

Technische Universität Berlin

Fachbereich: Erziehungswissenschaften

Diplomarbeit

Improvisationstheater als psychosoziales Erfahrungsfeld

von

Petra Donner

Libauer Str. 6

10245 Berlin

Matr.-Nr.: 165 165

vorgelegt bei

Prof. Dr. Waltraud Kerber-Ganse (Erstgutachterin)

Prof. Dr. Astrid Albrecht-Heide (Zweitgutachterin)

Berlin, Sommersemester 2003

Veröffentlicht mit Genehmigung der Autorin durch das

Improvisationstheater-Portal www.impro-theater.de

Inhaltsverzeichnis

1. EINE ANNÄHERUNG AN DAS IMPROVISATIONSTHEATER	9
1.1 GESCHICHTE DER IMPROVISATION IM THEATER	10
1.2 IMPROTHEATER UND THEATERSPORT NACH KEITH JOHNSTONE	12
1.3 SPONTANITÄT UND KREATIVITÄT IM IMPROVISATIONSTHEATER	14
1.4 BEGRIFFSANNÄHERUNG AN KREATIVITÄT UND SPONTANITÄT	16
2. IMPROTECHNIKEN UND -FORMATE	23
2.1 WARMING - UP	23
2.2 DURCH SPIELE ZUR SPONTANITÄT	24
2.3 THEATERSPORTSPIELE	26
2.4 GESCHICHTEN ERZÄHLEN	27
2.5. DER STATUSBEGRIFF BEI KEITH JOHNSTONE	29
2.6 TECHNIKEN UND REGELN FÜR EIN GELUNGENES IMPROVISIEREN	37
2.7 VERSCHIEDENE IMPROFORMATE	44
2.8 THEATERSPORT	45
3. IDENTITÄT, SPIEL UND IMPROVISATIONSTHEATER	49
3.1 SPIEL, THEATER UND RITUAL- VERSCHIEDENE GENRE MIT EINEM URSPRUNG?	49
3.2 ANNÄHERUNG AN DEN BEGRIFF SPIEL	52
3.3 DER PSYCHOSOZIALE CHARAKTER VON IDENTITÄT	54
3.4 ANMERKUNG ZU DEN VERSCHIEDENEN SPIELTHEORIEN	56
3.5 SUBJEKTBEZOGENE SPIELTHEORIEN	57
3.5.1 SPIEL UND IDENTITÄTSENTWICKLUNG NACH E. H. ERIKSON	58
3.5.2 SYMBOL- UND REGELSPIELE	60
3.5.3 EXKURS: DISKURSIVE UND PRÄSENTATIVE SYMBOLE	66
3.5.4 INTRINSISCH MOTIVIERTE SPIELTHEORIEN	68
3.6 SPIEL ALS AUSDRUCK DER LEBENFREUDE	70
4. DAS SPIEL ALS SPIEGEL DER GESELLSCHAFT	73
4.1 SOZIALBEZOGENEN SPIELTHEORIEN	73

4.2 IDENTITÄTSENTWICKLUNG NACH MEAD - SICH SELBST MIT DEN AUGEN ANDERER SEHEN	74
4.3 DIE NÄHE ZWISCHEN SPIEL UND SOZIALER INTERAKTION UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER INTERAKTIONISTISCHEN ROLLENTHEORIE	78
4.4 PÄDAGOGISCHES ROLLENSPIEL UND IMPROTHEATER	83

5. IMPROVISATIONSTHEATER UNTER DEM ASPEKT VON KREATIVITÄT UND SPONTANITÄT **91**

5.1 IMPROVISATIONSTHEATER ALS KREATIVE METHODE	92
5.2 ÜBER DAS VERHÄLTNIS DER TRADITIONELLEN PSYCHOTHERAPIEN ZU KREATIVEN METHODEN	93
5.2.1 KLASSISCHE PSYCHOANALYSE	93
5.2.2 C.G. JUNG	95
5.2.3 VERHALTENSTHERAPIE UND KOGNITIVE THERAPIEN	96
5.3 EXKURS: EMOTIONEN	98
5.4 `SEELENHYGIENE´ DURCH SPIEL UND IMPROTHEATER	100
5.5 MORENO	103
5.6 SPONTANITÄT UND BLOCKADEN	106
5.7 JOHNSTONE UND MORENO - IMPROTHEATER UND PSYCHODRAMA	109
5.8 SPONTANITÄT UND EXPRESSIVITÄT	110
5.9 TRANSFER VON IM SPIEL GEMACHTEN PSYCHOSOZIALEN ERFAHRUNGEN IN DEN ALLTAG	111

6. UNTERSUCHUNG DES PSYCHOSOZIALEN ERFAHRUNGSPOTENTIALS IM IMPROVISATIONSTHEATER - METHODIK DER EMPIRISCHEN UNTERSUCHUNG **115**

6.1 UNTERSUCHUNGSFRAGE	116
6.2 GRUNDGEDANKEN DER QUALITATIVEN SOZIALFORSCHUNG	117
6.3 LEITFADEN-INTERVIEWS	122
6.4 DAS PROBLEMZENTRIERTE INTERVIEW	122
6.5 FORSCHUNGSDESIGN	128
6.6 ERHEBUNGSSITUATION UND DURCHFÜHRUNG DER INTERVIEWS	130
6.7 EXPLIKATION DER AUSWERTUNG	132
6.7.1 AUFBEREITUNG DES MATERIALS	133
6.7.2 AXIALES KODIEREN	138
6.7.3 KONTRASTIERUNG	140
6.8 INTROSPEKTION DER UNTERSUCHUNG	141

<u>7. UNTERSUCHUNG DES PSYCHOSOZIALEN ERFAHRUNGSPOTENTIALS IM IMPROVISATIONSTHEATER - AUSWERTUNG</u>	144
7.1 DARSTELLUNG DER EINZELFALLAUSWERTUNG	144
7.1.2 ANDREAS "GRAD DURCH'S IMPROSPIELEN SIND MIR GANZ VIELE WEGE AUFGEZEIGT WORDEN"	144
7.1.3 CHRISTIANE "AM IMPRO FINDE ICH BESONDERS GUT: DEN SPAß AM TABU BRECHEN, ÜBERWINDUNG VON UND KONFRONTATION MIT GRENZEN"	163
7.1.4 WOLFGANG "ES GING MIR NIE UM THEATERSPIELEN AN SICH"	178
7.1.5 KATHRIN "ICH HAB AUCH ANDRE SEITEN"	189
7.2 ENTDECKUNGEN AUF DEM WEG DER KONTRASTIERUNG	204
7.3 RESÜMEE	218
7.4 AUSBLICK	222
<u>ANHANG</u>	<u>227</u>
<u>LITERATUR</u>	<u>258</u>

Einleitung

Im Rahmen des viersemestrigen Theorie-Praxis-Seminars *"Grundlagen und Methoden der Theaterpädagogik"* entdeckte ich das *Improvisieren*, lernte *Theatersport* und die Improvisationsmethoden nach *Boal* kennen. Vom *"Improfieber"* infiziert, begann ich in Improkursen zu spielen, Workshops zu besuchen und schließlich mit einigen SpielerInnen eine eigene Gruppe zu gründen und regelmäßig aufzutreten.

Ich beobachtete an mir selbst, daß das Improvisationstheater 'etwas mit mir machte'; auf meine persönliche Entwicklung positiv Einfluß nahm.

Zwangsläufig stellte ich mir die Frage, ob andere SpielerInnen ähnliche oder Erfahrungen ganz anderer Natur machten. Und überhaupt, was ist Improvisationstheater? Spiel? Theater? Oder sind die Grenzen fließend und Improvisationstheater eine gelungene Mischung aus beidem? Warum spielen Menschen Improtheater? Und - was macht es mit ihnen?

Diese Arbeit ist eine Reise mit vielen Zwischenstationen auf der Suche nach Antworten.

Gegenstand dieser Arbeit ist nicht die Verwendung von Improvisationstechniken im Rahmen des Schauspiels oder die theaterpädagogische Arbeit mit dem Improvisationstheater, sondern auf Grund meiner eigenen Erfahrungen, das Improvisationstheater im Amateurbereich.

Anders als beim professionellen Theater, wo die theaterästhetischen Fragen im Vordergrund stehen, ist eine Intention des Amateurtheaters häufig auch die persönliche Entwicklung der SpielerInnen.

*"Das Amateurtheater ist aber weder therapeutisch noch professionell, sondern pädagogisch, psychologisch, soziologisch und künstlerisch ambitioniert."*¹

Laut DRÖGER steht im Amateurtheater der Begriff der *Authentizität*² im Mittelpunkt. Sie sieht das Improvisationstheater als besonders geeignet, um diese *"Echtheit"* zu wahren, "da

¹ DRÖGER 1997, 77. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE(Hrsg.) 1997, 75-88

² "Authentizität (gr. - n.lat.) die; - : Echtheit, Zuverlässigkeit, Glaubwürdigkeit." Duden - Fremdwörterbuch 1997, 97. "Authentisch (...) ist das Spiel mit der eigenen Entwicklung, den eigenen Schwierigkeiten, der eigenen Suche - ist die Arbeit an einer Neuformulierung der Ich - Identität; sie braucht (...) auch die "Zuversicht", daß sie in den Augen anderer akzeptiert wird." NICKEL 1990, in: Ritter 1990, 22

die SpielerInnen ihre Rollen nach knappen Vorgaben mit Worten, Gesten, Haltungen eigenverantwortlich ausgestalten.“³

KRUSE sieht zwischen künstlerischer Bestätigung und Emotionalität eine enge Verbindung, "und künstlerische Kreativität ist immer in irgendeiner Weise mit Selbsterfahrung liiert, auch dann, wenn sie nicht bewußt angeleitet oder vollzogen wird.“⁴

Improvisationstheater im Freizeitbereich ist nicht darauf ausgelegt, Menschen mit Problemen zu helfen. Jedoch zeigt die Erfahrung aus den verschiedensten Bereichen der Kunst, des Theaters, der Musik und der Literatur, daß die Anleitung zum kreativen Verhalten, auch *ohne expliziten therapeutische Intention*, Anregungen zum persönlichen Wachstum, zu Veränderungen und zur Bewältigung von Lebensproblemen bieten kann.⁵ Und letztendlich entspricht dies auch meiner persönlichen Erfahrung.

Die vorliegende Arbeit versucht das im Improvisationstheater ineliegende Erfahrungspotential zu ergründen.

Um dem/ der LeserIn einen ersten Blick auf das Improvisationstheater zu ermöglichen, erfolgt zunächst eine kurze Skizzierung einer Improvisationstheateraufführung und eine Annäherung an die Begriffe *Improvisation* und *Improvisationstheater*. Darauf folgt der Auseinandersetzung der *historischen Entwicklung* bis zur *gegenwärtigen* Form des Improvisationstheaters in seinen verschiedenen Ausprägungen. Da viele der in der Gegenwart gebräuchlichen Improvisationstheaterformen und -techniken auf der Arbeit von *Keith Johnstone* basieren oder von dieser beeinflusst wurden, widme ich mich im weiteren ausführlich seinem Ansatz des Improvisationstheaters, der den Hintergrund dieser Arbeit bildet.

Das erste Kapitel schließt mit einer kollagenhaften Begriffsannäherung an *Kreativität* und *Spontanität*, die meines Achtens den *Wesenskern des Improvisationstheaters* bilden.

Um das mögliche Erfahrungsspektrum des Improvisationstheaters zu erschließen, ist eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Techniken, Regeln und Formaten dieses, wie sie im zweiten Kapitel erfolgte, unabdingbar.

Exemplarisch wird Theatersport als eines der wohl populärsten Improvisationstheaterformate kurz vorgestellt und diskutiert.

³ DRÖGER 1997, 77. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE 1997, 75-88

⁴ KRUSE 1997, 14. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit von kreativen Methoden. in: KRUSE (Hrsg.) 1997, 13-53

⁵ vgl. a. a. O., 13 ff.

Da ich die Disziplinen *Spiel* und *Theater* im Improvisationstheater besonders eng verwoben sehe, sah ich mich veranlaßt, das Verhältnis zwischen Spiel und Theater zu klären, um das Improvisationstheater in diesen Rahmen einordnen zu können. Es zeigte sich, daß Spiel und Theater auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden kann und *Analogien* im Hinblick auf ihren *Subjekt- und Sozialbezug* aufweisen.

Zur Klärung des Untersuchungsgegenstandes erweist sich eine *vorrangige Beschäftigung* mit *Spiel-* und nicht mit *Theatertheorien* als sinnvoll. Theatertheorien beschäftigen sich größtenteils auf die beim Improtheater nicht vorhandenen Faktoren wie Bearbeitung einer literarischen Vorlage, Rollenerarbeitung etc., oder widmen sich theaterästhetischen Fragen, die in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden.

So erfolgte eine ausführliche Beschäftigung mit dem *Subjekt- und Sozialbezug* des Spiels, wobei immer wieder *Rückschlüsse* auf die vom *Improvisationstheater* zu erwartenden Erfahrungen angestellt wurden.

Den Abschluß der theoretischen Diskussion mit dem Thema bildet die Auseinandersetzung mit dem Improvisationstheater unter *dem Aspekt von Spontaneität und Kreativität*. Hierbei lag der Fokus auf der Frage, ob ein Improvisationstheater ohne dezidiert therapeutischen oder pädagogischen Anspruch, von den SpielerInnen als eine kreative Methode genutzt werden kann, die einen Beitrag zur Selbsterfahrung und -entfaltung sowie zur Erweiterung von sozialen Erfahrungen, zu leisten vermag.

Der empirische Teil dieser Arbeit beinhaltet eine Untersuchung, in welcher der Frage nach den *psychozialen Erfahrungen von ImprovisationsspielerInnen im Amateurbereich* nachgegangen wird. Diese Untersuchung wurde gemäß der *qualitativen Sozialforschung* durchgeführt. Deren Grundgedanken werden neben dem Forschungsdesign sowie dem methodische Vorgehen und den Ergebnissen der Untersuchung dargestellt.

Dieser Arbeit wurde die *alten Rechtschreibregelung* zu Grunde gelegt. Ich habe mich nach dem Bemühen, die weibliche und männliche Form gleichermaßen zu verwenden, zur besseren Schreib- und Lesbarkeit für das große "I" entschieden, wenn im Text beide Geschlechter bezeichnet werden (z. B. SpielerInnen).

Da ausschließlich allgemein bekannte Abkürzungen Verwendung finden, verzichte ich auf ein Abkürzungsregister.

Um eine gewisse sprachliche Vielfalt zu entwickeln, verwende ich neben dem Begriff Improvisationstheater auch die etwas saloppere Bezeichnung "*Improtheater*", wobei beide denselben Gegenstand bezeichnen.

An dieser Stelle möchte ich nochmals meinen *InterviewpartnerInnen* danken.

Besonderen Dank auch allen *FreundInnen* und *meiner Familie*, die durch ihre Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen und mich durch diese Zeit begleitet haben.

1. Eine Annäherung an das Improvisationstheater

Besuchen wir eine konventionelle Theatervorstellung, wissen wir, was uns erwartet. Reduziert betrachtet: eine Person, der/ die SchauspielerIn spielt eine Rolle und ZuschauerInnen, sehen dabei zu.

Der Aufführung zuvor ging ein langer Probenprozeß, die Annäherung und Entwicklung an Stoff und Rolle mit Hilfe von Improvisationen, Produktionsplanung, Gestaltung. Die gesamte Produktion arbeitet auf das Endprodukt, die Aufführung, hin.

Die Interaktion mit dem Publikum und die Leistung der SchauspielerInnen können Einfluß auf das Spiel nehmen und somit jeder Aufführung eine individuelle Nuance verleihen. Das Stück jedoch bleibt unverändert.

Anders jedoch beim **Improvisationstheater**, welches der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist.

Zwei SpielerInnen betreten die Bühne. Sie haben lange und intensiv trainiert und wissen dennoch nicht, was sie erwarten wird. Das Publikum ist gekommen, um sich auf einen Abend einzulassen, an dessen unvorhersehbaren⁶ Verlauf es unmittelbar beteiligt sein wird.

Eine/r der SchauspielerInnen bittet um einen Vorschlag zum Thema "*Was haben Sie gemacht, bevor Sie hier her kamen?*" "*Zu Abend gegessen*" ruft jemand aus dem Publikum. Die beiden SpielerInnen beginnen, eine Szene zu spielen: ein Paar ist in einem schicken Restaurant zum Essen und eine Geschichte entspinnt sich.

Sobald die letzte Zeile des Dialoges verklungen ist, ist das Stück für immer verschwunden, wird nie wiederholt werden, selbst wenn dieselben SpielerInnen denselben Vorschlag vom Publikum im selben *Improformat*⁷ umsetzen. Die Geschichte wurde von den beiden SpielerInnen für diesen speziellen Abend, für dieses spezielle Publikum entwickelt. Das Produkt im Improtheater ist kurzlebig und nicht wiederholbar.

Im Gegensatz zu einem Theaterstück entsteht Improvisationstheater *im Moment*, vor und mit dem Publikum. Die Textfindung, die Handlungsgestaltung und Darstellung *fallen zusammen* und liegen einzig in den Händen der DarstellerInnen.

⁶ improvisiert vom lat. *improvisus* = unvorhergesehen

⁷ auf die verschiedenen Improformate werde ich unter **2.7** eingehen

Unter *Improvisation* ist nach WEINTZ "das ungebundene, spontane Spiel mit nur geringen Vorgaben, ohne festgelegten Handlungsfaden und mit unerwarteten Ausgang zu verstehen."⁸

Eine umfassendere Definition bieten FROST & YARROW:

*"Improvisation: the skill of using bodies, space, all human resources, to generate a coherent physical expression of an idea, a situation, a character (even, perhaps, a text); to do this spontaneously, in response to the immediate stimuli of one's environment, and to do it à l'improviste: as though taken by surprise, without preconceptions."⁹ und weiter: *"Improvisation is not just a style or an acting technique, it is a dynamic principle operating in many different spheres; an independent and transformative way of being and doing."¹⁰**

Aus ästhetisch-theatraler Sicht wird Improvisation häufig im Vergleich mit dem Sprechtheater als "unfertig" oder "unausgereift" betrachtet.¹¹

DIXON, ein bekannter Improtrainer und Kopf der Improgruppe *Unexpected Productions* (Seattle), sieht den Grund für die Geringschätzung, die Improvisationstheater oftmals in der Theaterwelt entgegengebracht wird, "am mangelnden Verständnis für den Wesenskern von Impro. Improtheater ist prozess - nicht produkt orientiert."¹² "Impro ist ein nicht gänzlich fassbarer künstlerischer Prozess, der sich in einer materialistischen Welt, in der immer nur Resultat oder Produkt zählt, zu behaupten versucht."^{13 14}

Bevor ich mich ausführlicher mit dem Improvisationstheater der Gegenwart beschäftige, will ich jedoch noch einen Schritt zurück gehen, und die historische Entwicklung des Improvisationstheaters bis hin zu seinen verschiedenen Genre in der Gegenwart betrachten.

1.1 Geschichte der Improvisation im Theater

Ein Rückblick auf die Theatergeschichte zeigt, daß Improvisation auf der Bühne im Laufe der Zeit durch ein literarisches Theater, basierend auf Textvorlagen detaillierten Probenarbeiten und festgelegter Bühnenhandlung, verdrängt wurde. Entwicklungsgeschichtlich gesehen steht Improvisation jedoch am Anfang jeder künstlerischen Äußerung des Menschen.¹⁵

⁸ WEINTZ 1998, 198

⁹ FROST & YARROW 1990, 1; Hervorhebung durch die Autoren

¹⁰ a. a. O., 13; Hervorhebung durch die Autoren

¹¹ WEINTZ 1998, 198

¹² DIXON 2000, 20

¹³ a. a. O., 19

¹⁴ Ich vermute zudem, daß Improvisation eher mit dem Bereich "Spiel" in Verbindung gebracht wird, während Theaterspiel im Sinne des Literaturtheaters mit Arbeit assoziiert wird. In dem Wertesystem der modernen Gesellschaft, in dem "Arbeit" und "Spiel" zwei gegensätzliche Pole bilden, wird "Arbeit" Priorität eingeräumt, während "Spiel" eine gewisse Geringschätzung erfährt. vgl. Runkel, 1986, Soziologie des Spiels, 3 ff und **Kap. 2** dieser Arbeit

¹⁵ vgl. WEINTZ 1998, 198

So bildete Improvisation die Basis für den antike Mimus¹⁶, das Stehgreifspiel, Commedia dell'arte¹⁷, die Gaukler und Narren und das Straßentheater.

Nachdem im 18. Jahrhundert mit der Etablierung des literarischen Theaters Improvisation als Bühnenform nahezu vollständig verdrängt wurde, erlebt das Improvisationstheater im 20. Jahrhundert eine Renaissance in großer Formenvielfalt.

Entscheidende Ansätze gehen auf J.L. MORENO zurück, der nicht nur als Begründer des Psychodramas bekannt ist, sondern auch mit seinem *Spontanen Theater*, besser bekannt als **Stehgreiftheater**, entscheidenden Einfluß auf die Weiterentwicklung verschiedener Improvisationstheaterformen hatte.¹⁸

MORENOs Stehgreiftheater, das erste entstand 1923 in Wien, richtete sich nach folgenden Grundsätzen: neben der Ausschaltung des Schriftstellers/ der Schriftstellerin waren alle TeilnehmerInnen zugleich SpielerInnen, demnach war es also Theater ohne ZuschauerInnen. Es gab keine Vorgaben bezüglich Handlung, Motiv und Konfliktlösung, und statt der üblichen Theaterbühne wurde eine Raumbühne eingesetzt.¹⁹ ²⁰ Auf MORENO werde ich im fünften Kapitel dieser Arbeit ausführlicher eingehen.

Als "*Wiege und Hochburg des Improvisationstheaters*"²¹ ist Chicago zu nennen. Dort machte V. SPOLIN bereits 1938 erste Versuche mit "*audience suggestion*" und legte mit ihrem Werk *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater* einen bis heute bedeutenden Grundstein für das Improtheater. Weitere Formen von Improtheater wurden von ihrem Sohn Paul Sills entwickelt.²²

¹⁶ "Mimus (gr. - lat.) der; (...) 1. Darsteller in Mimen (...). 2. in der Antike (improvisierte) derb - komische Szene aus dem täglichen Leben auf der Bühne." Duden - Fremdwörterbuch 1997, 528

¹⁷ Im Italien des 16. Jahrhunderts bezeichnete "Commedia" nicht speziell die Komödie, sondern war ein Begriff für Theater allgemein. "Commedia all'improvviso" und "Commedia a sogetto" verweisen auf Theater als Improvisationsbühne hin, daß häufig von Laienspielgruppen auf der Piazza aufgeführt wurde. Das Spiel wurde nicht durch eine literarischen Vorlage bestimmt, sondern unterlag der Gestaltung der KünstlerInnen. Es gab keine individuellen Gestalten, sondern Gesellschaftstypen, die mit Hilfe von Halbmasken dargestellt wurden. vgl. BATZ & SCHROTH 1983, 154 ff

¹⁸ vgl. DRÖGER, 1997, 75. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 75-88

¹⁹ vgl. WEINTZT 1998, 199

²⁰ Auch in Berlin der 20iger Jahre gab es ein *Stehgreiftheater*, das allerdings mit Schauspielern, die vor einem Publikum auftraten einen entscheidenden Unterschied zu MORENOs Stehgreiftheater aufzeigt. Der Zukunftsforscher Robert JUNGK berichtet in seiner Autobiographie von den Aktivitäten seiner Mutter " Mit einem Kabarettisten und Feuilletonisten Charly Röllinghof gründete sie am Kurfürstendamm 'Berlins erstes Stehgreiftheater'. (...) Die Wiederbelebung des alten Theaterstils der 'Commedia dell'arte' schlug im neugierigkeitsbegierigen Berlin sofort ein. Das Schlagwort 'Jeden Abend Premiere' zog ebenso wie die Aufforderung an den Zuschauer: 'Das Thema bestimmen Sie selber.' In der Tat wußten die fünf oder sechs Komödianten, die sich zu diesem Wagnis zusammengenut hatten, vor Spielbeginn nie, was heute gerade dran sein würde. Sobald sich der Vorgang geöffnet hatte, rief man ihnen irgendein aktuelles Stichwort oder einen Namen zu, und dann begann der Spaß." JUNGK, 1994, 56; in: FOX & DAUBER (Hrsg.) 1999, 85. Die Parallelen zu heutigen Formen des Improtheaters sind unverkennbar.

²¹ DRÖGER, 1997, 75. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 75-88

²² vgl. DRÖGER, 1997, 76. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 75-88

Die wohl bekannteste gegenwärtige Entwicklung des Improtheaters ist unter dem Namen *theatre sports* (**Theatersport**) bekannt. In der Literatur finden sich widersprüchliche Aussagen über die Begründung des Theatersports. FROST & YARROW bezeichnen David Shepherds als "*master mind*" in der Entwicklung von *theatre sports* und *Impro Olympics* in den USA und Kanada.²³ Allgemein wird eher der Name Keith JOHNSTONE mit Theatersport in Verbindung gebracht. Theatersport²⁴ nach JOHNSTONE versucht sportive Wettkampfelemente mit Theater zu verbinden und erfreut sich als Improvisationstheaterform vor Publikum seit ca. 10 Jahren auch in Deutschland wachsender Beliebtheit.

Ich werde mich in dieser Arbeit genauer mit dem Ansatz von JOHNSTONE beschäftigen, da ich seine theaterpädagogischen Ansätze für das Improvisationstheater, das im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden soll, am einflußreichsten halte.

Als weitere Improvisationstheaterform ist das **Playback Theater** zu nennen, welches 1975 von J. FOX in New York gegründet wurde. Im Playback Theater improvisieren die SchauspielerInnen vom Publikum erzählte reale Geschichten auf der Bühne. Das Spektrum der Spielorte reicht von Schulen, Krankenhäusern über Seniorenheimen und natürlich auch Theatern. FOX war bei der Entwicklung des Playback Theaters stark von MORENOs **Psychodrama** inspiriert, das mit Mitteln des dramatischen Spiels individuelle Erfahrungen in Szenen neu erlebbar und veränderbar macht. *Parallelen* zwischen Playback Theater und Psychodrama sind sichtbar, sollen aber hier nicht vertieft werden, da sie vom eigentlichen Thema der Arbeit abschweifen.²⁵

A. BOAL entwickelte Ende der 60iger Jahre aus direktem politischen Anlaß sein **Theater der Unterdrückten** in Brasilien, das vorrangig im **Forumtheater** mit Improvisation arbeitete.²⁶

In Deutschland wurden seit 1977 im Institut für Spiel- und Theaterpädagogik unter der Leitung von H.-W. NICKEL verschiedenste Formen des Improvisationstheaters entwickelt, die zum Teil eher pädagogisch orientiert waren²⁷.

