und Selbständigkeit zu *dem* phasenspezifischen Thema macht, offenbar mehr mit den Entwicklungssprüngen der kognitiven oder motorischen Fähigkeiten zu tun, die normalerweise in den Erwägungen über Autonomie und Selbständigkeit keine Rolle spielen“ (Stern, 41).

Stern findet in der Bindungstheorie die Bedingungen, welche es ihm ermöglichen, das subjektive Erleben des Säuglings zu beschreiben.

Unter anderem zitiert Stern Bowlby und Ainsworth et al., um zu zeigen, dass und wie die „Bindung“ auf zahlreichen Ebenen verankert ist und erfasst werden kann. In diesem Verständnis kann Bindung bezeichnend sein für, „ein Komplex kindlicher Verhaltensweisen, ein motivationales System, eine Beziehung zwischen Mutter und Kind, ein theoretisches Konstrukt und eine subjektive Erfahrung des Kindes in Form innerer `Arbeitsmodelle`“ angesehen werden (Stern, 45). In diesem Zusammenhang scheinen die frühen Bindungen einen großen Einfluss auf die Entstehung von inneren Modellen zu haben. Vielleicht wird es erst anhand dieser Modelle möglich, die Wahrnehmung nach vergangenen Erfahrungen, Gedanken, Eindrücken und Gefühlen zu ordnen. Demnach bilden sie eine Fähigkeit oder Möglichkeit die Welt als Darstellung zu betrachten aber auch eine rahmende innere Welt, durch welche die äußere Welt erblickt wird (Stern, 45f).

Nach dieser Verortung seiner Theorie in der traditionellen Psychoanalyse, als auch in der Entwicklungspsychologie, im Besonderen der Bindungstheorie, erklärt Stern das subjektive Selbstempfinden zum Organisationsprinzip der Entwicklung (Stern, 43ff). In der experimentellen Säuglingsforschung zur Psychologie der frühkindlichen Wahrnehmung findet Stern jene Belege, um seine theoretische Position zu begründen und frühere entwicklungstheoretische Positionen zu hinterfragen (vgl. Flammer 2003, 252).

Wenn Entwicklungspsychologen Säuglinge oder Kleinkinder erforschen, beginnen sie sensibel für die nonverbale Kommunikation zu werden. Stern arbeitet mit kleinen Verhaltenseinheiten, welche er in kleine Ausschnitte zerlegt, um Sekundenbruchteile

von Verhaltenseinheiten beobachten zu können. Die Herausforderung liegt nun darin, diese kleinen Verhaltensmuster und -Sequenzen zu deuten oder nach ihnen „impliziten, narrationsähnlichen Bedeutungen“ zu suchen (Stern, V).

Auf diese Weise beschreibt Stern wie der Säugling ab dem dritten Lebensmonat beginnt ein Lächeln zu erwidern und den Blickkontakt mit den Eltern zu suchen, er beginnt nonverbal zu erzählen, was sein Gegenüber dazu veranlasst, sich ihm gegenüber anders zu Verhalten und ihm gegenüber anders zu Denken (vgl. Stern, 22).

Stern beschreibt er habe aus dieser narrativen Perspektive auf das Nonverbale heraus, eine Sprache entdeckt, welche im Besonderen für „Tanz-, Musik-, Körper- und Bewegungstherapien sowie existentielle Psychotherapien“ von großer Bedeutung sein kann (Stern, Vff).

„Eine Konsequenz der Anwendung einer narrativen Perspektive auf das Nonverbale war die Entdeckung einer Sprache, die für zahlreiche Psychotherapien, welche mit dem Nonverbalen arbeiten, hilfreich ist“ (Stern VI).

Genau diese Sprache ist es, welche in dieser Arbeit ihre Anwendung finden soll, um zu versuchen die Entwicklung des Selbstempfindens in Verbindung mit Beispielen zum Theaterspielen darzustellen. Mithilfe der von Stern entwickelten Bezeichnungen und Beschreibungen wird es möglich, ein subjektives Erleben während des aktiven Spielens zu ergründen und diese Erfahrungen erst zu erfassen. Es könnte in diesem Sinne nicht nur von unterschiedlichen Selbstempfindungen ausgegangen werden, sondern von sehr basalen Bereichen des Selbst. Diese Bereiche könnten in der Folge sogar auf unterschiedliche Sprachen oder Ausdrucksmöglichkeiten des Selbst hinweisen, was dazu anregt symbolische und künstlerische Tätigkeiten als Sprachen aufzufassen, welche es zulassen Selbstempfindungen zu vermitteln und mit Anderen zu teilen.

## **2.2 Das Modell unterschiedlicher Entwicklungsschichten**

Das Schichtenmodell Sterns beschreibt „eine progressive Entwicklung von Selbstempfindungen, sozio-affektiven Fähigkeiten und Formen des Zusammenseins mit Anderen“ (Stern, I). Diese auftauchenden Bereiche bleiben das ganze Leben lang erhalten, was bedeutet, dass sie aktiv bleiben, und dynamisch mit allen übrigen

Bereichen interagieren. Mit neuen Verhaltensweisen und Fähigkeiten welche „auftauchen“ entwickelt der Säugling neue organisierende subjektive Perspektiven auf das Selbst und den Anderen, diese werden anhand von unterschiedlichen Selbstempfindungen beschrieben (Stern, 47).

Im Unterschied zu dem Stufenmodell Piagets, welches die Begegnung des Kleinkindes mit der unbelebten physikalischen Welt beschreibt, stellt Stern die Begegnung des Kindes mit der vielfältigen und komplizierten sozio-emotionalen menschlichen Welt, welche aus dem Selbst und aus dem Anderen besteht, in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Die menschliche Interaktion und die Begegnung des Säuglings mit den unverwechselbaren Bestandteilen der menschlichen Welt, wird analysiert und untersucht (Stern, Iff).

Im Gegensatz zu der phasenspezifischen Entwicklungsaufgabe, der Separation zwischen dem Selbst und dem Anderen, ist die Entwicklungsaufgabe hier vielmehr der Aufbau von Bindungen zu anderen Menschen und die Entwicklung einer wachsenden Bezogenheit. Stern geht von Bereichen der Bezogenheit aus, um die Entstehungsphasen jeder Selbstempfindung als sensible Phase zu beschreiben, welche jedoch nach ihrer Entstehung „als gesonderte Form sozialen Erlebens und Selbsterlebens erhalten bleibt“ (Stern, 54).

Die unterschiedlichen Bereiche der Bezogenheit werden nicht als Phasen aufgefasst, welche sich abwechseln, sondern „sie sind vielmehr Formen des sozialen Erlebens, die das ganze Leben hindurch gewahrt bleiben“ (Stern, 58). „Das subjektive soziale Erleben ist das Ergebnis des gesamten, integrierten Erlebens in allen Bereichen“ (ebd.).

In diesem Sinne würde der Säugling schon nach seiner Geburt, ein Gefühl für seine eigene und für die von ihm getrennte Objektwelt besitzen und damit über ein elementares Selbstgefühl verfügen.

Die weitere Entwicklung dieses Selbstgefühls vollzieht sich nach Stern in fünf unterschiedlichen Bereichen, dem Bereich des „auftauchenden Selbst“ nach der Geburt, dem Bereich des „Kern-Selbst“, welcher ab dem zweiten Lebensmonat auftaucht, dem Bereich des „intersubjektiven Selbst“ ab dem siebten Lebensmonat, dem Bereich des

„verbalen Selbst“ ab dem fünfzehnten Lebensmonat und dem „narrativen Selbst“ nach dem vollendeten dritten Lebensjahr (Stern, XXf).

„Während jeder Entstehungsphase der Bezogenheit wechselt die Bühne des interpersonalen Handelns, auf der die Themen ‚verhandelt‘ werden, weil nun eine Veränderung des Selbst wie auch des Anderen wahrgenommen wird“ (Stern 57).

### **2.3 Das Selbstempfinden als primäres Organisationsprinzip**

Die moderne Säuglingsforschung, mit dem Entwicklungspsychologen Stern an ihrer Spitze, hat die klassische psychoanalytische Theorie zur Entwicklung über die präverbale Zeit und ihrer bisherigen Hypothesenbildung angefochten und infrage gestellt (vgl. Dornes, 2004a). Durchaus anregend werden die kognitiven Aktivitäten des Säuglings im Lichte von Piagets Theorie (1945) neu betrachtet. Für Stern werden diese neuen Perspektiven, die er in seinem Theorem der „auftauchenden“ Selbstempfindungen formuliert, theoretisch zu einem grundlegenden Organisationsprinzip des Selbst zusammengefasst. Ausgehend von dem „beobachteten Säugling“ verweist Stern auf ein reichhaltiges Repertoire an unmittelbar nach der Geburt vorhandener geistiger Funktionen, wie dem Gedächtnis, der Wahrnehmung oder den amodalen Repräsentationen. Die klassische Vorstellung, das autistische oder primärprozesshafte Denken würde dem realistischen oder sekundärprozesshaften Denken vorangehen, wird von Stern infrage gestellt (Stern, 334).

„Gewiss haben sich auch Mahler, Klein und die Objektbeziehungstheoretiker mit dem Selbst- und Objekterleben beschäftigt, doch betrachteten sie es in erster Linie als eine Art sekundärer Begleiterscheinung der Trieb- oder Ich-Entwicklung. Diese Theoretiker haben das Selbstempfinden als primäres Organisationsprinzip nie in Erwägung gezogen“ (Stern, 46).

Die aktuelle Säuglingsforschung würde nach Stern der Annahme, dass das Lustprinzip dem Realitätsprinzip in der Entwicklung vorangehe, so nicht zustimmen können.

„Warum muß die Realitätswahrnehmung zeitlich und ihrer Entstehung nach als sekundär eingestuft werden, als Resultat des Niedergangs von Phantasie- und Abwehrbedürfnissen?“ (Stern, 354).

Die Ansichten von Stern veranlassen dazu, den Säugling und die frühe Entwicklung in einem neuen Licht zu betrachten. Stern beschreibt das Selbstempfinden als ein sehr reales, körperliches Erleben, was ihn zu den Fragen führt, wie das Gegenüber in Situationen des Alltags subjektiv erlebt wird, „wie wir von den Wahrnehmungen, die wir an anderen Menschen machen, zu den Gefühlen in uns selbst gelangen“ (Stern, 225).

Diese Gedankengänge werden bei Stern so weit reichend behandelt, dass sie bis zu den Fragen führen, in welcher Weise auch eine „Bedeutung“ oder „die Entstehung von mentalem Inhalt (subjektiv) erlebt wird“, wenn von ihrem körperlichen Ursprung ausgegangen wird (Stern, VIII). Stern sieht in diesem Zusammenhang die Affekt Abstimmung zwischen Mutter und Kind, um die Art und Weise zu beschreiben, wie Bedeutungen zunehmend mitgeteilt und erlebt werden (Stern, 184ff).

In dieser Arbeit führen diese Überlegungen dazu, das Denken selbst, ansatzweise als einen realen Raum anzusehen, was die hoffnungsvolle Einsicht erweckt, dass das eigene Empfinden, die eigenen Gedanken, die unzähligen Selbstgespräche, aber auch die eigenen Träume sehr real sind und uns etwas Reales mitteilen, wodurch ihnen mit mehr Vertrauen begegnet werden kann. In dieser Weise bildet das Selbstempfinden einen Anhaltspunkt, um auch Erinnerungen und Phantasien unter dem Blickwinkel eines individuellen Empfindens zu betrachten, was wiederum zu den Fragen führt, wie das Sprechen oder andere symbolische Handlungen erlebt werden kann. Darüber hinaus wird im Kontext der Arbeit wesentlich, was jemand empfindet, der eine Emotion vorspielt, der vorgibt etwas zu empfinden beziehungsweise was beim Zuschauen eines anderen empfunden wird.

Nach Stern (vgl. 232ff) lässt schon das Beobachten einer Handlung viele Vorstellungen wach werden. Diese Vorstellungen können hier, wie auch auftauchende Bilder oder Träume, als reale Sprachen oder reale Empfindungen angesehen werden. Der Dynamik oder der Form der Vitalität dieses Prozesses kann nachgegangen werden, indem man sich auf das eigene Empfinden konzentriert.

Auch das Phantasieren kann als reales Empfinden betrachtet werden, sowie als Sprache zum Inneren und als ein Erschaffen von etwas Neuem, von neuen Empfindungen. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit, wird in diesem Zusammenhang zu fragen sein, ob in Mitteilungen Wir-Bedeutungen auftauchen könnten und ob es bestimmte Bedingungen, wie die des Theaterspielens ermöglichen, die unterschiedlichen Eigenschaften dieser Sprachen zu empfinden oder sich dieser Sprache in einem Prozess des Erkennens bewusst zu werden.

All diese Überlegungen führen zu der Annahme, dass es eine individuelle Art und Weise gibt, Handlungen zu erfassen, Interaktionen zu erleben, nachzudenken und Geschichten zu empfinden, genau so wie sich zu bewegen.

Vielleicht ist es möglich, diese unbewussten Empfindungen, diese unbewusste Tiefenstruktur von Erzählungen, durch die Rückbesinnung auf einen Moment des Handelns, aufzudecken (vgl. Stern 1998, 3ff). Stern berichtet von einer universellen Fähigkeit „Ereignisse so zu verpacken, so dass wir sie verstehen“ (Stern 1998, 3). In diesem Zusammenhang können auch andere Fähigkeiten wie die, „sich selbstvergessen und vergnügt dem Spielen oder anderen kreativen Tätigkeiten hinzugeben“, als persönliche Sprachen angesehen werden, welche unentbehrlich für die Entwicklung des Selbstempfindens sind (Staemmler 2000, 49).

Durch eine veränderte Sichtweise von theoretischen Standpunkten können neue Einstellungen zur zwischenmenschlichen Kommunikation entstehen.

Da Stern, die unterschiedlichen Bereiche der Selbstempfindungen nicht als, sich ablösende Phasen ansieht, sondern als gleichbedeutende Bereiche oder Sprachen des Selbstempfindens beschreibt, können auch ganz alltägliche Verhaltens- und Erlebensweisen, wie das Spielen, künstlerische Tätigkeiten oder das Träumen, nicht nur als kindliche Verhaltensweisen angesehen werden, sondern diese Fähigkeiten bilden „ganz natürliche Aspekte des Erwachsenseins“ (ebd.). Allzu oft wird eine verbale Beschreibung oder die gesprochene, abstrahierende Sprache als „erwachsenere“ angesehen, nur weil diese früher oder später erworben wurde (vgl. Staemmler 2000, 163f). Die nonverbale, körperliche Kommunikation kann nach Stern jedoch als persönlichere und unmittelbarere Ebene verstanden werden, was auch auf die Polarität von Körper und Sprache verweist.

Die Sprache bewirkt eine Spaltung im Selbsterleben, sie verlagert die „Bezogenheit von der persönlichen, unmittelbaren Ebene dieser Bereiche auf die ihr selbst inhärente, unpersönliche, abstrakte Ebene“ (Stern, 232).

### **2.3.1 Die drei nonverbalen Selbstempfindungen**

Stern erklärt in seiner neuen Auflage (2007), er vermute, dass die ersten drei nonverbalen Selbstempfindungen gleichzeitig auftauchen würden, da sie in einer ständigen dynamischen Interaktion miteinander stünden. Diese könnten demnach als Unterkategorien eines nonverbalen Selbstempfindens angesehen werden (Stern, IV). Sterns Hypothese eines nonverbalen Selbstempfindens bringt ihn zu der Grundannahme, dass bestimmte Selbstempfindungen, wie die der Urheberschaft, schon wesentlich früher als die Selbstbewusstheit und die Sprache vorhanden sind. Es ist demnach erst die Selbstreflexion und die Sprache, welche ihr Vorhandensein zu erkennen gibt und diese präverbalen Selbstempfindungen in neue Erfahrungen umwandelt und damit erst zu einem Gegenstand der Reflexion transformieren (vgl. Stern, 18f).

Als *erstes* Selbstempfinden nennt Stern das „auftauchende Selbst“, dieser Begriff weist darauf hin, „dass Stern den ersten zwei Lebensmonaten vor allem den Aufbau der Selbstempfindung zuordnet“ (Flammer 2003, 253). Es ist erstaunlich, dass die wichtigsten Voraussetzungen für diesen Aufbau schon in ihrer Vollkommenheit vorhanden sind, sie sind angeboren, wobei „die Realisierung der Selbstempfindung“ erst erlernt oder erworben werden muss (ebd.). Anhand unterschiedlicher Wahrnehmungsuntersuchungen, wie beispielsweise dem visuellen Erkennen des Säuglings von unterschiedlichen Schnullern, nach vorangegangener haptisch-oraler Erfahrung (Meltzoff und Moore 1983), verweist Stern auf die amodale Wahrnehmung, die gefühlsbetonte, physiognomische Wahrnehmung und schließlich auf die Existenz von „Vitalitätsaffekten“ (Stern, 74ff). Nachdem ein Selbstempfinden aufgetaucht ist, spricht Stern vom *zweiten* Selbstempfinden, dem „Kern-Selbst“.

Als „Kern-Selbst“ bezeichnet Stern die frühen Fähigkeiten des Säuglings, eine Urheberschaft, eine Selbst-Kohärenz und eine Selbst-Geschichtlichkeit seines Selbst zu empfinden. Dieses Erleben ist zumeist unbewusst, jedoch spiegelt es sich in der Wirksamkeit zahlreicher interpersonaler Fähigkeiten wieder (Stern, 106f).

Mit dem „Auftauchen“ eines *dritten* Selbstempfindens, dem „intersubjektiven-Selbst“, werden innere Zustände wie Gefühle, Motive oder Absichten, welche „hinter“ den körperlichen Geschehnissen liegen, beschrieben. Das Selbst und der Andere werden qualitativ neu definiert, es wird eine intersubjektive Bezogenheit erlebt, diese bleibt „unbewusst“ und kann noch nicht verbalisiert werden. Stern bezieht sich auf Beobachtungen der Intersubjektivität, wie die gemeinsame Ausrichtung der Aufmerksamkeit, die intentionale Gemeinsamkeit und die Gemeinsamkeit affektiver Zustände. Diese präverbalen Erfahrungen werden als innere Zustände oder als „Formen des Zusammenseins-mit“ bezeichnet. In der Affektabstimmung zwischen Mutter und Säugling empfindet der Säugling ein subjektives Selbst. Die Affektabstimmung wird anhand der „Vitalitätsaffekte“ charakterisiert, wodurch sie, als Ausdrucksverhalten betrachtet, zum Vorläufer der Symbolbildung wird (Stern, 184ff).

Schon die nonverbale Kommunikation lässt viele Rückschlüsse auf die Wahrnehmung zu, allein das Betrachten von Armbewegungen lässt viele Empfindungen in uns entstehen. Die Räumlichkeit und Zeitlichkeit von ausgeführten Bewegungen scheinen ein Selbstempfinden, als Akteur im Raum oder Urheber von Handlungen, auftauchen zu lassen. Diese Annahmen führen in dieser Arbeit zu der Frage, durch welche Handlungen diese Selbstempfindungen ansatzweise bewusst werden könnten. Im Folgenden wird gefragt, in welchen Momenten oder in welchem Verhalten sich ein Körperbewusstsein bemerkbar macht oder in welchen Momenten sich eine Unterscheidung zwischen Bewegungen und den damit einhergehenden Gefühlen bemerkbar machen könnte. Stern spricht von einer Art auftauchender Präsenz, welche zu einer ununterbrochenen Affektabstimmung zwischen uns Menschen führt. Schon allein die Anwesenheit von Menschen in einem Raum kann demnach empfunden werden.

Das Gegenüber oder der Andere scheint schon durch seine Anwesenheit in uns unbewusste Gefühle wachzurufen, oder uns dazu verleiten, ihm unbewusst Motive und Absichten anzureimen. In dieser Arbeit wird von einem grundlegenden Gefühl für die unendliche Vielfalt von Bewegungen ausgegangen. Das Aufsuchen von intensiven Momenten in Gemeinschaft mit Anderen führt in dieser Arbeit hin zu einem Spielen oder Nachahmen von Bewegungen und bekannten Verhaltensweisen.

Allein die Vielfalt der nonverbalen Kommunikation kann zu einer persönlichen Auseinandersetzung mit sich selbst führen. Theater zu spielen bedeutet zu handeln, die Kunst des Theaters scheint die Verhaltensweisen des Menschen zu analysieren, um darüber hinaus zu versuchen, diese in ihrer Zeichenhaftigkeit und Geschichtlichkeit darzustellen.

### **2.3.2 Auf den Spuren eines „narrativen Selbst“**

Durch das Auftauchen eines *vierten* Selbstempfindens, des „verbalen Selbst“, verändert sich die subjektive Perspektive des Menschen grundlegend. Der Spracherwerb geht mit den Fähigkeiten einher, symbolisch zu handeln oder zu spielen und das Selbst zum Objekt der Reflexion zu machen (vgl. Stern, 47ff). Mit der Symbolfähigkeit beginnen Kinder über Dinge oder Personen zu kommunizieren, auch wenn diese nicht anwesend sind (a.a.O, 232).

Vielleicht kann in diesem Bezug nicht nur von unbewussten Vorgängen ausgegangen werden, sondern das begriffliche Sprechen oder das Benennen seines Selbst als Ich verweist auf die Sichtweise auf sich selbst als Objekt. In diesem Sinne könnten auch symbolische Handlungen oder andere kreative Tätigkeiten als Sprachen aufgefasst werden, anhand welcher etwas Neues erschaffen wird und welche es ermöglichen, einen Wunsch gegenüber der Realität zu behaupten (vgl. Stern, 238). Der Prozess der Nachahmung, manche bevorzugen es, diese Prozesse als Formen oder Vorgänge der Synchronisation zu beschreiben (vgl. Papousek 1994), wird hier als Prozess zur Entwicklung von psychischen Repräsentationen des beobachteten Anderen angesehen, daher kann hier davon ausgegangen werden, dass das Selbst zum Objekt der Reflexion wird, sowohl als Selbst eines Anderen und als eigenes. Handlungen werden demnach zunehmend innerlich repräsentiert, das Kind lernt demnach, dass es seinem Vorbild ähnlich ist oder sich unterscheidet von ihm (vgl. Stern, 232ff).

Diese theoretischen Ansätze veranlassen zu den Annahmen, dass das aktive symbolische Spielen dazu beiträgt, eigene Emotionen zum Objekt der Reflexion zu machen, beziehungsweise seine inneren Phantasien, sein inneres Spielen zunehmend als Repräsentationen zu erkennen. In seiner neueren Ausgabe (2007) erweitert Stern seine Annahmen um ein weiteres, *fünftes* Selbstempfinden, das „narrative Selbst“. Durch die

„Narrationen, die sie dem Selbst und dem Anderen über ihr Erleben erzählen“, entsteht eine offizielle Geschichte des eigenen Lebens (Stern, XVIII).

Die gemeinsame Ko-Konstruktion dieses Selbstes oder dieser Selbstes mit den Eltern oder den Geschwistern, kann als „Laboratorium“ aufgefasst werden (Stern, XVIII f). Der Narration liegt demnach ein experimenteller Charakter zugrunde, welcher einen Raum braucht, um sich entfalten zu können. Ein „narratives Selbst“ zu postulieren scheint nicht verwunderlich, wenn Stern unter Einbeziehung der „Selbst-Geschichtlichkeit“ davon ausgeht, dass jedes Individuum sich seit seiner Geburt, „eine immer wieder auf den neusten Stand gebrachte Geschichte“ seiner unterschiedlichen Selbstempfindungen bewahrt (Stern, 138). Beispielsweise die Geschichte seiner körperlichen Intimität während der Kern-Bezogenheit, die Geschichte seiner subjektiven, empathie-ähnlichen Intimität während der intersubjektiven Bezogenheit und die Geschichte „der Intimität gemeinsamen Bedeutungsverständnisses während der verbalen Bezogenheit“ (Stern, 57).

Ein erzählendes Selbstempfinden würde demnach unterschiedliche Elemente aus den Selbstempfindungen miteinander zu einer Geschichte verbinden und eine andere Denkweise erfordern, wie die einer reinen Beschreibung oder eines objektivierenden oder kategorisierenden Selbstempfindens, für Stern liegt der Schlüssel zu dem „Bauplan des menschlichen Geistes“ in dem Verfertigen von Geschichten (Stern, 247).

Es ist faszinierend davon auszugehen, dass jeder Mensch je nach seiner Lebensgeschichte oder Autobiographie, zum Beispiel in seiner Ausdrucksweise den unterschiedlichen Selbstempfindungen unterschiedliche Gewichtungen verleiht. Während zum Beispiel das eine Individuum dem Tun oder der Kern-Bezogenheit Nachdruck verleiht, geht ein anderes Individuum eher von einer gefühlsbetonten Redensart aus, der subjektiven Bezogenheit. Einem dritten Individuum kann zum Beispiel das Gespräch über Wörter und Begriffe als verbale Bezogenheit von größerem Umfang und größerer Bedeutung sein (vgl. Stern, 358).

Wenn von einer „verkörperten Psyche“ ausgegangen wird, dann kann daraus erschlossen werden, dass sich ein narratives Selbst im Sinne Sterns als ein, über die

„Bildung von Wörtern als Symbole“ (Stern, XVII) hinausgehendes, eigenständiges Selbst, auch in den unterschiedlichen Ausdrucksformen wie der Bewegung, der Handlung, der Mimik oder dem Gesichtsausdruck als ein verkörpert narratives Selbst zum Vorschein bringt.

Dieses Entwicklungsverständnis enthält für Stern zwei wesentliche und für das gesamte Leben bedeutungsvolle Quellen des Selbstempfindens. Zum einen umfasst der narrative Charakter oder das narrative Element des Selbstempfindens alle Bereiche des Erlebens. Zum anderen vereinen sich in dem Begriff der „verkörperten Psyche“ die Formen der Vitalität auf der Basis von physischen Handlungen und mentalen Vorgängen. In seinen neuesten Überlegungen zu den Formen der Vitalität (2010) erweitert Stern sein ursprüngliches Konzept der Selbstempfindungen, um auf die Dynamik von Bewegungen hinzuweisen. Zusammenfassend schreibt Stern: „However, vitality must have a basis in physical action and traceable mental operations. It is not independent from them as the doctrine of vitalism would have had it“ (Stern 2010, 4).

Durch die narrative Strukturierung von Ereignissen verbindet das Selbst seine unterschiedlichen Selbstempfindungen zu einer einheitlichen Geschichte, zu einer individuellen Biographie von Empfindungen und Formen des Erlebens (vgl. Stern, XVIIff).

Im Zusammenhang mit einer Bühne oder dem Raum des Theaters, wird in dieser Arbeit versucht, dem vitalen Ausdruck und der narrativen Darstellung zu folgen, was bedeutet, dass der Entstehung von Figuren am Beispiel des Theaterspielens nachgegangen wird. Dieser Prozess wird parallel zur Entwicklung des Selbstempfindens dargestellt, wenn das Selbst als Akteur verstanden wird, welcher zunehmend lernt, Absichten zu vermitteln und die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen; dann könnte sich das Selbst, in Bezug zu Sterns „narrativen Selbsten“ zunehmend als Autor seiner eigenen Geschichte erkennen.

Die Entstehung des Selbstempfindens würde demnach zunehmend ein Gewahrsein von sich selbst als Figur vermitteln. Wird die Struktur dieser Geschichte im Nachhinein betrachtet, könnte dieser Akteur auch erkennen, welche erzählerischen Elemente er als Autor besonders hervorhebt oder in welcher Art und Weise er Vergangenes, wie Handlungen und Eindrücke, erzählt und verknüpft. Dieses verknüpfende Denken von

sich Selbst als Erzähler wäre nach Stern schon immer eine Eigenart des Menschen, welche mit dem besonderen Empfinden einhergeht, wenn, durch das Erzählen, zwischen zwei Menschen eine Verbundenheit entsteht (vgl. Stern 2005, 74).

Zusammenfassend wird in dieser Arbeit versucht, Beobachtungen und Konzeptualisierungen in die Sprache von Stern umzusetzen, um in unterschiedliche Bereiche des Selbstempfindens vorzudringen und das subjektive Erleben von kreativen Tätigkeiten zu ergründen. Anhand von Beobachtungen und Beschreibungen von Erfahrungen während des aktiven Theaterspielens, wird versucht, das subjektive Erleben des Spielers zu erfassen.

Die Annahme dieser Arbeit lautet, dass das Theaterspielen als das Erlernen eines spielerischen Umgangs mit Empfindungen und als Vorgang der Erkundung und Erfahrung, den Spieler unterstützt, indem dieser dazu angeregt wird, in Gemeinschaft mit Anderen, sein eigenes Selbstkonzept zu untersuchen.

Es wird angenommen, dass der Spieler sich im Moment des Spielens, neu entdecken kann.

In der Situation des Theaterspielens können ähnliche „Formen des Zusammenseins-Mit“ auftauchen, wie die, welche Stern beschreibt. Es kann erkannt werden, dass jeder Bereich der Selbstempfindungen in unterschiedlichen Arten und Weisen des Spielens, zum Zentrum der Aufmerksamkeit werden kann.

Im Vollzug von theatralen Gestaltungen können diese Situationen des „Zusammenseins-Mit“ (Stern) wieder entdeckt werden.

In dem folgenden Abschnitt wird versucht, auf die Annahmen einzugehen, indem auf folgende Fragen Antworten gesucht werden: Welche Erfahrungen macht der Spieler während des aktiven Spielens mit der Darstellung einer Figur? Was macht die besondere Situation einer Bühne als Raum des Theaters aus? In welcher Weise kann ein Theaterspielen den Spieler für sein Selbstempfinden sensibilisieren?

Wird die Entwicklung des Selbstempfindens durch bestimmte Formen des Theaterspielens unterstützt?



### 3. Das spielende Darstellen: ein Wahrnehmungsfeld

Im aktiven Spielen, mit dem Darstellen einer Figur beispielsweise, ist jeder Mensch, egal welchen Alters, mit all seinen Sinnen damit beschäftigt wahrzunehmen. Er nimmt sich selbst und das außer ihm Seiende wahr. Dieser Vorgang muss jedoch nicht ins Bewusstsein kommen, denn oft wird zum Beispiel aus Gewöhnung Wahrnehmbares ausselektiert. Erst auf der Grundlage einer Differenzwahrnehmung wird die Wahrnehmung selbst als solche erkannt, zum Beispiel wenn jemand anderer uns spiegelt oder uns auf unser Verhalten aufmerksam macht. Erst sinnliche oder intellektuelle Störungen fordern uns dazu heraus, „bewusstloses Fühlen, Handeln, Denken, Werten zu bewusstem zu entwickeln“ (Martens 2006, 53).

Im Theaterspielen entstehen Situationen, in welchen die Spieler nicht nur fiktive Rollen verkörpern, sondern sie sind Motivsucher: „Warum handelt eine Person so und nicht anders, was nimmt sie wahr, wird für sie bedeutsam? Was erfahre ich über sie durch das Verhalten der anderen Figuren zu ihr?“ (ebd.). Das Theaterspielen ist in diesem Sinne ein Wahrnehmungsfeld, in welchem die Spielfiguren ihre unterschiedlichen Interessen, Werthaltungen und Wahrnehmungen zeigen. Das Entscheidende ist die Differenz zwischen den Kontrahenten und der Art und Weise, wie und warum daraus Konflikte oder glückliche Begegnungen entstehen. In diesem Sinne führt erst das Zusammenspiel mehrerer Figuren zu einem Verständnis jeder einzelnen (vgl. Martens 2006, 53f).

Für dieses gemeinsame Theaterspielen sind die eigenen Erfahrungen jedes Spielers ausschlaggebend, jeder Spieler sucht, „auf der Grundlage eigener subjektiver Empfindungen und Eindrücke einen Zugang“, um ein Verständnis für das Handeln einer Figur zu entwickeln (Martens 2006, 53-54). Auf diese Weise werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Figuren festgestellt. Weitere Eindrücke zu dem Handeln der Figur entstehen durch das improvisierende Zusammenspiel, im Improvisieren oder dem „unmittelbaren Erleben des Hier und Jetzt spielt die eigene sinnliche Wahrnehmung, das ganz individuelle Empfinden und Deuten eine größere Rolle, als die zuvor kognitiv gefundene Einschätzung“ (Martens 2006, 54).

Die Theaterpädagogin Gitta Martens betont, dass erst das anschließende Gespräch über das Gespielte die Fülle, die Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit des gefundenen

Materials verdeutlicht. Indem die Teilnehmenden sich über ihre jeweilige Wahrnehmung austauschen, erkennen und bewerten sie die Vorgänge und beginnen dadurch nach unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen (Martens 2006, 53).

Zusammenfassend lassen diese Beschreibungen eines Theaterspielens als Wahrnehmungsfeld viele Gemeinsamkeiten mit den unterschiedlichen Bereichen des Selbstempfindens Sterns erkennen. Zum einen werden im Improvisieren das unmittelbare Erleben und das subjektive Empfinden des Spielers gewichtig. Zum anderen ist der Mitspieler entscheidend, um dem Spieler die Differenz zwischen den Figuren aber auch zwischen unterschiedlichen Arten und Weisen von Interaktionen verständlich zu machen. Zuletzt wird der verbale Austausch, sowie das Erzählen in der Gruppe betont. In diesem Bezug verweist Martens wie auch Stern auf die Schwierigkeit der meisten Menschen, über Wahrgenommenes zu sprechen, es fehle das Vokabular und die Kriterien, um die unterstützende Funktion der Wahrnehmung zum Ausdruck und damit zu Bewusstsein kommen zu lassen. Das Theaterspielen benötigt in diesem Sinne genügend Zeit und Ruhe, um Wahrnehmungsanlässe und Wahrnehmungsräume nutzen zu können (vgl. Martens 2006, 53f).

„Es geht also darum, ein Experimentierfeld im doppelten Sinne zu ermöglichen: Spielen, um durch Spontaneität und Kreativität herauszufordern und Differenz und damit Selbst zu erleben; Sprechen, um durch Distanz und Reflexion anhand von Kriterien Differenz zu verarbeiten“ (Martens 2006, 54).

### **3.1 Auf dem Weg zu theatralen Wirklichkeiten**

Die besondere Situation eines Theaterereignisses setzt die unmittelbare und gleichzeitige Anwesenheit von Darstellern und Zuschauern voraus. Die Beziehung des Zuschauers besteht nicht nur zu der Person des Schauspielers, sondern auch zu der Rolle, welche dieser verkörpert.

Die Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte (1994) hat in ihrer Theatersemiotik eine Reduktion auf minimale Voraussetzungen vorgenommen. Im Theater bedarf es demnach einer Person, welche der Person A, welche X präsentiert, zuschaut. Die besondere Situation des Schauspielers ist gekennzeichnet dadurch, dass eine Person A so tut Als-Ob sie die Person B sei und dieses für den Zuschauer C. Im Unterschied zum Spiel, ist der Zuschauer und dessen Reaktion fester Bestandteil des Theaterspielens (Fischer-Lichte 1994, in Göhmann 2004, 44ff).

In Abgrenzung zu dem Verständnis der „Theatralität“ als reine Textinterpretation, wird in dieser Arbeit betont, dass „Theatralität“ durch einen interagierenden Körper entsteht. Die performativen Eigenschaften der entstehenden Situationen werden hervorgehoben, wodurch die Aufmerksamkeit auf die Struktur oder Inszenierung von Situationen – Verhaltensweisen gelenkt wird. Die entstehenden Situationen werden als Performanzen angesehen, weil diese in einer besonderen Weise strukturiert oder inszeniert sind. Die Wahrnehmung der Beteiligten ermöglicht es, die Funktionen dieser Situationen zu erkennen (Fischer-Lichte 1998, in Kotte 2005, 275).

Für den Theaterwissenschaftler Andreas Kotte wird die Funktion der Situation des Theaterspielens erkannt, weil in „theatralen Vorgängen“ zum einen, wie beim Spielen, die Konsequenzen des Handelns vermindert werden und zum anderen, weil die Handlungen im Theater hervorgehoben werden. Diese Hervorhebungen ergeben sich zum Beispiel örtlich durch den Raum der Bühne oder durch die gestische Hervorhebung von Handlungen, was die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Körperbewegungen des Spielers lenkt (Kotte 2005, 20f).

Zusammenfassend wird das Theater erstens durch Personen, die Rollen verkörpern, gekennzeichnet und zweitens durch die Zuschauer, demnach ist für ein theatrales Ereignis die zeitliche und räumliche Anwesenheit von Spielern und Publikum ausschlaggebend. Theatrale Kommunikation bezieht sich auf die Subjekt-Objekt Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur, die Aufmerksamkeit richtet sich auf die gestalterische Erfahrung, in welcher das spielende Subjekt zum Objekt künstlerischer Gestaltung wird (Göhmann 2004, 118).

Für die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Hentschel gehen das subjektive Erleben und das bewusste Gestalten der Spielenden mit der Erfahrung des Spielers einher, „doppelt“ anwesend zu sein. Der Spieler sieht sich selbst als Person in der Rolle des Spielers, und als Spieler in der Figur. Dieser Prozess ist von einem labilen Gleichgewicht und einer Differenzerfahrung zwischen bewusstem Gestalten und subjektivem Erleben durchdrungen. Es entsteht eine Differenz zwischen dem gestaltenden Subjekt und der Bildungsbewegung. In dieser Auseinandersetzung zwischen dem Ich und der Figur kann der Spieler eine vergleichende Position einnehmen, um Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen Spieler-Ich und Figuren-Ich festzustellen. Je nach Einstellung zu der Figur, erfährt der Spieler bei einer Zustimmung eine Unterstützung in seiner Selbstbildung, oder aber er ist gezwungen, eine Distanz zu eigenen Vorstellungen und Haltungen aufzubauen, um damit die Perspektive der Figur zu wählen. Die aktive Tätigkeit des Theaterspielens scheint von der Möglichkeit unterschiedlicher, nebeneinander existierender Wirklichkeiten zu leben, sowie von einer Fähigkeit zum Gestalten von Wirklichkeiten. Durch diese Auseinandersetzung entsteht eine eigene Spielweise, die unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten werden aktiv erfahren, neue Perspektiven müssen eingenommen werden (vgl. Czerny 2004, 72ff). Von diesen Entfaltungsmöglichkeiten eines theatralen Raums kann diese Arbeit profitieren, um die Überlegungen zu Prozessen der Erkundung des Selbstempfindens in Gang zu setzen und die eigene Wahrnehmung und auch Formung in actu zugänglich zu machen.

Selbstverständlich glaubt der Schauspieler nicht wirklich an die Identität mit der Figur auf der Bühne, gleichzeitig scheint er jeden Augenblick doch daran zu partizipieren. Das Verhalten des Schauspielers ist durchdrungen von dem Wechselspiel zwischen Realitätsbewusstsein und Fiktionsbewusstsein, er befindet sich in einem tief greifenden Widerspruch zwischen Sich-Verlieren und Bei-sich-Sein, von Befangenheit und Beobachtung. „Die Doppelschichtigkeit des Denkens und Fühlens, deren Struktur auch im Verhalten der Zuschauer wiederkehrt, macht gerade die Faszination des Theaters aus“ (Stanislawski-Lesebuch 1992, 9).

Um sich dem Lernprozess eines Schauspielers anzunähern wird vom Schauspiellehrer Felix Rellstab ein Dreischritt von Wahrnehmung, Beobachtung und Erinnerung

vorgeschlagen. Eine „Schulung der Wahrnehmung“ kann hier bedeuten, einfach nur am Boden zu liegen und sich auf die Körperwahrnehmung zu konzentrieren, um in einem weiteren Schritt seine Lage zu verändern und damit zu einer Veränderung, einem Vergleich zu dem vorherigen Empfinden zu gelangen (Rellstab 1994, 50). Das Wahrnehmen von eigenen Reaktionen oder Handlungen kann demnach in eigenen Bewegungsmustern erfahrbar werden (vgl. auch Stern 2010). Ein Ziel ist hier, zu lernen, sich auf der Bühne für wechselseitige Impulse, Reaktionen und Handlungen zu öffnen und damit wahrnehmungsbereit zu werden (Rellstab 1994, 51ff). Das Beobachten wird von Rellstab als „gezieltes Wahrnehmen“ beschrieben, dieses neugierige, gezielte Wahrnehmen und Beobachten von Situationen des Alltags gilt als eine Bedingung, um auf einer Bühne ein Verhalten oder Beziehungen abbilden zu können. Im Beobachten werden immer auch eigene Phantasien und Erinnerungen angeregt, „alles Wahrnehmen geht vom Wahrnehmen des eigenen Körpers aus. So ist Beobachtung immer auch *Selbstbeobachtung*“ (Rellstab 1994, 55).

Das Material, das der Schauspieler zum Bilden einer Rolle benötigt, findet sich vor allem in seinen Erinnerungen an alltägliche Begebenheiten. „Denn gerade die bewusste Reflexion von Verhaltens- und Handlungsweisen in den divergenten Situationen des individuellen Alltags ermöglicht dem Schauspieler den Aufbau eines differenzierten Repertoires an Mustern menschlicher Verhaltensformen“ (Göhmann 2004, 94) (vgl. auch Stern 2010). In seiner Auseinandersetzung mit der Theorie zu einer Theaterpädagogik betont Lars Göhmann, dass eine Analyse persönlicher „Masken“ für den Schauspieler von besonderer Bedeutung ist und verweist auf den Begriff der „Persona“ von C.G. Jung, um das menschliche Alltagsreagieren zu beschreiben. Nach Jung bezeichnet eine Maske, ein vorgetäushtes, individuelles Verhalten und kann mit einer unbewusst gespielten Rolle verglichen werden.

Das Theaterspielen kann demnach den Spieler dazu anregen, „sich der Persona als Kompromiss zwischen Individuum und sozialer Wirklichkeit bewusst zu werden, sie als ‚sekundäre Wirklichkeit‘ zu erkennen und in die theatrale Wirklichkeit der Bühnendarstellung zu integrieren“ (Göhmann 2004, 94). Der Schauspieler soll die Fähigkeit erlernen, die Wechselwirkung seiner gesellschaftlichen Welt zu erkennen und diese Beobachtung in den künstlerischen Prozess zu integrieren.

Die Erfahrungen der „sozialen“ Wirklichkeit werden nicht nur nachgeahmt, sondern reflexiv aufgenommen und hinterfragt (vgl. Göhmann 2004, 94f). Vielleicht können dramatische Elemente genutzt werden, um eine Verbindung zwischen sozialen und persönlichen Wirklichkeiten zu schaffen (a.a.O, 100).

Zahlreiche schauspieltheoretische Schriften befassen sich mit der Diskussion, ob der Spieler die darzustellenden Affekte in seiner Funktion als Rollenträger empfinden soll oder ob die Darstellung von Gefühlen für das ästhetische Erlebnis genügt. Es entsteht ein Spannungsbereich zwischen Nähe und Distanz zu einer Rolle – einer Figur, mit der Konsequenz, dass der Selbstaussdruck eine Schnittstelle zwischen diesen beiden Bereichen darzustellen scheint (vgl. Göhmann 2004, 93ff). In dieser Arbeit wird zum Beispiel auf die Arbeit von Stanislavskij (1863-1938) eingegangen, der vom Schauspieler fordert, sich an reale Ereignisse zu erinnern, um die Figur realistisch mit ihren inneren Gefühlen darzustellen. Jacques Lecoq (1921-1999) betont hingegen die Hervorhebung des körperlichen Ausdrucks beim Schauspieler, wobei für Berthold Brecht (1898-1956), die gesellschaftliche Funktion des Theaterspielens selbst ein Anliegen ist.

Es soll jedoch im Weiteren nicht auf Unterscheidungen eingegangen werden, sondern das aktive Theaterspielen steht im Vordergrund dieser Arbeit. Es sind die ganz elementaren Bereiche des Improvisierens mit – und Gestaltens von Figuren und Figurenkonstellationen, welche näher betrachtet werden. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird in den meisten Fällen von einem Spieler die Rede sein, was darauf hinweist, dass eigentlich jeder Mensch Theater spielen kann. In Fällen jedoch, in welchen der Autor den Begriff des Schauspielers benutzt, um auf die Profession hinzuweisen, wird dieser Begriff beibehalten. Das Theaterspiel baut auf Wahrnehmungen, Erfahrungen, Erinnerungen und Verhaltensformen auf.

Die Theaterarbeit ist mit der Hoffnung verbunden, ein Wachstum der persönlichen Ausdrucksfähigkeit zu ermöglichen, um eine Steigerung der Wahrnehmung des eigenen Ichs zu unterstützen. Die Erprobung außerindividueller Verhaltensmuster sowie die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichten bilden feste Bestandteile der Theaterarbeit (vgl. Göhmann 2004, 119).

Die spielerische Suche über Körperarbeit, szenische Improvisation, und Schauspielübungen werden zu einem ästhetischen Doppelereignis für Spieler und Zuschauer.

„Über das Spiel nähert man sich der Rolle an, über den spielerischen Umgang mit der Rolle entsteht der Anteil des Spielers an einem Theaterereignis, das Theaterspiel symbolisiert mit seinen spezifischen Zeichencodes den Bezug zwischen sozialer und theatraler Wirklichkeit“ (Göhmann 2004, 137).

Die Annahmen Göhmans zu „theatralen Wirklichkeiten“ verweisen darauf, dass die Theaterarbeit dem einzelnen Spieler einen Zugang zur Wirklichkeit, als Relation System-Umwelt, verstehbar macht. Die handlungsorientierte Umsetzung der Theaterpraxis macht in dieser Arbeit nicht nur einen „Umgang mit Wirklichkeiten als Konstruktion bewusst“ (Göhmann 2004, 138), sondern es wird ansatzweise von einem Umgang mit eigenen Empfindungen als Konstruktionen ausgegangen. In Anlehnung an die Konzeption Göhmans zur Theaterpädagogik, verweist auch diese Arbeit auf das Grundverständnis, dass „Erkenntnisse nicht als Repräsentation von Welt zu verstehen sind, sondern durch das handelnde Konstruieren von Wirklichkeiten durch den einzelnen innerhalb des Prozesses des Lebens entstehen“ (Göhmann 2004, 139).

