

Mauro Guindani

HINTER DER MASKE

**Eine Arbeitsmethode zur Entdeckung und Vertiefung der eigenen
gestischen Persönlichkeit durch die Verwendung von
neutralen Masken auf der Bühne**

INHALTVERZEICHNIS

Vorwort

I. Theoretische Grundlagen der Arbeitsmethode

- I.1 Die Ziele der Arbeit**
- I.2 Die Funktion der Maske**
- I.3 Die Verwendung der neutralen Maske**
- I.4 Die Bühne als Entscheidung und als Ort der Wandlung**
- I.5 Die Verwendung der Bühnensituation in der Arbeit**

II. Die praktische Arbeit

- II.1 Das Spiel und seine Regeln**
- II.2 Nichts-tun-wollen**
- II.3 Die aktive Funktion der Zuschauer**
- II.4 Überlegungen zur "absoluten Identifikation"**
- II.5 Die Metapher der Seereise**

III. Bilder von Tieren, Pflanzen und Elementen

- III.1 Das aggressive tierische Leben**
- III.2 Kontaktübungen**
- III.3 Der symbolische Gestus und die unbewusste Repräsentation**
- III.4 Das zweite Tier**
- III.5 Das stille vegetative Leben und die Wahrnehmung der Seele**
- III.6 Das tiefe Gedächtnis und die Erfahrung der Zeit**
- III.7 Die szenische Repräsentation und die Erfahrung des Raumes**
- III.8 Zurück zum elementaren Leben : die Berührung mit dem Geist**
- III.9 Die Begegnung der zwei Welten und das Ende der Reise**
- III.10 Das Ende der Arbeit**

Ergänzungen zur Bibliographie

Vorwort

Non ci occorrono sistemi, tanti sistemi e sistemini in gara tra loro.

Abbiamo bisogno di imparare a ragionare.

Norberto Bobbio¹

Die hier vorliegenden Seiten sind die Kurzfassung auf Deutsch einer umfangreicheren Arbeit auf Italienisch, die in über zwanzig Jahren Umgang mit den neutralen Masken nach und nach entstanden und teilweise immer noch in der Entwicklung ist.

Der Anlass zu dieser Kurzfassung auf Deutsch ist die direkte Frage einer Arbeitskollegin und beste Freundin gewesen, **Prof. Hedwig Faßbender** aus Frankfurt, der ich, rein aus privaten Gründen, das italienische Manuskript zu lesen gegeben hatte und die ihre deutsche Kollegen der Gesangs- und Tanzabteilungen in der **Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt** damit konfrontieren wollte, zwecks einer eventuellen Einführung dieser Arbeitsmethode in jener Hochschule.

Dieser Opernsängerin ersten Ranges und hervorragende Pädagogin verdanke ich also die Tatsache, mich überhaupt am Schreibtisch hingesetzt zu haben mit dem Ziel, das Ganze auf Deutsch zu überdenken, um daraus eine lesbare, knappere, nicht zu ausschweifender Fassung zu machen. Die deutsche Sprache – dafür besser geeignet als das Italienische – war mir zu diesem Zweck sehr hilfreich.

Wenn ich mich entschieden habe, diese Kurzfassung noch vor dem eigentlichen Buch auf Italienisch zu veröffentlichen, ist einerseits weil ich damit hoffe, pädagogisch interessierte Fachleute als Gesprächspartner zu gewinnen. Vor allem aber, weil die jetzige pädagogische Situation in den Hochschulen der ganzen Welt (mit wenigen Ausnahmen wie Oxford und Cambridge in Europa und einige Spitzenuniversitäten in den USA) mir sowohl methodologisch wie inhaltlich so katastrophal scheint, dass mir als Hochschullehrer das Schweigen darüber unverantwortlich und sogar wie ein Verrat am eigenen Berufsethos vorkommt.

Es ist wohl für alle, die sich mit Kultur und Kulturgeschichte beschäftigen, kein Geheimnis, dass wir uns am Anfang des XXI. Jahrhunderts an einem historischen Wendepunkt befinden, in dem alle Grundwerte, die die westliche Kultur seit ihrem Entstehen getragen haben, nicht (was historisch berechtigt wäre) in Frage gestellt, sondern bedenkenlos zertrampelt und vernichtet werden.

Das geschieht so konsequent und systematisch, dass es unmöglich ist, die ideologischen und politischen Absichten, die dahinter stecken, zu übersehen.

Der Wahn der Wachstumsgesellschaft, die Alleinherrschaft der wirtschaftlichen Interessen, die neue Religion der Globalisierung, die allmähliche Privatisierung des Hochschulwesens, die das rasche Verschwinden der Staatsmacht mit sich trägt, zwingen die Schulen, deren Funktion die Ausbildung von selbstständigen, denkfähigen, kritischen und gerade deswegen kreativen Mitglieder der Gesellschaft sein sollte, schon seit der Grundschule zu einer engen, einseitigen Spezialisierung, deren einzigen Ziel die Produktion von Gütern ist, sowohl im materiellen wie auch im ideologischen Sinn.

In den Kulturkreisen, in den Schulen, unter Künstlern und Pädagogen wird ja mehr oder weniger offen darüber gesprochen; sogar die Medien, die wichtigsten Sprachrohre der Macht, machen keinen Hehl daraus.

Selbstverständlich leben wir in einer freien Gesellschaft, in der man seine Meinung jederzeit aussprechen darf. Nichts ist verboten und eine offizielle Zensur von Oben gibt es nicht.

¹ *Wir brauchen keine Systeme, viele Systeme und Systemchen in Wettstreit. Wir müssen das Denken lernen.* (N. Bobbio, aus der *Laudatio* für das grosse *Wörterbuch der Philosophie* von Nicola Abbagnano).

Leichter wäre es, wenn es sie gäbe: dann hätte man wenigstens die Möglichkeit, in den Untergrund zu gehen.

Die allgemeine Meinung ist, dass es sich um ein unvermeidliches historisches Phänomen handelt, von der Entwicklung der industriellen Gesellschaft verursacht, deren Ideologie des Wachstums sich verselbständigt hat.

Man vergisst zu leicht, dass die Geschichte keine höhere Instanz ist, kein göttliches Gesetz oder unvermeidlicher Schicksal wie die homerische *Moirai* oder das römische *Fatum*, sondern eine menschliche Erfindung, von Menschen Tag für Tag verursacht und bestimmt.

Jeder von uns, ob er will oder nicht, trägt sein Teil der Verantwortung dafür. Untätig zuzusehen ist genau so schuldhaft wie blind mitzulaufen.

Da der Staat (jeder Staat in der Gegenwart, ohne eine einzige Ausnahme) sich als unfähig erweist, seine wichtigste Aufgabe (die Ausbildung seiner Bürger zu selbständig denkenden, sozialbewussten Individuen) zu erfüllen, ist es jetzt höchste Zeit, dass die Lehrer selber, die die praktische, alltägliche Verantwortung dafür tragen, diese Aufgabe selbständig übernehmen.

Es ist nur eine faule, feige Ausrede, sich jammernd und stöhnend hinter den finanziellen, zeitlichen, räumlichen und inhaltlichen Zwänge der Schulprogramme zu verstecken. Vor der Wichtigkeit des Problems sind diese Zwänge nur lächerliche Hindernisse.

Es ist höchste Zeit für uns mit der weinerlichen Klage aufzuhören und einfach zu handeln, ohne große Sprüche zu machen und ohne nach Erlaubnis zu fragen.

Mit "uns" meine ich in erster Linie die Hochschullehrer, die die Ausbilder der Ausbilder der nächsten Generation sind.

Wir sind die letzten, die (wenn überhaupt) noch im Besitz der Grundkenntnissen sind, die das Fundament unserer Kultur bilden: Kenntnis der alten Sprachen, wenigstens der griechischen und der lateinischen; bewusster Umgang mit der eigenen Sprache und wenigstens mit den wichtigsten Sprachen unserer Kulturgeschichte; solide, fundierte, historische und geisteswissenschaftliche Kenntnisse.

Dieses Wissen ist uns von der vorigen Generation gegeben worden: es ist unsere Pflicht, es an der nächsten weiterzugeben, damit es nicht endgültig verloren geht, und dies auch gegen den Willen der Politiker und der Mächtigen der Wirtschaft und der hohen Finanz, die die Welt regieren. Alle diese Kenntnisse - dessen Fächer in den letzten Jahren aus den Programmen der Grund- und Hauptschulen zugunsten der immer früheren produktionsorientierten Spezialisierung allmählich verschwunden sind und zur Zeit mit einer beängstigend zunehmenden Geschwindigkeit offiziell gestrichen werden - müssen für die Studenten jeder Fachhochschule (auch der technischen) nachgeholt werden, damit sie, als zukünftige Lehrer, selber die Entscheidung treffen können werden, sie ihrerseits weiterzugeben oder sie bewusst aussterben zu lassen.

Diese notwendige Handlung darf auch nicht geheim und hinter dem Rücken des Staates vor sich gehen, sondern offen und offiziell als das einzige vertretbare pädagogische Konzept derjenigen, die allein das Recht haben, Hochschulprogramme zu gestalten: die Lehrer selber.

Wenn die Politiker damit nicht einverstanden sind, sollen sie selber unterrichten. Wir kündigen.

Was mich persönlich betrifft, ist diese kompromisslose Haltung die einzige, die ich seit einigen Jahren in den Hochschulen wo ich unterrichte konsequent vertrete, ständig mit dem Risiko konfrontiert, jederzeit arbeitslos werden zu können.

Ich bin es seit beinahe dreißig Jahren immer noch nicht. Im Gegenteil: je konsequenter ich bleibe, desto mehr wird meine Mitarbeit gefragt.

Die Alleinmacht der Mächtigen scheint also doch weder unantastbar noch unerschütterlich zu sein.

Ich bin durchaus der Meinung, **dass Utopia machbar ist.**

Ohne Utopien hätten die großen historischen Veränderungen der Weltgeschichte nicht so stattfinden können wie sie gewesen sind.

Je höher die Ziele sind, die man sich vornimmt, desto größer sind die Chancen, auch nur ein winzig kleines Teil davon verwirklichen zu können.

Selbstverständlich bin ich weit entfernt davon, zu behaupten, mit meinen verzweifelten Versuche sowohl in der pädagogischen Praxis wie auch in ihrer theoretischen Begründung, die Lösung für dieses historische Problem anzubieten.

Ziel dieses Schreiben ist einzig und allein das Schweigen zu brechen, um der jüngsten Generation in ein paar Jahren in die Augen schauen zu können ohne mich zu schämen und auf ihre unvermeidliche Frage: "Was hast du damals dagegen unternommen?" wenigstens antworten zu können: "Ich habe laut geschrien.

I. - Theoretische Grundlagen der Arbeitsmethode

*Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht abzusehen ist, wie jemals der Kreis völlig ausgemessen werden könnte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an ihren Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht die neue Form der Erkenntnisse durch, die **tragische Erkenntnisse**, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.*

Nietzsche Die Geburt der Tragödie ¹

I.1 Die Ziele der Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist die Suche nach dem direkten, spontanen **Gestus**.

Ich verwende dieses Wort im Sinne Brechts, obwohl auch bei ihm keine klare Definition vorliegt. Gestus bedeutet jedenfalls, im weitesten Sinne des Wortes, "jede Tätigkeit oder Nicht-Tätigkeit, die in einem Bühnenraum unter den Augen von Zuschauern gemacht wird".

Auch das Wort, auch die Musik sind (laut Brecht) also Teil des Gestus. Sogar die Abwesenheit eines Darstellers (die leere Bühne), wenn die Zuschauer auf eine Anwesenheit auf der Bühne warten, ist ein Gestus.