1.2 Improtheater und Theatersport nach Keith Johnstone

²³ vgl. FROST & YARROW 1990, 54

²⁴ ich werde im weiteren Verlauf dieser Arbeit die deutsche Bezeichnung *Theater Sport* verwenden

²⁵ Vgl. FOX 1990, 3ff; FOX & DAUBER (Hrsg.) 1999, 10ff; vgl. DRÖGER, 76 in: KRUSE (Hrsg.)1997. Zur Vertiefung des Themas kann ich die beiden erst genannten Bücher sehr empfehlen

²⁶ BOALs in Anlehnung an Paul Freire und Berthold Brecht entwickeltes Theaterkonzept, verpflichtet sich der politischen und sozialen Aufklärung. "Theater der Unterdrückten" wollte für die Unterprivilegierten, für die direkt oder subtil Unterdrückten, Partei ergreifen und mittels politischer Agitation gesellschaftliche Mißstände bewußt machen und beseitigen helfen. vgl. BOAL 1979

²⁷ vgl. DRÖGER 1997, 76. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 75-88

JOHNSTONE entwickelte im Rahmen seiner Tätigkeit als Schauspiellehrer seine ersten Improvisations - Übungen.²⁸

Um verständlich zu machen, welche Intention JOHNSTONEs mit seiner spezieller Form des Schauspielunterrichts verfolgte, aus dem sich Theatersport und Improtheater entwickelte, will an dieser Stelle ausführlich auf JOHNSTONE eingehen.

Über Keith Johnstone und seinem Weg zum Impro

JOHNSTONE wurde 1933 in Großbritannien geboren. Er erlebt während seiner Schulzeit eine Erziehung, die nicht auf seine individuellen Bedürfnisse einging, sondern vielmehr auf Konformität und Erfolg setzte. *Phantasie* und *Kreativität* waren verpönt. *"Ich wollte, daß meine Ausbildung meine Stimme und meine Körperhaltung korrigierte und mir half, Beziehungen zu Menschen aufzubauen. Ich wollte etwas, von dem ich nicht wußte, ob es existierte, das aber 'Schauspielkunst als Selbstvervollkommnung' hätte heißen können. (...)."*²⁹

In der Hoffnung, dies in der Ausbildung zum Lehrer zu finden, wurde er zunächst Lehrer. Seine erste Klasse bestand aus *"sechszwanzig 'durchschnittlich' begabten Achtjährigen und zwanzig 'zurückgeblieben' Zehnjährige, die die Schule als nicht erziehbar abgeschrieben hatte. Einige der zehnjährigen konnten nach fünf Jahren Schule ihren Namen nicht schreiben."*³⁰

Mit Hilfe verschiedenster unkonventioneller, kreativer Lehrmethoden, die ihm die Mißbilligung des Kollegiums und der Schulleitung einbrachten, schaffte er es, die Kinder zum Lernen zu motivieren. Eine seiner wichtigsten Grundsätze waren, *"daß ein Schüler niemals die Erfahrung des Scheiterns machen sollte. Die Befähigung eines Lehrers liegt darin, Kenntnisse so darzubieten, daß der erfolgreich sein muß."*³¹

Diese Haltung bewahrte er sich auch in seiner späteren Arbeit als *Schauspiellehrer*, die er 1963 am *Royal Court Theatre/ London* begann. Dort hatte er nun die Gelegenheit, die *"Schauspielkunst zur Selbstverwirklichung"*³² aufzubauen, die er sich in seiner Kindheit und Jugend gewünscht hatte.

²⁸ Lt. JOHNSTONE gab es zu dem damaligen Zeitpunkt außer Stanislawskis Schauspielübungen keine Improvisation in England. vgl. JOHNSTONE 1998, 21

²⁹ JOHNSTONE 1998, 20

³⁰ a. a. O., 28; Hervorhebung durch den Autor

³¹ JOHNSTONE 1998, 26

³² JOHNSTONE 1998, 20

Von den LehrerInnen seiner Schulzeit (und vermutlich auch von den KollegInnen seiner Zeit als Lehrer) zutiefst enttäuscht, machte er zu seiner Maxime, all die Dinge zu unterrichten, die ihm als Schüler verboten waren.

"Ich war dazu angehalten worden, mich jeweils nur auf eine Sache zu konzentrieren, also suchte ich nach Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit zu teilen. Mir war beigebracht worden, vorauszuschauen, also erfand ich Spiele, die es schwierig machen würden, über das nächste Wort nachzudenken. `Nachahmung´ galt als Mogeln, deshalb forderte ich Leute auf, einander nachzuahmen. Mit komischer Stimme reden war verboten gewesen, weshalb ich meine Schüler mit komischen Stimmen reden ließ. (...) Es war, als stürzte ich eine jahrhundertalte Tradition. Viele von dieser `Umkehrung´ gelten heute als klassische Spiele."³³ "Es war, als stünde hinter mir eine vollständig überlieferte Lehre der Improvisation. Normalerweise ist in der Erziehung alles darauf angelegt, Spontanität zu unterdrücken. Ich wollte Spontanität hervorbringen."³⁴

Der überwiegende Teil seiner Improvisationsübungen entstand in den später fünfziger- und sechziger Jahren. Aus seiner Theaterklasse ging die erste Improvisationsgruppe *The Theatre Machine* hervor, die nach anfänglichen Auftritten in Schulen und Universitäten Europa weit tourte.

Davon ausgehend entwickelte JOHNSTONE theatre sports oder Theatersport, der mittlerweile in vielen Ländern verbreitet ist. Nach JOHNSTONEs Aussagen übrigens "leider in minderwertiger Form."³⁵ Auf Theatersport als Form des Improvisationstheaters werde ich unter **2.8** näher eingehen.

1.3 Spontanität und Kreativität im Improvisationstheater

"Im Zentrum dieser Arbeit (JOHNSTONEs, P. D.) steht ein therapeutisches Anliegen: die Wiederentdeckung des eigenen verschütteten `kindlichen Denkens´ als die wichtigste Quelle jeglicher Kreativität. Eine Quelle, die sich - so Johnstone - erst dann wieder erschöpfen läßt, wenn der zensierende Intellekt ausgeschaltet und verbotene Gefühle, spontan unbewußte Regungen an die Oberfläche treten können."³⁶

So schreibt die ehemalige Dramaturgin des Tübinger Landestheaters C. FRÜHAUF über die theaterpädagogische Arbeit JOHNSTONEs und trifft damit auch mein Verständnis von JOHNSTONEs Ansatz.

³³ a. a. O., 21

³⁴ a. a. O., 16

³⁵ a. a. O., 27

³⁶ Frühauf 1990, 53 in NICKEL/ EBERT/ KORN (Hrsg.) 1993, 48

JOHNSTONE geht davon aus, daß alle Menschen von Geburt an kreative, phantasievolle KünstlerInnen sind, diese Fähigkeiten aber durch Erfahrungen im Verlauf der Sozialisation verschüttet werden.

Auch DRÖGER konstatiert, daß die Menschen in der Kindheit sehr viel Phantasie, Spontanität und Kreativität haben. *"Im Laufe der Sozialisation erfahren wir immer mehr Regeln, Zensuren. Unsere anfangs vorhandenen Eigenschaften gehen verloren und müssen im Erwachsenenalter mühsam wieder entdeckt werden."*^{37 38}

Im Alltag dominiert ein Kontrollmechanismus, eine Selbstzensur, die dem Individuum einerseits das Gefühl von Sicherheit vermittelt, aber gleichzeitig in vielen Bereichen blockieren kann.

Ein inspirierter Künstler hingegen arbeitet ohne zu zögern, er trifft keine bewußten Entscheidungen oder wägt eine Idee gegen eine andere ab, es scheint kein Kontrollmechanismus vorhanden zu sein.

SCHILLER schrieb in einem Brief an Körner von einer *"Wache an den Thoren des Verstandes"*, der die spontanen Ideen *"zu scharf mustert. Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen, deucht mir, hat der Verstand seine Wache von den Toren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle - mêle herein, und alsdann erst übersieht und mustert er den großen Haufen"*. Er ist der Meinung, unschöpferische Menschen schämten oder fürchteten sich *"vor dem augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitz, der sich bei allen eigenen Schöpfungen findet."*³⁹

Künstlerisches Handeln braucht demnach vermutlich Mut zur **Kreativität**.

Als Vorbedingung für **kreative Prozesse** sehen FROST & YARROW

*"Availability - openness - readiness - acceptance: the precondition of creativity. It implies not resisting, but flowing with the world and the self."*⁴⁰

Einer der zentralen Begriffe des Improvisationstheaters neben **Kreativität** ist **Spontanität**. Diese sollen im nachfolgenden näher betrachtet werden.

³⁷ DRÖGER 1997, 77. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 75-88

³⁸ Auch Alex OSBORN, der Begründer des *brainstormings* nimmt an, daß jeder Mensch über kreative Kompetenzen verfügt, die im Verlauf der Kindheit blockiert werden, "weil man in unserer Kultur mehr Nachdruck auf die Beurteilung als auf die Produktion von Ideen legt.." WEINERT, 1991, 34; vgl. OSBORN, 1953

³⁹ Friedrich Schiller in einem Brief an Körner vom 1.12.1788, in S, FREUD, Die Traumdeutung 1993, zitiert in JOHNSTONE 1995, 134

⁴⁰ FROST & YARROW 1990, 151

1.4 Begriffsannäherung an Kreativität und Spontanität

"Es gibt Wörter und Begriffe, von denen niemand genau weiß, was sie bedeuten, obwohl jeder eine gute Vorstellung hat, was damit gemeint ist. Diese Charakterisierung gilt ohne jeden Zweifel für den Begriff der Kreativität. (...) Kreativität wird im Alltag und in den meisten psychologischen Theorien nicht als analytisches Konzept, sondern als prototypischer Begriff gebraucht. Mit anderen Worten: Es sind einige Kernannahmen, welche dem kreativen Denken generell zugeschrieben werden und viele randständige Merkmale, die als mehr oder minder typisch anzusehen sind. Eine Folge davon ist, daß keine präzise Definition des Begriffes verfügbar ist."⁴¹

Da ich WEINERT in diesem Punkt zustimme, erscheint mir die Begriffsannäherung von KRUSE sinnvoll, der **Kreativität** als "Oberhaupt" einer Begriffsfamilie betrachtet.⁴² Er nennt hierbei **Originalität, Innovativität, Generativität, Produktivität, Genialität, Inspiration, Phantasie, Sensibilität** und **Spontanität** als der **Kreativität** zugeordnete Begriffe.

Ich werde mich auf jene Begriffe beschränken, die meiner Ansicht nach im Bezug auf die Kreativität, die im Improtheater zum tragen kommt, wichtig sind.

Kreativität

"Kreativität ist eine universelle Eigenschaft menschlichen Handelns und Denkens."

Unter **Kreativität** ist die Fähigkeit, Neues zu schaffen, zu verstehen. Kreativität ist für den Menschen ein wichtiges Mittel, um sich an die Umwelt anzupassen und kann als ein Mittel zur Lösung individueller Lebensaufgaben betrachtet werden.

Gleichermaßen findet Kreativität Ausdruck im nicht lebensnotwendigen Handeln in Spiel und Kultur.

Originalität

"Originalität bezeichnet den Neuheitsgrad eines Plans, Entwurfs, Produkts oder einer Handlung."⁴³ Der Neuheitsgrad wird gemessen an dem schon Bekannten "in seinen vertrauten, ästhetischen, technischen oder intellektuellen Eigenschaften."⁴⁴

⁴¹ WEINERT 1991, 30f

⁴¹ KRUSE 1997, 20 ff.

⁴² Innovativität, Produktivität und Generativität ordne ich eher den technischen u. wirtschaftlichen Bereichen zu

⁴³ a. a. O., 15

⁴³ KRUSE 1997, 21. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE (Hrsg.) 1997, 13-53

Kreativität setzt **Originalität** voraus, denn Wiederholung des schon Bekannten ist nicht als kreativ zu bezeichnen.

Im Improvisationstheater ist das Streben nach Originalität jedoch eine Bremse für kreatives Improvisieren. *"Wenn man Leute auffordert, etwas zu improvisieren, suchen sie nach irgendeiner 'originellen' Idee, weil sie für geistreich gehalten werden wollen. Was sie dann sagen oder spielen, ist immer völlig unangebracht. Ein Improvisations-Spieler muß sich im klaren darüber sein, daß er viel origineller ist, wenn er das 'Nächstliegende' aufgreift."*⁴⁵

Genialität

Dieser Begriff bezeichnet herausragende intellektuelle Fähigkeiten, zu denen auch Kreativität zählt.⁴⁶ In vielen alten Kulturen war die Überzeugung publik, die Gedanken und Werke von Künstlern seien von einer göttlichen oder dämonischen Macht 'eingegeben'. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erfolgte eine Umdeutung, die nun nicht mehr von der Einwirkung göttlicher bzw. dämonischer Kräfte, sondern von einem *überragenden geistigen* oder *künstlerischen Potential* ausging, daß nur wenigen Menschen zuteil ist.

Nach WEINERT wird von **Genialität** gesprochen, wenn die Werke und Ideen *"sehr neu sind, d.h. völlig anderes enthalten als das Übliche, das Gewohnte und das bisher Akzeptierte; wenn sie sehr überraschend sind, d.h. im Widerspruch zum Erwarteten, Wahrscheinlichen, ja sogar für möglich Gehaltenen stehen; und wenn die Ideen und Werke sehr bedeutsam sind, d.h. wenn ihnen von andern Menschen, vor allem von den Experten eines bestimmten Gebietes, außergewöhnliche Wichtigkeit zuerkannt wird."*⁴⁷

Der Begriff **Intelligenz** umfaßt ebenfalls zur Kreativität gehörende Fähigkeiten. **Flexibilität** (im Denken) wird häufig mit kreativem Denken gleichgesetzt und bildet die Voraussetzung für das Finden neuer Lösungen, neuer Wege.⁴⁸ Flexibles Denken, die Lösung von eigenen Vorstellungen, um sich auf Impulse des/ Partners/ der Partnerin einlassen zu können, ist meines Erachtens eine Grundvoraussetzung für eine gute Improvisation.

Intuition

⁴⁴ ebd. a. a. O.

⁴⁵ JOHNSTONE 1995, 149ff

⁴⁶ vgl. KRUSE 1997, 21 Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE (Hrsg.) 1997, 13-53

⁴⁷ WEINERT, 1991, 31

⁴⁸ vgl. KRUSE 1997, 21 Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE (Hrsg.) 1997, 13-53

*"Intuition bezeichnet die Fähigkeit, sichere Entscheidungen bei limitierter Information und Unsicherheit über logische Zusammenhänge zu treffen."*⁴⁹ Umgangssprachlich nennt man **intuitives Handeln** auch 'Handeln aus dem Bauch raus'. Intuitives Handeln heißt also das Handeln, *"ohne Rückgriff auf den analytischen Apparat"*⁵⁰, eben aus dem Bauch und nicht dem Kopf heraus.

Ein intuitiver Akt par excellence ist die scheinbar selbstverständliche Fähigkeit, ein Gesicht zu erkennen. Dieser hochkomplexe Vorgang läuft unterschwellig, unbewußt und sehr schnell in einzelnen Schritten ab: *"Form, Farbe, Tiefe und viele andere Merkmale werden von unterschiedlichen Hirnregionen erfasst, mit gespeicherten Informationen abgeglichen - und in Sekundenbruchteilen zusammengesetzt: Wir erkennen ein Gesicht, das wir vielleicht fünf Jahre nicht mehr gesehen haben, sofort wieder (...)"*⁵¹

Intuitives Denken wird der rechten Hirnhälfte zugeordnet, während in der linken das 'Bewußtsein' analysiert, schreibt, spricht, rechnet und die Umwelt mit Hilfe der Logik versteht. Die rechte Hirnhälfte filtert aus der ständig einströmenden Flut von Informationen das Wichtigste heraus und 'scantt' die Umwelt. Dieser 'intuitive Radar' spürt auf, was jenseits der bewußten Aufmerksamkeit liegt, beispielsweise Gefahr. *"In den Tiefgeschossen des Unterbewußtseins sind Unmengen von Sinneseindrücken, Erinnerungen und Empfindungen gespeichert, ohne dass wir in jedem Fall ihren 'Eingang' bestätigt oder die 'Ablage' registriert hätten."*⁵²

Der Kognitionsforscher T. W. WILSON bezeichnet dieses Unbewußte als das *"adaptive Unbewußte"*, als hilfreich und effizient.⁵³ *"Die Intuition bedient sich der Summe unserer Erfahrungen (...)"*⁵⁴, Intuition bezieht ihren Rohstoff aus der vergangenen und gegenwärtigen Umwelt eines Individuums.

*"Wir lernen nämlich ständig, ohne uns der Lernprozesse bewusst zu sein, so beiläufig und unterschwellig läuft er ab. Und das Gelernte steht uns dann 'plötzlich und unerklärlich' zur Verfügung - ein Grund dafür, dass wir diesem Wissen so oft misstrauen."*⁵⁵

Inspiration

⁴⁹ a. a. O., 22

⁵⁰ ebd.

⁵¹ ERNST, 2003, 22

⁵² WILSON, 2000, in: ERNST, 2003, 23

⁵³ WILSON, 2000, in: ebd.

⁵⁴ ebd.

⁵⁵ WILSON, 2000, in: ERNST, 2003, 22

Unter Inspiration versteht man den Moment eines kreativen Prozesses, in dem Neues, beispielsweise Ideen, Zusammenhänge usw., auftauchen.⁵⁶

Phantasie

*"Phantasie ist ein Begriff, der eine neutrale Bedeutung im Sinne von `Tagtraum` hat und eine positive Bedeutung im Sinne von `begabt mit guten Vorstellungsvermögen`. Als `phantasievoll` bezeichnen wir Menschen, die Visionen haben und imaginierte Realitäten schaffen können."*⁵⁷

An diesem Punkt möchte ich an JOHNSTONE und DRÖGER erinnern (vgl. **1.3**), die davon ausgehen, daß die Menschen von Geburt an phantasievoll sind, doch durch die Erfahrungen, die sie im Laufe ihres Lebens machen, von ihrer **Phantasie** abgeschnitten werde.

Umgangssprachlich hat Phantasie eine sowohl positive wie auch negative Besetzung, die ich auch im "Duden - Das Fremdwörterbuch" bestätigt sehe. So wird Phantasie hier neben der Fähigkeit *"sich etwas im Gedanken auszumalen; Vorstellungs-, Einbildungskraft (...)"* auch als *"Fieberträume; bei Bewusstseinstrübung wahrgenommene Trugbilder (...)"*⁵⁸ definiert.

Ein Phantast ist umgangssprachlich die höfliche Beschreibung für *Spinner*. Laut "Duden - Das Fremdwörterbuch" ist ein Phantast *"(abwertend) ein Träumer, Schwärmer; Mensch mit überspannten Ideen"*.⁵⁹

Von Kindern und KünstlerInnen erwartet man Phantasie, ein erwachsener Mensch wird schnell als Phantast abgewertet, wenn seine Phantasien nicht den gesellschaftlichen Konventionen entsprechen und es zu un bequem ist, diese zu überdenken.⁶⁰ Die Steigerung: er wird als *verrückt* etikettiert. Ein allgemein bekanntes Sprichwort ist *`Genie und Wahnsinn liegen eng beieinander`*. In diesem Ausspruch findet sich vielleicht noch die alte Vorstellung der göttlichen oder dämonischen Macht, die von einem/ einer KünstlerIn Besitz ergreift. Auch *`ver-rückten`* Menschen wurde lange Zeit die Besessenheit durch eine höhere Macht zugeschrieben.

⁵⁶ vgl. KRUSE 1997; 22 Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE (Hrsg.) 1997, 13-53

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ Duden - Das Fremdwörterbuch (1997), 254

⁵⁹ Duden - Das Fremdwörterbuch (1997), 255

⁶⁰ Mir ist bewußt, daß es auch grausame Phantasien gibt, deren Ausleben andere gefährdet und verletzt. Ich beziehe mich hier auf Phantasien, die diesen Rahmen nicht übertreten.

Die Nische der 'künstlerischen Freiheit' ist, natürlich von KünstlerInnen, besonders von SchauspielerInnen, oft gepriesen worden. Vielleicht ist auch die Legitimation zum phantasieren eine Qualität davon?⁶¹

Möglicherweise wird Phantasie in der auf Produktivität und Wirtschaftlichkeit ausgerichteten modernen Gesellschaft erst dann als positiv bewertet, wenn sie ein (für die Gesellschaft nützliches) Produkt hervorbringt.⁶²

Sensibilität

Wie etwa im deutschen Wort **Feinfühligkeit** ausgedrückt, bezeichnet **Sensibilität** "besondere Wahrnehmungsfähigkeiten oder Fähigkeiten des emotionalen Erlebens".⁶³ KRUSE differenziert zwischen "ästhetischer Sensibilität" als Bedingung für künstlerische Kreativität und "emotionaler Sensibilität" als Voraussetzung für kreatives soziales Handeln.⁶⁴

Meiner Ansicht nach werden im Improvisationstheater beide genannten Formen der Sensibilität benötigt. *Ästhetische Sensibilität* zur Schöpfung des künstlerischen Produktes und *emotionale Sensibilität* im Zusammenspiel mit den MitspielerInnen und dem Publikum. Dies dürfte auf alle künstlerischen Disziplinen zutreffen, die sich auf Ensemblearbeit begründen.

Spontanität

Da der Begriff der **Spontanität** im Rahmen dieser Arbeit von großer Bedeutung ist, werde ich ihn an dieser Stelle ausführlich behandeln.

Spontanität stammt von dem lateinischen Begriff "*sua sponte*" ab. Stichwortartig übersetzt bedeutet dieser soviel wie "*aus eigenem Willen*" oder "*aus eigenem Antrieb*". Weitere Begriffe aus diesem Wortstamm sind "*unabhängig*" und "*freiwillig*".⁶⁵ Hier deutet sich an, daß Spontanität, unabhängig von Regeln und frei von äußeren Zwängen, demnach freiwillig, im Inneren des Menschen entsteht.

⁶¹ zB. "Gibt wohl nur einen Trick, ein Lebenlang als Kind zu fühlen: Man wird ein Bühnenmensch und muß Erwachs`ne dann nur spielen." aus dem Lied "Ein Glas für Harry" von Manfred Maurenbrecher 1997, CD "Lieblingsspiele"

⁶² Ich erinnere an die Abwertung, die "Spiel" in der Polarität zu "Arbeit" erfährt.

⁶³ KRUSE 1997, 22. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE (Hrsg.) 1997, 13-53

⁶⁴ vgl. ebd.

⁶⁵ Betschening 1971, 462

Nach DORSCH belegen *"Bezeichnungen wie Spontanreaktion, Spontanentscheidung (...) den reaktiven der Handlung etc. wie das Fehlen von Denk- und Kontrollprozessen."*⁶⁶

Spontanität *"bezeichnet die Unmittelbarkeit und Sicherheit, mit der ein Individuum auf seine intellektuellen, perzeptiven⁶⁷, emotionalen und ästhetischen Ressourcen zurückgreifen und sie in einem Handlungs- oder Schaffensprozeß einbeziehen kann. Spontanität kann durch temporäres Loslassen rationaler Kontrolle zugunsten eines augenblicksorientierten Improvisationsprozesses erreicht werden."*⁶⁸

An dieser Stelle wird deutlich, daß ein aktives Streben nach Originalität das Lösen von der rationalen Kontrolle ausschließt und somit auch den Zustand von Spontanität.

SPOLIN widmet sich der Spontanität als einer der *Schlüsselbegriffe* des Improvisationstheaters ausführlich. Ihre Definition von Spontanität scheint das Gefühl zu treffen, welches einer meiner Interviewpartner mit Improvisationstheater verbindet.⁶⁹

*"Durch Spontanität werden wir wieder in uns selbst verwandelt. Sie führt eine Explosion herbei, die uns für einen Augenblick von überlieferten Bezugssystemen und von Erinnerungen befreit, die von alten Fakten, Informationen und unverdauten Theorien und Techniken befreien, die andere Menschen entwickelt haben (...) Spontaneität ist ein Moment persönlicher Freiheit, in dem wir mit der Realität konfrontiert sind, sie wahrnehmen und erforschen und angemessen Handeln. In dieser Realität funktionieren die Aspekte unserer Persönlichkeit als ein organisches Ganzes. Es ist ein Zeitpunkt der Entdeckung, der Erfahrung und des kreativen Ausdrucks (...) Bei dieser Spontaneität wird persönliche Freiheit freigesetzt und die Gesamtpersönlichkeit wird physisch, intellektuell und intuitiv geweckt."*⁷⁰

SPOLIN spricht hier von einer, durch die Spontanität ausgelösten, Rückverwandlung der Person in sich selbst, in ihren Ursprung. Im Moment der Spontanität handelt die Person in einer Art und Weise, die persönlich integriert, und nicht eine Wiederholung von oktroyierten Wissen und Konventionen ist. Spontanes Handeln bedeutet, authentisch und schöpferisch auf eine Situation zu reagieren und nicht einem starren Automatismus folgend.⁷¹

Im Moment beschreibt die zeitliche Dimension spontaner Einfällen und spontanen Handelns. Spontanität wirkt ausschließlich in der Gegenwart, muß in dem Moment des Erfahrens zum Ausdruck gebracht werden. Wird sie im Moment des Entstehens nicht ausgeschöpft, verpufft sie.

⁶⁶ DORSCH 1970, 476

⁶⁷ perzeptiven hier in der Bedeutung von sinnlich wahrnehmend. vgl. Duden - Fremdwörterbuch 1997, 616

⁶⁸ DORSCH 1970, 476

⁶⁹ vgl. 7.1.2, Interview mit Andreas

⁷⁰ SPOLIN1987, 18f

⁷¹ vgl. SCHÜTZENBERGER-ANCELIN, 1979, 29f

Nach diesem Überblick über die historische Entwicklung des Improvisationstheater bis hin zu seinen verschiedenen Formen der Gegenwart, einer Vorstellung des theaterpädagogischen Ansatzes von Keith JOHNSTONE und einer begrifflichen Annäherung an die im Zentrum des Improtheaters stehenden Begriffe Kreativität und Spontanität, widmet sich das folgende Kapitel den wichtigsten Improvisationstechniken.

