

Auszug aus dem Buch
„Theater ohne Absicht“
Impuls Theater Verlag 2004

von Gunter Lösel
gunterloesel@hotmail.com

präsentiert von
Impro-theater.de - Das große Improvisationstheater-Portal
www.impro-theater.de

Kapitel 1:
Plädoyer für ein Theater ohne Absicht

Warum man sich nicht selber kitzeln kann.

Forscher haben die Frage untersucht, warum man sich nicht selber kitzeln kann und herausgefunden, dass unser Gehirn die Ursache des Kitzelns – die Bewegung der Hand und Finger- analysiert und, wenn es eine Eigenverursachung feststellt, den entsprechenden Reiz neutralisiert. Das Kitzeln hat also keine Wirkung. Aus demselben Grund wird niemand, der bei Verstand ist, sich selber einen Witz erzählen können.

Ist das nicht erstaunlich? Das Gehirn erkennt die Ursache, sieht die Wirkung voraus und neutralisiert sie.

Oder um es noch anders zu formulieren:

Man erkennt die Absicht und neutralisiert die Wirkung.

Dasselbe passiert, wenn man erwartet, gekitzelt zu werden. Dieselbe Berührung, die uns – wäre sie überraschend gekommen – zu einem Lachanfall gebracht hätte, verpufft wirkungslos, wenn wir die Absicht erkennen und innerlich darauf eingestellt sind.

Gegen erkennbare Absichten sind wir immunisiert und immunisieren uns immer weiter. Wir sind heute – glücklicherweise! – sehr viel weniger naiv als früher, weil wir in hoch manipulativen Umwelten aufwachsen. Wir durchschauen Absichten sehr viel klarer und früher.

Wie wir eine Handlung beurteilen, hängt – das haben Psychologen ausgiebig nachgewiesen – ganz wesentlich davon ab, ob wir eine Absicht erkennen oder unterstellen können. Wenn wir beispielsweise sagen, dieser oder jener habe etwas nur getan, um Aufmerksamkeit zu erregen oder um Geld zu verdienen, verliert die Handlung ihre Bedeutung. Das altruistische Handeln von Mutter Theresa büßt beispielweise viel von seiner Bedeutung ein, wenn man erfährt, wie viel Geld ihr Orden mittlerweile angehäuft hat. Es ist ausgesprochen wichtig, aus dem, was ein Mensch tut, herauszulesen, was er oder sie eigentlich wirklich vorhat und ihre wahren Motive zu erkennen.

Comedy ist der kollektive - und ziemlich anstrengende – Versuch einer Gesellschaft, sich selber zu kitzeln. Kurzfristig haben wir zwar einen aufheiternden Effekt, langfristig jedoch stellt sich das Gehirn darauf ein. Man erkennt die Absicht und ist verstimmt. Auf diese Weise betreibt die Komikindustrie im Moment einen massiven Raubbau an unserem Sinn für Humor. In den meisten Kulturprodukten ist heute eine Absicht zu erkennen – meist natürlich die Absicht, viel Geld zu verdienen – und viele intelligente Menschen wenden sich angeekelt ab.

Wir werden immun gegen Absichten wie wir immun werden gegen andere Erreger. Deshalb gehört die Zukunft einer Kultur der Absichtslosigkeit.

Absichtsvolles Theater

Das „herkömmliche“ Theater – das hört man von allen Seiten - befindet sich in einer Dauerkrise. Ich meine damit nicht den kontinuierlichen Zuschauerschwund und den Rückgang öffentlicher Unterstützung, sondern eine tiefe inhaltliche Krise. Es gelingt ihm nur mühsam, alte Stoffe wieder

aufzubereiten, oftmals ist die Anstrengung des Regisseurs das Einzige, was von einer verpoppten Klassikerversion im Gedächtnis bleibt. Es sind Versuche der Wiederbelebung und sie sind eigentlich rückwärtsgewandt und nostalgisch, sie schielen zurück auf die große Zeit des Theaters im 18. Jahrhundert, egal wie futuristisch sie daherkommen.

Neue Stoffe einzuführen scheint nahezu hoffnungslos zu sein. Nur hin und wieder dringt ein junger Autor durch und wird öffentlich besprochen. Neuinszenierungen erreichen fast kein Publikum und wenn, dann sind es verzweifelt provozierende Produktionen, die durch Tabuverletzungen von sich reden machen. Wir gewöhnen uns an Alles.

Das Problem ist meiner Meinung nach, dass sich das Theater zu sehr darauf versteift hat, Absichten zu verbreiten. Dies erscheint uns heute so selbstverständlich, dass ein anderes Theater kaum noch denkbar scheint. Und doch ist es geschichtlich ein sehr junges Phänomen. Das absichtsvolle Theater ist eine Erfindung der Neuzeit. Das Theater wurde – was durchaus nicht selbstverständlich ist! – zunehmend als Mittel begriffen, die Absicht des Autors und seiner Auftraggeber auszudrücken. Es fand Höhepunkte in der Vorstellung vom Theater als moralischer Anstalt (Schiller) oder vom Theater als Ort politischer Bildung (Brecht).

Mit dieser Entwicklung einhergehend war eine fortschreitende Disziplinierung der Schauspieler verbunden, die zwar deren gesellschaftliche Anerkennung nach sich zog (davor waren Schauspieler gesellschaftliche Außenseiter, von denen man sich abgrenzte), aber andererseits das Anarchische aus der Aktivität und der Existenz des Schauspielens verbannte. Dieser Verlust von Freiheit traf übrigens Deutschland besonders hart. Goethe hat zum Beispiel ganze Regelkataloge für Schauspieler entwickelt und durchgesetzt, um die Disziplinlosigkeit der Schauspieler zu brechen. Dies ist heute noch spürbar: Schauen Sie sich einen typischen deutschen Krimi an und Sie ahnen vielleicht, was ich meine. Die Schauspieler scheinen zu ächzen unter der Last einer schleppenden Pflichterfüllung. Sie strahlen keinerlei Spielfreude und Hoffnung aus.

(Das macht den eigentümlich depressiven Reiz deutscher Krimis aus. Das Publikum hierzulande erwartet natürlich nichts anderes und würde die Schauspieler für abweichendes Verhalten bestrafen...)

Aber Schauspiel ist immer noch in erster Linie ein **Spiel**. Es kann dazu dienen, das Bewusstsein vom Homo ludens herauszukitzeln.

Der Schaffensprozess am Theater oder beim Film ist heute immer ein Aneinanderstoßen und Bekämpfen von verschiedenen Absichten. Die Absichten von verschiedenen Berufsgruppen treffen aufeinander, bekämpfen sich, durchdringen sich, töten sich und befruchten sich (selten).

So stoßen aufeinander:

Absicht des Autors

Absicht des Regisseurs

Absicht des Produzenten

Absicht der Schauspieler/Dramaturgen

Absicht des Geldgebers

Etc

Durch Dominanz der einen oder anderen Absicht hat sich ein „Autorentheater“, ein „Regietheater“ oder ein „Ensembletheater“ herausgebildet und interessante Experimente hervorgebracht. (Bemerkenswert dabei ist, dass die Absicht der **Zuschauer** noch am wenigsten Beachtung fand...)

Viele, die innerhalb dieser Theater-Maschinerie arbeiten und ihre Absichten zu verwirklichen suchen, werden mir vermutlich darin zustimmen, dass es ziemlich ermüdend ist – für Schauspieler wie Publikum.

Im Grunde steckt hinter dem absichtsvollen Theater noch immer der Wunsch nach einem absichtsvollen Schöpfer, dessen Intention wir aus seinem Werk herauslesen können. Er wird mal verkörpert von einem genialischen Autor, mal von einem großen Regisseur. Unbewusst haben wir das Entstehen von Geschichten und Kunst an die Figur eines Schöpfers gekoppelt. Bis zum Mittelalter hielt man die Künstler jedoch für völlig uninteressant. Man kannte nur ihr Werk (und möglicherweise den, der es bezahlt hatte).

Meine These läuft darauf hinaus, dass es möglich ist, das Theater ganz transparent zu machen, so dass tatsächlich keine Absicht mehr erkennbar ist, sondern eine Ahnung entsteht von den Kräften, die das Universum in jedem Augenblick neu erschaffen.

Theater im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Das Theater hat noch keine gültige Antwort auf die Herausforderung von Film und Fernsehen gefunden. Es gefällt sich nach wie vor in Abgrenzung zu diesen Medien und in der Betonung der „zeitgemäßen Interpretation“ von Stücken, die deren ständig neue Inszenierung rechtfertigen soll.