### **3.2 Auf der Suche nach einem theatralen Moment**

Im Zusammenhang mit dem Theaterspielen werden unterschiedliche Begriffe aufgegriffen, um zu versuchen, die spezifische Wahrnehmungssituation des Theaterspiels zu charakterisieren. Es wird von einer intuitiven Ebene ausgegangen, welche sich während des improvisierenden Spielens entfalten kann (vgl. Spolin 2005, 34).

Die Theaterpädagogin Viola Spolin beschreibt den Moment des Improvisierens anhand des Begriffs der Spontaneität, zu improvisieren charakterisiert demnach ein „Moment persönlicher Freiheit, in dem wir mit der Realität konfrontiert sind, sie wahrnehmen und erforschen und angemessen handeln. In dieser Realität funktionieren die Aspekte unserer Persönlichkeit als ein organisches Ganzes. Es ist ein Zeitpunkt der Entdeckung, der Erfahrung und des kreativen Ausdrucks“ (Spolin 2005, 18).

Im Zusammenhang mit der Präsenz des Schauspielers wird von sich ausbreitenden Atmosphären und von aufkommenden Energien gesprochen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 160). Der Zuschauer scheint in irgendeiner Weise die Präsenz des Darstellers zu spüren, es wird von einer Kraft oder Energie ausgegangen, welche den Fokus und die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu fesseln scheint, oder auch von einer Beherrschung des Raumes durch den Akteur, welche zu einer intensiven Erfahrung der Gegenwärtigkeit oder starken Präsenz führt. Es wird von einer Fähigkeit des Darstellers ausgegangen, durch die Beherrschung bestimmter Techniken und Praktiken eine Präsenz zu erzeugen (a.a.O, 166).

Im Zusammenhang mit dem aktiven Spielen in der Gruppe wird von einem spürbaren kollektiven Wärmestrom berichtet. Der Spieler erfährt sich selbst demnach nicht nur im Kollektiv der Gemeinschaft, sondern seine persönlichen Erfahrungen und seine aktive Teilnahme als Spieler sind entscheidend für die Entstehung dieser Gemeinschaft. Der Spieler ist hier nicht nur ein Teilnehmer, sondern wird zu einem aktiven Gestalter seiner Erfahrungen der Gemeinschaft. Die spezifische theatrale Erfahrung ermöglicht es, soziale Erfahrungen in eine ästhetische Form zu bringen, wobei der ästhetisch-gestaltende Prozess des Einzelnen erst durch partizipative Prozesse oder die Teilnahme der anderen entsteht (vgl. Wiese, Günther, Ruping 2006, 49ff).

Das Theaterspielen wird in dieser Arbeit als soziale Kunstform angesehen. Diese Kunstform kann wie sonst keine andere zum Beispiel durch einen spürbaren kollektiv-mythologischen „Wärmestrom“ erfahrbar werden. Ganz im Sinne von Winnicotts (1971) Freiräumen oder „Übergangsräumen“, welche dem Kind eine spielerische Erkundung der Welt oder Schöpfung ermöglichen, wird hier betont, dass „die Erarbeitung einer fremden Rolle, die Spiegelungsübungen sowie die improvisierenden Impulsketten der theatralen Arbeit“ nicht nur magisch und ritualisiert wirken, sondern dass sie es auch tatsächlich sind (Wiese, Günther, Ruping 2006, 53). Die Rückbesinnung auf Rituale ermöglicht es anhand mythischer Bilder, Unverständliches verstehbar oder erfahrbar zu machen. Es zeigt sich, dass allen mimetischen, sozialen Interaktionen noch etwas Mythologisches anhaftet (ebd.). Das Besondere am Theater wäre nun, dass es jedem Einzelnen ermöglicht, diese mythischen Selbsterfahrungen in einem sozialen Raum zu erleben.

Im Zusammenhang zu mythologischen Erfahrungen können auch Märchen, Erzählungen und Träume auf die Naturphänomene des Sturmes oder des Donners hinweisen oder nach Wundt als deren Affekte auf den Menschen, welche ihn zum Phantasieren und zur Symbolbildung anregen (vgl. Schmidbauer 2001, 133). In einem psychoanalytischen Zusammenhang wird die kathartische oder heilende Wirkung von mythologischen Erfahrungen betont, sie bilden einen einzigartigen Zugang zu den Unbewussten Selbstanteilen des Menschen. In dieser Arbeit wird versucht, sich auf einen Zugang zu konzentrieren, welcher ganz im Sinne der Philosophin Susanne Langer der Überzeugung folgt, „daß die Symbolbildung eine ebenso ursprüngliche und unvermeidliche Tätigkeit des Menschen ist, wie Essen, Schauen oder Sichbewegen ...“ (Schmidbauer 2001, 119).

Auf der Suche nach einer solchen ursprünglichen Tätigkeit des Menschen entsteht im Zusammenhang zu dieser Arbeit, aus den Beschreibungen zu einem „Moment von Verbundenheit, Intensität, Spannung und Gegenwärtigkeit“, welcher durch das kollektive Erlebnis des Theaterspielens entsteht (Wiese, Günther, Ruping 2006, 72). Um ein theatrales Lernen zu beschreiben wird hier auf sehr unterschiedliche Zugänge hingewiesen, diese spiegeln sich in den Begrifflichkeiten der Aleatorik, des Stillstands und der Gegenwartsidentität wieder (Wiese, Günther, Ruping 2006, 72ff).

Diese unterschiedlichen Standpunkte versuchen, von einem zufälligen Augenblick der Befreiung und einem plötzlichen Innehalten in einem körperlichen Ausdruck, auf einen theatralen Moment hinzuweisen. Diese Zugänge werden in diese Arbeit aufgenommen und in ihrem engen Zusammenhang mit dem Selbstempfinden dargestellt.

Diese Verbindung zu dem Selbstempfinden ergibt sich aus den Beschreibungen Sterns (2010) zu einem Moment im Erleben von Bewegungen. Durch unsere Bewegung entstehen in dieser Sichtweise unterschiedliche zeitliche Abfolgen, „There is a temporal contour or time profile of the movement as it begins, flows through, and ends“ (Stern 2010, 4). Für Stern wird hier verdeutlicht, dass mit dem Empfinden von Bewegungen auch im Geiste ein sinnliches Zeitgefühl entsteht, „Therefore a sense of time, its shape and duration is created in the mind, along with the movement“ (Stern 2010, 4). „After all, time is a human invention“ (Stern 2010, 4). „In addition, movement has to happen in space, so a sense of a space is defined by the movement“ (Stern 2010, 4).

In diesem Lichte scheinen Bewegungen mit einem Gespür für die Zeit und für den Raum verbunden zu sein, dieses Gespür, Empfinden, Wahrnehmen oder Empfindungsvermögen scheint sich ebenso im menschlichen Geiste durch einen realen Raum und in der Folge auch einen imaginären Raum, beziehungsweise durch ein reales Gespür des menschlichen Geistes bemerkbar zu machen. In Stern 2010 findet die Charakteristik des „theatralen Moments“ volle Zustimmung und Übereinstimmung.

„*Theatrale Momente* wären dann jene Augenblicke, in denen die unkommunizierbare ästhetische Erfahrung sich als kollektiver Eindruck (und Ausdruck) von *Stimmigkeit* und *Intensität* sozialisiert“ (Wiese, Günther, Ruping 2006, 74).

Zusammenfassend kann der Moment des Theaterspielens als ein „Moment persönlicher Freiheit“ (Spolin 2005) des Einzelnen aufgefasst werden, im Raum des Theaters entsteht eine Erfahrung der „starken Präsenz“ (Fischer-Lichte 2004) und die Erfahrung des gemeinsamen Spielens kann als spürbarer „kollektiv-mythologischer Wärmestrom“ (Wiese, Günther, Ruping 2006) empfunden werden.

Der hier beschriebene Ansatz geht davon aus, dass es neben der schrift-sprachlichen Kommunikation und der Kommunikation anhand unterschiedlicher Ausdrucksformen wie Gestik, Mimik, Sprechweise und Haltungen, auch noch eine weitere Form der Kommunikation gibt, das darstellende Spiel. Das darstellende Spiel kann hier als Medium zur Kommunikation begriffen werden, welches zu einer „Emanzipation der eigenen Haltungen und Verhaltensweisen von ihrem gesellschaftlichen Bezugsrahmen“ anregen kann (Wiese, Günther, Ruping 2006, 129).

Die Überlegungen zu dem eigenen darstellerischen Charakter können dazu ermutigen, eigene Vorannahmen zu hinterfragen, um auf eine große Variabilität von Möglichkeiten und Verknüpfungen hinzuweisen. Vielleicht gelingt es hier, im Hinblick auf ein charakteristisches Element des Als-ob, im Erleben selbst, einen freien Raum für Re-Interpretationen wahrzunehmen.

Theatralität, als Ausdrucks- und Verständigungsform des Menschen umfasst das darstellerische Spiel, das darstellerische Verhalten, bis hin zur darstellerischen Kunst.

Eine „theatrale Kommunikation“ würde die ästhetische Funktion von Lebensäußerungen hervorheben (Wiese, Günther, Ruping 2006, 124ff). In Anlehnung an die personenzentrierte Therapie von Schmid kann das Spiel als zweck- und methodenfreier, offener Raum zur Begegnung aufgefasst werden (Schmid 1994, 303). Das Theater als Verkörperung des menschlichen Lebens, seiner Beziehungen und mentalen Aktivitäten biete demnach dem „Spiel des Lebens“ eine ebenso vortreffliche Bühne wie die Gruppentherapie (Schmid 1994, 313). Der Kern des Theaters wird von Schmid als Begegnung zwischen schöpferischen Menschen beschrieben (Schmid 1994, 329).

### **3.3 Beispiele zum Theaterspielen – eine Praxis der Sensibilisierung des Selbstempfindens**

In den Ausführungen zum Theaterspielen wurde nach Antworten auf folgende Fragen gesucht: Welche Erfahrungen macht der Spieler während des aktiven Spielens mit der Darstellung einer Figur? Was macht die besondere Situation einer Bühne, als Raum des Theaters aus? In welcher Weise kann ein Theaterspielen den Spieler für sein Selbstempfinden sensibilisieren?

In diesem Zusammenhang ergeben sich unterschiedliche Fragen zu den Bereichen der Selbstempfindungen von Daniel Stern. Wie kann das subjektive Erleben von Bewegungen beschrieben werden? Kann der Mensch sich verändern, sein Selbst, sein Wollen oder gar sein Denken empfinden? Wie können unbewusste Selbstempfindungen ansatzweise bewusst werden?

Wie wird das interpersonale Leben erlebt? In welcher Weise könnte die Eigenart der Sprache als verbale Darstellung thematisiert, empfunden werden? All diese Fragen scheinen nach einer Antwort zu verlangen, wie ein Gefühl für die eigene Identität oder die eigene Präsenz entsteht.

Zusammenfassend wurde von unterschiedlichen Erfahrungen, wie die der eigenen Spontaneität (Spolin 2005), der starken Präsenz (Fischer-Lichte 2004), sowie von mythischen Erfahrungen im Kollektiv, berichtet (vgl. Wiese, Günther, Ruping 2006).

Schon hier zeigen sich die Schwierigkeiten des Vorhabens, ein subjektives Erleben von ästhetischen Erfahrungen beschreiben zu wollen.

Das Theaterspielen bleibt eine Praxis, welche nur unmittelbar erfahren werden kann, gerade deswegen werden in dieser Arbeit praktische Beispiele zum Theaterspielen angeführt, um unterschiedliche Formen von Theatertechniken zu erkennen und zu verstehen, wie diese das Selbstempfinden für die Wahrnehmung und eine Re-Organisation des Selbst sensibilisieren können. Das Theater braucht den Zuschauer, es lebt von seinen Zuschauern, dessen Anwesenheit den Raum der Bühne erst entstehen lassen.

Das spielende Subjekt wird in der Situation des Theaterspielens zum Objekt künstlerischer Gestaltung, die Aufmerksamkeit des Spielers wird auf diese gestalterische Erfahrung gelenkt (Göhmann 2004, 118). Der Mitspieler ist entscheidend für den Spieler, um die Differenz zwischen den Figuren, aber auch zwischen den unterschiedlichen Arten und Weisen von Interaktionen erfahrbar zu machen. Der Frage nach dem Bezug des Theaterspielens zum Selbstempfinden wird in den unterschiedlichen Beispielen zum Theaterspielen nachgegangen. Gerade weil im Theaterspielen sehr wesentliche Elemente des Erlebens und Selbsterlebens auftauchen, wie beispielsweise Erinnerungen an alltägliche Begebenheiten, werden die Wahrnehmung und das Selbstempfinden in dieser Arbeit zu Kernpunkten des Theaterspielens und zum Fokus der Fragestellung. Um sich an das Selbstempfinden, die eigenen Erinnerungen und die eigene Vergangenheit anzunähern, kann im Übungsraum des Theaterspielens eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Wahrnehmung der Umwelt entstehen. In diesem vorbereitenden Raum geht es nicht nur darum, eine Rolle zu spielen, sondern dieser Raum erhält beim Theaterspielen die Möglichkeit, Abstimmungsprozesse, Affekte und Emotionen sowie ein Gespür für den Raum und die Zeit dieses interaktiven Raums in sich aufzunehmen.

Diese Beobachtungen werden in Übungen zum Theaterspielen sowie im alltäglichen Leben genutzt, um unterschiedliche Figuren entstehen zu lassen. Viola Spolin (2005) gilt als die Entwicklerin von spielerischen Formen der Theaterarbeit.

In ihren Büchern hebt sie hervor, dass Improvisationstechniken nicht nur für den Bereich des Theaters geeignet sind, sondern auch in den Bereichen der Pädagogik und der Therapie, dazu anregen können, unterschiedliche Beispiele zum Theaterspielen auszugestalten. Unterschiedliche Theater Techniken können und müssen in dieser Arbeit nicht nur als Kommunikationstechniken verstanden werden, sondern als Zugänge zu unterschiedlichen Empfindungsbereichen. Die Beschreibungen der Beispiele beziehen sich zwar auf die Praxis des Theaterspielens, eine Gruppe von, am Schauspiel interessierten Personen versammelt sich, nicht um vorrangig die Produktion eines Theaterstücks anzugehen, sondern um das Schauspielen zu erlernen, um Ausdruck und Expression bereits in kleinsten Sequenzen und nicht nur kontextualisiert zu erfahren. Aus diesem Grunde steht der Prozess des Theaterspielens hier im Zentrum der Betrachtungen. Das Interessante, an diesem Entstehungsprozess einer Bühne teilzuhaben, liegt in den vielen Möglichkeiten, sich selbst in Aktion zu erleben und in diesem Moment gleichzeitig seiner eigenen Wandlungsfähigkeit, seiner eigenen, auftauchenden Selbstempfindungen oder seinen eigenen auftauchenden Möglichkeiten gegenüber zu stehen, denn alles scheint nur eine Bühne zu sein.

Zunächst werden Beispiele vorgestellt, die sich vor allem auf den körperlichen Ausdruck des Spielers konzentrieren. Das Spielen selbst erlaubt es, persönliche Techniken und Fähigkeiten für das Spielen zu entwickeln, zu Spielen bedeutet zu allererst den ganzen Spaß und die Erregung zu genießen, die das Spielen zu bieten hat (vgl. Spolin 2005 18ff).

Die Didaktik dieses Prozesses erzeugt bestimmte Abläufe und Fokussierungen. In einem ersten Schritt wird der Aufbau eines *Beispiels*, in Form einer Übung geschildert, um diese praktisch nachvollziehbar zu machen. In einem zweiten Schritt werden unterschiedliche *Variationen* dieser exemplarischen Übung aufgezeigt, um auf die große Vielfalt an Möglichkeiten zum Ausgestalten von Übungen hinzuweisen. Der *Punkt der Konzentration* oder der Aufmerksamkeit ermöglicht es, einzelne Elemente des Spiels zu isolieren und genauer zu betrachten. Die Spieler konzentrieren sich auf diesen beweglichen, sich verändernden Punkt, welcher sie beispielsweise auf unterschiedliche Details ihres Gefühlserlebens aufmerksam machen kann (vgl. Spolin 2005, 37f).

Das *Fazit* gibt dieser Arbeit die Gelegenheit, das jeweilige Beispiel ansatzweise mit der Theorie der Selbstempfindungen Sterns zu verbinden und in einer Überschrift eine mögliche, offen gehaltene Aussage zu formulieren, welche eine Annäherung zwischen den Themenbereichen des Selbstempfindens und des Theaterspielens erst ermöglicht und sich hauptsächlich auf das jeweilige Beispiel bezieht.

Die Beispiele sind zu einem überwiegenden Teil dem Körpertheater von Jacques Lecoq (1921-1999) entnommen. Lecoq war ein französischer Schauspiellehrer und Gründer einer Lehre vom Theaterschaffen, welche 1956 zur Gründung einer der bedeutendsten zeitgenössischen Schauspielschulen in Paris führte. Ausgehend von sportlichen Bewegungen, von Körpern in Bewegung und Ruhe, wird ein neuer Zugang hin zum Theaterspielen beschrieben.

Die unterschiedlichen Übungen folgen einer Entwicklung vom Einfachsten hin zum Komplexesten, von körperlichen Techniken hin zum dramatischen Ausdruck, sowie vom Realen hin zum Imaginären. Ein weiterer Teil der Beispiele ist dem Schaffen von Keith Johnstone (2006) entnommen, der als Dramaturg und Schauspiellehrer diese neuen Arten der Improvisation erfand und für seine Workshops an Schauspielschulen und Universitäten bekannt ist. Johnstone verfolgt das Ziel, bei den Spielern schrittweise ihre eigenen spontanen Kräfte zu befreien. Zum Aufbau von Improvisationsübungen waren des Weiteren die Anmerkungen des Körpertherapeuten Radim Vlcek (2003) hilfreich, seine Reihenfolge von Übungen folgt der Steigerung der psychischen Belastung des Einzelnen. Ausgehend von dem Gehen im Raum mit der Gruppe, der Situation im Kreis mit der Gruppe, bahnt sich der Weg hin zu einem Auftritt auf der Bühne, vor der Gruppe.

Zusammenfassend wird für die Beschreibungen zu den Beispielen des Theaterspielens einerseits auf das Körpertheater von Jacques Lecoq und andererseits auf das Improvisationstheater von Keith Johnstone, Viola Spolin und Radim Vlcek zurückgegriffen. Das Werk eines Schülers des großen Theaterreformers Konstantin Sergejewitsch Stanislavskij (1863-1938) „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ verweist schon in seinem Titel auf die Auseinandersetzung des Schauspielers mit seiner Selbstwahrnehmung auf der Bühne.

Wenn Theater als soziale Interaktion verstanden wird und die Theaterpädagogik als ein Ansatz zur Gestaltung dieser Interaktion, kann sie auf die Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie zurückgreifen, um dem Theaterpädagogen und der Theaterpädagogin einen Orientierungsrahmen zum Verständnis von ubiqueren Themen und Konflikten menschlicher Entwicklung zu vermitteln. Diese Themen können zu sinnvollen Inhalten der theaterpädagogischen Arbeit werden (vgl. Koch 2003, 88f). Neben Überlegungen zur Theatralisierung von Lehr- und Lernprozessen, umfasst die Theaterpädagogik heute das gesamte Spektrum künstlerischer, pädagogischer und sozial-therapeutischer Theaterarbeit, mit allen gesellschaftlichen Gruppierungen (vgl. Göhmann 2004, 90).



## **4. Die Grundelemente des Selbstempfindens als Formen der Vitalität**

Nach Stern können die Erkenntnisse der „Formen der Vitalität“ einen Zugang zur unbewussten inneren Welt des Menschen herstellen. Die Entwicklung nimmt ihren Ausgangspunkt im Empfinden von Bewegungen. Jeder Mensch entwickelt demnach seine eigene dynamische Signatur von Bewegungen, seine eigene Form der Vitalität. Dieses Selbstempfinden bildet den Ausgangspunkt, um die subjektiven Erfahrungen von sich Selbst und dem Anderen in das Leben zu integrieren, sie bestimmt die Wandelbarkeit des Menschen (vgl. Stern 2010, 11ff).

Diese Themen leiten zu der Frage, wie die unterschiedlichen Grundelemente des Selbstempfindens und ihre unterschiedlichen Ausdrucksformen zu Beginn unseres Lebens entstehen. Wie entstehen unterschiedliche Arten und Weisen der Darstellung? Wie lernt ein Akteur des Lebens seine innere Gefühlswelt darzustellen oder in eine äußere Darstellung zu verwandeln oder zu übersetzen? „Concerning the ‘translation’ from inner musings to theatrical enactment, many of the ‘translations’ have to do with vitality forms...“ (Stern 2010, 93).

In diesem Zusammenhang kann auch im Theater die Aufmerksamkeit auf die Bewegung, die Handlung und das Geschehen gelenkt werden. Zum Beispiel kann eine Handlung, wie das Fegen eines Hofes mit einer liebevollen oder einer ablehnenden Haltung ausgeführt werden. Jeder Zuschauende wird diese innere Haltung, welche dieser Tätigkeit, diesem Vorgang zugrunde liegt, erkennen, auch wenn der Handelnde das Gegenteil behauptet. „Im Leben wie im Theater wirken die Vorgänge in ihrer Ganzheit“ (Kotte 2005, 20). Im Theater entsteht eine besondere Form der Interaktion, welche es erlaubt, ein menschliches Verhalten in bestimmten, hervorgehobenen Situationen zu beobachten, im Grunde werden die vielfältigen Erscheinungen von Ausdrucksformen dargestellt, so wie sie auch im alltäglichen Zusammenleben erlebt werden (ebd.). In dieser Sichtweise scheinen Erzählungen ihren Ausgang sowohl in einer realen Handlung als auch in Gefühlen und Selbstempfindungen zu nehmen. Die Untersuchung dieser Arbeit beginnt mit der Frage nach der Entstehung des Selbstempfindens und wendet sich der Suche nach persönlichen Formen des Ausdrucks zu.

Über das subjektive Erleben des Miteinanders entsteht die Suche nach den Spuren der Vitalität in Erzählformen, sowie in Gedankenvorgängen. Das Entstehen des Selbstgefühls würde demnach den Formen der Vitalität folgen und zu einem Verstehen ihrer Bedeutungen für die eigene Lebensgeschichte führen.

## **4.1 Das subjektive Erleben von Bewegungen**

Im Folgenden wird die Auseinandersetzung Sterns mit den frühen Wahrnehmungsformen des Säuglings in ihrem, von Stern selbst, oft angegebenen engen Zusammenhang mit dem schöpferischen Erleben des Menschen dargestellt. Die Verknüpfung von Erlebnisweisen bildet bei Stern den Ausgangspunkt, welcher ihn zu einer Differenzierung von unterschiedlichen komplexeren Systemen führt. Aus diesem Grunde muss die Art und Weise der Wahrnehmung, der Frage nach den übrigen Selbstempfindungen, vorangestellt werden. Erst durch diese neue Bewertung der Wahrnehmung ergibt sich bei Stern eine Reihe von sehr elementaren Fragestellungen. Wie ist es beispielsweise möglich, dass wir in der Lage sind, uns bekannte Menschen nur anhand ihrer Bewegungsmuster und Konturen, zu identifizieren. Es ergibt sich die Frage nach den Entwicklungszusammenhängen, die sich aus den Bewegungen und dem Bewegungsausdruck ergeben. Ausgehend von dem Hintergrund, eine Art des Erlebens und der Ausdrucksfähigkeit zu untersuchen, kann hier nach der künstlerischen Ausdruckskraft von Bewegungen gesucht werden und eine poetische Sichtweise auf Bewegungserfahrungen entstehen.

### **4.1.1 Von globalen Merkmalen des Erlebens**

Wenn wir einen Gegenstand berühren, dann scheint es ganz natürlich, dass die Tast- und Seheempfindungen miteinander verbunden werden, einen Tisch, den man berührt, ist der gleiche Tisch als der, den man sieht. In der Aussage, dass es uns wie selbstverständlich erscheint, Wahrnehmungserlebnisse einer Sinnesmodalität in eine andere zu übertragen, spiegelt sich eine der Kernthesen von Sterns Theorie der Entwicklung des Selbstempfindens wieder.

Schon zwanzig Tage alte Kinder zeigen in Experimenten (Melzoff und Borton 1979), dass sie nur anhand des Saugens an einem Schnuller mit Noppen, diesen anhand von Bildern unterschiedlicher Schnuller wieder erkennen können. Das Fühlen und das Sehen scheinen sich immer aufeinander zu beziehen. Es stellt sich die Frage, ob die Wahrnehmung im Grunde einheitlich ist (vgl. Stern, 74f) (vgl. Dornes 2004a, 46).

Aus dieser Vermutung ergeben sich neue Sichtweisen, welche nicht mehr versuchen, einzelne Sinneswahrnehmungen zu erklären, sondern es wird im Besonderen untersucht, wie die Einheit der Sinne im Alltag wahrgenommen werden kann.

Nach Stern verweist die amodale Wahrnehmung, so seine These, auf eine angeborene Fähigkeit, welche die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Sinnesorgane miteinander in Beziehung setzen. Schon die generelle Wahrnehmungsweise der Säuglinge könnte demnach so umfassend, oder „global“ sein, dass die amodalen Eigenschaften jeder beliebigen Modalität aus jedem Bereich des menschlichen Ausdrucksverhaltens in Aktion gesetzt und erkannt werden können. Diese Eigenschaften werden gewissermaßen abstrakt repräsentiert und anschließend in andere Modalitäten übersetzt (Stern, 74ff). Nach Stern bestehen diese abstrakten Repräsentationen nicht aus Bildern, Tönen oder haptischen Eindrücken und benennbaren Objekten, sondern aus Formen, Intensitätsgraden und Zeitmustern, welche die „globalen` Merkmale des Erlebens“ darstellen (Stern, 80).

Stern befasst sich darüber hinaus mit der Frage nach der Beschaffenheit des „Gefühls“, welches als Auslöser der amodalen Wahrnehmung gelten könnte. Nach Heinz Werner (1948) sind es die Affekte, welche als Art supramodale „Währung“ unabhängig von den stimulierten Modalitäten sind. Die „gefühlsmäßige Wahrnehmung“ lässt beispielsweise eine Farbe froh oder traurig erscheinen. Affekte sind zum einen nicht an bestimmte Wahrnehmungsmodalitäten gebunden, zum anderen sind sie charakteristisch für das Erleben des Miteinanders (vgl. Stern, 82ff). Stern nimmt an, dass im Bereich der Affekte zudem eine angeborene Fähigkeit existieren muss, welche auf eine einheitliche Welt- und Selbsterfahrung von Lebensbeginn an hinweist.

Diese Überlegungen lassen vermuten, dass die Entwicklungsaufgabe nicht darin besteht, unterschiedliche Hör-, Seh-, oder Fühlwelten Welten, zu einer einheitlichen Welt zu

koordinieren, sondern dass sich eine einheitliche Welt „im Laufe der Entwicklung in viele Welten aufgliedert“ (Dornes 2004a, 86).

#### **4.1.2 Vitalitätsaffekte – eine Ausdrucksfähigkeit**

Die Erforschung unterschiedlicher Gesichtsausdrücke und der Mimik führte bei Stern nicht zu einer Auflistung unterschiedlicher kategorialer Affekte wie beispielsweise der Freude, der Trauer oder des Zornes. Aus diesem Ansatz heraus, richten sich die Forschungsfragen Sterns nicht an unterschiedliche Charaktereigenschaften oder an die basalen Dimensionen von Affekten wie der Erregung und der Lust, sondern an andere Gefühlseigenschaften und Erlebnisformen.

Neben den amodalen Wahrnehmungseigenschaften beschreibt Stern eine dritte Art des Erlebens, welche unmittelbar aus der Begegnung mit Menschen entsteht (Stern, 83ff). Wird zum Beispiel eine Armbewegung beobachtet, dann wird die Geschwindigkeit oder die Breite der Darbietung wahrgenommen, unmittelbar wird die Armbewegung jedoch als „heftig“ oder „schwungvoll“ erfasst (vgl. Stern, 225). Ärger und Wut können zum Beispiel als „schneidend“ oder „aufbrausend“ erlebt werden. Beide Male sind die Gefühlsqualitäten stark und unangenehm, und doch unterscheiden sie sich in ihrer vitalen Empfindung.

Das Problem, sich über unmittelbare Erlebnisse auszutauschen verweist darauf, dass diese nur schwer vom herkömmlichen Wortschatz beschrieben werden können. Stern bezeichnet diese Erlebniseigenschaften als „Vitalitätsaffekte“. Auch Handlungen können auf der Basis von vitalen Qualitäten erfasst und über die Formen ihres Ausdrucks in ihrer Bedeutung verstanden werden. Das Erleben wird als Teil des Selbstempfindens oder als ein Teil subjektiver Skripts von Lebensgefühl und Vitalität verstanden. Zum Beispiel wird ein weicher, runder Tonfall in der Stimme meist von sanften und ruhigen Bewegungen begleitet oder ein ärgerlicher, heftiger Tonfall von ruckartigen Bewegungen (vgl. Dornes 2004a, 85). In einem pädagogischen Zusammenhang beschreibt der Dramaturg Johnstone, dass seine Schüler in seinen Kursen zur Improvisation genau diese Wechselwirkung des Selbstempfindens erfahren und auf sie aufmerksam werden. Im aktiven Spielen wird erstaunlicherweise festgestellt „daß scheinbar unzusammenhängende Dinge einen so starken Einfluß aufeinander

haben; es scheint unsinnig, daß die Fußstellung einen Einfluss haben sollte auf den Satzbau und den Blickkontakt; doch so ist es“ (Johnstone 2006, 72).

Dornes betont an dieser Stelle, dass diese Gemeinsamkeiten von Ereignissen das Welt- und Selbsterleben vereinheitlichen, sie können als Regelmäßigkeiten im Selbsterleben gekennzeichnet werden (vgl. Dornes 2004a, 86).

Nach Stern können „Vitalitätsaffekte“ als eine Art und Weise beschrieben werden, Empfindungen und Ausdrucksverhaltensweisen in ihrem Prozess zu erleben.

„Es gibt tausend Arten, zu lächeln oder von einem Sessel aufzustehen, tausend Ausführungsvarianten jedes beliebigen Verhaltens, und jede verkörpert einen anderen Vitalitätsaffekt“ (Stern, 86). Als Beispiele dieser Ausdrucksfähigkeit nennt Stern die Künste des Marionettentheaters und des abstrakten Tanzes, denen es gelingt, ohne Mimik oder Gesten Vitalitätsaffekte anhand von Aktivierungskonturen sichtbar zu machen. Diese Künste scheinen nicht auf eine Mimik und konventionalisierte Gesten oder Haltungen angewiesen zu sein, um Gefühle zu vermitteln. „Dennoch können wir die verschiedenen Vitalitätsaffekte an den Aktivierungskonturen erkennen, die sich in der Art, wie sie sich allgemein bewegen, abzeichnen“ (Stern, 87). In einer ähnlichen Weise wie der Erwachsene den Tanz erlebt, würde demnach schon der Säugling versuchen, Handlungen anhand ihrer „Vitalitätsaffekte“ einzuordnen und sich zum Beispiel nur anhand von Bewegungsmustern angesprochen fühlen (vgl. Stern, 86f).

„Abstrakter Tanz und Musik sind ausgezeichnete Beispiele für die Ausdrucksfähigkeit der Vitalitätsaffekte. Der abstrakte Tanz führt dem Zuschauer/Zuhörer eine Vielfalt an Vitalitätsaffekten mitsamt ihren Abwandlungen vor, ohne auf eine Handlung oder kategoriale Affekte zurückzugreifen, aus denen man Vitalitätsaffekte erschließen könnte. Fast immer versucht der Choreograph, nicht einen spezifischen Gefühlsinhalt als vielmehr eine Art des Fühlens auszudrücken“ (Stern, 87). Der Topos ist nicht die Mitteilung von einem „spezifischen Gefühlsinhalt“, wie beispielsweise der Freude oder Trauer, sondern vielmehr ist es „eine Art des Fühlens“ (vgl. Langer 1967), welche ausgedrückt wird (Stern, 87).

Diese Art des Fühlens ist für Stern sehr weit reichend und grundlegend für das Selbst, sie ist bedeutend, für die interpersonale Abgestimmtheit zwischen den Menschen und

die Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls. Gleichzeitig wird die Art des Fühlens zu einem Kern von sich selbst, zu einem tragenden Element des Selbst, welches zur Unverwechselbarkeit einer jeden Identität beiträgt.

„Wie der Erwachsene den Tanz, so erlebt der Säugling seine soziale Welt in erster Linie als Welt der Vitalitätsaffekte, bevor sie sich zu einer Welt formaler Handlungen entwickelt. Sie weist auch eine Analogie zur physischen Welt der amodalen Wahrnehmung auf, die in erster Linie eine Welt abstrahierbarer Eigenschaften wie Form, Anzahl, Intensitätsstufe usw. darstellt und nicht etwa aus gesehenen, gehörten oder getasteten Dingen besteht“ (Stern, 87-88).

#### **4.1.3 Der poetische Körper**

Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Gemeinsamkeiten von Ereignissen auch in Vorstellungen des Theaters unmittelbar empfunden und beobachtet werden. In Aufführungen wird demnach nicht nur versucht spezifische Gefühlsinhalte zu vermitteln, sondern es wird zudem immer eine Art und Weise des Fühlens ausgedrückt. Die Aufmerksamkeit kann auf die Zeitmuster oder den Rhythmus, sowie die Intensität oder die Kraft einer ausgeführten Bewegung oder eines Ausdrucks gelenkt werden. Nach Fischer-Lichte kann die „Materialität des Performerkörpers“ als besondere individuelle Körperlichkeit erfasst werden (Fischer-Lichte 2004, 145).

Es wurde schon hervorgehoben, dass es unterschiedliche Zugänge oder Begriffe gibt, anhand welcher versucht wird, die Erfahrungen während des Theaterspielens zu beschreiben. Es wurde beispielsweise von einer intuitiven Ebene ausgegangen, welche sich während des improvisierenden Spielens entfalten würde (vgl. Spolin 2005, 34). Unter anderem wurde von einem spürbaren kollektiven Wärmestrom berichtet (vgl. Wiese, Günther, Ruping 2006, 50). Im Zusammenhang mit der Präsenz des Schauspielers wird des Öfteren von sich ausbreitenden Atmosphären und von aufkommenden Energien ausgegangen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 160). Hier wird sichtbar, mit welchen Schwierigkeiten die Beschreibung solcher Zustände einhergeht, diese scheint nur anhand von Rückgriffen auf Metaphern, Vergleiche und Gefühle möglich. Dieser Sprache oder Metapher und Auffassung nach kann der Körper als

poetisch aufgefasst werden. Im Folgenden kann diese Auffassung kurz erläutert werden, weil sie im Zusammenhang mit den von Stern beschriebenen „Vitalitätsaffekten“ einen spezifischen Blick auf die „Kraft“ von Bewegungen des Theaters zulässt.

Der Schauspiellehrer Jacques Lecoq beschreibt in seinem Buch „der poetische Körper“ seine Lehre vom Theaterschaffen. Die Annäherung des Theaterspielens an die Künste wird anhand des „gemeinsamen poetischen Grundes“ erklärt. Dieser gemeinsame poetische Grund kann als abstrakte Dimension aus Räumen, Licht, Farben, Materialien und Klängen aufgefasst werden. All diese Elemente werden durch Erfahrungen und Empfindungen im Körper gespeichert, beispielsweise hinterlässt alles Gesehene und Angefasste seine Spuren im Körper und seinen Bewegungen. Aus diesem gemeinsamen Grund von unterschiedlichen Empfindungen entwickelt sich nach Lecoq, die Lust, etwas zu erschaffen (vgl. Lecoq 2003, 69ff).

In unterschiedlichen Übungen fordert Lecoq die Spieler beispielsweise dazu auf, ohne nachzudenken, in ihren Bewegungen auf Farben zu reagieren. Eine Farbe bewegt sich nicht wirklich, die Bewegung sieht man nicht, dennoch kann sie Emotionen wachrufen oder evozieren und „kann uns in Bewegung, in *Bewegtheit* versetzen bis hin zu tiefstem *Bewegtsein*“ (Lecoq 2003, 70). Lecoq beschreibt, dass zur Farbe Rot meist Explosionsbewegungen ausgeführt werden, wobei das Rot, zumeist in der hohen dynamischen Spannung des Moments genau vor der Explosion, zum Vorschein kommt (ebd). In einer gleichen Weise können die unterschiedlichen Elemente als Inspirationen für Bewegungen betrachtet werden. Beispielsweise kann der lebendige Widerstand des Wassers seinen Ausgang in den Bewegungen des Beckens haben und sich von dort aus auf den ganzen Körper übertragen, was Lecoq als „ganzheitliche Empfindung“ beschreibt. Im Gegensatz zum Wasser, wird die Bewegung des Feuers beschrieben als inneres Feuer und Verbrennung, nimmt diese Bewegung ihren Ausgang in der Atmung könnte ihre „dramatische Begründung im Gefühl der Wut“ liegen könnte (a.a.O, 120). Um die menschliche Natur genauer darzustellen, greift Lecoq auf die Dynamik oder den Rhythmus, den Raum und die Kraft von Tätigkeiten, Materialien und Elementen zurück. Für ihn scheint ein Transfer von Bewegungen der Umgebung und der Natur in Figuren und Situationen selbstverständlich zu sein. Das Feuer sprechen zu lassen, kann in diesem Zusammenhang bedeuten, Angst oder Wut zum Ausdruck zu bringen.

In einer umgekehrten Weise können in der menschlichen Figur, in bestimmten Momenten des Spiels, nach und nach die Elemente erscheinen, welche sie im Grunde charakterisieren (vgl. Lecoq 2003, 66). In dieser Sichtweise können alle Handlungen als poetische Bewegungen verstanden werden. „Eines Morgens erwacht das Meer! Der Wind kämmt sich im Bad! Der Baum zieht sich an!“ (Lecoq 2003, 66). Diese körperbezogene Auffassung des Theaters lässt nicht nur symbolische Darstellungen zu, sondern das Elementare dieser Herangehensweise, scheint in der physischen Aktion nach seiner „dramatischen Begründung“ zu liegen (vgl. Lecoq 2003, 28).

Lecoq arbeitet vor allem mit der Vergrößerung und Verkleinerung, mit dem Gleichgewicht und der Atmung sowie mit dem Ungleichgewicht und der Fortbewegung (a.a.O., 108ff). Ganz alltägliche Situationen können zur Grundlage für ein spielerisches Darstellen werden, es ist die Suche nach einem dramatischen Moment, die zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit wird. Wird beispielsweise bei einem winkenden Abschied oder beim Heben des Armes eingeatmet und beim Senken des Armes wieder ausgeatmet, kann nachempfunden werden, dass ein positives Abschiedsgefühl entsteht. Wenn jedoch das Gegenteil gemacht wird, dann ist der dramatische Zustand eher negativ (Lecoq 2003, 111). Im Sinne eines Darstellens kann die poetische Überhöhung von Gesten oder des Körpers sowie ihre Dramatisierung, als Möglichkeit angesehen werden, um Gefühle auszudrücken (vgl. Lecoq 2003, 67).

Wenn Stern von „Vitalitätsaffekten“ ausgeht, kann zum Beispiel die Art und Weise, sich „erdig“ zu fühlen oder den „Vitalitätsaffekt“ des „Erdig-Seins“, im Sinne einer durchgeführten Bewegung intensiver ergründet werden. Wird sich beispielsweise vorgestellt, ein Baum zu sein, dessen Wurzeln bis tief in die Erde vordringen, scheint sich der Körper „schwerer“ anzufühlen. Der Versuch, diese erfahrene „Schwere“ durch eine theatralische Überhöhung von Bewegungen oder Gesten auszudrücken, könnte demnach einen „schöpferischen Akt“ im Sinne einer bildlichen Darstellung ausmachen (vgl. Lecoq 2003, 70). Dornes weist darauf hin, dass sich die Poesie an die unterschiedlichen Vitalitätsaffekte annähert, um andere mittels expressiver Qualitäten in Landschaften, Farben oder Gerüchen hineinzusetzen (vgl. Dornes 2004a, 86).

Wenn Lecoq im Zusammenhang mit dem Spielen die Möglichkeiten von Bewegungen als künstlerische Ausdrucksform beschreibt und der Körper als poetisch beschrieben wird, kann dies eine Schnittstelle zwischen den Künsten und dem Empfinden andeuten.

Auch Stern bezieht sich auf die Kunst, um auf die Eigenart des Empfindens hinzuweisen: „Für Künstler, insbesondere für Dichter, war die Einheit der Sinne immer eine Selbstverständlichkeit. Ein Großteil der Dichtung bliebe völlig wirkungslos, wenn ihre Schöpfer nicht stillschweigend davon ausgingen, dass trans-sensorische Analogien und Metaphern jedem Menschen unmittelbar verständlich sind“ (Stern, 221)

## **4.2 Von der Vitalität zu einem Moment des Gestaltens**

In diesem Abschnitt wird eine erste Annäherung zu einem praktischen Beispiel zum Theaterspielen angebahnt. Die unterstützende Wirkung einer Praxis beschreiben zu wollen, kann in dieser Arbeit aus dem Hintergrund, aus einem Moment im eigenen Erleben heraus, entstehen. Stern sucht nach einem Bewusstsein, welches sich sowohl auf das körperliche Empfinden, als auch auf die Entstehung von mentalen Prozessen bezieht. Im speziellen geht Stern von einem Prozess der Gegenwärtigkeit aus, in diesem Prozess werden Veränderungen im Selbstempfinden wahrgenommen. Das schließt ein, dass in diesen Momenten eine Aufmerksamkeit für Neues und Veränderung entstehen kann, was auch die Frage nach Ereignisseigenschaften, intensiven Erlebnissen und einem Bewusstsein für die Gegenwärtigkeit von sich Selbst und dem Anderen aufwirft. In diesem Zusammenhang befasst sich Stern mit der Hervorbringung von Präsenz, eine Thematik, die sich in vergleichbarer Weise auch in der wirkungsästhetischen Diskussion des Theaterspielens wieder findet.

Wenn Stern von einem primären Bewusstsein ausgeht, welches auf viele elementare Fähigkeiten zur Wahrnehmung hinweist, dann muss hier nach Beispielen gesucht werden, nach einem Rahmen oder nach Impulsen, welche den Spieler für sein Selbstempfinden, Veränderungsprozesse und gestalterische Impulse sensibel und aufmerksam werden lassen.

#### **4.2.1 Das „auftauchende Selbstempfinden“**

In dieser Arbeit wurde schon hervorgehoben, dass ein „auftauchendes Selbstempfinden“ von Stern als eine Perspektive auf das Erleben und die Entwicklung gesehen wird. In dieser Sichtweise wird das Selbstempfinden als organisierendes Prinzip aufgefasst, dadurch tritt der Prozess der Wahrnehmung in den Mittelpunkt der Betrachtungen (Stern, 46). In der Folge fragt sich Stern, wie diese Herausbildung einer Organisation vom Säugling erlebt wird und bestimmt dieses Wahrnehmen eines auftauchenden Selbstempfindens sowohl als Resultat einer Organisation wie auch als „das Wahrnehmen einer auftauchenden Organisation“ als „nichts anderes als eine Form des Lernens“ (Stern, 72).

Das Interessante ist nun, dass sich Stern in seiner neuen Einleitung zur, Lebenserfahrung des Säuglings (2007) genau dieser Thematik wieder zuwendet, um das auftauchende Selbstempfinden nicht vorrangig anhand von Erlebniseigenschaften, wie der amodalen Wahrnehmung zu beschreiben, sondern um ihm ein Konzept des Bewusstseins zugrunde zu legen (Stern, VIII). Aus diesem Bedürfnis heraus, wendet sich Stern dem Erleben eines gegenwärtigen Moments zu, so wie es noch vor jeder Selbstreflexion und Kategorisierung subjektiv empfunden wird. Stern geht „davon aus, daß sämtliche mentalen Akte (Wahrnehmung, Empfinden, Kognition, Erinnern) mit einem körperlichen Input einhergehen“ (Stern, IX), diese geben dem Empfinden eine Formatierung, die Stern „verkörperte Psyche“ nennt (ebd.). In diesem Verständnis sind in allen Erregungs- und Aktivierungszuständen, welche auch ein Wohlbefinden und einen Vitalitätsaffekt ausmachen, auch alle körperlichen Details, jede kleinste Bewegung wie der Körperhaltung und den Bewegungen der Augen, am Zustandekommen einer mentalen Aktivität beteiligt. Anders ausgedrückt, umfasst der körperliche Input „all das, was der Körper tut oder tun muß“, um eine mentale Aktivität zu unterstützen. Stern formuliert: „Der Körper tut niemals nichts“ (ebd.). In dieser Sichtweise zeigt sich, dass die gesamte Wahrnehmung mit Selbstempfindungen einhergeht und in diesem Sinne mit dem eigenen Selbst, dem Prozess der Entwicklung verbunden ist. „All diese körperlichen Signale stammen vom Selbst – einem noch unspezifizierten Selbst. Sie werden nicht zwangsläufig beachtet“ (Stern, X).

Stern vergleicht hier die Vorstellungen des Neurowissenschaftlers Damasio mit seinen eigenen, um aufzuzeigen, dass die körperlichen Signale aus dem Selbst entstammen und im Regelfall unbewusst sind, gleichzeitig aber die fortwährenden „Hintergrundgefühle“ des Lebendigseins darstellen.

In diesem Zusammenhang wird es für Stern eindeutig, dass auch ein primäres Bewusstsein, eine erste Begegnung mit der Welt, in einem unbewussten Moment des Empfindens seinen Ausgang nimmt. „Primäres Bewusstsein ist die in einem Gegenwartsmoment erfolgende Verkoppelung eines intentionalen Objekts mit dem vitalen, aus dem Körper stammenden Hintergrundinput. Der körperliche Input spezifiziert, dass sie es sind, der das intentionale Objekt im Augenblick wahrnimmt. Ein Selbstempfinden taucht als der lebendige, vitale Wahrnehmer des intentionalen Objekts auf“ (ebd.).