2. Improtechniken und -formate

"Schon vom Begriff her erscheint das Proben von Improvisationen als Widerspruch in sich. Wie kann man sich vorbereiten, wenn es nichts Vorbereitetes gibt? Wie kann man das Ungeplante Planen?"⁷²

In der Tat greifen ImprovisationstheaterspielerInnen auf eine Reihe von komplexen Techniken zurück, die den Improvisationen eine Struktur geben.

Auf die wichtigsten **Techniken** werde ich in diesem Kapitel detailliert eingehen.

2.1 Warming - up

Bevor ImprovisiererInnen an die szenische Arbeit gehen, bereiten sie sich mit einem **Warming-up**, das sowohl Körper und Geist umschließt, vor. Ziel dabei ist es, daß jede/r Einzelne eine Verbindung sowohl zwischen *Körper* und *Geist*, als auch zu den *MitspielerInnen* herstellt.

Wie auch in der Spiel- und Theaterpädagogik⁷³ setzt sich das Warming-up in der Regel aus aufeinanderfolgenden Übungen zur (1) *Körper- und Raumerfahrung*, (2) *Gruppenbildung* und (3) *Konzentration, mentalen Präsenz bzw. im Impro Steigerung der Reaktionschnelle* und somit erreichen eines *spontanen Zustandes*, zusammen.

Körperübungen sollten so konzipiert sein, es den SpielerInnen gelingt, das Denken auszuschalten und mehr mit dem Körper zu gehen.

Spontane Impulse offenbaren sich zunächst im Körper. *"Der Körper ist dem Geist voraus. Der Geist hat die Tendenz, zwischen Vergangenheit und Zukunft hin- und her zu pendeln, aber der Körper ist immer in der Gegenwart."*⁷⁴

Während der Warming-up-Spiele, die ich im Folgenden vorstellen werde, wird oft an der *Körpersprache* deutlich, wann sich die SpielerInnen in einem spontanen Zustand befinden. Beispielsweise beginnen sie hin- und herzuschwanken oder auf der Stelle zu trippeln, der ganze Körper scheint mit Energie geladen.

Der Körper macht dauernd Angebote, und eine Achtsamkeit auf die physischen Signale können helfen, eine Geschichte zu entwickeln oder den richtigen Zeitpunkt zu finden, um als

⁷² FOX 1996, 124

⁷³ Ausführlich mit einer *körperorientierten* Arbeit in der Theaterpädagogischen Praxis setzt sich das Buch: Wechselspiele: KörperTheaterErfahrung. VABEN/ KOCH/ NAUMANN (Hrsg.) (1998) auseinander.

⁷⁴ DIXON 2000, 41

noch nicht involvierte SpielerIn zum 'richtigen Moment' in die schon laufende Szene einzusteigen.

Beobachtet man SpielerInnen, ist oft der Moment zu erkennen, in dem sich der Intellekt über den Körper hinwegsetzt und die Spontanität weicht.⁷⁵ Spielen beispielsweise zwei DarstellerInnen eine Szene und eine dritte Person steht kurz davor, in die Handlung hineinzugehen, wird sich ihr Körper mehr und mehr der Szene zuwenden, sich geradezu *hineinlehnen*. Setzt sich der Kopf über diesen Körperimpuls hinweg, ist häufig der, für Zuschauende offensichtliche, optimale Moment um in die Szene einzusteigen verstrichen.⁷⁶

2.2 Durch Spiele zur Spontanität

Wie ich unter **2.4** ausführlicher beschreiben werde, fordert JOHNSTONE seine SchülerInnen auf, sich auf die *Erzählstrukturen* zu konzentrieren, um sich dem Spontanen Handeln zu öffnen.

Ebendies steht beim Improspielen allgemein, besonders bei Spielen zur Aufwärmung, im Vordergrund. Sinn dieser Übungen ist es nicht, kreativ und geistreich zu sein, sondern spontan und intuitiv zu reagieren.

Als Beispiel für ein körperliches Reaktionsspiel, welches wie unter **2.1.** beschrieben trainiert; seinen spontanen Impulsen folgend in die Handlung einer laufenden Szene zu gehen, will ich die Übung *freeze tag* illustrieren:

Zwei SpielerInnen beginnen eine Szene, während die anderen TeilnehmerInnen das Geschehen von außerhalb verfolgen. Sobald eine/ r der Außenstehenden *freeze* ruft, erstarren die SpielerInnen in der Haltung. Die dritte Person schlägt eine/n der SpielerInnen ab, übernimmt deren/ dessen Haltung und beginnt inspiriert durch diese eine neue Szene. Sinnvoll ist das Spiel nur dann, wenn die TeilnehmerInnen außerhalb der Szene *nicht* auf eine möglichst günstige Gelegenheit für einen Einstieg warten, sondern abschlagen, sobald die Fragen nach dem Wer, *Wo, Was?*⁷⁷ beantwortet sind.

⁷⁵ vgl. DIXON 2000, 41; sowie dazu **1.4.**

⁷⁶ vgl. a. a. O., 41 ff Solche körperlichen sind vermutlich ein Erbe unserer Entwicklungsgeschichte, aus einer Zeit, in der es noch galt blitzschnell zwischen Wolf oder Hase? Freund oder Feind? zu entscheiden. "Die Urteilsbildung funktioniert - schneller als ein Wimpernzucken und sehr genau: Noch bevor unser rationales Denken ein Bild entschlüsseln und einordnen kann, hat die Intuition schon ihr Urteil gefällt (...) Solche Urteile basieren auf der 'Weisheit des Körpers': Bestimmte Sinnesempfindungen werden auf Nervenbahnen weitergeleitet, die dem Neokortex umgehen, in dem das bewusste Denken abläuft. So erreichen Sinnesreize des Auges oder der Nase direkt den Mandelkern (Amygdala), das emotionale Kontrollzentrum des Körpers im Zwischenhirn. Das erklärt die Macht von Bildern oder Gerüchen über unsere Psyche - sie lösen Emotionen aus, bevor der Neokortex Gelegenheit hat, sich dazu zu 'äußern'. Die Mandelkerne senden nun Nervenimpulse zum Kortex - allerdings weit mehr, als sie von dort empfangen. Sie sind in der Lage, den rationalen Teil des Gehirns zu überschwemmen, oder, wie es der Neuropsychologe Joseph Le Doux ausdrückt, 'als Geisel zu nehmen': Die gefühlsauslösenden Mechanismen sind den analysierenden von vornherein überlegen (...)." In: ERNST, 2003, 24

⁷⁷ vgl. **2.6**

Bei einem sehr bekannten verbalen Spiel, DIXON bezeichnet es als "*Wörter - Ball*"⁷⁸, 'wirft' eine Person ein beliebiges Wort wie einen imaginären Ball zu einer anderen Person. Diese nennt spontan ihre Assoziation und wirft in an die nächste Person weiter. Das Spiel muß in einer solch rasenden Geschwindigkeit gespielt werden, daß sich die Worte wiederholen oder nur Töne artikuliert werden⁷⁹.

Ein weiteres sehr beliebte Spiel, daß auf *Geschichtenerzählen* vorbereitet ist die *Ein-Wort-Geschichte*, auch *Wort - für Wort - Geschichte* oder *one word story* genannt.

Die SpielerInnen stehen im Kreis und erzählen gemeinsam nacheinander eine Geschichte, wobei jede/ r nur ein Wort sagen darf - und das natürlich möglichst schnell.

Spielerin 1: Unter ...

Spieler 2: ... der...

Spielerin 3: ... Hecke ...

Spieler 4: ... lebt ...

Spielerin 5: ... der ...

Spieler 6: ... Käfer....

SpielerIn 7: ... Karl

und so weiter. Das Spiel kann auch gespielt werden, indem eine Person einer andern die Geschichte zuwirft wie im *Wortball*.

Diese Aufwärmspiele erfüllen ihre Funktion, also *reaktionsschnell* und *präsent* zu werden, nur, wenn keine Pausen entstehen, in denen sich der Intellekt das nächste Wort ausdenkt.

Im richtigen Tempo gespielt entstehen so oft wunderbar absurde Geschichten, ohne daß Kreativität erzwungen wurde. "*Absurdität ist ein gutes Zeichen dafür, daß die Spieler und SpielerInnen ihre Kontrollmechanismen über Bord geworfen haben und sich auf den unmittelbaren Moment eingelassen haben.*"⁸⁰

⁷⁸ DIXON 2000, 46. Sicherlich sind eine Vielzahl der Spiele unter verschiedenen Namen bekannt

⁷⁹ Einen interessanten Hinweis zu freien Assoziation gibt WINNICOTT: "(...) ist freie Assoziation, die einen zusammenhängenden Gedankengang enthält, bereits von Angst beeinflusst, und der Zusammenhang bestimmter Gedankengänge deutet bereits auf Abwehr." Winnicott 1979, 68; Abwehr bedeutet hier, die Abwehr des spontanen Moment, die Angst vor dem Lockern der eigenen Zensur.

⁸⁰ DIXON 2000, 49

2.3 Theatersportspiele

Spiele, die einen besonders hohen Unterhaltungswert für das Publikum versprechen, nennt ANDERSEN *"Theatersportdisziplinen"*⁸¹. Exemplarisch will ich zwei Spiele vorstellen, um einen kleinen Einblick zu ermöglichen.

(1) "Dreiersynchronisation"

Drei SpielerInnen sind an dieser Szenen beteiligt. Jede/ r synchronisiert die Stimme eines/ einer der MitspielerInnen.

(2) "ABC - Spiel"

Der erste Satz beginnt mit "A", der nächste mit "B" und so weiter. Zum Beispiel:

"Ach, was für ein Stau!"

"Bei der nächsten Abfahrt biegen wir ab!"

"Charmantes Cabriolet neben uns."

"Du, da, davorn is was...!"

"Eber! Ein Eber auf der Autobahn!"

All diese Spiele verfolgen die Absicht, *"durch vielfältige Variationen das bewusste Ich von den Regeln abzulenken. Erst jetzt kann wieder Spontaneität aufkommen"*.⁸²

JOHNSTONE entwickelte seine Improspiele als *Werkzeug* für das Trainieren von Techniken, als Stütze in der Szenenarbeit und um die SpielerInnen durch die Konzentration auf die Strukturen der Spiele von der Bewertung ihres spontanen Spiels frei zu machen.

Mittlerweile haben sich viele Improgruppen im Amateurbereich jedoch fast ausschließlich auf das Spielen der Theatersportspiele spezialisiert. JOHNSTONE kritisierte schon in seinem 1996 erstmals erschienen Buch *Theaterspiele*, und forderte, *"Spiele mit Geschichten zu durchsetzen"*⁸³ und mehr freie Szenen zu improvisieren.

Dennoch ist der Spaß am Spielen von Improspielen nicht zu bremsen.

⁸¹ ANDERSEN 1996, 110

⁸² DIXON 2000, 106

⁸³ JOHNSTONE 1998, 30

2.4 Geschichten erzählen

"Wenn man spontan vor einem Publikum improvisiert, muß man akzeptieren, daß sein Innerstes sich offenbart."⁸⁴

Wie schon erläutert, bedeutet spontan sein auch, einen Selbstschutz abzulegen. JOHNSTONE versucht eine Atmosphäre zu schaffen, in der dies möglich ist, indem er dem Inhalt der Improvisationen keine Bedeutung beimißt, ihm keine Bewertung unterzieht. *"Ich bejahe alles und sehe es als `normal´ an, was auch immer aus ihrem Unterbewußtsein aufsteigt. Würde ich den Inhalt der gespielten Szenen als entlarvende Geheimnisse der Spieler auffassen, dann würden sie mich als Bedrohung sehen."⁸⁵* Um die SpielerInnen selbst von einer Bewertung des Inhalts abzuhalten und so spontanes Agieren zu ermöglichen, fordert er dazu auf, sich auf die **Erzählstruktur**, zu konzentrieren. Diese wird im Folgenden skizziert.

Menschen erzählen sich seit Jahrtausenden *Geschichten*. Geschichten lehren, erklären die Welt, in der wir leben und schaffen ein Zusammengehörigkeitsgefühl.

Von Kindheit an ist der Mensch von Geschichten umgeben, von der Gutenachtgeschichte, über Lieder, Bücher, Märchen, Zeitungen und Medien wie Radio und Fernsehen. *"Narrationen und Geschichten sind ein wichtiges organisierendes Element der menschlichen Psyche und sozialer Strukturen."⁸⁶* Alles, was Menschen erleben, wird in Form von Geschichten weitergetragen, angefangen von kleinen Erlebnissen aus dem Alltag bis zu komplexen Lebensgeschichten.

"Durch unseren ständigen Umgang mit Geschichten erkennen wir sehr schnell, wann alle entscheidenden Informationen geliefert und alle wichtigen Fragen beantwortet wurden."⁸⁷

Vielen ImprospielerInnen ist diese natürliche Fähigkeit des *Geschichtenerzählens* jedoch unter dem Druck gut und unterhaltsam sein zu wollen, nicht immer zugänglich. Daher werden *Erzählstrukturen*, die quasi zum *Basisequipment* des Improvisationstheaters gehört, trainiert.

Jede Improszene ist eine kleine, in sich abgeschlossene Geschichte. Es gibt viele Improspiele, welche die Fähigkeit zum freien Geschichtenerzählen trainieren:

Geschichten erfinden ist keine bloße Aneinanderreihung von nacheinander assoziierten Ereignissen, es ist eine kreative Leistung. Eingeführte Charaktere, Orte oder Gegenstände

⁸⁴ JOHNSTONE 1998, 188

⁸⁵ JOHNSTONE 1995, 189.

⁸⁶ KRUSE 1997, 228 Schreiben als therapeutisches Medium. Ein narrativer Ansatz zur Psychotherapie. in: Kruse (Hrsg.)1997, 225-239

werden miteinander verknüpft. Ist die Verbindung zwischen allen Erzählelementen hergestellt, hat die Geschichte ein scheinbar 'natürliches' Ende.

Geschichten sollen nicht erfunden werden, sondern aus einer Verkettung von unterbrochenen Routine - Handlungen entstehen. Unter Routine ist in diesem Kontext jede Art von Handlung zu verstehen.

Die Beschreibung von zwei Wanderern, die einen Berg besteigen und wieder runterklettern ist eher eine Dokumentation, denn eine Geschichte. Erst wenn die Routine des Bergsteigens unterbrochen wird, zB. durch den Überfall eines Yetis, wird eine Geschichte daraus. Entwickelt sich die Geschichte weiter, zB. Kampf mit dem Yeti, muß diese Routine wieder unterbrochen werden, zB. Flucht vor dem Yeti und so fort.

Eine weitere Regel lautet, eingeführte Erzählmomente *nicht zu neutralisieren*.

Zwei Figuren planen beispielsweise einen Banküberfall, führen diesen aber letztendlich nicht aus.

Die *Handlung* einer Geschichte sollte *auf der Bühne bleiben* und nicht auf eine Handlung ausweichen, die woanders oder zu einer anderen Zeit stattfindet, demzufolge nicht dargestellt wird.⁸⁸

"Das Kreieren von spontanen Geschichten bedeutet mehr als sie nur in eine Improvisation einzubringen. Spontanes Geschichtenerzählen ist eine Quelle der Vorstellungskraft und nicht eine analytische Erfindung. Improvisationskunst ist zunächst 'roher Geist' und nicht sofort zu analysieren. Sie nähert sich jenen Geschichten an, bei denen wir unseren analytischen Verstand nicht einzuschalten brauchen, sondern unser spontanes, poetisches Empfinden. Indem wir die Tür zu diesen poetischen Gefilden öffnen, treten wir ein in die Seele der Welt. Die Katharsis⁸⁹ einer Improvisation passiert in dem Moment, in dem wir in eine spontane Geschichte eintauchen."⁹⁰

Anmerkung

⁸⁷ DIXON 2000, 62

⁸⁸ vgl. JOHNSTONE 1995, 235 ff

⁸⁹ *Katharsis*, griech., bedeutet soviel wie: Reinigung, Befreiung, Erleichterung, Vermittlung von einem Sachverhalt, Aufhebung (der Affekte) Der Begriff der Katharsis wurde von ARISTOTELES geprägt ,Vgl. Aristoteles Poetik, Kap. 6 und 14 in RELSTAB 1998, 38

"Emotionen ergreifen zuerst die Figuren und mit ihnen - in kontrolliertem Maß - die Spieler körperlich und seelisch, allerdings nach Maßgabe des Lebens und gefaßt durch überblickbare Form. Beeinflußt von ihnen, aufgrund von Spiel und Nachvollzug, werden die Zuschauer mit in Geschehn und Gefühle hineingezogen, allerdings nur in einem gewissen Grade, gerade soweit, als sie genügend in Spannung gehalten werden, um dem Geschehn weiter zu folgen, wodurch alle drei, Schauspieler, Figur und Zuschauer, mehr oder weniger wissentlich, von den Gefühlen erleichtert und gereinigt werden." RELSTAB 1998, 38

⁹⁰ DIXON, 2000, 17

Geschichten, wie DIXON sie hier so wunderbar poetisch beschreibt, sind allerdings grade im Amateurbereich seltene Perlen. Aus eigener Erfahrung als Spielerin kenne ich die Verlockung, eine Geschichte zugunsten eines gelungenen Gag, belohnt durch ein Lachen des Publikums, aufzugeben, anstatt ihr Tiefe zu geben.

Wenn Improtheater nur eine Aneinanderreihung von oberflächlichen Witzen ist und keine wirklichen Geschichten entstehen, bleibt es fade.

Das spontane Erzählen von Geschichten auf der Bühne setzt nicht nur das Beherrschen von Erzähltechniken voraus, sondern auch den Mut, sich möglicherweise zu offenbaren.

*"Meistens erfinden wir Geschichten, um unsere Privatsphäre zu schützen oder weil wir im alltäglichen nur Banales sehen."*⁹¹

Improvisationstheater in semi-professionellen Gruppen oder Workshops ist allerdings *kein therapeutisches* oder *pädagogisches* Setting, wie das Psychodrama, die Dramatherapie oder das Rollenspiel, die explizit darauf ausgerichtet sind, unaufgearbeitete, persönliche Konflikte zu bearbeiten und neue Verhaltenstrategien zu entwickeln.⁹² So sollte jede/ r SpielerIn die persönlichen Grenzen kennen und wahren lernen.⁹³

2.5. Der Statusbegriff bei Keith JOHNSTONE

*"Es gäbe keine Rollen ohne Status und umgekehrt"*⁹⁴

Das Thema **Status** ist ein wichtiger Teil der Improvisationsarbeit nach JOHNSTONE. Ich werde mich mit dem Thema ausführlich auseinandersetzen, da ihm in einem Großteil der Interviews große Bedeutung zu kommt.

JOHNSTONE entwickelte seine theatralen Statusübungen in der Arbeit mit Schauspiel-schülerInnen. Ihm fiel auf, daß diese scheinbar nicht in der Lage waren, Menschen in Alltagssituationen so zu spielen, daß die Szenen authentisch wirkten.

JOHNSTONE beobachtete, daß Menschen im Alltagsleben unbewußt immer ein *Statusverhältnis* herstellen, " *indem jeder sich in eine bestimmte Position bringt (hoch oder*

⁹¹ DIXON, 2000, 56

⁹² Auf das Psychodrama und die Dramatherapie werde ich unter 5.5 näher eingehen. Das päd. Rollenspiel wird unter 4.4 näher betrachtet.

⁹³ Dies ist dennoch kein Garant dafür, daß unter bestimmten Umständen lebensweltliche Probleme der SpielerInnen in die fiktive Spielsphäre einbrechen. Vg. dazu 5.4 und die Interviews mit Andreas, 7.1.2, und Christiane, 7.1.3

⁹⁴ TEWES & WILDGRUBE (Hrsg.) 1999, 320

*niedrig), bis sie zu einer `Verständigung` kommen - wenn sie das nicht erreichen, werden sie sich nie zusammen wohl fühlen.*⁹⁵

Mit der Spiel-Anweisung, den eigenen Status nur ein wenig über oder unter den des Partners/ der Partnerin zu bringen, stellte JOHNSTONE seine erste Status-Aufgabe. Er bestand darauf, daß der Statusunterschied nur minimal sein dürfe.

*"Die Szenen wurden authentisch und die Schauspieler beobachteten phantastisch genau. Plötzlich verstanden wir, daß jeder Tonfall, jede Bewegung Status vermittelt, daß keine Handlung zufällig oder wirklich `grundlos` ist. Das machte unheimlich Spaß war gleichzeitig aber sehr beunruhigend. Alle unsere geheimen Taktiken wurden aufgedeckt. Wenn einer eine Frage stellte, machten wir uns nicht die Mühe, sie zu beantworten, wir konzentrierten uns darauf, warum sie gestellt wurde. (...) In Wirklichkeit finden aber ununterbrochen Status-Handlungen statt."*⁹⁶

Wenn im Alltag permanent ein Statusabgleich zwischen den Menschen stattfindet, drängt sich der Vergleich mit dem WATZLAWIKschen Axiom der *Unmöglichkeit des nicht Kommunizierens*⁹⁷ auf, denn *sich zu jemanden verhalten* ist nichts anderes als *zu kommunizieren*.

*"Der Begriff Status kann verwirrend sein, wenn man Status nicht als etwas versteht, das man tut. Man kann einen tiefen sozialen Status haben, aber einen hohen spielen und umgekehrt."*⁹⁸

Auf den **sozialen** Status werde ich später zurückkommen.

Interessante und komische Szenen entstehen meist dann, wenn ein Gegensatz besteht zwischen dem *gespielten* und dem *sozialen Status*. So kann ein König gegenüber seinem Sklaven **Tiefstatus** spielen und der Sklave gegenüber dem König **Hochstatus** wie im nachfolgenden Beispiel von JOHNSTONE:

"Würdest du so gut sein und mir die Krone richten, Soren?"

"Nein, würde ich nicht! Ich hab `schließlich auch nur ein Paar Hände!"

"Aber ... schau mal, Soren! Du ...gehörst mir doch!"

"Sie sind völlig ungeeignet, Leute zu besitzen! Wie Sie mich beim letzten Picknick mit Marmelade eingerieben haben!"

⁹⁵ JOHNSTONE 1998, 354

⁹⁶ JOHNSTONE 1995, 52

⁹⁷ vgl. WATZLAWICK/ BEAVEN/ JACKSON, 1969, 50ff

⁹⁸ JOHNSTONE 1995, 57

"Das tut mir ja leid. Aber wie sollte ich die Insekten von unseren Gästen fernhalten?"⁹⁹

Für die theatrale Arbeit bedeutet Status eine *Orientierung* für die SpielerInnen, die zu einem glaubwürdigeren Spiel und vor allem zu einem guten Zusammenspiel verhelfen kann.

Beziehung ist nach JOHNSTONE eine zentrale Handlungs- und Spielgrundlage. Alles und jeder steht in Beziehung zueinander, hat eine Position, einen Status.

Der/ die SpielerIn kann einen Status zu den Räumlichkeiten, zu den Möbeln herstellen, um die Figur glaubhafter darstellen. *"Ein König darf seinen Untertanen gegenüber Tiefstatus spielen, doch nicht gegenüber seinem Palast."¹⁰⁰*

Status gegenüber dem Raum oder den Möbeln kann auch eine Geschichte initiieren. Zur Verdeutlichung berichtet JOHNSTONE eine Episode aus seinem Schauspielunterricht:

"Ein Schüler wartet auf der Bühne auf jemanden, der mit ihm eine Szene spielt. Gefragt, welchen Status er spielt, antwortet er, noch nicht mit dem Spiel begonnen zu haben. 'Spiel der Bank gegenüber Tiefstatus' sage ich. Er sieht um sich, als befürchte er, sich in einem privaten Park zu befinden. Dann sieht er eine Taube und mimt sie zu füttern - nicht sehr überzeugend. 'Spiel der Taube gegenüber Tiefstatus', sage ich, und sofort wird sein Spiel besser, die Szene glaubwürdiger. Noch mehr Tauben 'fliegen' herbei, eine landet auf der Bank (...)."¹⁰¹

Da die Szenen beim Impro sehr kurz sind, gilt es, die Figuren und die Geschichte schnell zu entwerfen. Hierbei kann die Klarheit über das Statusverhältnis dazu beitragen, den Figuren schnell Konturen zu geben und die Beziehung zwischen ihnen aufzuzeigen.

Das Bemühen, den Statusunterschied zwischen den SpielerInnen minimal zu halten, hat den Effekt, *"daß sie ihre Partner wirklich sehen weil sie ihr Verhalten auf seines genau abstimmen müssen. (...) Diese Status-Übungen geben auf der Bühne genau die Wirklichkeit wieder, wie sie im wirklichen Leben entsteht, wo in jedem Moment jeder seinen Status um Bruchteil nach oben oder unter anpaßt."¹⁰²*

Status üben

⁹⁹ JOHNSTONE 1998, 355

¹⁰⁰ JOHNSTONE 1995 83

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² a. a. O., 72

JOHNSTONEs Herangehensweise an das Thema Status erfolgt über die *körperlich-praktische Arbeit*, die gleichermaßen den Blick für das Umfeld als auch die Wahrnehmung der eigenen Person schult.

So lässt er die SchauspielschülerInnen mit verschiedenen Formen von Blickkontakt, Bewegungen und Körperhaltungen experimentieren und schließlich auch Sprache miteinbeziehen. JOHNSTONE machte die Erfahrung, daß sowohl eine körperliche als auch eine verbale Statushandlung nahezu automatisch die anderen nach sich zieht, und sich die entsprechende *Emotion* einstellt.

Zum Beispiel hat das Unterbrechen der Sätze mit vielen `ähs´ die Kurzatmigkeit des Körpers zur Folge, die Körperhaltung wird unruhig, die Hände zucken und ein Gefühl von Unsicherheit stellt sich ein. Ich mag bezweifeln, daß die Erkenntnis, daß "*Körperverhalten und Gefühle in einem bestimmten, steten Verhältnis zueinander stehen*"¹⁰³ eine ganz neue für das Schauspiel war, es ist mir jedoch nicht gelungen, den Ursprung dessen nicht klären. Das Prinzip, "*von aussen nach innen*"¹⁰⁴, also äußere Muster zu nutzen, um Gefühle zu erzeugen, wird von den Bühnenkünstlerinnen im Berufstheater und sicherlich auch von Filmschauspielerinnen genutzt.¹⁰⁵

JOHNSTONE entwickelte eine ganze Reihe von verschiedenen Statusübungen. Zunächst waren sie als *Schauspieltraining* gedacht, später kamen einige der Übungen als *Spiele* bei *Theatersport-Aufführungen* vor Publikum zum Einsatz.