Der „Live-Charakter“ von Aufführungen wird immer wieder bemüht, die „Atmosphäre des Hauses“, das „Erlebnis des Theaterbesuchs“. Dies verschleiert eine andere Tatsache: Dass nämlich das Theater wie wir es kennen genauso wie der Film eine Reproduktionstechnik ist - nur eine technisch weniger ausgereifte.

Ein Theater ist ein unglaublich komplizierter Mechanismus zur Reproduktion von Theaterstücken, also schriftlich fixierten dramatisierten Geschichten, mit dem Ziel, jeden Abend dieselbe Abfolge von Bewegung und Sprache ablaufen zu lassen. Das Theater hat in den letzten

Jahrhunderten mehrere Schübe von Disziplinierung durchlaufen, um die möglichst fehlerfreie Reproduzierbarkeit des Theaterstücks zu ermöglichen: Feste Texte, penibel einzuhaltende Spiel- und Probepläne, festgelegte Gesten, Sprachausdruck usw.

Diese aus dem Zeitalter der Mechanik stammenden Vorstellungen folgen dem Modell einer Spieluhr. Ziel ist die fehlerfreie Reproduktion.

Damit erscheint der Konflikt Theater/Film in einem neuen Licht: Eine alte Technik der Reproduktion kämpft gegen eine neue, perfektionierte Technik der Reproduktion. Die Fronten „Live-Erlebnis“ versus „medial vermitteltes Erlebnis“ sind in Wahrheit veraltet: Das Fernsehen vermittelt inzwischen wesentlich mehr Spontaneität und Live-Charakter, ja sogar bedeutend mehr Interaktivität als das Theater! Der Vorteil, ein lebendiges, hochgestimmtes Publikum vor sich zu haben, wird vom Theater gar nicht wirklich genutzt – abgesehen von einigen Nischen natürlich.

Wenn aber die Reproduzierbarkeit vom Film viel besser geleistet werden kann als vom Theater, stellt sich die Frage: Was soll dann noch Letzteres? Muss es verschwinden? Sich in eine Nische zurückziehen, wo es sich in aller Ruhe selber feiern kann? Zum Übungsfeld für Jungschauspieler werden, die später zum Film gehen? Zum letzten Treffpunkt des aussterbenden Bildungsbürgertums werden? Zum Instrument der Selbstvergewisserung für Gesellschaftsschichten, die sich ihrer ehemaligen Bedeutung beraubt sehen?

Warum nicht das ganze Projekt der Reproduzierbarkeit abblasen? Nicht etwa, weil es gescheitert wäre, sondern weil es bessere Methoden gibt? Warum nicht sich von diesem Ballast verabschieden und in eine neue Richtung blicken?

Es wäre also für das reproduzierende Theater möglicherweise Zeit für eine höfliche Verbeugung in Richtung Film, um sich den Dingen zuzuwenden, die **nur das Theater** leisten kann.

Herauszuarbeiten, was am Theater nicht der Reproduktion dient und diese Aspekte konsequent weiterzuentwickeln, wäre doch eine reizvolle Aufgabe, die langfristig dazu dienen würde, dem Theater zu einem neuen festen Platz innerhalb der Künste zu verhelfen. Das Theater, vom Ballast der Reproduktion befreit, könnte wieder fliegen.

Was übrig bliebe, wäre ein Theater, das eben nicht wie eine Spieluhr abläuft und kein standardisiertes Produkt ist.

Der Wunsch nach Reproduzierbarkeit

Der Wunsch nach Reproduzierbarkeit von Kunstwerken hat seinen Grund in der Ausweitung der Märkte für Kunst. Man kann schlichtweg mehr Menschen erreichen, wenn man ein Kunstwerk reproduziert. Mit der Digitalisierung von Kunstwerken hat die Möglichkeit der Reproduzierbarkeit einen neuen Höhepunkt erreicht. Natürlich sind ökonomische Interessen Transporteur dieses Wunsches nach Reproduktion und natürlich gebiert allein die technische Möglichkeit auch den Wunsch, diese anzuwenden. Aber es gibt noch andere, tiefere seelische Quellen für diesen Wunsch:

Theater als Ritual:

Eine Theatertheorie, vertreten beispielsweise durch Antonin Artaud, beschreibt das Theater als ein Ritual, das ursprünglich mit religiösen Ritualen verwandt und verknüpft war. In dieser Funktion ist das Theater auf exakte Wiederholung eines bestimmten Ablaufs angewiesen, denn nur das Wiedererkennen gibt den Teilnehmern des Rituals das Gefühl von Sicherheit und Weltkontrolle, das sie darin suchen.

Auch Kinder machen in ihrer seelischen Entwicklung – so um das 4. LJ – eine zwanghafte Phase durch, in der jede Variation beim Vorlesen eines Kinderbuches heftigen Protest auslöst. Das verliert sich normalerweise wieder.

Das Ritual steht im Dienst der Angstabwehr. Man kann es betrachten als eine Art Zwangshandlung zur Reduktion von existentiellen Ängsten.

Wiederholungen, das sagt uns die Entwicklungspsychologie, sind die elementarste Form von Realität. Sie bedeuten im Leben des Säuglings erste Erfahrungen von Konstanz, Sicherheit und Verlässlichkeit. Deshalb bleibt der Mensch sein Leben lang empfänglich für Rituale: Wiederholte, stereotype Abfolgen, die durch ihre Monotonie die Nerven beruhigen und eine elementare Form von Wirklichkeit erzeugen.

Es entsteht ein Gefühl von Geborgenheit und Sicherheit.

Nun ist unsere Zeit aber wesentlich dadurch bestimmt, dass sie Rituale abschafft. Seit die katholische Messe als allgemeingültiges Ritual ausgedient hat, sind festgelegte Rituale zunehmend zurückgedrängt worden zugunsten von Formen, die durch den Moment inspiriert sind oder zumindest Raum dafür lassen. Wir haben eine allgemeine Entwicklung weg von starren Abläufen zu flexibilisierten Abläufen hinter uns. Da wollen wir wenigstens in der Kultur immer Dasselbe sehen, um uns unserer selbst zu vergewissern und Ruhe und Geborgenheit zu erleben. So wird das Theater zu einem Ort regressiver Wünsche nach

Schutz und mütterlicher Geborgenheit. Im Halbdunkel und auf weichen Polstersitzen – in Nachahmung der Kinos - lässt sich vergessen wie groß das Tempo der Zerstörung von Verlässlichkeiten draußen geworden ist. Dass Theater auch ein Ort progressiver Wünsche nach Individualisierung und Freiheit sein kann, wird schon durch das Setting des Reproduktionstheaters verneint, ganz egal wie progressiv sich der Regisseur geben mag!

Man wird einwenden, dass die Zuschauer ein Stück ja nur einmal sehen, also von der Wiederholung gar nichts mitbekommen. Das ist nicht wahr. Der Ritualcharakter des Stückes wird von den Schauspielern sehr stark erlebt und transportiert durch die Art wie sie auf der Bühne agieren- sei es durch die Ökonomie ihrer Bewegungen und Stimmführung, sei es durch das Spektakel der perfekten Umbauten, die den beruhigenden Eindruck einer gutgeölten Maschinerie vermitteln. Der Subtext eines jeden Reproduktionstheatertextes ist: „Keine Angst, nichts Neues unter der Sonne!“

Das Theater sollte sich von der Funktion des Rituals befreien. Es klebt dadurch zu stark an den regressiven menschlichen Bedürfnissen, statt einen Raum zu schaffen für Wünsche, Hoffnungen und die Großartigkeit des menschlichen Geistes.

Anderswo sind zunehmend Prozesse in den Focus getreten, die nicht exakt vorhersehbar sind: In der Quantentheorie, der Chaostheorie, den Sozialwissenschaften, den Systemwissenschaften. Alle hantieren nicht mit Kausalitäten sondern mit Wahrscheinlichkeiten. Sogar das einzelne Atom bewahrt sich seine Freiheit, wo im Raum es sich gerade befindet. Und gar der Mensch! Er bringt die kausal denkenden Sozialwissenschaftler zum Wahnsinn: Er entzieht sich jeder Festlegung, tut nicht, was er immer getan hat, tut nicht, was er angekündigt hat, tut nicht, was er von anderen erwartet, und tut etwas anderes als er glaubt zu tun. Kurz: er entzieht sich dem deterministischen Kausalitätsmodell, wo er nur kann. Da das Individuum ein widerspenstiges Wesen mit einem freien Willen ist, kann man niemals ganz sicher sein, was es als nächstes tun wird, eine Tatsache, die vielleicht Statistiker und Verhaltensforscher bedauern, von allen anderen aber eher begriffen wird als Freiheit des Menschen, als der menschliche Kern des Wesens Mensch.