In dieser Arbeit klammere ich aber Wort und Musik aus und konzentriere mich nur auf die körperliche Präsenz des Darstellers in allen ihren Erscheinungen, auf der Suche nach verborgenen, potenziellen Ausdrucksmöglichkeiten. Das heißt, dass ich alle Hindernisse zu überlisten, alle mehr oder weniger bewussten Lügen zu entlarven versuche, um einen freien, ehrlichen, selbstbewussten Darsteller vor mir auf der Bühne zu haben.

Nach 25 Jahren intensiver, kontinuierlicher Forschung sowohl in der Bühnenpraxis wie auch in der Ausbildung von professionellen Darstellern (Schauspieler, Sänger und Tänzer) kann ich jetzt mit einem gewissen Stolz behaupten, eine Arbeitsmethode herausgearbeitet zu haben, die diesem Ziele sehr nahe kommt.

Das wichtigste Ziel dieser Arbeitsmethode ist aber **die Studenten für die Entdeckung ihrer eigenen Geschichte zu motivieren**, die mit der politischen, ideologischen, wirtschaftlichen und kulturellen Geschichte ihres eigenen Landes und der der ganzen Welt untrennbar ist. Dadurch wird die Auseinandersetzung mit allen diesen Themen zu einer inneren Notwendigkeit und auch das schwierigste Studium kann sich in einem spannenden, kreativen, lebendigen Abendteuer verwandeln.

² Reclam, Stuttgart 1993, Kap. 15, Seiten 95-96.

Diese Arbeit habe ich als Pflichtfach für die erste zwei Jahre (vier Semester) sowohl an der Folkwangschule in Essen (Abteilung Musical) wie auch an der Musikhochschule Freiburg, als ich dort die Operschule geleitet habe, eingeführt. In der Stuttgarter Musikhochschule, als es wegen der neuen Studienordnung keine Möglichkeit mehr gab, die Maskenarbeit im Semesterprogramm der Gesangsabteilung als regelmäßiger Unterricht wöchentlich weiterzuführen, haben sich die Studenten selber auf privater Basis organisiert, um sie, dank der Hilfe der Leiterin der Operschule, die die Räume kostenlos zur Verfügung gestellt hat, in den Semesterferien zu ermöglichen, in drei jeweils zehntägigen Workshops auf zwei Jahre verteilt.

In alle drei Hochschulen sind die Ergebnisse der Arbeit spürbar gewesen: nicht nur mit einer deutlichen Verbesserung der spielerischen Leistung der Sänger, sondern auch (laut alle Gesangslehrer, die auf einmal – o Wunder! - einer Meinung waren) mit einer verbesserten, breiteren, differenzierteren stimmlich-musikalischen Interpretation von Rollen und Partien. Die Studenten wären bereit gewesen, rund um die Uhr zu arbeiten und ich hatte eher Mühe, sie zu bremsen, als sie anzutreiben.

Dies alles dank den stummen **neutralen Masken**.

I.2 Die Funktion der Maske

Die Maske gehört - zusammen mit dem Rhythmus - zum Ursprung des Theaters in jede Kultur: in Asien wie in Afrika, in Polynesien wie in Griechenland.

In jenem Ursprung (überall eng mit dem Kult verbunden) ist sie aber nicht als Instrument verwendet worden, um eine Rolle zu **spielen**, sondern als Mittel, um sich in einem anderen Wesen (der Gott, oder der Totemtier) für eine Weile während der Dauer des Kultes **zu verwandeln**.

In einigen Gesellschaften Afrikas, Nordamerikas und der polynesischen Inseln ist die Maske noch heute ein wesentlicher Teil der Initiationsrituale : der Jüngling muss, unter anderen Prüfungen, sich auch mit dem Totemtier identifizieren, um die Gemächer der Mütter zu verlassen und als erwachsener, selbstbewusster Mann (Jäger) vom Stamm angenommen werden zu können. Auch die Schamanen Sibiriens und Eskimos verwenden in den öffentlichen Sitzungen die Maske, um sich im Trance-Zustand mit den Geistern der Ahnen zu identifizieren.

In allen diesen Fällen wird die Maske also nicht mit dem Ziel “so zu tun als ob” gebraucht, sondern als **Mittel zur Identifikation**.

Dies geschieht aber nicht im privaten Bereich oder als stille Meditationsübung, sondern als **Mittelpunkt eines theatralischen Geschehens**, dem die ganze Gesellschaft nicht nur still beiwohnt, sondern an dem sie aktiv und solidarisch tanzend und singend teilnimmt.

Die Funktion der Maske ist also eine soziale Funktion: sie ermöglicht ihrem Träger eine erhöhte Konzentration auf eine bestimmte Figur, mit der Unterstützung einer solidarischen, mit-leidenden Gruppe.

I.3 Die Verwendung der neutralen Maske

Forma est actus corporis.

Aristoteles *Physica*. Liber tertium ³

³ “Die Form ist die Aktion (Bewegung) eines Körpers (oder Substanz)”. Zitiert aus : Patrik Boyde, *Perception and passion in Dante's Comedy*, Cambridge University Press 1993, Seite 29.

In den erwähnten Ritualen wird die Identifikation durch Ausdrucksmasken ermöglicht, die eine bestimmte Figur darstellen.

Die neutrale Maske stellt **keine Figur** dar; deswegen **ermöglicht sie alle** ⁴

Sich in einem "neutralen" Wesen zu identifizieren ist aber unmöglich; es wird also notwendig sein, dem maskierten Spieler Impulse zu geben, die eigene Bilder entstehen lassen können. Das wird meine Funktion als Leiter der Gruppe sein.

Ich werde mich aber hüten, Bilder zu geben, die nur meine eigenen sein könnten, sondern werde bemüht sein, immer nur **Gelegenheiten zur Entstehung von Bildern** zu geben (siehe weiter : **II. Die praktische Arbeit**).

Die neutrale Maske wird also in dieser Arbeit in derselben Funktion der Ausdrucksmasken in den Stammesritualen verwendet, als **Mittel für die Identifikation**, aber mit einer viel breiteren Palette der individuellen Möglichkeiten.

Sie wird zur Projektionsfläche sowohl für die Bilder des Spielers wie auch für die des Zuschauers. Sie wird als **Spiegel** verwendet, der die eigene Bilderwelt getreu wiedergibt.

I.4 Die Bühne als Entscheidung und als Ort der Wandlung

Um Theater machen zu können sind nur drei Dinge nötig: ein **Raum**, der als Bühne verwendet wird; ein **Mensch**, der diesen Raum bewusst betritt, und ein oder mehrere **Zuschauer**, die sich außerhalb des Bühnenraumes auf dieses Geschehen einlassen.

Alles andere ist überflüssig und oft nur störend.

Alles, was jener Mensch im Bühnenraum tun wird, wird zum theatralischen Gestus solange er es **bewusst** unter den Augen von Zuschauern tut : ein Tier oder ein Baby auf der Bühne sind oft viel interessanter als der beste Darsteller; ihr Tun ist aber kein Theater, weil sie es nicht machen, um den Zuschauern etwas zu zeigen oder sagen zu wollen.

Eine **Bühne** kann überall entstehen: sie ist die Entscheidung eines Spielers, der eine bestimmte erzählende Haltung einnimmt, um die Aufmerksamkeit mindestens eines Zuschauers zu erwecken, der stehen bleibt und damit einen **Zuschauerraum** bestimmt.

Egal wie klein und wie nah aneinander diese zwei Räume, Bühne und Zuschauerraum, sind, bleiben sie immer getrennt, weil sie zwei grundverschiedene Realitäten bedeuten: die zeitlose **Welt der Imagination** und die **Welt der Wirklichkeit** in der realen Zeit (welche der beiden Welten am "wirklichsten" ist, darüber streiten sich die Philosophen noch bis heute).

Nur wenn diese zwei Welten getrennt nebeneinander stehen, können sie interagieren, damit eine **Vorstellung** entsteht.

Vorstellung wovon ? Nicht umsonst wird die Bühne als "**die Bretter, die die Welt bedeuten**" definiert: eine **imaginierte** Vorstellung (das präzisere Wort, das in allen anderen europäischen Sprachen verwendet wird, ist "**Repräsentation**") der **realen** Welt.

So gesehen ist also die Bühne ein privilegierter Ort: ein Ort der **Wandlung**, ein realer Raum, in welchem die **Verwandlung** der imaginierten Welt in der konkreten, sinnlichen Wirklichkeit möglich gemacht wird.

⁴ Die neutrale Masken, die ich für meine Arbeit verwende, sind die von **Amleto Sartori**, 1947 für den Pantomimenunterricht von **Decroux** an der Schule des Piccolo Teatro in Mailand entstanden und seitdem in den Schauspielschulen der ganzen Welt verwendet.

Über die Arbeit der Sartori- Werkstatt und die Entstehung der neutralen Maske siehe *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori*, Kat. der Ausstellung, Pontedera, Mai-Juni 1976.

I.5 Die Verwendung der Bühnensituation in der Arbeit.

*Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.*

Rilke *Die Sonetten an Orpheus, XII* ⁵

Der Dialog, **das Spiel zwischen diesen zwei Welten**, ist ein weiteres Ziel der Arbeit. Die neutrale Maske, die dem Spieler den freien Flug durch die Welt der eigenen verinnerlichten Bilder ermöglicht, verwandelt unter den Augen der Zuschauer diese imaginierten Bilder in lebendigen, **realen** Bühnengestalten, die, egal wie sie unterschiedlich voneinander sein können, immer nur aus der **“gestischen Persönlichkeit”** eines und desselben Spielers entstehen und so zwangsmäßig ein Teil von ihm (von seinem **Selbst**) repräsentieren.

In dieser Arbeit (anders als im Theater, wo das Publikum nur passiv dem Bühnengeschehen ausgeliefert ist) werden die Zuschauer nach jede Übung oder Improvisation regelmäßig gebeten, **was sie gesehen haben** genau zu beschreiben (siehe weiter, **II.3 “Die aktive Funktion der Zuschauer”**). Sie werden also **ihre eigenen Bilder**, die von jenen konkreten, **“realisierten”** Bühnenfiguren verursacht worden sind, eine **Form** geben, die wiederum der ganzen Gruppe **durch das Wort** mitgeteilt wird.

Damit lernt der Spieler die ihm bis zu jenem Zeitpunkt nicht bewusste Wirkung seines gestisch-körperliche Verhalten auf anderen kennen, diese mit der eigenen Selbstwahrnehmung zu vergleichen und sich somit, nach einer gewissen Zeit, eine immer klarere und differenziertere Vorstellung seiner **Person** (das lateinische Wort *Persona* bedeutet eben “Maske”) zu machen. Die Zuschauer ihrerseits, mit der Vielfältigkeit der Wahrnehmungen des Bühnengeschehens ständig konfrontiert, werden immer punktuell auf **ihre eigene Subjektivität** zurückgeworfen und so dazu verleitet, die Notwendigkeit, verschiedene “Wahrheiten” nebeneinander coexistieren zu lassen erkennen zu müssen.

II. Die praktische Arbeit

Spielend verbleibt der Mensch nicht in sich, nicht im geschlossenen Bezirk seiner seelischen Innerlichkeit, - er tritt vielmehr ekstatisch aus sich heraus in einer kosmischen Gebärde und deutet sinnhaft das Ganze der Welt.

Eugen Fink *Spiel als Weltsymbol* ⁶

II.1 Das Spiel und seine Regeln

Vom Anfang an wird die Arbeit als ein **Spiel** betrachtet, und zwar vielmehr wie ein Kinder- als ein Bühnenspiel. Das spielende Mädchen, das sich mit der Prinzessin im Spiel identifiziert, will die Prinzessin **sein**, nicht sie **darstellen** und das Verb **sich identifizieren** bedeutet buchstäblich **mit jemandem oder etwas identisch werden**.