Stern erwähnt jedoch ausdrücklich, dass er nicht von einer Intention als motivierte Zielgerichtetheit ausgeht, sondern, dass ein intentionales Objekt alles sein kann, „worauf der Geist, die Psyche, gerichtet ist, all das, was geistig oder psychisch gewärtig ist“ (ebd.).

Ein auftauchendes Selbst präzisiert hier immer wieder einen Prozess, eine Art Empfinden oder Gewahrsein, welches unabhängig von den Inhalten oder einem Resultat wie dem der Entstehung eines Gedankens oder eines Gefühls, einer Absicht betrachtet werden kann.

Dieses „Konzept des Bewußtseins“ (Stern, VIII) ist weder selbstreflexiv noch verbalisiert, seine Dauer entspricht einem gegenwärtigen Moment. Das Empfinden eines auftauchenden Selbst kann als „die Erfahrung des eigenen Lebendigseins in der Begegnung mit der Welt (oder sich selbst)“ angesehen werden, in diesem Augenblick „wird das Selbst als Wahrnehmer empfunden und in der Welt situiert“ (Stern, X).

Auch in diesen Beschreibungen sind es oft metaphorische Deskriptionen, anhand welcher versucht wird, ein Bewusstsein zu beschreiben. In diesem Sinne können körperliche Signale als „die nie verstummende Musik des Lebendigseins“ (Stern, X) verstanden werden.

Es kann beispielsweise anhand des Betrachtens von Kunstwerken, wie einem aus Stein gehauenen Körper einer Statue, veranschaulicht werden, dass im Menschen viele Hintergrundgefühle auftauchen, welche von einem Vordergrund eines Bildes ausgehen können, um dem Betrachter eine klare Botschaft zu vermitteln (vgl. Stern IX).

#### **4.2.2 Vom Empfinden eines Moments der Veränderung**

Stern beschreibt das „auftauchende Selbst“ anhand des Erlebens einer Organisationsentwicklung in einem gegenwärtigen Moment. Um zu untersuchen, wie dieser Moment des „Jetzt“ erlebt wird, betont Stern, dass es sich nicht nur um einen Augenblick handelt, sondern dass einige Sekunden vergehen können, bis sich dieser im Bewusstsein entfaltet. In nur einem Moment können viele Gedanken aufeinander treffen, in diesem Sinne können viele Empfindungen und Gedanken von Vergangenenem oder auch Imaginiertem gleichzeitig erfahren werden. Auf der mentalen Bühne vollzieht sich gewissermaßen ein „gelebtes emotionales Drama“ (Stern 2005, 23).

Auch hier schwingt die Hoffnung mit, in Anspielung an den „Kairos“ der alten Griechen, in jedem Augenblick einen Moment des Gewahrseins, eine entscheidende Gelegenheit zur Bewusstwerdung und Erneuerung, zu sehen. Vielleicht kann in einem Augenblick, welcher nach einem unverzüglichen Handeln verlangt, das eigene Schicksal verändert werden (Stern 2005, 24f).

Stern interessieren in diesem Zusammenhang die Erfahrungen, welche Veränderungen herbeiführen. Mögliche Veränderungen im Selbsterleben gründen nach Stern im subjektiven Erleben von realen Ereignissen zwischen real anwesenden Menschen, welche in solchen „Gegenwartsmomenten“ (Stern 2005), „gelebte Erfahrungen“ hervorbringen. Es wird von einem Moment von sich vollziehender Erfahrung ausgegangen, dieser Moment ereignet sich noch bevor die Erfahrung in eine andere Form, beispielsweise in Worte, gefasst wird (vgl. Stern 2005, 14).

Während sich das Bewusstsein in meditativen oder kontemplativen Zuständen auf einen Fokus richtet, um sich gegen andere Reize abzuschirmen, würde die Aufmerksamkeit und das Bewusstsein in einem Gegenwartsmoment dazu tendieren, „umherzuschweifen und sich kurzfristig auf ein einzelnes Geschehen zu konzentrieren, dabei aber für jede

andere potentiell interessante oder ablenkende Stimulierung offen zu bleiben“ (Stern 2005, 60). Als einfache Beispiele dieser Art von „gelebten Erfahrungen“ beschreibt Stern: „Sie blicken jemandem in die Augen, der Sie anschaut. Oder: Sie holen tief Luft, während Sie sich mit jemandem unterhalten. Beide Verhaltensweisen sind Aktionen, die von einem Gefühl begleitet werden“ (Stern 2005, 14).

Diese Momente finden in den modernen Medien des Fernsehens, wie beispielsweise in Werbesequenzen, Filmausschnitten und natürlich auch in Szenen eines Textes zum Theater, eine hohe Anwendung. Sie können in diesem Zusammenhang schon fast als operatives Modell für Bedeutungen angesehen werden. Schon allein daran ist zu erkennen, dass wir alle verstehen, dass solche medialen Clips sich genau dieser „Augenblickssprache“ zu bedienen verstehen und die Erlebnisqualität des Ereignisses der Geschichte oft diesen Momenten zu verdanken ist.

Im Bezug zu einem aktiven Verhalten und Spielen im Zusammensein mit Anderen, im Zusammensein mit real anwesenden Menschen, kann in einer spezifischeren Weise auf das Auftauchen von gelebten Erfahrungen aufmerksam gemacht werden. Hier ist nicht nur von einer Erlebnisqualität oder einem Erschaffen eines Moments die Rede, sondern von einer körperlichen Aktivierung. Das bedeutet, dass ganz gezielt auf eine selbst ausgeführte Handlung und Bewegung oder eine selbst ausgeführte Aktion und Reaktion hingearbeitet wird. Eine Aktion bringt hier immer auch sehr persönliche Empfindungen, Aussagen und Bedeutungen zum Vorschein. Es kann angenommen werden, dass durch eine Veränderung in der Körperlandschaft und in der Körperhaltung nicht nur ein Moment bewusst wird, sondern dass hier eine gelebte Erfahrung und eine Gegenwart, wie Stern sie beschreibt, hervorgebracht werden. Im aktiven Spielen scheint nicht nur die Empfindung eines „Gegenwartsmoments“ den Spieler zu begleiten, sondern in dieser intensiven Form des Erlebens auf einer Bühne oder in einer Gruppe wird jeder Moment zu einem Gegenwartsmoment, jeder Einzelne wird immer wieder dazu herausgefordert, sein Selbstempfinden auszudrücken, um dadurch viele Eindrücke seiner eigenen Identität zu gewinnen.

Deshalb wird im Bezug zum Theaterspielen auf eine Art Gegenwartsidentität hingewiesen. In dieser Gegenwart, in diesem Prozess werden innere Erfahrungen in einen spezifischen Erfahrungsmodus eines ästhetisch-theatralen Gestaltungsprozesses

eingebunden. Das kann bedeuten, dass hier der Versuch stattfinden kann, innere Erfahrungen geradezu in Elementen von Momenten zu buchstabieren. Die Gegenwartsidentität kann als Selbst-Entwurf aufgefasst werden, der als Selbstzustand für einen bestimmten Augenblick, einen bestimmten Zustand oder in einer bestimmten Situation Gültigkeit hat und mit ästhetischen Erlebnissen einhergeht. Die Form dieses Selbst-Entwurfes schließt die Erfahrung der Gegenwart, die leibliche und zeitliche Anwesenheit des Anderen in sich ein. Durch diese Fähigkeit, sich zu allem, was das „Selbst“ umgibt und erfüllt, in Beziehung zu setzen, entsteht die theatrale Erfahrung (vgl. Wiese, Günther, Rüpzig 2006, 138ff).

Nach Stern gilt die „subjektive Welt auftauchender Organisation“ als grundlegend für den „Bereich menschlicher Subjektivität“ (Stern, 103). Dieser Bereich liegt außerhalb unseres Gewährseins und kann als „Erfahrungsmatrix“ bezeichnet werden, aus welcher „später Gedanken, wahrgenommene Formen, identifizierbare Handlungen und verbalisierte Gefühle“ hervorgehen und die „der kontinuierlichen affektiven Bewertung aller Vorgänge“ zugrunde liegt (ebd.). Dieser Bereich wird nach Stern „zum Urquell schöpferischen Erlebens“ (Stern, 103).

„Jegliches Lernen und schöpferisches Tun nimmt seinen Ausgang im Bereich der auftauchenden Bezogenheit“ (Stern, 103).

#### **4.2.3 Von der Präsenz des Schauspielers – ein Exkurs**

Für die Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte entstehen Aufführungen aus der leiblichen Ko-Präsenz von Handelnden und Zuschauenden. Diese Begegnungen finden an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit statt. Die wahrnehmbaren Reaktionen der Zuschauer, welche das Geschehen zum Beispiel anhand des Lachens oder auch des Hustens und Niesens kommentieren, sind fester Bestandteil einer Aufführung, es wird von einer selbstbezüglichen und „sich permanent verändernden Feedback-Schleife“ (Fischer-Lichte 2004, 59), einem dauernden Werden und Vergehen oder einem „besonderen Modus der Autopoiesis“ (Fischer-Lichte 2004, 61) ausgegangen.

Mit der Performativität kann genau dieser Zusammenhang zwischen dem Wahrgenommenen und dem Wahrnehmenden thematisiert werden (Fischer-Lichte 2004, 58f). Der Zuschauer scheint in irgendeiner Weise die Präsenz des Darstellers zu spüren, es ist von einer Kraft oder Energie die Rede, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauenden zu fesseln scheint. Der Raum scheint vom Akteur beherrscht zu werden, wodurch eine intensive Erfahrung der Gegenwärtigkeit oder der starken Präsenz entsteht. Es kann von einer Fähigkeit des Darstellers ausgegangen werden, durch die Beherrschung bestimmter Techniken und Praktiken, eine Präsenz zu erzeugen (Fischer-Lichte 2004, 166). In diesem Verständnis, tritt die Materialität des Körpers in Erscheinung, indem die unterschiedlichen Bewegungsmöglichkeiten des Körpers fokussiert werden. Der Zuschauer wird förmlich von dem gegenwärtigen Körper des Schauspielers angesteckt. Nach Fischer-Lichte bezieht sich das schwache Konzept von Präsenz auf den phänomenalen Leib des Schauspielers oder auf seine erotische Anziehungskraft, wobei eine stärkere Präsenz vom semiotischen, ansteckenden Körper des Schauspielers ausgeht (Fischer-Lichte 2004, 162f).

Wenn Präsenz als spezifischer Modus angesehen wird, in welchem körperliche und geistige Komponenten zusammenwirken, dann löst das den Widerspruch zwischen Körper-haben und Körper-sein auf. „In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als embodied mind, als dauernd werdend, die zirkulierende Energie wird von ihm als transformatorische Kraft- und in diesem Sinne als Lebens-Kraft – wahrgenommen. Dies möchte ich das radikale Konzept von Präsenz nennen“ (Fischer- Lichte 2004, 171).

Wie beschrieben sind die Theorien zum Embodied Mind von großer Bedeutung, um auch die Entstehungsprozesse der Psyche gleichwertig als körperlich-mental zu erfassen.

Der Zuschauer kann diese Präsenz unmittelbar wahrnehmen, die Gesten und Bewegungen haben nicht mehr die Bedeutungen von Zeichen oder den inneren Zuständen einer Figur, sondern ihre Aufmerksamkeit wird auf Tempo, Intensität, Kraft, Energie oder Richtung der Bewegung gelenkt. Wird zum Beispiel der Arm in 45 Sekunden von der Taille bis zur Augenhöhe angehoben, dann vollziehen diese Bewegungen etwas, sie sind selbstreferentiell, und bieten einen erweiterten Rahmen an Bedeutungsangeboten, wie Assoziationen, Erinnerungen und Imaginationen.

In diesem Sinne kann die Figur neudefiniert werden, sie erscheint erst durch performative Akte, welche die individuelle Körperlichkeit des Performers in Erscheinung bringt (Fischer-Lichte 2004, 145ff). Alle Komponenten einer Darstellung sind in selbstreferentiell organisierte Affekte und Ausdrucksformen eingelassen und operieren in diesem Sinne mit dem gesamten Spektrum der Selbstempfindungen, auf der Seite des Schauspielers wie auch der Zuseher.

Die Frage, warum der Zuschauer diese Energie und Kraft von Bewegungen empfindet, würde Stern mit der Existenz von Vitalitätsaffekten beantworten. Die Grammatik und der Zeitablauf der Vitalitätsaffekte können wie eine universell verstehbare Sprache wahrgenommen werden, wir alle sind in solchen Abstimmungsprozessen zu denen geworden, die wird sind.

Die Geschwindigkeit und Intensität von Bewegungen scheinen eine elementare Form von Affekten wachzurufen und den Zuschauer zum Beispiel durch das Empfinden einer Zeitdifferenz oder verlangsamten Bewegungen betroffen machen. Interessanterweise entsteht diese Empfindung für Fischer-Lichte dadurch, dass die bewusste Aufmerksamkeit nicht mehr auf innere Zustände gerichtet wird, sondern zum Beispiel auf die Geschwindigkeit einer Bewegung oder auf ihre performative Qualität, wobei Stern einen umgekehrten Weg einschlägt, und von diesen „globalen“ Merkmalen des Erlebens auf die spezifisch menschlichen Wahrnehmungseigenschaften eingeht, diese als Gefühlsqualitäten zu erleben. Fischer-Lichte beschreibt aus einer wirkungsästhetischen Perspektive heraus, wie der Schauspieler durch elementare Bewegungen eine radikale Präsenz entstehen lassen kann, wobei Stern in einem gewissen Sinne die Entstehung der menschlichen Präsenz in der Bewegung sieht, welche jedoch als Form der Vitalität erlebt wird. Beide Autoren beziehen sich auf die sehr basalen Elemente der Entstehung von Gegenwärtigkeit oder Präsenz.

Wie hier ersichtlich wird, sind diese Überlegungen nicht nur für Schauspiel und Bühne von Bedeutung sondern auch um unterschiedliche Möglichkeiten einer Anleitung zur Hinwendung auf Vorgänge des Selbsterlebens und Selbstempfindens, wie sie in den folgenden Übungen und Beispielen vorkommen, zu fokussieren.

#### **4.2.4 Das Improvisieren – eine Gestaltungspraxis**

In vielen Improvisationsübungen von Johnstone wird versucht, bei den Spielern Kulturblockaden zu lösen. Die Spieler sollen möglichst unkontrolliert und unwillkürlich Handeln, dies wird häufig durch äußere Bedingungen und Irritationen oder durch eine starke Beschleunigung der Spielgeschwindigkeit erreicht. Diese Ausführungen können hier einen Vergleich zu Freuds Anweisungen zur „freien Assoziation“ andeuten. Die Spieler werden dazu verleitet, die erste, meist verworfene Idee in ihr Spiel aufzunehmen. Unzensiertes und unerwartetes Material kann entstehen. Die Spieler befinden sich während des Spiels in einem permanenten Prozess der „Klärung“ ihrer Situation, dies führt zu einer hohen Empfindsamkeit für die wechselseitigen Handlungsimpulse (Wiese, Günther, Ruping 2006, 105ff).

Ein improvisierendes Theaterspielen kann als eigene Spielform angesehen werden, in diesem Zusammenhang wird oft von dem Begriff der Aleatorik ausgegangen, dieser bezieht sich auf den Würfelspieler und damit auf das Spielen mit dem Zufall (Koch 2003, 14). Dieses „Spiel mit dem Zufall“ kann als künstlerische Gestaltungspraxis angesehen werden, welche beim Akteur Zustände der Intentionlosigkeit erzeugt. Der impulsfolgende Interpretations- und Gestaltungsvorgang erfolgt assoziativ, beispielsweise über die Entdeckung von Ähnlichkeiten. Es werden keine Bedeutungen angestrebt, sondern der reine Ausdruck oder der reine ästhetische Wert kann zum Vorschein kommen. In diesem Prozess können die Spieler sich neu entdecken (Wiese, Günther, Ruping 2006, 105f).

Mit dem Selbstempfinden beschreibt Daniel Stern ein einfaches, nicht-selbst-reflexives Gewahrsein. Es wird von einer „Ebene unmittelbaren Erlebens“ ausgegangen (Stern, 20). Ein „Selbst“, welches empfunden wird, wird zunächst als ein invariantes Gewahrseinsmuster aufgefasst, wie zum Beispiel das Empfinden, sich selbst als Akteur oder Urheber von Handlungen zu erleben (ebd.).

Die Frage stellt sich, wie sich diese invarianten Gewahrseinsmuster durch Wiederholungen und Gewöhnung herausbilden?

Kann man sein Selbst, in diesen gewohnten Verhaltensmustern wieder finden? Könnte behauptet werden, dass diese Verhaltensmuster unbewusst aufgesucht werden, um sein Selbst zu erfüllen?

Das auftauchende Selbstempfinden wird als Prozess oder als Erleben einer Organisationsentwicklung verstanden (vgl. Stern, 102f). Aus diesem schöpferischen Akt entstehen unterschiedliche, angemessene, umfassende Perspektiven auf das Selbst, das körperliche, aktionsfähige Selbst, das subjektive und das verbale Selbst.

„Der Entstehungsprozess all dieser Perspektiven, der schöpferische Akt, aus dem das Wesen des Selbst und des Anderen hervorgeht, lässt das Empfinden eines auftauchenden Selbst entstehen ...“ (Stern, 103).

Hier wird deutlich, dass das Empfinden des Anderen, mit der Entwicklung des Selbst verbunden und mit eingeschlossen ist. In diesem Zusammenhang kann angenommen werden, dass im improvisierenden Spielen, ein Augenblick der auftauchenden Bezogenheit empfunden wird. Vielleicht kann das aktive Spielen mit Anderen, in dieser Weise, ein Gewährwerden seiner Selbst hervorrufen. Dadurch, dass der Fokus der Aufmerksamkeit auf das Selbstempfinden selbst gelenkt wird, kann das Selbstempfinden im Zusammensein mit Anderen zum Gegenstand des Spielens werden. Der Mensch kann sich im Theaterspielen verwandeln, er kann sich in jede beliebige Person verwandeln. Invariante Gewährseinsmuster könnten demnach auch als mentale Konstrukte oder Selbstkonzepte erkannt werden. Wird das eigene Selbst als Selbstbild verstanden, so kann es vielleicht auch verändert werden. Diesen Aussagen liegt die hoffnungsvolle Annahme zugrunde, dass ein spielendes Improvisieren dazu führen könnte, sich von gewohnten Verhaltensmustern zu lösen, sie zu überschreiten oder zu variieren.

Das Spielen, oder Austesten von Verhaltenseigenschaften, ist im Leben wie auch auf der Bühne unumgänglich. Im Spielen kann versucht werden, innere Gefühle zuzulassen und sich diesen bewusst hinzugeben. Ein freierer Umgang mit inneren Gefühlen sowie die Erkenntnis, seine Gefühle nicht zu ernst zu nehmen, sind Voraussetzungen, um sich auf der Bühne öffnen zu können. Wird nicht auch in der Entstehung von Beziehungen zu Anderen immer wieder ein spielerischer Umgang mit sich selbst gelernt? Ist nicht das Eintauchen in eine neue Lernebene immer auch wie das Betreten einer neuen Bühne?

Könnte man sagen, dass die Erlebnisweise des Menschen das Gegenüber dazu verleitet, sich selbst zu relativieren, oder gar „theatral“ zu werden, „theatral“ im Sinne eines Sich-Öffnens oder einer Bewusstheit für ein improvisierendes Miteinander.

Das momentane Empfinden auf der Bühne vor Zuschauern oder in Theaterübungen scheint mittels der Improvisation einen Zugang zu dem augenblicklichen Empfinden, dem auftauchenden Selbst oder dem Empfinden der eigenen Präsenz, zu finden. In dieser Arbeit sollen einfache Beispiele einer basalen Theaterpädagogik unterschiedliche Zugänge zum Theaterspielen und zum Selbstempfinden aufzeigen. Anhand von Beschreibungen zu Spielanleitungen soll aber auch ein Gefühl oder ein Gespür für die unterschiedlichen Selbstempfindungen vermittelt werden.

***Beispiel: Klatschkreis***

Die Spieler stehen zugewandt in einem Kreis. Das Spiel beginnt, indem ein Spieler sich zu seinem Nachbarspieler dreht, ihm in die Augen blickt und vor ihm blitzschnell in die Hände klatscht. Dieser dreht sich zum nächsten Spieler um und klatscht diesen in seine Richtung an, er gibt den Klatscher weiter, der Klatscher läuft im Kreis herum. Die Geschwindigkeit kann erhöht werden oder es kann zu einem gleichmäßigen Klatschen hin gewirkt werden (vgl. Vlcek 2003, 46).

Als *Variation* kann auch ein Aufschrei „-hey-“ den Klatscher begleiten, der Klatscher kann die Richtung wechseln oder quer durch den Raum fliegen. Es kann auch nur ein Blick oder ein Wort statt dem Klatscher die Runde machen. In dieser Weise können in der Folge auch Geräusche oder Emotionen die Runde machen, diese können sich langsam verändern, indem sie übertrieben oder abgeschwächt werden und zu „etwas“ Neuem werden (vgl. Vlcek 2003, 46).

*Punkt der Konzentration:* Erstaunlich ist, dass es eine körperliche Handlung, ein „Klatschen“, eine Markierung ist, welches einen körperlichen Impuls auslöst und diesen wie in einer Kettenreaktion weiterleitet, interaktive Impulsketten entstehen. Es ist jedoch nicht nur die Aktivierung von Impulsen, welche in dieser Übung im Vordergrund stehen, sondern es kann von einer Gleichzeitigkeit von körperlichem und mentalem Empfinden und von einer sozialen Dimension des Spielens ausgegangen

werden. Die Zufälligkeit der Impulsfolgen entsteht durch die Impulsketten der beteiligten Spieler (Wiese, Günther, Ruping 2006, 109).

Johnstone würde die Spieler zudem darauf aufmerksam machen, an ihren eigenen Reaktionen zu beobachten, wie sie sich bei Fehlern verhalten. Dies deutet darauf hin, dass es in diesen Übungen keine „Fehler“ gibt, beziehungsweise, dass sie Teil der Übung sind, zumal die spontane Aufmerksamkeit nur teilweise planbar ist. Die unterschiedlichen Reaktionen bei „Fehlern“, wie das Lachen oder das Erröten können thematisiert werden, um sich in Situationen hoher Erregung, nicht zu verkrampfen und spontan zu bleiben (vgl. Johnstone 2006, 43f)

### ***Fazit: „Spielen bedeutet zu improvisieren“***

Das Improvisieren steht immer in einem engen Zusammenhang mit dem Begriff der Spontaneität. Diesen Moment beschreibt Spolin, als ein „Moment persönlicher Freiheit, in dem wir mit der Realität konfrontiert sind, sie wahrnehmen und erforschen und angemessen handeln. In dieser Realität funktionieren die Aspekte unserer Persönlichkeit als ein organisches Ganzes. Es ist ein Zeitpunkt der Entdeckung, der Erfahrung und des kreativen Ausdrucks“ (Spolin 2005, 18).

Diese Erfahrung kann in diesem Moment als „totales Selbst in einer totalen Umgebung“ beschrieben werden (Spolin 2005, 20).

Dieser Akzent auf der Aktualität, dem aktiven Spielen mit Anderen, könnte ein Gewährwerden seiner Selbst ermöglichen. Der Fokus der Aufmerksamkeit kann spielend auf das Selbstempfinden selbst gelenkt werden, wodurch das Selbstempfinden implizit und explizit zum Gegenstand des Spielens werden kann. In diesem Zusammenhang wurde aufgezeigt, dass das von Stern beschriebene Empfinden eines auftauchenden Selbst als Erfahrung des eigenen Lebendigseins in der Begegnung mit der Welt oder als Augenblick, in welchem das Selbst als Wahrnehmer empfunden und in der Welt situiert wird, mit den beschriebenen Momenten eines spontanen Improvisierens verbunden wird (vgl. Stern, X).

Schon das primäre Bewusstsein kann nach Stern in einer Weise beschrieben werden, welche auf viele elementare Fähigkeiten der Wahrnehmung schließen lässt. Diese Fähigkeiten zur Wahrnehmung bedürfen jedoch eines Impulses und einer Rahmung, was hier durch das Aufzeigen der Möglichkeiten im Theaterspielen versucht wurde.

Es scheint im Besonderen durch Übungen zum Theaterspielen möglich zu werden, den Spieler dazu anzuregen, sich dieser sehr ursprünglichen oder primären Prozesse gewahr zu werden.

### **4.3 Das Empfinden des Selbst als Akteur**

Schon die Überschrift verweist auf eine allmähliche Annäherung zwischen dem Empfinden, dem Selbst und einem handelnden Selbst. Stern geht von unterschiedlichen „Selbst-Invarianten“ aus, durch welche das Empfinden eines „Kern-Selbst“ charakterisiert wird. Das Selbst empfindet sich demnach zunehmend als differenziertes Objekt im Raum, was bedeutet, dass schon das Empfinden zu Beginn unseres Lebens auf eine Urheberschaft von Handlungen, die zunächst sehr basaler Natur sind, ausgerichtet ist und unser Selbst als zusammenhängende physische Einheit empfinden lässt (vgl. Stern, 106ff). Es sei darauf hingewiesen dass die Elemente dieser Vorgänge auch im Körpertheater zu finden sind.

In einem weiteren Schritt wird von den Annahmen Sterns ausgegangen, um der Frage nachzugehen, was eine Handlung ausmachen könnte, welche das Empfinden eines „Kern-Selbst“ als dynamisches Organisationsprinzip und Gleichgewicht, zu einer Erfahrungswirklichkeit werden lässt (vgl. Stern, 106f). Schon Handlungen scheinen in der Lage zu sein, bestimmte Empfindungen, Erfahrungen der Differenz zwischen sich und dem Anderen und Körpergefühle in der Interaktion mit Anderen, auszulösen. Es wird versucht, zu beschreiben wie bestimmte Handlungen genau diese Formen des Selbstgefühls hervorheben können. Der „Stillstand“ wird hier als ein gestalterisches Element des Theaters dargestellt, was einen direkten Bezug zu den Annahmen Sterns zur Räumlichkeit und Zeitlichkeit von Bewegungen herstellen soll.

#### **4.3.1 Das Kern-Selbst**

Im Spielen, wie dem Gesichterschneiden, den Berührungsspielen oder den Kitzelspielen, welche immer wieder leicht variiert wiederholt werden, lernt der Säugling nach Stern „die invarianten Merkmale des interpersonalen Verhaltens zu identifizieren“

(Stern, 110). Schon der Säugling lernt anhand dieser Merkmale, was bestimmte Handlungen auslösen, um in Interaktion mit einem Anderen ein Körpergefühl zu empfinden, er empfindet ein Körpergefühl in Interaktion. Ausgehend von den Beobachtungen dieser Spiel-Interaktionen schließt Stern auf unterschiedliche Selbsterfahrungen. Diese Selbsterfahrungen haben sich durch die Anwesenheit eines Anderen als zu sich selbst gehörig herausgebildet. Durch den Vergleich zu einem Anderen und im Unterschied zu dem Anderen sind sie als Begrifflichkeiten für ein „Kern-Selbst“ entstanden. Diese Selbstempfindungen wurden deshalb von Stern als „Selbst-Invarianten“ beschrieben. „Selbst-Invarianten“ werden durch die Empfindungen gekennzeichnet, welche im Vergleich zu sich verändernden Dingen unverändert bleiben und damit als Kernfunktion der Identität, als wiederkehrende, erkennbare Elemente im Selbsterleben auftauchen (vgl. Stern, 107ff).

Die im Weiteren beschriebenen „Selbst-Invarianten“, der Urheberschaft von Handlungen, der Selbst-Kohärenz und der Selbst-Geschichtlichkeit sind nicht nur durch ein Körperempfinden gekennzeichnet, sondern zudem durch das eigene subjektive Erleben des Anderen, oder durch „das Selbst gegenüber dem Anderen“ (Stern 2007, XI). Stern befasst sich vorwiegend mit denjenigen Empfindungen, welche sich in alltäglichen sozialen Interaktionen herausbilden und zu einer inneren Organisation von Beziehungsmustern beitragen (vgl. Stern, 17f).

„Die Art und Weise, wie wir uns selbst in Beziehung zu anderen Erleben wird grundlegend für die Perspektive, unter der wir alle interpersonalen Vorgänge organisieren“ (Stern, 18).

#### **4.3.2 Das Selbst als „Akteur“**

Die früheste Entwicklung des Selbst wird in diesem Zusammenhang von Fonagy als die Entwicklung eines Gewahrseins für das „Selbst als Akteur“ benannt (Fonagy et al. 2006, 67). Wird das Selbst als „Akteur“ oder handelndes Selbst verstanden, kann von den Fähigkeiten ausgegangen werden, ein Körperselbst als ein differenziertes Objekt im Raum zu repräsentieren, Aktionen zu initiieren und einen kausalen Einfluss auf seine Umwelt auszuüben.

Diesen Fähigkeiten liegt eine zunehmende Sensibilisierung für Kausalbeziehungen zu Grunde, in der Entwicklung werden demnach zunehmend Akteure mit Aktionen und Aktionen mit Resultaten verbunden (Fonagy et al. 2006, 215).

Der Begriff „to act“ deutet ein Handeln an, dieses Handeln kann ein „in Bewegung setzen, bewirken, in einer bestimmten inneren Verfassung sein“, suggerieren. Des Weiteren kann sich das Handeln auf ein „mit den Händen anfassen“ beziehen und eine Handhabung oder auch ein Behandeln als „mit jemandem verfahren“ beinhalten (vgl. Schmid 1994, 382).

Die Wurzel der Worte Akteur oder Akt und Aktivität, können in dieser Arbeit jedoch auf das altgriechische Wort der „sich vollziehenden Handlung“ hinweisen, was auf seinen direkten Bezug zur dramatischen Kunst des Schauspielens anspielt. Auch wenn der Schauspieler regungslos auf der Bühne sitzt, handelt dieser innerlich und psychisch, dies im Sinne einer dramatischen inneren Handlung (Stanislawski 1992, 51).

Im interaktiven Geschehen zwischen Individuen werden immer wieder Handlungen und Aktionen aufeinander abgestimmt, es entsteht ein Beziehungsgeflecht unter den Beteiligten, Situationen entstehen (Kotte 2005, 20). Die Situation kann hier als kompakteste verstehbare Einheit menschlicher Handlungszusammenhänge aufgefasst werden, zu einer gleichen Zeit und an einem gleichen Ort entstehen Beziehungen zwischen Menschen. Wenn im Folgenden von äußeren Vorgängen wie Handlungen ausgegangen und beschrieben wird, wie menschliches Handeln äußerlich manifest wird, dann können diese äußeren Bewegungen immer auch Rückschlüsse auf innere Bewegungen und Motivationen andeuten (Kotte 2005, 16f). Einen Vorgang als „theatral“ zu bezeichnen, kann auf seine gestische Hervorhebung verweisen, auf eine spezifische Markierungsform, was darauf anspielt, dass im Theater versucht wird, sich auf die Handlung selbst zu besinnen. In „theatralen Vorgängen“ wird demnach versucht, deren Sinnhaftigkeit erfahrbar zu machen (vgl. Kotte 2005, 57).

Stern fasst die Empfindung eines „Kern-Selbst“ als integrierendes Empfinden auf, äußere Vorgänge verbinden sich mit inneren Vorgängen. Stern beschreibt den Prozess, wie die Beziehungen zu anderen erlebt werden und wie interpersonale Vorgänge erst entstehen (Stern 2007, 18).

Um ein „Kern-Selbst“ zu charakterisieren wird von einer Fähigkeit ausgegangen, in interaktiven Prozessen Strukturen aufzubauen, die auf Empfindungen beruhen, sich selbst als Urheber von Handlungen zu empfinden. Diese Fähigkeit gründet in den Erfahrungen, ein Wollen zu verspüren, aus dem propriozeptiven Feedback von Handlungen und aus den objektiven Konsequenzen physikalischen Einwirkens auf die Umwelt, es entsteht ein Handeln mit Selbstbezüglichkeit (Stern, 114).

### **4.3.3 Die Urheberschaft und die Selbstkohärenz**

Stern beschreibt ein frühes Empfinden der Urheberschaft von Handlungen folgendermaßen: Allen Bewegungen der willkürlichen Muskeln geht ein motorischer Plan voraus. Auch wenn dieser motorische Plan unbewusst bleibt, werden Handlungen jedoch in ihrem vitalen Prozess wie beispielsweise einer zögerlichen, stockenden oder schneller Bewegung erlebt und dank der Willensempfindung als selbstinitiierte Aktivitäten oder Selbst-Handlungen erlebt.

Der motorische Plan könnte jedoch bewusst werden, wenn zum Beispiel seine Ausführung behindert wird. Dies würde bedeuten, dass schon während der Empfindung eines Wollens gewusst wird, wie die Handlung motorisch auszuführen ist. Eine selbsterzeugte Bewegung löst Effekte, wie beispielsweise Muskelspannungen oder das Empfinden der Luft auf der Haut aus. Diese können als propriozeptives Feedback benannt werden (Stern, 114ff).

Das Empfinden der Urheberschaft wird ständig gebildet oder umgebildet, zum Beispiel, wenn man beschließt, sich hinzusetzen und es dann auch tut. Das Kommen und Gehen dieser Vorgänge vermittelt eine Phasenwahrnehmung. Die unbedachten kontinuierlichen Vorgänge, zum Beispiel die Wiederanpassungen der Körperhaltung und des Muskeltonus, um die aufrechte Haltung beizubehalten, vermitteln eine Tonuswahrnehmung (a.a.O, 280).

Mit der Selbstkohärenz wird von Stern ein Empfinden beschrieben, sich als zusammenhängende physische Einheit zu fühlen. Werden unterschiedliche Bewegungen gemeinsam ausgeführt, wie beispielsweise eine Kopfbewegung, Bewegungen der Arme und der Beine oder Veränderungen des Gesichtsausdrucks, dann haben all diese verschiedenen Äußerungen trotz ihrer Verschiedenheit folgende Gemeinsamkeiten: Sie haben einen gemeinsamen Ort im Raum, eine gemeinsame Zeit im Rhythmus, eine

gemeinsame Form in ihrer Gestalt und eine gemeinsame Intensitätskontur in ihrer Kraft (vgl. Dornes 2004a, 93).

Diese Feststellung gründet in der Beobachtung, dass unterschiedliche Äußerungen oder Handlungen schon in der frühesten Kindheit, als von einem bestimmten Ort ausgehend, wahrgenommen werden. Zudem werden Dinge, welche sich als Einheit im Raum bewegen als zusammengehörig empfunden. Die zeitliche Gemeinsamkeit von Äußerungen kann als Kohärenz der Bewegung erfahren werden. Beobachtet man sich selbst oder andere, kann bemerkt werden, dass sich alle Körperteile wie Glieder, Rumpf und Gesicht auf die Sekunde genau synchron bewegen (vgl. Stern, 121ff).

In allen Bewegungsabläufen ist das Einsetzen, das Innehalten und der Richtungs- oder Tempowechsel synchron abgestimmt. In diesem Verständnis hat jeder Körper sein eigenes Bewegungsmuster, welches bis hin zur sprachlichen Ausprägung mitbestimmend sein kann. Stern benennt im Bezug auf ein existenzielles Selbst die Selbsterfahrung der Kontinuität der Kohärenz als das „fortwährende Sein“, dieses ist mit dem Herzschlag oder der regelmäßigen Atmung vergleichbar (a.a.O, 257).

Die Selbst-Kohärenz umschreibt „das Empfinden, ein vollständiges körperliches Ganzes zu sein und sowohl in der Bewegung (Verhalten) als auch im Ruhezustand über Grenzen und ein körperliches Handlungszentrum zu verfügen“ (Stern, 106).

#### **4.3.4 Das Empfinden eines „Kern-Selbst“**

Das Empfinden eines Kernselbst stellt nach Stern ein dynamisches Gleichgewicht dar, welches leicht aus dem Gleichgewicht geraten kann. Stern nennt anschließend einige Beispiele, in welchen es zu einem Empfinden dieses Gleichgewichts kommen kann. Ein humorvolles Beispiel: „Versuchen Sie einmal, sich gleichzeitig an die Stirn zu schlagen, sich den Bauch zu reiben und dabei laut zu zählen. Ein solches Durchbrechen der zeitlichen Kohärenz ist zwar möglich, erfordert aber eine ungeheure Konzentration“ (Stern, 124). Nach diesem Beispiel kann das Empfinden in jenen Augenblicken auftauchen, welche ein hohes Maß an Aufmerksamkeit auslösen.

Weiters wird die Unterbrechung der fließenden Tonuswahrnehmung und die Erfahrung der Ähnlichkeit mit einem Anderen genannt, um aufzuzeigen, dass in diesen Situationen das Empfinden aus dem Gleichgewicht geraten kann oder eine Differenz im Selbst

empfunden wird. In dieser Weise entwickelt jeder Mensch von frühester Kindheit an ein individuelles dynamisches Gleichgewicht sowie ein charakteristisches Bewegungsmuster (vgl. Stern, 280).

Diese Beschreibungen erinnern an den Physiker Moshé Feldenkrais, welcher in seinem Buch „Bewusstheit durch Bewegung“ die „Dynamik“ als „die Lehre von der Bewegung der Körper unter dem Einfluss von Kräften und im Verhältnis zur Schwerkraft“ beschreibt (Feldenkrais 1978, 31). Feldenkrais geht von einem Ich-Bild aus, welches sich auf der motorischen Region der Gehirnrinde gebildet hat oder welches dort erst entsteht. Veränderungen in der Dynamik von Reaktionen oder des Tuns könnten demnach als „gleichbedeutend mit Änderung in unserem Ich-Bild“ verstanden werden (Feldenkrais 1978, 31). Das könnte bedeuten, dass sich die Bewusstheit über eigene Bewegungsmuster auf alle anderen Funktionen des Selbst übertragen kann. In einer gleichen Weise wie das Ausführen von Handlungen unsere Gedanken über uns Selbst beeinflussen können, kann die Vorstellung einer Handlung Auswirkungen auf dessen realisierte Ausführung haben.

Ein differenziertes Verständnis dieses dynamischen Gleichgewichts kann bedeutend sein, um sich zum Beispiel als Erwachsener der Tendenz des eigenen Verhaltens zur Überstimulierung oder zur Unterstimulierung eines Anderen beziehungsweise der eigenen Kinder bewusst zu werden.

Auf den Umgang mit Säuglingen bezogen geht Stern von einem optimalen Erregungsniveau aus, welches einen Bereich mit einem gewissen Spielraum darstellt. Der Erwachsene reguliert das Aktivitätsniveau des Gesichtsausdrucks, der Gesten und Körperbewegungen des Säuglings, wie auch der Säugling durch seine Mimik und sein Blickverhalten das Erregungsniveau des Erwachsenen reguliert (vgl. Stern, 111f). Diese frühen wechselseitigen Regulierungen bilden „umfassende Erfahrungen in Bezug auf die Selbst-Regulierung“ des eigenen Regulierungsniveaus (Stern, 111).

In einem weiteren Aspekt kann erkannt werden, dass sich ein Kern-Selbst möglicherweise erst in intensiven Situationen, welche ein Ungleichgewicht im Selbstempfinden auslösen, zu erkennen gibt. In diesem Sinne würde das eigene Selbst

sich vor allem im Empfinden einer Situation der Differenzwahrnehmung oder des Ungleichgewichts, dem Empfinden und somit teilweise dem Bewusstsein zugänglich werden.

Ein Verständnis für dieses dynamische Gleichgewicht zu entwickeln, könnte unterstützend sein, um Übungen oder Situationen, welche Körpergefühle und Affekte zum Inhalt haben, mit größerer Umsicht und Feinfühligkeit beachten zu können. Stern benutzt den Begriff der „Empfindung“, um sich auf die greifbare Erfahrungswirklichkeit von Substanz, Handlung, Sinneseindruck, Affekt und Zeit zu beziehen. In Abgrenzung zu den Begriffen „Kenntnis“ oder des „Gewahrseins“ ist das Selbstempfinden kein kognitives Konstrukt, sondern es ist nach Stern „die Integration des Erlebens“ (Stern, 107).

#### **4.3.5 Das Empfinden des Selbst als Akteur im „Stillstand“**

Wenn das Selbst sich immer auch als Akteur empfindet und sich ein Selbstempfinden durch die Integration von unterschiedlichen Empfindungen der Selbstkohärenz und der Urheberschaft von Handlungen charakterisieren lässt, kann in der Folge gefragt werden, was eine Handlung ausmachen könnte, welche ein körperliches Empfinden der Urheberschaft von Handlungen beziehungsweise das Empfinden des Körpers als Einheit auslösen könnte.

In dem folgenden Absatz wird versucht, ein künstlerisches Stilelement des Theaters zu beschreiben, anhand welchem Handlungen unterbrochen werden, um Bedeutungen in Erfahrung zu bringen. Im Sinne des Theaterspiels könnte zum Beispiel je nach Aussprache unvermittelt, ob in Situationen des Spielens, dem „Raumlauf“ oder in alltäglichen Situationen die Wörter „Stillstand“, „Stopp“ oder „Freeze – Einfrieren“ ausgerufen werden. Augenblicklich bleibt jeder Spieler in der momentanen Körperhaltung regungslos, wie angewurzelt stehen, der eigene Körper wird hierbei wie bei einer Photographie, in einem Bild festgehalten. Das Adjektiv „still“ meint hier „stehend, unbeweglich“ und Stand verweist auf den „Ort des Stehens“ (Wiese, Günther, Ruping 2006, 97).

Der Stillstand kann als Vergegenwärtigung der augenblicklichen Befindlichkeit angesehen werden. Das Zeitempfinden wird verändert, indem sich die Aufmerksamkeit

auf einen Punkt der Gegenwart richtet und das körperliche Erleben fokussiert. In dieser Weise tauchen die Variablen des Ortes, der Zeit und der Form der Selbstkohärenz in der Begriffsbestimmung des „Stillstands“ auf. Der Stillstand kann für die Spieler bedeuten, durch eine „achtsame Empfindung ihres körperlichen ‚Jetzt-Zustands‘ aus der sich überschlagenden Dynamik des Alltags“ herauszutreten und sich von vorgängigen Sinneseindrücken und Erinnerungen zu befreien (Wiese, Günther, Ruping 2006, 96).

„Man kann diesen Prozess bei den Spielern selbst gut beobachten. Der angeleitete und vorbereitete Stillstand, die subjektive Entleerung äußert sich in der Erfassung und Besetzung des Spielraumes. Der Spieler tritt aus dem evolutiv definierten Kontext der Situation heraus, verlässt die engen Grenzen seiner selbstbestimmten Subjektidentität und wird gegenwärtig – nicht für bestimmte Zeichen oder Reize, sondern nach allen Seiten und gleichgültig gegenüber den Wertigkeiten der Alltagsbedeutungen, die sein Umfeld aufweist“ (a.a.O, 277).

Durch die ruckartige Bewegung des „Stillstands“ wird ein Empfinden der Luft auf der Haut spürbar, der Raum verändert sich. Die Ausführung einer Handlung wird unterbrochen, wodurch der motorische Plan und das Wollen vielleicht bewusst werden könnten. Im Zusammenhang mit der Bewusstwerdung durch Handlungen scheint es nicht verwunderlich, wenn Brecht die Unterbrechung von Handlungen nutzte, um „im experimentellen Sinne den sozialen Gehalt der Gesten erst in Erscheinung“ treten zu lassen „und ihre Transformation in sinnliche Gewissheiten auf der Bühne“ zu ermöglichen (Wiese, Günther, Ruping 2006, 80).

Die Erfahrung als Zuschauer zu beobachten, wie sich eine Gruppe von Spielern plötzlich in einem Stillstand stehend befindet, kann auf den Zuschauenden eine verfremdende Wirkung haben. Vielleicht lässt sich durch diese mimischen, nonverbalen Darstellungen die Aufmerksamkeit auf den Ausdruck der Bewegung lenken, was ihre soziale Bedeutung erst zu erkennen gibt (vgl. Wiese, Günther, Ruping 2006, 80). Durch das Unterbrechen von Handlungen und die bewusste Lenkung der Gesten zum Beispiel in der Erstarrung einer Handlung zur Wiederholungsfigur löst sich ein bekannter Gestus in seine einzelnen Gesten auf. Durch diese „Analyse“ entsteht die Erkenntnis und Erfahrung für das, wofür die Geste steht, was sie repräsentiert (Koch 2005, 125f).

Charaktere entstehen in diesem Sinne erst durch ihre Handlungen, in „theatralen Vorgängen“ wird nicht nur wie beim Spielen, die Konsequenz eines Handelns vermindert, sondern unter anderem durch Körperbewegungen hervorgehoben. Die Aufmerksamkeit der Zuschauenden wechselt von den Körperbewegungen hin zur Wahrnehmung des Spielerischen im Hervorheben selbst, oder von dem „Was geschieht?“ hin zu dem „Wie es geschieht?“ (Kotte 2005, 57). Wie Stern es auch beschreiben würde, wird immer eine Kette von Handlungsmodi gleichzeitig mit einem physischen Handlungsablauf wahrgenommen. Aus diesen szenischen Vorgängen entsteht im Theater eine Wirkung, welche eine soziale Phantasie freisetzen könnte (ebd.). Im Miteinander des Theaters entsteht Neues, der ästhetische Grundbegriff „Mimesis“ verweist auch hier auf die Handlung selbst und reicht von der Nachahmung, dem Kopieren und dem kreativen Schaffen bis hin zur Vorahnung (a.a.O, 81).

In diesen Übungen kann von einer aufkommenden Bereitschaft zur Aisthesis als sinnliche Wahrnehmung ausgegangen werden. „Dies beinhaltet sowohl die Wahrnehmung der eignen Sinne, als auch dessen, was die Sinne wahrnehmen, ohne das Wahrgenommene zu deuten oder zu bewerten. Der (Nur-)Wahrnehmende nimmt einen Beobachtungsposten ein und hebt sich damit aus der evolutiven Dynamik der zeitlichen Abläufe“ (Wiese, Günther, Ruping 2006, 97).