Das Theater von dem hier die Rede sein soll, bemüht sich um diesen Kern des Menschen, experimentiert damit und versucht, ihn sichtbar zu machen. Wenn ein Zuschauer aus dem Theater geht und erstaunt ist über den Reichtum des menschlichen Geistes, dann hat die Vorführung

ihren Zweck erfüllt. Der Subtext des Improvisationstheaters ist „Whow, was haben wir denn da!“.

Absichtslosigkeit

Was geschieht, wenn wir aus dem Theater alle Absicht wegnehmen? Bei mir persönlich geschah Folgendes: Ich habe zum ersten Mal seit Jahren wieder herzlich gelacht. Mir wurde klar, wie entsetzlich bemüht unsere Unterhaltungsindustrie vorgeht und wie unendlich müde mich das gemacht hatte.

Plötzlich wurde die Welt wieder farbig und lebendig und unvorhersagbar.

Das Publikum in Deutschland hat das Theater mit bewundernswerter Geduld und etwas übertriebener Andacht durch seine Krisen begleitet. Die absichtsvollen, pädagogischen Theaterexperimente der 70-er und 80-er haben viele Zuschauer verschreckt. Wer kulturell interessiert sein wollte, musste leiden und das haben viele verständlicherweise nicht mitgemacht. Daher kommt es, dass die „gebildeten“ Zuschauer sich heute mit einem gewissen Masochismus aufbereitete Klassiker und depressive moderne Stücke ansehen - Dinge, die eigentlich kein sensibler Mensch sehen will- während der Rest zuhause auf dem Sofa sitzt und sich der Bilderflut aus dem Fernseher ergibt.

Aber meine Kritik zielt nicht auf einen hohlen, narzisstischen und inzestuösen Theaterbetrieb, sondern auf das absichtsvolle Theater an sich. Es ist eine hochentwickelte Technik der Reproduktion, die von der Zeit bereits überholt worden ist – ähnlich wie die Kunst der handschriftlichen Vervielfältigung durch die Einführung des Buchdrucks überholt wurde.

Die Frage ist, radikal formuliert:

Warum soll ich mir überhaupt etwas anschauen, das vorhersagbar und vorherbestimmt ist?

Gehört die Zukunft nicht den Techniken, die Prozesse des Entstehens sichtbar und verständlich machen?

Die Prozesse des Entstehens sichtbar machen

Heute kann man erleben, dass ein Zuschauer aus dem Kino oder Theater tritt und etwa sagt:

„Bisschen simpel gestrickt aber wirklich gut gemacht!“

Und dann diskutiert er über die Leistungen der Schauspieler, Regisseure, Musiker usw.

Früher hätte ein Zuschauer sich nicht überlegt, wie ein Theaterstück **gemacht** ist, sondern hätte sich in aller Unschuld der Illusion der Erzählung überlassen. An dieser Tausende von Jahren funktionierenden Erzählweise blieben die Menschen bis zur Moderne haften und lösten sich erst langsam davon. Die Reflexion über die Produktion war ein rein professioneller Standpunkt, den nur Kollegen und Kritiker einnahmen. Heute ist dieser Prozess der Loslösung von den Inhalten und der Entstehung einer Metaebene weitgehend abgeschlossen und jeder Zuschauer trägt einen Profi in sich, der nicht nur die Geschichte betrachtet, sondern auch „Wie es gemacht ist“ – also die Geschichte ihrer Entstehung.

Lang vorbei die Zeiten, in denen Bertold Brecht den Verfremdungseffekt einsetzen konnte, um das Publikum aus seiner Illusion zu reißen. Kein Mensch taucht heute noch so in eine Geschichte ein wie früher und es ist dem modernen Zuschauer ein Leichtes, zwischen den Ebenen hin und her zu wechseln.

Dies ist einerseits traurig, andererseits ermöglicht es einen neuen Genuss, der gleichzeitig auf mehreren Ebenen stattfindet. Der heutige Fernsehzuschauer sieht neben der ablaufenden Geschichte gleichzeitig die Leistungen der Schauspieler, der Kameramänner und der Regie. Er hat einen quasi professionellen Blick auf das Material.

Für die neuen Erzählformen heißt das: Der Focus der Aufmerksamkeit wird immer mehrschichtiger. Während früher nur der Inhalt der Geschichte hineinpasste, trat im 20. Jahrhundert zunehmend der Künstler in den Vordergrund. Die Person, die Kunst fabrizierte, wurde genauso interessant, vielleicht sogar interessanter als das Werk. Man kann dies nicht einfach als einen Auswuchs der kapitalistischen Unterhaltungsindustrie wegerklären, die mit ihrem Starkult eine Menge Geld scheffelt, sondern muss darin auch die veränderte Erzählweise erkennen. Der Starkult wurde letztendlich von Künstlern erfunden, die erkannten, dass diese Metaerzählung zu ihrer Kunst dazugehörte. Die Musik der Beatles ist großartig. Ihre Geschichte ebenfalls. Beides zusammen macht erst das Erlebnis Beatles aus. Der Künstler tritt gleichberechtigt neben sein Werk.

Diese Entwicklung wird noch weiter gehen. Es wird in Zukunft neben dem Werk und dem Künstler noch eine dritte Erzählebene geben: den Prozess des Schaffens. Es wird für die Zuschauenden zunehmend interessanter werden, dem Künstler bei der Arbeit zuzuschauen. Er kann drei Ebenen der Geschichte gleichzeitig in sich aufnehmen und verarbeiten: Das Werk, den Künstler und den Prozess des Schaffens.

Der nächste, konsequente Schritt wird darin bestehen, die Quellcodes offen zu legen, das geheime Programm, nach welchem der Künstler arbeitet. Also tritt neben die faszinierende Figur des Künstlers noch das, woraus er seine Inspiration schöpft und wie er arbeitet.

Das klingt weit entfernt, wie eine avantgardistische Kunsttheorie, ist aber bereits Realität: Wenn wir heute eine DVD mit einem Film kaufen, kriegen wir fast immer eine weitere Geschichte geliefert: „The making of...“. Darin sehen wir Interviews mit den Darstellern und Machern, nicht verwendetes Material, ursprüngliche Versionen etc. Die Hersteller haben also ohne großes Aufsehen zu verursachen, bereits auf dieses neue Publikumsinteresse reagiert. Sie legen den Herstellungsprozess offen und machen daraus eine weitere Geschichte.

Geschichten werden so als konstruierte Realitäten zunehmend durchschaubar und dieses Durchschauen bedeutet eine neue Qualität des Zuhörens und Zusehens.

Hier ist das Improvisationstheater seiner Zeit voraus, weil es den Prozess des künstlerischen Schaffens immer schon mitbetont und offen legt. Es stellt eine permanente „Work in progress“ Situation dar. Es ist daher schon da, wo der moderne Zuschauer sich hinbewegt. Das Improvisationstheater liefert das „Making of...“ genauso mit wie das moderne Kino, nur noch konsequenter und, wie ich finde, sympathischer.

Obwohl das Improvisationstheater sehr alte Wurzeln hat, ist es gleichzeitig eine absolut moderne Erzählform – und sein Erfolg zeigt, dass die Zuschauenden dies zu schätzen wissen, dass sie spüren, dass hier neue, gültige Erzählformen entstehen.

Gesellschaftlicher Hintergrund:

Risikovermeidung

Wir leben in einer Gesellschaft, die das Risikomanagement zum zentralen Lebensthema und zum Selbstzweck erhoben hat. Klug soll der Einzelne sein Schiffchen an realen oder phantasierten Gefahren vorbeisteuern.

Oder noch besser ganz im Hafen bleiben.

Wie die Großmutter meines Freundes Paul sagte:

„Junge, halt dich raus, dann gerätst du in nichts rein!“

Aber natürlich **wollte** Paul in Dinge reingeraten.

Risikofreude ist so ziemlich in allen Ländern mehr geschätzt als in Deutschland. Bewundern sollten wir den Abenteurer, nicht den Vorsichtigen. Statt Versicherungen bräuchten wir Entsicherungen. Das Improvisationstheater vermittelt Kühnheit und Risikofreude. Wer sich eine Weile mit dieser Form von Theater beschäftigt wird sich plötzlich bewusst, wie viel Zeit er oder sie damit verbringt, Dinge zu verhindern statt sie zuzulassen.