⁵ Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1955. Band 634 der Bibliothek Suhrkamp, 1985, Seite 18.

⁶ Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960

Um gut zu funktionieren, braucht jedes Spiel **klare Regeln**, die auch hier vom Anfang an festgelegt werden müssen:

- 1) Der Arbeitsraum wird in **zwei Räumen** geteilt, die durch eine **Lichtgrenze** (zwei einfache Scheinwerfer) getrennt werden und zwei verschiedene Welten bedeuten, die nicht vermischt werden dürfen.
- 2) **Die Masken** bleiben immer in meinem Besitz, in meiner Funktion als **Spiel-Leiter**. Ich bin ihr Verwalter und werde sie am Anfang jeder Spielstunde **auf die Trennungslinie zwischen den zwei Welten** stellen.
- 3) Jeder Spieler, der sich freiwillig entschließt, die Bühne zu betreten wird im Vorbeigehen eine Maske nehmen, sie in einer Ecke auf der Bühne **mit dem Rücken zum Publikum** anziehen und sich erst danach mit dem maskierten Gesicht zum Publikum umdrehen. Am Ende der Übung oder der Improvisation wird die Maske genauso mit dem Rücken zum Publikum in einer Ecke der Bühne ausgezogen und wieder auf die Grenzlinie gestellt.
Es ist nicht erlaubt, die Maske im Zuschauerraum weder zu bringen noch anzuziehen.
- 4) Sobald man die Bühne betreten hat, ist **das Wort auf der Bühne nicht mehr möglich**, weder als Ausdrucksmittel, noch als Kommentar oder als private Reaktion.
Der Raum für das Wort ist und bleibt einzig der Zuschauerraum.

Sobald diese Regeln von mir aufgestellt und von der Gruppe angenommen worden sind, treten sie in Kraft und das Spiel kann beginnen.

II.2 Nichts-tun-wollen

Die erste Übungen sind ein allmähliches Kennen lernen der Masken und ihrer Wirkung. Einfache Übungen wie Gehen und Sitzen, immer die aufgestellten Regeln folgend, rufen in den Zuschauern starke, verblüffte Reaktionen aus, weil die neutrale Maske, sobald sie getragen wird, **die verschiedensten Ausdrücke annimmt** : sie scheint zu lächeln, zu weinen, Fratzen zu machen, nachdenklich oder belustigt zu sein.

Das ermutigt die Spieler, vom ersten Erfolgserlebnis angespornt, in der nächsten Übung noch mehr daraus machen zu wollen und "auf dem Putz zu hauen". Sie werden aber eine bittere Enttäuschung erleben: sobald man spielt (etwas darstellen will) wird die Maske zum ausdruckslosen Objekt, vom Spieler getrennt und wirkungslos.

Die neutrale Maske erträgt nur das Sein und entlarvt Konsequenz und unerbittlich jede Lüge oder Selbstlüge (siehe auch weiter, **III.4 Das zweite Tier**).

Ich werde diese Enttäuschung ausnützen, um ein wichtiges Prinzip aufzustellen, auf dem während der ganzen Arbeit immer wieder erneut aufmerksam gemacht werden wird : **das Prinzip vom "Nichts-tun-wollen"**, sondern einfach in bestimmten imaginierten Situationen zu **"sein"** und die Maske darauf reagieren zu lassen.

Auf das Erlernen und die Verwendung dieses Prinzips werden sich die darauf folgenden Übungen konzentrieren.

II.3 Die aktive Funktion der Zuschauer

Nach jede Übung oder Improvisation wird den Zuschauern die rituelle Frage gestellt: "Was habt ihr gesehen?"

Jeder Zuschauer wird nachdrücklich ermutigt, die Bilder, die er gesehen hat und die Emotionen, die er empfunden hat so genau wie möglich zu beschreiben, ohne Rücksicht auf dem Spieler zu nehmen.

Es wird dem Zuschauer nahe gelegt, dass die Bilder, die er beschreibt **seine eigene Bilder** sind, die vom Geschehen auf der Bühne nur ausgelöst worden sind und dabei womöglich mehr mit ihm selber als mit dem Spieler zu tun haben (siehe auch weiter, **III.3 Das aggressive tierische Leben**).

Die Beschreibungen der Zuschauer werden somit eine doppelte Funktion haben: einerseits werden sie den Spieler zu einem klareren und tieferen Bewusstsein seiner Wirkung auf anderen verhelfen und andererseits werden sie die Zuschauer selber über Themen der eigenen Problematik und letztendlich über die eigene **Identität** nachdenken lassen.

II.4 Übungen zur “absoluten Identifikation”

Nach dieser ersten Phase, die nicht einfach ist, viel Konzentration und Geduld verlangt und eine Art Einführung in die Arbeit ist, folgt eine leichtere, spielerischere Übungsreihe.

Es werden einfache, allgemein bekannte reale Bilder von mir vorgeschlagen (z. B. die eigene gewohnte Bus- oder U-Bahnhaltestelle), mit der Aufforderung, das Bild auf der Bühne mit der Hilfe der Maske erst mit geschlossenen, dann mit offenen Augen **wirklich zu sehen** und sich dann auf die Situation des Wartens in diesem imaginierten Ort einzulassen.

Da die Übung zu zweit oder zu dritt stattfindet (jeder an der **eigenen** Haltestelle wartend, die aber der gemeinsame Bühnenraum sowohl in den Augen der Spieler wie auch der Zuschauern zu **einer einzigen** macht), werden hier spontane Begegnungen entstehen, die zu menschlich-poetischen oder skurrilen Situationen führen. Oft entstehen dabei bühnenreife stumme Szenen à la Chaplin oder Buster Keaton, die nichts zu wünschen übrig lassen; immer aber nur wenn sie **entstehen** und nicht wenn sie bewusst **dargestellt** werden.

Die Spieler experimentieren so erneut ein Erfolgserlebnis, das das Prinzip vom “Nichts-tun-wollen” bestätigt. Die gezielte Konzentration auf das Sehen des Bildes und die Neugier auf dem oder die Bühnenpartner, helfen den Spieler, die Zuschauer manchmal sogar ganz zu vergessen und sich auf das “sein” der Situation einfach einzulassen.

Ich nenne diesen Zustand die **absolute Identifikation** (die hier vom Bild einer oft erlebten Situation in einem bekannten Ort ausgelöst worden ist und später durch die Bilder anderen Lebewesen oder gar Objekten ermöglicht wird), um ihn von der bekannten Methode der modernen Schauspieltechnik (Stanislawski, Lee Strasberg) zu differenzieren. Diese letzte erlaubt dem Schauspieler immer noch eine gewisse Distanz zur imaginierten Figur oder Situation, die ihm das bewusste Gestalten von Stil und Form der Darstellung ermöglicht.

Die absolute Identifikation (wie im Kinderspiel oder, vor allem, in den schon erwähnten gesellschaftlichen Ritualen) tendiert im Gegensatz dazu, **den Spieler mit dem imaginierten Objekt identisch zu machen**.

Wie schon erwähnt, ist ein solcher Zustand praktisch nur mit der Verwendung der Masken zu erreichen.

In der Wiederholung dieser einfachen Übungen fängt die Methode der Identifikation nach einiger Zeit an, verstanden und assimiliert zu werden.

So kann die eigentliche kreative Arbeit anfangen, die zu einer spannenden Entdeckungsreise führen wird.

II.5 Die Metapher der Seereise

*Per correr miglior acque alza le vele
Omai la navicella del mio ingegno
Che lascia dietro a sé mar sì crudele.*

Dante – Die Göttliche Komödie – Läuterungsberg, Verse 1-3⁷

Es ist hilfreich für die Arbeit, hier die **Metapher der Seereise** einzuführen.

Die ganze Arbeit wird mit einer Entdeckungsreise auf der See verglichen, wie die großen Reisen Kolumbus oder Magellans.

Die Richtung (nach Westen) ist vom Anfang an gegeben; **das Ziel** zu erreichen (Indien für Kolumbus oder die Inseln Molukken für Magellan) auch.

Die wahre Entdeckung wird aber eine andere, **eine unvorausehbare** sein, so wie Amerika für Kolumbus oder die Weltumsegelung für die Mannschaft Magellans.

Richtung und Anfangsziel sind nur ein **Vorwand**, um sich, von einer Insel (Etappe) zur anderen, auf eine wesentlichere Entdeckungsreise einlassen zu können.

Genauso ist auch die zehnjährige, abenteuerliche Reise des **Odysseus'** im Mittelmeer zu verstehen, die ihn, der nur nach Ithaka (**nach Hause**) zurückkehren wollte, bis in die Unterwelt geführt hat. Oder **die Reise Dantes**, der, um aus dem dunklen Wald des blinden, unbewussten Lebens herauszukommen und den "rechten Weg" erreichen zu können, den langen **Umweg** durch Hölle, Fegefeuer und Paradies unternehmen musste, der ihn letztendlich **zur Vision Gottes** führte.

Diese Bilder, so wie die Verse Homers und der Göttlichen Komödie, werden oft und punktuell bei bestimmten Etappen der Reise zitiert, um die Spieler, die jetzt zu einer selbstbewussten Seemannschaft geworden sind, sich mit dieser Metapher identifizieren zu lassen.

Im Allgemeinen werde ich oft von der Bildsprache der großen Dichter Gebrauch machen: Hölderlin oder Rilke, Petrarca oder Leopardi im richtigen Moment zu zitieren sagt oft viel mehr als jede lange Erklärung.

III. Bilder von Tieren, Pflanzen und Elementen

Le mot d'«image» ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet; autrement dit, c'est une certaine façon qu'à l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'à la conscience de se donner un objet.

J.P. Sartre *L'imaginaire*⁸

III.1 Das aggressive tierische Leben

Die erste Insel, die wir erreichen und auf der wir eine Zeit lang verweilen werden, wird von allen möglichen Tieren bewohnt sein.

⁷ *Zu fahren bess're Wasser, hebt die Segel / Nunmehr von neuem meines Geistes Kahn, / Der hinter sich gebracht so grausen Pegel.*

Edizioni La nuova Italia, Firenze 1955. Dt. Übersetzung von Wilhelm G. Hertz – Winkler Verlag, München 1957.

⁸ *Das Wort Bild kann also nur die Beziehung vom Bewusstsein zum Objekt bezeichnen; anders gesagt, es ist eine bestimmte Art des Objektes, sich dem Bewusstsein zu zeigen, oder, wenn man es lieber hat, eine bestimmte Art des Bewusstseins, sich ein Objekt zu geben.*

Ed. Gallimard, Paris 1940. Eigene Übersetzung im Deutschen.

Ich werde die Studenten **im Zoo** schicken. Für einen ganzen Tag, von morgen bis abends. Dort wird der Unterricht ohne mich stattfinden: die Tiere selber werden ihn übernehmen. Ziel dieser Übung ist, sich auf die enorme Wirkung einer solchen Ansammlung von Tieren einlassen zu können und den Zoo anders als ein Vergnügungspark für Müßiggänger erleben zu lernen.

Ich werde die Studenten dafür sorgfältig vorbereiten, sie aber in diesem Besuch nicht begleiten, um ihnen die Freiheit nicht zu nehmen, den Tag nach den eigenen Bedürfnissen und Rhythmen zu gestalten. In acht Stunden kontinuierlichen, unmittelbaren Kontakt mit der Welt der Tiere passiert viel, wenn man sich darauf einlässt.

Die Aufgabe wird sein, sich am Ende des Tages mit einem einzigen Tier identifiziert zu haben; jeder das seine, ohne, nach Möglichkeit, den Kollegen die eigene Wahl zu verraten.