Der Status kann sich im Verlauf einer Szene durch Geschehen verändern oder gar umkehren. JOHNSTONE bezeichnet dies als *Status-Wippe*, was die Abhängigkeit des Status von der des Gegenübers meinem Erachten nach gut umschreibt. Hebt sich die Statuswippe für Spielerin A., senkt sie sich für Spieler B. und umgekehrt.

Laut JOHNSTONE kommt es im Alltag kaum vor, daß zwei Leute exakt denselben *Status* haben, "*außer, wenn sie gezwungen sind, identische und Beschränkte Bewegungen auszuführen (Chöre, beim militärischen Drill uns so weiter).*"¹⁰⁶

¹⁰³ RELLSTAB 2000, 132f

¹⁰⁴ a. a. O., 134

¹⁰⁵ "*Die Körper- und Atemmuster korrespondieren mit den Gefühlen bei allen Menschen, unabhängig von ihrer kulturellen Zugehörigkeit, erstaunlich genau. Gefühle sind von unserem Atem und unseren Körperbewegungen nicht zu trennen. Die Gefühle existieren nicht abgetrennt von uns. Wir können nicht körperlose Gefühle haben. Ausserhalb unseres Körpers fliegen keine Gefühle herum - sowenig wie Gedanken und Ideen. Der Mensch ist ein Ganzes, alle Aufspaltungen in Seelen, Gefühle, Gedanken und Körper sind künstliche, zeitbedingte - und wohl auch verhängnisvolle - Konstrukte.*" RELLSTAB 2000, 133f

¹⁰⁶ JOHNSTONE 1995, 355

Seine Schauspielübung, in der zwei SpielerInnen versuchen, den gleichen Status zu beizubehalten, hält er für sehr wichtig: Die SpielerInnen sind während des gesamten Spiels gezwungen, sich jeden Moment genau zu beobachten, da jede Geste einen Status verlangt oder hervorbringt. Die Aufgabe der Übung kann jedoch nur gelöst werden, indem beide SpielerInnen in ihren Bewegungen erstarren oder sich synchron verhalten.

Körperliche Darstellung von Hoch - und Tiefstatusfiguren

Ein extremer **Hochstatusspieler** verhält sich, als ob er alles könne, alles wisse, alles dürfe, sich alles leisten könne und den anderen in jeder Beziehung überlegen sei. Hochstatus heißt, dominieren und kontrollieren. In der körperlichen Darstellung ist es für ihn selbstverständlich, viel Platz einzunehmen, Blickkontakt nicht auszuweichen. Er kann es sich leisten, langsam und gedämpft zu sprechen, da er davon ausgeht, daß ihm alle zuhören werden und es niemand wagen wird, ihn zu unterbrechen. Seine Bewegungen sind ruhig und fließend, den Kopf hält er beim Sprechen ruhig und seine Hände hält er vom Gesicht fern.

Der extreme **Niedrigstatusdarsteller** verhält sich, als ob er nichts könne, nichts dürfe, nichts wisse, zu nichts taue. Er gibt sich anderen gegenüber stets unterlegen und ist bemüht, es allen recht zu machen. Seine Körperhaltung und Bewegung bringt zum Ausdruck, daß es ihm eigentlich peinlich ist, überhaupt Raum zu beanspruchen. Seine Stimme ist unsicher, er unterbricht sich oft mit kurzen "ähs" und hat seine Hände oft in der Nähe seines Kopfes.¹⁰⁷

Die Statusunterschiede zwischen den Figuren müssen nicht immer so groß und festgeschrieben, wie bei einem *Herr/ Diener - Verhältnis* sein. Sie können sich je nach Situation verändern und variieren. Es können auch nur *feine graduelle Abstufungen* zwischen den Figuren gezeigt werden. Diese Darstellung erfordert ein größeres schauspielerisches Können, als die Abbildung zweier Extreme.

Sozialer und interaktionistischer Status

Der Begriff Status kann mit der Macht gleichgesetzt werden, welche die in betreffenden Situationen beteiligten Personen im Verhältnis zueinander haben. Dies erklärt, wieso Personen, einen *hohen sozialen Status* haben, gleichzeitig aber *interaktionalen Tiefstatus* verkörpern.

Eine Definition von **sozialen Status** lautet wie folgt:

*"Die Bewertung einer Person bzw. Position, basierend auf sozialen Prestige, Wertschätzung, Privilegien oder Einfluß, die mit der Rolle dieser Person verbunden ist. Daraus ergibt sich die Rangstellung (...) innerhalb eines hierarchisch gegliederten sozialen Systems. (...) Häufig ist der soziale Status an bestimmten Zeichen (Symbolen) erkennbar (...). Zum Teil wird er überhaupt erst in den konkreten Interaktionsbeziehungen dieser sozialen Gebilde ausgehandelt und hat nur (...) (für sie) Gültigkeit."*¹⁰⁸

Man stelle sich einen erfolgreichen Manager, also mit *hohem sozialen Status*, vor, der sich nachts in ein von Mafiosis dominiertes Viertel verlaufen hat und ein *Tiefstatusgebären* einnimmt, um sich der Gefahrensituation anzupassen.

BATZ & SCHROTH weisen darauf hin, daß das Statusmuster in der gesamten Literatur, in großen Komödien, in der Commedia dell'arte und bei Zirkusclowns wiederzufinden ist. *"Das Spielprinzip ist das Umkehren, und wiederum der Umkehrung der Umkehrung."*¹⁰⁹

Demnach scheint das Spiel mit Status *keine* wirkliche Neuentdeckung durch JOHNSTONE zu sein. Möglicherweise ist er der Erste, der sich intensiv mit diesem Prinzip auseinandersetzt und den Begriff Status im Rahmen des Schauspiels verwendete. Meiner Kenntnis nach waren die ersten rollentheoretischen Schriften der Soziologie R. LINTONS 1936 erschienenes Buch *Study of Man*, das 1934 posthum veröffentlichte Werk *Mind, Self and Society* von G. H. MEAD und J. L. MORENOS 1934 erschienenes Buch *Who shall survive?*¹¹⁰ in Amerika. In Europa etablierte sich die Rollenlehre erst 1958 mit DAHRENDORFs *Homo sociologicus*.¹¹¹

Da JOHNSTONEs seine Übung in den späten fünfziger/ Anfang der sechziger Jahre entwickelte, mag der Begriff Status tatsächlich noch relativ neu gewesen sein.

Statusübungen werden auch in der **Interaktionspädagogik** verwandt. In diesem Kontext geht es allerdings darum, Statusverhalten im *alltäglichen Leben* bewußt wahrzunehmen und

¹⁰⁷ Ich habe eine, wahrscheinlich noch ergänzbare, Sammlung von körperlichen Darstellungsmöglichkeiten zusammen getragen. Natürlich müssen in einer Hoch- oder Tiefstatusfigur nicht alle genannten Merkmale vereint sein.

¹⁰⁸ SCHWENDTKE (Hrsg.) 1995, 459

¹⁰⁹ Batz/ Schroth 1983, 126. Diese Prinzip der Umkehrung findet sich auch im deutschen Karneval, bei dem 'die Narren regieren'

¹¹⁰ Es handelt sich hierbei tatsächlich um den schon unter 1.2 erwähnten Begründer des Psychodramas. MORENOS Werk geht auf seine Erfahrungen aus dem Stehgreiftheater zurück. vgl. NICKEL (Hrsg.) 1972, 59

¹¹¹ vgl. NICKEL 1972, 59

so darauf Einfluß nehmen zu können. Einen Vergleich zwischen der Statusarbeit im Improvisationstheater und der Arbeit mit dem Thema Status werde ich unter **4.4** ziehen.

"Status - SpezialistInnen"

Status¹¹² ist also kein festes Merkmal, daß einen Menschen zuzuschreiben ist, wie etwa die Augenfarbe oder die Körpergröße. Betritt man einen Raum mit verschiedenen Menschen, verändert sich der eigene Status jeweils gemessen an dem des anderen. Das Statusverhalten einer ausbalancierten Persönlichkeit ist *wesentlich nuancierter*, als *hoch* und *tief* und immer davon abhängig, in welchem Kontext sich das Individuum befindet.

JOHNSTONE schließt aus seinen Erfahrungen, daß sich die meisten Menschen jedoch im Laufe ihres Lebens durch Sozialisation, Erfahrungen etc. zu **SpezialistInnen** für einen **bestimmten Status** entwickelt haben.

Ein Mensch, der immer die *Hochstatusposition* einnimmt, hält andere auf Abstand, "signalisiert: 'Komm mir nicht näher, ich beiße'. Jemand der *Tiefstatus* spielt, signalisiert: 'Beiß mich nicht, ich bin der Mühe nicht wert.' In beiden Fällen ist der gespielte Status eine Abwehr, die im allgemeinen funktionieren wird. Wahrscheinlich wird man zunehmend konditioniert, den Status zu spielen, der sich als wirksame Abwehr erwiesen hat. (...) Soll man den 'falschen' Status spielen, fühlt man sich ungeschützt."¹¹³

Ich teile JOHNSTONEs Überlegung, gehe jedoch noch einen Schritt weiter, in dem ich die Vermutung aufstelle, daß der bevorzugte *Statusverhalten* einer Person sich möglicherweise auch als effektivste Methode erwiesen hat, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Bei der Lektüre zu pädagogisch angeleiteten Rollenspielen entdeckte ich unter der Überschrift 'Psychorollenspiele' zwei Rollenspielvorschläge zum Thema 'Status' und 'Dominanzübungen'¹¹⁴. Auf denkbare Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der Statusarbeit im Improvisationstheater und dem pädagogischen Rollenspiel werde ich unter **4.4** nachgehen.

Fazit

Das Gefühl, sich im eher *fremden* Status ungeschützt zu fühlen, ist mir aus den Anfängen meiner eigenen Statusarbeit im Impro bekannt. Ebenso JOHNSTONEs Bericht, daß viele

¹¹² Anders hingegen der zugeschriebene Status, der einer Person durch Geburt o. während verschiedener Lebensstadien zugeschrieben wird, wie zB. Geschlecht, Rasse, Prinz, Kind, Greis etc. vgl. TEWES & WILDGRUBE (Hrsg.) 1999, 321

¹¹³ JOHNSTONE 1995, 71

SpielerInnen anfänglich einen bestimmten Status verkörpern, aber davon überzeugt sind, einen anderen darzustellen. Die Schwierigkeiten, die es bereitet, den *fremden* Status und die vielen Schattierungen dazwischen bewußt zu spielen, werden auch durch meine InterviewpartnerInnen bestätigt.¹¹⁵

Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang, daß insbesondere zu Beginn der Statusarbeit immer deutlich sein muß, daß das jeweilige Statusgebären nur eine Facette einer Figur darstellt und nicht die Privatperson dominiert oder sich unterwirft. Dies kann das Gefühl der Unsicherheit teilweise nehmen und verhindern, daß Aktionen innerhalb der Szene im Spiel stattfinden und nicht persönlich zu nehmen sind.¹¹⁶

Möglicherweise *kann* das Üben der verschiedenen Statustechniken bei den SpielerInnen zu einer Erweiterung des *Verhaltensrepertoires* beitragen. Ein möglichst breites Verhaltensspektrum ist die Voraussetzung, um sich in verschiedenen Situationen angemessen zu verhalten.

Die Erkenntnis darüber, durch Achtsamkeit auf den Körper Einfluß auf die eigene *Emotionalität* haben zu können, könnte auch im Alltag von Nutzen sein. Das Prinzip "*von aussen nach innen*" findet sich auch in alltagsprachlichen Redewendungen wieder.

"(...) 'Kopf hoch!' oder 'Reiß Dich zusammen!' bewirken eine neue Körperspannung und eine veränderte Haltung. Diese dämpfen oder stoppen Gefühle der Trauer oder Resignation und wecken Gefühle der Zuversicht, ja sie weichen vielleicht gar einer verhaltenen Aggressivität."¹¹⁷

Die Techniken, die von professionellen DarstellerInnen zur Erzeugung von Gefühlen durch körperliches Verhalten, benutzt werden, gehen über dies allerdings weit hinaus. RELLSTAB bezeichnet den Einsatz dieser sogenannten Gefühlsmuster in der theaterpädagogischen Praxis als "*nicht unproblematisch. Die Muster, mit denen man immerhin an echte Gefühle herankommt, können ein riskantes Anregungsmittel sein.*"¹¹⁸

¹¹⁴ NICKEL (Hrsg.) 1972, 43

¹¹⁵ So verweist Kathrin darauf, daß es ihr leichter falle, Rollen zu spielen, als Extreme darstellen. Christiane berichtet von ihren Schwierigkeiten beim Erlernen des Tiefstatus. vgl. **7.1.3** und **7.1.4**

¹¹⁶ Aber das sollte im Rahmen von Spiel u. Theater immer klar sein. Eine interessante Erfahrung schilderte mein Interviewpartner Andreas. Die Statusarbeit nahm so großen Einfluß auf ihn, daß er das holzschnittartige Hoch- und Tiefstatusschema auf sein soziales Umfeld übertrug. Er stellte jedoch fest, daß sich seine InteraktionspartnerInnen nicht auf die im Moment gezeigte Persönlichkeitsfacette reduzieren lassen. vgl. **7.1.2**

¹¹⁷ RELLSTAB 2000, 134

¹¹⁸ RELLSTAB 2000,135

Es erfordert viel Zeit und gründliche Erarbeitung, ehe diese kontrolliert eingesetzt werden können. Daher empfiehlt er insbesondere auf den Einsatz der Atemmuster zu verzichten, welche besonders schnell Emotionen auslösen und stark beeinflussen.¹¹⁹

Was hier für die theaterpädagogische Praxis gilt, mag um so mehr für eine nicht pädagogisch angeleitete Theatergruppe Bedeutung haben, da die Spielleitung unter Umständen nicht in der Lage ist, mit eventuell nicht mehr kontrollierbaren Gefühlsregungen, die bei SpielerInnen unter Anwendung solcher Techniken zu Tage treten können, adäquat umzugehen.¹²⁰

2.6 Techniken und Regeln für ein gelungenes Improvisieren

Anbieten, Blockieren und Akzeptieren

*"Gutes Theater ist wie Tennis, insofern die Zuschauer immer sehen wollen, wie ein Aufschlag angenommen wird, während im schlechten Theater ein Aufschlag niemals angenommen wird."*¹²¹

Das **Annehmen** von Impulsen ist die **Grundregel** der Improvisation, die ein Zusammenspiel zwischen den Partnern/ Partnerinnen und ein handlungsorientiertes Vorankommen der Szene ermöglicht.

Beginnt Spieler A mit dem Satz 'Kommst Du mit Eis essen?' und Spielerin B entgegnet 'Nein.', hat B in diesem Fall die Idee von A blockiert.

Eine Szene kann sich natürlich nur durch das **Annehmen** und **Senden** von Impulsen oder Angeboten entwickeln. Improvisationstheater kann nur funktionieren, wenn eine enge Zusammenarbeit zwischen den SpielerInnen stattfindet. Viele ImproanfängerInnen tendieren dazu, die Angebote des Gegenüber abzulehnen, um eigene Ideen durchzusetzen um den Fortgang der Szene somit kontrollieren zu können. Dies resultiert nach JOHNSTONE wahrscheinlich in einer *Angst vor Entblößung*.

"Das Motto ängstlicher Improvisations - Spieler lautet : 'Im Zweifelsfall, sag NEIN!' Mit diesem Motto versuchen wir im Leben, ein Geschehen aufzuhalten. Ins Theater gehen wir, um zu sehen, wie an jedem Punkt, an dem wir 'Nein' sagen würden, der Schauspieler

¹¹⁹ vgl. ebd.

¹²⁰ Auch WEINTZ weist auf die möglichen Gefahren für die DarstellerInnen bei unsachgemäßer Anwendung solcher "Psychotechniken" hin. WEINTZ 1998, 350f

¹²¹ JOHNSTONE 1998, 117

*nachgibt und `Ja´ sagt . Daraus entwickelt sich dann auf der Bühne das Geschehen, das wir im Leben nicht zulassen würden."*¹²²

Er verweist in seinem Buch *Improvisation und Theater* auf die Studie "Yeasayers und Nasayers".¹²³

Diese Studie beschreibt sogenannte Ja-Sager als wahrscheinlich Es-dominierte Persönlichkeiten, *"die sich um eine verinnerlichte Kontrolle ihrer Impulse nicht kümmern oder ihr keinen Wert beimessen. Sie sagen von sich, sie drückten sich frei und spontan aus."*¹²⁴

Die Ja-sager werden als abenteuerlustig und kontaktfreudig charakterisiert.

Nein - Sager werden als gegenteilig ausgerichtet bezeichnet. *"Für sie sind Impulse Kräfte, die eine Kontrolle erfordern, und vielleicht sehen sie sie in gewissem Sinn als Bedrohung der Stabilität der Persönlichkeit. Der Neinsager will ein inneres Gleichgewicht wahren; (...)"*¹²⁵

JOHNSTONE stellt eine Verbindung zu den Statushandlungen, denn er beobachtete, daß *Tiefstatus-ExpertInnen* dazu neigen, *Angebote anzunehmen*, während *Hochstatus-ExpertInnen* eher *blockieren* und dadurch versuchen, die Szene zu kontrollieren.

Alles, was ein/ e SpielerIn während der Improvisation macht, ist ein Angebot für den/ die MitspielerIn. Für gute ImprovisiererInnen sind die MitspielerInnen an sich schon ein Angebot.

Angebot im Sinne des Improtheaters meint *Spielangebote*, Impulse, Signale verbale wie nonverbale, welche die Handlung der Geschichte vorantreiben.

*"Gute Improvisations-Spieler scheinen telepathische Fähigkeiten zu haben; alles sieht aus, als wäre es abgesprochen. Das liegt daran, weil sie alle Angebote akzeptieren - was kein `normaler´ Mensch tun würde."*¹²⁶

Eine Voraussetzung für das Anbieten und Annehmen von Spielangeboten ist Spontanität. (vgl. zu näheren Betrachtung der Spontanität **1.4** und **5.5-5.8**) Versucht eine/ e SpielerIn sich etwas Originelles auszudenken, verzögert er/ sie das Weiterspiel, es entsteht ein *Loch im Spielfluß*, er/sie behindert sich und die Mitspieler.

¹²² JOHNSTONE 1998, 117

¹²³ Journal of Abnormal and Social Psychology, Vol.160, Nr. 2, 1960; in: JOHNSTONE 1995, 182

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ JOHNSTONE 1995, 168

Nach JOHNSTONEs Erfahrung gibt es drei Gründe, wieso SpielerInnen den *ersten Einfall* zugunsten der Suche nach einem `besseren` verwerfen.

Es ist die Angst, die Idee könne (1) *psychotisch*, (2) *obszön* und (3) *unoriginell sein*.¹²⁷

Wer seinen spontanen Impulsen und Gedanken aus Angst vor Entblößung oder Sanktionen zunächst einer Selbstzensur unterzieht, wird im Improvisationstheater und wahrscheinlich im gesamten künstlerischen Bereich nicht sehr erfolgreich sein können.

Verrückt sein¹²⁸

*"Hätte sich Shakespeare darum gekümmert, seine Normalität unter Beweis zu stellen, hätte er niemals `Hamlet` schreiben können oder noch weniger `Titus Andronicus`, (...) Stan Laurel hätte nie mit dem Fingern geschnalzt und damit seinen Daumen in Brand gesetzt. Instinktiv wissen wir alle, was verrückte Gedanken sind: Verrückte Gedanken sind solche, die andere Menschen unannehmbar finden und die nicht auszusprechen sie uns beibringen - für die wir aber ins Theater gehen, um sie zu sehen."*¹²⁹

Obszön sein

Das Improvisationstheater ist nicht der Raum, um private sexuelle Phantasien auszuleben. Aber wenn spontane Assoziationen mit sexuellem Inhalt auftauchen, sollten die SpielerInnen versuchen, sie als solche anzuerkennen und sich nicht dafür schämen.

Unoriginell sein

Laut JOHNSTONE blockieren viele SpielerInnen in dem Streben nach Originalität ihre Phantasien. DIXON nennt die Angst vor Spontanität *"die Angst vor dem Einfachen"*.¹³⁰

*"Jemand, der große Angst davor hat, sich auf der Bühne preiszugeben oder denkt, seine Erfahrungen seinen nicht bühnenreif, dem sollte vermittelt werden, dass das, was er zu sagen hat, wertvoll ist."*¹³¹

¹²⁷ vgl. JOHNSTONE 1995, 141 ff

¹²⁸ Ich ersetze JOHNSTONEs Begriff *Psychotisch sein* durch *verrückt sein*. *Psychotisch sein* steht für mich zu sehr im medizinischen Kontext, als daß ich ihn in diesem Zusammenhang angemessen finden könnte.

¹²⁹ JOHNSTONE 1995, 144

¹³⁰ DIXON 2000, 19

¹³¹ DIXON 2000, 25

Im Improvisationstheater ist es sinnvoller, das *Nächstliegende* aufzugreifen, anstatt mit dem Wunsch, für besonders geistreich gehalten zu werden, krampfhaft nach einer Idee zu suchen. Menschen sind Individuen und somit ist jeder spontane Impuls originell.

Fazit

JOHNSTONES Buch basiert nicht auf Untersuchungen, die einem empirischen Standard entsprechen, sondern auf zahlreichen Erfahrungen aus der Praxis. Aus meiner eigenen Erfahrung als Spielerin weiß ich, daß es nicht immer leicht ist, wirklich spontan zu sein, im Sinne von den ersten Einfällen nachgehen.

Ich war häufig erstaunt, daß insbesondere bei Wortassoziationsspielen immer wieder Themen wie *Sexualität*, *Religiosität* und *Verrücktsein* auftauchen und meistens aufgegriffen werden. Möglicherweise ist dies ein Zeichen dafür, daß diese Themen tabubehaftet sind und ein Bedarf besteht, sich unzensiert dazu zu äußern oder sie im sanktionsfreien Raum des Spiels auszuagieren.

KERN sieht die Schaffung einer wertfreien Atmosphäre als Vorbedingung für eine kreative Entfaltung im theaterpädagogischen Schaffensprozess: *"(...) es geht nicht um richtig oder falsch, sondern um die Darstellung von: 'So bin ich. So kann ich sein!' und die Wahrnehmung von Aha, so bist du. So kannst du sein!"*¹³²

DIXON schreibt, daß gelingendes Improtheater von der Fähigkeit der SpielerInnen abhängt, einfach am Spiel teilzunehmen, im Moment zu sein und eben nicht zu versuchen, das Geschehen zu planen oder kontrollieren.

Ich teile seine Meinung, wenn er sagt, daß eine Umgebung und Atmosphäre geschaffen werden muß, in dem sich unmittelbares Agieren gut anfühlt.¹³³

Als Grundvoraussetzung dafür sehe ich, neben einer einfühlsamen und kompetenten Spielleitung, ein gutes Vertrauensverhältnis zu den Mitspielenden. Zu merken, daß jeder Ideen in sich trägt, die auf den ersten Blick 'verrückt', schlüpfzig oder nicht grade geistreich wirken, kann zweifelsohne sehr befreiend und wohltuend für das Ego sein.

Die Konzentration auf "Wer, Wo und Was?"

¹³² KERN 1997, 92. Ästhetik und Kreativität als Ressource; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 89-109

¹³³ vgl. DIXON 2000, 13

Improszenen sind in der Regel sehr kurz und so ist es eine Herausforderung, innerhalb kürzester Zeit eine `runde` Geschichte entstehen zu lassen. Hilfreich für die SpielerInnen sind die Fragen nach dem **Wer**, **Wo** und **Was** der Szene.

Beim **Wer** geht es um die Beziehung zwischen den Figuren. *Wer* sind die Figuren und in welcher *Beziehung* stehen sie zueinander. Das **Wo** stellt die Frage nach dem *Ort*, an dem die Figuren sich aufhalten.

Was fragt nach dem *Thema* zwischen den Figuren, nach ihrer *Handlung*, ihren *Motivationen*.¹³⁴

Grundsätzlich gilt in der Improvisation alles möglichst körperlich darzustellen und nicht nur verbal zu benennen, was passiert.

Sich verändern lassen

Um eine Szene interessant zu machen, muß sich die Beziehung zwischen den Figuren ändern, demnach müssen sich die Figuren verändern.

A: "Oh nein! Ich habe dich getroffen!"

B: "Glücklicherweise hast du mit Platzpatronen geschossen."

B. neutralisiert somit das Angebot des ersten Spielers. Gleichzeitig schützt er sich davor, sich emotional verändern zu müssen. Es findet keine emotionale Veränderung der Figuren statt, ihr Verhältnis zueinander bleibt gleich, und die Handlung wird nicht vorangetrieben.¹³⁵

Sich verändern lassen erfordert die Bereitschaft zur spontanen emotionalen Veränderung, wenn dies der Moment verlangt. Spannender wäre die Szene beispielsweise gewesen, wenn B. tatsächlich erschossen worden wäre und als rachsüchtiger Geist A. heimsucht. Oder B. um Gnade wimmernd das Versteck eines Schatzes verrät, weil er davon ausgeht, daß A. eben nicht versehentlich auf ihn geschossen hat, sondern hinter dem Schatz her ist usw.

Die Weigerung zur Veränderung ist natürlich auch eine Form des Blockens.

Gesten rechtfertigen

¹³⁴ vgl. SPOLIN 1983, 102 ff.

¹³⁵ vgl. JOHNSTONE 1998, 117 ff

Mit **Gesten rechtfertigen** ist gemeint, spontan ein körperliches Angebot zu machen und in Zusammenarbeit mit dem/ der PartnerIn eine Rechtfertigung, eine Erklärung dafür zu erspielen.