Inseln der Verantwortungslosigkeit

Wir haben einen Grad der Selbstkontrolle erreicht, der uns krank macht und uns die Energie raubt. Im Unterschied zu früher sind uns viel mehr Risiken bewusst und wir müssen sie "managen". Ein funktionierendes System hat jedoch immer etwas Trauriges. Unbewusst sabotieren wir dieses System.

Eine Gesellschaft hochkontrollierter Individuen muss Räume bilden, in denen exakt umgekehrte Regeln gelten, verkehrte Welten, schwarze Löcher, Inseln der Verantwortungslosigkeit.

Karneval, Drogen und Urlaub sind solche Löcher in der gestrafften Struktur des modernen Lebens. Aber auch Krieg und alle Arten von Ausnahmeständen. Die meisten Menschen genießen Ausnahmestände mehr als sie sich zuzugeben trauen würden. Inseln der Verantwortungslosigkeit sind Luftröhrenschnitte, damit wir wieder Luft bekommen. In der äußeren Welt wie in der inneren Welt stellt sich die Frage: Wie viel Wildnis lassen wir übrig in unseren künstlichen Landschaften?

Improvisationstheater sollte eine Insel der Verantwortungslosigkeit sein. Dazu muss es frei von Absichten bleiben.

Kampf um Aufmerksamkeit

Es ist seltsam, dass unsere Gesellschaft noch immer nicht bemerkt zu haben scheint, dass Aufmerksamkeit zu den Ressourcen gehört, die nicht vermehrt werden können – ähnlich wie Grund und Boden. Wenn wir einer Sache Aufmerksamkeit schenken, ziehen wir sie von etwas anderem ab. Mit solchen Ressourcen muss man, das weiß jedes Kind, besonders vorsichtig umgehen.

Wir erleben im Moment einen erbitterten Kampf um die Ressource Aufmerksamkeit. Werbung, Theater, Fernsehen, Film, Musik, Literatur, Familie, Beruf, Freunde, Kleidung, Konsum, Wirtschaft, Politik – alles

schreit nach mehr Beachtung und konkurriert um Plätze im Focus unserer Aufmerksamkeit.

Da diese Ressource aber wie gesagt nicht wirklich vergrößerbar ist, erleben wir einen Verdrängungswettbewerb. Die Informationen konkurrieren, da sie keinen Raum vorfinden, um die Zeit im Bewusstsein. Sie schieben sich aufdringlich in den Vordergrund und halten sich dort nur sehr kurz. Das führt zu einer Beschleunigung der wechselnden Inhalte der Aufmerksamkeit.

Daraus resultieren neue Werbestrategien und eine Kurzlebigkeit von Inhalten, die es vorher nicht gab. Es entsteht auch ein Mangelsyndrom: Wir haben das Gefühl, den Dingen, die uns wichtig sind, nicht genügend Aufmerksamkeit schenken zu können.

Gleichzeitig scheint es, als werde uns nicht genug Aufmerksamkeit geschenkt. Dieses Gefühl ist natürlich richtig: Zu viele Dinge konkurrieren um die Aufmerksamkeit derer, die wir lieben. Nur in seltenen Augenblicken haben wir sie ganz. Der Kampf um Aufmerksamkeit beginnt in den Familien zwischen den Geschwistern und endet im weltweiten Show-Business.

In diesem Sinne leiden wir alle an einem doppelten Aufmerksamkeits-Defizit-Syndrom: wir sind unfähig, uns die Aufmerksamkeit der anderen zu holen, und unfähig, selber Aufmerksamkeit zu geben.

Was im individuellen Bewusstsein passiert, geschieht parallel im öffentlichen Bewusstsein. Es sind virtuelle Bühnen ungeheuren Ausmaßes entstanden. Jeden Abend verfolgen zig Millionen dieselben Programme im Fernsehen und die Konzentrationsprozesse gehen weiter und weiter.

Auf diesen Bühnen ist die Zeit unendlich kostbar. Für Fehler ist kein Platz. Die Unterhaltung kommt als fertiges und optimiertes Produkt in diesen Raum und muss sich dort bewähren. Eine gewaltige Industrie beschäftigt sich ausschließlich mit der Optimierung medialer Produkte. So geschieht die Entwicklung von Stoffen hinter verschlossenen Türen und in geschlossenen Insiderkreisen. Das Interesse der Menge an diesen Entwicklungsprozessen wird durch eine oberflächliche Boulevardpresse bedient, wirkliche Teilhabe dadurch umso effektiver ausgeschlossen. Wie in anderen Bereichen der Industrie erleben wir eine Entkopplung von Herstellung, Vermarktung und dem Produkt selber.

Die meisten Stars können sich in diesen Bereichen verdichteter Zeit nur kurzfristig halten. Früher waren Stars so lange am Himmel, dass man sich an ihnen orientieren konnte. Heute verpuffen sie wie Feuerwerkskörper, nachdem sie kurz aufgeleuchtet (und innerhalb

kürzester Zeit viel Geld verdient) haben.

Die Massenmedien formen die Sehgewohnheiten der Zuschauer. Diese Gewohnheiten entwickeln sich in Richtung **Passivierung** und **Beschleunigung**. Das geschieht nicht, weil Massenmedien böse sind, sondern weil die Aufmerksamkeit eine nicht vermehrbare Ressource ist. Es entstehen gewaltige virtuelle Bühnen, welche die Aufmerksamkeit von Millionen Zeitgenossen binden, was die Verknappung noch vorantreibt.

Ein nachhaltiger Umgang mit Aufmerksamkeit

Wenn man heute mit einem Improvisationstheater vor ein Publikum tritt, muss man zuerst die Ängste der Zuschauer zerstreuen, sie hätten sich auf einen langweiligen, nichtssagenden Abend eingelassen. Sie haben Angst, dass man ihnen die Zeit stiehlt – und sie haben völlig recht mit dieser Angst, denn es existiert tatsächlich eine gewaltige Industrie von Zeitdieben. Dieser Zeitdiebstahl ist in großem Maßstab nur durch Reproduktion zu erreichen.

Das Theater befindet sich in Konkurrenz zu anderen Magneten der Aufmerksamkeit. Der gesellschaftliche Prozess konkurrierender Aufmerksamkeitsmagneten ist nicht reversibel. Aufmerksamkeit wird also ein knappes Gut bleiben. Ein neues Theater wird dieser Tatsache Rechnung tragen müssen.

Gibt es einen nachhaltigen Umgang mit der Ressource Aufmerksamkeit?

Nachhaltigkeit bedeutet, dass man nur soviel entnimmt, wie „wieder nachwächst“. Im Fall der Ressource Aufmerksamkeit könnte man sagen: Ein Kulturprodukt, welches die Neugier und aktive Verarbeitung anregt, geht fair und nachhaltig mit der Aufmerksamkeit um; ein Kulturprodukt, welches passiv macht und die Neugier reduziert, geht ausbeuterisch mit der Aufmerksamkeit um.

Eine neue Form von Fairness könnte aus diesen Gedanken entstehen: Es ist fair, dem Zuschauer etwas zu geben, was seine eigenen Fähigkeiten vergrößert. Das heißt, man muss die Geschichten so erzählen, dass sie die Fähigkeit des Zuschauers zum eigenen spontanen Erzählen verbessern. Dann können die Geschichten das Publikum aktivieren statt es zu passivieren.

Beim Improvisationstheater erleben die Spielenden genauso viel wie ihr Publikum. Sie spulen nichts Gelerntes herunter. Es entsteht eine neue, symmetrische Beziehung zwischen Spielenden und Zuschauenden.

Statt das Produkt zu verkaufen, wird die Möglichkeit gegeben, an einem Prozess teilzunehmen und ihn mitzuerleben. Das Stück, das Produkt, steht nicht mehr zwischen Zuschauenden und Spielenden.

Indem das Theater auf die Möglichkeiten der Reproduktion und auf definierte Absichten verzichtet, steigt es aus dem Kampf um die Aufmerksamkeit in gewisser Weise aus. Man kann damit keine riesigen Menschenmengen erreichen, man spielt nicht für die Quote, sondern für den Einzelnen. Und für den Einzelnen ist es wichtig, die spontane Fähigkeit zum Erzählen zurückzuerlangen, damit er oder sie nicht dauerhaft zum Objekt des Erzählens wird, sondern zum Subjekt seiner eigenen Geschichten.

Die Spielenden und die Zuschauenden begeben sich auf den gleichen Weg, investieren gleichviel Zeit und kommen den Geheimnissen des Abends gemeinsam näher.