Unmittelbar nach dem Zoobesuch (oder kurz danach, um die emotionalen und körperlichen Erlebnisse für die Arbeit direkt auszunützen und der Rationalisierung keine Zeit zu lassen), werden die Identifikationsübungen auf der Bühne weitergeführt mit dem neuen Bildmaterial.

Erst soll jeder Student allein im Bühnenraum versuchen, sich in das Tier seiner Wahl zu **identifizieren**, und die Zuschauer ihre eigenen **Assoziationen** zu Wort bringen.

Am Anfang werden die Zuschauer versuchen, das Tier des Spielers zu erraten; ich werde sie aber ermutigen, ihre Phantasie von diesem Zwang zu befreien und nur das zu benennen, **was sie wirklich gesehen haben**: kein Mensch wird wie ein Löwe oder ein Papagei aussehen, auch wenn er sich bemüht, sich damit vollkommen zu identifizieren.

Den Spielern werde ich immer wieder raten, **nicht das Tier zu imitieren**, sondern es durch das Bild physisch mit allen seinen Sinnen zu **erleben**.

Ziel der Übung ist natürlich nicht, das Tier darzustellen, oder gar nachzumachen, sondern, dank der erlernten Methode der Identifikation, es so weit wie möglich zu "**sein**". Nach einigen Fehlversuchen in Richtung Imitation, die die Maske sofort entlarvt, entdeckt der Student andere Wege, neue Möglichkeiten seiner Körperlichkeit (in Gang, Haltung, Rhythmen, Verhalten und Reaktionen) zum Ausdruck zu bringen, die aus dem verinnerlichten Bild des Tieres hervorgehen.

Aus der Welt der Tieren entstehen skurrile, groteske, überzogene Figuren, die am surrealistischen Theater des Alfred Jarry oder an Zeichentrickfilme erinnern (nicht umsonst hat sich Walt Disney von Enten, Mäuse, Hunde, Bären und Schlangen inspirieren lassen, um seine ach so menschliche Donald, Mickey, Goofy, Baloo oder Kah auf der Leinwand zu schaffen!).

Da die Maske den natürlichen Gestus vergrößert, entstehen sofort Figuren auf der Bühne, die durch keine schau-spielerische Technik hergestellt worden sind, sondern durch das einfache Sein⁹ und dadurch glaubhaft und überzeugend wirken.

Die wiederholten Erfolgserlebnisse bringen den Student dazu, mehr und mehr zum eigenen spontanen Gestus zu stehen und sich jede "Schau" zu verbieten, weil er merkt, dass er nur damit eine positive Reaktion beim Publikum erzielen kann.

Nachdem jeder Student das eigene Tier mehrmals ausprobiert hat, werde ich die entstandenen Figuren zu zweit und zu dritt zusammenspielen lassen. Situationen werde ich dafür nicht geben: die reine Begegnung von solchen skurrilen Figuren wird genügen, um Reaktionen zu verursachen, die sofort eine Geschichte erscheinen lassen werden. Auch hier werde ich aber ständig an das Prinzip des "nicht spielen" erinnern, das das spontane, ehrliche Kinderspiel zum Theaterspiel verwandeln kann.

Das Tier selbst (das so zum bloßen Vorwand geworden ist) soll so lange wie möglich geheim gehalten werden, damit die Zuschauer die Möglichkeit haben, über die so entstandene neue Figur freier zu assoziieren.

Dieses Feed-back der Zuschauer ist ein wichtiger Teil der Arbeit. Jeder Zuschauer projiziert natürlich seine eigene Vorstellungswelt auf die Figuren auf der Bühne: es kann also nie von einer

⁹ Die deutsche Sprache ist –anders als die drei anderen europäischen Sprachen, die ich hier zum Vergleich heranziehe– mit dem Wort "**Schauspieler**" (It."Attore", Fr."Acteur", E."Actor") sehr irreführend. In den drei anderen Sprachen liegt die Betonung nicht auf die "**Schau**", sondern auf dem Handeln, auf die **Aktion**. Am treffendsten ist die englische Sprache mit dem transitiven Verb "**to act**" (a play, a character). Das Französische verwendet, hier wie das Deutsche, das Verb "**spielen**" ("**jouer** la comédie, un rôle"), während das Italienische das Verb "**tun**" gebraucht ("**far** teatro, **fare** una parte").

"objektiven" Wahrnehmung die Rede sein. Die Summe der (oft völlig konträren) Wahrnehmungen und Interpretationen ermöglicht jedoch dem Spieler, sich nach und nach ein klareres Bild über die Wirkung seiner gestischen Persönlichkeit nach außen zu machen.

Im Laufe von vier Semestern wird sich dieses Bild verfeinern, differenzieren und (mit der eigenen Selbstwahrnehmung ständig konfrontiert) dem Studenten einen neuen, offeneren, direkteren, selbstsichereren Umgang mit der eigenen Gestik ermöglichen.

III.2 Kontaktübungen

Eine Zeit lang werden die Masken bauseitegelegt. Die Arbeit konzentriert sich auf Übungen für die Vergrößerung und Verfeinerung der Aufmerksamkeit auf den (oder die) Spielpartner.

Dafür verwende ich Stöcke (1 m lang, 1 cm dick), die leicht genug sind, um mit einem Finger getragen zu werden. Ein Stock wird an einem Ende mit dem Zeigefinger eines Spielers getragen und am anderen Ende mit dem Zeigefinger seines Partners, mit genug gegenseitigem Druck, dass er nie zu Boden fällt. Der Stock wird so zur Verlängerung der beiden Finger und ermöglicht auf diese Weise den Kontakt zwischen den Partnern, jedoch ohne eine direkte körperliche Berührung. Abwechselnd übernimmt jeder der zwei Spieler die führende Rolle und bringt seinen Partner in Bewegung, nur durch die Veränderung des Druckes seines Fingers.

Die Übung wird erst mit offenen, dann mit geschlossenen Augen gemacht.

Durch diese Übung lernt der Student seine Fähigkeiten im Führen und Sich-führen-lassen kennen¹⁰; er lernt einerseits Wege zu finden, um seinen eigenen Willen dem Partner verständlich zu machen und durchzusetzen, andererseits, sich zu öffnen, um die Körpersprache des anderen verstehen zu können. Nach einiger Zeit wird die Übung zu einem sehr angenehmen Spiel zu zweit und es entstehen richtige, oft sehr schöne Tanzimprovisationen.

Nachdem jeder Spieler mit jedem anderen Teilnehmer der Gruppe konfrontiert wurde, wird dasselbe ohne Stöcke wiederholt, mit dem bloßen Kontakt der Handflächen, erst mit offenen, dann mit geschlossenen Augen.

Erst dann kommen die neutrale Masken wieder ins Spiel: die letzte Übung (die Führung mit der Handfläche bei geschlossenen Augen) wird auf der Bühne mit den Masken wiederholt, mit einzelnen Paaren, so dass der Rest der Gruppe zuschauen kann. Die Spieler, auf die Übung konzentriert (die, vor allem mit geschlossenen Augen, äußerste Aufmerksamkeit und Konzentration verlangt), vergessen die Bühnensituation und können - mit der Technik der Übung jetzt vertraut - ohne es zu merken, ihre eigene, persönliche Bewegungsqualität zeigen, die die Maske deutlich vergrößert.

Diese ureigene Bewegungsqualität (die immer verblüffende Ähnlichkeiten mit der des gewählten Tieres hat) wird dann als ein Wert betont, der nicht unterdrückt oder vernachlässigt, sondern bewusst gepflegt werden soll.

Die mit den Masken entstandenen Figuren werden in Gruppenimprovisationen (zu zweit, dann zu dritt, dann zu mehreren) miteinander konfrontiert.

Ziel dieser Übung ist zunächst die Kommunikationsfähigkeit der einzelnen Figuren zu erforschen, die sich im Kontakt miteinander noch erweitern und klarere Konturen annehmen.

Andererseits, da die Themen der Improvisationen nie von außen gegeben werden, sondern aus dem spontanen Kontakt der Figuren entstehen, wird ein Gruppenprozess in Gange gesetzt, der es ermöglicht, die Dynamik der Gruppe zu erforschen.

Jede Gruppe hat ihre eigenen Themen, die ihr ihren speziellen Charakter geben. Allgemeine Themen wie Macht, Leadership, aktive oder passive Funktion der einzelnen Teilnehmer innerhalb der Gruppe werden aber zwangsläufig jedesmal berührt.

Am Ende des ersten Semesters hat sich die Gruppe als solche normalerweise gefunden, gefestigt und schon klar definiert.

¹⁰ Das Wort "Führer" hat in der deutschen Sprache aus historischen Gründen immer noch einen negativen Beigeschmack. Interessant ist zu merken, dass deutsche Studenten bei dieser Übung oft Schwierigkeiten haben, ihre "Führernatur" zu akzeptieren. Wichtig scheint mir hier darauf hinzuweisen, dass beide Rollen, die aktive und die passive, geprüft und geübt werden sollten, um im Gleichgewicht gehalten zu werden.

Anmerkung- In dieser ersten Phase wird oft und mit Nachdruck auf den "Spielcharakter" (im Gegensatz zum "Darstellungscharakter") der Arbeit hingewiesen.

Das "Spielen" (wohl im Sinne vom **Kinderspiel**) wird als Methode angewendet, um den spontanen, sozusagen "privaten" Gestus jeder einzelnen Persönlichkeit zutage zu bringen.

Jeder weiß, wie schwierig es ist, "sich selbst" zu sein wenn man sich beobachtet weißt. Wie schon erwähnt, ist die neutrale Maske - die einerseits jede Lüge entlarvt und andererseits als Schutz dient - ein unersetzliches Mittel zu diesem Zweck.

Auf diese doppelte Funktion der Maske (gleichzeitig **maskierend** und **demaskierend**) werde ich in dieser Phase der Arbeit die Studenten aufmerksam machen. Auch werde ich mich, immer auf die praktische Erfahrung bezogen, mit dem **Konzept "Spiel"** in all seinen philosophischen, psychologischen, anthropologischen und historischen Aspekten auseinandersetzen ¹¹.

III.3 Der symbolische Gestus **und die unbewusste Repräsentation.**

*Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.*

Rilke *Sonette an Orpheus, XIX* ¹²

Anmerkung - Ich verwende hier das in der deutschen Sprache unübliche Wort "**Repräsentation**" anstelle der sinnverwandten Wörtern "Vorstellung" oder "Darstellung", da es das Konzept aus der Sicht der verschiedenen Forschungsgebiete der **Kognitiven Wissenschaft** umfassender verdeutlicht¹³.

Ferner auch deshalb, um es leichter mit seiner vielfältigen Verwendung in den lateinischen Sprachen (Fr. "**représentation**"; It. "**rappresentazione**", nicht zuletzt auch in der Theatergeschichte : "**Sacra rappresentazione**", "**Rappresentazione di anima e di corpo**") und mit dem englischen "**representation**" vergleichen zu können.

Für "Bühnendarstellung" werde ich also oft den Ausdruck "**szenische Repräsentation**" verwenden.

In der nächsten Phase der Arbeit werde ich die Studenten auf den **symbolischen Inhalt** der als Arbeitsmaterial verwendeten Tiere aufmerksam machen, und ihn mit der Selbst-Wahrnehmung der eigenen Figur, ihrer Charakterisierung auf der Bühne und ihrer allgemeinen Wahrnehmung in der Gruppe zu vergleichen.