"Brian hebt seinen Arm hoch, und Ann hebt ihren Arm hoch und gibt vor, neben ihm im Zug zu stehen und an den Halteschlaufen zu hängen."¹³⁶

Mein Improvisationslehrer brachte unserem Kurs die magische Formel *"Ich habe keine Ahnung was ich tue, aber es ist okay!"* bei, was uns dazu ermutigen sollte eine Bewegung, eine Handlung auszuführen, im Vertrauen darauf, daß sie ihren Sinn im Spiel entfaltet. Genauer betrachtet liegen diesem einfachen Ausspruch zwei Botschaften inne. Zum einen appelliert er an das *Vertrauen in die eigene Spontaneität*, zum anderen will er die *Angst* davor nehmen, lächerlich zu wirken.

FROST & YARROW gehen davon aus, daß sich mit der Ausübung körperlicher Impulse, ohne ihnen zuvor einen Sinn zuzusprechen, die Spielenden wichtige Erfahrungen machen können:

"Absence of specific meaning allows anything to be imagined - but not in a total void, because the physical event ensures a physical memory-trace. The impulse to meaning is generated in conjunction with the physical event, as the body moves and relates to itself, to other bodies or objects: the pattern of meaning evolves as a succession of such relationships and assessments. So this kind of activity is doing at least three important things at once: showing that signs are arbitrary, helping us to play with them, and getting us to experience that we make meanings with the body as well as with the mind."¹³⁷

Behauptungen aufstellen

"Ich habe das blutige Messer unter deinem Bett gefunden!" ist ein *handlungsvorantreibendes* Angebot. Unter der Voraussetzung, daß der/ die MitspielerIn das Angebot annimmt, ist der Grundstein für eine spannende Szene gelegt.

Es ist grundsätzlich vorantreibender für die Szene, Aussagen zu treffen, anstatt Fragen zu stellen. Fragen wie *"Was tust Du da?"* geben die Verantwortung für das Vorankommen der Geschichte an den/ die PartnerIn weiter. Besser wäre zum Beispiel: *"Was tust Du da?"* sofort selbst zu beantworten *"Oh mein Gott, Du hast Opa schon wieder ausgegraben!"* oder gleich eine Aussage zu treffen.

¹³⁶ JOHNSTONE 1998, 177

¹³⁷ FROST & YARROW 1990, 60

Fokus geben und nehmen

ImprovisierenderInnen müssen während des gesamten Spiel in Kontakt zueinander stehen und den Überblick über den gesamten Szenenverlauf behalten. Alle DarstellerInnen tragen die Verantwortung für den Spielfluß, Doppelhandlungen oder Spiellöcher stören den Verlauf der Szene. Schwierig wird es, wenn mehrere Darsteller an der Handlung beteiligt sind.¹³⁸

Fokus nehmen bedeutet, die handlungsvorantreibende Figur zu sein. Da eine Improvisation kein 'Ein-Mann-Bühnenstück' ist, muß der **Fokus abgegeben** werden, damit der/ die MitspielerIn reagieren kann.

Zug um Zug spielen

Noch deutlicher wird die Nähe zur realen Interaktion durch die Regel **Zug um Zug**. Spieler A macht ein Angebot, also einen *Zug* und gibt den Fokus an SpielerIn B ab, die nun ihren Zug machen kann. Erving GOFFMAN benutzt den Begriff "Zug (move)" zur Erläuterung des spielerischen Charakters von Interaktionen in der realen Welt.¹³⁹ Der Aufbau einer Improvisation ist also vergleichbar mit dem Interaktionsmodell nach von Schulz von Thun, wobei *Interaktion "das gemeinsame Spiel von Sender und Empfänger"* ist. "(...) *Der Empfänger reagiert, wird dadurch zum Sender und umgekehrt, und beide nehmen Einfluß aufeinander.*"¹⁴⁰

Fehler machen

*"Improvisation ist nichts für Versicherer, ohne Bereitschaft zum Risiko geht es nicht."*¹⁴¹

¹³⁸ vgl. PARIS & BUNSE 1990

¹³⁹ vgl. GOFFMAN 1969; Auf GOFFMAN werde ich im Bezug auf die Nähe zwischen Spiel und sozialer Interaktion unter 4.3 weiter eingehen.

¹⁴⁰ SCHULZ VON THUN 1993, 82

¹⁴¹ BATZ & SCHROTH 1986, 115

Wirkliches Lernen bedeutet, auch **Fehler zu machen**. Improszenen können aus den unterschiedlichsten Gründen mißlingen. Es gibt, wie bei den meisten Dingen im Leben, keine hundertprozentige Garantie für das Gelingen.

JOHNSTONE weist immer wieder darauf hin, daß es nicht um das Vermeiden von Scheitern geht, sondern darum, *"es weniger schmerzhaft zu machen. Lernt das Radfahren auf der Wiese, damit ihr weniger Hautabschürfungen riskiert; übt Jonglieren vor einem Bett, dann braucht ihr nicht dauernd den Bällen nachzujagen und improvisiert unter Leuten, die verstehen, daß es in Ordnung ist, Mist zu bauen."*¹⁴²

FROST & YARROW sprechen davon, daß in der Erfahrung des Scheiterns, welches die SpielerInnen unweigerlich immer wieder machen, da eine Szene aus unterschiedlichen Gründen immer Gefahr läuft, 'nicht zu funktionieren', die Kraft liegen kann, sich selbst und dem Leben eine andere Haltung entgegenzubringen.

*"The hardest thing to learn is that failure doesn't matter. It doesn't have to be brilliant every time - it can't be. What happens is what happens; is what you have created; is what you have to work with. What matters is to listen, to watch, to add to what is happening rather than subtract from it - and to avoid the reflex of trying to make it into something you think it ought to be, rather than letting it become, what it can be. Learning how to improvise may, therefore, be rather more than just getting used to 'botching things up', or doing something 'on the spur of the moment'. It may even be something like a skill for living. Not just doing anything in the moment, but learning how to make use of as much of ourselves and as much of the 'context' as possible; learning how to fill the moment."*¹⁴³

2.7 Verschiedene Improformate

Mittlerweile gibt es viele verschiedene Improvisationstheaterformen, die vor Publikum aufgeführt werden.

Improshows bestehen aus einer Mischung von Improspielen, *freien Improszenen*, die gänzlich ohne Vorgabe gespielt werden, Improszenen, die auf Vorschlägen des Publikums basieren, dies kann ein Gegenstand, ein Wort oder eine körperliche Ausgangshaltung sein, und improvisierten Gesangseinlagen.

Es gibt Improgruppen, die ein abendfüllendes Musical improvisieren. Bekannt sind *Gorilla-Theater* oder *Micetro*, letzteres auch als *Majestro* bekannt. Daneben sind auch verschiedene Improvisationslangformen wie *Harold*, *Melanie*, *Der rote Faden (Tread)*, *Lagerfeuer (Campfire)* und *Erzählcollagen* zu nennen.¹⁴⁴

¹⁴² JOHNSTONE 1998, 97

¹⁴³ FROST&YARROW 1990, 2f In den Interviews zeichnet sich bei Andreas ab, daß er mit Hilfe der Erfahrungen im Improvisationstheater von einem überzogenen Perfektionismusanspruch abkommt. vgl. 7.1.2

¹⁴⁴ vgl. DIXON 200, 24

Die Spielregeln aller genannten Form zu erläutern liegt nicht im Fokus dieser Arbeit. Um dem/ der LeserIn eine bessere Vorstellung vom Improvisationstheater zu vermitteln, will ich kurz die wohl populärsten Improtheaterform vor Publikum illustrieren, den **Theatersport**.

2.8 Theatersport

*"Theater muß wie ein Ringkampf sein"*¹⁴⁵

In der Ekstase der Zuschauer beim amerikanischen Catchen fand JOHNSTONE etwas, was er im *"normalen Theater"*¹⁴⁶ vermißte. Inspiriert davon entwickelte er den *Theatersport*, der erst zur Zeit von JOHNSTONEs Lehrtätigkeit an der Universität Calgary und später mit der *Loose Mosse Theatre Company* voll entfaltete.

Ich gebe hier eine stark vereinfachte Beschreibung einer *Theatersportveranstaltung* wieder und greife dabei nicht das komplexe Regelwerk von JOHNSTONE auf.

Im *spielerischem Wettkampf* treten zwei Improvisationsteams 'gegeneinander' an, wobei die Vorgaben für die Improvisationen vom Publikum, von der gegnerischen Mannschaft oder des Spielleiters/ der Spielleiterin, spontan, d. h. ohne Vorgaben oder Absprachen, in unterschiedlichen Spielsequenzen umsetzen müssen und vom Publikum dafür bewertet werden.

Die Spielleitung schlüpft in die Rolle eines *Conférenciers*, der das Publikum begrüßt, ihm die Regeln erklärt und mit Hilfe kleiner Spiele 'aufwärmt', um ihm die Hemmung zu nehmen, sich mit Vorschlägen aktiv an der Show zu beteiligen, oder evtl. selbst bei einer Szene mit zuwirken.

Die Mannschaften betreten mit dramatischer musikalischer Begleitung die Bühne und fordern sich zum ersten Spiel heraus. Die Herausforderungen können zB: *'Spielt die beste Szene auf einem Bein; die beste Szene mit einem Darsteller aus dem Publikum; den besten Schöpfungsmythos, die langweiligste Szene usw.'* sein. Die Aufgabe kann auch durch das Publikum gestellt werden. Aufgabe kann auch sein, eine freie Improvisation, beruhend nur auf einer Inspiration wie einem Ort, einem Gefühl, einem Begriff, zu spielen. Des weiteren gibt es unzählige Variationen von Theatersportspielen.

¹⁴⁵ JOHNSTONE in NICKEL/ EBERT/ KORN (Hrsg.) 1993, 49

¹⁴⁶ JOHNSTONE 1998, 25

Das *Publikum*, angefeuert durch den *Conférencier*, zählt mit dem schon zur Tradition gewordenen 5 -4 -3 -2 -1 - LOS! das Spiel ein.

Nacheinander spielen die Teams ihre Szenen, und im Anschluß stimmt das Publikum ab, welche davon ihm am Besten gefallen hat.

Die SpielerInnen, die gerade nicht auf der Bühne sind, sitzen auf einer Reservebank am Rand und können die Gruppen anfeuern, eine Geräuschkulisse machen oder können als *passengers*¹⁴⁷ die Szene, auch die der gegnerischen Mannschaft, unterstützen.

Zum Abschluß wird die Siegermannschaft theatralisch geehrt und oft endet die Show mit einem improvisiertem Lied aller SpielerInnen.

Überlegungen zur Idee des Theatersports

FISCHER-FELS bietet als eine Sichtweise auf *"das ganze Theatersport-Spektakel (...) eine umfassende Verfremdung des Mediums Theater (...)." an.*¹⁴⁸

In den einzelnen Szenenfrequenzen werden kleine Geschichten erzählt, oft ohne Tiefgang, dafür aber meist äußerst unterhaltsam. Nach FISCHER-FELS erzähle Theatersport aber gleichzeitig *"in mitreißender Weise vom Theater selbst, von Schauspielkunst, Risiko, Spiellust, Spontaneität, Improvisation und nicht zuletzt von der Faszination des Sports."*¹⁴⁹

Eingepackt in Show-Elementen und ausgeschmückt mit animatorischen Zusätzen werden hier, und das gilt auch für Improshows, die auf Improvisation vor Publikum ohne die Spielart des Wettkampfcharakters basieren, die ursprünglich von JOHNSTONE als Schauspiel - Training gedachten Übungen, vorgeführt.

Fazit

Sicherlich braucht Theatersport sehr gute ImprovisationsschauspielerInnen, damit in den Szenen nicht nur schneller Klamauk und die Reproduktion von Klischees stattfindet. Aber dies scheint mir eine grundsätzliche Herausforderung beim Improvisieren vor Publikum zu sein.

Fast noch wichtiger als darstellerisches Können sind meines Achtens nach SpielerInnen, die mit Würde und Spaß nicht nur glanzvolle Szenen spielen, sondern auch ebenso lachend

¹⁴⁷ *passengers* können Möbelstücke, Passanten, Tiere etc. sein und sollten den Protagonisten keinesfalls die Show stehlen oder direkten Einfluß auf den Verlauf der Szene nehmen

¹⁴⁸ FISCHER-FELS 1993, 48. Theatersport in Deutschland; in: NICKEL/ EBERT/ KORN (Hrsg.) 1993, 41-59

¹⁴⁹ FISCHER-FELS 1993, 48. Theatersport in Deutschland; in: NICKEL/ EBERT/ KORN (Hrsg.) 1993, 41-59

verlieren können. SpielerInnen, die den theatralen Wettbewerbscharakter von Theatersport als solchen verstehen und nicht in Konkurrenzkampf zueinandertreten.

Der spielerische Wettkampfcharakter des Theatersports

Der ganze *Wettkampf* ist durchzogen von einer Mischung aus sportlich-theatralischen Elementen, und die Art der Inszenierung vermeidet es so, der Sache einen tatsächlichen Wettkampf - Ernst zu geben. *"Eigentlich widerspricht es den grundlegenden Ideen von Theatersport und Improtheater, miteinander einen Wettkampf auszutragen und zu konkurrieren. Denn hinter dem Ganzen steht ja die Idee, zu allem, was im Spiel passiert `Ja´ zu sagen und einander zu helfen. Wahrscheinlich ist genau deswegen die Wettkampfform so populär."*¹⁵⁰

JOHNSTONE selbst weist den Vorwurf, Theatersport fördere das Konkurrenzverhalten der SpielerInnen entschieden zurück, mit dem Hinweis auf die Intrigen und Rangeleien zu denen es unter anderem bei der Rollenvorgabe, im Texttheater kommen kann.

Fazit

Aus eigenem Erleben, das ich auch in der Literatur bestätigt sehe¹⁵¹, solidarisiert sich das Publikum, vielleicht in einer Art Gerechtigkeitsempfinden, mit der schwächeren Mannschaft. Ich sehe es jedoch als Aufgabe der Spielleitung an, die Bewertungskriterien bei der Punktvergabe so zu regeln, daß die schwächere Mannschaft Punkte bekommen muß und somit das Publikum vom Zwang des Mitleidens und Bemitleidens entbindet.

Wer am Ende als Siegermannschaft hervorgeht sollte in einem guten Theatersportmatch keine Rolle spielen und der Wettstreit als Spannungssteigerung verstanden werden.

Theatersport ist eine Theaterform, die es, wie keine andere mir bekannte, schafft, auch ein junges Publikum zu begeistern, und ich schließe mich den Worten von FISCHER-FELS an:

"Theater beweist sich als faszinierendes Medium, das auch und gerade im Zeitalter von Video und Computer, von simulierter Wirklichkeit, sich ein spielerisches Moment der Unvorhersehbarkeit, seine packende `Live´- Atmosphäre bewahren kann, wenn es so arrangiert ist wie Theatersport; aktives Mitgestalten wird angeregt, wird akzeptiert, trägt zum

¹⁵⁰ ANDERSEN 1996, 110

¹⁵¹ vgl. FISCHER-FELS 1993, 51. Theatersport in Deutschland; in: NICKEL/ EBERT/ KORN (Hrsg.) 1993, 41-59

*Gelingen es Abends bei; Spontaneität und Kreativität sind gefordert, machen Spaß und sind somit erstrebenswerte Fähigkeiten, mit denen sich vielfältig umgehen läßt."*¹⁵²

Nach dieser ausführlichen Auseinandersetzung mit den grundlegendsten Improvisationstechniken und der exemplarischen Vorstellung des Theatersportes als ein Improformat, wende ich mich im Anschluß den **Spieltheorien** zu.

¹⁵²vgl. FISCHER-FELS 1993, 52.Theatersport in Deutschland; in: NICKEL/ EBERT/ KORN (Hrsg.) 1993, 41-59

3. Identität, Spiel und ImprovisationsTheater

Spiele sind nicht nur zum festen Bestandteil im Improtraining, sondern auch bei Aufführungen vor Publikum geworden. Die *öffentliche Präsentation* weist Improtheater als **Theaterform** aus. Theaterspiel reicht über das Spiel hinaus, "*denn es stellt - selbst im theaterpädagogischen Kontext - immer eine publikumsorientierte, künstlerische Betätigung dar.*"¹⁵³

Wie ich in diesem Kapitel aufzeigen werde, schreiben die verschiedenen Spieltheorien dem Spiel *identitätsfördernde Eigenschaften* zu, es dient als *Katalysator* für Ängste, Aggressionen und dem *generellen Ausleben von Emotionen*. Nicht zu unterschätzen ist die im Spiel zum Ausdruck kommende *gegenwärtige Lebendigkeit*.

Ich werde zunächst das Verhältnis zwischen **Spiel** und **Theater** klären, um nachzuweisen, daß viele dem Spiel zugeschriebene Funktionen auch vom Theater - und somit vom **Improvisationstheater**, zu erwarten sind. Zudem werde ich aufzeigen, an welchen Punkten Theaterspiel/ Improvisationstheater über das Spiel hinausgeht, und sich somit ein weiteres Spektrum an psychosozialen Erfahrungen für die Agierenden eröffnet.

3.1 Spiel, Theater und Ritual- verschiedene Genre mit einem Ursprung?

Über die Geneses des Theater¹⁵⁴ herrschen unterschiedliche Meinungen vor.

Auf der einen Seite werden seine Ursprünge gerne den Sphären von **Ritual** und **Kult** zugewiesen. So werden Parallelen zwischen der öffentlichen, expressiven- symbolischen Darbietung bei SchamanInnen und DarstellerInnen im Sinne des Schauspiels gezogen.

Genau betrachtet ist der Besuch einer (konventionellen) Theaterveranstaltung von *ritualisierten Strukturen* geprägt: Das theatrale Ereignis findet zu einer festgelegten *Zeit* an einem *Ort* statt, der eigens für diese Funktion geschaffen wurde. Die *drei Gongs* vor dem Anfang der Aufführung bilden den *Auftakt* zu der Veranstaltung und erwecken eine erwartungsvolle Stimmung. Der Beginn der Veranstaltung wird weiterhin durch die *Verdunklung* der Beleuchtung eingeleitet. "*Der Bühnenvorhang, der den inneren, heiligen, einer anderen Realität gewidmeten Raum schützt, geht auf.*"¹⁵⁵

¹⁵³ WEINTZ 1998, 265

¹⁵⁴ unter *Theater* ist das Literaturtheater zu verstehen

¹⁵⁵ CHESNER 1997, 59 Dramatherapie, Psychodrama und Playback-Theater: Drei dramatische Modalitäten in der Gruppentherapie; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 57-74

Auch der *Schluß* ist durch das Schließen des Bühnenvorhanges und dem Anschalten der Beleuchtung deutlich markiert, wodurch der *Übergang* aus der theatralen Realität in das wirkliche Leben klar strukturiert ist. Mit dem Schlußritual wird der Abstand zwischen der alltäglichen Realität und der fiktiven Welt, die für einen bestimmten Zeitraum mit Zustimmung von Publikum und DarstellerInnen geschaffen wurde, wieder hergestellt.¹⁵⁶

Auf der anderen Seite werden auch *Differenzen* zwischen Theater und Ritual deutlich. Um nur einige zu nennen: das Ritual basiert auf eher nicht - rationalen Elementen, ist in seinem Ablauf festgelegt, behält den Beteiligten wenig Freiräume vor und zielt nicht auf deren Unterhaltung ab. Währenddessen entfaltet sich Theater *"in der Dialektik von Affekt und Intellekt, von Identifikation und Konstruktion"*¹⁵⁷ und zielt auf die Unterhaltung eines Publikums ab.¹⁵⁸

Theater und Spiel

Andere TheoretikerInnen sehen den Ursprung des *Theaters* im **Spiel**. Dazu zählt beispielsweise U. RAPP, der das Theater ebenso wie das Spiel als *"Ort zweckfreien Vergnügens"* sieht, in dem der *homo ludens*¹⁵⁹ seinen Drang nach Darstellung vor Publikum befriedigen kann. Die (relative) Unvorhersehbarkeit bezüglich des Ablaufs unterscheiden Theater vom Ritual.¹⁶⁰

R. CAILLOIS teilte Spiele in die verschiedenen Kategorien *Agôn* (Wettstreit), *Alea* (Zufall/ Chance), *Mimikry* (Verkleidung) *Ilinx* (Rausch) und, dem gegenübergestellt, *Paida* (Freude) und *Ludus* (Regelspiel) ein. Hier sind **Theater**, Schauspielkünste allgemein, neben Travestie, Illusionsspielen und kindlicher Nachahmung, der **Spiel-Kategorie Mimikry** zugeordnet. Sportwettkämpfe, die durchaus einen rituellen Charakter haben, klassifiziert er unter *Agôn*. Unter *Ilinx* sind Ski, Alpinismus und Kunstsprünge zu finden.¹⁶¹

¹⁵⁶ vgl. CHESNER 1997, 59 Dramatherapie, Psychodrama und Playback-Theater: Drei dramatische Modalitäten in der Gruppentherapie; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 57-74. CHESNER schreibt weiter: "Auch in der höchst säkulären modernen Theatertradition zeigt sich diese Fülle an Ritualen die potentielle Kraft und Gefahr theatraler Form. Während einer Aufführung darf eine alternative Realität in drei Dimensionen greifbar und spürbar existieren, eine Realität, die mittels ihrer Nicht- oder Semi-Realität Wahrheiten offenbaren, Vermutungen in Frage stellen und Täuschungen bloßlegen kann. Die Theateraufführung findet in einem Winnicott'schen *Übungsraum* statt, in einer Realität, die durch impliziertes Einverständnis zwischen Spieler und Zuschauer existiert. Die Eröffnungs- und Schlußrituale geben diesem Übungsraum Halt, *Containment*.." ebd.

¹⁵⁷ WEINTZ 1998, 264

¹⁵⁸ vgl. a. a. O.,264f

¹⁵⁹ dieser Begriff wurde geprägt von HUIZINGA , vgl. 3.2

¹⁶⁰ U. RAPP, 1993, 20, 27, 97

¹⁶¹ CAILLOS, Roger, 1960, 16; in RUNKEL 1986, 19f

Interessanter stellen auch andere SpieltheoretikerInnen eine Verbindung zwischen Spiel und Ritual her. So nennt RUNKEL den Karneval, dessen ritualisierter Charakter nicht zu verleugern ist, als *"eine besonders wichtige Form des Spiels in seiner außeralltäglichen Form"*.¹⁶²

Spiel: Die Wurzel künstlerischer Betätigung

Die Ethnologin und Dramatherapeutin S. JENNINGS bringt Theater und Spiel zusammen:

*"I do want to draw attention to the importance of play in the ontological development of human beings; although satisfactory play experiences, imagination and conceptual thought, I want to stress the importance of play in relation to what we call arts in dramatic play and drama in particular. Play itself is the activity that is at the root of artistic expression."*¹⁶³

JENNINGS betrachtet das *Spiel* als den *Ursprung* *jeweder künstlerischen Betätigung*.

WEINTZ gelangt in einem Strukturvergleich von Spiel und Theater zu dem Schluß, daß *"beide Verfahren, Spiel und Theater"*¹⁶⁴, *aufgrund einiger wesentlicher Analogien im Hinblick auf ihren Subjekt- und Sozialbezug strukturverwandt"*¹⁶⁵ sind, wobei Theater durch die Produktorientierung, also die Aufführungen, über das Spiel hinausgeht.

Er kommt zu dem Ergebnis, daß die folgenden Strukturmerkmale und Erfahrungsbereiche sowohl im Spiel als auch im Theater liegen: *"Quasi-Realität, Als-Ob-Vereinbarungen, (...), Spannungsverhältnis zwischen Regeln und Freiraum, Wunscherfüllung, Sublimierung und kathartische Reinigung von seelischen Zwängen, Rückgriff auf eine nicht-diskursive Symbolsprache, Neugierde, Spielfreude und Forschungsdrang (...)"*¹⁶⁶

Diese Elemente werde ich im Bezug auf das Improvisationstheater näher betrachten.

Fazit

Improvisationstheater enthält, wie in dem vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt, sowohl spielerische wie auch theatrale Element.

¹⁶² vgl. RUNKEL 1986, 99ff

¹⁶³ JENNINGS, 1995, 7

¹⁶⁴ WEINTZ bezieht sich hier sowohl auf das professionelle als auch auf das semi-professionelle Theater oder theaterpädagogisch angeleitetes Texttheater. An anderer Stelle konstatiert er allerdings, daß die psycho-sozialen Erfahrungen in Folge des Theaterspiels stärker auf den "theaterspielenden Laien" einwirken, "der sich weniger als der professionelle Spieler als Medium einer künstlerischen Aussage versteht und auch die Techniken von Einfühlung und Distanzierung weniger beherrscht." WEINTZ 1998, 160

¹⁶⁵ a. a. O., 265

¹⁶⁶ ebd.

Das Improvisationstheater weicht in einigen Punkten vom Texttheater ab: so findet keine Bearbeitung einer literarischen Vorlage statt, die Erarbeitung der Figuren und der Geschichte erfolgt in dem präzisen Moment der Szene und liegt in den Händen der DarstellerInnen. Es gibt demnach keinen Regisseur/ keine Regisseurin im herkömmlichen Sinne, gleichermaßen findet keine Rollenarbeit statt. Auf Grund seines interaktiven Charakters ist ein anderes Wechselspiel zwischen Publikum und SpielerInnen zu verzeichnen. Eine Berücksichtigung der ästhetischen Dimension des Improtheaters steht nicht im Fokus dieser Arbeit.

Viele Theatertheorien beziehen sich größtenteils auf die beim Improtheater nicht vorhandenen Faktoren und sind somit auf das Improvisationstheater nur bedingt übertragbar. Da Theater und Spiel, wie WEINTZ nachgewiesen hat, Analogien im Hinblick auf ihren Subjekt- und Sozialbezug aufweisen, werde ich mich vorrangig mit den im *Spiel* zu erwartenden Erfahrungen beschäftigen.

Bevor ich einige Spieltheorien ausführlicher darstelle, möchte ich den **psychosozialen Charakter der Identität** herausarbeiten, um verständlich zu machen, welchen Einfluß jegliches soziales Handeln, was somit auch die Interaktionen innerhalb des Improvisationstheater einschließt, auf die *Identität* hat. Zudem werde ich herausarbeiten, welche Kompetenzen dabei verlangt und gestärkt werden.