Spontanes Erzählen

Während meiner Zeit als Therapeut wurde mir zunehmend klar, dass es unerträglich langweilige Patienten gibt. Sie können nicht mal die eigene Tragödie so erzählen, dass wir ihr Aufmerksamkeit schenken. Sie sind hundsmiserable Erzähler.

Zuerst versuchte ich diese Erfahrung zu ignorieren: Immerhin ist Langeweile ein Gefühl, das man als Therapeut nicht haben zu dürfen glaubt und wenn die Gedanken abschweifen, hadert man eher mit der eigenen Unfähigkeit zuzuhören als mit der Unfähigkeit des Klienten, seine Geschichte gut zu erzählen. Schließlich sind die Klienten nicht dazu da, uns zu unterhalten.

Ich stellte aber auch fest, dass erfolgreich behandelte Klienten zu besseren Erzählern wurden: Sie nahmen die eigenen Gefühle ernster, folgten einem Erzählstrang, konnten Spannung auf und abbauen und sich viel besser in die Zuhörer hineinversetzen. Das brachte mich auf die Idee, dass

es sich beim Erzählen um eine Art Grundfähigkeit handelt, die sehr eng mit psychischer Gesundheit verbunden ist.

Starke Individuen können gut erzählen. Sie binden die Aufmerksamkeit der Gruppe auf eine angenehme Weise und ohne jemanden zum Zuhören zu zwingen. Selbst kleine Ereignisse werden bei ihnen interessant und lebendig. So stellen sie ihr eigenes Erleben immer wieder der Gruppe zur Verfügung und bleiben in engem Kontakt mit ihrer Umgebung. Gute Erzähler sind uns innerlich nah.

Wer gut erzählen kann, bleibt, glaube ich, psychisch gesünder.

Es gibt in uns eine natürliche Fähigkeit, Geschichten zu erzählen. Diese entwickelt sich in Kindheit und Jugend, formt sich aus und führt schließlich dazu, dass wir als Erwachsene gute Geschichtenerzähler werden – oder verstummen. Letzteres ist leider die Regel. Unsere Mediengesellschaft produziert eine solche Flut von vorproduzierten Geschichten, dass die eigenen diesbezüglichen Fähigkeiten bei der großen Mehrheit der Menschen verkümmern. Das ist für die Gesellschaft nicht weiter tragisch, denn wir haben genug gute, hochprofessionelle Geschichtenerzähler. Tragisch ist es für den Einzelnen, der mit der Fähigkeit zum Geschichtenerzählen auch die Möglichkeit einbüßt, sich so zu äußern, dass es andere auch interessiert. Das Individuum wird unfähig, im Kampf um die Aufmerksamkeit mitzuhalten. Es wird zunehmend schwierig auch nur die Aufmerksamkeit unserer nächsten Angehörigen zu erringen und zu halten.

Zu lernen, wie man Geschichten erzählt, ist ein Akt der Wiederaneignung eines Rohstoffs, der einmal uns gehörte und nun durch eine riesige Industrie nicht mehr zugänglich ist.

Damit der Zuschauer seine Erzählfähigkeit mobilisiert, darf man ihm nicht Alles vorgeben. Die Szenen und Geschichten müssen Lücken enthalten, die der Zuschauer füllt, ohne es vielleicht zu bemerken. Einfach, weil der Mensch so ist wie er ist.

Unvollständige Informationen

Eine der menschlichsten Eigenschaften ist es, dass wir permanent aus unvollständigen Informationen umfassende Schlüsse zu ziehen versuchen. Ein überraschendes Ergebnis der Evolution ist nämlich, dass ein Wesen – der Mensch – überaus erfolgreich ist, das körperlich alles andere als vollkommen ist. Auch die menschlichen Sinne sind nicht besonders scharf. Beispielsweise ist das menschliche Auge eher unpräzise. Dafür besitzt es riesige Analysezentren im hinteren Kortex des Gehirns, wo die ungenaue Information so gründlich entschlüsselt wird, dass nicht nur eine ausgezeichnete Wahrnehmung, sondern gleichzeitig eine Fülle von Hypothesen zu dieser Wahrnehmung erstellt werden. Das macht den Menschen fähig, abstrakte Begriffe zu bilden, zu spekulieren, zu träumen und sich zu irren.

Im Grunde haben wir niemals vollständige Informationen über irgendetwas, das ist uns nur nicht bewusst: Unser Wahrnehmungsapparat vervollständigt das nicht Wahrgenommene mit Wissen und Hypothesen, damit wir uns selbstverständlich durch die Welt bewegen und beispielsweise einen Nagel in die Wand schlagen können. Dies ist, richtig betrachtet, eine immense kreative Leistung, die ständig

ohne jede Anstrengung in uns abläuft.

Darum ist es unsinnig, wenn jemand behauptet, er oder sie sei nicht kreativ.

Kreativität wird also am besten stimuliert, wenn wir unvollständige Informationen vor uns haben.

Als Kind habe ich beim Radiohören oft die Texte nicht verstanden (seltsamerweise auch die deutschen nicht), und mir dann beim Nachsingen selber "meinen Reim darauf gemacht". Kinder tun dies mit der schönsten Selbstverständlichkeit. Später habe ich die Texte verstanden, aber die Lieder verloren dadurch einen Teil ihrer Magie und ich wurde vom aktiven Zuhörer, der alle Lücken kreativ ergänzt, zum passiven Zuhörer, der nur aufnimmt, was ihm angeboten wird.

Um Magie und Kreativität beim Zuschauer zu erzeugen, müssen die Informationen, die wir ihnen liefern, **unvollständig** und **mehrdeutig** sein. Aber in genau dem Maße unvollständig und mehrdeutig, dass sie beim Zuschauer nicht Verwirrung hervorrufen, sondern Vervollständigung der Information – und zwar ohne dass dies den Zuschauenden bewusst ist!

Die zentrale Frage ist nun: Wie muss ein Reiz beschaffen sein, damit er kreativ beantwortet wird?

Blicken wir beispielsweise auf ein leeres Blatt Papier, so fällt uns in der Regel gar nichts ein. Es gibt nichts, was unsere Kreativität in Gang setzen könnte. Der Reiz ist **unterdeterminiert**, er bietet keinen Kristallisationskern für unsere Kreativität.

Stellen wir uns vor, das Blatt sei mit einem Kreis bemalt: Wird uns dieser inspirieren? Vermutlich nicht, es sei denn er ist auf irgendeine Art unvollkommen, also mit plumper Hand gezeichnet oder unvollständig. Der Kreis ist als Kristallisationskern unserer Kreativität zu vollkommen – er ist **überdeterminiert**.

Stellen wir uns nun vor, das Blatt enthalte einen zufälligen Tintenklecks nach Art des Rorschach-Tests. Wird dies unsere Phantasie in Brand setzen? Möglicherweise schon, allerdings müssen wir die bewusste Absicht haben, hier etwas zu erkennen. Es drängt sich nicht von selber auf. (Deshalb wird der Rorschach Test gleich mit möglichen Interpretationen angeboten: die eigentliche kreative Freude haben uns die Testentwickler also mal wieder abgenommen...)

Stellen wir uns dagegen vor, das Blatt ist mit handschriftlichen Notizen bedeckt, die allerdings nicht zu entziffern sind. Nun springt die Phantasie an, schleicht um die Fakten herum und schnüffelt: Was ist das für ein Papier? Was ist das für eine Sprache? Handelt es sich um einen Brief? Eine Schatzkarte? Ein Logbuch?

Das heißt unser Gehirn sucht nach zusätzlichen Informationen, um das Rätsel zu lösen und produziert schon mal Vorschläge, welche die Informationssuche steuern helfen. Wir sind aktiviert.

Der goldene Schnitt I

Aus vielen Versuchen, die wir mit unvollständigen Informationen gemacht haben, versuche ich nun eine allgemeinere Hypothesen für einen kreativitätsauslösenden Stimulus zu formulieren:

Er soll ungefähr zu 2/3 Vorgaben machen und 1/3 offen lassen.

Er soll nicht abstrakt sein, sondern konkret.

Er soll seine Antworten nicht in sich selber tragen, also eine Neugier auslösen, die er nicht selber befriedigen kann.

In der Malerei bezeichnet man ein ideales Größenverhältnis als „Goldenen Schnitt“. In Anlehnung daran bezeichne ich das Verhältnis von Information und Nicht-Information beim Improvisationstheater als goldenen Schnitt (obwohl es um andere Zahlenverhältnisse geht als in der Malerei).