Anmerkung - Die Auseinandersetzung mit der Tiersymbolik kann eine spannende, doch sehr Zeitaufwändige Arbeit sein. Es besteht die Gefahr, sich dabei in mythologischen oder gar tiefen-

¹¹ Siehe dazu, außer das schon erwähnte, bedeutende Werk Eugen Finks :

- I. Kostas Axelos, *Le Jeu du Monde* (1969), *Pour une Éthique problematique* (1972) und *Contribution à la Logique* (1977), alle bei Éditions de Minuit in Paris erschienen. Das Werk Axelos' ist, wenigstens teilweise, auch im Deutschen übersetzt.
- II. Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* (1938), im Deutschen in der Rowohlt's Enzyklopädie 1956 erschienen. Taschenbuchausgabe: re 435, rororo 1690.
- III. Jean Duvignaud, *Spectacle et Société* (1970), Éditions Denoël, Paris. Meines Wissens im Deutschen nicht übersetzt

¹² Zit, Bibliothek Suhrkamp, 1985, Seite 25.

¹³ Über die bahnbrechenden Neuentdeckungen der Kognitiven Wissenschaft vgl. :

Howard Gardner, *Frames of mind. The theory of multiple intelligences* und *The mind's new science*, beide Basic Books, Inc., New York 1983, 1985. Ferner auch: Daniel Goleman *Emotional intelligence*, 1996. Alle diese Texte sind auch im Deutschen erschienen und in den neunziger Jahren zu wahren Bestsellern geworden, sowohl in den USA wie auch in Europa.

psychologischen Spekulationen zu verlieren. Um diese Gefahr zu vermeiden, werde ich die Studenten vor allem auf den **alltäglichen Gebrauch der Symbolik** in der Werbung und in den allgemein bekannten Ausdrücken der verschiedenen Sprachen aufmerksam machen¹⁴.

Wenn aber einige Studenten sich für dieses Forschungsgebiet besonders interessieren, werde ich sie selbstverständlich dazu ermutigen und mit der Empfehlung von Fachliteratur unterstützen.

Damit wird mir die Gelegenheit gegeben werden, auf das Konzept von "Archetyp" hinzuweisen und auf dessen Einfluss seit der jungschen Tiefenpsychologie auf alle Geisteswissenschaften und manche Naturwissenschaften der Moderne¹⁵.

Auch wird es Sinn machen, auf die von der Semiologie neulich wiederentdeckten Poetik Gaston Bachelards hinzuweisen¹⁶ und ferner auch auf dessen Einfluss auf die Epistemologie von Michel Foucault¹⁷. Ich halte diese Auseinandersetzung mit den wesentlichen philosophischen Texten der Gegenwart für unvermeidlich, wenn man bewusst in seiner historisch-politischen Zeit leben will.

Danach wird erneut eine kurze Improvisationsphase mit den erarbeiteten Tierfiguren folgen (Gruppenimprovisationen), um die neuentdeckte Symbolik auf einer bewussteren Ebene in der praktischen Arbeit zu prüfen und damit die Figuren weiter differenzieren und vertiefen zu können.

III.4 Das zweite Tier

Diese Phase der Arbeit ist eine fröhliche, lachende, sehr kreative Zeit.

Oft entstehen über 20 Minuten langen, bühnenreifen und sehr differenzierten Szenen voll Spannung, mit Wendepunkten, Widersprüchen und überraschenden Lösungen.

Sobald die Kreativität nachlässt (was sich durch die verminderte Präsenz der Spieler und die Wiederholung der Situationen zeigt), werde ich die Studenten **wieder in den Zoo** schicken, um sich aus einem zweiten Tier neue Impulse zu holen.

Als Vorbereitung für diesen zweiten Zoobesuch werde ich sie nur daran erinnern, dass es in jedem guten Zoo nicht nur Säugetiere gibt (die erste Wahl eines Tieres ist meistens eben ein Säugetier), sondern auch **jede Art Vögel, Insekten und Fische**. Dieser Hinweis reicht normalerweise, um die Studenten zu ermutigen, sich ein noch fremderes Wesen als Vorbild auszusuchen.

Nach der Erfahrung mit dem ersten Tier, wird die Wahl eines zweiten zwangsläufig bewusster, zielgerichteter und weniger spontan sein, mit der Gefahr, artifiziell zu werden.

Der Wunsch zu gefallen, effektiv bei der Gruppe anzukommen oder ein bestimmtes Bild von sich zu geben spielt in dieser Phase der Arbeit oft eine große Rolle.

¹⁴ Siehe dazu das für die Entstehung der modernen Semiologie wesentliche Buch von Roland Barthes *Mythologies*, schon 1957 bei den Editions du Seuil erschienen (deutsche Übersetzung: *Mythen des Alltags*, Suhrkamp Verlag 1964).

¹⁵ Über die sicher nicht einfache tiefenpsychologische Theorie und Weltanschauung von K.G. Jung gibt es heutzutage eine zahlreiche Fachliteratur, die sich wissenschaftlich bemüht, diese Konzepte zu erklären, ohne sie zu banalisieren. Ein gutes Beispiel dafür:

- Andrew Samuels, Bani Shorter und Fred Plaut *Wörterbuch Jungscher Psychologie*, dtv 1991.

¹⁶ Einige Werke Bachelards sind auch im Deutschen erschienen:

- *Epistemologie. Ausgewählte Texte* und - *Die Poetik des Raumes* (beide im Ullsteinverlag, Nr. 3099 bzw. 3136) und - *Die Psychoanalyse des Feuers*, 1990 Fischer Wissenschaft Taschenbücher.

Die französische Originalausgabe seiner Auseinandersetzung mit der Symbolik der Elementen (1942 - *L'Eau et les Rêves*, 1943 - *L'Air et les Songes*, 1947 - *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, 1948 - *La Terre et les Rêveries du Repos*) ist bei der Librairie José Corti erschienen.

La Psychanalyse du Feu (1949) bei Gallimard.

¹⁷ Die französische Originalausgabe ist bei Gallimard erschienen: 1966 *Les mots et les choses*, 1969 *L'archéologie du savoir*, 1976 *Histoire de la sexualité*, Band 1. *La volonté de savoir*, 1984 Band 2. *L'usage des plaisirs* und Band 3. *Le souci de soi*.

Alle Werke Foucaults sind im Deutschen im Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft erschienen: 1974 *Die Ordnung der Dinge*, 1981 *Archäologie des Wissens*, 1983 *Sexualität und Wahrheit*, Band 1. *Der Wille zum Wissen*, 1989 Band 2. *Der Gebrauch der Lüste* und Band 3. *Die Sorge um sich*).

Es wird aber nicht nötig sein, den Studenten vor dieser Gefahr zu warnen: die demaskierende Funktion der neutralen Maske wird diese Gefahr schnell vermeiden lassen und jede Täuschung (oder auch Selbsttäuschung) entlarven.

Die negative Erfahrung der Entstehung einer artifiziellen, gewollten und damit wirkungslosen Figur wird im Gegenteil den Studenten noch mehr zum "ziellosten Spiel" ermutigen und ihn helfen, sich noch vertrauensvoller auf die Methode der absoluten Identifikation einzulassen, die die spontane Übersetzung des inneren Bildes in Gestus ermöglicht.

Mit dem zweiten Tier wird dieselbe Arbeit wie mit dem ersten wiederholt.

Schon bei der Entstehung der ersten neuen Figur aus dem Zustand der Identifikation wird jedem Zuschauer klar, wie vielfältig die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten eines spielenden Menschen sind : der Kollege, der noch gestern **stolz wie ein Löwe** sein konnte, erscheint heute **scheu und ängstlich wie ein Kaninchen, unbeholfen und kindlich wie ein Pinguin**, oder **bedrohlich und unberechenbar wie eine Spinne**.

Neue Figuren werden also entstehen. Sobald jeder Spieler seine eigene gefunden und befestigt hat (was wesentlich schneller geschieht, dank der Erfahrung mit dem ersten Tier), werde ich sie nicht wie mit den ersten zu zweit und zu dritt miteinander spielen zu lassen, sondern eine **neue Übung** vorschlagen :

die Studenten sollen sich an ihren ersten Figuren zurück erinnern und sie wieder auf der Bühne in Gruppenimprovisationen erleben. Dann, mittendrin im Geschehen und ohne die Aktion zu unterbrechen, sollen sie aber zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Wahl **das Bild wechseln** und sich in ihrem zweiten Tier identifizieren.

Die Übung, die auf Antrieb absurd oder gar unmöglich erscheint, funktioniert in der Regel ohne jegliche Schwierigkeit, zur Verblüffung der Spieler selber, die sie vollziehen.

Das körperliche, sinnliche Gedächtnis sitzt sehr tief und ist im Unbewussten verankert. Das sinnliche Bild muss nur angetippt werden, um schlagartig eine ganze imaginierte Welt entstehen zu lassen.

Wieder zeigt hier die neutrale Maske ihre verblüffende Fähigkeit, innere Bilder in konkreten, realen Figuren zu verwandeln.

So wird eine Reihe von Übungen gemacht, mit dem Ziel, **die beiden Figuren zu verbinden**.

Das immer schnellere Wechsel von eine Figur in die andere lässt eine **dritte Figur** entstehen - etwa eine "Kamelschlange", eine "Löwenmücke", eine "Katzenkrake" - die reicher und komplexer ist (da widersprüchlicher), als die beiden, woraus sie entstanden ist.

Es ist hier der entscheidende Moment, in dem der Student in seinem Körper versteht, dass **er selber mit seiner gestischen Persönlichkeit der Ursprung aller entstandenen Figuren ist**. Dieses "Aha Erlebnis" bringt ihn auf einer anderen Stufe des Bewusstseins und macht den Themenwechsel der nächsten Übungen möglich.

III.5 Das stille vegetative Leben und die Wahrnehmung der Seele

*Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend.*

...
*Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegen wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.*

Sie war schon Wurzel.

Rilke Orpheus. Eurydike. Hermes 18

¹⁸ Aus *Neue Gedichte* (1907) Inselverlag Frankfurt a.M., Insel Taschenbuch, 1976, Seite 70.

Die Studenten werden gebeten, sich mit der **Welt der Pflanzen** zu beschäftigen.

Da diese Phase der Vorbereitung in der Regel am Ende des zweiten Semesters (des Sommersemesters) beginnt, gibt es in den Sommerferien in der Natur genug Möglichkeiten, lebendige Erfahrungen zu sammeln. Alle Jahreszeiten bieten aber spannende Möglichkeiten, das Leben der Pflanzen kennen zu lernen, wenn man lernt, sie wahrzunehmen.

Wie bei der Arbeit mit den Tieren, wird jeder Student gebeten, sich ein Vorbild auszusuchen und sich damit zu identifizieren.

Das neue Thema wird den Bereich der Identifikationsmöglichkeiten um eine andere Dimension erweitern : durch die bewegliche Vorbilder war es bei den Tieren immer noch möglich, mehr oder weniger zu imitieren, während mit den scheinbar unbeweglichen Pflanzen der Student auf **seine eigene motorische Erfindungskraft** zurückgeworfen wird.

Weit entfernt davon, abstrakter oder weniger sinnlich zu werden, sind die Figuren, die aus der Welt der Pflanzen entstehen, erfahrungsgemäß dichter, intensiver, menschlicher, oft tragischer.

In den Gruppenimprovisationen mit den Tieren waren die Themen eher im Bereich der Aggression, der Verteidigung, des Überlebenstriebes geblieben. Der Konflikt entstand durch die Konfrontation mit der Außenwelt und mit dem Partner im Spiel.

Hier werden durch die Pflanzen Themen berührt wie **Einsamkeit, Suche nach innen, Licht und Schatten, Offenheit und Geschlossenheit, das Feuchte und das Trockene, männlich und weiblich, Leben und Tod** : der Konflikt entsteht in der Auseinandersetzung mit kontrastierenden Gefühlen, beide gleichzeitig in der Seele eines einsamen Wesens vorhanden.