Der Stillstand, der nur einige Sekunden anhält, lässt den Spieler die Kraft des eigenen, körperlichen Ausdrucks entdecken. Die individuellen Gesten jedes Spielers werden als gestaltete Zeichen erkannt, was Stern als „Konzept des Kern-Selbst“ beschreibt, könnte in diesem Zusammenhang als Gestus angesehen werden, als Gesamtheit aller Gesten eines Menschen. Um diesen individuellen Bewegungsmustern nachzuspüren, wird in diesem Kontext ein Schritt zurück zu ihren elementaren Strukturen, wie der Urheberschaft, unternommen. Erst durch dieses Vorgehen werden die Dimensionen hinter der Zeichenhaftigkeit des Körpers bewusst, die eine psychische Verfassung oder eine Haltung vermitteln. In diesem Sinne bezieht sich Lecoq gleichermaßen auf die Situationen der Stille, um die Momente zugänglich zu machen, in denen die Sprache noch nicht existierte. Die Spieler begeben sich „in einen Zustand ursprünglicher Naivität, Unschuld und Neugier“ (Lecoq 2003, 45). Aus dieser Stille kann nur die Handlung oder die Sprache führen. Wird die Stille zu bedeutungsvoll, kann sich das

Thema befreien und die Stille wird von der Sprache oder der Handlung abgelöst. Die Anfangsimprovisationen von Lecoq sind still oder gemimt, was eine Erneuerung des Gespürs für die Dinge bewirken soll, und es ermöglicht, sich vieles vorzustellen, ohne sich mit wirklichen Dingen umgeben zu müssen (vgl. Lecoq 2003, 48). Ein Verhalten zu mimen kann bedeuten, es zu verkörpern, im Sinne Lecoqs kann das Mimen eine Kenntnis vermitteln, indem die Handlung auf eine neue, frische Art entdeckt werden kann. Am Beispiel einer Handlung: Wenn jemand den ganzen Tag Steine schleppt, dann vergisst er, was er da schleppt, wird dieser Vorgang gemimt, dann wird der Sinn des Objekts wieder erkannt, sein Gewicht und sein Volumen. Das Mimen könnte auf diese Weise den Automatismus von Handlungen und Verhaltensweisen aufbrechen und verdeutlichen. Auch in diesem Bezug wird auf das Mimen als bedeutender Kindheitsakt verwiesen (vgl. Lecoq, 2003, 37).

„Das Kind mimt die Welt, um sie zu und sich darauf vorzubereiten, in ihr zu leben“  
(Lecoq, 2003, 37).

### ***Beispiel: Raumlaf***

Zu Beginn von Schauspielübungen tauchen erstaunlicherweise oft ähnliche Elemente auf, mittels welchen die Aufmerksamkeit auf die Körperwahrnehmung gelenkt wird, oft sind es Entspannungsübungen, welche auf Übungen vorbereiten oder diese einleiten. In einem „Raumlaf“ wird konzentriert man sich auf das Gehen, der eigene Gang wird zum Anhaltspunkt, um sich in unterschiedliche Empfindungen hineinzusetzen und um zum Beispiel Situationen der Begegnung entstehen zu lassen. Ein Raumlaf beginnt immer auf die gleiche Art, die Teilnehmer werden aufgefordert, einfach gelassen und entspannt im Übungsraum herumzuwandern, nach einer Zeit folgen weitere präzisere Anweisungen (vgl. Vlcek 2003, 16).

In dieser Weise geht jeder „für sich alleine“ durch den Raum. Nun ergeben sich zahlreiche *Variationen*, um zum Beispiel die Aufmerksamkeit auf das eigene Befinden, Bewegungen und unterschiedliche Muskelgruppen zu lenken.

Zum Abschluss dieser Beobachtungen kann sich wieder auf ein neutrales Gehen eingestimmt werden, um die Übung abzuschließen und wieder aus dem Spielen oder der Beobachtung zu sich selbst zurückzufinden. Eine besondere Variation ergibt sich

daraus, Begegnungen entstehen zu lassen oder den Stillstand einzuführen. Allein die Situation, gemeinsam mit Anderen durch einen Raum zu gehen und zu versuchen, sie zu ignorieren, um sich nur auf die eigene Wahrnehmung zu konzentrieren, kann befremdend wirken. Wird eine Begegnung angestrebt, indem beispielsweise aufgefordert wird, den Vorbeigehenden in die Augen zu schauen, jedoch nicht auf ihn zu reagieren, als-ob man sich nicht kenne, erweist sich dies als komplizierter Vorgang, weil es nicht der gewohnten Form des Miteinanders entspricht.

Die Anderen zu ignorieren, bedeutet jedoch, ein weites Blickfeld oder ein peripheres Sehen und damit eine Wachheit für alles, was im Raum geschieht und entsteht, zu entwickeln. „Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Wahrnehmung der ganzen Gruppe und ihrer Bewegung, ohne dass direkter Kontakt unter den einzelnen aufgenommen wird. Die Gruppe findet ein gemeinsames Tempo. Nicht nur die Augen sehen und die Ohren hören das, auch die Haut spürt die Resonanz der anderen“ (Wiese, Günther, Ruping 2006, 150).

Im Sinne des Stillstands bleibt die Gruppe bei einem Stopp-Signal stehen, bei einem Go-Signal bewegt sie sich wieder weiter. Nach mehreren Wiederholungen ist es der Gruppe möglich, „selbst einen gemeinsamen Impuls zum Weitergehen“ zu finden (vgl. Wiese, Günther, Ruping 2006, 150).

### ***Fazit: Begegnungen entstehen***

Die Spieler richten ihre Aufmerksamkeit auf das Geschehen im Raum. Sie beobachten den Ort und die Zeit der Anderen und entwickeln ein Gespür für die Anwesenheit der Anderen im Raum. In einem zweiten Schritt kann eine Begegnung angestrebt werden. Im Hinblick auf die sehr eindrucksvollen und feinfühligsten Beschreibungen von Übungen zum theatralen Lernen von Wiese, Günther und Ruping kann das Beispiel „Sich begrüßen als mimetische Übung mit interaktiven Anteilen“, hier kurz angeführt werden (vgl. Wiese, Günther, Ruping 2006, 120).

Genau in dieser ersten Begegnung, der Begrüßung zwischen zwei Menschen werden viele unbewusste Mechanismen wachgerufen, es entsteht eine sehr intensive Erfahrung des Miteinanders, welche die Teilnehmer in diesem Beispiel spielend erleben können.

Die Spieler schauen um sich, bis sie ein Augenpaar erblicken, *„das den Blickkontakt halten will ... geht langsam aufeinander zu, haltet den Blickkontakt, findet gemeinsam die Distanz, die euch beiden wohl tut und bleibt ruhig voreinander stehen ... weitet eure Aufmerksamkeit so, dass ihr alle Körperbotschaften eures Partners wahrnehmen könnt. Baut langsam gemeinsam eine Geste der Begrüßung auf. Achtet darauf, was euer gleichzeitiger Impuls ist und findet den gemeinsamen Abschluss der Geste ... Spürt in eure gemeinsam gefundene Haltung hinein. Wie fühlst du dich, wie fühlt sich der Partner?“* (Wiese, Günther, Ruping 2006, 120-121)

All diese Elemente des Blickkontakts, der Distanz und der Impulse sind in dem Gespür von einer Begrüßung enthalten und verweisen im Zusammenhang des Theaters auf die Wahrnehmung des Gegenübers und die Fülle von ästhetischen Merkmalen und Möglichkeiten des Miteinanders. *„Die Wahrnehmung ist ästhetisiert und gelenkt auf etwas, das zwischen den Akteuren liegt und sich im Alltag selten zeigt: Das Bedürfnis des Menschen nach seinesgleichen im Anderen – ohne den Wunsch, über ihn zu verfügen oder ihn in ein ihm Identisches zu übersetzen“* (Wiese, Günther, Ruping 2006, 121).

#### **4.4 Von lebendigen Erinnerungen zu neuen Vorstellungen**

Im Zusammensein mit Anderen können frühe Erfahrungen lebendig werden, ein „Wir“ wird gegenwärtig oder empfunden. Vergangene Erfahrungen werden durch das Gedächtnis in die eigene Selbst-Geschichtlichkeit integriert. Doch das Gefühl des Erinnerns, die Dynamik des Erinnerns selbst bleibt entscheidend für unsere individuelle Empfindsamkeit und inspiriert unsere Selbst-Gespräche, unsere Phantasien und imaginierten Interaktionen. Genau dieser Prozess ist es, was die Geschichte der eigenen Erinnerungen vorantreibt und zum Beispiel als eine Form der Vitalität dieser Erinnerung gespeichert bleibt, um in ähnlichen Anlässen zu neuen „Vorstellungen“ dieser Dynamik zu werden.

Im gemeinsamen Spielen und dem aktiven Phantasieren können diese Erinnerungen und vorgestellten Bilder lebendig werden, sie können wie bei einer Übertreibung von Bewegungen intensiviert werden, so dass ein intensives Gefühl – eine Haltung bleibt,

das Gefühl, nachdem die spezifische Erinnerung integriert wurde, die Dynamik – die Vitalität des Gefühls, bleibt. Es kann sich aktiv in Phantasien hineinversetzt werden, wobei klar ist, dass etwas Neues entsteht und die bewussten Übertreibungen der Vitalität des Gefühls und nicht dem Gefühl selbst dienen.

#### **4.4.1 Die Erinnerungen an Wir-Erlebnisse**

In Interaktionen und vor allem dem Spielen erreichen schon kleine Kinder Gefühlszustände, welche sie alleine nie erreichen könnten. Im Spielen kann in einer gemeinsamen Schöpfung ein „Wir“ entstehen. Im Unterschied zu Theorien, in welchen das primäre Erleben als das Empfinden eines „Wir“ beschrieben wird (vgl. Winnicott, Mahler), ist Stern der Überzeugung, dass schon der Säugling soziale Erfahrungen als reales Erleben des Zusammenseins mit einem anderen, erlebt. Die Selbstempfindung kann demnach zwar verändert werden, jedoch wird sie nicht verzerrt (Stern, 148ff). Durch diese Ausführungen wird deutlich, wie wichtig die Anwesenheit und das Verhalten eines Anderen für die frühe Entwicklung ist.

In Lächel-Interaktionen zwischen Kind und Mutter kann zum Beispiel erkannt werden, dass die Intensität des Affektausdrucks nach und nach erhöht wird und die Bezugsperson in dieser Weise die Aufmerksamkeit, die Neugier und die kognitive Anteilnahme des Säuglings an der Welt reguliert. Ein großer Teil des gesamten Affektspektrums, welches vom Kind wahrgenommen werden kann, wird nur in der Gegenwart und durch die Vermittlung eines anderen erlebbar (Stern, 148f). Der Säugling wäre dementsprechend in einem außerordentlichen Maße auf seine Bezugsperson angewiesen, er ist „mit einem anderen Menschen zusammen, der sein Selbsterleben reguliert. In diesem Sinne ist der Andere ein das Selbst regulierender Anderer“ (Stern, 148). Diese sozialen Momente des Erlebens werden nur durch das Verhalten oder die Anwesenheit eines Anderen ausgelöst, der Andere hilft uns, diese Bestandteile unseres Selbsterlebens kennen zu lernen. Als eine der intensivsten Erfahrungen des sozialen Lebens kann demzufolge das Gefühl des Zusammenseins mit anderen Menschen beschrieben werden. Stern geht weiters davon aus, dass auch in der Abwesenheit der Bezugsperson, diese in der Phantasie existiert und ihre bedeutende Funktion beibehält (Stern, 146ff).

Mit der Hervorhebung des interpersonalen Erlebens unterscheidet Stern ein nur auf den eigenen Körper bezogenes Selbst von einem Kern-Selbst, welches sich durch das Zusammensein mit anderen Menschen definiert. Das Kern-Selbst-Empfinden ist demnach nicht nur auf ein Körper-Selbst bezogen, sondern es steht in einem engen Zusammenhang mit dem interpersonalen Erleben (Stern, 47).

Stern beschreibt diesen Prozess anhand des „Guck-Guck-Spiels“ zwischen Mutter und Kind. Das Gesicht der Mutter schaut für einen Moment über den Bettrand des Kindes und verschwindet wieder, beziehungsweise sind es Gegenstände, welche vor den Augen des Kindes auftauchen und wieder verschwinden. Der Säugling erinnert sich später an die spezifische Episode dieses Spiels. Wird dieses Spiel in geringfügig abgewandelter Form wiederholt, entwickelt der Säugling eine Art generalisierte Interaktionsrepräsentation von diesem Spiel. Diese sind flexible, dynamische Strukturen, welche den Durchschnitt mehrerer realer Episoden darstellen und einen Prototyp von diesen bilden (Stern, 160ff). Die Strukturen dieser Episoden sind einem ständigen Prozess von Angleichungen unterworfen und verändern sich beständig. Gedächtnisinhalte werden durch die generalisierten Interaktionsrepräsentationen organisiert und reorganisiert.

Das zugehörige Gedächtnis wird hier als Episoden-Gedächtnis (Tulving 1972) verstanden. Eine Episode umschreibt eine gelebte Erfahrung, welche zum Beispiel aus unterschiedlichen Attributen wie den „Empfindungen, Wahrnehmungen, Handlungen, Gedanken und Ziele“ bestehen, diese stehen „in einem zeitlichen, räumlichen und kausalen Verhältnis zueinander“ (Stern, 139). Die Erfahrungen der Urheberschaft und der Selbstkohärenz werden in das Erleben integriert (Stern, 138f).

Es kann beschrieben werden, dass sich die Fülle der psychischen Interaktionsrepräsentationen immer wieder durch aktuelle Interaktionserfahrungen reorganisieren. Die frühen Erfahrungen des Zusammenseins würden sich dementsprechend durch neue Erfahrungen verändern. Erinnerungen könnten sich demnach verändern, indem aktive Erinnerungen aus ihnen „evoziert“ werden. Stern geht davon aus, dass sich durch die frühen Erfahrungen des Zusammenseins, ein „evozierter Gefährte“ herausbildet (Stern, 163). Der, das Selbst regulierende Andere könnte

sozusagen in aktiven Erinnerungen „gegenwärtig“ werden, dementsprechend gäbe es eine Art regulierender, „historischer“ Anderer, anders ausgedrückt:

„Dank unseres Gedächtnisses sind wir nie allein“ (Stern, 162).

Es kann weiters gefragt werden, inwieweit wir uns im Alltag mit evozierten Gefährten, unterschiedlichen Charakters, in Form von imaginierten Interaktionen auseinandersetzen. Diese Auseinandersetzungen könnten aus Erinnerungen, phantasierten Vorwegnahmen zukünftiger Ereignisse oder Tagträumen bestehen (Stern, 171). Es ist anzunehmen, dass die Vorstellung der Gemeinschaft von Selbst und Anderem nahezu allgegenwärtig ist, sie ist Teil unserer subjektiven Realität. Stern betont, dass dieses subjektive Empfinden des Zusammenseins immer eine aktive psychische Konstruktion ist, es entspringt nicht einem passiven Unvermögen zu differenzieren (Stern, 172).

In diesem Sinne kann angenommen werden, dass durch die Struktur des Gedächtnisses oder durch den Prozess des Erinnerns und des Phantasierens oder Tagträumens, vergangene Erfahrungen reorganisiert und verändert werden. Das momentane Erleben in aktuellen Situationen kann unterstützend wirken, um sich mit eigenen Erinnerungen auseinanderzusetzen.

#### **4.4.2 Die Selbst-Geschichtlichkeit**

Die unterschiedlichen Komponenten des Kernselbstempfindens, die Bewegungserfahrung, die Kohärenzempfindung und die Affekte werden durch das Gedächtnis in ein einheitliches Kernselbstempfinden integriert. Durch das Gedächtnis erhält das Selbstgefühl Kontinuität, neue Erfahrungen werden mit früheren verknüpft (Dornes 2004, 100). Die unterschiedlichen Komponenten des Kernselbst können als spezifische Gedächtnissysteme verstanden werden.

Ein „motorisches Gedächtnis“ würde Erfahrungen der Urheberschaft von Handlungen und Bewegungen abspeichern. Ein „Wahrnehmungsgedächtnis“ würde sich auf Erlebnisse der Gemeinsamkeit von Gestalt-, Ort-, Zeit- und Intensitätskonturen beziehen und ein „Affektgedächtnis“ auf affektive Erlebnisse (Stern, 133).

In diesem Sinne ist der Mensch fähig, „sich eine immer wieder auf den neuesten Stand gebrachte ‘Geschichte’ zu bewahren, die Geschichte seines ‘motorischen’, seines ‘perzeptiven’ und seines ‘affektiven’ Selbst – das bedeutet seiner Urheberschaft, Kohärenz und Affektivität“ (Stern, 138). Die Selbst-Geschichtlichkeit umschreibt ein „Gefühl der Dauer, der Einbindung in die eigene Vergangenheit“, so dass ein und dieselbe Person sich verändern kann, und doch dieselbe Person bleibt (Stern, 106). Den Affekten kommt nach wie vor eine besondere, die unterschiedlichen Empfindungen integrierende Rolle zu. Die Selbst-Affektivität bezieht sich wiederum auf die Existenz der Vitalitätsaffekte, bei dem Empfinden der Freude wird beispielsweise nicht nur ein motorisches Bewegungsmuster des Gesichts und der Atmung vernommen, sondern über innere Empfindungsmuster der Aktivierung werden diese als „Vitalitätsaffekte“ und subjektive Empfindungen erlebt. Affekte sind auf diese Weise tief mit dem eigenen Selbst verbunden (vgl. Stern, 132).

Die Annahmen zu unterschiedlichen Gedächtnissystemen können dazu verleiten, anzunehmen, dass es auch anhand von unterschiedlichen Erinnerungstechniken möglich wird, sich mit Erinnerungen auseinanderzusetzen. Wenn zum Beispiel eine Bewegung dargestellt wird, dann erinnert man sich an seine frühen Erfahrungen der Urheberschaft und die eigenen spezifischen Bewegungsmuster oder Willensimpulse scheinen aufzutauchen.

Im folgenden Abschnitt und den darauf folgenden Beispielen wird versucht zu veranschaulichen, wie auf unterschiedliche Gedächtnissysteme eingegangen werden kann, um aufzuzeigen, dass Bewegungen und Gefühle uns gleichermaßen dazu veranlassen können, Erinnerungen und Phantasien zu vergegenwärtigen.

#### **4.4.3 Die schöpferische Aufmerksamkeit – ein Exkurs**

In Bezug auf das Beispiel des „Raumlaufs“ kann umschrieben werden, dass eine alltägliche äußere Handlung, wie das Gehen, in einen neuen Zusammenhang gebracht wird, um diese Handlung anders wahrnehmen zu können. Zum Beispiel könnten die Spieler gefragt werden: Wie würdet ihr gehen, wenn ihr im Sommer über eine Wiese spaziert? Wie würdet ihr jetzt gehen, wenn ihr wüsstet, dass der Bus auf euch wartet?

Im Theaterspielen werden neue Situationen geschaffen. Stanislawski beschreibt diesen Ausgangspunkt einer Vorstellung durch ein fragendes „Wenn“, das „schöpferische Wenn“. Die Aufmerksamkeit wird nicht mehr nur auf die äußere Handlung bezogen, sondern auf die innere Gefühlswelt. Wie verändert sich eine Alltagshandlung in ihrer Dynamik, wie wird zum Beispiel das Zimmer aufgeräumt, wenn gewusst wird, dass Besuch erwartet wird? In Bezug auf ein „affektives Gedächtnis“ wird im Theaterspielen nicht nur versucht, mittels Erinnerungstechniken emotionale Reaktionen auf bestimmte Situationen wieder zu erwecken, sondern diese Erinnerungen auch körperlich zu erinnern und zu durchleben. Auf der Bühne des Theaters wird beispielsweise geschwitzt, geweint oder errötet (vgl. Stanislavskij 1983, 188).

Es wird von unterschiedlichen Erinnerungstechniken ausgegangen, welche sich zwischen dem Erinnern und dem Phantasieren hin- und herbewegen, einerseits kann sich in vergangene Situationen eingefühlt werden und andererseits kann sich eine Situation nur vorgestellt werden. Es kann zum Beispiel von eigenen Erinnerungen ausgegangen werden, um diese zu einer phantasievollen Handlung werden zu lassen, dadurch entsteht ein Bereich zwischen Nähe und Distanz, nicht nur zu einer Rolle, sondern zu den eigenen Erinnerungen und damit den unterschiedlichen Bereichen des Selbstempfindens.

Eine Nähe und Distanz zu phantasievollen, spielerischen Vorgängen und zu einfühlenden Erinnerungen gleichermaßen, es entwickelt sich ein Spiel zwischen der Involviertheit und der Distanziertheit, zwischen dem Erleben und der Beobachtung, wobei ein expressiver, erkennender Eindruck, als eigener Ausdruck, zur gleichen Zeit empfunden wird (vgl. auch Fischer-Lichte 2004, 62).

Das „schöpferische Wenn“ ist wie ein Umschalthebel, welcher den Schauspieler vom Alltag weg auf die Ebene der Phantasie hebt. Die Phantasie wird nicht als passiv betrachtet, sondern es wird aktiv an ihr teilgenommen. Mittels der „schöpferischen Aufmerksamkeit“ werden innere Vorstellungsbilder geschaffen, durch diese Vorstellungsbilder werden innere Reaktionen auf einen der fünf Sinne angeregt, auf diese Reaktionen wird die Aufmerksamkeit gelenkt. Die Aufmerksamkeit gelangt durch die Phantasie nicht direkt zum Objekt, dies gilt auch für die Aufmerksamkeit auf innere Objekte, sowie die innere Aufmerksamkeit. Nicht das Objekt selbst lenkt die

Aufmerksamkeit, sondern der Phantasieeinfall (Stanislawskij 1983, 50ff). Diese Ausführungen befassen sich einerseits mit der Phantasieentwicklung und andererseits mit der Sensibilisierung für die innere Erlebnisfähigkeit.

Lecoq beschreibt den Prozess des Phantasierens anhand der Dynamik des Erinnerns selbst, der Art und Weise wie mit unterschiedlichen Bildern der Erinnerung umgegangen wird. Das folgende Beispiel scheint diesen Aspekt in einer sehr direkten Art zu beschreiben, doch der Blick kann genau auf die, jedem eigene „Vitalität“ des Erinnerns selbst, gerichtet werden.

„Nach langer Zeit kehren Sie zurück, um das Zimmer ihrer Kindheit wieder zu sehen. Sie haben deswegen eine lange Reise gemacht, nun stehen Sie vor der Tür, Sie öffnen die Tür. Wie werden Sie sie öffnen? Wie werden Sie hineingehen? Sie entdecken Ihr Zimmer wieder: Nichts hat sich verändert, jedes Ding ist an seinem Platz. Sie finden alle Ihre Kindersachen wieder, Ihr Spielzeug, Ihre Möbel, Ihr Bett. Diese Bilder der Vergangenheit leben in Ihnen wieder auf bis zu dem Moment, in dem die Gegenwart Sie einholt. Und Sie verlassen den Ort“ (Lecoq 2003, 47).

Es handelt sich jedoch nicht um das eigene Kinderzimmer, welches aufgesucht wird, sondern um irgendein Kinderzimmer, dessen Wiederentdeckung gespielt wird.

Die Dynamik der Erinnerung ist in dieser Spielanleitung wichtiger als die Erinnerung selbst. Es entstehen Bilder und durch die Verbindung des gegenwärtigen Bildes mit einem Bild der Vergangenheit entsteht ein Spiel. Es wird nicht von den Schülern verlangt, wahre Erinnerungen aufzusuchen (Lecoq 2003, 47).

### ***Beispiel: Körper-Gefühle***

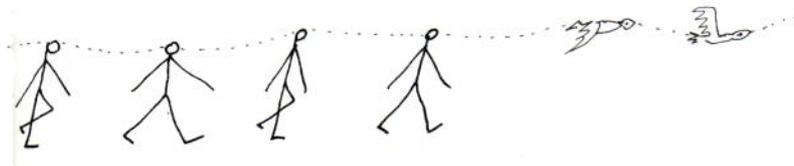
Um den Spielern diesen Wechselbezug zwischen Körperhaltungen und Gefühlen oder dem körperlichen und dem affektiven Gedächtnis zu vermitteln, können die Spieler zum Beispiel während eines „Raumlaufs“ aufgefordert werden, eine bestimmte Körperhaltung einzunehmen. Es wird beispielsweise versucht, den Kopf während des Gehens etwas nach vorne zu strecken.

Als *Punkt der Konzentration* kann den Spielern mitgeteilt werden, sich auf ihre Gefühle zu konzentrieren, welche aus ihren Haltungen heraus in ihnen entstanden sind. Wird

zum Beispiel der Kopf nach vorne gestreckt, kann sich ein Gefühl des Suchens oder der Neugier einstellen, wobei bei einem nach hinten geneigten Kopf eher ein Gefühl der Zurückhaltung entsteht. Die Spieler können im „Raumlaut“ aufgefordert werden, diesen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Nach einiger Zeit können auf diese Weise lebendige Figuren entstehen.

Werden die Bewegungen maximal vergrößert, können ihre räumlichen Grenzen erfahren werden und ihr Gleichgewicht gefunden werden (Lecoq 2003, 109).

In diesem Kontext beschreibt Lecoq in seiner Analyse der Bewegungen, die „Wellenförmige Fortbewegung“ als erste Bewegung des menschlichen Körpers und als Grundmuster der Fortbewegung. Die Wellenbewegung beginnt am Boden und überträgt von dort aus ihren Schwung in alle Teile des Körpers, von ihrer Basis bis zu ihrem Wirkungspunkt. Der Körper folgt der wellenförmigen Bewegung des Beckens: „lateral wie der Haifisch und vertikal wie der Delphin“ (Lecoq 2003, 106).

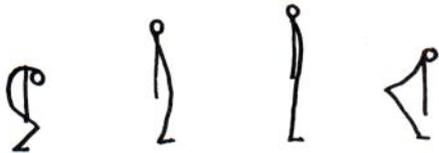


(Zeichnungen von Jacques Lecoq 2003, 105)

Als *Variationen* können unterschiedliche Körperhaltungen dienen.

Lecoq beschreibt einige Grundhaltungen oder Achsenverschiebungen: die Neigung des Körpers nach vorne mit vorgeschobenem Kopf, die aufrechte vertikale Haltung, der nach hinten geneigte Körper mit dem Kopf nach hinten gerichtet und den zusammengesunkenen Körper. In diesen Haltungen können nach Lecoq die verschiedenen Stufen der Lebensalter nachempfunden werden: Kindheit, Erwachsenenalter, Reife und Alter (vgl. Lecoq 2003, 104ff).

In der folgenden Darstellung ist die, vom Kopf ausgehende im Stand ausgeführte „Wellenbewegung“, in einer umgekehrten Reihenfolge abgebildet. Versuchen sie einmal diese Wellenbewegung stehend auszuführen, und in unterschiedlichen Haltungen inne zu halten, sich in diese Haltung einzufühlen, um sich in einem zweiten Schritt langsam in dieser Haltung fortzubewegen, eine Figur entsteht.



(Zeichnungen von Jacques Lecoq 2003, 105)

In dieser Art wird auf spielerische Weise erkundet, dass die gesamte menschliche Entwicklung – alle Charaktere bereits im Körper und seinen Bewegungen verankert sind. Werden die unterschiedlichen Haltungen, wie beschrieben im Gehen eingenommen, dann entstehen nach Lecoq unterschiedliche dramatische Gangarten.

### ***Fazit: Aus Bewegungen werden Haltungen***

Der Spieler erfährt in dieser Übung, wie sich die Körperhaltungen auf die Gefühle übertragen. Es werden in einem gewissen Sinne körpereigene Erinnerungen geweckt und es entsteht ein Gefühl, als erinnere sich der eigene Körper an Gefühle aus vergangenen Zeiten. Es wird anschaulich, dass sich alle Formen des Gemüts schon im Körper selbst befinden und durch Bewegungen zum Ausdruck kommen können.

Als Haltung kann ein „im Innern der Bewegung, in der Bewegungslosigkeit erkanntes, starkes Moment“ bezeichnet werden (Lecoq 2003, 110).

Erst dadurch, dass eine Bewegung bis an ihre Grenzen gebracht wird, wird ihre Haltung entdeckt.

„Dieser Vorgang führt uns vom Expressionismus zum Impressionismus, vom spielenden Körper zum spielenden Auge: Der Körper überträgt dem Auge die Widerspiegelung seiner Bewegungen“ (Lecoq 2003, 109).

### **Beispiel: Gefühle-Körper**

Um den Spielern den Wechselbezug von Gefühlen und Körperhaltungen ins Bewusstsein zu rufen, können diese, während einer Raumlafübung aufgefordert werden, ein Gefühl von Freude zu empfinden. Durch die Ansage einer „vorgeschlagenen Situation“ (vgl. Stanislowski 1983) ist es natürlich bei weitem einfacher, sich in Gefühle hinein versetzen zu können. Das Erzählen einer Geschichte bietet sich an, um die Spieler durch unterschiedliche Gefühle zu begleiten. Es entstehen handelnde Phantasiereisen.

*Stellt euch vor, es ist Sonntag, ihr geht über eine Wiese, ihr spürt die Luft auf eurem Gesicht, ihr fangt an, euch richtig gut zu fühlen und freut euch über die blühenden Blumen rings um euch...*

*Punkt der Konzentration:* Nach einiger Zeit können die Spieler darauf aufmerksam gemacht werden zu beobachten, wie sich ihre Körperhaltungen und ihre Bewegungen, zum Beispiel unter dem Gefühl von Freude, verändert haben. Was machen eure Arme? Was machen eure Schultern? Oft gehen die Spieler schneller und bewegen sich offener und freier bei einem Gefühl von Freude, als bei einem Gefühl der Trauer. Anders ausgedrückt, sie beobachten den Ort, die Dauer und die Intensität ihrer Bewegungen, welche ihre momentanen Gefühle auslösen. In anderen *Varianten*, kann nicht nur die Beobachtung der Körperhaltungen im Mittelpunkt stehen, sondern die beobachteten Bewegungen und Haltungen können spielerisch vergrößert oder übertrieben werden. Ausgehend von der Vorstellung der Empfindung, über eine Wiese zu gehen, entwickelt sich ein Spiel - es wird gespielt über eine Wiese zu stapfen. Durch diese Übertreibungen oder einfache Vergrößerungen der Bewegungen verstärken sich natürlicherweise auch die Gefühle. Es können unterschiedliche Intensitäten einer Bewegung oder einer Emotion thematisiert oder Unterschiede zwischen ähnlichen Bewegungen und Emotionen festgestellt werden. Zum Beispiel kann sich darüber ausgetauscht werden, wie sich die Körperhaltung, die Gangart oder das Körpergefühl bei einem Gefühl der Freude hin zu dem Gefühl der Verliebtheit verändert hat.

Die Sensibilisierung für die Unterschiedlichkeit und Vielfältigkeit der vitalen Empfindungen von Affekten stehen im Mittelpunkt dieser Übungen.

### ***Fazit: Das Phantasieren bewegt***

Was Stanislawski als Phantasie beschreibt, welche zwischen dem Objekt und der Wahrnehmung aktiv als Verbindungsglied dient, könnte nach den Erklärungen der Selbst-Geschichtlichkeit auch eine Integration von Erinnerungen ausmachen. Die eigenen Erinnerungen können demnach, wie auch das Phantasieren, tendenziell als Geschichten unterschiedlicher Vitalitäten von Gefühlen angesehen werden. In diesem Sinne kann angenommen werden, dass schon durch die Struktur des Gedächtnisses oder durch den Prozess des Erinnerns, vergangene Erfahrungen verändert werden und sich reorganisieren können. Dies könnte bedeuten, dass das momentane Erleben in aktuellen Situationen in einer gewissen Weise unterstützend wirken kann, um sich mit eigenen Erinnerungen auseinanderzusetzen. Dies kann, wie schon angedeutet, dadurch entstehen, indem sich in Gefühle oder Erinnerungen hineingefühlt wird oder indem Gefühle dargestellt werden und mit ihnen gespielt wird in dem Sinne, dass klargestellt wird, dass so getan wird, als-ob die Gefühle erlebt werden würden. In diesem Zusammenhang kann auch das subjektive Empfinden des Zusammenseins immer eine aktive psychische Konstruktion (Stern, 172). Die unterstützende Wirkung eines darstellenden Ausdrucksspiels könnte demnach darin bestehen, soziale Phantasien freizusetzen, um Neues zu schaffen (vgl. Kotte 2005, 57). Es wird eine Selbst-Geschichtlichkeit erlebt, ein Gefühl der Dauer, der Einbindung in die eigene Vergangenheit, so dass ein und dieselbe Person sich verändern kann, und doch dieselbe Person bleibt. (Stern, 106).

## **4.5 Das non-verbale Erleben des Gegenübers als Mit-Spieler**

Der Begriff Mitspieler betont das gemeinsame Spielen und das Aufnehmen von gegenseitigen Reaktionen und Impulsen. Stern thematisiert dieses feinfühlig aufeinander Abgestimmtsein durch unterschiedliche „Formen des Zusammenseins-mit“, diese charakterisieren nach Stern die interpersonale nonverbale Kommunikation zwischen Säugling und Mutter (Stern, 184).

In einem weiteren Kapitel werden elementare Formen eines spielerischen Umgangs mit Affekten beschrieben, um auf den engen Zusammenhang zwischen einem

affektspiegelndem Verhalten, einem Spielen und symbolischen Tätigkeiten hinzuweisen (vgl. Dornes 2004 ,181).

Stern hebt in seinen Annahmen die Affektabstimmung als Baustein zur Entwicklung eines Selbstempfindens und eines Selbst hervor, wodurch ein Empfinden des Miteinanders charakterisiert wird. Mit dem Auftauchen eines „Intersubjektiven Selbst“ verändert sich die Präsenz des Säuglings, es entstehen soziale Verhaltensformen, welche schon vor dem Spracherwerb gewissermaßen als Ausdrucksformen den Beginn von symbolischen Tätigkeiten andeuten (Stern, 229f). Im Hinblick auf den Wirkungsaspekt der Kunst kann der Bereich der Vitalitätsaffekte mit dem Hervorbringen eines künstlerischen Stils verknüpft werden, was zu einer Auseinandersetzung mit der Zeichenhaftigkeit des Theaterspiels führt. Die Affektabstimmung scheint in diesem Sinne auch ein wichtiger Schritt hin zum Gebrauch von Sprachen oder von Ausdruck und Formgebung zu sein, die Abstimmung kann hier als Transformation oder Umformung eines subjektiven Zustands verstanden werden (vgl. Stern, 229).

Das miteinander-Spielen und das aufeinander Abgestimmt sein in Gemeinschaftserfahrungen wird bedeutsam für die Entwicklung des Selbstempfindens. Es wird hervorgehoben, dass diese Formen der Gemeinschaft zwischen Selbst und Anderen als aktive Konstruktionen angesehen werden, welche mit der Entwicklung zunehmend differenzierter gestaltet werden (Stern, 178ff). Diese Überlegungen führen in einem weiteren Schritt zu einer Auseinandersetzung mit der Funktion und der Gegenwart des Mitspielers. Das Darstellen von Gefühlen wird erst im Zusammenhang mit der Aufmerksamkeit eines Anderen möglich, sowie auch das Beobachten eines Anderen den Menschen dazu führt, kreativ zu werden.

#### **4.5.1 Die Formen des Zusammenseins mit Anderen**

Es ist erstaunlich, dass die Beschreibungen Sterns zum Auftauchen eines „intersubjektiven Selbst“ von einer Art der Veränderung in der „Präsenz“ oder sozialen „Anmutung“ des Säuglings ausgehen. Es wird angemerkt, dass diese Veränderung an die Aneignung einer „Theorie“ der getrennten Befindlichkeiten erinnert. Anderen Personen werden ähnliche innere Zustände wie beispielsweise Gefühle, Motive und

Absichten zugeschrieben wie die, in welchen sich das „Ich“ befindet (Stern, 179f). Das, was „in meinem Kopf vorgeht, unterscheidet sich wahrscheinlich nicht allzu sehr von dem, was in deinem Kopf vorgeht, und darum können wir das irgendwie (ohne Worte) mitteilen und auf diese Weise Intersubjektivität erleben“ (Stern, 179).

Gesten, Haltungen und Gesichtsausdrücke bilden als Kommunikationsmittel einen gemeinsamen Rahmen für Bedeutungen (ebd.). Dieses nonverbale interpersonale Geschehen wird nach Stern hauptsächlich durch die gemeinsame Ausrichtung der Aufmerksamkeit, die intentionale Gemeinsamkeit und die Gemeinsamkeit affektiver Zustände charakterisiert, diese können als innere Zustände oder „Formen des Zusammenseins-mit“ benannt werden. Diese Formen der Gemeinschaft von Selbst und Anderem können als aktive Konstruktionen angesehen werden, welche mit der Entwicklung zunehmend differenzierter gestaltet werden (Stern, 178ff).

Der Säugling beginnt zu bemerken, dass er die Aufmerksamkeit anderer beeinflussen kann. Zeigt er zum Beispiel mit dem Finger in eine bestimmte Richtung, dann folgen die Blicke des Anderen seiner Bewegung. Nach Jerome Bruner (1977, 276) wird dadurch der Aufmerksamkeitsfokus eines anderen angepeilt und es entsteht eine Technik der Aufdeckung und Entdeckung. Auch der wechselnde Blickkontakt zwischen einem Zielpunkt und dem Anderen kann als vorsprachliche Form des Bittens erkannt werden. Nach Piaget kann sich daraus schnell ein „spielerisches Geben und Nehmen“ zwischen Mutter und Kind entwickeln (Stern, 184ff). Nach der Psychologin Elizabeth Bates (1979) zielt schon die frühe Kommunikation darauf ab, dem Anderen Absichten mitzuteilen.

Die Rückschlüsse auf kommunikative Absichten beziehen sich hierbei auf drei Verhaltensmerkmale: Als erstes Merkmal wird der wechselnde Blickkontakt zwischen dem Zielpunkt und den angesprochenen Zuhörern angesehen, als zweites wird die Erweiterung, die Ergänzung und der Austausch von Signalen genannt. Das dritte Merkmal verweist auf eine besondere Veränderung der Form des Signals durch Verkürzungen oder die „überdeutliche Ausprägung“ der Muster von Signalen (Stern, 187f).

Auf diese „überdeutlichen Ausprägungen“ von Signalen kann im Weiteren ein besonderes Augenmerk gerichtet werden, um eine Annäherung zwischen der Affektspiegelung, dem Spielen und dem Phantasieren zu beschreiben. Piaget (1954),

Bruner (1975) und Bates (1979) verfolgen einen linguistischen Ansatz, nach welchem der Säugling zunehmend die Verhaltensweisen der Interaktion für sich entdeckt und dadurch die Intersubjektivität kennen lernt (Stern, 1992).

#### **4.5.2 Die Formen des spielerischen Umgangs mit Affekten**

Auch Fonagy geht davon aus, dass Mütter instinktiv dazu veranlasst werden, ihre affektspiegelnden Ausdrücke zu markieren. Gewissermaßen wird „eine übertriebene Version ihres realistischen Gefühlsausdrucks produziert, ähnlich wie die markierte „Als-ob“ Version von Gefühlsausdrücken, die charakteristischerweise beim Als-ob-Spiel gezeigt werden“ (Fonagy et al. 2006, 185).

In diesem Sinne würde schon der Säugling bei einer markierten Affektantwort bemerken, dass der von den Eltern gezeigte Affekt nicht „echt“ ist. Die Eltern zeigen nicht nur ihren Affekt, sondern sie übertreiben den Affekt des Säuglings. Demnach bemerken Säuglinge schon zunehmend, dass die Eltern etwas für sie darstellen und nicht nur etwas Eigenes ausdrücken (Dornes 2004, 178).

Die Annahme Fonagys bezieht sich auf das Phänomen, dass schon der Säugling in einer Weise fähig ist, „das Gesicht der Mutter als eine Widerspiegelung seines eigenen Zustands zu interpretieren“ (Fonagy et al. 2006, 183).

Kommunikationsausdrücke werden demnach im Laufe der Entwicklung zunehmend als repräsentionale Eigenschaften aufgefasst (Fonagy et al. 2006, 185). Von den Begriffen Fonagys ausgehend würde ein „als-ob“ Denkmodus, welcher in einem wichtigen Entwicklungsalter das Spielen des Kindes kennzeichnet, eine klare Unterscheidung zwischen „Spiel“ und „Realität“ benötigen (a.a.O, 267f).

„Das spielende kleine Kind kann über Gedanken als Gedanken nachdenken, weil sie klar und willkürlich aus ihrem Zusammenhang mit der realen Welt der Menschen und sogar der Dinge herausgelöst wurden“ (Fonagy et al. 2006, 268).

Um im Spielen über Gedanken und Gefühle des realen Lebens nachzudenken, wäre die Anwesenheit eines Erwachsenen ausschlaggebend, der den „erforderlichen Rahmen bereitstellt und das Kind vor dem zwingenden Charakter der äußeren Realität abschirmt“ (ebd.). Es kann in diesem Zusammenhang von einem „spielerisch-markierenden Umgang“ mit Affekten ausgegangen werden (Dornes 2004b, 181).

Die eigene Affektwelt kann demnach durch einen spielerischen Umgang mit ihr reguliert werden. „Im Tagtraum, in der Phantasie und im inneren Sprechen behandeln wir die Realität im Als-Ob-Modus. Wir tun im Geist, d.h. mit dem *inneren* Medium des Bildes und der Sprache, was Kinder im Spiel mit dem *externen* Medium der Spielfigur tun. Die Gemeinsamkeiten zwischen Spiel und Phantasie sind somit dreifach“ (Dornes 2004b, 185).

Dornes hebt hervor, dass diese „spielerische“ Form zwischenmenschlicher Interaktion, erstens durch den Als-Ob-Umgang der Eltern mit den Affekten des Kindes charakterisiert ist. Zweitens entsteht dadurch ein Gefühl der Kontrolle des Geschehens auf Seiten des Säuglings. Als drittes Merkmal und Eigenart des Spielens wird das aktive Modifizieren des Geschehens genannt. Anhand dieser drei Merkmale vergleicht Dornes das Spielen mit anderen symbolischen Tätigkeiten, wie dem Tagtraum, dem Phantasieren oder dem Inneren Sprechen. Diese Aktivitäten lassen sich ebenfalls als zu einem Als-Ob-Modus zugehörig beschreiben.

*Erstens*, kann das Kind seine eigenen Affekte in einen Als-Ob-Rahmen setzen, indem es seine Spielfiguren Affekte erleben lässt. In der gleichen Art und Weise können in phantasierten Situationen Affekte probeweise und abgeschwächt erlebt werden. Im Gegensatz zum wirklichen Erleben, wird in dieser „simulierten“ Art des Erlebens beispielsweise ein vergangenes Erleben nicht erneut durchlebt, sondern eher vergegenwärtigt. *Zweitens* werden beim Phantasieren oder dem selbstständigen Gestalten mit Hilfe von Bildern oder der Sprache, Szenarien ebenso kontrolliert, wie beim Spielen des Kindes. *Drittens* sind der Phantasie in dieser Sicht keine Grenzen gesetzt, um Szenarien aktiv zu gestalten und zu modifizieren (Dornes 2004b, 185).

Es kann von unterschiedlichen Aktivitäten ausgegangen werden, welche durch ihre Eigenschaften des Als-Ob, der Kontrolle und der Modifizierung eine regulatorische Kraft entfalten können. Die Affektspiegelung, das Spielen und das Phantasieren können als Formen des Umgangs mit Affekten angesehen werden. Es besteht demnach ein innerer Zusammenhang zwischen dem interaktiven Spielen und mentalen Prozessen, dieser betont, dass die unterschiedlichen Formen der Affektregulation, wie die spiegelnde und spielerische oder die symbolische Regulation gemeinsame Merkmale aufweisen (Dornes 2004b, 185f).

In diesem Zusammenhang betont Winnicott (1971), dass die Akzeptierung der Realität als Aufgabe nie ganz abgeschlossen ist, dass kein Mensch frei von dem Druck ist, die innere und die äußere Realität miteinander in Beziehung setzen zu müssen. Die Befreiung von diesem Druck wird nur durch einen nicht in Frage gestellten intermediären Erfahrungsbereich zum Beispiel der Kunst und Religion geboten. Dieser intermediäre Bereich entwickelt sich direkt aus dem Spielbereich kleiner Kinder, die in ihr Spiel „verloren“ sind (Fonagy et al. 2006, 270).

#### **4.5.3 Die Affektabstimmung**

Nach Stern bezieht sich die Nachahmung auf die Formen des äußerlich sichtbaren Verhaltens, wobei sich ein Abstimmungsverfahren auf die Qualität des Gefühls konzentriert. Die Abstimmung kann als ununterbrochener Prozess angesehen werden. Der Begriff des Spiegeln weist auf eine absolute Synchronizität hin, das „Echogeben“ gibt keine zeitlichen Einschränkungen vor. Bei der Affektabstimmung erweitert sich das imitationsähnliche Verhalten der Mutter um eine neue über die Imitation hinausgehende Dimension (Stern, 200ff). Es kann gewissermaßen von „zwei Enden einer Verhaltensskala“ ausgegangen werden, von der Nachahmung der Formen hin zu einer Abstimmung des Gefühlszustandes (Stern, 204).

Diese Gefühlsqualitäten werden wiederum durch die Existenz der „Vitalitätsaffekte“ des gemeinsamen Affektzustandes begründet (Stern, 224).