Warum dieses Verhältnis von 2: 1?

Weil es ein hohes Maß an Vorgabe bei einem hohen Maß an Freiheit ist. Der Reiz ist konkret und ausgeformt genug, um seine Vollendung zu provozieren, aber nicht so perfekt ausgeformt, dass er passiv hingenommen werden kann. Der Empfänger wird aktiv – ohne dies überhaupt richtig zu merken!

Bei einem Verhältnis von 1: 1 ist die Verantwortung zwar gerechter geteilt, aber es verführt nicht so sehr zur Aktivität. Wenn wir eine halb fertigmauerte Mauer sehen, so löst dies keinen großen Impuls aus. Wenn jedoch nur wenige Steine fehlen und Kelle und Mörtel bereitliegen, so scheint die Mauer zu schreien: „Mauer mich fertig!“. Wir haben ein biologisches Programm, Dinge zu Ende zu bringen. Tun wir dies nicht, so beschäftigt uns das Unvollendete über Gebühr, treibt uns um bis wir es schließlich doch noch vervollkommen. All dies sind Grundprinzipien der Gestaltpsychologie.

Jedes Angebot kann danach überprüft werden, ob es dem goldenen Schnitt entspricht - jeder Satz, jede Szene, jedes Stück.

Wenn man sich an die Regel des goldenen Schnitts hält, fühlen sich beide Teilnehmer - also der Sender und der Empfänger- angenehm gefordert und nicht überfordert, die Kreativität fließt ohne Anstrengung.

Wenn dagegen ein Gespräch oder eine Improvisation nicht fließt, so liegt dies in der Regel daran, dass die Gesprächsangebote entweder zu nichtssagend (unterdeterminiert) oder zu kontrollierend (überdeterminiert) sind. Es ist eine Kunst, Angebote so zu machen, dass sie dem goldenen Schnitt entsprechen und wer sie beherrscht ist ein immerzu gesuchter Gesprächspartner, der andere inspiriert und lebendig werden lässt.

Für den Improvisierenden bedeutet dies zweierlei:
Einerseits sollte er oder sie den **Mitspielenden** unvollständige Informationen anbieten, damit diese sie vervollständigen können. Im Idealfall entsprechen diese Reize dem goldenen Schnitt, d.h. das Verhältnis von gelieferter Information und auszufüllender "Informationslücke" beträgt etwa 2:1.

Die Spielenden sollten ein Gefühl dafür entwickeln, ob ihre Angebote diesem Verhältnis entsprechen.

Gleichzeitig sollten sie auch den **Zuschauenden** immer nur unvollständige Informationen liefern, damit diese sie im Kopf vervollständigen können. Es sollte immer etwas übrigbleiben, was sie stillschweigend ergänzen müssen. Dann sind sie aktiv und voll bei der Sache.

Aktivierung der Zuschauer

Theater hört auf, eine Technik der Reproduktion zu sein, wenn es ganz im Moment agiert und die schlummernden Kräfte der Kreativität weckt. Und zwar sowohl beim Zuschauer als auch beim Spieler. Wir wollen, dass der Zuschauer nicht passiv behandelt wird, sondern anfängt, innerlich mitzuhandeln.

Es gibt Medikamente, die dem Körper die Immunabwehr abnehmen – etwa Antibiotika – und solche, welche die Immunabwehr des Körpers stimulieren. Derselbe Unterschied trifft auf improvisiertes Theater versus reproduzierendes Theater/Film zu: Das eine passiviert, das andere aktiviert die eigene Fähigkeit zum Erzählen, die eigene Kreativität.

Nehmen wir als Ausgangspunkt die leicht greifbare Tatsache, dass wir

alle nachts träumend eine unfassbare und brillante Kreativität entfalten, sowohl visuell als auch akustisch. Geben wir es ruhig zu: manchmal sind wir von uns selber begeistert, von unserer symbolischen und dramatischen Kraft!

Durch seine Träume hat jeder Mensch ein unzerstörbares Wissen davon, dass er oder sie zur Kreativität fähig ist, ohne jede Anstrengung oder künstlerische Ambitionen.

Damit können schon 2 Feststellungen getroffen werden:

1. Wer behauptet, er oder sie sei nicht kreativ tut dies gegen besseres Wissen meist aus Koketterie oder Angst.
2. Das Tagesbewusstsein stört die Kreativität

Das Improvisationstheater versucht, an diesem Wissen um die eigene Kreativität anzuknüpfen. Es tut dies, indem es die innere Welt der Spielenden auf eine besondere Weise – nämlich nach dem goldenen Schnitt – auf die Welt der Zuschauer prallen lässt und dadurch völlig einmalige Gestalten hervorbringt. Wir bewegen uns dabei über die Grenzen des Tagesbewusstseins hinaus in einen Bereich, in welchem wir alle unseres inneren Reichtums absolut sicher sind.

Die Aktivierung der Zuschauer ist eine tatsächliche Aktivierung des Gehirns, insbesondere der Assoziationsfelder im Gehirn. Mehr darüber im Kapitel über Assoziationen.

Mit offenen Augen träumen: Leichte Trance

Da das Tagesbewusstsein das Bewusstsein unserer Kreativität stört, müssen wir lernen, mit offenen Augen zu träumen. Dies ist nicht schwierig, wenn wir annehmen, dass wir sowieso die ganze Zeit träumen, jedoch gelernt haben, es tagsüber zu ignorieren.

Wieso glauben wir überhaupt, dass wir tagsüber **nicht** träumen? Scheinen die Sterne etwa tagsüber nicht? Was wäre, wenn wir morgens aufwachen, die Augen aufschließen, zur Arbeit gingen – und dabei die ganze Zeit weiterträumten? Ist es möglich, das Nachtbewusstsein unter dem Tagesbewusstsein zu spüren und damit in Kontakt zu kommen?

Ich bin der Meinung, dass sich die ganze Zeit, während wir unserem Tagwerk nachgehen, ein permanenter Strom von Bildern und Assoziationen durch unser Gehirn ergießt, der Alles, was wir erleben,

durchdringt und einfärbt. Wir verlieren lediglich den Kontakt, weil wir erzogen werden, die Außenwelt wichtiger zu nehmen als die Innenwelt, die Rationalität wichtiger als die Phantasie. Unschwerflich arbeitet ein schöpferischer Geist in uns.

Sowohl die Spielenden als auch die Zuschauer können beim Improvisationstheater eine Weile in diesem Strom baden, sich erfrischen und verjüngen.

Dazu muss der feste Bezug zur sogenannten Realität etwas gelockert werden. Die Zuschauer sollen tatsächlich in eine Vorphase des Schlafens kommen, in welcher bereits Träume vor den Augen entstehen, aber gleichzeitig das Wachbewusstsein noch aktiv ist. Das ist ein Zustand höchster Kreativität. Diese „leichte Trance“ ist durchaus mit dem oben formulierten Ziel der Aktivierung vereinbar.

Hypnotherapeuten sprechen von einem Zustand der Dissoziation, d. h. der Ablösung des Wachbewusstseins von seinen Inhalten. Leichte Trancen werden in Entspannungstechniken eingesetzt und in Bewegungslehren wie die von Moshe Feldenkrais. Es stellt sich dabei heraus, dass sie für das Neubewerten von emotionalen Erlebnissen äußerst günstig sind (daher werden sie bei Angst und Schmerz therapeutisch eingesetzt).

Im Unterschied dazu gibt es noch die „Schwere Trance“, ein Zustand völliger Entrücktheit, wie er in Besessenheitskulten gepflegt wird. Die kollektive schwere Trance war vermutlich ein wichtiger Teil des archaischen, rituellen Theaters. Vielleicht ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass sie sogar den eigentlichen Sinn der Zeremonie ausmachte – ganz unabhängig von den dargebotenen Inhalten. Die „schwere Trance“ ist heute nicht mehr so leicht herstellbar und vielleicht mit unserem Grad der Individualisierung auch nicht mehr zu vereinbaren. Ganz anders sieht es mit leichten Trancezuständen aus. Darin verschmelzen individuelle Erlebnisse mit den ebenfalls individuellen Assoziationsräumen. Sie bergen die größte Chance, dass der Zuschauer sich mit dem Gesehenen „verbindet“.