Die wesenseigene Bisexualität der Pflanzen einerseits und der Jahreszyklus, dem sie unvermeidlich ausgesetzt sind, andererseits, führen zwangsmäßig zu diesen Themen.

Wenn die Tierbilder zu fleischlichen, sehr sexualisierten Figuren geführt hatten, zwingt also (paradoxerweise) das rein vegetative Leben der Pflanzen den Spielern dazu, **sich mit den Tiefen der eigenen Seele zu beschäftigen**.

Dank der Pflanzen wird das dritte Semester zu einer Zeit der **Meditation durch den Körper**, die zur tiefen, organischen, oft schmerzhaften Erfahrung anderer Dimensionen der eigenen Persönlichkeit verhilft.

Viele Tränen fließen im dritten Semester: Tränen der Erkenntnis, der Demut, manchmal auch der Dankbarkeit; Tränen, die in ihrer offen gelegten Einsamkeit keinen Trost bedürfen, sondern nur stilles Mitgefühl; Tränen, die ich mich hüten werde zu verhindern und die ich mir selber auch erlauben werde. Die Wahrnehmung der Seele kann nicht ohne Schmerzen stattfinden.

Durch das gemeinsame Erlebnis der Einsamkeit, entsteht im dritten Semester ein tiefes Gefühl der **Solidarität** in der Gruppe : die stille Erkenntnis einer und derselben Gattung zu gehören, die eines gemeinsamen, natürlichen Schicksal ausgeliefert ist; das Gefühl, dass die eigene Person nur im Bezug zu einer Gruppe von Seelenverwandten einen tieferen Sinn bekommt.

Es wird nicht nötig sein, diese Erkenntnis zu verbalisieren: das gemeinsame Schweigen wird hier eine viel deutlichere Sprache sprechen, als das Wort.

Wenn überhaupt, darf die Stille nur vom **poetischen Wort** begleitet werden.

Zu dieser Zeit werde ich bei der Gelegenheit die Begriffe: **Person, persönlich, Persönlichkeit**, unter die Lupe nehmen und mich mit der bewussten oder unbewussten Rolle der eigenen Selbstwahrnehmung und ihrer **Repräsentation nach außen** auseinandersetzen.

III.6 Das tiefe Gedächtnis und die Erfahrung der Zeit

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses desastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ?

Proust *À la recherche du temps perdu. I. Du côté de chez Swann*¹⁹

Durch die Auseinandersetzung mit der Welt der Pflanzen, auf der Suche nach Wege der Wahrnehmung ihrer neuen Vorbildern, werden die Studenten andere Sinne verstärkt benutzen müssen, als die für die Wahrnehmung der Tieren. Die Augen werden nun eine unwesentliche Rolle spielen; Tast- und Geruchssinn werden hervortreten.

Es ist allen durch die eigene Erfahrung bekannt, dass die Gerüche sich im Gedächtnis tiefer und dauerhafter einprägen, als allen anderen Sinneswahrnehmungen. So ruft das Wiedererkennen eines Geruches oft Bilder einer vergessenen, weit entfernten Vergangenheit zurück.

Auf der Suche nach Kontaktmöglichkeiten mit diesem anderen Lebewesen, die Pflanze, der Student, der sich tiefer auf seinen Geruch- und Geschmacksinn einlässt, kann oft Erinnerungsbrücken zu einfachen, elementaren Erfahrungen der frühen Kindheit schlagen, wie die Suche des Mundes nach Nahrung mit noch geschlossenen Augen, oder das Bedürfnis nach Schutz und Geborgenheit durch den Geruch- und den Tastsinn.

Die Identifikation mit dem Bild der Wurzeln, die mühsam und hartnäckig auf Nahrungssuche die Erde erforschen, und die körperliche Erfahrung dieser langsamen, konzentrierten Bewegung ermöglichen oft überraschende Entdeckungen im eigenen Gedächtnis.

Schon auf der Suche nach Pflanzenbilder in der freien Natur, im Wald oder auf der Wiese, waren die Studenten zwangsmäßig mit einer anderen **Zeitdimension** in Berührung gekommen.

Die scheinbare Unbeweglichkeit der Pflanzen Verhilft zu einer anderen, konzentrierteren Aufmerksamkeit, die eine deutliche **Verlangsamung der eigenen Gestik** hervorruft.

Das Erleben dieser extremen Verlangsamung der eigenen Motorik auf der Bühne verführt den Student zu einer neuen, differenzierteren **Wahrnehmung der Zeit**²⁰.

Die so genannte "**reale Zeit**" (die Zeit der Uhren, die lineare Zeit, die die Griechen **Chrònos** nannten, woraus in unseren modernen Sprachen Wörter wie Chronik, Chronologie, Chronometer und all die anderen entstanden sind, die davon abgeleitet werden) wird mit jener neuerlebten "**anderen Zeit**" verglichen, die als nicht weniger "real" empfunden werden wird.

Diese ist eine der wichtigsten Erfahrungen der ganzen Arbeit und ich werde die Gelegenheit nicht versäumen, die von ihr sensibilisierten Studenten auf die **philosophische Kategorie Zeit** aufmerksam zu machen.

Ich werde in diese Kurzfassung bei diesem Thema (das aber im Unterricht mit großer Sorgfalt behandelt werden muss) nicht lange verweilen können.

Sei hier nur erwähnt, dass die zwei Konzepte **Zeit** und **Raum** die Grundlagen jeder logischen oder auch nicht-logischen Denkweise sind: ohne sie wäre kein Denken, keine Wissenschaft, keine rationale Kommunikation möglich.

¹⁹ Bibliothèque de la Pléiade, nrf 1954, Tome I, Seite 45.

²⁰ Vgl. dazu der hervorragende psychologisch-philosophisch-poetische Seefahrerroman "Die Entdeckung der Langsamkeit" von Sten Nadolny, 1983 bei Piper Verlag erschienen und seitdem zum Bestseller geworden, in allen Sprachen übersetzt (Taschenbuchausgabe : Serie Piper Nr. 700, 1987-2005).

Die Zeit als **messbare Ordnung** (von der Kausalbeziehung allen Ereignissen bewiesen) ist das Fundament der experimentellen Wissenschaft von Galileo und Newton bis heute geblieben.

Nicht einmal Einsteins Relativitätstheorie hat die Linearität der Zeitordnung in Frage gestellt, sondern lediglich nur seine **Richtung** (nicht nur zwangsmäßig vom Vergangenen in die Zukunft) relativiert²¹.

Aristoteles' Definition der Zeit war "die Zahl der Bewegung dem davor und dem danach gemäß" ²² und identifizierte somit die Zeit mit der **messbaren Ordnung der Bewegung**.

Ähnlich auch die Stoiker, die die Zeit als "das Intervall der kosmischen Bewegung" ansahen ²³.

Diese Auffassung überwiegte auch im Mittelalter und kam unverändert in die Moderne mit Hobbes und Descartes. Locke und Berkeley übernahmen sie mit nur geringer Veränderung, Newton stellte sie als Fundament der Mechanik²⁴ und Leibnitz formulierte das selbe Prinzip mit der Definition "Die Zeit ist eine **Ordnung der Reihenfolgen**" ²⁵. Daraus wird Kant die **kausale Ordnung** ableiten²⁶. Bis auf die Berücksichtigung der Variante durch Einsteins Relativitätstheorie, bleibt Kants Auffassung der **Zeit als Kausalität** auch für die zeitgenössische Physik noch gültig.

Parallel zu dieser linearen, beinahe räumlichen Auffassung der Zeit, die die westliche Kultur, das rationale Denken und die Experimentelle Wissenschaft von den Griechen bis heute geprägt hat, ist aber zur Zeit des Hellenismus (III. Jahrhundert. n. Ch.) eine zweite Auffassung entstanden, die zu einer anderen, fast entgegengesetzten Denkweise geführt hat : **die Zeit als Intuition der Bewegung** oder als **erahntes Werden**.

Generell führt diese zweite Auffassung zur **Identifikation der Zeit mit dem Bewusstsein**.

Schon in der Lehre von Plotin (204 –269 n. Ch.) stand: "Außerhalb der Seele gibt es die Zeit nicht. Sie ist das Leben der Seele und besteht aus der Bewegung, womit die Seele von einem Zustand ihres Lebens zum anderen wechselt"²⁷.

Für Augustinus (354 -430 n. Ch.) "Es gibt nicht drei Zeiten: Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, sonder nur drei Gegenwarten: die Gegenwart der Vergangenheit, die Gegenwart der Gegenwart und die Gegenwart der Zukunft" ²⁸.

Im Idealismus des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. wird diese Zeitauffassung von Schelling (1755 – 1854) weitergetragen: "Die Zeit ist nichts anderes als der innere Sinn, der für sich selbst zum Objekt wird" ²⁹, und dann von Hegel (1770 – 1831): "Die Zeit ist das Prinzip selbst des Ich = Ich, des reinen Selbstbewusstseins" ³⁰.

Im XX. Jahrhundert. ist sie durch den französischen Philosoph Henri Bergson (1859 – 1941) weiter verarbeitet und vertieft worden.

Für Bergson ist die Zeit der Wissenschaftler eine zu "räumliche Zeit" und wiedergibt nicht die spezifischen Charakteren, die das Bewusstsein in ihr erkennt. Bergson identifiziert die Zeit mit der

²¹ Zur Einsteins Relativitätstheorie sind auch im Deutschen mehrere brauchbare populärwissenschaftliche Werke erschienen .
Erstmal ist aber Einstein selber zu lesen :

Albert Einstein – *Relativity: The Special and the General Theory* – Three Rivers Press 1995.

Deutsche Ausgabe : *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie* - Springer, Berlin 2001.

Ferner auch : A. Einstein/Leopold Infeld – *Die Evolution der Physik* - Rororo Science Sachbuch 1991

²² Aristoteles - *Physika* - IV, 11, 219 b 1

²³ Diogenes Laertes – VII, 141.

²⁴ Vgl. *Naturalis philosophiae principia* , I., Def. VIII.

²⁵ *Troisième lettre à Clarke*, Paragraph 4.

²⁶ Vgl. *Kritik der reinen Vernunft, Der Transzendentalen Ästhetik, Zweiter Abschnitt, Von der Zeit*.

²⁷ Plotin – *Enneades* III, 7. Plotin ist der Begründer des Neoplatonismus, das neben dem Aristotelismus sich durchs ganze Mittelalter erhalten hat, die Philosophie der Patristik (Augustinus) wesentlich geprägt und eine wichtige Rolle in der italienischen Renaissance gespielt hat.

Der Einfluss Plotins auf die westliche Denkweise reicht bis in die Moderne.

Von ihm sind im Deutschen übersetzt : *Seele, Geist, Eines.* und *Geist, Ideen, Freiheit.* Beide Meiner Verlag, 1990. Siehe auch : Jens Halfwassen – *Plotin und der Neuplatonismus* - Becksche Reihe Denker, 2004.

²⁸ Augustinus - *Confessionum Libri XIII* - XI, 20, 1. Zweisprachige Ausgabe Lateinisch-Deutsch : *Augustinus Bekenntnisse*, Insel Taschenbuch, Frankfurt. Siehe auch : N. Fischer / C. Mayer – *Die Confessiones des Augustinus von Hippo.* - Herder Verlag, Freiburg 2004.

²⁹ Schelling - *System des transzendentalen Idealismus* - Abschnitt III.

³⁰ Hegel - *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* - Paragraph 258.

Dauer des Bewusstseins, als ein ewiger Fluss, in dem jeder Augenblick absolut neu ist: **ein ständiger kreativer Prozess** ³¹.

Interessant ist zu bemerken, dass auch die zeitgenössische Spitzenwissenschaft sich dieser Zeit-Auffassung zu nähern scheint: siehe weiter unten die Werke von Roger Penrose (Fußnote 34).