3.2 Annäherung an den Begriff Spiel

Üblicherweise steht am Beginn einer Untersuchung eine Definition des Gegenstandes. Der Begriff *Spiel* ist jedoch wegen seiner Nähe zur Alltagssprache schwer einzugrenzen.¹⁶⁷ Auch VAN DER KOOIJ konstatiert: *"Was völlig fehlt, ist ein adäquater Begriffsapparat. Bis zum heutigen Tag ist es keinem Wissenschaftler gelungen, eine unangreifbare Definition des Begriffs Spiel zu geben. Man theoretisiert bedenkenlos. (...) Was sollen wir unter 'Spiel' verstehen? Eine Haltung? Eine Tätigkeitsform? Oder einen naturhaft ablaufenden Prozeß? Eine Zwangshandlung mit unbewußten Determinationen? Oder gerade im Gegenteil: einen Ausdruck kreativer und emanzipatorischer Freiheit?"*¹⁶⁸

Eine gelungene Begriffsannäherung sehe ich in einer der wohl bekanntesten Abhandlungen des holländischen Kulturphilosophen J.HUIZINGA¹⁶⁹:

¹⁶⁷ vgl. RUNKEL 1986, 1 ff

¹⁶⁸ SCHEUERL 1975; 12; in: VAN DER KOOIJ: Die psychologischen Theorien des Spiels; In. KREUTZER 1983, 302

¹⁶⁹ HUIZINGAs Werk beschäftigt sich vorrangig mit dem Nachweis, die Kultur sei aus dem Spiel entstanden

"Von der Form nach betrachtet, kann man das Spiel (...) eine freie Handlung nennen, die als 'nicht so gemeint' und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die sich ihrerseits gern mit Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders als die gewöhnliche Welt herausheben."¹⁷⁰ Und weiter: "Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selbst hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des 'Andersseins' als das gewöhnliche Leben."¹⁷¹

Improvisationstheater und Spiel

Demnach lässt sich Improvisationstheater der Sphäre des Spiels zuordnen. Impro ist eine freiwillige Beschäftigung, die in einer räumlich und zeitlich festgeschriebenen *fiktiven Wirklichkeit* Interaktionen vollzieht, die 'nicht so gemeint' sind, wie sie es in der realen Wirklichkeit wären.

Die *Zweckfreiheit* unterscheidet Improvisationstheater (und Theater generell) vom Spiel, denn ersteres verläßt die Zweckfreiheit des Spiels durch die Publikumsorientierung.¹⁷² Dies bedeutet gleichzeitig, daß Improvisationstheater Spiele zwar einen spielerischen Charakter haben, während der öffentlichen Aufführungen jedoch der Publikumsunterhaltung dienen und somit als Theater betrachtet werden müssen.

Innerhalb der Proben dienen die Spiele der Vermittlung von Improvisationstechniken und wie unter **2.2** ausgeführt, dem Training von spontanen und intuitiven Agieren. Somit verlieren sie genaugenommen schon hier ihre Zweckfreiheit, weil sie zwar (zumeist) mit viel Spielfreude gespielt werden, aber dennoch ein Ziel verfolgen.

Spiel und Identität

In den frühen 70iger Jahren war insbesondere die noch junge Spiel- und Theaterpädagogik durch die Ansätze des *Symbolischen Interaktionismus* und der damit eng verbundenen *interaktionistischen Rollentheorien* stark geprägt.

Ausgehend von der Annahme, daß bei der *Ich - Werdung* dem Zusammenspiel von *Subjekt* und *sozialem Umfeld* und somit auch der Interaktion (vgl. **4.3**) eine große Bedeutung

¹⁷⁰ HUIZINGA, 1970, 20

¹⁷¹ a. a. O., 46f.

¹⁷² vgl. WEINTZ 1998, 270f

zukommt, schien in Spiel und Theater eine Universalmethode zur Identitätsförderung gefunden.

Spiel und **Identitätsbildung** sind, wie zahlreiche Spieltheorien aufzeigen, eng miteinander verknüpft.

3.3 Der psychosoziale Charakter von Identität

Erst in den 50er Jahren rückte die soziale Dimension des Menschen als *homo sociologicus*¹⁷³ zunehmend in den Vordergrund der Modelle zur Erklärung von Subjektwerdung und Persönlichkeitsbildung.

Identität, also die Ausprägung der eigenen Persönlichkeit, wurde nun als reziprokes Verhältnis zwischen dem Subjekt und sozialen Anforderungen und Angeboten verstanden. In den verschiedenen damals entstandenen Sozialisationstheorien, genauer innerhalb der behavioristischen, systemtheoretischen, strukturgenetischen und interaktionistischen Ansätze, bestehen jedoch unterschiedliche Positionen bezüglich möglicher Freiräume des Individuums, *"also (bezogen) auf die Einschätzung des Verhältnisses von sozialen Prägungen, endogenen Reifungsprozessen und aktiven Einfluß- und Handlungsmöglichkeiten des Subjekts."*¹⁷⁴

PIAGET fokussiert in seiner Arbeit die Entwicklung des denkenden und handelnden Individuums und spricht ihm eine gewisse Autonomie gegenüber der sozialen Umwelt ein. Das systemtheoretische Modell von PARSONS hingegen sieht die persönliche Identität an das übermächtige soziale System gekoppelt.

Interaktionistische Ansätze wie E. H. ERIKSONs Identitätskonzept und der Symbolische Interaktionismus unterstreichen das *gegenseitige* Einwirken von Individuum und Sozietät.

Die beiden letztgenannten Positionen erscheinen im Rahmen der Überlegung nach möglichen Erfahrungen der AkteurInnen im Improvisationstheater als besonders vielversprechend, da sie *"nicht nur die gesellschaftliche Prägung des Einzelnen, sondern gleichermaßen seine Handlungsspielräume, seine Möglichkeiten der Selbststeuerung und seine kommunikativen Möglichkeiten herausstellen. Beide Ansätze unterstreichen die - auch für den pädagogischen Kontext bedeutsame - These, daß das Individuum kein passives, außengesteuertes Reaktionsbündel sei, sondern ein (realitiv) frei und selbstverantwortlich*

¹⁷³ DAHRENDORF, 1964; in WEINTZ 1998, 67

¹⁷⁴ WEINTZ 1998, 67

*agierendes, kommunizierendes, intentional auf seine Umwelt einwirkendes Subjekt, das allerdings zum Aufbau seines Selbstkonzeptes das Gegenüber eines prägenden Umfeldes benötigt.*¹⁷⁵

Seit Beginn der 80iger Jahre verschob sich der Fokus zunehmend auf die subjektiven Faktoren der Identitätsbildung, wobei die Lebensgeschichte und das Gefühlsleben des Einzelnen ins Zentrum gerückt wird.

Dieser Tendenz zum Trotz sind die Zusammenhänge zwischen sozialen und individuellen Faktoren bei der Identitätsbildung nicht zu leugnen.

Psychologische Richtungen in der Tradition von ERIKSON und PIAGET u. a. berücksichtigen die Prägung des Subjektes durch seine soziale Umwelt. Verschiedene soziologische Positionen wie der *Symbolische Interaktionismus*, die *Phänomenologie* von A. SCHÜTZ¹⁷⁶ und die *integrative Theorie* von GIDDENS¹⁷⁷ unterstreichen den eigenen Beitrag des Subjektes zu seiner Sozialisation.¹⁷⁸

Nach GIDDENS steuert das selbstreflexiv handelnde Selbst mit Erfolg das eigene Verhalten. Dabei sind dem subjektiven Handlungsspielraum natürlich Grenzen gesetzt. Es besteht eine Wechselbeziehung von subjektiver Handlung und sozialer Struktur. Die soziale Struktur beschränkt einerseits das subjektive Handeln, ermöglicht es aber andererseits erst.¹⁷⁹

Daraus ergibt sich, daß offenbar bei der Ich - Werdung *"Individuum, Sozietät, subjektives Handeln und objektive, gesellschaftliche Strukturen als zwei nicht aufhebbare Dimensionen dynamisch aufeinander bezogen sind. Individuation und Sozialisation, Psychogenese (PIAGET), Ego und Alter, "Ich" und "Mich" (MEAD), Sozial- und Subjektbezug von Identität sind demnach zwei einander gegenseitig durchdringende Hemisphären.*¹⁸⁰

¹⁷⁵ , WEINTZ 1998, 67f; Hervorhebung durch den Autor

¹⁷⁶ In SCHÜTZ's Konzept von einem "sinnhaften Aufbau sozialer Welten im Prozeß der Interaktion" werden deutliche Berührungspunkte zum Symbolischen Interaktionismus sichtbar. Auch GOFFMAN greift in seinem Konzept der Rahmenanalyse auf den phänomenologischen Ansatz von Schutz zurück. REINHOLD 1997, 490f; SCHÜTZ / LUCKMANN: Strukturen der Lebenswelt, Bde. 1&2, Frankfurt a.M. 1979 & 1984; GOFFMAN, 1974, Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen.

¹⁷⁷ Nach dem interpretativen Paradigma, daß GIDDENS vertritt, sind soziale Beziehungen "interpretative Prozesse insoweit, als die Handelnden dem Handeln einen Sinn unterstellen und das Handeln seinem Sinn nach auf andere Handelnde bezogen ist. Handeln setzt daher die interpretative Rekonstruktion der im Handeln enthaltenen Interpretation voraus." Reinhold, 1997, 309; vgl. dazu auch in **Kap. 6** die Grundgedanken der qualitativen Sozialforschung, die sich auf das interpretative Paradigma bezieht.

¹⁷⁸ vgl. WEINTZ 1998, 68f

¹⁷⁹ vgl. GIDDENS, A. 1984, 8, 87f, 99, 198; in: WEINTZ 1998, 68f

¹⁸⁰ WEINTZ 1998, 68f

WEINTZ schließt daraus, daß unter *Identität* das Bild der eigenen Person verstanden werden kann, das *zugleich sozial* als auch *individuel* geprägt ist und auf *Selbstreflexivität* beruht.

*"Identität ist das eigene Selbstkonzept, das sich sowohl durch Kohärenz / Stabilität als auch durch prinzipielle Wandelbarkeit auszeichnet. Sie gründet auf einem relativ konstanten und doch erweiterungsfähigen Reservoir an geistigen und affektiven Repräsentationen des eigenen Selbst."*¹⁸¹

Fazit

Demzufolge ist Identität also nicht als 'abgeschlossenes System' zu begreifen, daß am Ende einer psychischen Entwicklungsstufe, beispielsweise der Adoleszenz, unverrückbar besteht, sondern auch weiterhin durch psychosoziale Erfahrungen beeinflusst wird. Ich ziehe somit die Schlußfolgerung, daß die im Improvisationstheater inliegenden psychosozialen Erfahrungen Einfluß auf die Identität der SpielerInnen haben. In den nachfolgenden Spieltheorien wird deutlich, daß Spiel in seiner sozialisatorischen Funktion wesentlich zur Identitätsbildung beiträgt.

3.4 Anmerkung zu den verschiedenen Spieltheorien

Die verschiedenen Spieltheorien, die meist auf den Zusammenhang zwischen Spiel und Sozialisation eingehen, lassen sich grob in zwei Kategorien einteilen: **Subjekt-** und **Sozialbezogene** Theorien. Sie alle ausführlich zu betrachten und zu diskutieren wäre zweifelsohne interessant, entspricht jedoch nicht dem Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.¹⁸²

Der Entwicklungspsychologe VAN DER KOOIJ verweist darauf, daß es bis heute keine Spieltheorie gibt, die jedes kindliche Verhalten erklären könnte: *"Daher muß der Praktiker über verschiedene Spieltheorien verfügen können. Früher war man der Ansicht, man müsse entweder diese oder jene Theorie anwenden (...).BLADERGROEN weist ausdrücklich daraufhin, daß der Gedanke des 'entweder - oder' durch ein 'sowohl als auch' ersetzt werden muß, d.h., daß die unterschiedlichen theoretischen Auffassungen nebeneinander anstatt gegeneinander benutzt werden sollten"*¹⁸³

¹⁸¹ WEINTZ 1998, 68f, 69

¹⁸² Zur weiteren Vertiefung des Themas empfehle ich: KREUZER (Hrsg.) 1983: Handbuch der Spielpädagogik. Band 1; Düsseldorf: Schwann - Verlag; sowie SCHEUERL, H. (Hrsg.) Theorien des Spiels, Weinheim 1955

¹⁸³ VAN DER KOOIJ, 1983, 303. Die psychologischen Theorien des Spiels; in: Kreuzer (Hrsg.) 1983

Ich werde die wichtigsten Punkte der **Subjekt-** und **sozialbezogenen** `modernen' Spieltheorien¹⁸⁴ umreißen, wobei der Fokus dem Thema dieser Arbeit entsprechend nicht auf der (früh)kindlichen Entwicklung durch Spiel liegen wird. Auf die Ansätze, die zur Vertiefung meines Themas beitragen, werde ich näher eingehen. Anschließend werde ich diskutieren, welche der psychosozialen Wirkungen auch im Improtheater erfahrbar sein könnten.

Dem nun Folgenden will ich die Feststellung von FLITNER unkommentiert vorausstellen:

*"Beim Spielen lernt das Kind in erster Linie - spielen"*¹⁸⁵

3.5 Subjektbezogene Spieltheorien

*"Man sieht, daß die Kinder alles im Spiel wiederholen, was ihnen im Leben großen Eindruck gemacht, daß sie dabei die Stärke des Eindrucks abreagieren und sich sozusagen zu Herren der Situation machen."*¹⁸⁶

Die vorrangig auf der Psychologie und Psychoanalyse basierenden Spieltheorien betonen vor allem den **Subjektbezug** des Spieles und betrachten es als intrasubjektives Geschehen, das sich aus Triebdynamik und psychischer Erlebenswelt zusammensetzt.

Besonders in der *Psychoanalyse* wird dem Spiel eine *Ventilfunktion* für nicht bewältigte emotionale und kognitive Probleme zugesprochen.

Es dient dem Abbau von Ängsten und Aggressionen durch die Vorwegnahme oder Rekonstruktion von als negativ erlebten Situationen oder Situationen, deren negativer Verlauf befürchtet wird. WEINTZ spricht in diesem Zusammenhang von einem *"quasi-therapeutischen Charakter"* des Spiels, da es durch *"die Umschreibung, Bewußtmachung und Bewältigung von Alltagsbelastungen, die Wiedergewinnung von Spielräumen und die spielerische Umdeutung der Realität durch Erprobung von Alternativen (...) nicht nur eine Art **Seelenhygiene** (bietet), sondern auch Hilfen bei der Ausbildung einer einmaligen, unverwechselbaren **Identität**."*¹⁸⁷ Auf diesen Aspekt, der von WEINTZ als *Seelenhygiene* bezeichnet wird, werde ich unter **5.4** näher eingehen.

¹⁸⁴ Die *Klassiker* der *älteren* Spieltheorien sind nach VAN DER KOOIJ Spencer (1895), Schiller (1793, 1855), Locke (1693), Rousseau (1772) und Guts-Muths (1796). Das Spiel wird bereits in den Schriften Platons, Aristoteles und Seneca, wenn auch beiläufig, erwähnt. vgl. VAN DER KOOIJ 1983, 297ff; in KREUZER(Hrsg.) 1983

¹⁸⁵ FLITNER 1975, 119; in Hoppe 1983; Pädagogische Funktionen und Implikationen des Kinderspiels; in KREUZER (Hrsg.) 1983, 167

¹⁸⁶ FREUD, S. 1921 (2), 10; in FRITZ 1993, 21

¹⁸⁷ WEINTZ 1995, 254; Hervorhebung durch den Autor

Als bekannte Vertreter psychologischen Spieltheorien sind S. FREUD¹⁸⁸, E. H. ERIKSON und D.W. WINNICOTT für die **psychoanalytisch** orientierten Ansätze und J. PIAGET für den **kognitionspsychologischen**, sowie STERN und C. BÜHLER als VertreterInnen der entwicklungspsychologischen Theorien zu nennen.¹⁸⁹ Auf HECKHAUSENS **motivationspsychologischen** Ansatz werde ich unter **3.5.4** vertiefend eingehen.

Aus der **psychoanalytischen** Betrachtungsweise des Spiels hat auf der einen Seite eine analytisch orientierte Spieltherapie entwickelt (A. Freud, H. Zullinger), *"in der das freie Kinderspiel als ein fortwährender Prozeß der Selbstheilung einbezogen ist."*¹⁹⁰ Zudem ist eine kindorientierte Spielpädagogik entstanden, *"die Spiel als Möglichkeit zum Verständnis und zur emotionalen Förderung von Kindern und Jugendlichen nutzt"*.¹⁹¹

Die subjektbezogene Betrachtungsweisen auf Spiel sind nicht als 'Generalerklärungsprinzip' zu verstehen. *"Hinter den traumatisierten Einflüssen, die Kinder im Spiel umsetzen, stehen gesellschaftliche Kräfte und Wirklichkeitsvorstellungen, die bei einer individuell-lebensgeschichtlichen Betrachtungsweise nicht in Blick kommen."*¹⁹²

Das Spiel als Spiegel der Gesellschaft steht im Fokus der **sozialbezogenen Spieltheorien**, die ich im vierten Kapitel darstellen und diskutieren werde.

3.5.1 Spiel und Identitätsentwicklung nach E. H. ERIKSON

Nach dem psychosozialen Entwicklungsmodell von ERIKSON entfalten sich Wachstum, Reifung und Differenzierung der Persönlichkeit in insgesamt acht Stadien, die sich vom Säuglings- bis zum Seniorenalter erstrecken. ERIKSON betont neben der inneren Beziehung des Ich zum Es, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, die Orientierung des Ich an seiner Umgebung. Abhängig von der Entwicklungsphase, in der sich das Individuum befindet, ändert sich die Art der Ausrichtung.

Die menschliche Identität beruht aus seiner Sicht auf einer, vorrangig während der Kindheit und der Jugend, herausgebildeten Einheitlichkeit und Kontinuität der Person *"und stellt im*

¹⁸⁸ vgl. **5.4**

¹⁸⁹ vgl. KREUTZER 1981, 533 in: KREUTZER (Hrsg.)1983, 11.

¹⁹⁰ FRITZ 1997, 24

¹⁹¹ ebd. FRITZ empfiehlt zur Vertiefung in die analytische Spieltheorie FLITNER, A. (1982). Spielen - Lernen. Praxis und Deutung des Kinderspiels. München: Piper Verlag. Für die Spielpädagogik verweist er auf DAUBLEBSKY, B. (1973). Spielen in der Schule, Stuttgart: Klett-Verlag; und BÜTTNER, C. (1981). Spielerfahrung mit Schülern, München: Klösel Verlag

*wesentlichen eine Konfiguration aus konstituionellen Anlagen, spezifischen libidinösen Bedürfnissen, bevorzugten Fähigkeiten, bedeutsamen Identifikationen mit vorgegebenen/angebotenen Rollen sowie erfolgreichen Sublimierungen dar.*¹⁹³

Innerhalb der verschiedenen Entwicklungsstadien wird das Subjekt mit verschiedenen sozialen Bezugssystemen wie Eltern, Schule, Peer-Groups, SexualpartnerInnen etc. konfrontiert und im Rahmen dessen mit unterschiedlichen neuen sozialen Rollen und Werten. Zum Abschluß der Adoleszenz muß das Individuum zur Herausbildung der Ich - Identität aktuelle Perspektiven und bisherige Sozialisationserfahrungen, bestehend aus bislang (mehr oder minder) bewältigten Krisen, wichtigen Identifikationen und bis dahin erprobten Rollen, integrieren.

Die Reifung der Persönlichkeit ist somit nach ERIKSONs Ansatz sowohl subjektiv gefärbt, als auch sozial geprägt. *"Nach ERIKSON basiert die Ich - Identität sowohl auf persönlicher Identität, als dem "Kern des Individuums" als auch auf der Gruppenidentität, als dem "Kern seiner gemeinschaftlichen Kultur".*¹⁹⁴

Dem Spiel kommt in ERIKSONs Ansatz eine bedeutende Rolle bei der frühen Identitätsentwicklung zu. In der *Mikrosphäre*, die sich *"auf die kleine Welt handhabbarer Spielobjekte"* bezieht, lernt das Kleinkind, *"das die Welt der Dinge eigene Gesetze hat"*.¹⁹⁵ Ein Spielzeug kann bei falschem Umgang zerbrechen, mit harten Gegenständen ist nicht gut schmuse.

Die Spielwelt, von ERIKSON als *Makrosphäre* bezeichnet, teilt das Kind mit SpielkameradInnen, wodurch das Kind die soziale Wirklichkeit kennen lernt. Es erfährt, was andere von ihm verlangen und inwieweit es bereit ist, diesen Wünschen entgegenzukommen. In der *Makrosphäre* erhält die Ich-Identität Form und Gestalt.

Als Neopsychoanalytiker sieht ERIKSON im Spiel auch die Möglichkeit, *"ein ursprünglich frustrierendes Erlebnis durch symbolische Wunscherfüllung zu verarbeiten."*¹⁹⁶ So spielt das Kind unangenehme Situationen aus dem Alltag nach, beispielsweise einen Arztbesuch. In diesem Sinne kann Angst im Spiel aktiv ausgelebt und überwunden werden.

¹⁹² FRITZ 1997, 24

¹⁹³ WEINTZ 1998, 69; vgl. auch ERIKSON 1973, 107 u. 104

¹⁹⁴ WEINTZ 1998, 69

¹⁹⁴ vgl. a. a. O., 70

¹⁹⁵ VAN DER KOOIJ: Die psychologischen Theorien des Spiels; in: KREUTZER 1983, 324

¹⁹⁶ a. a. O.; 232

In ERIKSONs Ansatz kommt auch die unterschiedliche Bedeutung des Spiels bei Kindern und Erwachsenen zum Ausdruck. *"Der Erwachsene tritt ins Spiel ein als in eine durch ihn geschaffene Scheinwelt, die der Realität der Arbeitswelt gegenübersteht. Das Kind hingegen macht im Spiel Erfahrungen zum Zweck einer besseren Beherrschung der Wirklichkeit."*¹⁹⁷

Ich will dem hinzufügen, daß Spiel und hier im Besonderen darstellendes Spiel, Theater oder eben auch Improtheater, wie ich noch aufzeigen werde, dem sozialisierten Erwachsenen neben dem Ausgleich zur routinierten Alltagswelt, ein großes Spektrum an psychosozialen Erfahrungen bieten kann.

3.5.2 Symbol- und Regelspiele

*"Spiel ist die Brücke von der Handlung zur Vorstellung, zuerst sensomotorische Übung, dann Symbolspiel, dann Phantasiespiel."*¹⁹⁸

Die Begriffe **Symbol-** und **Regelspiele** begründen sich auf den Genfer Kognitionspsychologen¹⁹⁹ Jean PIAGET. Er betrachtet das Spiel als Mittel zur Aneignung der Wirklichkeit. In seinem Werk *Nachahmung, Spiel und Traum* setzt PIAGET die kognitive Entwicklung des Kindes in Verbindung zur Entstehung der Nachahmung und des Spiels.

PIAGETs Spieltheorie enthält das komplexe System der **Akkomodation** und der **Assimilation**²⁰⁰, daß hier nur verkürzt zur Darstellung gebracht wird, da sie sonst zu weit vom eigentlichen Untersuchungsgegenstandes wegführen.

Assimilation meint, in einem aktiven Prozeß das Erlebte aufnehmen und in die bereits bestehenden Strukturen des Systems zu integrieren. *"Assimilation kann aber nie in reiner Form stattfinden: wenn neue Element in schon existierende Strukturen aufgenommen werden, müssen sich die Strukturen den neuen Elementen anpassen."*²⁰¹ Diese "Anpassung

¹⁹⁷ VAN DER KOOIJ: Die psychologischen Theorien des Spiels; in: KREUTZER 1983, 324

¹⁹⁸ PIAGET 1969, 23

¹⁹⁹ Die Kognitionspsychologie befasst sich mit dem Prozeß der Informationsverarbeitung des Menschen. Die Kognitionspsychologie hat sich kaum mit dem Spiel beschäftigt. Eine Ausnahme bildet hier PIAGET. Er untersuchte die Entwicklung von Erkenntnissen beim Kind. vgl. VAN DER KOOIJ: Die psychologischen Theorien des Spiels; in: KREUTZER 1983, 316

²⁰⁰ PIAGET begann seine wissenschaftliche Laufbahn als Biologe, was seinen Gebrauch von biologischer Begriffe erklären mag.

²⁰¹ VAN DER KOOIJ: Die psychologischen Theorien des Spiels; in: KREUTZER 1983, 317

des Organismus an die Art der Informationen, die aus der Außenwelt kommt"²⁰², nennt PIAGET **Akkomodation**.

Assimilation und Akkomodation beeinflussen sich demnach wechselseitig. PIAGET spricht von Nachahmung, wenn die Akkomodation überwiegt. Ist die Assimilation stärker, "*bewegt sich die Aktivität des Subjekts auf das Spiel zu.*"²⁰³

Am Anfang der kindlichen Spielentwicklung stehen nach PIAGET die **Übungsspiele**, die sich bis zum etwa dritten Lebensjahr erstrecken. Während dieser Phase lernt das Kind, zwischen Ich und Nicht-Ich zu unterscheiden. Es exploriert und testet seine Umwelt aus, lernt Ursache - Wirkungszusammenhänge zu verstehen. Eine Anpassung an die Umwelt findet statt. Hier überwiegt die akkomodierende Aktivität.

Ab dem dritten Lebensjahr sind die *sensumotorischen Schemata*²⁰⁴ soweit verknüpft, daß komplexe Tätigkeiten möglich sind, wobei das Kind nun gleichzeitig etwas tun und das Ergebnis seines Handelns beobachten kann.

Das Kind kann nun Verknüpfungen herstellen und die Übungsspiele werden durch das Vermögen zur Darstellung von Phantasie zu **Symbolspielen**.

Die Wurzeln der Symbolspiele liegen in der Nachahmung, die sich schon vor dem zweiten Lebensjahr entwickelt hat. Das Kind beobachtet seine Umwelt und ahmt beobachtetes Geschehen nach.

Gegen Ende des zweiten Lebensjahres kommt das Kind zur ersten Form des Symbolsspiels: Zunächst erfolgt die Simultation einfacher Handlungen (z. B. *ich lese Zeitung*, wobei es mit den Fingern den Zeilen nachfährt und so wie jemand murmelt, der liest). Später erfolgt das Assimilieren eines Objektes an das andere, die symbolische Zuschreibung an Gegenstände, es spielt mit einem Bauklotz **als ob** er ein Auto wäre.

Im Laufe des dritten Lebensjahres wird das Kind selbst zum Darsteller seines **Symbolsspiels** (Selbstassimilation): Es spielt enge Bezugspersonen und greift dabei auf symbolträchtige Gegenstände zurück, um das Spiel auszuschnücheln, z. B. eine Puppe, die zum Kind wird etc. In dieser Phase kann das Kind zwischen Realität und Spielrealität

²⁰² ebd.