Die Affektabstimmung stellt somit „eine selbstständige, charakteristische Form affektiver Transaktion dar“ (Stern, 208). Als Beispiel zur Affektabstimmung wird das Verhalten der Mutter genannt, welches gegenüber dem Verhalten ihres Säuglings ein gleiches Intensitätsniveau einnimmt. Die zeitlichen Veränderungen sowie der Takt, der Rhythmus und die räumlichen Merkmale des Verhaltens passen sich einander an und stimmen sich aufeinander ab (Stern, 218ff). Im freien Spielen zeigen sich partielle Übereinstimmungen zwischen dem Verhalten des Kindes und seiner Mutter, zum Beispiel dann, wenn die Mutter die Bewegungen des Kindes mit ihrer Stimme nachahmt oder untermalt. In der Affektabstimmung erkennt Stern das Empfinden eines subjektiven Selbst.

Dieses Verhalten äußert sich erst mit dem „Auftauchen“ des intersubjektiven Selbst, welches sich durch eine neue „Präsenz“ des Säuglings äußert (Stern, 209).

Dieses soziale Verhalten kann nach Stern partiell als Ausdrucksform betrachtet werden, wodurch die Affekt Abstimmung als Vorläufer des Kunsterlebens angesehen werden könne (Stern, 229). „Stern zufolge entsprechen die amodalen Charakteristika den abstrakten Repräsentationen des Affekts, welche die äußeren Verhaltensakte begleiten“ (Fonagy et al. 2006, 189). In dieser Sichtweise würde jeder Mensch, schon in frühester Kindheit eine Art nonverbale Ausdrucksform entwickeln, um sich mit deren Hilfe auf andere abzustimmen.

#### **4.5.4 Die Vermittlung von Vitalitätsaffekten – Kunst und Verhalten**

Stern bezieht sich auf die Philosophie Suzanne Langer, um eine Annäherung zwischen dem menschlichen Verhalten und der Kunst zu beschreiben. Wie bereits in dem Kapitel über Vitalitätsaffekte beschrieben wurde, wird ein Verhalten wie beispielsweise eine anmutige Bewegung eines Schauspielers nicht als Beschleunigung oder Breite einer Darstellung empfunden, sondern als heftig oder erdig erlebt und benannt. Dieses Erleben könnte mit der Erkenntnis einhergehen, dass das Gefühl, welches dargestellt wird, „in Wahrheit Schein, Illusion, ein virtuelles Gefühl“ ist (Stern, 226). Das Theaterspielen erzeugt eine ähnliche Illusion wie die des Tanzes. Nach Ghosh (1979) verkörpert die reale, anstrengende Bewegung und Gestik des Tanzes virtuelle „Bereiche der Kraft, ein sichtbar gemachtes Spiel der Kräfte“ (zitiert in Stern, 226). Stern beschreibt weiter, dass die Konventionalisierung des Verhaltens und der Kunst das Ergebnis eines spezifischen historischen, geografischen oder kulturellen Rahmens sind. Dieser Rahmen gilt für die Kunst wie auch für das Verhalten, dennoch könne ein bestimmter künstlerischer Stil von konventionalisierten Formen unterschieden werden (vgl. Stern, 226f). „Das Pendant zum künstlerischen Stil bildet im spontanen Verhalten der Bereich der Vitalitätsaffekte“ (Stern, 227).

Die Vitalitätsaffekte betreffen die Art und Weise, wie konventionalisierte Affekte zum Ausdruck gebracht werden, - das „Wie“ gelächelt oder auch gegangen wird.

Es kann nach Stern aufgezeigt werden, dass der künstlerische Stil in einer ähnlichen Weise eine Umwandlung einer „wahrheitsgetreuen“ Wahrnehmung in virtuelle Formen des Gefühls erfordert.

Stern betont jedoch die besondere kontemplative Haltung beim Erfassen eines Kunstwerks, was eine Befreiung von kontingenten oder zufälligen Umständen benötige,

wobei das spontane Verhalten von der Kontingenz abhängig sei (vgl. Stern, 227ff). Als Beispiel für die „Verstrickungen in kontingente Umstände“ nennt Stern die Unmöglichkeit, den Zorn eines anderen auf sich selbst bezogen miterleben, in dieser Situation sei man selbst mit dem eigenen Zorn beschäftigt. Der Abstimmungsbereich stößt demnach auf gewisse Grenzen, was für Stern durch den Vergleich mit der Kunst verständlich wurde. Die Kunst ist demnach in einem besonderen Ausmaß fähig, das Wesen eines Affekts zu erfassen, sie kann sich von diesen „Verstrickungen“ lösen, um sich mit einer Idee auseinander zu setzen (vgl. Stern, 228f).

Die Frage nach der Entwicklung eines Bezuges zu den Künsten, welches aus dem spontanen Sozialverhalten des Säuglings entspringt, wird von Langer mit der Vermittlung von Vitalitätsaffekten beantwortet. Durch ihre Interaktionen mit dem eigenen Verhalten, den eigenen körperlichen Vorgängen und durch Beobachtung und Prüfung des Sozialverhaltens, welches auf sie einwirkt, lernt der Säugling, die „Arten des Fühlens“ kennen. Die Umwandlungen oder Transformationsmöglichkeiten „von der Wahrnehmung ins Gefühl lernt der Säugling zunächst im spontanen Sozialverhalten kennen“ (Stern, 229). Erst wenn das Kind ein gewisses „Repertoire an Vitalitätsaffekten entwickelt hat, scheint es in der Lage zu sein, diese Erfahrung in den Bereich der Kunst zu übertragen, also auf Objekte, die äußerlich wahrgenommen, aber in gelebte Erfahrung umgesetzt werden“ (ebd.). Bei der Abstimmung handelt es sich um „eine Umgestaltung, eine Umformulierung eines subjektiven Zustands“, die Abstimmung kann somit als „Sprungbrett zur Sprache“ angesehen werden (ebd.).

„Und so werden Verhaltensweisen durch Abstimmungen mit Hilfe nonverbaler Metaphern und Analogien umgestaltet. Wenn man sich die Entwicklung als einen von der Nachahmung über Analogie und Metapher zu Symbolen fortschreitenden Prozess vorstellt, dann vermittelt die Phase, in der sich das Empfinden eines subjektiven Selbst herausbildet, die Erfahrung mit der Analogie in Form von Abstimmungen, und dies stellt einen entscheidenden Schritt zur Anwendung von Symbolen dar ...“ (Stern, 230).

Zusammenfassend ergeben sich hier vielfältige Betrachtungsmöglichkeiten für Transformationsprozesse, sowie eine Idee, die einen Zwischenraum zum eigenen Erleben schafft. Dies scheint schon im Prozess der Wahrnehmung eine Fähigkeit

entstehen zu lassen eine Umformulierung, eine Sprache erkennen zu geben, wenn sich Gefühle beispielsweise als solche exponieren. Hier ergeben sich ganz natürliche Zusammenhänge zu einem Spielen mit dem Ausdruck, mit der Darstellung, welche im Theater zu einer sehr zielgerichteten und exakten Arbeitsweise mit expliziten Wandlungsfähigkeiten und Wahrnehmungsweisen führen kann. Gleichzeitig kann eine Distanz, eine Verwandlung vom inneren Gefühl zu einem Ausdruck erfahren werden. In diesem Sinne kann im Theater ein Sprungbrett zur Sprache erfahren werden. Vielleicht wird hier eine Erkenntnisfähigkeit erfahrbar, welche immer eine Option zur Anschauung der eigenen Affekte, Gefühlszustände, Absichten, Einstellungen und Ideen oder persönlichen Formen des Stils schafft.

In Anspielung auf Stern, kann es im Theater vorkommen, den Zorn auf sich selbst zu spielen, ein spontanes Verhalten kann an diesem Ort vorgespielt werden, wodurch der eigene Ausdruck erfahren wird und das Verhalten gewissermaßen in eine Kunstform umgewandelt wird. Hier wird auch deutlich, dass die Annäherung an eine Symbolfähigkeit, an einen persönlichen Stil mit dem Erfahren von unterschiedlichen spontanen Verhaltensweisen, mit eigenen Arten des Fühlens beginnt. Durch das darstellende Spielen entsteht ein Proberaum, dieser bietet den Spielern Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Verhalten. Es entsteht ein Raum zur Beobachtung anderer und sich selbst. Es kann sich hierbei nicht direkt um ein spontanes Sozialverhalten handeln, zumal die Handlungen in einem geschützten Rahmen und einem dem Theater entsprechenden Zusammenhang stehen.

Dennoch sind immer wieder neue Formen des Spielens mit den Elementen des Theaters am Entstehen, welche diese Grenzen zwischen spontanem Sozialverhalten und spontanem Verhalten in theatralen Zusammenhängen tendenziell aufheben. In diesem Sinne sind auch die Zusammenhänge von Kunst und spontanem Verhalten zu betrachten, welche sich wie im Beispiel Sterns durch ein gegenseitiges Verstehen und Hinterfragen ergänzen können. Besonders beim Theaterspielen scheinen sich die Bereiche der Kunst und des alltäglichen Verhaltens anzunähern, scheint doch das Theater ein alltägliches Verhalten zu spiegeln.

Im Spielraum des Theaterspielens wird versucht, sich von konventionalisierten Alltagsformen zu befreien, um neue Formen des Stils zulassen zu können. In dieser Arbeit wird oder kann, in Bezug zu Sterns Affekt Abstimmung, die Aufmerksamkeit auf den Mitspieler, auf das gemeinsame Theaterspielen gelenkt werden. Vielleicht wird den Mitspielern zunehmend bewusst, dass jeder Mensch sein Selbst erst im Zusammensein mit anderen empfindet und gestaltet. Es könnte demnach erkannt werden, dass Gefühle, Motive oder Absichten immer in einem persönlichen Stil zum Ausdruck gebracht werden. Das improvisierende Spielen kann dazu ermutigen, sich seines eigenen Stils bewusst zu werden und zudem über ihn hinauszuwachsen, beispielsweise indem man sich mit der Zeichenhaftigkeit des eigenen Stils auseinandersetzt. Durch das Handeln in Situationen des Theaterspielens könnte demnach die Vielfältigkeit von Zeichen und Signalen erkannt werden.

Im Weiteren werden unterschiedliche Beispiele zum Theaterspielen beschrieben. Diese sollen genau diese Auseinandersetzung mit Verhaltensweisen verdeutlichen, indem an dem Ausdruck von Affekten angesetzt wird, um sich hin zu einem gemeinsamen Spielen mit Verhaltensweisen zu entwickeln. Im Vergleich zu therapeutischen Prozessen, in denen die Erkundung von Affekten ebenfalls angelegt und vorgesehen ist, kommt diese theatrale Form der Auseinandersetzung und Erkundung ohne eine Hervorhebung von regressiven Veränderungen aus, was ein wichtiger Aspekt für die Entwicklung darstellt.

Anhand der Beispiele wird versucht, in Anspielung an Sterns Sprungbrett zur Sprache, auf das Zusammenwirken von Nachahmungen, Symbolen und Abstimmungen in allen Verhaltensweisen, hinzuarbeiten. In diesem Zusammenhang soll in den folgenden Beispielen zum Theater die von Stern beschriebene unendliche Vielfalt der Zeichen als Vermittlung von Vitalitätsaffekten erfasst werden:

„Durch die Ausführungshinweise eines Verhaltens können, was Zeitmuster, Intensität und Gestalt betrifft, vielfältige ‚stilistische‘ Versionen oder ‚Vitalitätsaffekte‘ ein und desselben Zeichens oder Signals, oder ein und derselben Handlung gestaltet werden“ (Stern, 227).

### ***Beispiel: Affekte***

Schon in den vorangegangenen Beispielen wurde von einer Übertreibung in den Bewegungen ausgegangen, um sich einer inneren Haltung bewusst zu werden. Es wird im Folgenden eine übertriebene Nachahmung von Affekten geschildert, um sich tendenziell hin zu einer markierten Version oder einem „Als-ob“ von Gefühlsausdrücken zu entwickeln. Ein Spielleiter kommt zu seiner Gruppe, er stellt sich vor die Gruppe und fordert die Spieler auf: „Macht mir alles nach!“

Er fängt an zu grinsen – alle grinsen. Dann steigert sich seine Laune, sein Gesichtsausdruck steigert sich Schritt für Schritt bis er von Freude und Spaß überströmt erscheint. Alle müssen lachen. Doch damit nicht genug, er steigert seine Freude immer und immer mehr, sein Gesicht nimmt schon die Form einer Grimasse an. Alle schauen ihn an mit ihren grimassenhaften Gesichtern. Doch dann scheint ihm etwas am Gegenüber Angst zu machen, er - sein Ausdruck wird zunehmend neutraler, bekommt Angst, er steigert zusammen mit uns seine Angst bis er vollkommen verzweifelt vor uns steht, und dadurch wieder lachen muss.

In dieser Zusammenkunft liegt der *Punkt der Konzentration* auf der Übertreibung von Gefühlsausdrücken, was bedeuten kann, dass die Gefühle nicht wirklich empfunden werden müssen, sondern es sind die Gesichtsausdrücke, welche als reiner Ausdruck angesehen werden können. Es wird so getan, als-ob man traurig ist. Erst durch dieses Ungleichgewicht, welches durch die Übertreibung des Ausdrucks hervorgerufen wurde, kann ganz von allein ein Bedürfnis nach einer Abstimmung des dargestellten Gefühls mit den Darstellungen des Anderen, sei es als Abstimmung mit dem eigenen Eindruck oder mit der Darstellung des Spielleiters und der Teilnehmenden, entstehen.

### ***Fazit: Affekte als Emotionen***

Es ist erstaunlich wie natürlich sich Emotionen übersteigern lassen, um sie dann wieder abzuschwächen, damit sie anschließend ineinander übergehen. Von einer abnehmenden Freude bis zur Traurigkeit ist es nicht sehr weit und es ist selbstverständlich, Angst vor seiner Traurigkeit zu bekommen, welches schlussendlich wieder Wut erzeugen kann. Es ist, als würden sich die äußeren Gefühlsausdrücke verändern und verwandeln können, ohne dass diese das eigene Befinden ausdrücken müssen.

In diesem Sinne kann das Als-ob Spiel befreiend wirken und von „dem zwingenden Charakter der äußeren Realität“ ablenken, um die Aufmerksamkeit auf die Wirklichkeit der eigenen Emotionswelt zu lenken (Fonagy et al. 2006, 268).

In dieser Übung sind es die Affekte, welche „in der frühen Kindheit sowohl das primäre Medium als auch das primäre Thema der Kommunikation darstellen“, die in Erscheinung treten (Stern, 190). In diesem Zusammenhang kann eine Nachahmung oder ein gemeinsames Durchleben eines Gefühlszustandes und einer Emotion auf die vielfältigen Möglichkeiten von Affekten als vermittelnde Medien und sehr reelle und basale Themen einer jeden zwischenmenschlichen Kommunikation hinweisen und diese erfahrbar machen. Unter den Beteiligten entsteht die Erfahrung eines sehr direkten Kontakts mit den anderen. Diese Form der Nachahmung und Abstimmung oder Form des Erlebens von Affekten kann hier ansatzweise als handelndes und reagierendes Thema erlebt werden. Gerade durch diesen Prozess kann eine Distanz zu den körperlichen und unbewussten Affekten entstehen, was bedeuten kann, den Affekten als Emotionen zu begegnen, um die vielfältigen Welten, Dimensionen und Formen der Affekte bewusster erleben zu können.

### ***Beispiel: Spiegel***

Wie bei dem vorigen Beispiel über Affekte wird ein Spieler von einem zweiten Spieler gespiegelt, es stehen sich zwei Spieler im Abstand von zwei bis drei Metern gegenüber. Spieler A ist der Spiegel von Spieler B. B initiiert alle Bewegungen, A reflektiert alle Aktivitäten und Gesichtsausdrücke von B. Die Rollen werden gewechselt (Spolin 2005, 75). Es werden vorzugsweise langsame große Bewegungen gezeigt, welche überdeutlich präsentiert werden.

Beide Spieler können sich die ganze Zeit über in die Augen schauen, jedoch muss sich das Blickfeld erweitern, um alle Bewegungen des Anderen aufnehmen zu können, in diesem Sinne wird sich nur indirekt in die Augen geschaut. Der Akteur hat die Aufgabe, sehr langsame und ausladende Bewegungen durchzuführen, während der Spiegel sie, so gut es geht, in einer spiegelverkehrten Weise mitmacht (Vlcek 2003, 112).

Bei diesem Beispiel kann als *Variation* aufgegeben werden, den Spiegel zu wechseln, ohne sich jedoch gegenseitig den Zeitpunkt anzugeben. Zum Beispiel beginnt der

Spieler, welcher spiegelt, einfach selbst Initiator zu sein, welches seinem Gegenüber zeigt, dass er jetzt spiegeln kann.

Es wird einige Male hin und her gewechselt, auf diese Weise können gemeinsame Handlungen und gemeinsame Emotionen entstehen. Es kann weiters aufgegeben werden, einen Akteur von mehreren Spiegeln gleichzeitig spiegeln zu lassen. Die Spiegel handeln dementsprechend als eine Person, was für sich genommen eine weitere Form der Spiegelübung darstellt. Es kann erst zu zweit, dann zu dritt gehandelt werden, als wären alle Anwesenden nur eine Person, dies umfasst wie bei der Spiegelübung alle Bereiche, das Handeln, die Reaktionen und die Emotionen. Diese Übungen können als chorische Arbeit angesehen werden. Als Anleitung für ein gemeinsames Handeln könnte beispielsweise eine Entdeckungsreise erzählt werden. Eine geleitete Phantasiereise kann in einer fantastischen, realitätsfernen Welt beginnen, in welche die Spieler mit ihren Rollen hineinversetzt werden und unterschiedliche Erfahrungsstationen durchlaufen (vgl. Vlcek 2003, 74).

Die Spieler kommen beispielsweise von einem anderen Stern, sie sind Außerirdische. Ausschlaggebend ist, dass sie die Welt um sich herum nicht kennen, wodurch der Spieler alles um sich herum neu entdecken kann. Sei es eine Türklinke, die Lampe des Raumes oder das Holz des Bodens. Alles wird angeschaut, betrachtet, beobachtet und betastet. Dies kann nach dem „Erwecken“ zuerst jeder Spieler für sich ausprobieren, anschließend können sich zwei bis drei Spieler zusammenfinden. Sie folgen sich durch den Raum. Ähnlich der Spiegelübung führt ein Spieler und der oder die anderen folgen ihm. Die Spieler beginnen den Raum gemeinsam zu entdecken.

In dieser Auseinandersetzung mit der nonverbalen Kommunikation kann der *Punkt der Konzentration* darauf liegen, den Blickkontakt als entscheidend für die Mitteilung von Absichten zu erkennen.

Im Sinne von unterschiedlichen nonverbalen „Formen des Zusammenseins-mit“ kann beschrieben werden, dass sich die Spieler anhand wechselseitiger Blicke, dem Zeigen und der Überhöhung von Zeichen und Gesten über ihre Intentionen oder Absichten austauschen. Es werden aktive Konstruktionen zwischen sich und dem Anderen gestaltet (vgl. Stern, 178ff).

Im Vergleich zum spielerischen Verhalten von Kindern kann in diesen Beispielen davon ausgegangen werden, dass sich alle Spieler für diese spielerischen Dimensionen von Verhaltensweisen öffnen müssen, um sich gewissermaßen wieder an ein freies Spielen zu gewöhnen oder diese ursprüngliche Fähigkeit neu zu erlernen.

In diesem Zusammenhang soll in diesen Beispielen eine Sensibilisierung für ein spielerisches Geben und Nehmen (Piaget 1954), sowie eine Exploration unterschiedlicher Techniken der Aufdeckung und Entdeckung (Bruner 1975) erfahrbar werden (vgl. Stern, 184ff). Es sind diese ganz einfachen, aber basalen Verhaltenseigenschaften, welche erst ein freies Spielen ermöglichen und die Spieler, durch diese Rückbesinnung, für die Bildungsprozesse ihres Verhaltens und ihrer Phantasie aufmerksam werden lassen.

***Fazit: Gemeinsames Handeln bewegt***

Es kann beschrieben werden, dass die Spiegel-Übungen, welche als Nachahmung von äußerlichen Handlungen beginnen, hin zu einem Spiegeln von Affekten oder einer AffektAbstimmung als „charakteristische Form affektiver Transaktion“, tendieren (Stern, 199). Der Punkt der Konzentration in der Übung des Spiegels liegt anfangs auf der „exakten Widerspiegelung der Bewegungen des Initiators, von Kopf bis Fuss“ (Spolin 2005, 75). In einer ähnlichen Weise wurde die Entdeckungsreise beschrieben, in welcher es nicht mehr die Handlung eines anderen ist, welche gespiegelt wird, sondern zum einen entsteht im Miteinander eine nonverbale Geschichte und zum anderen ist es die Stimme oder die Erzählung des Geschichtenerzählers, welche sich, im Sinne Sterns mit dem Erleben der Spieler, abstimmen kann. Das bedeutet, dass der sensiblen Beziehung zwischen den Handelnden und dem Erzähler einer Geschichte eine entscheidende Rolle zukommt.

In dem angeführten Beispiel kann erkannt werden, dass schon durch ganz einfache gemeinsame Handlungen und Nachahmungen Geschichten entstehen, schon allein durch die gemeinsame Aufmerksamkeit auf Bewegungen werden Absichten und Intentionen sichtbar, welche die Handelnden ganz von allein in ihr Handeln und Reagieren hineinversetzen. Handlungen werden hier zu Geschichten, welche in den

Fluss der Bewegungen aufgenommen werden und ein Gefühl für ein gemeinsames Erzählen entstehen lassen. In diesem Sinne könnte jede Handlung im Beisammensein mit Anderen, die eigene innere Gefühlswelt in eine Geschichte verwickeln, vielleicht wird dieses Gefühl für die Bildung von inneren Geschichten oder dieses innere Bewegtsein dadurch erfahrbar, dass das Aufmerksamwerden auf ein gemeinsames Handeln gelenkt wird.

### ***Beispiel: das Gleichgewicht der Bühne***

Schon beim „Raumlauf“ kann das Gleichgewicht der Bühne eine Rolle spielen, indem zum Beispiel darauf geachtet wird, einen gemeinsamen Rhythmus zu finden und den Raum gleichmäßig auszufüllen. In dem weiteren Beispiel wird sich der Raum als im Gleichgewicht auf einer zentralen Achse liegend vorgestellt. Alle Spieler sitzen auf Bänken, die einen rechteckigen Raum abgrenzen. Spieler A stellt sich in die Mitte des Raumes und wechselt dann den Standort, um ein Ungleichgewicht der Bühne zu provozieren. Ein weiterer Spieler B sucht sich einen Platz auf der Bühne, um dieses Ungleichgewicht wieder auszubalancieren. Das Spiel beginnt damit, dass Spieler B das Spiel führt, indem er sich, seinem persönlichen Rhythmus folgend, auf verschiedene Orte begibt. Spieler A stellt das Gleichgewicht wieder her, indem er seine Position wechselt. Nach einiger Zeit verzichtet A jedoch, auf das von B provozierte Ungleichgewicht zu reagieren, was den Auftritt von Spieler C erfordert. Der Spieler C ist im Weiteren derjenige, welcher das Spiel anführt. Alle weiteren Spieler werden immer dann auf die Bühne treten, wenn es das Ungleichgewicht fordert (vgl. Lecoq 2003, 184ff).

Der *Punkt der Konzentration* dieses Spiels liegt darin, mit dem Raum, der Zeit und den Anderen in Einklang zu kommen.

### ***Fazit: die Gruppe verbindet uns mit dem Raum***

Lecoq spricht von einer geheimen Verbindung, welche zwischen Publikum und Spielern entsteht. Diese geht nicht von einer direkten Beziehung aus, sondern von der gemeinsamen Präsenz im Raum. Die Teilnehmer auf den Bänken scheinen zu empfinden, ob die gespielte Zeit und der gespielte Raum stimmig sind. Das Publikum kann als Mitwisser verstanden werden, durch seine bloße Gegenwart hilft es den

Spielern, die richtigen Zeiten einzuhalten. Das Spiel zwischen den Schauspielern ist direkt, wenn es durch die Blicke verbunden bleibt, oder indirekt, wenn die Blicke in andere Richtungen gerichtet sind. Es wird ein ungeschriebenes Stück inszeniert (vgl. Lecoq 2003, 186f).

Nach Lecoq entsteht durch diese Übung ein Chor, in welchem sich eine Gruppe im Verhältnis zu einer Einzelperson, dem Helden bewegt, es entsteht ein kollektiver Körper. Der Chor steht oft in Verbindung mit dem Tragischen. Nach Lecoq können die Spieler in der chorischen Arbeit entdecken, was es wirklich bedeutet, miteinander und mit dem Raum „verbunden zu sein“ (Lecoq 2003, 176).

#### **4.5.5 Der Mitspieler**

Wenn von Sterns Begriffen ausgegangen wird, können die unterschiedlichen Beispiele zum Spielen mit den Darstellungen des Anderen als eine „Form des Zusammenseins mit“ oder als Gemeinschaftserfahrung angesehen werden. Diese bilden einen Rahmen, um Affekte, Intentionen und die gemeinsame Ausrichtung der Aufmerksamkeit miteinander zu erleben. In den beschriebenen Beispielen können bestimmte Akzente auf Handlungen, Affekte und Intentionen gesetzt werden. Im Zusammenhang mit den Ausführungen Sterns wird im Folgenden beschrieben, wie durch die interaktive Situation des Theaterspielens erstens die Aufmerksamkeit zwischen den Spielenden erhöht wird, zweitens das Einander-Zuschauen und Beobachten betont wird und es drittens möglich wird, durch das gemeinsame Spielen, Neues zu erfinden und kreativ zu werden. Der intermediäre Raum von Winnicott (1971) wird hervorgehoben, um aufzuzeigen, dass ästhetisch-theatrale Erfahrungen vor allem in Gemeinschaft mit anderen möglich werden. In diesem Zusammenhang scheint es nicht verwunderlich, dass die Untersuchungen von Stern meist von Spielsituationen zwischen Mutter und Kind ausgehen. Das feinfühlig aufeinander Abgestimmtsein entsteht durch die Aufmerksamkeit auf den Anderen.

Eine Bindung entsteht demnach nicht nur durch ein „Spiegeln“ oder dadurch, sich im Anderen wieder zu erkennen, sondern in Form von AffektAbstimmungen, gegenseitigen und gemeinsamen Aktivierungen, sowie durch die Entdeckung von Gemeinsamkeiten oder durch die Entstehung einer „psychischen Beziehung“ (Kagan 1978). In dieser

Arbeit kann aufgezeigt werden, dass diese Prozesse in unterschiedlichen Spiel-Übungen in einer sehr präzisen Art und Weise erfasst werden können.

### **Der Mitspieler – *lässt mich aufmerksam werden***

In dem Beispiel Affekte lässt sich der Spieler auf ein Spiel mit Emotionen ein.

Ausgehend von der Nachahmung eines Anderen, entsteht eine Übertreibung von Emotionen, die Dynamik oder der darstellende Charakter von Affekten wird hervorgehoben. In dem Beispiel Spiegel, wird die Aufmerksamkeit auf die Bewegungen und die Gefühle des Anderen gerichtet, dadurch werden Gemeinsamkeiten entdeckt, wobei es die Spieler selbst sind, welche individuell bestimmen, welche Äußerungen sie dem Anderen zeigen wollen.

Es kann sich schnell ein gemeinsames Spielen mit Nachahmungen ergeben, im Sinne von: „Ich zeige dir meine Bewegung und danach mache ich dir nach, was du mir zeigst.“

Das Beispiel Spiegel kann auch auf die Gruppe ausgeweitet werden, die Handlung des Einzelnen wird von der Gruppe „gespiegelt“, wodurch der Einzelne eine Verstärkung und Vervielfältigung seiner Handlungen erfährt, andererseits entsteht in der Mitte des Chors eine Art Schutzraum für den Einzelnen.

Das Beispiel des Gleichgewichts der Bühne ist schon komplexer, wesentlich ist, dass der Einzelne wiederum die Kontrolle über die Anderen hat. Die Anderen reagieren auf ihn, so wie der Einzelne im Nachhinein auf die Anderen reagiert. Man konzentriert sich nur auf die Bewegungen des „Mitspielers“, was die Aufmerksamkeit auf die Intentionen seiner Bewegungen und Haltungen im Raum lenkt. Das Entscheidende ist in diesem Beispiel, dass der Fokus der Aufmerksamkeit dem Andern überlassen wird, um einen gemeinsamen Spiel-Rhythmus zu finden. Die Spieler verbringen viel Zeit damit, den Anderen zu beobachten und ihm den Spielraum zu überlassen.

So zum Beispiel: „Hüpft mein Mitspieler wie wild herum, dann reagiere ich vielleicht umso ruhiger, stellt er sich weit von mir weg, dann folge ich ihm oder ich distanziere mich auch von ihm – ich suche das Gleichgewicht zwischen uns.“

Wenn Stern die Inhalte von nonverbalen subjektiven Erfahrungen in der Gemeinsamkeit affektiver Zustände, der gemeinsamen Ausrichtung der Aufmerksamkeit und in der intentionalen Gemeinsamkeit sieht, dann verweisen die Beispiele auf ein spielerisches Erleben dieser subjektiven Erfahrungen (vgl. Stern, 1978ff). Für Stern entstehen im Zusammensein mit Anderen zunehmend Bedeutungen, dieser „Anderer“ kann hier als Mitspieler verstanden werden, dieses Verständnis ist für ein Theaterspielen umso wichtiger, weil dadurch betont wird, dass der Spielleiter durch das Erklären von Beispielen und Übungen sicherlich den geeigneten Rahmen für die Gruppe bereitstellt, jedoch steht das Miteinander in der Gruppe im Mittelpunkt. Die Spieler entdecken sich im „Mitspieler“ wieder. „Wenn zum Beispiel im Spielen beobachtet wird, dass sich mein Mitspieler viel zutraut, dann versuche ich das Gleiche auf meine Weise zu gestalten, wir inspirieren uns gegenseitig.“

Im Bezug auf das Beispiel Spiegel wird auf die Affektspiegelung angespielt, um beispielsweise aufzuzeigen, dass „der Mitspieler mir zeigt, was ich tue – ich entdecke mich in ihm wieder und beobachte mich selbst und meine Bewegungen dadurch, dass er mich imitiert.“ Die Ausführungen zur „Affektabstimmung“ lassen noch einen anderen Blickwinkel auf die Übung Spiegel zu, so zum Beispiel: „Ich muss mich auf den Anderen abstimmen, mache ich meine Bewegungen zu schnell, dann kann der Mitspieler sie nicht nachmachen – die Bewegungen des Mitspielers sehen anders aus als meine – er zeigt mir seine Art und Weise diese auszuführen“

Die Aussage „Der Mitspieler zeigt mir, wer ich bin“ wird in diesem Verständnis zu der Aussage „Der Mitspieler macht mich auf ihn aufmerksam – lässt mich beobachten – ich erkenne Gemeinsamkeiten“

### **Der Mitspieler – lässt mich mitschauen**

In den Beispielen zum Theaterspielen kann die Gruppe der Spielenden in zwei Hälften aufgeteilt werden, so dass eine Hälfte der Gruppe als Zuschauer aufgefordert wird, den Spielern zuzuhören und zuzuschauen, sie beobachten die Anderen und bleiben gleichzeitig als Zuschauer ein fester Bestandteil des Ereignisses, sie bleiben in diesem Sinne „Mitspieler“. Wie Lecoq es ausdrückt, sind die zuschauenden Mitspieler „Mitwisser“ oder auch Mitgestalter, wie die Spieler empfinden sie jede Unstimmigkeit

und Stimmigkeit der gespielten Zeit und des gespielten Raumes. Die bloße Gegenwart eines Publikums hilft den Spielern, die richtigen Zeiten einzuhalten (vgl. Lecoq 2003, 186f). Die besondere Situation einer Übung zum Theaterspielen besteht darin, dass die Zuschauenden kein fremdes Publikum sind, sondern alle Teilnehmenden werden aufgefordert, einmal zu spielen und ein andermal den Anderen zuzuschauen, um damit in den gegenseitigen Genuss ihrer Wandlungsfähigkeit zu kommen. Genau dieses Phänomen der Präsenz, welches sich dadurch äußert, dass schon die bloße Anwesenheit eines Publikums eine unmittelbare Auswirkung auf das Dargestellte hat, verweist auf die Besonderheit des Theaterspielens, welches als ein Spielen für den Zuschauer angesehen wird und nicht nur als ein Spielen vor dem Zuschauer (vgl. Göhmann 2004, 45).

Wenn Aristoteles von der „Katharsis“ als Wirkung der Tragödie ausgeht, dann ist es die Nachahmung von Handelnden, welche beim Zuschauer „Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“ (Aristoteles 1994, 19).

Gerade weil auch der Charakter und die Erkenntnisfähigkeit der Darsteller die Beschaffenheiten der Mimesis bestimmen, wird man dazu tendieren die gesamte Darstellung oder die ganze Person und ihre Resonanz als solche empfinden. Die Spieler wie die Zuschauer werden mit den Grundgefühlen wie Freude, Zorn, Trauer und Angst konfrontiert und integrieren diese Erfahrungen in ihre persönliche Entwicklung beziehungsweise ihre Rollenarbeit ein (vgl. Göhmann 2004, S. 43).

In einer neueren Sichtweise könnte die Fähigkeit zur Einfühlung im Vordergrund des Theaterspielens stehen. Der Katharsisbegriff von Aristoteles erinnert an die aktuellen Annahmen zur Existenz von „Spiegelneuronen“ (Rizzolatti / Sinigaglia 2008).

Joachim Bauer zieht daraus den Schluss: „Die Aktivierung der Spiegelneurone kann uns faktisch verändern. (...) Die Freude, der Schmerz, die Angst oder der Ekel eines anderen kann in uns selbst Freude, Schmerz, Angst oder Ekel erzeugen“ (Bauer 2005, S.89).

Diese neurobiologischen Vorgänge im Gehirn des Menschen bilden Voraussetzungen – so eine Interpretation – für das Einfühlungsvermögen. Demnach werden dieselben Netzwerke beim Beobachten einer Handlung aktiviert, wie wenn die Handlung selbst ausgeführt werden würde (vgl. Bauer 2005, S. 166).

Die Entstehung der Empathie folgt nach Stern den folgenden Prozessen: Es wird eine Resonanz des Gefühlszustandes erlebt, aus diesem Erleben heraus wird ein empathisches Wissen abstrahiert, dieses Wissen wird wiederum in eine empathische Reaktion integriert und führt zu einer vorübergehenden Rollenidentifikation. Allein die kognitive Vorstellung, jemand anderes zu sein, ist jedoch noch keine Empathie, sondern es bedarf einer emotionalen Resonanz, welche diese entzündet. Die „Affektabstimmung“ gibt dem Erleben einer emotionalen Resonanz dieser automatisch eine andere Ausdrucksform, sie beschreitet nicht den Weg über das empathische Wissen und die empathische Reaktion (Stern, 208).

Für den Schauspieler ist die Resonanz des Publikums oder der Mitspieler Voraussetzung, um sich in Gefühlszustände hineinversetzen zu können. Die ästhetisch-theatralen Erfahrungen des Spielers können erst „in dem gemeinsamen Lernprozess der Gruppe eine Resonanz finden - jeder individuelle Ausdruck spiegelt sich in der Sozietät des Ensembles wieder und wäre ohne diese soziale Spiegelung gar nicht möglich“ (Wiese, Günther, Ruping 2006, 49).

In Bezug zum Theaterspielen entstehen diese emotionalen Resonanzen durch die wahrnehmbaren Reaktionen der Zuschauer, das Geschehen wird zum Beispiel anhand des Klatschens oder auch des Lachens und Räusperns kommentiert, diese Reaktionen werden zum festen Bestandteil einer Aufführung (vgl. Fischer-Lichte 2004, 58f).

Hier kann betont werden, dass alle Äußerungen des Spielers durch die Reaktionen der Zuschauer eine starke Bedeutung erhalten, indem sie nicht nur auf eine emotionelle Resonanz des Publikums abzielen, sondern sich in einem freien Spielen auch auf diese Resonanz abstimmen.

Bei Stern wird nicht nur ein „Selbst in Resonanz mit dem Anderen“ (Stern, XVI) erlebt, sondern durch die besondere, interaktive Situation als Spieler vor einem Publikum, kann der Einzelne gewissermaßen sein Selbst in „Resonanz mit vielen Anderen – dem Publikum“ erleben.

Diese Ausführungen zeigen, dass das Theaterspielen es ermöglicht, die intensiven Erfahrungen, welche den Beginn des Lebens bestimmen, in intensiven Situationen auf einer Bühne, vor vielen Anderen im Übungsraum, wachzurufen. Hier können viele

Ähnlichkeiten zu den Überlegungen zur Entwicklung des Selbstempfindens, wie Stern sie uns vorlegt, entstehen, sie werden im theatralen Raum auf praktische Weise wiederentdeckt. Es sind genau diese Grundphänomene, welche einen bedeutenden Teil der Faszination der Bühne ausmachen.

Wenn die Zuschauer als „Mitspieler“ aufgefasst werden und ein Theaterspielen nicht nur vor dem Publikum, sondern für und mit dem Publikum stattfindet, dann entstehen diese intensiven Momente der Stimmigkeit und Verbundenheit mit Anderen und das Zuschauen wird zu einem Mitschauen.

### **Der Mitspieler – lässt mich Neues erfinden**

Für Stern wird in den frühen Erfahrungen des „Zusammenseins-mit“ eine Bindung mit einem Anderen eingegangen. Wenn man sich zum Beispiel auf den Anderen konzentriert, dann wird ein „Selbst in Resonanz mit dem Anderen“ empfunden. Allein das Körperempfinden, welches durch die Gegenwart eines Anderen ausgelöst wird, wird von Stern als ein Empfinden des „Selbst in Gegenwart eines Anderen“ bezeichnet. Allein die physische Gegenwart, ohne jede interaktive, psychologische Präsenz, kann demnach als „rahmende Umwelt“ angesehen werden (Stern, XVI).

Der „Raumlauf“ ist ein Beispiel, um die besondere Form des Zusammenseins im Theaterspielen zu beschreiben. Jeder geht für sich alleine durch den Raum, auch wenn man sich kennt, so wird nicht aufeinander reagiert und jeder konzentriert sich auf sich selbst. Es ist allein die physische Gegenwart der Anderen, welche den Raum als eine besondere „rahmende Umwelt“ (Stern, XVI) ausmachen kann. Es kann eine Geschichte erzählt werden, zum Beispiel findet jeder für sich eine imaginierte Blume irgendwo im Raum, auf welche er zugeht und welche ihn fasziniert. Durch diese imaginierte Phantasiereise entsteht ein freies Spielen.

Genau dieses Beispiel kann den intermediären Erfahrungsbereich ausmachen, welcher nach Winnicott (1971) die innere und die äußere Realität miteinander in Beziehung setzt. Die Gegenwart der Anderen ist wichtig, um sich nicht in seiner eigenen Phantasiewelt zu verlieren und damit den Bezug zur Realität zu verlieren. Genau in diesem „potentiellen Raum“ können nach Winnicott die eigenen schöpferischen Kräfte erfahren werden. Das gemeinsame Spielen – oder hier die Anwesenheit der Anderen

kann eine besondere Sphäre für das kreative Erleben entstehen lassen. Die große Bedeutung des Spielens liegt demnach in seinem Drang zur Verwirklichung und seinem kreativen Realitätsbezug (vgl. Sesink 2002, 72ff).

Genau auf dieses besondere Verständnis des Spielens wird Bezug genommen, um aufzuzeigen, dass in theatralen Lernprozessen, soziale Erfahrungen in eine ästhetische Form gebracht werden und gleichzeitig der ästhetisch-gestaltende Prozess des Einzelnen erst durch die Teilnahme der anderen entsteht (Wiese, Günther, Ruping 2006, 49f). Im folgenden Zitat wird auf diesen Vorgang ästhetischer Erfahrungen eingegangen, um auf die notwendige Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen hinzuweisen, diese Befreiung des Individuums, oder der Schutz, der jedem in der eigenen Subjektivität gewährt ist, kann als eine der ursprünglichsten Funktionen des Theaters aufgefasst werden. „Anders gesagt, das spielende Individuum muss aus der evolutiven Dynamik des Subjektbildungsprozesses heraustreten können, ohne von den mythischen Kräften der Vergangenheit eingeholt zu werden. Dazu bedarf es der Gegenwart des Ensembles, der Mitspieler, die ihm im frei geräumten Spielfeld genügend Impulse und Resonanz geben, sich in seine verlorene Gesellschaftlichkeit nicht einfach zurückzusetzen, sondern sie im Spiel neu zu erfinden. Hier wäre die Stelle, an der die soziologische Phantasie einsetzen könnte“ (Wiese, Günther, Ruping 2006, 227).

#### **4.5.6 Das Theaterspielen – ein intermediärer Raum**

In den Ausführungen zum Mitspieler wurde hervorgehoben, dass erstens durch die interaktive Situation eines Spielens mit dem Darstellen von sich selbst, eine besondere Form der Aufmerksamkeit auf den darstellenden Charakter von Affekten und Bewegungen gelenkt wird, wodurch ein Wollen oder eine Intention bewusst werden kann. Zweitens ist immer der Prozess, oder eine Art und Weise des Zuschauens und des Beobachtens entscheidend, nicht nur im Sinne eines Teilhabens an Affekten oder einer Fähigkeit zur Einfühlung, sondern im Sinne einer Sensibilisierung für das Empfinden einer Resonanz und einer Gegenwart von potentiellen Mitspielern. Drittens wird es erst durch das gemeinsame Spielen möglich, Neues zu erfinden und kreativ zu werden, der intermediäre Raum von Winnicott wurde hervorgehoben, um aufzuzeigen, wie ästhetisch-theatrale Erfahrungen in Gemeinschaft mit anderen aufgefasst werden können.

Ohne die Aufmerksamkeit eines Anderen entsteht keine Bühne, um sich zu zeigen und um etwas auszudrücken. Dies verweist auf ganz elementare Bedingungen für das Spielen, bekomme ich Aufmerksamkeit, schaut mir jemand zu oder ist jemand gegenwärtig? Die Bühne des Theaters ist ein wirklicher Ort, ein wirklicher Raum, für welchen die Anwesenheit anderer ausschlaggebend ist. Das Theater ist der reale Ort, in welchem die Kreativität möglich wird. Der Zwischenraum zwischen Realität und Phantasie, welcher nach Winnicott einen kreativen Realitätsbezug ausmacht, wird im Theater mit dem Begriff des „Als-Ob“ gekennzeichnet (vgl. Sesink 2002, 72ff).

Ein Merksatz zum Theaterspielen lautet: „Eine Person A tut so, als ob sie die Person B sei und dieses für C, den Zuschauer“ (Göhmann 2004, 45).

Der Andere oder der Mitspieler wird damit fester Bestandteil des Theaterspielens, wobei die Beziehung des Zuschauers nicht nur zur Person des Spielers eingegangen wird, sondern zu der Rolle, welche dieser verkörpert. Man konzentriert sich gemeinsam auf dieses phantasievolle Erleben einer Rolle, wodurch das reale Leben eine Umschaltung auf die Ebene der Vorstellungen erfährt. Deshalb wird das „Als-Ob“ von Stanislavskij (1983) auch als „schöpferisches Wenn“ oder „magisches Wenn“ bezeichnet. In der Regel formuliert das „Als-Ob“ irrealer Vergleichssätze. Wird zum Beispiel gesagt: „Er sah aus, als ob er krank wäre“, dann wird damit gemeint, dass er nicht krank ist, zum anderen zeigt er jedoch Anzeichen von Krankheit. Im Theater sowie im Spielen wird etwas getan oder gezeigt, was zugleich nicht existiert oder negiert wird. Was auf der Bühne oder im Spiel geschieht, geschieht zugleich nicht in Wirklichkeit, es geschieht nur als Zeichen, obwohl es dennoch lebendig ist. Die doppelte Wirklichkeit des Mediums Spiel und Theater verweist auf die Doppelheit von Sein und Bedeutung sowie zwischen Performance und Repräsentation (vgl. Koch 2003, 15f). Dieser Raum des Als-Ob wird zum Pendant zur Unterscheidung von unterschiedlichen Wirklichkeiten in der Präsenz, sowie in den Vermittlungsformen von Präsenz, von der Vermittlung eines Seins wird sich hin zu einer Vermittlung von unterschiedlichen Bedeutungen bewegt, Bedeutungen könnten hier gewissermaßen auch empfunden werden. Im Theaterspielen miteinander, sowie vor Zuschauern geht es im Besonderen darum, Präsenz zu schaffen und die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu lenken.

Der Theaterspieler steht vor der Frage, wie Gedanken, Gefühle und Eindrücke ausgedrückt werden können oder wie man etwas für andere lebendig, vital darstellen kann. In vielerlei Hinsicht muss man sich dementsprechend mit den Formen der Vitalität auseinandersetzen, also welche Form der Vitalität will ich vermitteln oder wie Stern betont:

„Concerning the ‘translation’ from inner musings to theatrical enactment, many of the ‘translations’ have to do with vitality forms...“ (Stern 2010, 93).

Auch in der Deutung des Theaterspielens selbst zeigt sich dieses vielfältige Verständnis des Theaterspielens, hierzu kann aus der Literatur ein Versuch von Umberto Eco (2001) gewählt werden, den Zeichencharakter des Theaters zu deuten, was gleichzeitig unterschiedliche Sichtweisen auf das Theaterspielen aufzeigt.

Eine Theateraktion als „Show“ zu bezeichnen, unterstreiche demnach den Moment der Zurschaustellung einer bestimmten Realität, sie ein „Spiel“ zu nennen, betone ihre spielerischen und fiktionalen Züge, als „Performance“ würden ihre ausführenden und gestalterischen Momente hervorgehoben. Der Begriff der „Darstellung“ oder „Vorstellung“ betont den Zeichencharakter jeder Aktion aus dem Theater. Die Aktion des Theaters ist eine Form der Gestaltung, welche einem spielerischen Zweck dient, aber am wichtigsten ist, dass sie für etwas anderes steht, sie repräsentiert etwas anderes, so wie es Zeichen tun.