III.7 Die szenische Repräsentation und die Erfahrung des Raumes.

Da es in unserer Denkweise die Konzepte Zeit und Raum so eng miteinander verbunden sind, schien mir nahe liegend zu sein, mich im theoretischen Unterricht weiter mit der **Kategorie Raum** zu beschäftigen. Um die theoretische Arbeit aber nicht wieder zu einer abstrakten Übung und damit zu einer rein intellektuellen Last werden zu lassen (wie es in den Hochschulen meistens üblich ist), konzentriere ich mich während dieser Arbeitsphase erneut intensiver auf die **praktische Arbeit**. Da in der praktischen Arbeit ab jetzt mehr und mehr um die **szenische Repräsentation** gehen wird, werde ich mich erstmal dem Bereich des **szenischen Raumes** nähern, um die Studenten erneut mit einer **praktischen Erfahrung** zu motivieren.

Für eine kurze Zeit wird also im dritten Semester, nach der Arbeit mit den Pflanzen, die neutrale Maske beiseite gelegt, um Übungen für eine praktische Erfahrung des Raumes zu ermöglichen, auch im psychomotorischen Sinn: Orientierungsübungen, persönliche Richtungen (rechts, links, vorne, hinten), absolute Richtungen (die vier Himmelsrichtungen, oben, unten), parallele Linien, Diagonalen, Zentrum, Kreis, Kraftpunkte der Bühne, bis zur komplexen **Symbolik des Bühnenraumes** ³².

Es werden also folgende Übungen angeboten:

1. - Wahrnehmung des Raumes (Gruppenübungen ohne Maske).
2. - Umgang mit dem szenischen Raum (Gruppenübungen ohne Maske).
3. - Raumsymbolik (gleichzeitig theoretisches Seminar und praktische Übungen ohne und mit Maske).

Anmerkung - Zu diesem Zeitpunkt wäre es auch sehr gut, ein Wochenendseminar mit Laura Sheleen organisieren zu können.

Laura Sheleen, Psychoanalytikerin, ehemalige Tänzerin, Choreographin und Gründerin der Pariser Bewegungsschule und Forschungszentrum "Le Théâtre du Geste", arbeitet seit Jahrzehnten an der Bewegung- und Raumsymbolik vor allem der westlichen Kulturen und Traditionen und leitet noch, trotz fortgeschrittenen Alters, Seminare in ganz Europa ³³.

Erst nach dieser sinnlichen Wahrnehmung des Raumes mit dem eigenen Körper wird der Student motiviert genug sein, um sich neugierig und voll von Fragen wieder dem theoretischen Bereich wenden zu können.

³¹ Die wichtigsten Werke Bergsons sind, in der Originalsprache: *Essai sur les données immédiates de la conscience*; *La Pensée et le Mouvement*; *Matière et Mémoire: essai sur la relation du Corps et l'Esprit*; *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Alle bei Presses Universitaires de France.

Im Deutschen erschienen: *Materie und Gedächtnis* - Meiner Verlag, 1991; *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen* - Luchterhand, 1991. Siehe auch: Gilles Deleuze – *Henri Bergson zur Einführung* - Junius Verlag, 2001.

³² Die Pionierinnen des amerikanischen Modern Dance, Martha Graham und Doris Humphrey, waren die ersten, die sich systematisch mit der Bedeutung des Bühnenraumes auseinander-gesetzt haben. Die Tänzerin und Choreographin Doris Humphrey vor allem hat sich ihr Leben lang der Studie des Bühnenraumes, seiner dramatischen Wirksamkeit und seiner Symbolik gewidmet. Ihr bedeutendes Buch *The Art of making Dances*, 1959 in New York erschienen, ist im Deutschen unter dem Titel *Die Kunst, Tänze zu machen* 1985 im Heinrichshofen's Verlag übersetzt worden.

³³ Über die Arbeit von Laura Sheleen sind in Frankreich zahlreiche Artikel in medizinischen und psychoanalytischen Zeitschriften erschienen. Im Deutschen ist 1987 ihr Buch *Théâtre pour devenir ... autre* (Paris 1983) unter dem Titel *Maske und Individuation* im Junfermann Verlag Paderborn erschienen; ferner, auch im Deutschen, *Maitrise Corporelle und menschliche Beziehungen* in Dr. H. Petzolds *Psychotherapie. Körperdynamik* (Sonderdruck).

Laura Sheleen ist, meines Wissens nach, die einzige, die eine ähnliche Forschung der Raumsymbolik wie die von Doris Humphrey auf ihre eigene, sehr persönliche Art weiterführt.

So wie vorhin mit der Kategorie Zeit wird man sich also jetzt auch mit der Kategorie Raum beschäftigen, was zwangsläufig zur Auseinandersetzung mit den neusten, atemberaubenden Entdeckungen der modernen Physik führen wird ³⁴.

III.8 Zurück zum elementaren Leben : die Berührung mit dem Geist.

Vier sind die Elemente, die Wurzeln aller Dinge:
Erde, Wasser, Luft und Feuer.

Auch die menschliche Seele ist aus allen vier gemacht.

Empedokles *Über die Natur* ³⁵

Wir sind somit am Ende des dritten Semesters gekommen.

Durch die Erfahrung der Identifikation mit der Welt der Pflanzen, hat nun der Student gelernt, freier mit inneren Bildern umzugehen, und mit ihrer Umsetzung in Haltungen, Bewegungen, Rhythmen, Reaktionen und Kontaktmöglichkeiten zwangsloser zu arbeiten. Sein Umgang mit der eigenen gestischen Persönlichkeit ist sicherer, bewusster, offener und mutiger geworden.

Im ersten Jahr hatte er sich, durch die erste Konfrontation mit der Bühnensituation mit dem prahlenden **Über ich** und durch die Triebhaftigkeit der Tiere mit dem verborgenen **Es** auseinandersetzen müssen.

Im dritten Semester hatte ihn die Welt der Pflanzen den Weg zur Wahrnehmung der Seele, zum Begreifen des **Selbst** und letztendlich zur Erkenntnis des eigenen **Individuums** als sozialer Wesen gezeigt.

Jetzt ist er bereit, sich einem neuen Feld zu nähern.

Die Identifikation mit einem der **vier Elementen** der westlichen Tradition, deren Symbolik noch weit in unsere moderne Kultur hineinwirkt, wird ihm die Möglichkeit geben, noch tiefer in seinem versteckten Potential zu greifen, sein Blickfeld durch die Erfahrung der unorganischen Materie zu erweitern und ihn erlauben, in Berührung mit der **geistigen Welt** zu kommen.

Wir werden auch hier mit sehr konkreten **Bildern** arbeiten (die Erde als Humus, Schlamm, Fels, Sand, Höhle; das Wasser als Ozean, Welle, Tropfen, Bach, Regen, Gewitter, Tau; die Luft als Atem, Zephyr oder Orkan, usw.) um die körperliche, sinnliche Erfahrung weiter zu ermöglichen, die diese Arbeit charakterisiert.

Die Auseinandersetzung mit dem symbolischen, **archetypischen** Aspekt der Figuren, die daraus entstehen, wird selbstverständlich erwähnt werden müssen. Ich werde mich aber auf diesem großen Thema der Tiefenpsychologie und der Anthropologie, das sehr viel Zeit in Anspruch nehmen könnte, nur so weit wie es nötig sein wird einlassen. Wie bei anderen großen Themen, wenn einige Studenten ein besonderes Interesse dafür zeigen, werde ich sie in diesem speziellen Gebiet der Forschung unterstützen. Der Faden der Reise darf aber nicht unterbrochen werden,

³⁴ Auch über dieses brisante Thema ist eine umfangreiche populärwissenschaftliche Literatur erschienen. Ausser dem Bestseller von Stephen Hawking *A Brief History of Time : From Big Bang to the Black Holes* – Bantam Books, New York 1988 (im Deutschen : *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums* - Rohwolt Verlag, Hamburg 1988, im Rororo Science Sachbuch seit 1993), seien wenigstens erwähnt : Roger Penrose *Shadows of the Mind* – 1995 ; *Emperors new Mind* – Oxford University Press 1990; *The large, the Small and the Human Mind* – Cambridge University Press 1997 (im Deutschen : *Schatten des Geistes - Computerdanken – Das Grosse, das Kleine und der menschliche Geist*, alle Spektrum Verlag 1995-2002)

Gert-Ludwig Ingold - *Quantentheorie. Grundlagen der modernen Physik* - C.H. Beck Verlag, München 2002; Dieter Hermann – *Antimaterie. Auf der Suche nach der Gegenwelt* – C.H.Beck Verlag, München 1999. Spannend auch : James Trefil – *Die Astrophysik der Dunklen Materie. Fünf Gründe warum es die Welt nicht geben kann.* – Rohwolt 1990 (die englische Originalausgabe erschien 1988 unter dem Titel *The Dark Side of the Universe* in New York).

³⁵ Empedokles (496-424 v.Ch) war sizilianer, aus Agrigent. Ausser der Theorie, dass alle Dinge aus den vier Elementen bestehen, vermutete er im Kosmos zwei entgegengesetzte Kräfte, von den Elementen unabhängig und im ewigen Kampf : Liebe und Hass, Freundschaft und Zwietracht.

Wir werden natürlich nicht die Kühnheit haben, das ganze Feld der vier Elementen auf der Bühne erforschen zu wollen: eine solche Arbeit würde Jahre in Anspruch nehmen.

Es wird vielmehr jedem die Entscheidung überlassen, sich länger und tiefer mit den verschiedenen Aspekten eines einzigen Elementes zu beschäftigen, oder auf der Suche nach dem "eigenen Element", zwei, drei, oder gar alle vier nur zu berühren.

In den Gruppenimprovisationen zwischen den Figuren wird jedenfalls der Kontakt mit allen vier entstehen können.

Die Begegnung mit den Elementen ist sicher die wichtigste Erfahrung der ganzen Arbeit.

Sich mit den elementaren Kräften der Natur identifizieren zu können ist nicht so selbstverständlich: wenn es aber einmal gelingt, geht diese Erfahrung nicht spurlos an einem vorbei.

Durch die Elemente erfährt der Student eine andere Art zu sein und zu kommunizieren: dichter, wesentlicher, direkter, elementarer eben, wie in jenen seltenen Momenten, in denen man die Gewissheit hat, mit sich selber im Einklang zu sein.

III.9 Die Begegnung der zwei Welten

Die Arbeit ist über eine Zeit von vier Semestern gedacht. Erfahrungsgemäß ist diese die organischste Zeit, um die volle Wirkung der neutralen Maske sich entfalten zu lassen.

Der wöchentliche Rhythmus ermöglicht die notwendigen Pausen zur Verarbeitung der emotionalen Erlebnisse.

Da die Arbeit keinerlei therapeutischen Absichten hat, und doch Bilder und Gefühle hervorruft, die tief im Unbewussten verankert sind, können diese regelmäßigen Pausen zwischen den Arbeitsstunden die gebotene Distanz vom emotionalen Erlebnis verschaffen.

Gegen Ende des zweiten Semesters, oder spätestens zu Beginn des dritten, wird dem Studenten bewusst, dass er sich in einem Prozess auf der Suche nach seiner Identität befindet. Die Reaktion darauf ist immer (ohne eine einzige Ausnahme in zwanzig Jahre und durch hunderte von Studenten) eine sehr positive: nach dieser Entdeckung wird die Arbeit mit vermehrtem Enthusiasmus wahrgenommen, als eine spannende, wagemutige, abenteuerliche Reise nach innen, in die eigene Vorstellungswelt, deren Reichtümer noch ganz zu entdecken sind.