²⁰³ ebd.

²⁰⁴ "Sensomotorik (...) durch Reize bewirkte Gesamtaktivität in sensorischen und motorischen Teilen des Nervensystems und des Organismus"; in: Duden - Fremdwörterlexikon 1997, 378

unterscheiden. Es spielt die Rolle der Mutter, weiß aber, daß es nicht die Mutter ist, daß die Puppe eine Puppe und kein Kind ist.

Die Symbolspiele werden immer komplexer, das Kind verleiht den dargestellten Personen Persönlichkeitseigenschaften und verändert unter anderem auch seine Stimme, wenn es zwischen den verschiedenen Spielfiguren wechselt. In diesen Symbolspielen können Kinder ihre Lebenssituation und ihre Gefühle meist vollständiger zum Ausdruck bringen, als es ihnen mit Worten möglich wäre. Die Nutzung **wortlos-präsentativer Symbole** (vgl. 3.5.3) ist demnach wichtig für die frühkindliche, vorsprachliche Sozialisation und somit Grundlage von Identität.

*"Das Symbolspiel enthält vorgestellte Gegenstände, Personen oder Situationen, die von der Realität losgelöst und damit der starken Verfügbarkeit des Kindes unterworfen sind."*²⁰⁵

Gegenstände, Personen und Situationen rücken für das Kind in eine zu bewältigende Nähe. Dadurch wird es dem Kind ermöglicht, mit ihnen umzugehen und seine Eindrücke zu verarbeiten, gegebenenfalls durch die Korrektur der Wirklichkeit im Spiel zu kompensieren (*Heiko hat Angst vor Traktoren und läßt daraufhin seine Puppe erzählen, daß sie gerne auf einer Maschine, wie der dort stehenden sitzen würde*) oder die Wirklichkeit im Spiel zu akzeptieren lernen (*Kerstin liegt bewegungslos auf dem Boden und sagt, daß sie der tote Hase sei, den sie Tags zuvor gesehen hat*).

Nach PIAGET, der in der Tradition der Kognitionspsychologie steht, sind Symbolspiele Vorstufen des Darstellens und Denkens, da sie zur Begriffsbildung beitragen.

Die Symbolspiele setzen sich weiter fort zu den **Darstellungs-** und **Rollenspielen** mit anderen Kindern. Im **Darstellungsspiel** steht eine bestimmte **Darstellungsabsicht** im Mittelpunkt, also eine bestimmte Situation (*wir spielen jetzt Schule*) oder eine bestimmte Rolle (*ich bin die Prinzessin*) zu spielen.

Eine Sonderform des Darstellungsspiels ist das **Rollenspiel**. Hier steht das Handeln in vorgeschriebenen Rollen im Vordergrund.

Diese Form des Symbolspiels stellt bereits komplexe Forderungen an die SpielerInnen:

- (1) Eine Rolle muß übernommen werden, somit muß das Verhalten (Sprache, Gestus und Handlung) bestimmter Personen nachgeahmt werden. Zudem muß eine Spielsituation etabliert werden, in der die Rollen sinnvoll agieren können.
- (2) Die Rollen müssen über einen längeren Zeitraum hinweg gespielt, 'gehalten', werden.

²⁰⁵ FRITZ 1993, 27

- (3) Das Spiel erfordert eine Zusammenarbeit, in der sich über Rollen, Rollenverteilung, Spielsituation und Ablauf geeinigt werden muß.
- (4) Die SpielerInnen müssen *"vom Spiel zum Reden über das Spiel kommen (...) flexibel von Spielebene auf Regieebene umschalten"*.²⁰⁶ Hier deutet sich bereits an, daß das Spiel zu der Ausbildung sozialer Kompetenzen beiträgt. Dies werde ich im vierten Kapitel genauer betrachten.

Der Übergang zwischen **Rollen-** und **Regelspielen** ist ein fließender. **Regelspiele** sind Gemeinschaftsspiele, *soziale Spiele*, denen eine Absprache zwischen den SpielerInnen über die Regeln und den Spielverlauf zugrunde liegen. *"Die Regel, der Kristallisationspunkt dieses Spieltyps, ist also objektivierte soziale Vereinbarungen. Im Regelspiel geht es also nicht mehr nur um die das Zeigen und Entwickeln von Fähigkeiten, sondern auch um die Herstellung sozialer Strukturen: die Bildung einer Gruppe, die unter sich ausmacht und kontrolliert, was nach welchen Regeln gespielt wird."*²⁰⁷

Regelspiele sind nach PIAGET *"sensomotorische Kombinationsspiele (Laufspiele, Murrel- oder Ballspiele) oder intellektuelle Kombinationsspiele (Kartenspiel, Schach) und zwar mit einem Wettstreit zwischen Individuen (ohne dies wäre eine Regel sinnlos), und sie sind reglementiert entweder durch Normen, die von Generation zu Generation überliefert werden, oder durch im Augenblick getroffene Vereinbarungen."*²⁰⁸

Das Kind ist durch die Regelspiele gezwungen, seine Umwelt genau wahrzunehmen, sich im Zusammenspiel mit anderen zu vergleichen und sich ihnen anzupassen. Regelspiele erfordern demnach eine starke Anpassung an die Realität. Während im *Rollenspiel* die SpielerInnen *assimilieren*, die Realität an ihre Bedürfnisse anpassen, findet nach PIAGET im *Regelspiel* eine *Akkomodation* statt. PIAGET betrachte die Regelspiele als die *reifste Spielform*, die auch über die Kindheit erhalten bleibt und sich in den Spielen der Erwachsenen niederschlägt.

Fazit

*"Erst das Gleichgewicht zwischen dem Hereinholen der Welt im Symbolspiel und dem Angleichen an die Welt im Regelspiel schafft den Ausgleich, ein selbstsicheres In-der-Welt-sein."*²⁰⁹

²⁰⁶ FRITZ 1993, 39

²⁰⁷ a. a. O., 40

²⁰⁸ PIAGET 1975, 185

²⁰⁹ RELLSTAB 1998, 28

SUTTON-SMITH kritisiert an PIAGETs Spieltheorie unter anderem, daß er das Spiel zu sehr auf die *Funktion des Denkens reduziert* hat, das Überwiegen der Akkomodation als Grundlage des Denkens ansieht und den assimilatorischen Funktionen somit eine gewisse Geringschätzung entgegenbringt.²¹⁰

Ich schließe mich dem an, vermisse ich doch in PIAGETs Untersuchungen zur kognitiven Entwicklung des Kindes die Einbeziehung der *Kreativität*, die meines Erachtens nach besonders in den assimilierenden Aktivitäten Ausdruck findet.

Auch in anderen kognitiven Ansätzen, beispielsweise kognitiven Therapieformen, ist eine Abstinenz des Themas Kreativität zu verzeichnen, was KRUSE auf den rationalistischen Charakter der frühen kognitiven Modelle zurückführt, die nur analytisches Denken erlauben, divergentes aber blockieren.²¹¹ Auf die kognitiven Ansätze und ihr Verhältnis zur Kreativität werde ich unter **5.2.3** detaillierter eingehen.

Auch STANKEWITZ relativiert die These, daß Regelspiele als reifste Spielform einzuordnen sind, *"da sie eine Unterordnung des Spiels allein unter die kognitive Entwicklung darstellen."*²¹² Nach STANKEWITZ ist die Wirklichkeit durch die Spielregeln in der fiktiven Welt des Spiels vertreten. Die Regeln strukturieren den Spielverlauf und Verhaltensweisen. Sie schaffen den spielerischen Freiraum, innerhalb dessen die SpielerInnen frei agieren können.

Auch im Rollenspiel benennt STANKEWITZ Regeln: (1) wie man zum Spiel anregt und (2) welche Beschränkungen auferlegt werden.²¹³ Welche Anforderungen das Rollenspiel darüber hinaus an die SpielerInnen stellt, habe ich bereits dargestellt.

SUTTON-SMITH bemängelt weiter die Vernachlässigung der Spiele der Erwachsenen durch PIAGET.²¹⁴ SUTTON-SMITH betont, daß das Spiel *"auch für sozialisierte Erwachsene eine unentbehrliche geistige Funktion (hat), die verschiedene wirtschaftliche und politische Aktivitäten durchziehen."*²¹⁵

²¹⁰ vgl. SUTTON-SMITH, B. Das Spiel bei Piaget - eine Kritik, in: Flitner A. (Hrsg.)1977, 114ff

²¹¹ vgl. KRUSE 1997, 29f. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.) 1997, 13-53

²¹² STANKEWITZ 1977, 23

²¹³ ebd.

²¹⁴ vgl. ebd.

²¹⁵ RUNKEL 1986; 36f; vgl. SUTTON-SMITH, B. Das Spiel bei Piaget - eine Kritik, in: Flitner A. (Hrsg.) 1977, 114ff

Auch HUIZINGA schließt sich dem an: *"Wenn auch das egozentrische Symbolspiel der Vorschuljahre mit dem Alter abnehmen mag, findet das Spiel trotzdem seinen Ausdruck in einer Vielzahl anderer kultureller und sozialer Formen. Es wird so weder durch Realismus oder größere Rationalität verdrängt, noch büßt es mit der Zeit seine vitale Funktion ein."*²¹⁶

Das die Spielfreude auch bei Erwachsenen ungebremst ist, wird im Improvisationstheater deutlich. Auf die Förderung sozialer Kompetenzen im (Rollen- und Regel-)Spiel, die meiner Ansicht nach nicht nur einen Effekt auf Kinder und Jugendliche, sondern auch auf Erwachsene, haben werde ich im nachfolgenden Kapitel eingehen.

Ich schließe mich auch der Kritik von EIFERMANN (1971) an PIAGETs These an, wonach alle Spiele mit Regeln automatisch als Wettkampfspiele zu betrachten seien. Es gibt eine Reihe von kooperativen Spielen, die sich durch Spielregeln auszeichnen, aber keine Wettkampfspiele sind.²¹⁷ Dazu zähle ich auch die Theatersportspiele (vgl. **2.3** und **2.8**).

Improvisationstheaterspiele erscheinen als eine Mischung aus **Rollen(symbol)-** und **Regelspielen**. Die Regeln im Improvisationstheater sind vielschichtig: Zum einem gibt es eine Art Grundregeln, die das erfolgreiche Improvisieren überhaupt erst ermöglichen wie z. B. Blocken, Akzeptieren, Fokus geben und nehmen, den ersten Einfall spielen etc. (vgl. **2.6**), in dem verschiedene Improvisationstechniken und -regeln vorgestellt sind)

Zum anderen haben einzelne Spiele bestimmte Regeln, die den Verlauf des Spiels beschränken und ein bestimmtes darstellerisches Verhalten anregen wollen, wie beispielsweise das *ABC-Spiel* (vgl. **2.3**) oder *Sprechen nur bei Berührung*²¹⁸, welches die körperliche Darstellung schulen will. Vorgaben aus dem Publikum, z. B. ein Ort, ein Genre, in dem die Szene gespielt werden soll, ein Beruf etc. sollen die Phantasie anregen, in dem sie das Erfüllen der Vorgabe zur Regel machen.

Dennoch sind die Spielregeln im Improvisationstheater nicht dogmatisch. Manchmal ist sinnvoller, sich über die Regeln der Spiele hinweg zu setzen und dem spontanen Impuls zu folgen. Die Regeln geben der freien Improvisation eine Struktur. Die Konzentration auf ein bestimmtes Thema, das Einhalten bestimmter Regeln soll die SpielerInnen von der Selbstzensur ihres kreativen Potentials abhalten und das Kreieren phantasievoller Geschichten ermöglichen.

²¹⁶ SUTTON-SMITH, B. Das Spiel bei Piaget - eine Kritik, in: Flitner A. (Hrsg.).R Das Kinderspiel 1977, 123

²¹⁷ EIFERMANN; R. R.: Social Play in Childhood , in: HERRON, R.E./ SUTTON-SMITH, B.: Child's Play, New York 1971; in VAN DER KOOIJ: Die psychologischen Theorien des Spiels; in: KREUTZER 1983, 320

Wie unter 3.2 aufgezeigt, werden Improspiele durch ihren publikumsbezogenen Charakter zu Theater. In Proben bilden die gegenwärtig nicht am Spiel beteiligten SpielerInnen die ZuschauerInnen, bei öffentlichen Aufführungen ist es das Publikum, welches eigens gekommen ist, um die Aufführung zu sehen.

Bevor ich mich einer dritten Richtung der Spieltheorien, den *intrinsischen* zuwende, will ich an dieser Stelle einen Exkurs über die weiter oben bereits erwähnten *diskursiven* und *präsentativen* Symbole machen, denen nicht nur in der frühkindlichen Entwicklung eine große Bedeutung zukommen.

3.5.3 Exkurs: Diskursive und präsentative Symbole

Symbole²¹⁹ sind das Medium in Verständigungsprozessen. Symbole sind **Bedeutungsträger**, die es ermöglichen, Position und Verhalten des Interaktionspartners/ der Interaktionspartnerin zu interpretieren/ vorwegzunehmen und das eigene Verhalten bewußt darauf auszurichten. *Symbolische Interaktionen* sind in ihrem Verlauf relativ offen, da sie auf *Gesten* und *Symbolen* beruhen, die dekodiert werden müssen.

LANGER unterscheidet zwischen *sprachlich-diskursiven* und *nicht-diskursiven, präsentativ-sinnlichen Symbolen*.²²⁰

Sprachlich-diskursive Symbole sind in ihrer Verbindung zum Bezeichneten relativ willkürlich und ihr Inhalt ist durch soziale Übereinkünfte relativ eindeutig definiert. Sie verallgemeinern, abstrahieren individuelle Erfahrungen, sie entspringen dem Rationalen und lassen nur gewisse Interpretationsspielräume zu.²²¹

Wenn ich beispielsweise von einem *Stuhl* spreche, wird jede/ r LeserIn mit großer Wahrscheinlichkeit wissen, was ich damit meine. Das Wort *Stuhl* ist somit "*Vehikel für die innere Vorstellung und ist dabei situationsunabhängig und allgemeinverständlich*".²²² Selbst wenn jemand nicht wüßte, was ein Stuhl ist, so könnte man mit Hilfe anderer Wortsymbole zu

²¹⁸ die SpielerInnen dürfen nur dann sprechen, wenn sie sich aus einem glaubwürdigen (!) Grund berühren

²¹⁹ Symbol: griech.: sich unterreden, den wahren Sinn erfassen, zusammentreffen. vgl. BALTZ/ SCHNEIDER (1992) Band 3; Spalte 683

²²⁰ vgl. LANGER; 1965; in: METZNER 1997, 133f. Der Ton macht die Musik. Zur Bedeutung von Symbol und Inszenierung in musiktherapeutischen Prozessen. in: KRUSE (Hrsg.)1997, 129-139

²²¹ vgl. WEINTZ 1998, 72

²²² METZNER 1997, 133. Der Ton macht die Musik. Zur Bedeutung von Symbol und Inszenierung in musiktherapeutischen Prozessen. in: KRUSE (Hrsg.)1997, 129-139

erklären versuchen, was es ist: z. B. ein Möbelstück, aus Holz oder Kunststoff, meist mit vier Beinen etc.

Die allgemeine Bedeutung kann jedoch individuell eingefärbt sein, denn im Zusammenhang mit Situationen wie z. B. Schule, Küche, Universität sind *"subjektive Assoziationen und Erinnerungsspuren verbunden, die bei der Erwähnung"*²²³ des Wortes *Stuhl* aktiviert werden. *"Die Sprache ermöglicht wie kein anderes Ausdrucksmittel Gedankenspiel von hoher Flexibilität und Differenziertheit, die den psychischen Sekundärprozessen, den rationalen Denkleistungen zugeordnet werden."*²²⁴

Nicht-diskursive, präsentativ-sinnliche Symbole sind Symbole in Form von körpersprachlichen Ausdruck oder auch anderen visuellen oder akustischen Zeichen, z. B. Farben, Klänge, Objekte etc.

Diese Symbole haben ihren Ursprung eher im *individuellen Fühlen* und ihre Bedeutungen können daher kaum eindeutig festgeschrieben werden. Sie bieten im Hinblick auf individuelle Selbstdarstellung einen größeren Spielraum, als *diskursive Symbole* und gestehen diesen Spielraum auch dem/ der EmpfängerIn der Botschaft zu.

Mit Hilfe der *wortlos-präsentativen Symbole* können Persönlichkeits- und Wirklichkeitsaspekte zum Ausdruck gebracht werden, die verbal nicht vermittelt werden können.²²⁵ *"Ihr Verständnis erschließt sich über die Intuition, über das Gefühl für Stimmigkeit und Gegenwart, von Außen und Innen. (...) Wie kein anderes Ausdrucksmittel ermöglicht die präsentativen Symbolbildung die Darstellung und Verarbeitung der inneren und äußeren Realität, des emotionalen Erlebens, was den psychischen Primärprozess zugeordnet ist."*²²⁶

Nach LORENZER stellen *präsentative Symbole* die *Basisschicht* für die frühkindliche, präverbale Sozialisation und die Grundlegung von Identität dar, *"da das Individuum mit ihrer Hilfe Erfahrungen zu strukturieren und zu bearbeiten lernt."*²²⁷

²²³ ebd..

²²⁴ ebd.

²²⁵ vgl. WEINTZ 1998, 72; vgl. auch Piaget 1993, 218 ff

²²⁶ METZNER, 134. Der Ton macht die Musik. Zur Bedeutung von Symbol und Inszenierung in musiktherapeutischen Prozessen. in: KRUSE (Hrsg.)1997, 129-139

²²⁷ WEINTZ 1998; 72; LORENZER 1982, 163

Insbesondere im Rahmen der ästhetischen Methoden, also dem darstellenden Spiel, dem Theater und auch dem Improvisationstheater, können diese symbolischen Ausdrucksformen wiederentdeckt und gefördert werden.

3.5.4 Intrinsisch motivierte Spieltheorien

Andere psychologische Spieltheorien betrachten den Charakter des Spieles als zweckfrei, ***intrinsisch***²²⁸ motiviert.

Die Motivation der Spielenden bezieht sich demnach auf Struktur, Gesetzmäßigkeit und Verlauf des Spieles, unabhängig von dessen Inhalt.

Beispielsweise spielen wohl die meisten Menschen das bekannte Brettspiel 'Mensch ärgere dich nicht' nicht der Faszination der Ausstattung des Spieles oder dem Weiterrücken der Figuren nach der Zahl des Würfels wegen, sondern aufgrund der Struktur, Gesetzmäßigkeit und dem Verlauf des Spieles.

Das Spiel erfüllt hierbei auf der subjektiven Ebene durch einen Wechsel zwischen *Spannung* und *Entspannung*, *Spannungszunahme* und *Spannungsabfall* ein *menschliches Bedürfnis* nach *Lebendigkeit* und *intensivem Erleben*.²²⁹ Dieser Ansatz liegt HECKHAUSENs Modell des ***Aktivierungszirkels*** zugrunde .

Der ***Aktivierungszirkel*** umschreibt das Aufsuchen eines Wechsels von Spannung und Lösung, der sich in vielen Wiederholungen abrollt. Die zwei Haupteigenschaften des Aktivierungszirkels besagen zum einem, daß das Affektleben sich in einem ständigen Pendeln um einen mittleren Spannungsgrad herum befindet, "*der gleich weit entfernt ist von matter Langweile einerseits und überwältigendem Affekt andererseits*."²³⁰ Zum anderem tritt ein Spannungsabbau ein, der Entspannung und Erleichterung nach sich zieht. Über ***Anregungskonstellationen*** erfolgt ein erneuter Aufbau der Spannung und der Kreislauf schließt sich.²³¹

²²⁸ Duden - Fremdwörterlexikon, 1997, 376: "intrinsisch (lat.-fr.-engl.) von innen her, aus eigenem Antrieb durch Interesse an der Sache erfolgend, durch die in der Sache liegenden Anreize bedingt (Psychol.)"

²²⁹ vgl. HECKHAUSEN, 1978, 173f u. 141f in WEINTZ 1998, 255

²³⁰ HECKHAUSEN, H. 1973, 137 ff.; in FRITZ, 1993, 20

²³¹ vgl. HECKHAUSEN, H. 1973, 137 ff.; in FRITZ, 1993, 20

HECKHAUSEN bezeichnet die **Anregungskonstellationen** als *Diskrepanzen* wie z. B. Ungleichheit, Unterschiede, Abweichungen, Widersprüche etc. Er unterscheidet vier Kategorien solcher Diskrepanzen, die das Spiel am Laufen halten und bestimmen.

- (1) Die **Neugier**, basierend auf der Abweichung zwischen gegenwärtigen und früheren Wahrnehmungen. Das Spiel wird als spannend empfunden, wenn es dem/der SpielerIn etwas Neues bieten kann.
- (2) **Überraschungen**, also Widersprüche zwischen Wahrnehmung und Erwartungen. Das Spiel wird reizvoll, wenn es Unvorhergesehenes beinhaltet.
- (3) **Ungewißheit** und **Spannung**, die aus Unterschieden zwischen verschiedenen Erwartungen resultieren.
- (4) **Verwickeltheit**, also Unstimmigkeiten zwischen Teilen des gegenwärtigen Wahrnehmungsfeldes. Der/ die SpielerIn versucht, Zusammenhänge wahrzunehmen und gemäß diesen Erkenntnissen auf das Spielgeschehen einzuwirken.²³²

HECKHAUSENs Modell des Aktivierungszirkel ist ein **motivationspsychologisches**, erklärt also vorrangig die Motivation zu spielen und weniger die dabei gemachten Erfahrungen.

Von Erkenntnissen der Hirnforschung, Verhaltensforschung und neueren Triebforschung ausgehend, *"die zeigen, daß es Lebewesen nicht nur um Spannungsminderung, sondern auch um Aufbau, Steigerung und Aufrechterhaltung eines bestimmten Maßes von Spannung geht"*²³³, arbeitete HECKHAUSEN neben dem Aktivierungszirkel weitere Merkmale des Spiels heraus.

- (1) Die **Zweckfreiheit** des Spiels besagt, daß das Spiel nicht notwendig ist, um das Überleben zu sichern.
- (2) Spiel setzt ein reales Gegenüber und einen wettkampfmäßigen Bezug voraus.
- (3) Die **undifferenzierte Zielstruktur** und die **unmittelbare Zeitperspektive** machen den Reiz eines Spieles aus *"als schnelle Abfolge von Aktivierungszirkeln, weil Spiele nicht so stark nach Zweck - Mittel - Relationen,"*²³⁴ *die außerhalb ihrer selbst liegen, durchstrukturiert sind wie andere Lebensbereiche."*
- (4) Die **Quasi-Realität**: Im Gegensatz zu Kindern spielen Erwachsene in einer ihnen vertrauten Welt. Daher muß das Spiel *"räumlich und zeitlich ausdifferenziert werden, um*

²³² vgl. FRITZ 1993, 20

²³³ RUNKEL 1986, 17.

²³⁴ RUNKEL 1986, 17.

gelingen zu können. Auch ist das Unheimliche und Numinose²³⁵ in die Quasi - Realität des nachahmenden Spiels gebannt.²³⁶

Fazit

Bezogen auf das Improtheater könnte dies bedeuten, daß (1) die SpielerInnen im Improtheater einen Aufbau und eine Befriedung einer der stärksten menschlichen Motive²³⁷, der **Neugier**, erfahren. Improtheater bietet ständig Neues. Selbst wenn das selbe Spiel, die selbe Szene unter gleichlautenden Vorgaben von den selben SpielerInnen hundertmal gespielt werden würde, wären der Verlauf und der Inhalt des Spiels sehr wahrscheinlich immer ein anderer.

(2) Aufgrund der **Unvorhersehbarkeit** des Geschehens enthält Impro viele **Überraschungsmomente**. Die SpielerInnen können meist nicht absehen, wie ihr/ e MitspielerIn reagieren wird. Demnach können sie ihr eigenes Verhalten nicht planen, wodurch sie (3) ständig bemüht sind, **Zusammenhänge** der in einer Szene erzählten Geschichte wahrzunehmen, Verknüpfungen herzustellen und gemäß dieser das Spielgeschehen voranzubringen.

(4) Die Gefühle von **Spannung** und **Ungewißheit** in Folge der Unvorhersehbarkeit des Spielverlaufes bleiben während des gesamten Spiels erhalten. Improvisation beinhaltet auch immer das *Risiko* des `Scheiterns`, des Mißlingens einer Szene. *"Spiele deren Ausgang ungewiss ist (Glücksspiele) und die Risiken enthalten (Mutproben), führen gerade wegen dieser Ungewissheit zu lustvoll erlebten Aktivierungszirkeln."*²³⁸

3.6 Spiel als Ausdruck der Lebensfreude

Neben all der Pädagogisierung und `Verzweckung`, die das Spiel seit seiner Domestizierung durch die Pädagogik erfahren hat, gerät die Funktionslust des Spieles rasch in Vergessenheit. Nach K. BÜHLER ist das Spiel eine Tätigkeit, *"die mit Funktionslust ausgestattet ist und von dieser Funktionslust direkt oder ihretwillen aufrecht erhalten wird."*²³⁹

Spiel ist Ausdruck der **Lebenskraft** und **Lebensfreude**. *"Spiel löscht Absonderung und alle Form von Sachlichkeit und Objektivierung aus, mit denen der Weg zur wissenschaftlichen*

²³⁵ Duden - Fremdwörterbuch 1997, 560; "Numinos (lat.) (...) das Göttliche als unbegreifliche, zugleich Vertrauen und Schauer erweckende Macht."

²³⁶ RUNKEL 1986, 17.

²³⁷ vgl. FRITZ, 1993, 20

²³⁸ ebd.

²³⁹ FRITZ 1993, 19; vgl. BÜHLER, K. (1927), Die Krise der Psychologie, Jena: Verlag Gustav Fischer, S. 105

*Weisheit gekennzeichnet ist. Spiel verlangt, daß man sein ganzes Selbst hineinlegt. Innerhalb der geltenden Regeln wird gefordert, daß man mit dem ganzem Herzen dabei ist. Das erzeugt ein Gefühl der Lebendigkeit. Wenn das Spiel vorbei ist, berichten wir stets, daß wir Freude hatten. Freude ist offensichtlich die Reaktion auf das Gefühl der Lebendigkeit.*²⁴⁰

Ich will im Rahmen dieser Arbeit nicht auf die Diskussion über die Überfunktionalisierung von Spiel und Theater eingehen, da sie zu weit vom Kern meines Themas wegführt, noch will ich das in Spiel und Theater inliegende Erfahrungspotential in Abrede stellen. Vielmehr will ich den/ die LeserIn, und letztendlich auch mich selbst, daran erinnern, daß von den Teilnehmenden das Spiel in der Regel um seinetwillen und nicht aufgrund der 'Nützlichkeit im Leben' gespielt wird.