Die Begeisterungsfalle

Ohne es zu wissen reagieren fast alle Spielenden ursprünglich so als würden die Zuschauer sagen: „Bring mich zur Begeisterung!“ und geraten dadurch in eine Falle. Wer Improvisationstheater über einen längeren Zeitraum macht, stellt fest, dass die Spielenden in immer stärkerem Maße von den Reaktionen der Zuschauer abhängig werden - insbesondere von ihrem **Lachen**. Diese Feststellung hat auch Keith

Johnstone schon gemacht und daraus die Forderung abgeleitet: „You have to fight the audience!“ (Ihr müsst gegen das Publikum ankämpfen!). Tatsächlich muss man wohl eher gegen sich selber ankämpfen, gegen die Macht der Konditionierungen, die Sucht, zu beeindrucken, und den Wunsch, von allen geliebt zu werden.

Lachen konditioniert uns deswegen besonders stark, weil es die lauteste und direkteste Mitteilung des Zuschauers an den Spieler ist. Andere Regungen wie Neugier, Mitleid, Rührung usw. bemerken wir auf der Bühne gar nicht. Es fühlt sich so an, als würde das Publikum überhaupt nicht reagieren und das macht die Spielenden unsicher.

In Wahrheit ist es oft ein gutes Zeichen, wenn die Zuschauenden ruhig sind. Sie sind dann mit eigenen, privaten Gefühlen beschäftigt, die sie nicht in den Raum hinausposaunen wollen. Es ist andererseits allerdings möglich, dass sie genervt und frustriert sind und nur zu höflich, sich zu äußern. Die Spielenden können das nicht wirklich wissen. Sie müssen sich auf ihr Gefühl verlassen, dass das, was sie tun, schon seinen Wert haben wird.

Es ist hilfreich, sich klarzumachen, dass wir in einer Falle sitzen, wenn wir versuchen, das Publikum ständig zu begeistern. Wir schränken damit unsere Freiheit ein – und damit genau das, was das Improvisationstheater wertvoll macht!

Wie kommt man aus dieser Falle heraus? Wenn wir nicht Begeisterung auslösen wollen, was dann? Meine Antwort darauf ist: Wir wollen eine **leichte Trance** auslösen, einen Zustand leichter Entrückung.

Wenn die leichte Trance als Ziel klar ist, werden sich die Spielenden ganz anders verhalten als wenn sie ihre jeweiligen individuellen Strategien des Werbens um das Publikum anwenden. Man kann dies ganz leicht überprüfen, indem man den Spielenden die Vorgabe macht: „Setzt mich unter Trance!“ Obwohl vermutlich keiner der Spieler genau weiß, was eine Trance ist, verändert sich ihr Spiel, wird magischer, leiser, hypnotischer. Durch die Veränderung der unbewussten Grundhaltung entspannt sich das Verhältnis zwischen Spielenden und Zuschauern und die Spielenden können sich weiterentwickeln.

Wie induziert man eine leichte Trance?

Hat jemand die Vorstellung des mittlerweile legendären „Cirque O“ gesehen? Sie begann damit, dass ein schwerer Metallring von unsichtbarer Hand in eine Drehung versetzt wurde und dann langsam im Spotlicht ausrollte, tanzend wie eine riesige sich drehende Münze. Das dauerte – wohl aufgrund des Gewichts und des glatten Untergrunds – erstaunlich lange. Schließlich lag der Ring still auf dem Boden – und das gesamte Publikum war in einer leichten Trance, ohne es wirklich zu

bemerken. In diesem Beispiel ist sehr vieles von dem enthalten, was man zur Herstellung einer leichten Trance braucht.

Das Improvisationstheater ist, da es weitgehend verbal und suggestiv arbeitet, auf die leichte Trance der Zuschauer in besonderem Maße angewiesen und sie gehört zu dieser Theaterform einfach dazu. Im Normalfall übernimmt die Aufgabe, die Zuschauer in eine leichte Trance zu versetzen, der Moderator. Er oder sie muss also wissen wie man das tut.

1. Vertrauen schaffen und Einverständnis einholen:

Zunächst ist wichtig zu wissen, dass man niemanden gegen seinen Willen hypnotisieren kann. Es scheint notwendig, dies zu sagen, weil in Filmen und Hypnoseshows manchmal ein anderer Eindruck erweckt wird. Um überhaupt eine Grundlage zu haben, muss zuallererst das Einverständnis der Zuschauer eingeholt werden, sich „verzaubern zu lassen“. Der Moderator muss das Vertrauen wecken, dass er und die Gruppe genau wissen, was sie tun und dass sie den Ideen (den eigenen und denen der Zuschauer) keine Gewalt antun werden. Das Publikum hat Angst, einen Abend mit unangenehmen Menschen verbringen zu müssen. Diese Angst muss man ihm zuerst nehmen.

Dann stellt der Moderator in der ein oder anderen Form die Frage:

„Seid ihr bereit, ein Spiel mit uns zu spielen?“

Natürlich wird diese Frage nicht direkt gestellt, sondern ein Spiel wird vorgeschlagen, eine Phantasie, eine Fiktion, auf welche sich das Publikum einlässt – oder auch nicht. Zum Beispiel kann man behaupten, dass irgendwo im Raum ein Fernsehteam versteckt sei und gleich eine Live-Übertragung stattfindet. Es wäre nun ganz falsch, die Illusion perfekt zu machen, indem man beispielsweise eine Kamera aufstellt. Die Zuschauer sollen wissen, dass **kein** Kamerateam anwesend ist! Wenn sie sich dennoch auf die Fiktion einlassen, haben wir ihr Einverständnis eingeholt: Wir spielen dann alle das Spiel, so zu tun, als sei da eine Kamera.

Bei Theatermatches lautet die Fiktion: „Lass uns so tun als wäre dieser Wettkampf zwischen Theatermannschaften möglich!“

In aller Regel werden die Zuschauer ihr Einverständnis geben, denn dazu sind sie schließlich hergekommen. Man darf es aber nie einfach voraussetzen, sondern muss es immer neu einholen, sonst löst man Widerstand aus.

2. Alltagsferne herstellen

Das Alltagsbewusstsein ist defensiv und logisch. Die Zuschauer müssen sich erst innerlich davon lösen. Im Gegensatz zu anderen Theaterformen lädt das Improvisationstheater nicht nur dazu ein, die Phantasiewelt der

Spielenden zu betreten, sondern auch dazu, die **eigene** Phantasiewelt zu betreten. In der Regel tun die Zuschauer das gern.

Jeder Mensch trägt in sich eine magische Welt, eine Traumwelt, an die er gern erinnert wird und in welche er eintritt, sobald man ihm entsprechende Signale gibt. Hierzu eignen sich symbolisch aufgeladene Gegenstände, sozusagen Treibgut aus der magischen Welt. Ob man dazu Rosen und Schwämme verteilt, den Raum entsprechend einrichtet oder Bilder aufhängt: Die Möglichkeiten sind unendlich. Sie dürfen nur nicht „gewollt“ wirken. Eine gewisse Kindlichkeit ist wünschenswert, denn die magischen inneren Welten stammen aus der Kindheit.

Weiterhin wird das Alltagsbewusstsein erschüttert, weil in dem Raum, den die Zuschauer betreten andere Regeln gelten als sie draußen kennen. Beispielsweise darf man hier dazwischenrufen, Schwämme auf Schauspieler werfen, auf Tröten blasen – alles Dinge, die man weder bei der Arbeit noch im „normalen“ Theater darf.

Wichtig sind außerdem Verzerrungen der Zeitwahrnehmung. Im obigen Beispiel von „Cirque O“ drehte sich der Ring so unbegreiflich lang, dass es nicht der Alltagserfahrung entsprach und man unwillkürlich in eine andere Realität eintrat. Etwas Ähnliches passiert, wenn der Moderator unendliche Ruhe ausstrahlt, wenn er Bewegungen wiederholt oder subtil das Tempo wechselt.

3. Fokussierung der Aufmerksamkeit

Man kann es von Hypnosen im Film: Der Arzt holt eine Taschenuhr hervor, benutzt sie als Pendel und bittet den Patienten, auf dieses Pendel zu starren. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ein Detail führt zu einem Ausschluss der Umgebung und zu einer Trance. Der Patient überlässt die Steuerung seiner Aufmerksamkeit dem Arzt schon dadurch, dass er seinen Anweisungen folgt. Mit einem Schlag wird die Komplexität seines Lebens radikal reduziert auf ein simples, schwingendes Pendel und je stärker er unter dieser Komplexität leidet, desto stärker wird er diese Reduzierung als Erleichterung empfinden und die Verantwortung ganz abgeben.

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf einem Punkt sammeln, fallen wir sofort in eine leichte Trance. Bitte probieren Sie es selber sofort aus. Suchen Sie sich einen Punkt im Raum, der nicht allzu interessant ist und starren Sie ihn 30 Sekunden an.