Der betonte nicht-therapeutische, spielerische Charakter befreit die Arbeit von der ernsthaften Schwere einer existentiellen Suche nach sich selbst (die Unternehmen dieser Art mit therapeutischen Zielen oft begleitet), ohne jedoch oberflächlich zu werden. Im Gegenteil: der Student versteht mit der Zeit, **wie Recht das Kind hat, das Spielen so ernst zu nehmen.**

Schon nach einem Jahr ist die Maske ein zweites Gesicht geworden, eine zweite Haut, die der ganzen Gruppe gehört und doch immer personalisiert wird.

Sie wird jetzt eindeutig als **die Türe zu einer anderen Wirklichkeit** wahrgenommen; zu einer Wirklichkeit, die von der Realität des Alltags getrennt und doch nicht weniger wirklich als sie ist. Eine andere Wirklichkeit, die aber schon immer gegenwärtig war, mal sichtbar, mal versteckt, eben, **"hinter der Maske"**.

Die ganze Arbeit kann als eine imaginäre Reise betrachtet werden, die vielleicht mit der von Alice hinter dem Spiegel, oder eben von Odysseus auf der Rückkehr nach Ithaka vergleichbar ist. Bei unserer Reise bleibt jedoch die Sicherheit, jederzeit die Wellen des Ozeans verlassen zu können, oder den Sprung zurück auf diese Seite des Spiegels nach Belieben zu machen: **man braucht nur die Maske abzulegen.**

Die Tat, die Maske aufzulegen, um die Bühne zu betreten und sie abzulegen, um die Bühne zu verlassen, ist von Anfang an durch eine strenge Regel ritualisiert worden : immer mit dem Rücken zum Publikum.

Diese Tat ist das Übergangsritual, die das Überqueren der Schwelle zwischen den zwei Wirklichkeiten ermöglicht. Die Trennungslinie der zwei Welten ist die konventionelle Grenze

zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum, durch die Scheinwerfer sichtbar gemacht. Auf diese Linie (auf dem Proszenium) wurden die Masken am Anfang des Unterrichts immer gelegt: von dort hat sie jeder Spieler genommen, um die Bühne zu betreten und dort hat er sie wieder hingelegt am Ende der Improvisation.

Der Raum für das Wort (der Kommentar, die Rationalisierung, die Bewusstwerdung und die Analyse) ist immer außerhalb der Bühne gewesen, auf der Seite des Publikums (die Nichtspieler, die sich aber jeder Zeit in Spieler verwandeln konnten).

Diese strengen Regeln, die von Anfang an gültig waren (siehe **II.1 Das Spiel und seine Regeln**) sind nie in Frage gestellt worden und dienten als Struktur, als Rahmen, der der Arbeit ihren tieferen Sinn geben konnte.

Im vierten Semester, während der Arbeit mit den Elementen, entsteht in der Gruppe **der Wunsch** (nie ausgesprochen, doch immer deutlich spürbar), **diese zwei Welten**, von einer bloßen Konvention getrennt, **mehr zu verbinden** : jene dünne Trennungslinie durchlässiger zu machen oder gar zu brechen.

Ich habe mir angewöhnt, diesen Wunsch nicht sofort durch Verbalisierung aufzufangen, sondern mit Geduld zu warten, bis die Studenten selber ihn in die Tat umsetzen.

Die erste Regel, die gebrochen wird, ist immer die der räumlichen Trennung: sei es durch ein Versehen (eine maskierte Figur bricht in der Hitze des Spieles die imaginäre vierte Wand und landet ins Publikum), sei es durch die bewusste Provokation eines Teilnehmers, der mutiger oder rebellischer als die anderen ist (gewöhnlich um einen zuschauenden Kollegen ins Spiel zu holen).

Dieser **Verstoß gegen die Regel** (von der Gruppe oft mit Unruhe, manchmal sogar mit Unmut aufgenommen) wird von mir sofort aufgefangen, verbalisiert und als **Möglichkeit in die Regel integriert**, um dann mehrmals wiederholt werden zu können.

So bahnt sich langsam der Weg zur Bewusstwerdung, **dass der Bühnenraum, Ort der Bilder der Vorstellungswelt, ein mentaler Raum ist, der nicht unbedingt an einen bestimmten physischen Raum gebunden sein muss.**

Die andere Trennungslinie zwischen den zwei Welten: **die Maske, die man auf- und ablegt, ist schwieriger zu brechen.**

Die Maske wird als Sicherheitsfaktor wahrgenommen, der die zwei Welten sauber voneinander getrennt hält und eine vielleicht gefährliche Vermischung verhindert.

Es geschieht manchmal, dass in einer Gruppe auch diese Regel (die wichtigste, grundsätzlichsste der ganzen Arbeit) spontan gebrochen wird: **dass jemand innerhalb des Spieles die Maske ablegt.**

Das geschieht meistens in der Wut, als Zeichen der Rebellion, und verursacht immer einen wahren Schock in der Gruppe.

Auch dieser Verstoß wird sofort aufgefangen und als Möglichkeit in die Regel integriert.

Wenn dies passiert, ist die Gruppe für einen wichtigen, qualitativen Sprung in der Arbeit reif: für die **Auseinandersetzung mit dem Thema des Seins**, nicht nur auf der theoretischen Ebene der ontologischen Überlegungen, sondern direkt durch die emotionale Erfahrung im Spiel.

Mit dieser Gruppe wird es möglich sein, die Arbeit in diese Richtung fortzusetzen durch eine Reihe von Improvisationen über das Thema der "vom Spieler unabhängigen Person" (im Sinne Pirandellos) und über **die eigene Wirklichkeit der Welt der Bühne** ³⁶.

Anmerkung - Der Einfluss Pirandellos auf das Theater der Gegenwart ist so wesentlich, dass es nur mit dem von Shakespeare auf das moderne Theater vergleichbar ist.

Auf den italienischen Bühnen ist Pirandello immer noch der meistgespielte Autor. Seit den achtziger Jahren des XX. Jahrhunderts findet seitens einiger Avantgarde Regisseure (Luca

³⁶ Selbstverständlich ist hier (last but not least !) das ganze Werk von Luigi Pirandello zu erwähnen. Die italienische Gesamtausgabe seiner Romanen, seiner Erzählungen und seiner Theaterstücke ist bei Mondadori erschienen. Mehrere Übersetzungen im Deutschen

Ronconi und, vor allem, Massimo Castri) eine neue experimentelle Auseinandersetzung mit seinem dramatischen Werk statt, die spannende Ergebnisse hervorgebracht hat ³⁷.

Was Pirandellos literarisches Werk betrifft, die Studien von Philosophen, Psychologen, Soziologen und Geisteswissenschaftler der ganzen Welt könnten eine ganze Bibliothek füllen.

Seit der Verleihung des Nobelpreises und seit seinem Tod (1936) findet in seiner sizilianischen Geburtsstadt Agrigento jedes Jahr ein internationaler Kongress statt, über ontologische Themen der Gegenwart wie die "Persona" und das Problem der Identität im Zeitalter der Postmoderne (die Wichtigste Vorträge dieser Studientagen werden in der Originalsprache - meistens Englisch - jedes Jahr veröffentlicht ³⁸).

Mit diesen Themen habe ich mich auch 1997 als Gastdozent des Italian Department der Cambridge University während zwei Terms auseinandergesetzt.

III.10 Das Ende der Arbeit

Wenn dieser Prozess in der Gruppe nicht von selber eintritt, werde ich ihn jedoch auf keinen Fall erzwingen.

Wichtig ist aber, am Ende des zweiten Jahres zu einem organischen Abschluss zu kommen, um jedem die Möglichkeit zu geben, die angetretene Reise mit eigenen Mitteln fortzusetzen.

Zu diesem Zweck wird es notwendig sein, der Maske jenen etwas magischen Charakter zu nehmen, den sie im Laufe der Zeit zwangsläufig gewonnen hat, und sie wieder zu einem reinen Arbeitswerkzeug zu machen.

Eine einfache Übung hat dafür immer zu guten Ergebnissen geführt: **in den letzten Stunden wird man ganz ohne Maske arbeiten.**

Das heißt, dass der Student alle gewohnten Gesten des Rituals machen wird (die Maske vom Proszenium nehmen, sie mit dem Rücken zum Publikum aufsetzen und sich erst dann umdrehen, um das Spiel zu beginnen), mit dem einzigen Unterschied, dass **die Maske gar nicht da sein wird.**

Dank der langen Gewohnheit, wird der Student die sinnliche Wahrnehmung der Maske auf seinem Gesicht haben und so im Prozess der Identifikation nicht im Geringsten gestört sein.

In den nächsten Improvisationen wird auch dieser Trick nicht mehr notwendig sein : der Student hat auf der emotionalen Ebene verstanden, dass, so wie die Welt der Bühne nicht unbedingt von einem physischen Raum abhängig ist, auch der Zugang zu den inneren Bildern in der Identifikation nicht an das Objekt Maske gebunden ist.

Die Verbindung zwischen den zwei Wirklichkeiten, der des Alltags und der der Vorstellungswelt, wird also auch außerhalb des Unterrichts möglich sein und die gemeinsame Reise kann abgeschlossen werden.

Jeder Student wird seine eigenen Wege, seine eigenen Ausdrucksformen finden, die den fließenden Kontakt zwischen den zwei Welten, deren Schwelle er in sich selber trägt, aufrechterhalten werden.

Freiburg / Lugano, März 2005

³⁷ Vgl. dazu : Massimo Castri – *Pirandello ottanta* - Ubulibri, Milano 1981. Leider im Deutschen nicht Übersetzt.

³⁸ Mursia Editore, Milano

Ergänzungen zur Bibliographie

Außer den in den Fußnoten schon zitierten Büchern, hier noch einige Werke, die mir für diese Arbeit unentbehrlich waren und die in keine Hochschulbibliothek fehlen sollten :

Bertrand Russell - *History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day.*
4 Bände, Cambridge 1942

(Dieses sehr bekannte Buch ist mit Sicherheit auch im Deutschen übersetzt; ich finde ihn aber in keinem Katalog. Vergriffen? Auf Italienisch bei Mondadori erschienen).

Eric J. Hobsbawm - *Age of Extremes. The short Twentieth Century 1914-1991.*
Panttheon Books, 1994

Dt. Übers. : - *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts.*
Karl Hanser Verlag, München – Wien 1995 (Taschenbuch : dtv Nr. 30657)

Gregory Bateson - *Mind and Nature. A Necessary Unity.*
Gregory Bateson, 1979

Dt. Übers. : - *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit.*
Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1987

Arnold Hauser - *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.*
2 Bände, C.H. Beck Verlag, München 1954

Karl Kerényi - *Die Mythologie der Griechen.*
2 Bände, Ascona, 1955

Mircea Eliade - *Histoire des Croyances et des Idées religieuses.*
4 Bände, Payot, Paris 1976 - 1992

Dt. Übers. : - *Geschichte der religiösen Ideen.*
4 Bände, Herder Verlag, Freiburg 1978

Dazu eine ganze Reihe von Wörterbüchern und Herkunftswörterbüchern für die Verknüpfung der Sprachen Griechisch, Lateinisch, Deutsch, Italienisch, Französisch, Englisch, und Spanisch.
In erster Linie :

André Lalande - *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie.*
Presses Universitaires de France, Paris 1968

Nicola Abbagnano - *Dizionario di filosofia.*
UTET, terza edizione aggiornata Torino 1998

Duden, Band 7 - *Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache.*
Bibliographisches Institut, Mannheim/Wien/Zürich 1963

Tullio De Mauro - *Dizionario etimologico*
Garzanti Linguistica, Milano 2000

Liddell / Scott - *Dizionario illustrato greco-italiano*
Le Monnier, Firenze 1975

Conte/Pianezzola - *Dizionario della lingua latina*
Le Monnier, Firenze 2000-2004