Das theatrale Zeichen kann zudem als fiktionales Zeichen angesehen werden, weil es vortäuscht, kein Zeichen zu sein und „diese Vortäuschung gelingt ihm, weil das theatrale Zeichen zu jenen gehört, die man als natürliche und nicht künstliche, motivierte und nicht willkürliche, analoge und nicht konventionelle Zeichen klassifiziert hat“ (Eco 2001, 63). Ein theatrales Zeichen kann demnach etwas vortäuschen. In einer Theatervorstellung kann jedoch der reale menschliche Körper, der auftritt und sich bewegt, als primäres Element angesehen werden. Auf der Bühne wird dieser menschliche Körper gewissermaßen aus seinem Kontext von realen Ereignissen herausgenommen, er wird als Zeichen konstituiert, wodurch die Bewegungen dieses Körpers und der Raum um ihn herum ebenfalls als Signifikanten konstituiert werden (Eco 2001, 63f).

Nach den beschriebenen Übungen zu ästhetisch-theatralen Erfahrungen könnte im Weiteren behauptet werden, dass die Fähigkeit zu ästhetisch-theatralen Erfahrungen einen entscheidenden Einfluss auf die menschliche Entwicklung hat.

Im übertragenen Sinne würde sich der Säugling im Laufe seiner Entwicklung selbst auf eine Bühne (er) heben, von welcher er mit zunehmender Differenziertheit den Anderen wahrzunehmen und zu beobachten lernt. Gemeinsam mit dem „bedeutungsvollen Anderen“ (Winnicott 1971) beginnt sein Werden im Austausch mit seinen geliebten Beziehungspersonen, mit der spielerischen Arbeit an der Bühne, auf der sich Psychisches zeigen kann.

Im „Zusammensein“ mit einem anderen Menschen wird „eine Basis entwickelt, auf der wir innere Erfahrungen nahezu kontinuierlich miteinander teilen“, es entsteht ein „Gefühl der Verbundenheit, das Gefühl aufeinander abgestimmt zu sein, das uns wie eine ununterbrochene Linie erscheint. Es orientiert sich an der Aktivierungskontur, die sich in jeder Sekunde im gesamten Verhalten abzeichnet, und benutzt diese Kontur, um den Faden des gemeinschaftlichen Erlebens nicht abreißen zu lassen“ (Stern, 224).

„Der soziale Charakter des Denkens ist somit ein unmittelbarer Bestandteil der Subjektivität“ (Fonagy et al. 2006, 261)

#### **4.6 Das Selbstempfinden als Objekt von Sprachen**

Es wurde in dieser Arbeit schon von den vielfältigen Formen der nonverbalen Kommunikation ausgegangen, daher soll in einem zweiten Schritt auch das Sprechen selbst in seinem engen Zusammenhang mit der Symbolbildung beschrieben werden und dementsprechend kann die verbale Sprache als eine unter vielen unterschiedlichen Sprachen angesehen werden. Das begriffliche Sprechen kann in diesem Sinne tendenziell als eine von vielen kreativen Tätigkeiten angesehen werden, was auch darauf anspielt zu lernen, seine inneren Phantasien zu benennen und zu verstehen, was diese mitteilen wollen.

Die Sprache und der Spracherwerb sind nach Stern ausschlaggebend, um eine Fähigkeit zu entwickeln, sich selbst zu „objektivieren“. In vergleichbarer Weise verweist die

Nachahmung auf die Fähigkeit, Handlungen innerlich repräsentieren zu können (vgl. Stern, 235ff). Diese Annahmen verleiten dazu, das aktive symbolische Spielen als unterstützend anzusehen, um eigene Emotionen zum Objekt der Reflexion zu machen, beziehungsweise seine inneren Phantasien, sein inneres Spielen, zunehmend als Repräsentationen aufzufassen. Diese Ausführungen leiten im Weiteren zu den Annahmen, dass wir uns im aktiven Spielen zunehmend als Gestalter dieses Spiels empfinden und lernen, unser Selbst als Darsteller von Gefühlen zu verstehen.

Nach Stern kann im symbolischen Spielen ein Wunsch gegenüber der Realität geäußert werden (Stern, 238). Das Subjekt, das subjektive Selbstempfinden, wird zunehmend als Objekt, als Ich erkannt, was einen Prozess der Selbstreflexion auslöst, in welchem der heranwachsende Mensch mit voranschreitender Differenzierung selbst bestimmt, mit welcher Sprache es sich mitteilen will. Dieser Prozess entsteht im Zusammensein mit Anderen.

Zusammenfassend folgen die Beispiele zum Theaterspielen dem Improvisieren mit Wörtern, um über ein Spielen mit Lauten zu narrativen Formen, zu einem Theaterspielen mit Begriffen und damit sich Selbst zu werden. Die Beispiele folgen dabei den unterschiedlichen Sichtweisen Sterns, von der Sprache als entfremdendes Medium, über die Wir-Bedeutung der Sprache, hin zu der Sprache, mittels welcher es uns gelingt, unser Selbst im Zusammensein mit einem Anderem, dem Mitspieler, zu empfinden, um sich aufeinander abzustimmen.

#### **4.6.1 Von der Sprache zum Symbol**

Stern beschreibt, wie Kinder mit dem Spracherwerb beginnen, sich Dinge mit Hilfe von Zeichen und Symbolen vorzustellen, beispielsweise beginnen Kinder ab einem bestimmten Alter unterschiedliche Pronomina wie „ich“, „mich“ oder „meines“ zu gebrauchen, um von sich selbst zu sprechen. Für Stern markiert das Einsetzen des Sprachgebrauchs die Entwicklung einer objektiven Sicht auf sich selbst (Stern, 236). Es wird zunehmend so gehandelt, „als wäre das Selbst eine begrifflich fassbare, äußere Kategorie“ (Stern, 236). Stern beschreibt weiters anhand von Beobachtungen von Lewis und Brooks-Gunn (1978), wie Kinder beginnen in einem Spiegel ihr eigenes Bild zu erkennen. Eine experimentelle Anordnung, die dieses zeigen soll, sieht folgendermaßen

aus: Ohne dass die Kinder es wissen, wird ein roter Fleck auf ihr Gesicht gemalt. Kleinere Kinder zeigen, wenn sie ihr Spiegelbild sehen, auf den roten Fleck im Spiegel. Größere Kinder tasten sofort nach dem roten Fleck in ihrem eigenen Gesicht, statt auf den Spiegel zu zeigen (Stern, 235). „Sie wissen nun, dass sie ‚objektiviert‘, d.h. in einer Form repräsentiert werden können, welche außerhalb des subjektiv empfundenen Selbst existiert“ (Stern, 235).

Als von sich selbst ausgehend zu sprechen sowie sein eigenes Spiegelbild zu erkennen, kann demnach als Beispiel genannt werden, sich zu objektivieren und zu beginnen, das eigene Selbst zunehmend als Symbol zu erkennen und es zudem anhand von sprachlichen Symbolen zu benennen. Es kann zunehmend erkannt werden, dass das eigene Handeln etwas symbolisieren kann. In diesem Zusammenhang bezieht sich Anja Müller-Spahn (2005) auf Stern, um die frühe Entwicklung der Kreativität anhand der Symbolbildung zu beschreiben. Es wird hervorgehoben, dass am Anfang des Lebens noch nicht von einem geistigen Bild oder dem symbolischen Denken ausgegangen werden kann, sondern die Objektvorstellung kann mit einer Art Schema verglichen werden.

Stern bezieht sich auf Piaget, der das intelligente Handeln als frühe Form des Erlebens kennzeichnet und davon ausgeht, dass die frühen mentalen Repräsentationen keine Bilder und Symbole sind, sondern präsymbolische Aufzeichnungen (Müller-Spahn 2005, 19f). Erst mit dem Erwerb der Symbolfähigkeit beginnen Kinder sich die Objekte trotz ihrer Abwesenheit bildhaft vorzustellen. Die Kinder können in der Folge „über Dinge oder Personen kommunizieren, die nicht mehr anwesend sind“ (Stern, 232). Jede Verständigung wird mit Hilfe von Symbolen durchgeführt, wodurch die Symbolbildung entscheidend für die Kommunikationsfähigkeit des Menschen wird. Um Symbole zu bilden, wird beständig „die Innen- mit der Außenwelt, das Subjekt mit dem Objekt und die infantilen emotionalen Erfahrungen mit den späteren zusammengebracht“ (Müller-Spahn 2005, 19).

In dem Kapitel „Von der Sprache zum Symbol“ wird von der Fähigkeit ausgegangen, sich selbst zu objektivieren, welche mit dem Spracherwerb eintritt. In diesem Bezug

kann auf Müller-Spahn hingewiesen werden, welche sich auf Stern bezieht, um der Entwicklung des psychoanalytischen Symbolbegriffs nachzugehen.

#### **4.6.2 Kreative Tätigkeiten als Sprachen**

Nach der psychoanalytischen Theorie von Freud werden in den Symbolen Primärvorstellungen gesehen. Die Beziehung zwischen den Primärvorstellungen und den Symbolen entsteht nicht durch das vernünftige oder sekundärprozesshafte Denken der Erwachsenen, sondern durch das infantile, unbewusste Denken. Das Interesse des kleinen Kindes bezieht sich auf das Körperliche, wodurch das Konkrete Vorrang vor dem Abstrakten erhält (vgl. Müller-Spahn 2005, 16).

Psychoanalytische Symbole können etwas Verdrängtes mental wiedergeben, wobei ein kognitives Symbol, auf welches sich Stern bezieht, etwas Abwesendes repräsentiert, was nicht verdrängt werden muss. Hier wird auf eine Fähigkeit oder ein Empfinden Bezug genommen, welche etwas Neues entstehen lässt, wie etwa der Spracherwerb nicht nur aus der Phantasie heraus entsteht, sondern schon eine Art Denken voraussetzt. Das bedeutet, dass das Symbol erst durch einen Denkprozess entsteht und dass die Symbolbildung als kreative Tätigkeit aufgefasst werden muss. Die Symbolbildung kann als eine spezifisch menschliche Darstellungsleistung angesehen werden, und ist nach der Ich-psychologischen Richtung ein „kreatives Produkt des Ich, an dem auch sekundäre Denkleistungen beteiligt sind“ (Müller-Spahn 2005, 22).

In diesem Sinne existiert ein vorbegriffliches Denken oder nach Sterns Begriffen existieren präsymbolische Aufzeichnungen oder mentale Repräsentationen, welche erst mit dem Spracherwerb zu einem begrifflichen Denken werden (vgl. Müller-Spahn 2005, 20). Müller-Spahn und Stern beziehen sich auf die Philosophin Susanne Langer, um die Sprache als artikulierten Symbolismus, zum Beispiel in der Kunst, als symbolische Form der Kommunikation anzusehen.

Die wortlose Symbolik oder die der inneren, primärprozesshaften Phantasien könnten dementsprechend wie die Sprache auch als „logische“ Bilder von Emotionen eine Leistung des menschlichen Geistes darstellen (vgl. Müller-Spahn 2005, 26).

Diese Sichtweise verweist nach Müller-Spahn darauf, dass zum Beispiel die Deutung von Träumen oder auch von Bildern und anderen kreativen Tätigkeiten sehr tiefe Einblicke in das Innenleben von Menschen zulassen, wenn diese künstlerischen Tätigkeiten wie eine Sprache aufgefasst werden. Diese Betrachtungen können als Ergänzung angesehen werden, um das Symbol nicht nur unter dem Aspekt des Primärvorgangs als Ausdruck unbewusster, verdrängter Phantasien zu interpretieren. In dieser Sicht können künstlerische Tätigkeiten auch nicht nur vom Standpunkt eines phantasievollen Umgangs mit inneren Symbolen angesehen werden, sondern Bilder, tänzerische Bewegungen oder Träume können als reale Formen des Ausdrucks oder Sprachen zum einen sehr konkrete Erfahrungen mitteilen, und zum anderen Symbole in ihrem Entstehungsprozess, in ihrer Dynamik erst zu ihrem Ausdruck bringen.

Sterns Schilderungen haben aufgezeigt, dass sich schon bei der Entwicklung der nonverbalen Kommunikation und vor allem der Intersubjektivität, frühe Formen der gemeinsamen Symbolbildung, beispielsweise durch die Affektabstimmung, herausgebildet haben. Es kann hervorgehoben werden, dass sich mit dem symbolischen Denken der Phantasie eine eigene Welt eröffnet. „Damit löst sich das Denken von der konkreten Wahrnehmung und kann unabhängig von der Realität frei phantasieren“ (Müller-Spahn 2005, 20). In diesem Prozess, der mit dem Spracherwerb einhergeht, spielt darüber hinaus die Nachahmung eine entscheidende Rolle.

#### **4.6.3 Von der Nachahmung zur Repräsentation**

Stern bezieht sich auf die „verschobene Nachahmung“ von Piaget (1954), um die Fähigkeit zu beschreiben, zwei Versionen derselben Realität miteinander in Beziehung zu setzen. Wird zum Beispiel im Alltag eine Körperhaltung, eine Gangart, ein Sprechakt oder eine gewisse Handhabung beobachtet, die selbst noch nie ausgeführt wurde, kann dies bei Kindern dazu führen, erst Tage später einen inneren Drang zu verspüren, das Beobachtete zu imitieren. Stern zählt fünf unterschiedliche Fähigkeiten auf, welche dieser verzögerten Nachahmung zugrunde liegen (vgl. Stern, 232f).

*Erstens* wird das beobachtete Verhalten in irgendeiner „Form“ innerlich repräsentiert. Im übertragenen Sinne könnte dies bedeuten, dass eine Handlung, welche auf der Bühne des Lebens beobachtet wurde, auf der psychischen inneren Bühne, sei es abstrakt,

sprachlich oder als visuelle Bilder, repräsentiert wird und sich als „Vorstellung“ zur Anschauung darbietet.

*Zweitens* muss das Kind körperlich fähig sein, die Handlung ebenfalls auszuführen und *drittens* muss die Gedächtnisbildung die Repräsentation im Langzeitgedächtnis ermöglichen, sodass sie durch minimale Hinweise abgerufen werden kann (vgl. Stern, 233).

*Viertens* ist, wie angedeutet, die Fähigkeit grundlegend, zwei Versionen einer Realität miteinander zu verknüpfen. Die „Vorstellung“ der Handlung des Vorbildes wird mit der „Vorstellung“ der eigenen, realen Ausführung der Handlung verbunden. Nach Piaget beinhaltet das eine Koordination „zwischen einem inneren Schema und einem motorischem Plan“ (Stern, 234). Es wird sozusagen „zwischen diesen beiden Versionen der Realität“ hin- und hergeschaltet „und an der einen oder der anderen Regulationen“ vorgenommen (ebd.). Das beobachtete Verhalten wird demnach innerlich repräsentiert, wobei sich gleichzeitig vorgestellt wird, wie beispielsweise die Handlungen oder die Wörter selbst ausgeführt oder ausgesprochen werden würden. Das unbewusste, individuelle Körperempfinden wäre nach dieser Auffassung in einem hohen Ausmaß an der Hervorbringung des Vorstellungsvermögens beteiligt.

In einem *fünften* Punkt bezieht sich Stern auf Kagan (1978), um darauf hinzuweisen, dass es erst durch die „psychische Beziehung“ zwischen sich selbst und dem Vorbild dazu kommt, sich auf die verschobene Nachahmung einzulassen (Stern, 234). Das Kind kann sich demnach als dem Vorbild ähnlich repräsentieren und befindet sich somit, im Bezug auf die zu imitierende Handlung, in der gleichen Position wie sein Vorbild. Dieser Prozess setzt nach Kagan (1981) „die Repräsentation des Selbst als objektive Entität voraus, die sowohl von außen betrachtet als auch innerlich subjektiv empfunden werden kann. Das Selbst ist ebenso zu einer objektiven Kategorie wie zu einer subjektiven Erfahrung geworden“ (Stern, 234).

Der unbewusste Prozess, welcher von einer psychischen Repräsentation einer Handlung hin zu der des eigenen Tuns tendiert, beschreibt, wie innerliche Schemata mit äußeren Operationen wie Aktionen oder Worten koordiniert werden. Das innere Erleben verbindet sich mit dem äußeren Erleben. Zu diesem Zeitpunkt kann noch nicht von „Vorstellungen“ ausgegangen werden, sondern von unbewussten psychischen

Repräsentationen des Beobachteten, welche das gemeinsame Teilen von Bedeutungen erst ermöglichen (vgl. Stern, 232ff).

In interpersonalen Beziehungen entstehen demnach nach und nach Vorstellungen und Bilder über das Selbst und den bedeutsamen Anderen. Melanie Klein würde in diesem Sinne von Selbstrepräsentanzen und Objektrepräsentanzen ausgehen. Klein beschreibt dieses Beziehungsgeflecht der inneren psychischen Welt als eine Art seelischen Raum, als „eine Art des inneren Theaters, dessen Personen in emotionalen Beziehungen und Konflikten leben...“ (Melzer 1988, in Waldvogel 1992, 95).

Die Funktion des Spracherwerbs, des symbolischen Handelns und der Objektivierung des Selbst könnte ebenso mit einer symbolischen Abstraktion auf einer inneren Bühne verglichen werden. Der „Spieler“ beobachtet im Alltag unterschiedliche Formen und Sprachen und entwickelt innerlich eine „Vorstellung“, wie es wäre, diese körperlich nachzuahmen oder diese psychischen Repräsentationen in sich zu „empfinden“.

#### **4.6.4 Acting emotions – das Selbst als Akteur von Emotionen**

In dem Zusammenhang des Ausagierens von Gefühlen kann kurz auf den Text des Gestalttherapeuten Bernd Bocians (2000) über „Objektbeziehung und inneres Theater“ eingegangen werden. Im Sinne Friedrich Perls würden demnach die Teilrepräsentanzen des Selbst zur Integration kommen, wenn sie von der inneren Bühne auf die äußere Bühne kommen und in einen Dialog treten (vgl. Bocian 2000, 71).

Es kann angenommen werden, dass das aktive Durchspielen unterschiedlicher Gefühle wie der Freude und der Trauer dazu führt, sich mit den Teilrepräsentanzen des Selbst, beispielsweise als freudiges oder trauriges Selbst zu identifizieren und diese Selbstanteile dadurch in einen Dialog treten zu lassen, wodurch die „Integrationskraft des Selbst“ angeregt werden würde (vgl. Bocian 2000, 72).

Die Fähigkeiten sich selbst zum Objekt der Reflexion zu machen und die Fähigkeit symbolisch zu handeln oder zu spielen, begleiten nach Stern „das Auftauchen der verbalen Bezogenheit“ (Stern, 235ff).

Kinder entwickeln zum Beispiel in Selbstgesprächen Geschichten über sich selbst, im Phantasieren sind sie der Autor ihrer eigenen Geschichte, im Vertieftsein in ihrem eigenen Spielen gibt sich diese erzählerische Funktion ihres Spielens jedoch nicht zu

erkennen. Erst in einem bestimmten Alter fangen Kinder an, ihre Phantasien als Vorstellungen zu erkennen, was Stern als „verbale Bezogenheit“ beschreibt. Sie erkennen oder empfinden sich selbst zunehmend als Akteur von Gefühlen oder einer Geschichte, sie erkennen, dass sie es sind, die spielen. Emotionen können zunehmend zum Objekt der Reflexion werden und gewissermaßen von Außen betrachtet werden. Die Integrationskraft des Selbst bezieht sich demnach auf eine Funktion des Selbst, das Spielen in inneren Welten oder das innere Theater zunehmend als solches zu erkennen. Diese Trennung könnte vielleicht mit einem realen Gefühl von sich Selbst auf einer äußeren Bühne oder als Handelndem einhergehen. Dieses Entstehen von Reflexionsprozessen wird von Stern anhand des Auftauchens eines „verbalen Selbst“ thematisiert. Es kann, unter Bezug auf Perls angenommen werden, dass ein Moment des Empfindens einer auftauchenden verbalen Bezogenheit durch das Dramatisieren von psychischen Konflikten auf einer äußeren Bühne oder das affektvolle Wiedererleben von Situationen hervorgebracht werden (vgl. Bocian 2000, 72).

Was das Kind empfindet, wenn es sich selbst zunehmend als Autor seiner Geschichte erkennt, könnte demnach in vergleichbarer Weise einen Moment ausmachen, in welchem sich ein Erwachsener als Akteur von Emotionen erlebt, auch wenn dieser Prozess in einem geschützten Rahmen des Theaterspielens stattfindet.

In diesen Aussagen wird die unterstützende Wirkung eines Theaterspielens darin gesehen, durch das Durchleben von Affekten, Vergangenes oder Unerledigtes zu Ende zu bringen und damit Abgespaltenes zu integrieren. Darüber hinaus verweisen die Annahmen Sterns auf eine Reflexionsfunktion, welche aktiviert werden kann, die Funktion, das Selbst zum Objekt der Reflexion zu machen. Im Sinne eines Theaterspielens kann die Schaffung eines, als real dargestellten Raumes, nämlich den eines realen Bühnenraumes, dazu führen, das Selbst als Erscheinung, als Zeichen produzierendes Objekt zu erfassen und damit der eigenen Anschauung zugänglich machen.

Im Moment des Spielens würde die Reflexionsfunktion des Selbst gestärkt, was nicht nur auf ein Wiedererleben von Vergangenen verweist, sondern darauf anspielt, dass im Moment des Spielens das Denken gewissermaßen empfunden werden kann.

#### 4.6.5 Das Objekt als Sprache des Selbstempfindens

Wenn Stern davon ausgeht, dass im symbolischen Spielen ein Wunsch gegenüber der Realität geäußert werden kann (Stern, 238), dann kann auf ein subjektives Selbstempfinden geschlossen werden, in welchem das Objekt in einer klaren Art und Weise als Ich behandelt und gewertet wird. Das Subjekt wird in der Folge als Objekt, als Ich erkannt. Demnach könne das Selbst, in unterschiedlichen Momenten, einen Prozess des Erkennens empfinden, was erkennen lässt, dass es als Ich das Selbstempfinden bestimmt und dass damit das Ich das Objekt selbst die Sprachen oder die Formen des Mitteilens bestimmen könnte. Wird das Selbstempfinden zunehmend objektiviert, dann verliert das Selbst vielleicht einen Teil seines subjektiven Selbstempfindens, wodurch dieses Selbstgefühl an der entstandenen Leerstelle, aber als solches erst erkannt wird.

Dadurch, dass etwas verschwindet oder etwas Neues auftaucht, könnte demnach dessen Bedeutung erst erkannt werden. Vielleicht führt dieser Prozess auch dazu, die Bedeutung, die Symbolik und den sozialen Gehalt von Sprachen zu hinterfragen und seinerseits die Bedeutung, die Symbolik und den sozialen Gehalt seiner eigenen individuellen Sprache zu erkennen und mitzuteilen.

Den Spuren des Selbstempfindens als Objekt von Sprachen zu folgen, führt wie auch bei Stern zu einer kritischen Sicht auf die verbale Kommunikation. Der Sprache wird sich all zu oft bedient, um sich von dem gefühlsbetonten Erleben zu distanzieren. Die Sprache wird deshalb von Stern auch als entfremdendes Medium angesehen (vgl. Stern, V). Die Sprache braucht jedoch einen Raum, um sich frei gestalten zu können, einen Raum, in welchem sie sich von ihrem sozialen Druck loslösen kann und in einer gleichen Art und Weise gefühlsbetont sein darf, wie es das Empfinden in jedem Moment des Erlebens ist. Das folgende Beispiel Assoziationskreis kann als ein Versuch angesehen werden, durch ein improvisierendes Spielen mit der Sprache dieser einen nicht wertenden Raum zuzugestehen.

Als weiterer Versuch, der Sprache einen eigenen Raum für Bedeutungen zuzuweisen, kann am Beispiel Phantasiesprachen nachvollzogen werden. Der Sprache wird ihre

Symbolik genommen, um sie durch Laute zu ersetzen, wodurch vielleicht ihre Ausdruckskraft und Wir-Bedeutung (vgl. Stern, 241f) bewusst wird.

Nicht zuletzt ist es die Sprache, welche oft Missverständnisse hervorruft und in diesem Zusammenhang fast schon an die „soziale Maske“ von C.G. Jung erinnert. Vielleicht wird diese Maske bewusst, wenn ihr reiner sozialer Gehalt zu Tage tritt. Man kann sich zum Beispiel im Spiel sehr böse mit „Hallo“ begrüßen, aber auch auf eine sehr nette und höfliche Weise. Der Status verweist hier auf etwas, was man oft unbewusst tut. Ein gewisser Status hinter dem Handeln in einer Gruppe ist dem handelnden Selbst oft nicht bewusst, erst im Austausch mit Anderen kann diese Grundstimmung oder Tendenz erkannt werden. Das Theaterspielen bietet die Möglichkeit, das eigene Statusverhalten auf sehr direkte Art und Weise spielend zu erproben (vgl. Johnstone 2006, 71ff). Zusammenfassend kann betont werden, dass Stern die Sprache anhand unterschiedlicher Sichtweisen, ihrer abstrahierenden Eigenschaften, ihrer Entstehung aus dem Wir und ihrer Präsenz in einer Begrüßung, beschreibt. Im Weiteren wird hier danach gefragt, wie die Sprache in ihren Eigenschaften empfunden oder in ihrer Wirkung erkannt werden kann.

Diese Frage führt dazu, sich eingehender mit dem Theaterspielen oder dem Improvisieren mit Wörtern, dem Spielen mit Lauten und dem Statusverhalten beziehungsweise den unterschiedlichen Botschaften des Körpers zu befassen. Zuallererst wird es natürlich anhand der Sprache erst möglich, sich das menschliche Zusammenleben zu erklären. Stern scheint die Sprache ähnlich wie Winnicott als intermediären Raum aufzufassen. Im Sinne des intermediären Raumes von Winnicott (1971) würde demnach die Sprache einen offenen Raum darstellen, einen Raum, um seine Gefühlswelt zu regulieren und damit seine Empfindungen erst benennen und verstehen zu können – beziehungsweise nicht von seiner Gefühlswelt überflutet zu werden.

### **Die entfremdende Wirkung eines „verbalen Selbst“**

Es ist erstaunlich, dass Stern, vom Spracherwerb ausgehend, der Nachbildung eine entscheidende Bedeutung zukommen lässt. Die Sprache kann einerseits als ein, die Handlung abstrahierendes Medium angesehen werden, andererseits verweist sie auf die symbolische Doppelung von Handlungen. Die Sprache wird von Stern als „Medium des

Austausches“ angesehen, in dem das Selbst und der Andere erst durch die Sprache gemeinsame Bedeutungen hervorbringen können (Stern, 231).

Im Hinblick auf die Trennung eines nonverbalen Selbst von einem verbalen Selbst, die Stern vornimmt, scheint es ihm ein Anliegen zu sein, ebenfalls auf eine entfremdende Wirkung der Sprache im Bezug auf das Selbsterleben und die Zusammengehörigkeit hinzuweisen (Stern, V). Hierzu Stern: Die Sprache „treibt jedoch auch einen Keil zwischen zwei simultane Formen interpersonalen Erlebens: die Form, wie Interpersonalität gelebt, und die Form, wie sie verbal dargestellt wird“ (Stern, 232). Der Spracherwerb führt demnach dazu, dass die Bereiche der auftauchenden, der kern- und der intersubjektiven Bezogenheit von einer Entfremdung begleitet sind. Es kann von einer Doppelsexistenz ausgegangen werden, dem ursprünglichen nonverbalen Erleben und der verbalisierten Form des Erlebens (Stern, 247).

Die Sprache bewirkt eine Spaltung im Selbsterleben, sie verlagert die „Bezogenheit von der persönlichen, unmittelbaren Ebene dieser Bereiche auf die ihr selbst inhärente, unpersönliche, abstrakte Ebene“ (Stern, 232). Es kann demnach von einer erlebten und einer im Erleben auch sprachlich repräsentierten Erfahrung ausgegangen werden. Von diesem Hintergrund aus, wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise diese verbalisierte, abstrakte Form des Erlebens, diese Eigenart der Sprache thematisiert, empfunden werden könnte. Im Bezug auf das Theaterspielen und die Spaltung des Selbstempfindens kann hervorgehoben werden, dass das Sprechen in Übungen oft zu Anfang ausgeblendet wird, um die gelebten Erfahrungen zu intensivieren. Die Sprache erhält auf diese Weise eine mit der Handlung und den Bewegungen verknüpfte Bedeutung.

### ***Beispiel: Assoziationskreis***

Die Spieler stehen einander zugewandt in einem Kreis. Mit einer gebenden Handbewegung wirft der Spielleiter einem anderen Spieler einen Begriff zu, dieser fängt den Begriff mit einer nehmenden Bewegung auf und wiederholt ihn laut. In der Folge assoziiert der Spieler ein Wort zu dem Begriff dazu und wirft es einem anderen Mitspieler zu. Zu Anfang sollen die Wörter keinen Zusammenhang ergeben, erst in

einem zweiten Schritt wird versucht, in der gleichen Art und Weise, Sätze und Erzählungen entstehen zu lassen (vgl. Vlcek 2003, 39).

Der *Punkt der Konzentration* kann darauf liegen, das Tempo langsam zu steigern. Um sich nicht zu „verkopfen“, sollte der Körper zum Beispiel durch Ausschütteln locker bleiben. Es sollte auf das letztgenannte Wort frei assoziiert werden, ohne sich ein Wort zurechtzulegen (ebd.).

Aus diesen Beschreibungen heraus kann eine Diskussion entstehen, in welcher ein Bezug zur freien Assoziation von Freud auf der Hand liegt, aber auch der Bedeutung von einer Metapher und einem Symbol als Sinnbild im Vergleich zu Jung nachgegangen wird, um schlussendlich zu fragen oder wie in diesem Beispiel zu versuchen, ob es möglich ist, den Verstand tendenziell auszuschalten.

Die freie Assoziation wird von Freud als Methode bezeichnet, welche darin besteht, „ohne Aussonderung alles zu sagen, was einem einfällt, sei es von einem vorgegebenen Element aus (Wort, Zahl, Traumbild, irgendeine Vorstellung), sei es spontan“ (Laplanche, Pontalis 1973, 77). Der Assoziationsablauf kann für „frei“ gehalten werden, wenn der Ablauf nicht selektiv gelenkt und kontrolliert wird (Laplanche, Pontalis 1973, 77). Es wird angenommen, dass die beschriebene Improvisationsübung den Spielern einen Zugang zu ihren unbewussten Gedanken eröffnen kann. In den Begriffen Freuds kann das freie Assoziieren ermöglichen, sich eigener, „unbewusster Abwehrmechanismen“ bewusst zu werden (ebd.).

Johnstone bezieht sich in einem Zitat auf die Tendenz der Spieler, originell sein zu wollen, und rät seinen Spielern hierzu: „Schalte den verneinenden Intellekt aus, und heiße das Unbewusste als Freund willkommen: Es wird dich an Orte führen, die du dir nicht hast träumen lassen, und es wird Dinge hervorbringen, die ‚origineller‘ sind als alles, was du erreichen könntest, wenn du Originalität anstrebst“ (Johnstone 2006, 9).

Im Zusammenhang mit der Fähigkeit frei zu assoziieren, kann überdies die Bedeutung des Begriffs der Metapher beschrieben werden. „Eine Metapher (griechisch = Übertragung oder anderswo hintragen) ist ein sprachliches Ausdrucksmittel, bei dem ein Wort durch ein Gleichnis ersetzt wird, das entweder sachliche oder gedankliche Ähnlichkeit, oder auch dieselbe Bildstruktur aufweist“ (Müller-Spahn 2005, 20).

Das würde bedeuten, dass das Assoziieren nicht als vollkommen „frei“ angesehen wird, sondern als Metapher auf den symbolischen Charakter der Sprache verweist.

Hierzu kann auf Carl Gustav Jung verwiesen werden, um auf die doppelte Funktion von Symbolen einzugehen. Jung betont, dass Symbole immer gleichzeitig einen Ausdrucks- und Eindruckscharakter beinhalten. Symbole sind Sinnbilder, was bedeutet, dass ihr Inhalt als Sinn dem Bewusstsein zugänglich ist und als Bild dem unbewussten, irrationalen Bereich zugeordnet werden kann (Jacobi in Müller-Spahn 2005, 21).

„Die Sprache springt unmittelbar von einem Vorstellungsbereich in einen anderen, beispielsweise Flussarm, Fuß des Berges, kaltes Harz, schreiende Farbe, faule Ausrede“ (Müller-Spahn 2005, 20). Johnstone berichtet, dass im Improvisieren bemerkt wird, wie die entstehenden Wortreihen entweder vom Verstand in sachfolgender Logik geleitet werden: „Bühne, Holz, Kamin“ oder aber in einer unzusammenhängenderen Art und Weise entstehen können.

### ***Fazit: Die Sprache braucht einen Raum***

Nach Stern ermöglicht es die Sprache, sich selbst auf einer abstrakteren Ebene zu erfassen. Sie vermag es, „dem Selbst das Selbst zu definieren“ (Stern, 321). Die Sprache kann etwas anderes ausdrücken als das, was „wirklich“ erlebt wird.

Wird die Sprache in ihrem engen Zusammenhang mit der Fähigkeit zum symbolischen Spielen betrachtet, dann kann sie einen Schutzraum zur persönlichen Wunschkäußerung darstellen. Doch kann der Sprache wirklich zugestanden werden, dass sie, als eigene, persönliche Sprache die Freiheit hat, gegenüber der Realität einen Wunsch zu behaupten? (vgl. Stern, 238).

Die Sprache steht unter einem kulturellen Druck, sodass schon Kinder sehr früh lernen, dass sie für das, was sie sagen, nicht aber für ihre Gesten, zur Rechenschaft gezogen werden (vgl. Stern, 256). „Tatsächlich ist ein Großteil der als „sozialisierend“ bezeichneten Erfahrungen darauf abgestellt, die Aufmerksamkeit auf einen einzigen Bereich, meist den verbalen zu lenken und das Erleben in diesem Bereich zur offiziellen Version zu erklären, während das Erleben in den anderen Bereichen (die „inoffizielle Version“) verleugnet wird“ (Stern, 53).

Demnach wird der Bereich des verbalen Selbst in seiner Bedeutung für Entwicklung meist höher bewertet als der des Kern-Selbst, was nicht zutreffend sein kann. Staemmler

betont an dieser Stelle, dass keiner der Bereiche Sterns „erwachsener“ oder „reifer“ ist als der je andere und dass keine Fähigkeit „kindlich“ oder „erwachsen“ ist, nur weil sie früher oder später erworben wurde (Staemmler 2000, 166ff).

Den Symbolen, der Sprache oder den Wörtern könnte demnach, im Bezug auf ihre spontane Ausdruckskraft, auf eine doppelte Weise ein Schutzraum geboten werden. Zum einen als Schutzraum zur Wunschäußerung im Verständnis der Sprache als ein das innere Erleben abstrahierendes Medium, zum anderen als Zugang zum inneren persönlichen Erleben, welches in einer gleichen Art und Weise des Schutzes bedarf. In diesem Sinne könnte in Improvisationsübungen den Inhalten oder Bedeutungen der Wörter weniger Beachtung entgegengebracht werden.

Hierzu Johnstone: „Ich fordere die Improvisations-Spieler auf, die Regeln einzuhalten und zu sehen, was passiert, und sich in keiner Weise verantwortlich zu fühlen für das, was zum Vorschein kommt“ (Johnstone 2006, 188).

Die entstehenden Wörter „gehören“ dem persönlichen Erleben des Spielers. Nach Stern ist der Bereich der Aufrechterhaltung der eigenen „Privatsphäre“ am ehesten durch Erfahrungen veränderbar. „Heranzuwachsen, lieben und das eigene Selbst realitätsgerecht schützen zu lernen, erfordert zu einem erheblichen Teil auch Verschiebungen der Grenzen, die die Privatsphäre umgeben“ (Stern, 320).

Frei zu assoziieren kann in diesem Zusammenhang den Versuch darstellen, der Sprache einen Teil ihrer Freiheit wieder zuzugestehen, indem sie als Ausdrucksform und symbolische Abstraktion aufgefasst wird. Das Zulassen des „Vereinigungserlebnisses“ (Stern, 245) durch die Mitspieler oder der Bedeutungsaushandlung, dass frei assoziiert wird oder man der Sprache als Phantasiesprache weniger Bedeutung zukommen lässt, kann hier als Sichtweise auf das Theaterspielen verstanden werden, aber auch als eine Anordnung für Übungen.

Stern betont, dass die Erkenntnis, welcher Teil der privaten Welt inneren Erlebens mit Anderen geteilt werden kann und welcher Teil außerhalb des Bereichs gemeinsamer menschlicher Erfahrungen liegt, durch das „verbale Selbst“ angedeutet wird. Der Mensch ist sein Leben lang herausgefordert, sich zu fragen, an welchen subjektiven Erlebnisweisen andere beteiligt werden sollen (vgl. Stern, 320ff).

Im Hinblick auf Kunstwerke können bestimmte Bedingungen die Dominanz der sprachlichen Version aufheben. Diese Erfahrungen entziehen sich der sprachlichen Kategorisierung.

„Das Paradox, daß die Sprache Erfahrungen hervorzurufen vermag, welche die Worte transzendieren, zollt der Macht der Sprache wohl den höchsten Tribut. Aber hierbei handelt es sich um Worte, die poetischen Zwecken dienen“, im Gegensatz zu den Worten des Alltagslebens (Stern, 250). Es wird angenommen, dass bestimmte Bedingungen die Dominanz der sprachlichen Version aufheben können. In diesem Sinne haben Wörter „eine Existenz, ein Eigenleben, das es der Sprache ermöglicht, die gelebte Erfahrung zu transzendieren und neue Erfahrungen zu zeugen“ (Stern, 240). In diesem Zusammenhang wurde hier angenommen, dass sich in dem Beispiel Assoziationskreis, genau diese Bedingungen wieder finden, um das Eigenleben der Sprache bewusst zu machen und sich die Wörter selbst, im Verständnis ihrer poetischen Dimension und Ausdruckskraft oder vitalen Qualität transzendieren, beziehungsweise gelebte Erfahrungen transzendieren, um neue Erfahrungen zu erzeugen.

### **Die Wir-Bedeutung der Sprache**

In der Entwicklung wird eine Zeitspanne vorausgesetzt, in welcher sich „innerlich“ ein reiches Erfahrungswissen ansammelt, später wird dieses mit einem verbalen Kode, der Sprache, zusammengebracht (Stern, 239). Stern bezieht sich auf Michael Holquist (1982), um der Frage nachzugehen, wem die Bedeutungen von Wörtern „gehören“. Wenn das Individuum als einzigartig begriffen wird, dann besitzt das Ich die Bedeutung. Die Bedeutung kann jedoch auch niemandem gehören, sondern sie existiert nur in der Kultur (Stern, 240f).

In einer weiteren Auffassung kann die Sprache als „Dialogismus“ bezeichnet werden, demzufolge besitzt das „Wir“ die Bedeutung von Wörtern. Für Stern kann der Dialog als eine Form des Zusammenseins durch das gemeinsame Aushandeln von Bedeutungen charakterisiert werden. Diese Wir-Bedeutungen, welche als Bindeglied zwischen dem Denken und den Wörtern angesehen werden, sind keine Tatsachen, sondern sie werden zwischen dem Kind und seinen Eltern ausgehandelt. Gemeinsam ausgehandelte Bedeutungen wachsen, entwickeln sich und verändern sich (vgl. Stern, 241ff). Das Sprechenlernen kann in diesem Sinne als Wiederherstellung einer „persönlichen

Ordnung“ verstanden werden, und zudem als Schaffung einer neuen Art des „Zusammenseins“ zwischen Kind und Erwachsenem (Stern, 244).

„Beim Erlernen der Sprache verhalten wir uns nach außen hin so, als ob die Bedeutung entweder im Selbst läge oder irgendwo draußen, wo sie jedermann gehörte und für alle gleich wäre. Dadurch werden die verdeckten, spezifischen Wir-Bedeutungen unzulänglicher“ (Stern, 243).

### ***Beispiel: Phantasiesprachen***

Es ist in diesem Zusammenhang faszinierend, die Möglichkeiten von Phantasiesprachen oder dem Kauderwelsch zu beschreiben. Erkennbare Worte werden durch Wortlaute ersetzt, wodurch eine Sprache „ohne Symbolgehalt“ entsteht. Die ausgesprochenen Worte müssen keinen Sinn vermitteln, sondern sie begleiten die Handlung. Das Problem der Kommunikation verlagert sich nach Spolin auf die Ebene direkter Erfahrungen (vgl. Spolin 2005, 129).

In einem „Raumlauf“ kann beispielsweise aufgegeben werden, eine eigene „Nonsenssprache“ vor sich hin zu reden oder sich in dieser „seiner Sprache“ zu begrüßen. Phantasiesprachen können sich klanglich an echten Sprachen orientieren, es kann ein deutsch- oder französisch Kauderwelsch geben.

Die unterschiedlichen Sprachen weisen unterschiedliche Klangformen auf und können als Orientierung dienen (vgl. Vlcek 2003, 44). In einer bekannten Übung kann beispielsweise ein Redner über ein, von der Gruppe vorgegebenes Thema einen Vortrag auf Kauderwelsch halten, ein weiterer Redner kann als Übersetzer fungieren, um die Phantasiesprache für das „Publikum“ in die bekannte Sprache zu übersetzen. Beide Spieler, Redner wie Übersetzer, sind sich keinerlei Rechenschaft für das Gesagte schuldig. Es kann sich vorgestellt werden, eine Schrift, einen Text aus einem imaginären Buch vorzulesen, für die/den der Autor, nicht der Leser, die Verantwortung für das Gesagte trägt.

Der *Punkt der Konzentration* kann darauf hinweisen, sich vorzustellen, eine unbekannte Sprache zu sprechen und gleichzeitig so zu tun, „als-ob“ alles wie ganz selbstverständlich einen Sinn hätte. Wird versucht, jemanden zum Beispiel zu bitten aufzustehen, ohne dass dieser die Sprache versteht, dann muss die Gestik oder der Klanglaut verstärkt werden und die körperlichen Verhaltensweisen in den Vordergrund

treten. Überdies müssen die Spieler sich gegenseitig gut zuhören und einander beobachten, wenn sie einander verstehen wollen. In diesen Übungen können Klangfluss und Körpersprache verschmelzen, dafür muss die expressive Körpersprache genutzt werden (vgl. Spolin 2005, 130ff).

„Dialog und Handlung bedingen sich gegenseitig: Der Dialog schafft Handlung und die Handlung führt zum Dialog“ (Spolin 2005, 130).

Lecoq beschreibt das nahe Verhältnis von Wörtern zu Handlungen und dem Verstehen von Wörtern anhand ihres unterschiedlichen kulturellen Ausdrucks. Verben werden beispielsweise als Ausdruck von Handlungen angesehen und Nomen als Ausdruck der Dinge. In dieser Weise tragen Verben wie: nehmen, heben, sägen eine Dynamik der Bewegung in sich, sie enthalten eine Fülle von Handlungen. Das französische Wort für nehmen, „prendre“, wird im Allgemeinen als ein „Sich-selbst- Nehmen“ dargestellt, wobei das deutsche Wort „nehmen“ auf das Sammeln von Dingen verweist, und das englische Wort „to take“ an ein „Anschreien“ denken lässt (vgl. Lecoq 2003, 73ff). Beim Erlernen einer Sprache können diesen, den Wörtern zugrunde liegenden Dynamiken, eine wichtige pädagogische und mitteilende Rolle zukommen, weil sie das Fremde an einer Sprache in ihrem Zusammenhang von Handlungen und ihren Klangformen zum Ausdruck bringen und damit erfahrbar machen.

### ***Fazit: Das unbekannte Mitteilen***

Vielleicht kann die Bedeutung der Sprache selbst als ein das Selbst objektivierendes Medium erfasst werden, wenn ihr ansatzweise ihre Symbolik oder Bedeutung genommen wird. Genau wie beim Erlernen der Sprache, wird auch in diesem spielerischen Umgang mit der Sprache so getan, als ob die unterschiedlichen Klanglaute wie selbstverständlich eine Bedeutung hätten. Durch diesen Umgang mit der Sprache wird das Mitteilen selbst gewichtig, was natürlich auch befremdend wirken kann, zugleich aber hier auf die unbekannt Dimensionen oder die entstehenden Bedeutungen zwischen zwei sich mitteilenden Menschen verweist. Es kann weiters im Sinne Sterns gefragt werden, ob nicht auch der Erwachsene immer wieder aufs Neue Sprache erlernt, wenn er zum Beispiel auf einen ihm fremden Sprachgebrauch trifft?

Könnte hier nicht auch die Not oder der Drang nach Verschriftlichungen von Gedanken in Form von unzähligen Kulturgütern wie den Büchern verankert sein? Könnte nicht das Kunsterleben als Aneignung einer neuen Sprache verstanden werden, wenn die Kunst als eine Art des Zusammenseins aufgefasst wird? Die Kunst könnte zum Beispiel als Formensprache angesehen werden, um „Affekte“ in „Form persönlichen Wissens“ auszudrücken, welche sich nach Stern nur schwer in Worte fassen und mitteilen lassen (vgl. Stern, 253).

„Kein Wunder, dass wir in so hohem Maße auf die Kunst angewiesen sind, um diese Klüfte in unserem Innern zu überbrücken“ (Stern, 257).

### **Das Grußverhalten als Abstimmungsakt**

Stern erklärt anhand des Grußverhaltens, wie „echte Mißverständnisse“ im Bereich von Wortbedeutungen, die mit dem Spracherwerb des Kindes eintreten, entstehen können. Zu diesem Zweck bezieht sich Stern auf die konventionalisierten, emotionalen Reaktionen, die im alltäglichen Grußverhalten auftauchen (Stern, 252). Begrüßt man sich, werden beide Beteiligten ein bestimmtes „Hallo“ erwarten, sie haben je nach Kontext bestimmte Vorstellungen von „Lautstärke, Freudigkeit und Klangfülle“ oder von der „Intensität und Dauer mimischer Äußerungen: Hochziehen der Augenbrauen, Öffnen der Augen und Lächeln“, welche sie zu erwarten haben (Stern, 254).