.....

Mit hoher Wahrscheinlichkeit sind Sie in einen Zustand geraten, der dem des Einschlafens ähnelt. In der Tat bleibt ja auch, wenn wir sehr müde sind, der Blick an den Dingen hängen. Fixierte Aufmerksamkeit

entspricht einem vorschlafähnlichen Zustand – und damit genau leichten Trance, von der hier die Rede sein soll.

Für das Theater bedeutet das, die Vorstellungen immer **klein anzufangen**. Ein einzelner Moderator in einem Spotlight erfüllt diese Funktion gut. Wenn er oder sie dann noch einen kleinen Gegenstand zeigt oder das Publikum auffordert, auf seine Gesten zu achten oder eine kleine Spieluhr spielen lässt, hat er die Aufmerksamkeit hervorragend gebündelt.

Ich habe schon oft erlebt, dass Gruppen versuchen „groß“ in einen Abend einzusteigen, aber es hat mich nie überzeugt. Ich blieb als Zuschauer viel mehr auf Abstand als bei einem kleinen Einstieg.

4. Rhythmen und Muster

Der Laie denkt bei Trance und Hypnose meist an die Bewegung des Pendels oder das rhythmische Vorrücken des Zeigers einer Uhr. In der Tat sind Rhythmen und Muster elementare Methoden zur Herstellung einer Trance.

Neurophysiologisch werden im Gehirn Erregungswellen erzeugt, die durch ihre Wiederholung immer stärkere Ausbreitung erfahren. Aus diesem Grund können visuelle Rhythmen epileptische Anfälle auslösen. Die Erregungsausbreitung kann im Gehirn nicht mehr gedämpft werden. So werden die normalerweise durcheinanderlaufenden Prozesse im Hirn „getaktet“. Das Ergebnis ist eine Trance – jedoch eher die oben erwähnte „schwere“ Trance, die für unsere Zwecke nicht so hilfreich ist. Für die leichte Trance sind Rhythmen und Muster dann hilfreich, wenn sie kurz aufblitzen und die Zeitwahrnehmung irritieren. Wenn sich beispielsweise 2 Figuren plötzlich synchron bewegen, wenn eine Figur oder alle Figuren den Sprechrhythmus wechseln, wenn Bewegungen oder Sätze unvermittelt wieder auftauchen wie in einem Déjà vu, usw.

Improtheater und Surrealismus

Zwischen Surrealismus und Improvisationstheater gibt es eine seelische Verwandtschaft, die den meisten Teilnehmern des Improvisationstheaters gar nicht bewusst ist. Dabei sind etliche Ideen, ja sogar einige Übungen, die Keith Johnstone anführt, aus dem Surrealismus entlehnt (der sich wiederum beim Dadaismus bedient hat). Das Improvisationstheater von Keith Johnstone ist ein Zusammenfluss von surrealistischen Ideen und der alten Tradition des Improvisationstheaters (vermischt mit einigen Elementen der Antipädagogik). Ich denke, es könnte nützlich sein, den surrealistischen

Kontext explizit herzustellen, um das Improvisationstheater stärker zu „beheimaten“. Vielleicht lässt sich dadurch die eine oder andere künstlerische Sinnkrise von Spielenden überwinden.

Andre´ Breton, der Begründer der surrealistischen Bewegung definierte den Surrealismus folgendermaßen:

„Reiner, psychischer Automatismus, in den man sich versetzt, um mündlich, schriftlich oder auf irgendeine sonstige Weise das wirkliche Funktionieren des Denkens zum Ausdruck zu bringen. Man steht dabei unter dem Diktat des Denkstroms und jegliche Kontrolle durch die Vernunft fällt ebenso weg wie alle ästhetischen und moralischen Bedenken.“

(Andre´ Breton im „Ersten Manifest des Surrealismus“ 1924)

Was will der Surrealismus?

Die Surrealisten waren fasziniert vom Spiel des Zufalls und die Kraft des Unbewussten. Die bewusste Kunst ist ihnen zu berechnend und logisch. Sie bemühen sich demgegenüber um die Ausschaltung der Logik und der rational arbeitenden Psychologie und sie lehnen jegliche Einschränkung des freien, schöpferischen Spiels ab, sei es durch Regeln, Konventionen, Tabus – oder gar durch die sogenannte Realität selber. Daher arbeiten sie immer auch an der Zersetzung der Vorstellungen von normaler Wirklichkeit und wenden sich Träumen, Symbolen und Mythen zu.

Der surrealistische Künstler arbeitet gleichzeitig auf 2 Ebenen: Einerseits schafft er ein künstlerisches Werk, andererseits zeigt er das Funktionieren des Denkens aus dem Bewusstseinsstrom heraus. Es entsteht also eine Art Metaebene, wo Fragen aufgeworfen werden, die weit über das Werk hinausgehen:

Werk

Wie funktioniert die Psyche?

Diese Fragen waren zur Zeit des Surrealismus sehr, sehr neu. Davor hatten Bilder solche Fragen nicht gestellt. Heute sind sie nicht mehr ganz so neu, aber immer noch hochaktuell wie man an der Forschungsaktivität im entsprechenden Bereich der Neuropsychologie sehen kann. Es ist das Verdienst des Surrealismus, solche Fragen aus dem Bereich der Philosophie und der Psychologie in die Kunst herübergeholt zu haben. Bestimmt war es nicht leicht, dies zu tun und einfach zu behaupten: Seht her, auch das ist Kunst!

Vor ähnlichen Schwierigkeiten sehe ich das Improvisationstheater und möchte Mut machen, eine solche Behauptung aufzustellen.

Tatsächlich hat das Improvisationstheater Möglichkeiten, das Bewusstsein und den menschlichen Geist **in Aktion** zu zeigen, von denen die Surrealisten nur träumen konnten. Wir führen die Zuschauer direkt in die Werksatt des Denkens und lassen ihn sogar das ein oder andere Werkzeug anfassen....

Die Metaebene entsteht hier durch die Spielenden selber, durch ihre Aktionen, ihre Ideen und ihre Fehlleistungen auf der Bühne:

Spielende

Wie funktioniert die Psyche?
(Was ist der Mensch?)

Gleichzeitig erlebt der Zuschauer den Entstehungsprozess eines Stück Theaters, was ebenfalls Fragen auf der Metaebene auslöst:

Spiel

Wie entsteht Theater?
(Was ist Theater?)

Solange wir Angst haben, solche „großen Fragen“ zu stellen, wird das Improvisationstheater von anderen Künsten nicht ernstgenommen werden können. Dann wird es schwierig, als Improspieler erwachsen zu werden.

Hommage an den menschlichen Geist

Für mich ist jede Aufführung von Improvisationstheater eine Hommage an den menschlichen Geist. Wie erstaunlich kreativ, vielschichtig und schnell ist doch die Kommunikation des Menschen! Wie unendlich ist seine Phantasie, sein Einfühlungsvermögen, seine Energie (wenn sie nicht gebremst wird)!

Nicht das individuelle Können eines Schauspielers sollte uns in Erstaunen setzen, sondern die Fähigkeit von Menschen, im Spiel zu besonders menschlichen Menschen zu werden.

Mich persönlich überrascht es nicht, dass Menschen unter außergewöhnlichen Bewusstseinszuständen detaillierte Erfahrungen einer anderen Existenz machen. Wer einmal erlebt hat, welche erstaunliche Einzelheiten die eigene Phantasie aus den Ecken des Gehirns herauskramt – Dinge und Ereignisse, die uns bewusst nicht zugänglich sind – wundert sich über nichts mehr. Der menschliche Geist ist in der Lage, blitzschnell ganze Welten zu konstruieren.

Wenn die Zuschauenden neben dem Eintauchen in die Geschichten des Abends noch das Erlebnis haben, staunend dem Aufblitzen des menschlichen Geistes beigewohnt zu haben und wenn etwas davon in ihnen nachklingt, ist das Ziel erreicht.

Prinzipien des Improvisationstheaters:

- Es nimmt nicht Teil an der Fixierung der Kultur auf Reproduzierbarkeit.
- Es drängt niemandem irgendwelche Absichten auf.
- Es gewährt Einblick in den Entstehungsprozess der Szenen und Geschichten.
- Es aktiviert die Zuschauenden und lässt sie frei.
- Es aktiviert die Spielenden und lässt sie frei.
- Es geht nachhaltig mit der Ressource Aufmerksamkeit um.
- Es ist eine Hommage an den menschlichen Geist