„Jede erhebliche Abweichung von diesen Erwartungen wird die Frage auslösen: ‚Was hat er damit wohl gemeint?‘ Jeder Empfänger oder Beantworter eines Grußes wird zugleich auch aktiv genau einschätzen müssen, wie er die Ausführung des eigenen Grußes dem erhaltenen anpasst“ (Stern, 254). Die Schwierigkeit, ein anderes Verhalten zu deuten, verweist darauf, dass die eigene, tatsächliche Ausführung der abgestuften Merkmale des Grußverhaltens „nicht der in diesem Kontext erwarteten Ausführung“ entspricht (Stern, 254). Es ist demnach die Selbstwahrnehmung des Handelnden selbst, die der Beobachtung bedarf, um das Gegenüber im Nachhinein zu deuten. Es kann diesen Beschreibungen entnommen werden, dass die Feinabstimmungen des Handelns und des Sprechens sich erst im Moment des Handelns und Sprechens selbst gestalten.

„Die Interpretationsleistung besteht also darin, den Abstand zwischen einer imaginären (in der Realität vielleicht noch nie beobachteten) und der tatsächlichen Gestaltung von Abstufungsmerkmalen zu messen“ (Stern, 254). Es wird von einem „Abstimmungsakt“ ausgegangen, der vom Beobachter als mehr oder weniger authentisch interpretiert wird. In interpersonalen Konventionen und Ritualen wie dem „Begrüßen“ ist es aufgrund der variierenden Authentizitätsgrade einfacher, ein Verhalten zu deuten (vgl. Stern, 305). Der Handelnde ist sich selbst oft nicht bewusst, dass „vermischte Botschaften“ entstehen können, wenn zum Beispiel die unterschiedlichen Kommunikationskanäle wie jener der Sprache, des Gesichtsausdrucks oder der Gesten und Körperhaltungen sich widersprechen (vgl. Stern, 302f). Stern untersuchte anhand von Verboten von Müttern an ihre Kinder, mit welcher Zweideutigkeit sich Aussagen und Gedanken verschlüsseln können, wodurch sich schon die Aneignung der Kommunikationsfertigkeit als komplexes Medium erweist. Als Beispiel wurde die Verhaltensweise der Mutter genannt, klare Verbote in einem liebevollen, spielerischen Ton auszusprechen (vgl. Stern, 302f).

Jedes Verhalten wird „aufgrund unseres subjektiven Eindrucks nach Ernsthaftigkeit oder Authentizität“ eingestuft (Stern, 303). Stern will jedoch nicht „eine bestimmte Weise zu lesen“ beschreiben, sondern hervorheben, dass „spezifische Bedeutungen“ erst „im Kontext der gesamten Sequenz“ erfasst werden können (Stern, 304). Das bedeutet für Stern, dass die interpersonale Signaldeutung immer an die Bedingungen einer Situation gebunden sind, die Situation wird zu einer „*Bedingung der Authentizität*“ und schon zu Beginn des Lebens wird man lernen „wodurch der Authentizitätscharakter jeder interpersonalen Handlungen konstituiert wird“ (ebd.).

### ***Beispiel: Eine Begegnung***

In diesem Beispiel entstehen kleine Szenen, indem sich nur zwei Spieler auf der Bühne begegnen. Die Spieler gehen aufeinander zu, sie begrüßen sich und entfernen sich wieder. Die Spieler können sich weiters auf zwei unterschiedliche Emotionen konzentrieren, oder sich im Vorfeld für zwei Emotionen entscheiden. In der ersten Emotion begrüßen sie einander, wobei die zweite Emotion als Reaktion auf den Anderen angesehen wird.

Die Begegnung kann den einen Spieler beispielsweise wütend gemacht haben, wobei sich sein Gegenüber mit einem Lächeln aus der Begegnung entfernt.

*Punkt der Konzentration:* Nach einem Raumlaf, in welchem jeder für sich allein durch den Raum geht, beschreibt Johnstone, wie sich seine Gruppe mit der Zeit unbehaglich fühlte, es entstanden keine „wirklichen“ Situationen. Daraufhin gibt Johnstone der Hälfte der Gruppe die Anweisung, den Blickkontakt zu halten und die zweite Hälfte sollte den Blickkontakt unterbrechen, um dann zurückzuschlagen.

Die Gruppe beginnt sich wie eine echte Gruppe zu verhalten, in welcher es Dominanz und Unterwürfigkeit gibt. Jeder Mensch hat nach Johnstone einen bevorzugten Status und versucht, sich in eine bestimmte Position zu bringen. Es ist erstaunlich, dass sich ein Verhalten unbemerkt oder unbewusst vor allem anhand von unterschiedlichen Bewegungen charakterisieren und interpretieren lässt. Wird zum Beispiel jeder Satz mit einem zögerlichen Äh begonnen, hat dies eine schwache, hilflose Wirkung auf das Gegenüber, wobei die Tatsache, den Kopf beim Reden mit einem Bekannten still zu halten, meist als gebieterisch empfunden wird. Johnstone ermutigt die Spieler, in Gesprächen miteinander die verschiedenen Techniken, Tricks zum Verändern ihres Status auszuprobieren (vgl. Johnstone 2006, 69ff).

Mit einem Zitat von Johnstone können die vielen unterschiedlichen Veränderungen verdeutlicht werden, die durch eine aufmerksame Bewegung bewirkt werden können. „Wenn ich beim Sprechen den Kopf stillhalte, mache ich auch ganz automatisch viele andere Dinge, die zum Hochstatus gehören. Ich spreche in ganzen Sätzen, ich halte den Blickkontakt, bewege mich gleichmäßiger, beanspruche mehr ‚Raum‘“ (Johnstone 2006, 71). In unterschiedlichen Übungen lässt Johnstone die Spieler nach und nach ihren Status erkunden, zum Beispiel indem eine Situation, wie die ein falsches Zimmer zu betreten, gespielt wird, in welcher der Status plötzlich geändert werden muss. In kleinen Szenarien wird erprobt, wie nur durch die Art und Weise wie geschaut oder gesprochen wird, ein Status entstehen kann.

Spielt beispielsweise ein Spieler einen Hochstatus, wobei das Gegenüber jedoch kaum reagiert und in seinem Tiefstatus bleibt, dann beginnt sich der Tiefstatus fast unbemerkt zu heben und dominant zu werden (vgl. Johnstone 2006, 84).

Für Johnstone endete die Suche nach „authentischen“ Szenen in der Entdeckung des Status. Demnach vermittelt jeder Tonfall und jede Bewegung einen Status. Es ist jedoch kein sozialer Status gemeint, sondern der Begriff wird als etwas, „was man tut“, verstanden. „Wahrscheinlich wird man zunehmend konditioniert, den Status zu spielen, der sich als wirksame Abwehr erwiesen hat. Man wird zu einem Status-Spezialisten, der den eigenen Status sehr gut spielen kann, den anderen jedoch nur sehr ungeschickt spielt“ (Johnstone 2006, 71).

Zumeist wird in diesen Übungen ein Kontrast hergestellt, der Hochstatus und eine gespielte Emotion können viel klarer entstehen, wenn sie im Kontrast zu einem Mitspieler stehen, welcher in einem Tiefstatus spielt. Es wird darauf geachtet, dass der Status nur wenig über oder unter dem des Partners liegt, wodurch das Verhalten ganz genau mit dem Partner abgestimmt werden muss (vgl. Johnstone 2006, 72).

### ***Fazit: Ein abgestimmtes Verhalten***

In Begrüßungen stimmt sich das Verhalten nach Stern im Moment der Begegnung aufeinander ab. Hier kann betont werden, dass es im Kontext des Theaterspielens schwierig wird, ein Verhalten als authentisch oder als nichtauthentisch zu bezeichnen. Die Aufmerksamkeit kann sich jedoch auf die Spannung zwischen zwei Personen richten oder auf die eigenen Reaktionen und Gedanken. Der Akt der Begrüßung charakterisiert meist den Beginn einer Begegnung und den ersten Kontakt zwischen zwei Menschen, weshalb diese erste Begegnung von den Beteiligten aufs Genaueste interpretiert und analysiert wird. Diese besondere Spannung des Augenblickes der Begrüßung findet sich oft in dem unsicheren Verhalten von Kindern und Erwachsenen wieder, wenn sie in eine Situation geraten, in welcher sie sich anstandshalber bei einer Begegnung begrüßen sollten, jedoch nicht wissen wie, und sich ihre Gesten und Bewegungen erst zurecht legen müssen. Genau diesen Prozess beschreibt Stern als Abstimmungsakt und Interpretationsleistung zugleich, dass hierbei viele Missverständnisse entstehen, ist offensichtlich.

Die Fülle an unbewussten Bewegungen ist immer an die jeweilige Person gebunden, sie ist immer authentisch, dies wird offensichtlich, wenn Spieler in einem Raum der Gruppe versuchen, sich neutral und „für sich alleine“ zu verhalten, eine befremdende, aber nicht

weniger authentische Situation oder Szene entsteht. Im Theater wird von natürlichen oder abstrakten Spielweisen ausgegangen.

Die Schwierigkeit eines Authentizitätsgrades und einer Beurteilung zeigt sich in den Interpretationen des Verhaltens eines Anderen, sicherlich kann diese Interpretation der Bewegungen eines Anderen niemals „ganz authentisch“ sein. Die Aufmerksamkeit kann sich jedoch auf die Beurteilung des Rituals der Begegnung, der Begrüßung und der Situation richten sowie auf den Austausch über die einzelnen Aspekte einer Begegnung. Wenn in Übungen eine Begegnung gespielt wird, dann wird das Wort „Hallo“ immer wieder unterschiedlich betont und unterschiedlich auf es reagiert, ein Wechselspiel zwischen dem Sprechen und dem Handeln entsteht. Auch wenn sich der Spieler eine Emotion oder einen bestimmten Klang für ein „Hallo“ zurechtgelegt hat, wird er im Moment der Begegnung bemerken, dass er diese Ausdrucksweise vielleicht doch nicht in dieser, für ihn und vor allem für den Anderen klaren Weise ausgeführt hat. Dadurch, dass man sich in diesen Übungen auf unterschiedliche Bewegungen und deren Wirkungen auf andere konzentriert, kann erkannt werden, dass die Ausdrucksformen des Körpers in einer besonderen Weise miteinander verbunden sind. „Es ist erstaunlich, dass scheinbar unzusammenhängende Dinge einen so starken Einfluss aufeinander haben; es scheint unsinnig, dass die Fußstellung einen Einfluss haben sollte auf den Satzbau und den Blickkontakt; doch so ist es“ (Johnstone 2006, 72). Hier scheint es möglich zu werden, über die Aufmerksamkeit auf sehr kleine und meist unbewusste Bewegungen, eine Sensibilisierung für das eigene Verhalten anzubahnen.

Diese Beobachtungen erinnern an die Formulierungen Sterns von den vitalen Qualitäten der Verhaltensweisen. Stern betont, dass das Ritual des Begrüßens anhand unterschiedlicher Authentizitätsgrade beurteilt wird (vgl. Stern, 305). Durch die Beachtung des Status lässt sich vielleicht erkennen, dass ein vermeintlicher Status nicht unbedingt dem tatsächlichen entspricht. Die Ähnlichkeit des Abstimmungsverhaltens mit den Beschreibungen des Status zeigt sich in der Annahme eines eigenen Abstimmungsverhaltens, in welchem Johnstone eine besondere Fähigkeit zum Spielen des eigenen Status sieht.

„Diese Status-Übungen geben auf der Bühne genau die Wirkungen wieder, wie sie im wirklichen Leben entstehen, wo in jedem Moment jeder seinen Status um einen Bruchteil nach oben oder nach unten anpasst“ (Johnstone 2006, 72).

Im Zusammenhang mit dem Erleben unterschiedlicher „Status-Empfindungen“ in der Gruppe berichtet Johnstone, dass die Spieler ihren eigenen Status-Widerstand gegen andere Mitspieler verringerten (Johnstone 2006, 68). Das Verhalten scheint sich auf einen spielerischen Umgang mit dem Status oder ganz genau auf den Umgang mit Verhaltensweisen abzustimmen. Das spielende Handeln in unterschiedlichen Gefühlszuständen scheint als intensives Erlebnis in einer Gruppe ein besonderes Vertrauen in die Gruppe zu ermöglichen.

Spolin formuliert anhand des Selbstgefühls: „Mit einem erwachenden Selbstgefühl verschwindet die autoritäre Struktur. Es besteht keine Notwendigkeit, ‚Status‘ durch Zustimmung oder Ablehnung zuzuweisen, wenn alle (sowohl der Lehrer als auch der Schüler) um persönliche Einsichten kämpfen – im Verein mit einem intuitiven Gewahrsein entsteht ein Gefühl der Sicherheit“ (Spolin 2005, 23).

## **4.7 Von der Bühne als Ort für Geschichten und einem Raum für Erzählungen**

Die Bühne selbst ist der Ort, an welchem Geschichten erzählt werden. An diesem Ort wird der Raum in einen Zuschauerraum und einen Darstellerraum aufgeteilt. Die Zuschauer oder die anderen werden aufgefordert zuzuhören, zuzuschauen und die anderen dabei zu beobachten, wie sie Geschichten entstehen lassen. In diesem Sinne verbindet sich der Begriff des Theaters mit dem des Raumes. Der Begriff Theater ist vom griechischen Begriff „theatron“ als „Ort, von wo man schaut“, abgeleitet und bezieht sich auf Versammlungsorte für Vorführungen (vgl. Kotte 2005, 69f).

Es führt kein Weg daran vorbei, diesen Ort zu betreten, wobei ein realer Ort oder andere Inspirationen wie Farben und Eigenschaften als Anhaltspunkt dienen können, um eine Erzählung zu beginnen. Oft wird jedoch damit begonnen, sich einfach nur auf einen

Stuhl dieser Bühne zu setzen, ohne sich in ein Spielen zu begeben, sondern das Publikum wird „einfach“ nur betrachtet und wahrgenommen. Die Bühne wird dadurch als realer Ort empfunden, es wird geübt, auf einer Bühne nicht spielen zu müssen. Bevor sich in ein Spielen begeben wird, soll demnach die Natürlichkeit des Seins empfunden werden. Um sich verstellen zu können, muss man sich darauf konzentrieren, sich nicht zu verstellen, wodurch die Trennung, das Wechselspiel zwischen äußeren und inneren Realitäten, zwischen Spielen und Sein bewusst wird. In einem weiteren Schritt könnte es sein, dass die Bühne zum Beispiel nur betreten wird, um das Publikum zu begrüßen, um sich dann wieder zu entfernen. Das Auftreten an einem neuen Ort sowie das Verlassen dieses Ortes werden zentral für Aufführungen. Verweist nicht das Erlernen des Betretens einer Bühne auch auf die Verwandtschaft der Bühne mit dem Eingehen von Beziehungen, mit der Entstehung von Bindungen zwischen Menschen? Die unterschiedlichen Beispiele zum Theaterspielen werden im Folgenden kurz aufgegriffen, um auf die besondere Situation der Figur einzugehen, welche auftritt – auf die Bühne tritt. Es gibt unzählige Arten und Weisen darauf einzugehen, wie der Spieler aus seiner Figur heraus beginnt, Geschichten zu erzählen. Der Austausch zwischen den Spielenden und den Zuschauenden macht die Übungen zum Theaterspielen zu einem besonderen Ort für das Erzählen.

Das Erzählen von Geschichten verweist auf die Eigenart des Menschen, in Erzählungen nach Gründen zu suchen und darüber hinaus darauf, im Erleben selbst Geschichten zu bilden. Man verspürt einen Drang, diese Geschichten anderen mitzuteilen, um seine Geschichte verstehen zu können und in das Leben einzubeziehen. Die weiteren Ausführungen führen über das Erzählen als gemeinsamer Vorstellungsraum zu den Annahmen Winnicotts (1971) über einen lebensnotwendigen Raum für Kreativität. Es wird im weiteren Verlauf von einem Raum für Erzählungen ausgegangen, dieser schafft eine Verbundenheit zwischen den Menschen und wäre nach Stern sogar für ein elementares, erzählendes Selbstempfinden bedeutend. Durch die narrative Strukturierung von Ereignissen verbindet das Selbst seine unterschiedlichen Selbstempfindungen zu einer einheitlichen Geschichte, zu einer individuellen Biographie von Empfindungen und Formen des Erlebens (vgl. Stern, XVIIff).

In diesem Zusammenhang kann hier nicht nur von Rollen ausgegangen werden, sondern von unterschiedlichen Selbstempfindungen, Figuren und Identitätsmustern, welche fest mit dem eigenen Selbst verbunden sind und durch künstlerische Tätigkeiten wie dem Theaterspielen zu ästhetischen Selbsterfahrungen werden. Vielleicht entsteht in diesem Prozess ein distanzierter Blick auf das Selbst als ein, sich selbst erschaffendes, künstlerisches Produkt und als eine Biographie unterschiedlicher Formen des Erlebens. „Die Rollenarbeit des Theaterspiels könne in besonderer Weise zur Vermittlung ästhetischer Erfahrungen beitragen, indem sie die Einfühlung in verschiedene Identitätskonzepte ermöglicht, Identitätsmuster konfrontiert und erschüttert, experimentell erprobt ...“ (Wiese, Günther, Ruping 2006, 253).

#### **4.7.1 Figuren entstehen lassen**

Das Entstehen von Identität oder des Gefühls einer eigenen Identität folgt nach Stern intensiven Erfahrungen von sich Selbst als Urheber von Handlungen, sich Selbst als Vermittler von Absichten und sich Selbst als Vermittler und Gestalter von Bedeutungen. Das Selbst wird als Akteur empfunden, dieser Akteur lernt zunehmend die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, um Absichten zu vermitteln. Es wird gelernt zunehmend zu erkennen, dass man auf einer Bühne steht und dass sein Handeln Gefühle hervorbringt. Der Akteur beginnt über die Zeichenhaftigkeit und über Bedeutungen seiner Äußerungen nachzudenken, er wird sich in der Folge als Autor einer Geschichte betrachten, als Autor seiner eigenen inneren Gefühlswelt.

Das Selbst lernt, sich von Außen zu betrachten, was dem Selbst ein Gewahrsein als Figur vermittelt. Wird die Struktur dieser Geschichte im Nachhinein betrachtet, könnte dieser Akteur auch erkennen, welche erzählerischen Elemente er als Autor besonders hervorhebt, in welcher Art und Weise er Vergangenes wie Handlungen und Eindrücke erzählt und verknüpft. Dieses verknüpfende Denken von sich Selbst als Erzähler wird vielleicht auch empfunden und war schon immer eine Eigenart des Menschen, was Stern mit dem Begriff „narratives Selbst“ beschreibt.

Die Beschreibungen wie das Selbst sich als Figur erkennt, wurden versucht durch Beispiele verständlich zu machen, dabei wurde der Entstehung von Figuren im Theater gefolgt. Ausgehend von intensiven Erfahrungen, in Improvisationen auf andere zu reagieren, in Körperübungen die Ausdruckskraft seines Körpers zu empfinden, in

Erinnerungen seine Gefühle wahrzunehmen, wird darauf angespielt, unterschiedliche Figuren als Darstellungen und eigene Konstruktionen zu erfassen. Diese Darstellungen einer Figur mit der Geschichte stehen immer in einem engen Zusammenhang mit dem Gegenüber, dem Publikum oder dem Mitspieler. Welche Wirkung will diese Figur auf den Anderen ausüben? Welche Situationen will sie erzeugen? Welche Funktion erfüllt diese Figur in einem bestimmten Vorgang?

Diese Fragen scheinen im Leben wie im Theater immer präsent zu sein und führen dazu, sich selbst in eine Geschichte oder in eine Situation zu verstricken. So kann sich zum Beispiel vor dem Betreten einer Bühne gefragt werden, welche Figur man selbst darstellen will, oder was diese dem Anderen von sich selbst zeigen will. Mit diesen Fragen wird ein Verhältnis zwischen sich und dem Anderen entwickelt und bestimmt. In diesem Zusammenhang würde der Schauspiellehrer Felix Rellstab der Figur eine Reihe von Fragen nach dem „Woher“ stellen:

„Woher komme ich? Was habe ich eben erlebt? Wie ist mein Gefühl? Wie mein Körperzustand? Was für eine Energie habe ich in mir? Was zeige ich davon? Was wird sichtbar von meinem Zustand?“ (Rellstab 1994, 97).

Es kann weiters nach dem „Wer“ gefragt werden: „Wer ist da? Habe ich sie erwartet? Kenne ich sie? Erkenne ich sie?“ (Rellstab 1994, 98).

In diesem Sinne scheinen aus der Figur heraus Situationen und Beziehungen mit Anderen zu entstehen, welche zum Mittelpunkt der Überlegungen über das Darstellen einer Figur werden können. Wie sind meine Beziehungen zu ihnen? Was habe ich mit ihnen erlebt? Reagiere ich auf sie? Wie zeige ich mich ihnen? Was sollen Partner und Publikum von mir erfahren?

Ausgehend von einer bestimmten Gangart oder einem bestimmten Gefühl tritt diese Figur auf die Bühne. Johnstone fragt sich, mit welcher Einstellung eine Figur seinem Publikum gegenüber tritt. Eine der Anfangsübungen Johnstones beschreibt deshalb eine Figur, welche einen falschen Raum betritt und dies erst im Angesicht des Publikums bemerkt, sie muss gezwungenermaßen ihren Status verändern (vgl. Johnstone 2006, 84). In diesem Zusammenhang verweist Lecoq auf die dramatischen Dimensionen von Handlungen oder auf das Tragische, welches sich in Situationen des Spielens mit dem Chor ereignen kann (Lecoq 2003, 176).

Der besondere Zugang zur Figurenbildung wird in dieser Arbeit in den „Formen der Vitalität“ (Stern 2010) einer Darstellung gesucht. Die Dynamik von Bewegungsmustern und deren Empfindung lässt den Spieler eine Figur erkennen. Figuren lassen sich in ihren dynamischen Bewegungsmustern erfassen, wodurch eine Figur erst durch ihre inneren Empfindungen zum Vorschein kommt. Vielleicht wird dieses Entstehen einer Figur durch die Beschaffenheit einer Handlung, durch den auszuführenden Prozess einer zielsuchenden Bewegung oder durch ein Auftauchen von Absichten bis hin zu einem bewussten Gestalten einer Bedeutung für einen Anderen vermittelt. Die Entstehung eines Selbstempfindens und einer Darstellung scheint hier einem Prozess, einer Konstruktion, einem Produkt, einer Empfindung bis hin zur Entstehung eines geistigen oder mentalen Inhalts zu folgen.

All diese Elemente von Selbstempfindungen scheinen für sich genommen etwas hervorzubringen, zu gestalten, etwas zu vermitteln, sie geben dem Selbst und der Identität eine Gestalt. Das Erfassen der Geschichte oder des vermittelnden Element des Selbstempfindens verweist hier auf eine doppelte Sichtweise auf das Selbst, welche gleichzeitig auf einen Prozess der Suche und ein Vorzeigen von sich Selbst als Figur hinweist. Das Selbst kann als Prozess und Resultat betrachtet werden, was auch bedeutet, dass ein Selbstempfinden von innen heraus entsteht und gleichzeitig gewissermaßen als Vermittlung oder Erzählung vom Selbst beobachtet werden kann. In diesem Sinne scheint es ganz natürlich zu sein, ein Erkennen, eine Selbsterkenntnis nicht erklären zu können, wobei ein Gespür für Präsenz, welches beispielsweise durch das Betrachten eines Gegenübers, das sich auf eigene Überlegungen konzentriert und ein „Erkennen“ darstellt, uns genau diese Spannung empfinden lässt.

In diesem Zusammenhang vermittelt die Dynamik von Bewegungen und Handlungen einem Selbst und dem Anderen in einem fortlaufenden Prozess eine Selbstempfindung von sich Selbst und eine Selbstempfindung „hinter“ sich Selbst, was bei Stern als „intersubjektives Selbstempfinden“ beschrieben wird. Ansatzweise könnte hier von unterschiedlichen Selbstempfindungen von Handlungen die Rede sein, so zum Beispiel von einer suchenden Handlung, einer räumlichen oder haltungsvollen Handlung, einer vermittelnden oder absichtsvollen Handlung, einer erkennenden oder phantasievollen

Handlung und einer gestaltenden, erzählenden Handlung. Eine Figur könnte demnach als „der Suchende“, als „der Räumliche“, als „der Vermittelnde“, als „der Erkennende“ oder als „der Gestaltende“ in Erscheinung treten. Auch in diesem Zusammenhang wird ersichtlich, dass die Entstehung von Figuren erst durch einen „Prozeß bestimmter Verkörperungsprozesse“ erzeugt wird (Fischer-Lichte 2004, 256). „Was in diesem Moment als Präsenz des Schauspielers wahrgenommen wird, wird im nächsten als Figur wahrgenommen und *vice versa*“ (Fischer-Lichte 2004, 257).

Erst auf der Bühne kann die Figur vielleicht bemerken, dass sie sich schnell, im Hinblick auf die Reaktionen und Assoziationen des Publikums oder von sich Selbst, zum Beispiel in eine Rolle oder einen Rollentyp verwandelt. Diese Rolle kann in dieser Arbeit jedoch nicht nur auf eine Charakterdarstellung oder gar auf Archetypen verweisen, sondern auf einen persönlichen künstlerischen Stil, auf den Prozess der Hervorbringung einer persönlichen Figur. „Die Figur soll Ergebnis sein, nicht Ausgangspunkt, das Destillat unzähliger Versuche, von Reaktionen des Spielers auf die Situation der Szenen und des ganzen Stückes“ (Rellstab 1994, 107). All diese Versuche verweisen, wie auch die Vielzahl an möglichen Situationen im Alltag, auf die unzähligen Möglichkeiten einer jeden Figur. Vielleicht ist der Figur eine Funktion besonders wichtig oder die Motivationen, die sie auf die Bühne mitbringt. In welcher Beziehung steht sie zu den Anderen? In welchem Stil handelt sie? Präsentiert sie etwas auf symbolische, abstrakte Weise oder will sie etwas realistisches Emotionales repräsentieren? (vgl. Martens 2002, 67f)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich das Theaterspielen als eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Verhaltensweisen auffassen lässt. Diese Auseinandersetzung gelingt durch die Anwesenheit von Mitspielern und Zuschauern. Die entstehenden Figuren sind es, durch welche eine Situation und damit Geschichten entstehen. Das Erleben im Theaterspielen kann anhand von unterschiedlichen Gefühlsqualitäten beschrieben werden, aber auch anhand unterschiedlicher Gattungen von Erzählungen, die den klassischen Formen nach dem Drama, der Tragödie oder der Komödie folgen. Es können ganze Sequenzen aus einheitlichen Handlungen, Vorgängen, sowie bestimmte Figurenkonstellationen und Drehpunkte oder Höhepunkte

entstehen. Diese verändern und bestimmen den Verlauf der Geschichte und bilden die wesentlichen Elemente der Dramaturgie eines Theaterspiels (vgl. Kotte 2005, 209f).

#### **4.7.2 Vom Erzählen und der Suche nach den Gründen**

Der Ausgangspunkt bildet hier die Überlegung, dass das Theaterspielen in einer gleichen Weise betrachtet werden kann wie das Erzählen. Die Entstehung einer Figur ist hier autobiographisch, eigene Empfindungen sind ihr Ausgangspunkt, wodurch ihr ähnliche Funktionen zukommen können, wie sie ein Erzählen haben kann. Das kann hier bedeuten, dass eine Figur auch als ein Raum für ein Erzählen aufgefasst werden kann. Das Erzählen oder die Narrationen können, als Übersetzung von Erfahrungen, die vielen Ereignisse des Lebens erst zu einem Identitätsgefühl verbinden, sie geben dem Selbstempfinden eine Form, eine Ordnung, durch welche die eigene Lebensgeschichte nachvollziehbar wird. Dieser Prozess wird besonders deutlich, wenn wir dazu neigen, eine Geschichte, die wir gesehen, gehört, gelesen und empfunden haben, im Nachhinein in uns weiterleben lassen, wir erzählen sie weiter, wir ahmen unterschiedliche Charaktere nach oder suchen in Selbstgesprächen nach den Zusammenhängen und den Bedeutungen dieser Erzählung. Vielleicht liegt die Konzentration hierbei auf der gesamten Aussage, der Fabel, dem Mythos oder der Idee einer Erzählung, oder es sind einzelne Szenen oder Leitmomente, in welchen wie bei einem Theaterstück nach einer Bedeutung gesucht wird (vgl. Kotte 2005, 215ff).

Eine Grundidee und eine Grundhandlung einer Erzählung verweist immer auch auf eine Empfindung, eine Aktion und eine Handlung. Rellstab (1994) führt diesen Gedanken am Beispiel der Fabel aus: „Fabel meint auch einen organisierten Stoff, einen in Handlungen zur Evidenz kommenden Gehalt, einen strukturierten Stoff, der Zusammenhang schafft und Form gibt“ (Rellstab 1994, 111).

In diesem Zusammenhang beschreibt der Psychologe Jerome Bruner, dass der Mensch dazu neigt, auf eine narrative Weise zum Schöpfer von Sinn und Bedeutung zu werden. Als ein Merkmal von Erzählungen nennt Bruner die Eigenart des Menschen, in Erzählungen nach den Gründen des Handelns zu suchen. Wie auch Stern in der Entwicklung eines Selbstempfindens es beschreibt, können Handlungen mit einem Empfinden einhergehen, in ihnen nach Wünschen, Werten, Überzeugungen oder

anderen intentionalen Zuständen zu suchen (vgl. Bruner 1998, 55f). Der Beobachter einer Geschichte oder einer Handlung sucht demnach spontan nach deren Ursachen und Bedeutungen. Hier könnte auch das Ausführen von Handlungen, ein Verstehen von deren Bedeutungen inkludieren. Stern gibt in diesem Zusammenhang eine interessante Deutung, dass bestimmte Vorlieben und Abneigungen für Sinneseindrücke angeboren sind und darüber hinaus schon von Geburt an „ein zentrales Bestreben zur Bildung und Prüfung von Hypothesen“ zu existieren scheint (Stern, 67). Vielleicht bietet hier das Leben dem Selbst die Aufgabe an, Geschichten zu ergründen und in der Folge die eigene Lebensgeschichte fortwährend zu analysieren, Veränderungen auszuwerten und damit sein eigenes Theaterstück anzuschauen, um es neu inszenieren zu können.

Wie es in dieser Arbeit beschrieben wurde, suchen Entwicklungstheoretiker wie Stern in den Zeitspannen, in denen die Sprache erst entsteht, nach Antworten auf die Entstehung von Bedeutungen. Das verbale Sprechen kann hier als Symbol für einen inneren Entwicklungsprozess stehen, in welchem die Sprache und damit ihre Bedeutung für die Repräsentation einer Erfahrung erfasst werden (Welzer 2005, 79f). Es entsteht ein Erfahrungsmaterial, welches sich mit jeder neuen Erfahrung weiterentwickelt, wodurch sich „hinsichtlich der Repräsentation von Erinnerungsinhalten zunehmend unterschiedliche Bereiche ausdifferenzieren: Phantasie, bestimmte Erinnerungen an einzelne Ereignisse und autobiographische, d.h. selbstbezogene Erinnerungen“ (Welzer 2005, 80). Was hier zusammenfassend erkennbar wird, ist die Verbindung vom Erleben selbst hin zu eigenen autobiographischen Narrationen zu einer eigenen Geschichte. Dieser Bereich der Einbindung von Erfahrungen in die persönliche Autobiographie wird wie auch der Bereich der Phantasie aus vorangegangenen Erfahrungsrealitäten evoziert und/oder inszeniert. Es entsteht eine übergeordnete evozierte und inszenierte Repräsentation von sich selbst, das Selbst (vgl. Welzer 2005, 79f).

Vielleicht lassen Geschichten oder das Sprechen selbst, sowie das Zuhören unterschiedliche Empfindungen wach werden, die den Menschen zu einer Selbstreflexion anregen, um diesen unterstützenden Überschuss an Information Wirklichkeit erfassend und Identität bildend zu verarbeiten.

Die unterschiedlichen Verhaltensstrukturen werden hier als Repräsentationen angesehen, es wird nach den möglichen Inhalten dieser Repräsentationen gesucht, was

den Blick auf die Entstehung und Verbindung von Geschichten, Phantasien Bedeutungen, Erfahrungen, Erinnerungen und Handlungen lenkt. Das Erzählen bietet hier ein letztes übergeordnetes Element, das genau diese Verbindung zwischen all diesen Repräsentationen zu einer Geschichte widerspiegelt.

Die Frage, warum der Mensch ein inneres Erzählen oder Selbstgespräche entwickelt und sich in einer ähnlichen Weise in seinen Verhaltensweisen wie dem Handeln und dem Sprechen mit seiner inneren Welt auseinandersetzt, verweist hier auf ganz elementare Entstehungsprozesse. Für Stern (2007) liegt die Antwort in der Entstehung des Selbstempfindens, in einem subjektiven Moment des Erlebens, was ihn zu fundamentalen existentiellen Fragen, zu angeborenen Fähigkeiten führt. Auch nach Jerome Bruner (1998) könnten sich schon im Ausführen von Handlungen narrative Bedeutungen verstecken. Für den Sozialpsychologen Harald Welzer (2005) ist schon die Grundstruktur des Gedächtnisses sozial und kommunikativ ausgerichtet, hierzu bezieht er sich unter anderem auf die Theorie Sterns. All diese Autoren suchen nach den Entstehungen von Bedeutungen, was sie dazu anregt, in der Entwicklung bis zu den Zeitspannen zurückzugehen, in welchen sich ein Verständnis für die Absichten des Anderen herausbildet. Welche Fähigkeiten erlauben es schon dem Kleinkind, anderen innere Zustände und Absichten zuzuschreiben? Der Ausgangspunkt ist bei Stern eine Veränderung im Selbstempfinden, was auch zu einer Annahme von unterschiedlichen Wirklichkeiten leiten kann. Die Gruppe um Fonagy beschreibt diesen Entwicklungsprozess anhand der Fähigkeit, die Überzeugungen eines Anderen als Repräsentationen zu verstehen. Aktionen oder Handlungen werden zunehmend als „mental, nämlich durch Repräsentationen der Realität – nicht durch die Realität selbst – verursacht“ angesehen (Fonagy et al. 2006, 251).

Das Selbst und der Andere treten als „repräsentionale Akteure“ in Erscheinung beziehungsweise werden als solche empfunden. In diesem Sinne würde sich allmählich ein abstraktes, historisch-kausales Selbstkonzept herausbilden, welches sich zunehmend seines autobiographischen Standpunkts bewusst wird (Fonagy et al. 2006, 249ff).

An dieser Stelle kann, im Hinblick auf eine Bühne oder einen Ort, an welchem eine Wirklichkeit repräsentiert wird, auf einen spielerischen Umgang mit Selbstempfindungen oder sich Selbst als Akteur hingewiesen werden. Ist nicht das Erkennen von gespielten Überzeugungen oder gespielten Gefühlszuständen, anhand welchen versucht wird, ein sich äußerndes Gefühl vor anderen zu verstecken, immer mit einem Empfinden verbunden, welches für Spielende und Zuschauende zu vielen wertvollen Erkenntnissen führen kann?

„Die wirksamste Methode, eine bestimmte Empfindung in sich wachzurufen, besteht darin, daß man vor anderen die in Wirklichkeit noch nicht vorhandenen Gefühle zu verbergen sucht. Die Wahrhaftigkeit der Anpassungsmittel und der physischen Handlung des Verbergens bringt uns auf das noch nicht vorhandene Gefühl, das durch derartige Assoziationen ganz von selbst lebendig wird“ (Stanislawskij 1999, 332).

#### **4.7.3 Vom Erzählen zum Erleben**

Vielleicht verweist das Narrativ gewissermaßen auf eine Fabel, auf eine Idee hinter den Ereignisseigenschaften und damit auf den Prozess des eigenen Erlebens. Diese Überlegungen können natürlich auch auf die Bedeutung des Mythos und des Traumes für das Erleben hinweisen, sie können hier jedoch mit dem Erleben des eigenen Handelns verbunden werden. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass das Erleben nach Bruner in einer ähnlichen Weise strukturiert ist wie zeitlich geordnete Ereignisse. Der Mensch scheint schon während des Handelns und nicht erst nachträglich, seine Erfahrung narrativ zu konstruieren. Handlungen würden demnach als zusammenhängende Sequenzen erscheinen, in welchen das Vergangene das Gegenwärtige beeinflusst (vgl. Polkinghorne 1998, 22).

Nach Ricoeur wird eine im Alltag unreflektierte „gelebte Erfahrung“ menschlichen Verhaltens nicht als etwas Bedeutungsloses und Unverbundenes erlebt, sondern als in ihr bereits enthaltene, zielgerichtete Handlungen.

Das würde bedeuten, dass Erfahrungen eine „prä-narrative Qualität“ innewohnt, welche ansatzweise als Leitfaden für eine reflexiv gebildete Geschichte dienen kann und ein Bedürfnis nach dem Erzählen auslöst. Erlebnisse zu erzählen oder narrativ zu strukturieren, wäre demnach wichtig, um in einer Art reflexiver Rückschau das

erinnerte, pränarrative Verständnis, welches zurzeit des (ab)laufenden Geschehens schon vorhanden ist, mit dem aktuellen Verständnis nach dem Abschluss der Episode zu verknüpfen und zu integrieren (vgl. Polkinghorne 1998, 22f). Das Erleben narrativ zu strukturieren, könnte demnach bedeuten, das Handeln selbst als „gelebte Erfahrung“ in der Form einer konsistenten Geschichte zu verstehen und gleichzeitig auf einen rückschauenden, reflexiven Vorgang zuzugreifen (vgl. Polkinghorne 1998, 20f).

Stern bezieht sich ebenfalls auf das pränarrative Verständnis, um den Moment des Erlebens zu kennzeichnen. Im Hinblick auf eine persönliche Fabel und Grundidee der eigenen fortschreitenden Geschichte, welche jede Handlung vermittelt, kann hier der Prozess des Erlebens im Mittelpunkt stehen. Stern spricht in diesem Zusammenhang von der Oberflächenstruktur der Narrative, eine Geschichte gibt Auskunft über das „Wer, wo, warum, was, wann und wie“ einer Handlung, es wird ein Ziel, ein Wunsch oder ein Zweck verfolgt. Eine Erzählung folgt im Weiteren immer auch einer dramatischen Spannungslinie, Ereignisse werden aufeinander aufgebaut und es entwickelt sich mit der Zeit ein Gefühl, ein Gespür für die Dramatik der Erzählung (Stern 1998, 2). Das Narrativ kann „als eine globale übergreifende Einheit aufgefasst werden und wenn man diese Einheit in ihre Einzelteile zerlegen würde, verliert sie an Sinn“ (Stern 1998, 2).

Der Moment des Erlebens kann als eine Art gefühlsmäßige, nonverbale Narration angesehen werden. Erfahrungen bestehen demnach aus „gelebten Geschichten“, die innerlich narrativ gerahmt werden. Im Gegensatz zu diesen Gegenwartsmomenten bilden „erzählte Geschichten“ Versuche, diese „gelebten Geschichten“ jemandem mitzuteilen (vgl. Stern 2005, 71). In diesem Verständnis ist das augenblickliche Erleben selbst aufs Engste mit dem Erzählen verbunden. Für Stern sind die besonderen Situationen ausschlaggebend, in welchen Erzählungen mit anderen geteilt werden.

Erst wenn „gelebte Erzählungen“ miteinander geteilt werden, kann zwischen zwei Menschen eine Verbundenheit entstehen, ihr Kontakt verändert sich. „Das, was geschieht, lässt sich nicht auf einen reinen Informationsaustausch reduzieren. Dies ist das Geheimnis des Hier und Jetzt“ (Stern 2005, 74).

Erzählungen scheint eine unbewusste Tiefenstruktur anzuhaften, diese spiegelt sich in der individuellen Art und Weise wieder, wie Handlungen erfasst werden, der Art und Weise wie Interaktionen erlebt werden und über diese nachgedacht wird, in welcher Art und Weise Geschichten intuitiv empfunden werden (vgl. Stern 1998, 3).

„Diese Fähigkeit, die wahrscheinlich universell ist, scheint unsere Art und Weise zu sein, Ereignisse so zu verpacken, so daß wir sie verstehen“ (ebd.).

Stern beschreibt, dass das Erzählen und Berichten von ausgeführten Handlungen es ermöglicht, unbewusste Tiefenstrukturen zu erkennen. Die Rückbesinnung auf den Moment des Handelns, auf das, was man tut, könne behilflich sein, um zum Beispiel in einem Bericht über die exakten Ausführungen einer Handlung, beispielsweise über das, Wie am Morgen ein Glas Wasser getrunken wurde, Rückschlüsse auf unbewusste Empfindungen geben können (vgl. Stern 1998, 9ff).

Genau diese Erzählungen und Berichte über Handlungen können durch eine Bühne und ein Theaterspielen unterstützt werden. Das nonverbale Handeln kann hier wie eine Erzählung aufgefasst werden, und die Situation auf einer Bühne kann als ein Raum für die Repräsentation von Realitäten aufgefasst werden. Allein eine Bühne kann einen Raum, ein Dazwischen schaffen, welches den Zuschauer und Spieler gewissermaßen zwischen dem Erleben einer Präsenz und einem Bewusstsein einer Repräsentation, einer Erzählung hin und her wandern lassen. Im Folgenden soll ein Beispiel, eine Möglichkeit aufzeigen, wie es im Austausch zwischen den Spielern zu unterschiedlichen Selbstbeobachtungen kommen kann.

### ***Beispiel: Der Austausch***

In vielen der vorangegangenen Beispiele wurden die Spieler aufgefordert, sich selbst zu beobachten, beziehungsweise ihre Aufmerksamkeit auf ihre Empfindungen zu lenken. Zum Beispiel können die Spieler in dem Beispiel „Klatschkreis“ dazu ermutigt werden, auf ihre Reaktionen bei „Fehlern“ zu achten.

Bei dem Raumlaf mit unterschiedlichen Gefühlen wird die Aufgabe gestellt, sich auf die Veränderungen in der Gangart zu konzentrieren und beim Raumlaf mit den

unterschiedlichen Gangarten werden die Teilnehmer aufgefordert, sich auf die Gefühle zu konzentrieren, welche durch diese ausgelöst werden. Nach diesen Übungen kommt die Gruppe meist in einem Kreis zusammen, um ihre Erfahrungen des Spielens den Anderen mitzuteilen. Die Spieler können ermuntert werden, von ihrer Erfahrung zu erzählen. Wie habt ihr euch gefühlt? Was hat sich in eurer Körperhaltung verändert? Die Beschreibung der Handlung ist jedoch häufig besser geeignet, Aufschluss über ein Geschehen vermitteln. Was habt ihr getan? Wie habt ihr diese Bewegung ausgeführt? Bei Übungen des Raumlafs können sich besondere *Varianten* ergeben, in welchen ein gegenseitiges Erzählen unterstützt wird. Die Gruppe kann in zwei Hälften aufgeteilt werden, sodass eine Hälfte der Gruppe der anderen zuschaut. Auf diese Weise entsteht langsam die Situation eines Theaterspielens, in welcher es Zuschauende und Spielende gibt. Die beschriebenen Übungen des Gleichgewichts der Bühne und der freien Improvisationen von Szenen werden ebenso vor einem Teil der Gruppe, die als Zuschauende fungieren, aufgeführt. Die Zuschauenden können beispielsweise gefragt werden: Wie sehen die Darsteller aus? Was haben sie getan? Welche Handlungen waren ausschlaggebend? Was war interessant? Was hat funktioniert? Wann habt ihr gelacht? Warum? Anschließend sind es die Spieler, welche erzählen, wie sie die Erfahrung des Theaterspielens erlebt haben.

Der *Punkt der Konzentration* ergibt sich daraus, dass das Zuschauen und Zuhören für das Theaterspielen ausschlaggebend ist. Durch den eigenen inneren Austausch zwischen den Erfahrungen in der Körperlandschaft und den Erfahrungen von Gefühlsintensitäten, aber auch durch den gemeinsamen Austausch mit der Gruppe der Zuschauenden, kann das Geschehen immer wieder kurz analysiert werden.

Das auf das Spiel folgende Erzählen der Spielenden und der Zuschauenden kann als Übung angesehen werden, welcher eine ebenso gewichtige Funktion zukommt wie dem Spielen selbst. Im Sinne des Spielens als Experiment kann gemeinsam das Wesen des Theaterspielens und des Beobachtens ergründet werden.

Ist es zum Beispiel wichtig, dass eine Reaktion oder eine Handlung folgerichtig ist oder kann sie auch den Erwartungen widersprechen? Vielleicht ist es der Gruppe doch wichtiger, abstrakte Handlungen auszuführen, welche dem Körpertheater entsprechen

würden, oder es sind die Dialoge und das Sprechen selbst, an welchem die Gruppe interessiert ist. Damit können die unterschiedlichen Formen des Selbstempfindens direkt oder indirekt ins Zentrum der Beobachtungen gerückt werden.

***Fazit: Der Versuch einen Ort zu teilen***

Als eine Besonderheit von Übungen zum Theaterspielen kann demnach die besondere Situation zwischen Zuschauenden und Spielenden angesehen werden. Diese ermöglicht es, das Erzählen in seiner ganzen Dimension zu erkunden.

Die Spielenden können den anderen ihr „Erleben“ schildern, wobei die Zuschauenden darüber berichten können, wie sie das Dargestellte erleben oder beispielsweise einen intensiven Moment wahrgenommen haben. Es kann vorkommen, dass ein Spieler in seiner Reaktion auf einen anderen, die Zuschauenden zum Lachen bringt. Der Spieler selbst ist jedoch so vertieft in sein Spiel, dass er den Grund für das Gelächter nicht versteht. Im anschließenden Austausch über sein Theaterspiel kann der Spieler die Zuschauenden befragen, warum seine Reaktion komisch gewirkt haben muss. Der gemeinsame Austausch kann den Spielern Erkenntnisse über ihren individuellen Charakter vermitteln. Im Sinne des Theaterspielens können die individuellen Eigenschaften als Fähigkeiten zur Darstellung angesehen werden, diese können aber auch als selbstexplorative Methoden und Quellen verwendet werden. Das Selbst wird gewissermaßen mit einem fortwährenden Prozess des Handelns und des Zuschauens konfrontiert.

Wird das Geschehen auf einer Bühne verfolgt oder die Handlungen einer Figur in dem Als-Ob-Raum des Theaters beobachtet, könnte behauptet werden, dass dies den Beobachter in eine symbolische Welt eintauchen lässt und dadurch die Selbstverständlichkeit von den Möglichkeiten der Repräsentationen der Realität erfahrbar und verständlich machen (vgl. Fonagy et al. 2006, 251). In diesen Situationen eines Spielens wird es wahrlich eindeutig, dass Handlungen einer Zurschaustellung von Überzeugungen dienen und eine Art der Anschauung von Handlungen vermitteln. Nach den Beschreibungen von Handlungen in ihrer Nähe zum Erzählen könnte die beobachtende Tätigkeit darin bestehen, nach den Gründen des Handelns zu suchen (vgl. Bruner 1998, 55f).

In dem Augenblick des Schauspielens wird gewissermaßen eine „gelebte Geschichte“ miteinander geteilt (vgl. Stern 2005, 71).

#### **4.7.4 Von einem gemeinsamen Vorstellungsraum**

Das Theaterspielen verweist auf einen Ort für Darstellungen, zwischen den Zuschauenden oder Zuhörenden und den Spielern entsteht ein Raum, in welchem das Erzählen selbst präsent werden kann. Vielleicht wird in diesem Zusammenhang wie beim Erzählen ein Raum für gemeinsame Phantasien erschaffen. Ein Theaterspielen kann sich beispielsweise mit seinen Absichten an seine Betrachter richten, auf der Bühne entsteht ein Raum für unterschiedliche Erzählstrukturen und damit für die Entstehung einer Präsenz, einer Wirklichkeit, einer phantasievollen Welt und eines Spielens mit unserem Verständnis von Symbolen und Vorstellungen.

In ihrem Text „Erzählen und Zuhören“ beschreibt Verena Kast das Erzählen als vorstellungsbezogenes Sprechen. Erfahrungen werden im Erzählen prozesshaft als aktuelles Geschehen reinszeniert, Rollen werden von den beteiligten Personen übernommen und erneut in den Sachverhalt verstrickt. Die Selbstdarstellung sowie der Ausdruck von persönlichen Wesenszügen und Konflikten orientieren sich an den Zuhörenden. In diesem Zusammenhang kann während des Erzählens eine spezielle Wirklichkeit entstehen, die sich von der Erfahrungswirklichkeit unterscheiden kann. Die Vergangenheit wird durch das Erzählen lebendig, und es wird aufgrund dieses gemeinsamen Vorstellungsraums möglich, Erinnerungen lebendig darzustellen und situationsspezifisch zu verändern (vgl. Kast 1998, 38).

„Wenn wir erzählen, öffnet sich ein Zeitraum: Das nicht mehr Präzente und das noch nicht Präzente wird im Erzählen präsent, wird in der Erzählung gestaltet und zum Umgestalten freigegebene Gegenwart“ (Kast 1998, 38).

Beim Erzählen tritt die Sprache als System von Symbolen für die soziale Welt in Erscheinung und führt damit zum Verstehen der Welt. In diesem Verständnis sind die Menschen und ihre Handlungen in einer sehr umfassenden Weise mit der Bildung von Symbolen verbunden.

„Alles, was wir tun und sagen, verweist auch noch auf etwas anderes, auf Hintergründiges. Das heißt aber auch, dass wir Menschen in einem ganz weiten Sinne übertragen können: Vergangenheit auf Gegenwart, auf Erwartungen in die Zukunft, Erfahrungen mit Bezugspersonen auf andere Menschen, denen wir begegnen, und die mehr oder weniger an die Bezugspersonen erinnern, wir können aber auch Stimmungen auf Landschaften übertragen usw.“ (Kast 1998, 41).

Es wird hier davon ausgegangen, dass sich die enge Verknüpfung von gemeinsamen Vorstellungsräumen und dem Phänomen der Übertragungen und der Zeitlichkeit des Menschen im Erzählen zeigt (ebd.). Wird das Erzählen als symbolische Tätigkeit angesehen, dann kann dieser gemeinsame Vorstellungraum in Verbindung mit Winnicotts intermediärem Raum genauer erfasst werden.

#### **4.7.5 Ein Raum für Kreativität**

Erstaunlicher Weise wird eine Verbindung zwischen dem Erzählen und kreativen Tätigkeiten, welche im Zusammensein mit Anderen stattfinden, hier und bei Winnicott anhand eines Raumes dargestellt. Es kann, wie auch beim Theater, von einem Ort ausgegangen werden, ein Ort, welcher immer auch auf einen Blickwinkel, eine Anschauung und eine Realität verweist. Auch im Theater wird ein solcher Ort für Verkörperungen und Visualisierungen mit der Erschaffung von Wirklichkeiten verbunden, was hier in Verbindung mit einem auftauchenden Selbstempfinden, mit der Entwicklung eines sehr reellen Gespürs für die Örtlichkeit und die Zeitlichkeit von Bewegungen des heranwachsenden Menschen, dargestellt wurde. In der Folge wird eine weitere Sichtweise dieses Ortes aufgezeigt, wobei schon der Begriff des Potentiellen auf einen möglichen, denkbaren Raum schließen lässt. Es ist die Rede von einem Raum für das kindliche Spielen, ein zeitloser Raum, in welchem Möglichkeiten enthalten sind und der auf das Vorhandensein von Ausdrucksmöglichkeiten hinweist.

Durch das Beobachten des kindlichen Spiels entdeckte Winnicott (1971) den „potentiellen Raum“ als einen wichtigen „Ort, an dem wir leben“, dieser ist für die menschliche Entwicklung entscheidend. Ein Raum der innerpsychischen Realität ist hier ein „Ort“, an welchem sich eigene Vorstellungen, Phantasien und Träume entfalten können. In diesem Raum der reinen Innerlichkeit ist das Kind unumschränkter

Herrscher über die Realität, es scheint alles möglich zu sein, jedoch ist nichts real, aber alles ist doch psychische Realität.

Ein zweiter „Ort“, welcher für die objektiv wahrgenommenen Objekte und den physikalischen sowie sozialen Raum steht, ist der Raum der reinen Äußerlichkeit, in welchem das Kind nur ein Objekt unter Objekten darstellen würde. Auch dieser Raum ist nicht der Raum, in welchem das Kind wirklich „lebt“ (Sesink 2002, 72ff).

Zwischen diesen beiden Räumen kann, besonders im Spielen zwischen Mutter und Kind, ein „potentieller Raum“ entstehen, welcher gewissermaßen zwischen der inneren und der äußeren Realität vermittelt. Durch das gemeinsame Spielen kann in diesem Sinne eine besondere Sphäre entstehen, in welcher das kreative Erleben gründet (Sesink 2002, 72ff). „Der ‚potentielle Raum‘ ist der Bereich des unreglementierten, spontanen, in sich versunkenen Spiels, bei dem das Kind sowohl seine eigenen schöpferischen Kräfte erfahren und erproben kann, indem es seine Phantasie ausagiert, als auch Realitätserfahrung machen kann, indem es äußere Realität wahrnimmt und in sein Spiel einbezieht“ (Sesink 2002, 78).

In diesem Raum können sich die Potentiale des Inneren oder Individuellen und des Äußeren oder der Umwelt wechselseitig erschließen. „Durch die Entwicklung der individuellen Kräfte erschließen sich die Möglichkeiten der Welt, und durch die Entwicklung der Welt erschließen sich die individuellen Potentiale“ (Sesink 2002, 79).

Für Winnicott liegt die große Bedeutung des Spielens in seinem Drang zur Verwirklichung und seinem kreativen Realitätsbezug, welches sich von dem reinen Phantasieren unterscheidet (Sesink 2002, 72ff). Winnicotts Theorie zur Kreativität ist eng mit seinen Erkenntnissen von Übergangsobjekten -räumen und -phänomenen verknüpft. „... gemeint ist jenes oft ganz unscheinbare Spielzeug des Kleinkindes, das ihm den Übergang vom Wachen zum Schlafen erleichtert, es kann ein Teddybär oder auch ein Kissenzipfel sein. Das Übergangsobjekt ist die Verbindung zwischen der inneren und der äußeren Welt des Kindes. Die Beschäftigung mit ihm ist die Vorstufe des Spielens, und das Spiel wiederum ist der erste Schritt zur Entwicklung dessen, was man das Kreative nennt“ (Winnicott 1971). Die Kreativität wird von Winnicott als etwas Allgemeines beschrieben, in diesem Sinne ist eine „Schöpfung“ nicht unbedingt ein Kunstwerk. „Ein Bild, ein Haus, ein Garten, eine Tracht oder eine Frisur, eine

Symphonie oder eine Skulptur können zweifellos ebenso eine Schöpfung sein wie ein gelungenes Mahl, das zu Hause angerichtet wird“ (Winnicott 1991, 230).

Die Dinge müssen jedoch als solche betrachtet werden, dahingehend ist die „Kreativität“ als eine Haltung gegenüber der Realität zu verstehen. Winnicott beschreibt diese kreative Wahrnehmung in seinem Unterschied zu einem Gefühl, einer nötigen Anpassung an die äußere Realität und der Nutzlosigkeit und Sinnlosigkeit gegenüber der Welt und sich selbst (Winnicott 1991, 227ff). Die kreative Wahrnehmung ist in hohem Maße von Umwelteinflüssen abhängig. Der „potentielle Raum“ kann in diesem Sinne als „schöpferisches Spannungsfeld“ bezeichnet werden, in welchem sich das Individuum mit seiner Umwelt auseinandersetzt (Winnicott 1991, 119).

Zu Spielen und zu Erzählen bedeutet immer auch ein Wagnis einzugehen, weshalb besonders das Kind einen geschützten und rücksichtsvollen Raum oder eine Sphäre benötigt, welche nach Winnicott durch „Sein-lassen“, „Schützen“, „Halten“, „Behandeln“ und „Realisieren“ entstehen kann (Sesink 2002, 77). Der Mensch braucht ein Aktionsfeld, gemeinsam mit einem „unaufdringlichen bedeutungsvollen Anderen“, um ein Spielen entstehen zu lassen. „Das Spannungsfeld zwischen Kleinkind und Mutter, zwischen Kind und Familie, zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft oder der Welt hängt von Erfahrungen ab, die Vertrauen schaffen. Es ist für den Einzelnen gewissermaßen etwas Geheiligt, denn in diesem Bereich erfährt er, was kreatives Leben ist“ (Winnicott 1991, 119).

Dieser gemeinsame Vorstellungsraum kann als Raum der Gemeinsamkeit und des Wirkgefühls beschrieben werden, andererseits ist er zudem ein Ort der Trennung, der Benennung, der Deutungen und des Übergangs. Es ist ein Raum, in welchem Nähe und Distanz möglich sind und ergänzend wirken können (vgl. Kast 1998, 43).

Im Sinne Sterns kann sich ein Selbstempfinden in diesem Raum entwickeln, die Selbstwahrnehmung und das Selbsterleben werden vor allem durch eine freie und nicht bedrängte Form des Zusammenseins produktiv. In diesem Zusammenhang kann auch das Erzählen als ein Spielen mit Bedeutungen oder ein Aushandeln von Bedeutungen zwischen Eltern und Kind angesehen werden. Das Erzählen hat nach Stern einen bedeutenden Einfluss auf das Erleben des Selbst und kann als ein besonderes Empfindungsmuster und Gespür für das eigene Selbst verstanden werden.

#### 4.7.6 Die „narrativen Selbste“

Nach Sterns Beschreibungen ist es die Sprache, welche schon beim Spracherwerb als neue Art des Zusammenseins eine vermittelnde Funktion zwischen privatem und sozialem Selbsterleben übernimmt. Im Bezug auf ein „narratives Selbst“ schlägt Stern vor, ein kategoriales Selbstempfinden, welches objektiviert und etikettiert, von einem erzählenden Selbstempfinden zu unterscheiden. Im Erzählen werden die unterschiedlichen Elemente der anderen Selbstempfindungen, beispielsweise der Urheberschaft und der Intentionen, miteinander zu einer Geschichte verknüpft (Stern 2007, 247).

Wenn Stern das Erzählen als Selbstempfinden kennzeichnet, dann kann das zum einen dazu anregen, im Erzählen nach den unterschiedlichen subjektiven Erlebnisweisen zu suchen, zum anderen kann im Erzählen – dem erzählenden Austausch zwischen zwei oder mehreren Personen – nach unterschiedlichen „Formen der Vitalität“ gesucht werden. Es geht demnach nicht nur darum, sich zu fragen, ob Handlungen, Absichten, Andere oder Begrifflichkeiten als Bedeutungen in persönlichen Erzählungen auftauchen, sondern es stellt sich die Frage, wie Erzählungen gestaltet werden oder subjektiv erlebt werden. Wird zum Beispiel den entstehenden, auftauchenden Formen von Erzählungen genügend Raum zugestanden? Lässt ein Erzählstil es zu, Neues entstehen zu lassen? Wann ist ein Erzählstil erfahrungsbezogen? Bekommt der Andere genügend Raum oder Aufmerksamkeit, währenddem ich erzähle? Was könnte für mich eine verstehende Erzählung sein? Hebe ich in meinen Erzählungen oft ihre eigenen erzählerischen Momente oder Höhepunkte hervor, was mich in meine eigenen dramatischen, tragischen oder komischen Geschichten verstrickt? In diesem Zusammenhang kann von vielen „narrativen Selbsten“ ausgegangen werden, welche alle gleichermaßen wichtig für das subjektive Erleben sind.

Das Erleben ist als Narration zu fassen und kann in dieser Weise als grundlegende Fähigkeit beschrieben werden. Es wird davon ausgegangen, dass sich die Art und Weise wie Vergangenes, wie Handlungen, Sprechen, Ausdrücke oder Eindrücke erzählt und verknüpft werden, im gemeinsamen Erleben herausbildet. Schon die Eltern sind an diesen Ko-Konstruktionen von Geschichten beteiligt, wenn sie zum Beispiel emotionale Höhepunkte oder Werte markieren und damit gewissermaßen eine Geschichte evaluieren (vgl. Welzer 2005, Fonagy 2006, Stern 2007).

Dieser Prozess erinnert beinahe an ein gemeinsames Aushandeln eines vorläufigen Resultates, dessen Bezug zur historischen Wahrheit jedoch ungewiss bleibt. Diese Erschaffungen von Narrationen ähneln einer „Art Laboratorium“, in welchem ein „narratives Selbst“ oder „narrative Selbste“ herausgebildet werden (Stern, XVIIff).

Die Selbstempfindungen stehen in einer fortwährenden Entwicklung, in der die Entwicklung keine Abfolge von Ereignissen ist, sondern ein fortlaufender Prozess, eine fortlaufende Geschichte, welche immer wieder in einen neuen Zusammenhang mit allen lebendigen Bewegungen, Situationen und Höhepunkten gesetzt wird – so wie auch die Zeit voranschreitet und dennoch durch ein augenblickliches Empfinden von intensiven Vorstellungen und Phantasien herausgefordert ist, für einen Moment still zu stehen, um etwas Neues, eine Verwandlung zu ermöglichen.



## **5. Zusammenfassung – Auf den Spuren des Selbstempfindens in der Entwicklungstheorie Sterns, dem Theaterspiel und der Pädagogik**

Im Alltagsleben sind alle Funktionen, die mit unseren Handlungen und dem Wahrnehmen verbunden sind, basal von Elementen der frühen Persönlichkeitsentwicklung getragen oder gespeist, die dem Bewusstsein keinen unmittelbaren Zugang gewähren.

Unterschiedliche Wissenschaftsdisziplinen haben sich methodisch mit dieser Problemstellung der Aufschließung und des Verstehens auseinandergesetzt und dafür Methoden entwickelt. Die Psychoanalyse mit ihren Annahmen zu basalen Elementen des Vitalen, des Psychischen und der Persönlichkeit hat auf unbewusst verortete Entwicklungsprozesse mit freier Assoziation in rekonstruktiver Sprache oder dem kindlichen Spiel als Verstehenszugang geantwortet. Die psychoanalytische Pädagogik, die zunächst keine eigenständigen methodischen Konzepte zur Verfügung stellte, hatte den Vorgang des Verstehens dieser frühkindlichen Ereignisse im Terrain der psychoanalytischen Theorie und Praxis untergebracht, beispielsweise in der Deutung der Übertragung, in der Nutzung des kindlichen Spiels und seiner Deutung. Im Bereich der Theoriebildung des Verstehens von Psychischem blieb sie immer angelinkt an die Tiefenpsychologie und Psychotherapie. Gerade in der Praxis der Pädagogik, in Schule, beim Lernen, in Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsfragen, die Lernprozesse grundlegen, sind fehlende Differenzierung, Schwächen, Lücken, Fehler am deutlichsten zu erkennen, nicht aber ihre Gründe. Daher bleiben viele Fragen in der Pädagogik ungelöst. Fragen der Wahrnehmung und Probleme der Aufmerksamkeit sind kaum zugänglich oder schwer verstehbar und veränderbar.

Dieselben Vorgänge mit ähnlichen Konsequenzen für das Verstehen werden mit dem Begriff des Latenten beschrieben. Auch er stammt aus dem psychoanalytischen Theoriekontext, wird aber im Bereich der Kultur und Medien bevorzugt. Um die Latenz

für Wahrnehmung zugänglich zu machen, bedarf es, neben psychotherapeutischer, kultureller und medialer Methoden.

Dafür hat der Kulturraum beispielsweise das Theater vorgesehen. Sprachspiel, Mimik, Gestik und Ausdruck, alles was das innere Erleben des Individuums bewegt, wird auf der Bühne zu einem, im Spiel indirekt erschließbaren und erlebbaren Geschehen. In dieser Form wurde schon das antike Theaterspiel im sozialen Raum genutzt und platziert. Einsicht auf der Bühne gelingt durch die Spieler und wird von einem Akteur vermittelt. Die Einsicht in den Konflikt speisenden Zusammenhang, der dem Zuseher zunächst verborgen bleibt, wird im Verlauf des Spiels durch den Akteur, durch den handelnden und spielerischen Ausdruck oder durch narrative Formen, erschlossen. Im Gespür für Dramatik liegt ein Moment des Unbewussten und die Latenz sorgt für Dramatik.

Die in der Dramatik psychischer oder sozialer Konflikte sich aufbauenden Szenen führen häufig in Verstrickungen, die in latenten oder unbewussten Antrieben und Motivationen gründen. Aus diesem Stoff entstehen Theaterstücke. Die Ressourcen dieser Vitalität sind unmittelbar verknüpft mit den Spuren des Selbstempfindens der handelnden Personen und gehören zu den Grundelementen jeder Entwicklung. Sie werden gespiegelt und verkörpert in der Mimik und Gestik des Akteurs, führen den Zuschauer zurück zu eigenen Erfahrungen und aktualisieren die Verbindung zu Empfindungen, Beurteilungen der eigenen Vitalität und gesamten Lebendigkeit.

Methodisch stellt dies eine Herausforderung an das Verstehen des Psychischen dar, des Lernens und der Entwicklung, sowie an alle kulturellen und sozialen Bereiche. Sie haben alle unterschiedliche, methodische und mediale Zugänge dafür entwickelt. Es war daher legitim, die Fragestellung dieser Arbeit zwischen diese Bereiche gestellt zu sehen beziehungsweise zu stellen, um Ereignisse in diesen Übergängen, in diesen Zwischenräumen näher zu beobachten. Stern hat mit seiner Entwicklungstheorie fundamentale Neuerungen in das Verstehen solcher Vorgänge gebracht, die sich mit der Entstehung eines Selbst, „eines Kernselbst in Interaktion“, auseinandersetzen, die von ihm für die Erfahrungen des Selbstempfindens, der Aufmerksamkeitsbildung und selektiven

Wahrnehmung, der Differenzbildungen in der Entwicklung verantwortlich gemacht werden, für jene vitalen Unterschiede und das Selbstverstehen in Narrationen.

Ausdruck, Mimik und Gestik sind die Mittler von Selbstempfindungen und zeugen in den Darstellungen von Selbstanteilen und somit von Aspekten der Persönlichkeit. Dabei spielt das Moment der Selbstwahrnehmung eine bedeutende Rolle. Formen der Selbstbezüglichkeit sind tragend für die Entwicklung des Selbst. Wenn das Theaterspielen in der Ausformung eines bestimmten Ausdrucks geradezu zum Spiel mit dem latenten Material anleitet und wenn psychoanalytische Pädagogik den Versuch unternimmt, kindliches Verhalten zu verstehen, zu deuten, befinden sie sich auf demselben Weg.

Die Diplomarbeit beschäftigt sich daher mit der Frage, ob bestimmte Elemente oder Formen des Theaterspiels und ihre, das Theaterspielen vorbereitenden Übungen im Raum der Pädagogik geradezu methodisch Möglichkeiten eröffnen können, indem sie diese frühen Formen der Selbstentwicklung auch zu einem späteren Zeitpunkt zugunsten einer weiterführenden, komplexeren Entwicklung oder Veränderung und Erneuerung ins Spiel bringen, die Schranken des Unbewussten und der Latenz zu lockern und die frühen, sonst nicht zugänglichen Bausteine der Entwicklung des Selbst zu aktualisieren erlauben. Sie sind dann mit bewusstseinsnäheren mentalen Vorgängen in Kontakt und lassen sich über Formen der Beziehung zu sich weiterbilden. Ähnliche Überlegungen müssen wohl auch Stern veranlasst haben, seine 2010 veröffentlichte Publikation zu verfassen, in der er sich mit „Forms of Vitality“ beschäftigt. Die frühen Erfahrungen, die am Beginn des Lebens stehen, so lassen sich die Ausführungen der Diplomarbeit zusammenfassen, können zu ähnlichen Erlebnisformen im Theaterraum führen, ohne sich wie im therapeutischen Geschehen in regressive Vorgänge verstricken zu müssen. Die Entwicklungstheorie Sterns teilt mit den Elementen eines Theaterspielens, wie gezeigt werden konnte, viele Grundüberlegungen, die für einen Zugang und für die Fortsetzung der Entwicklung des Selbst von Bedeutung sind. Die Arbeit folgt in ihren Abschnitten der Entwicklungstheorie Sterns, der die Bausteine der Entwicklung des Selbst aus unterschiedlichen Bereichen der Forschung, ihren Beobachtungen und unterschiedlichen Theorien zusammengestellt hat.

Er buchstabiert diese Bausteine geradezu in kleinen Alltagsszenen, lässt uns unmittelbar an der Theoriebildung des Selbst teilhaben, zeigt wie Aktivierung, affektive Abstimmungen ein Kernselbst modellieren, seine Selbst-Kohärenz, die Ausdrucksfähigkeit von Vitalitätsaffekten, seine Handlungsurheberschaft, – um mit Sterns Worten zu sprechen – die Wahrnehmung hervorbringen, bis hin zur Narration (Erzählung), die seiner Selbstgeschichtlichkeit eine erinnerbare Form gibt. Stern gibt Einblick in diesen frühen intersubjektiven Austausch als Matrix für das Verhältnis von Ich und Anderem, einer intersubjektiven Bezogenheit, wie Stern sagt, einer gemeinsamen Ausrichtung der Aufmerksamkeit und einer gemeinsamen Affekt Abstimmung.

Mit diesen Vorgängen befassen sich notwendig auch die Vorbereitungen auf das Theaterspielen in Form von elementaren Übungen und Beispielen. Daher lag die Überlegung nahe, diese Übungen für pädagogische Bereiche der Unterstützung, Bildung und Entwicklung produktiv zu machen.

In dieser Arbeit wurde in der Analyse der in der Literatur formulierten Entwicklungsannahmen und einer vergleichenden Herangehensweise an ihre Praxis versucht, an Beispielen nicht nur die Sichtweise auf die unterschiedlichen Bereiche der Selbstempfindungen zu zeigen, sondern auch ihre unterschiedlichen Verstehenszugänge über die Gestaltung einer aufschließenden „Handlung in Aktion“ wie sie im Theaterspiel vorliegt (z.B. Raumlaf), zu thematisieren. Dabei fallen die im Vergleich mit dem Theater unterschiedlichen Assoziationen als Kristallisationskerne des Verstehens, wie beispielsweise die Poesie der Bewegungen, die Aufmerksamkeit des Anderen als Mitspieler, das Empfinden einer Differenzwahrnehmung und ein Spielen mit dem eigenen Ausdruck als theaterseitige Themen auf, auf der Seite der Entwicklungstheorie Sterns das nonverbale Erleben des Gegenübers, die Eigenarten von Mitteilungen von Säuglingen, die Selbst-Invarianten, die Selbst-Affektivität u.a., die Stern in seiner Entwicklungstheorie zur „Lebenserfahrung des Säuglings“, wie der Buchtitel heißt, verknüpft. Diese Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstempfinden darf als ein selbstbezügliches Lernen verstanden werden.

Indem die Spieler im Theaterraum sich auf eigene Körpergefühle und Vorstellungen konzentrieren, so die Annahme, können die elementaren Prozesse des Selbstempfindens in einer intensiven Weise erfahren werden. Beispielsweise können Bewegungen

verlangsamt, gestoppt, vergrößert und hervorgehoben werden, um eine Veränderung im Selbstempfinden zu bewirken, erlebbar und beobachtbar zu machen. Das bedeutet für das Theater, gleichzeitig die unterschiedlichen Selbstkonzepte oder persönlichen künstlerischen Stile auszubilden.

Wenn den Teilnehmenden die Freiheiten zugestanden werden, sich auf eigene Gefühle oder eigene Erfahrungen zu konzentrieren, dann können sie sich mit der eigenen Geschichte des Selbst und des Körpers befassen. Eine sehr weitreichende Form des Lernens und des Erkennens von sich selbst entsteht.

Die unterschiedlichen Bereiche des Selbstempfindens, die von Stern durch die Beobachtung der frühen Beziehungsmuster des Säuglings beschrieben werden konnten, stehen im Zusammenhang mit der Genese und damit auch der je eigenen Art von körperlichen Empfindungen, Gefühlen, Bedeutungen und Erzählungen.

Im Zusammenhang mit dem Theaterspielen konnte gezeigt werden, wie hier beispielsweise im Fokus auf die Körperempfindungen und die Erfahrung der Gemeinschaft die Formung eines persönlichen künstlerischen Stils in Sprache und Ausdrucksmöglichkeit entsteht.

Das Theaterspielen konnte in der Diplomarbeit als Arbeit am Selbstempfinden für ein bestimmtes inneres Erleben gesehen werden, das im künstlerischen Ausdruck zur Darstellung kommt, aber auch für eine Befreiung des Selbst und eine Bewusstheit für mögliche Veränderungen spricht. Der Einblick in die Theaterarbeit und die Erkenntnisse aus dem therapeutischen Raum scheinen in einer engen Verwandtschaft zueinander zu stehen. Diese unterschiedlichen Themenbereiche können sich ergänzen, wodurch sie zur Betrachtung eines ihnen gemeinsamen Handlungsfeldes anregen können, der Persönlichkeitsentwicklung.

In dieser Arbeit konnten die unterschiedlichen Themenbereiche in ihren Gemeinsamkeiten dargestellt werden. Ein Selbstempfinden verweist meist auch auf spielerische Elemente, sowie darauf, dass eine dargestellte Handlung vor Anderen erst in ihrer Hervorhebung zu etwas Besonderem werden kann.

Für die Pädagogik könnten genau in diesem (angeleiteten) Spielen, welches viele Möglichkeiten zur Selbstbeobachtung enthält, die Empfindungen, die unterschiedlichen

Aspekte des Erlebens, eines Mitspielers, einer verwendeten Sprache und eines Erzählens und damit ein sich Öffnen für Neues erfahren und erkannt werden.

Jeder Bereich der Selbstempfindungen stellt für sich genommen einen eigenen Komplex an Gedankengängen dar, es scheint jedoch der integrierende Gedanke über das Erleben zu sein, welcher alle einzelnen Kapitel Sterns zusammenhält, wodurch ein einheitliches Konzept der Intersubjektivität und der eines eigenständigen Selbstempfindens gleichermaßen erst zum Vorschein kommt. Ob diese Vereinigung oder Integration des Menschen in seinem Erleben nun als Reflexionsprozess, Fähigkeit zu mentalisieren (vgl. Fonagy et al., 2006) oder als potentieller Raum (Winnicott, 1971) beschrieben wird, hängt von der jeweiligen Betrachtungsweise oder der gewollten Aufmerksamkeit ab.

Das Besondere an Sterns Theorie ist, dass den Affekten und dem Fühlen selbst, den Formen der Vitalität, eine die Persönlichkeit formende Funktion zukommt. Stern versucht die Entstehung der komplexen Gefühlswelt und inneren Erlebniseigenschaft darzustellen. Genau diese Offenheit für Verständnisformen der eigenen Gefühlswelt und der Gefühlswelt des Anderen kann durch die Aufmerksamkeit auf das eigene Selbstempfinden erst entstehen, so Stern, und kann durch diese selbstreferentielle Vorgehensweise, welche sich in jedem Bereich des Selbstempfindens wiederfindet, zu einem wachsenden Bewusstsein für das Selbstsein, für ein Selbstgefühl, werden. Das bedeutet für die Diskussion der Fragestellung mit Blick auf das Theaterspiel, das ausgehend von dem gemeinsamen Improvisieren und Spielen entsteht, zunehmend ein Spielen mit den eigenen Empfindungen. In den Beispielen des Theaterspielens wird in dieser Arbeit von Bewegungen und Gefühlen ausgegangen, um dem Spieler einen Zugang zu seinen Empfindungen zu ermöglichen. Dieser Zugang entsteht durch die Differenzierung von inneren Gefühlen im Laufe ihrer Darstellung in Bewegungen und Haltungen. Es sind die dramatischen Elemente des Erlebens und des Ausdrucks oder die Formen der Vitalität (Stern 2010), welche eine Verbindung zwischen dem Ausdruck von Bewegungen und dem Eindruck, dem Erleben von Bewegungen, ermöglichen. Die Aufmerksamkeit kann beispielsweise einmal auf die Gefühle gelenkt werden und ein anderes Mal auf die Bewegungen. Durch beide Fragen werden Erinnerungen wachgerufen.

Für die Pädagogik eines Theaterspielens könnten genau diese Empfindungen viele Möglichkeiten zur Selbstbeobachtung eröffnen. Ein Raum für Möglichkeiten, für das Darstellen von Bedeutungen könnte hier viele Optionen aufzeigen, um die Botschaften und Mitteilungen des Körpers und der Gefühle zu verstehen und handelnd zu erfahren. Dieses Spiel mit der Aufmerksamkeit, mit Bedeutungen und mit authentischen Verhaltensarten und -weisen wird zu einer grundlegenden Form eines Spielens mit den Elementen des Theaters und des Lebens, eines Erlernens eines offenen Umgangs mit sich selbst und in Gemeinschaft mit Anderen. Vielleicht sind es die Erfahrungen eines Improvisierens, eines Loslassens, eines Empfindens der Ausdruckskraft des Körpers und damit der Entstehung einer Figur, welche im Zusammensein mit Anderen ein Selbstempfinden zunehmend bewusst machen. In diesem Zusammenhang kann die Wichtigkeit einer Bereitstellung eines offenen, interaktiven Raumes, eines Raumes für einen Austausch betont werden.

All diese Elemente sind gleichermaßen bedeutsam für die Entwicklung und für eine Pädagogik, die das Selbstempfinden fokussieren will. Im Grunde geht es darum, mehr Vitalität und Lebenskraft in sich selbst zu erwecken wie beispielsweise, indem der Körper ausgeschüttelt wird, um im Nachhinein spontaner erzählen zu können. Im Vordergrund steht die Suche nach Möglichkeiten zu einer Sensibilisierung für das Selbstempfinden.

Im allgemeinen Sinne scheint jeder auf diese Weise mit seiner eigenen Frage beschäftigt zu sein und befindet sich damit auf den Spuren des Selbstempfindens. Jeder muss gewissermaßen den spielerischen Umgang mit seinen Empfindungen erlernen und damit lernen, auf seiner inneren Bühne zu stehen, aufrecht und vertrauensvoll auf dieser Bühne stehen zu lernen, um dann in seiner weiteren Entwicklung vielleicht gehen zu lernen, beziehungsweise zu lernen, sich von einem Standpunkt fort zu bewegen. Dieser Prozess als Bühne kann einen kreativen Moment, die Lebendigkeit, die Flexibilität, die Anpassungsfähigkeit, die Wandelbarkeit und Freiheit ausmachen, welche sich in jedem Moment dem Empfinden eröffnet.



## 6. Literaturverzeichnis

Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994.

Bauer, Joachim: Warum ich fühle, was du fühlst. (6.Aufl.), München: Der Wilhelm Heyne Verlag, 2006.

Bocian, Bernd: Von der Revision der Freudschen Theorie und Methode zum Entwurf der Gestalttherapie – Grundlegendes zu einem Figur-Hintergrund-Verhältnis. In: Bocian, Bernd / Staemmler, Frank-M. (Hg.): Gestalttherapie und Psychoanalyse. Berührungspunkte – Grenzen – Verknüpfungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. S. 11-109.

Bruner, Jerome S.: Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen. Was ist gewonnen und verloren, wenn Menschen auf narrative Weise Sinn bilden? In: Straub, Jürgen (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität I. (1.Aufl.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S. 46-80.

Czerny, Gabriele: Theaterpädagogik: Ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension. (5.Aufl.), Augsburg: Wißner Verlag, 2004.

Dornes, Martin: Der Kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. (11.Aufl.), Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004a.

Dornes, Martin: Über Mentalisierung, Affektregulierung und die Entwicklung des Selbst. In: Forum der Psychoanalyse 2, 175-199, 2004b.

Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. (3. Aufl.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990 / 1998.

Eco, Umberto: Spiegel und andere Phänomene. (6. Aufl.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

Feldenkrais, Moshé: Bewußtheit durch Bewegung. Der aufrechte Gang. (1. Aufl.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1978.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. (1.Aufl.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2004.

Flammer, August: Entwicklungstheorien. Psychologische Theorien der menschlichen Entwicklung. (3.Aufl), Bern: Verlag Hans Huber, 2003.

Fonagy, Peter / Gergely, György / Jurist, Elliot L. / Target, Mary: Affektregulierung, Mentalisierung und die Entwicklung des Selbst. (2.Aufl.), Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 2006.

Göhmann, Lars: Theatrale Wirklichkeiten. Möglichkeiten und Grenzen einer systemisch-konstruktivistischen Theaterpädagogik im Kontext ästhetischer Bildung. Aachen: Mainz-Verlag, 2004.

Hofmann, Christel: Zwischen Spiel und Schauspielkunst. In: Hentschel, Ulrike / Ritter, Hans Martin (Hg.). Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel. Milow: Schibri Verlag, 2003. S. 108-122.

Johnstone, Keith: Improvisation und Theater. (8.Aufl.), Berlin: Alexander Verlag, 2006.

Kast, Verena: Erzählen und Zuhören. Das Narrativ im therapeutischen Dialog: „Ich hab so vieles zu erzählen“. In: Buchheim, Cierpka, Seifert (Hg.): Das Narrativ – aus dem Leben Erzähltes. Lindauer Texte. Texte zur psychotherapeutischen Fort- und Weiterbildung. Springer Verlag, 1998.

<http://www.lptw.de/archiv/lintext/LindText1998.pdf>, 33-50, (Download: 04. 11. 10)

Koch, Gerd (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri-Verlag, 2003.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag, 2005.

Laplanche, J. / Pontalis J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse. Erster Band.  
(1. Aufl.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Laplanche, J. / Pontalis J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse. Zweiter Band.  
(1. Aufl.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen. (2.Aufl.),  
Berlin: Alexander Verlag, 2003.

Martens Gitta: Dramatherapie – ein Literatureinblick. In: Müller-Weith,  
Doris / Neumann, Lilli / Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hg.): Theater Therapie. Ein  
Handbuch. Paderborn: Junfermann Verlag, 2002.

Martens, Gitta: Ästhetische Wahrnehmung und deren Reflexion in der  
Theaterpädagogik, In: Jahrbuch Kulturpädagogik der Akademie Remscheid.  
Remscheid, 2006.

Müller-Spahn, Maja: Symbolik – Traum – Kreativität im Umgang mit psychischen  
Problemen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

Papousek, Mechthild: Vom ersten Schrei zum ersten Wort. Anfänge der  
Sprachentwicklung in der vorsprachlichen Kommunikation. Bern: Huber, 1994.

Polkinghorne, Donald E.: Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein.  
Beziehungen und Perspektiven. In: Straub, Jürgen (Hg.): Erzählung, Identität und  
historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte.  
Erinnerung, Geschichte, Identität I. (1.Aufl.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.  
S. 12-45.

Precht, Richard David: Wer bin Ich – und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise. (18. Aufl.), München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2007.

Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Band 1: Grundlagen – Neues zu Theorie und Praxis. Wädenswil: Stutz Druck, 1994 / 2003.

Rizzolatti Giacomo / Sinigaglia Corrado: Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

Schmid, Peter F.: Personzentrierte Gruppenpsychotherapie. Ein Handbuch. I. Solidarität und Autonomie. Köln: Ed. Humanistische Psychologie, 1994.

Schmidbauer, Wolfgang: Mythos und Psychologie. Krummwisch: Königsfurt Verlag, 2001.

Sesink, Werner: Vermittlungen des Selbst: Eine pädagogische Einführung in die psychoanalytische Entwicklungstheorie D.W. Winnicotts. Münster: LIT Verlag, 2002.

Spolin, Viola: Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie & Theater. (7. Aufl.), Paderborn: Junfermann, 2005.

Staemmler, Frank-M: Regressive Prozesse in der Gestalttherapie. In: Bocian, Bernd/ Staemmler, Frank-M. (Hg.): Gestalttherapie und Psychoanalyse. Berührungspunkte – Grenzen – Verknüpfungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. S. 142-203.

Stanislawskij, Konstantin S.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Bd. 1, Berlin: Henschel Verlag, 1983.

Stanislawskij, Konstantin S.: Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozeß des Verkörperns. Tagebuch eines Schülers. Bd. 2. (5.Aufl.), Berlin: Henschel Verlag, 1999.

Stanislawskij, Konstantin S.: Stanislawski-Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Peter Simhandl. (2. Aufl.), Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1992.

Stern, Daniel N.: Das narrative Selbst. In: Buchheim, Cierpka, Seifert (Hg.): Das Narrativ – aus dem Leben Erzähltes. Lindauer Texte. Texte zur psychotherapeutischen Fort- und Weiterbildung. Springer Verlag, 1998.

<http://www.lptw.de/archiv/lintext/LindText1998.pdf>, 1-13 (Download: 04. 11. 10)

Stern, Daniel N.: Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag. (1. Aufl.), Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2005.

Stern, Daniel N.: Die Lebenserfahrung des Säuglings. Mit einer neuen Einleitung des Autors. (9. Aufl.), Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.

Stern, Daniel N.: Forms of vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapie, and Development. (1. Aufl.), Oxford: Oxford University Press, 2010.

Vlcek, Radim: Workshop Improvisationstheater. Übungs- und Spielesammlung für Theaterarbeit, Ausdrucksfindung und Gruppendynamik. (3.Aufl.), Donauwörth: Auer Verlag, 2003.

Waldvogel, Bruno: Psychoanalyse und Gestaltpsychologie. Historische und theoretische Berührungspunkte. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1992.

Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. (1. Aufl.), München: Verlag C.H. Beck oHG, 2005.

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

Winnicott, Donald Woods: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1971/1973.

Winnicott, Donald Woods: Das Konzept der Kreativität. In: Petzold, Hilarion / Orth, Ilse (Hg.): Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie. (Band 1), Paderborn: Jungfermann Verlag, 1991. S. 227-235.

### **Verzeichnis der aus dem Text von Daniel Stern zitierten Literatur**

Bates, Elizabeth: Intentions, conventions and symbols. In: E. Bates (Hg.), The emergence of symbols: Cognition and communication in infancy. New York: Academic Press, 1979.

Bruner, Jerome S.: Early social interaction and language acquisition. In: H.R. Schaffer (Hg.), Studies in mother-infant interaction. London: Academic Press, 1977.

Bruner, Jerome S.: The ontogenesis of speech acts. Journal of Child Language, 2 (1-19), 1975.

Gosh, R. K.: Aesthetic theory and art: A study in Susanne K. Langer. Delhi, India: Ajanta Publications.

Holquist, Michael: The politics of representation. In S.J. Greenblatt (Hg.), Allegory and representation. Baltimore, Md.: John Hopkins University Press, 1982.

Kagan, J. / Kearsley, R.B. / Zelazo, P.R. Infancy: Its place in human development. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978.

Kohut, H. The restoration of the self. New York: International Universities Press. 1977.  
Deutsch: Die Heilung des Selbst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Langer, Susanne K.: MIND: An essay on human feeling. (Vol. 1), Baltimore, Md.: Johns Hopkins Universities Press, 1967.

Werner, H. / Kaplan, B. Symbol formation: An organismic-developmental approach to language and expression of thought. New York: Wiley, 1963.

## **Anmerkungen**

Wie angekündigt wurde das Buch Daniel Sterns „Die Lebenserfahrung des Säuglings. Mit einer neuen Einleitung des Autors“ von 2007, im Text nicht mit einer Jahreszahl gekennzeichnet. Die Übersetzungen vom Englischen ins Deutsche aus dem Buch Sterns „Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapie, and Development“ von 2010 sind Eigenübersetzungen.

## **Lebenslauf**

### *Persönliche Daten*

Name: Marc Alfons Jacoby

Geburtsdatum: 16. Dezember 1980

Geburtsort: Ech-sur-Alzette

Staatsbürgerschaft: Luxemburg und Österreich

Sprachen: Luxemburgisch, Französisch, Deutsch, Englisch

Familienstand: ledig

### *Schulausbildung*

1987-1992 Volksschule Kehlen (Luxemburg)

1992-2000 klassisches Gymnasium Robert-Schumann (Luxemburg)

2000-2002 klassisches Gymnasium Michael-Rodange (Luxemburg)

Abschluss: Abitur

### *Studium*

Seit Oktober 2003 Studium der Pädagogik - Bildungswissenschaft an der Universität Wien, Schwerpunkte im zweiten Studienabschnitt: Psychoanalytische Pädagogik, Heilpädagogik und Integrative Pädagogik, selbstgewählter Schwerpunkt im Rahmen der freien Wahlfächer: Theaterwissenschaften an der Universität Wien

### *Künstlerische Ausbildung*

1992 Kurse der Pantomime von Andy Geer

1992-2000 Teilnahme an Kursen in Akrobatik, Jonglerie, Clownerie und Pantomime an der Zirkusschule „Zaltimbanq“ in Luxemburg

2002-2003 Teilnahme an einer einjährigen Ausbildung in den Zirkus- und Bühnenkünsten der Zirkusschule „Espace Catastroph“ in Brüssel, Belgien; eine Vollzeitausbildung, bestehend aus intensiven Kursen in den Künsten des Tanzes, des Theaters und der Akrobatik, im speziellen unterrichtete die Schule mit den Methoden des Körpertheaters von Jacques Lecoq.

### *Bühnenerfahrung*

1996-2000 Teilnahme an Projekten zur Entwicklung und Präsentation von Theateraufführungen, Projekte: „Unartig“ Theaterworkshops mit anschließenden Aufführungen des Straßentheaters in Deutschland, „Ligo Apolla“ Aufführungen eines multidisziplinären Projekts für das „Théâtre municipal du Luxembourg“, das „Théâtre Esch-sur-Alzette“ und das „Théâtre de Trèves“, Aufführungen im Rahmen der Veranstaltung „Carnaval des Cultures de la ville de Luxembourg“, „The Momos“ Duo für Theaterauftritte auf Kindergeburtstagen, Firmenfeiern und Dorffesten aller Art, „Themen des Familienlebens“, Aufführungen im Rahmen des zwanzigjährigen Festes des „Familjen-Center CPF“, veranstaltet im „Kapuziner Theater Luxemburg“.

Ab 2005 Kurse und Aufführungen des Improvisationstheaters, Mitbegründung der Theatergruppe „Schleudertrauma“ in Wien, Österreich.

### *Pädagogische Tätigkeiten*

1996-2000 Leitung von wöchentlichen Kursen zu den Kleinkünsten der Pantomime, der Jonglerie und der Clownerie für Kinder und Jugendliche, an der Zirkusschule Luxemburg „Zaltimbanq“.

1998-2002 Erlebnispädagogische Freizeitgestaltung mit Familien, Teilnahme als Erzieher und Workshopsleiter an dem Konzept der „Familljewoch“ unter anderem mit dem Thema „Familljen – wat en Zirkus!“ des „Familljen-Center CPF“.

2007-2008 Mitgestaltung und Mitorganisation des interkulturellen Projekts „ni vu ni connu“, ein multidisziplinäres Projekt zur Ausarbeitung und Präsentation von Aufführungen zur Flüchtlingsthematik im Flüchtlingsheim „Don Bosco“, im Rahmen der europäischen Kulturhauptstadt Luxemburg 2007.

### *Sonstige Tätigkeiten*

April, Mai 2005 Teilnahme an Seminaren zur Ausbildung zum Spiel- und Erlebnispädagogen von „Müllers Freunden“, in Niederösterreich

Juni 2006 Behindertenbetreuung im Rahmen eines privaten Angebotes in Wien

Juni 2008 Ausbildungslehrgang an der Sportuniversität Wien

## **Erklärung**

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit eigenständig verfasst, alle verwendeten Quellen und Hilfsmittel angegeben habe, sowie dass ich diese wissenschaftliche Arbeit weder im Inland noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe. Die elektronische Form ist mit der gedruckten Form identisch.

Marc Alfons Jacoby, Wien, Januar 2011