Spielen, und das gilt meiner Überlegung nach insbesondere für das Spielen bei Erwachsenen, unterbricht die immer wiederkehrende Alltagsroutine, bringt Abwechslung und macht das Leben spannender.

Dem Spiel die Funktion der Erholung zuzuweisen, verweist aber unmittelbar auf **soziologische Theorien**, die ich im folgenden Kapitel darstellen werde.

Sich frei vom Zwang des Müssens, von Verpflichtungen und Konventionen, entfalten zu können, spiegelt ein gesellschaftliches Bedürfnis wieder. Doch auch in der scheinbar zwangsfreien Entfaltung des Spiels spiegeln sich die in der Gesellschaft vertreten Tendenzen wieder, wenn auch unter anderen Vorzeichen:

*"Man findet in Spielen die gleichen Motive und die gleichen sozialen Gefüge wie außerhalb, jedoch ohne die üblichen Lasten und Ärgernisse und ohne die üblichen Risiken und Verwicklungen. Am Ende des Arbeitstages oder der Arbeitswoche ist unser Wunsch, Erfolg zu haben, durch Müdigkeit und andere Probleme abgeschwächt. Wenn am nun eine klare und intensive Gelegenheit hat, ohne die Schwierigkeiten des normalen Daseins Erfolg zu haben, zu kämpfen, zu wetteifern, mutig zu sein, zu fintieren, zu bluffen, schneidig zu sein, dann gibt einem dies ein Gefühl der Befreiung. Vorausgesetzt wir gewinnen dann und wann, stellt uns ein Lebenshochgefühl wieder als das zuversichtliche Mitglied unserer Kultur, das wir ja sind, her und befähigt uns, optimistischer als zuvor auf dem bisherigen Kurs weiterzusteuern."*²⁴¹

²⁴⁰ SUTTON-SMITH, B. (1978) Die Dialektik des Spiels, Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, S. 199; in FRITZ 1993, 25

²⁴¹ SUTTON-SMITH, B. (1978) Die Dialektik des Spiels, Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, S. 199; in FRITZ 1993, 25

Nachdem in diesem Kapitel das Spiel hinsichtlich seines Subjektbezuges beleuchtet wurde, werde ich mich in dem sich anschließendem Kapitel mit seinem **Sozialbezug** auseinandersetzen.

4. Das Spiel als Spiegel der Gesellschaft

Wie schon im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, spiegelt sich im Spiel Gesellschaftliches wieder: neben der **identitätsstiftenden Funktion**, bietet das Spiel gleichzeitig Anregungen, um sich bestimmte **Normen, Rollenstrukturen** und **Wertvorstellungen** und **Grundkompetenzen sozialen Handelns** anzueignen. Spiele können als **Konfliktlösungsmodelle** für gesellschaftlich bedingte Konfliktstrukturen dienen, wie beispielsweise im pädagogisch angeleiteten Rollenspiel. Auf diese Aspekte des Spiels werde ich im Folgenden eingehen und diskutieren, welche Erfahrungen demzufolge die SpielerInnen des Improvisationstheaters machen können.

4.1 Sozialbezogenen Spieltheorien

Bei diesen Theorien, die durch den **Symbolischen Interaktionismus** stark geprägt sind, steht der **Sozialbezug** des Spieles im Vordergrund.

Sie begreifen Spiel als Sozialphänomen, einen Prozeß also, der über das Subjekt hinaus geht und sozialisatorische Funktion besitzt.

Der **Sozialbezug** des Spiels begründet sich auf gesellschaftliche Einflüsse, unter anderem im Hinblick auf die Spielthemen und die Auseinandersetzung mit den MitspielerInnen und Lebenswelt sowie dem Widerspruch zwischen den im Spiel geltenden Regeln, Erwartungen und Einschränkungen zu denen der Realität.

Das Spiel stellt, wie schon mehrmals erwähnt, eine Gegenwelt zur Wirklichkeit dar, eine **Quasi-Realität**.²⁴² In dieser können eigene Regeln erschaffen und auch wieder verändert werden, wobei ein Verstoß gegen die Regeln keine ernsthaften Sanktionen nach sich zieht (vgl. 3.5.2). In diesem geschützten Raum können ungestillte und unbefriedigte soziale Wünsche aufgegriffen und mit Hilfe alternativer Handlungs-, Konflikt- und Machtverteilungsmodelle bearbeitet werden.²⁴³

"Das spielende Kind wie der spielende Erwachsene erspielen, was sein könnte, und vergrößern damit ihren eigenen Bewußtseinshorizont sowie ihren Aktionsradius."²⁴⁴

²⁴² vgl. HECKHAUSEN, H. 1973, 137 ff.;

²⁴³ vgl. WEINTZ 1998, 258

²⁴⁴ ebd.

Um die soziale Dimension des Spiels zu verdeutlichen, werde ich auf MEAD und die auf seinen Ansätzen basierende interaktionistische Rollentheorien eingehen

4.2 Identitätsentwicklung nach Mead - sich selbst mit den Augen anderer sehen

Deutlich wird das Zusammenwirken von psychischen Innenleben und sozialem System im Ansatz des **Symbolischen Interaktionismus**, der dem Menschen ein deutliches *Mitspracherecht* bei seiner *Persönlichkeitsentwicklung* einräumt.²⁴⁵

*"Dieser wird als Interpret einer offenen, auslegbaren Wirklichkeit aufgefaßt, dem reflexive Fähigkeiten zugestanden werden müssen, nämlich die Kompetenz, eigene und fremde Positionen durch Empathie, Rollenübernahme und Rollendistanz zu adaptieren oder zu hinterfragen."*²⁴⁶

Die **symbolisch-interaktionistische Theorie**, ausgehend von G.-H. MEAD, basiert auf der Grundannahmen, daß Persönlichkeit und soziales Handeln durch *Symbole* geprägt sind, die im Verlauf der Sozialisation erworben und im Prozeß der Interaktion von den Interagierenden wechselseitig bestätigt oder verändert werden (vgl. **3.5.3**).

Identität ist hier die Selbstreflexion des Individuums, die sich in *"sozialen Interaktionen, innerhalb derer die jeweiligen Deutungsspielräume immer wieder neu ausgelotet werden müssen (...)"* entfaltet.²⁴⁷

Nach MEAD erschließt sich der Mensch seine Welt über symbolische Bedeutungen. MEAD differenziert zwischen **Gesten** (gesture) und **Symbolen** (symbols):

Gesten sind sowohl Verhalten als auch Handlungen innerhalb einer Interaktion zweier Individuen. Ihre Funktion ist es, Reaktionen bei dem Gegenüber hervorzurufen, *"die selbst wiederum Reize für eine neuerliche Anpassung werden, bis schließlich die endgültige gesellschaftliche Handlung zustande kommt."*²⁴⁸

Der Mensch interpretiert die Gesten, indem er die konkrete Situation mit seinen bisherigen Erfahrungen vergleicht und dadurch ihren Sinn erschließt. Bringt er den Sinn einer Situation

²⁴⁵ vgl. WEINTZ 1998, 70

²⁴⁶ ebd.

²⁴⁷ ebd.

²⁴⁸ MEAD 1934, 83; zitiert in: ABELS 2001, 18

oder eines Handlungszusammenhangs auf einen bestimmten Begriff, spricht MEAD von einem **Symbol**.

*"(...) Symbole stehen für den Sinn jener Dinge, oder Objekte, die einen solchen Sinn haben; es handelt sich bei ihnen um Teile der Erfahrung, die andere Teile der Erfahrung aufzeigen oder repräsentieren, die gegenwärtig oder in der gegebenen Situation nicht direkt vorhanden, aber in allen Situationen präsent sind."*²⁴⁹

Symbole sind also **Bedeutungsträger**, die es ermöglichen, die Positionen das Verhalten des Gegenübers zu antizipieren/ interpretieren und das eigene Verhalten bewußt darauf abzustimmen.²⁵⁰ Kommen beide InteraktionspartnerInnen zur gleichen Deutung der symbolischen Gesten, spricht MEAD von *signifikanten Symbolen*. *"Mit der wechselseitigen Verwendung signifikanter Symbole zur Verständigung beginnt Sprache."*²⁵¹

Die Gefahr in der menschlichen Kommunikation liegt darin, daß beide InteraktionspartnerInnen zu jeweils anderen Interpretationen der Situation gelangen können.

Um zur jeweils adäquaten Interpretation der Situation zu gelangen, muß das Subjekt lernen, nicht nur die eigene Position deutlich zu machen, sondern auch die des Gegenübers zu verstehen, bzw. zu übernehmen.

Diese Fähigkeit, von der Position des Anderen/ der Anderen zu denken, nennt MEAD **"Rollenübernahme"** (*taking the role of the other*)²⁵². Das Subjekt stellt sich das Verhalten des/ der Anderen vor, antizipiert das zu erwartenden Verhalten und kann das eigene Verhalten danach ausrichten. Durch die reziproke Rollenübernahme wird eine kommunikative Verständigung über Perspektiven und Rollen erst möglich. *"Die Handelnden interpretieren ihr Handeln wechselseitig. Das ist die Voraussetzung für gemeinsames Handeln."*²⁵³

Der Prozeß der Rollenübernahme ermöglicht aber nicht nur Kommunikation, sondern ist wesentlich für die **Identitätsbildung**. Indem sich das Subjekt Standpunkt und Haltung des Gegenübers klar macht, löst es eben diese auch in sich selbst aus und prüft, wie es wäre, an der Stelle des Anderen zu sein. Es sieht sich also durch die Augen des Gegenübers.

²⁴⁹ MEAD 1934. 162f. Anmerkung 29, zitiert in: ABELS 2001, 19

²⁵⁰ vgl. WEINTZ 1998, 70

²⁵¹ ABELS 2001, 20

²⁵² In späteren Rollentheorien wird die Fähigkeit der *Rollenübernahme* auch als *Empathie* bezeichnet; vgl. a. a. O., 22

MEAD benennt in seinem Ansatz zwei Seiten des Ich.²⁵⁴ Das, was das Subjekt über sich selbst durch die Rollenübernahme erfahren hat, konstituiert sich im *me*. *Me* spiegelt wieder, was andere wahrscheinlich in dem Subjekt sehen:²⁵⁵ Dem gegenüber steht das *I*, daß sich gegen die Erwartungen der Anderen wehrt, *"sie in einer eigenen Weise interpretiert und zu einem individuellen Bild zusammensetzt."*²⁵⁶

Im Verlauf der Sozialisation macht das Individuum immer neue soziale Erfahrungen. Dies bedeutet, daß es ständig neue Identifikationen durch Andere erfährt, selbst neue Identifikationen vornimmt. Dadurch entsteht eine große Anzahl an *Me`s*, die sich weiter ausdifferenzieren und sogar widersprechen. Eltern nehmen das Individuum anders war, als KlassenkameradInnen. LehrerInnen stellen andere Erwartungen als FreundInnen usw.

Das System der *Me`s* ist demnach ständig in Veränderung und nicht abgeschlossen. Das *Me* repräsentiert die gesellschaftliche Dimension der Identität, es enthält gesellschaftliche Normen und Erwartungen, die im Laufe der Sozialisation internalisiert werden. Im *Me* kommt die Kontrolle der *generalisierten Anderen* (*generalized others*) zum Ausdruck.

*"Der generalisierte Andere ist die Summe der generellen Erwartungen aller, (...) : es sind die Normen und Werte der Gesellschaft, die in einer bestimmten Situation oder Rolle relevant sind. Die Gesellschaft ist der umfassende generalisierte Andere."*²⁵⁷

Es besteht ein permanentes Spannungsverhältnis zwischen sozialen Erwartungen, repräsentiert durch *Me* und subjektiven Ansprüchen, manifestiert im *I*.²⁵⁸

Aus der Differenz zwischen dem *"spontanen, unreflektierten Handeln"*²⁵⁹ des *I* und dem *Me* entwickelt sich ein reflexives Bewußtsein. Die aus immer neuen sozialen Erfahrungen neu entstehenden Perspektiven, die sich aus der Sicht der Anderen auf das Individuum ergeben, setzen Reflexivität immer wieder in Gang.

²⁵³ ebd.

²⁵⁴ ABELS verweist auf die Schwierigkeit einer adäquaten Übersetzung der Begriffe. vgl. ABELS 2001, 20
Ich werde im Verlauf dieser Arbeit die Originalbegriffe "Me" und "I" benutzen.

²⁵⁵ Ich benutze den Ausdruck wahrscheinlich, da es sich hierbei um eine Interpretation des Bildes, das sich der/ die Andere von dem Subjekt gemacht hat, handelt.

²⁵⁶ ABELS 2001, 32

²⁵⁷ a. a. O., 30f

²⁵⁸ Die Parallele zu zwischen "I" und dem FREUDschen "Es" auf der einen Seite und "Me" und "Über - Ich" ist unverkennbar. Doch während FREUD im "Es" eine explosive Mischung chaotischer Energie sieht, steht das "Me" dafür, immer wieder "Neues und Schöpferisches in die Situation" zu bringen. Strauss 1964, 30; zitiert in ABELS 2001, 33

²⁵⁹ a. a. O., 34

Die vielen Me's müssen, um ein widerspruchsfreies Verhalten überhaupt zu ermöglichen, "zu einem einheitlichen Selbstbild synthetisiert werden. Gelingt diese Synthetisierung, dann entsteht das self."²⁶⁰

Ables übersetzt dieses self mit Identität: "Identität ist ein ständiger Dialog, in welchem das Individuum mit sich selbst, d. h. mit den beiden Instanzen seiner Persönlichkeit kommuniziert. Von einer gelungenen Identität sprechen wir, wenn beide Seiten des Ich in einer gleichgewichtigen Spannung zueinander stehen."²⁶¹

Bei der Verinnerlichung der *generalisierten Anderen* schreibt MEAD dem Spiel eine bedeutende Rolle zu.

play und game

Neben der Sprache sieht MEAD das Spiel, das er in "**play**" Rollenspiele und "**game**" Regelspiele unterteilt, als eine der gesellschaftlichen Voraussetzungen, unter denen sich Identität entwickelt. Das Ich des Spielers/ der Spielerin findet seine Identität durch das Verständnis der Rolle des/ der Anderen.

Im *play*, also dem Rollenspiel, versetzt sich das Kind abwechselnd in die eigene Rolle und die der **signifikant Anderen**, nach MEAD Rollen von wichtigen Bezugspersonen. Das setzt voraus, daß das Kind *zwischen Realität und Spielwelt unterscheiden* kann. Es spielt **als ob** es die Mutter, die Oma etc. wäre, ist sich aber bewußt, daß es eben nur deren Rolle spielt. Im freien Spiel lernt das Kind demnach, sich auf *andere Identitäten* einzulassen und ein Gefühl für die Rollen der Anderen zu entwickeln. Dadurch reflektiert es die Reaktionen der Anderen auf sein Verhalten und seine Reaktion auf das Verhalten der Anderen.²⁶²

Das **play** orientiert sich, wie schon erwähnt auf vertraute Bezugspersonen, ist also relativ 'sicher', weil es sich auf Rollen beschränkt, die im sozialen Nahbereich bleiben. Zudem werden die einzelnen Rollen nacheinander übernommen und das Spiel kann jederzeit abgebrochen werden.

Diese Faktoren sind im **game**, einem geregelterm Gruppenspiel, nicht mehr gegeben. Das Kind ist nun mit einer ganzen Reihe von Rollen konfrontiert, die es in sich koordinieren muß.

²⁶⁰ JOAS 1991, 139; zitiert in ABELS 2001, 34

²⁶¹ ABELS 2001, 34

²⁶² vgl. a. a. O., 27

Beispielsweise bei einem Fußballspiel muß sich das Kind, um ein Tor zu erzielen, der anderen SpielerInnen bewußt sein, also sowohl derer, die zur gleichen Mannschaft gehören, das Kind also unterstützen, als auch den SpielerInnen der gegnerischen Mannschaft, die den Erfolg zu verhindern versuchen. Neben dem Tore schießen gilt es auch zu verhindern, daß die gegnerische Mannschaft ein Tor erzielt. Demnach muß das Kind das eigene Verhalten mit dem Verhalten der Anderen abstimmen, um das eigene Tor zu verteidigen.²⁶³

Das Kind lernt, das sein eigenes Handeln von dem der Anderen abhängig ist und umgekehrt. Dies kann ihm nur gelingen, in dem es von dem konkretem Handeln der Einzelnen abstrahiert und sich das Prinzip des Handeln aller MitspielerInnen klar macht. Dieses Prinzip des Handelns, an dem sich alle in der gemeinsamen sozialen Situation orientieren, nennt MEAD "**the generaliezed others**" (generalisierte Andere).²⁶⁴

"Wenn wir dem kindlichen Spielen die Situation in einem Spiel, das nach Regeln stattfindet, gegenüberstellen, finden wir als entscheidenen Unterschied, daß das Kind in einem Spiel nach Regeln bereit sein muß, die Haltung eines jeden Beteiligten zu übernehmen und daß diese verschiedene Rollen zueinander in einer ganz bestimmten Beziehung stehen müssen. (...) Das Spiel ist also ein Beispiel für die Situation, aus welcher eine organisierte Persönlichkeit entsteht. In dem Maße, in dem das Kind tatsächlich die Haltung des anderen übernimmt und die Haltung des anderen darüber bestimmten läßt, was es, bezogen auf ein gemeinsames Ziel tun wird, wird es ein organisches Mitglied der Gesellschaft sein."²⁶⁵

4.3 Die Nähe zwischen Spiel und sozialer Interaktion unter Berücksichtigung der Interaktionistischen Rollentheorie

Erving GOFFMAN, der in der Tradition des **Symbolischen Interaktionismus** steht, hat in seinem Werk *Wir alle spielen Theater*²⁶⁶ den zentralen Stellenwert des Spiels bei der Interaktion und Selbstdarstellung in der realen Welt nachgewiesen.

Umgekehrt kann *Spiel* als Modell oder Sondermodell menschlicher Interaktion interpretiert werden.

"Spiele scheinen auf einfache Art die Struktur von Situationen des wirklichen Lebens zur Schau zur stellen."²⁶⁷

²⁶³ vgl. ABELS, 2001, 28

²⁶⁴ vgl. a. a. O., 30; sowie 3.2

²⁶⁵ MEAD 1969, Sozialpsychologie; Luchterhand Verlag Neuwied, 276; in FRITZ 1993, 15f

²⁶⁶ GOFFMAN, 1969

²⁶⁷ GOFFMAN, 1979 ; in: RUNKEL 1986, 39

Wie im realen Leben müssen auch in der spezifischen Wirklichkeit des Spiels Ziele, Regeln, Rollen und Spielräume durch die Einfühlung in die möglichen (Re)aktionen des/ der SpielpartnerIn festgelegt werden.

Zum besseren Verständnis für den/die LeserIn werde ich auf die **Rollentheorie** des **Symbolischen Interaktionismus** eingehen.

Interaktionistische Rollentheorie

Die symbolisch-interaktionistischen Theorien von MEAD wurden von BLUMER zum **Symbolischen Interaktionismus** weiterentwickelt. In den frühen 70iger Jahren bezog sich die damals noch junge Spiel- und Theaterpädagogik stark auf den *Symbolischen Interaktionismus* und der damit eng verbundenen **interaktionistischen Rollentheorie**.

Der Symbolische Interaktionismus begreift *Sozialisation* nicht als einseitigen Anpassungsprozeß, sondern, wie bereits dargestellt, als Vorgang, der sich in **Interaktionsprozessen** vollzieht.

Innerhalb derer werden die Bedeutung von Dingen und Personen immer wieder neu *ausgehandelt*, das eigene Verhalten sowie das des/ der InteraktionspartnerIn immer wieder bewertet. Um dies zu verdeutlichen, will ich auf die **interaktionistische Rollentheorien** eingehen.

Soziale Rollen setzen sich aus einer Ansammlung von **Symbolkomplexen** zusammen.²⁶⁸

Eine komprimierte Definition bietet WEINTZ:

*"Unter Rolle kann das Bündel von Erwartungen gegenüber Verhalten und Eigenschaften verstanden werden, mit dem ein Inhaber einer sozialen Position durch das gesellschaftliche System oder gesellschaftliche Bezugsgruppen konfrontiert wird, wobei die Rollenerwartungen oft widersprüchlich sind."*²⁶⁹

Soziale Rollen sind auf unterschiedlichen Generalisationsebenen definierbar. Zum einem durch *soziale Position* (z. B. Ärztin, Lehrer, Chefin etc.), durch *wechselseitige Beziehungen* (Ärztin - Patient, Lehrer - Schülerin, Vater - Kind etc.) oder durch einen *bestimmten Kontext* (Universität, Büro, Bibliothek etc.).²⁷⁰

²⁶⁸ vgl. WEINTZ 1998, 73; Hervorhebung P. D.

²⁶⁹ ebd.

²⁷⁰ Darüberhinaus gibt es auch die 'anthropologische Rolle', zB. die Rolle der Frau, des Mannes, der Mutter, des Vaters, des Handwerkers, der Bäuerin, die zeitlich und örtlich übergreifend gedacht wird. Diese

Die strukturell - funktionale Rollentheorie von T. PARSON spricht dem Individuum nur wenig Spielraum innerhalb der Rollen zu: er versteht *soziales Rollenhandeln* als *strikte Anpassung* des Individuums an die von einem Gesellschaftssystem gestellten Erwartungen und Bedeutungen. Auch DAHRENDORF entwickelte einen *normativen* Rollenbegriff.²⁷¹

Der Symbolische Interaktionismus hingegen begreift die *Rolle als Rahmen*, innerhalb dessen Interpretationen möglich sind und der Gehalt von den Beteiligten *ausgehandelt* werden muß.²⁷²

KRAPPMANN, ein Vertreter der symbolisch-interaktionistischen Theorie, definiert vor diesem Hintergrund das Spektrum möglichen Rollenverhaltens wie folgt:

Der Rollenträger *"kann sich mit ihr (der Rolle) identifizieren; er kann ihren Verpflichtungen nachkommen, sich jedoch als Person distanzieren; er kann frei mit ihr umgehen, indem er sich auf den `eigentlichen` Sinn der Rolle beruft, er kann sie mit Hinweis auf andere Rollen auf das unbedingt Geforderte reduzieren; er kann sie unter Ausnutzung von Unklarheit und schwindender Kontrolle neu zu bestimmen versuchen"*.²⁷³

Nach GOFFMAN werden die verschiedenen Identifizierungsangebote aus den Vorgaben des gesellschaftlichen Systems abgeleitet und nicht vom Individuum geschaffen. Trotzdem ist das Individuum in der Lage, durch Rollendistanz ein von der Rollenvorschrift abweichendes Verhalten auszuüben.²⁷⁴

Die symbolisch-interaktionistischen Rollentheorie unterstreicht die Dialektik von sozialen Erwartungen und *subjektiven Ansprüchen*, die es im *Interaktionsprozeß* abzugleichen gilt. Menschen können demnach nur erfolgreich kooperieren, wenn sie zu einer gemeinsamen Definition der Situation kommen.²⁷⁵

Eine gelungene Interaktion bedeutet demnach ein erfolgreiches Abstimmen von eigenen Bedürfnissen/ Deutungen mit denen des/ der InteraktionspartnerIn.

allgemeinmenschliche Rollenkategorie fällt aufgrund ihrer abstrakten Allgemeinheit in den Grenzbereich des Rollenkonzeptes zu Begriffen wie "Sozialfigur", "Imago" oder "Archetypus". In diesen anthropologischen Rollen sind Grundzüge von Verhaltenserwartungen und Rollenattributen zu einem Stereotyp verschmolzen. "Hierin mag man eine Erklärung für die Schwierigkeit finden, kulturellen Rollenwandel aus der ideologischen Ebene auf die neuen regelmäßigen und selbstverständlichen Verhalten zu bringen, wofür der Diskurs um die Rolle von Frau und Mann in unserer Gesellschaft ein eklatantes Beispiel ist." TEWES & WILDGRUB 1999, 315

²⁷¹ vgl. REINHOLD (Hrsg.)1997, 541

²⁷² vgl. WEINTZ, 1998, 73

²⁷³ KRAPPMANN in: D. LENZEN 1989, 1314; zitiert in WEINTZ 1998, 73

²⁷⁴ vgl. GOFFMAN 1973, 130; 151ff

²⁷⁵ vgl. WEINTZ 1998, 74

Als Grundqualifikationen für eine gelungene Interaktion und somit auch als wichtige Fähigkeiten zur Identitätsausbildung nennt KRAPPMANN die Fähigkeit zur ***Rollendistanz***, zur ***Empathie***, zur ***Ambiguitätstoleranz*** und der Fähigkeit zur ***Identitätsdarstellung***.

Rollendistanz (*role-making*) ist die Fähigkeit, die Anforderungen, die der eigenen Rolle entgegengebracht werden, zu erkennen, auszuwählen, zu interpretieren und abzuwandeln.²⁷⁶

Empathie (*role-taking*) meint die Fähigkeit, sich in die Rolle des Anderen/ der Anderen zu versetzen, die Situation aus Sicht des Gegenübers zu betrachten und sein Erwartungen zu verstehen.²⁷⁷

Ambiguitätstoleranz umfaßt die Fähigkeit, Doppeldeutigkeiten und Widersprüche von Rollenerwartungen zu tolerieren und umschließt somit auch eine gewisse ***Frustrationstoleranz***, also die Fähigkeit, unerwartete und unbefriedigende Interaktionsverläufe auszuhalten.²⁷⁸

Identitätsdarstellung meint die Fähigkeit der adäquaten Selbstdarstellung, also die Fähigkeit, dem/ der InteraktionspartnerIn ein möglichst umfassendes Bild der eigenen Identität zu vermitteln.²⁷⁹

Ich fasse zusammen: die revidierte Rollentheorie des Symbolischen Interaktionismus versteht *Rolle* demnach als einen *Rahmen*, der einen *Interpretationsspielraum* beinhaltet. Der Gehalt einer Rolle wird zwischen den InteraktionspartnerInnen jeweils ausgehandelt. Dazu sind die *Grundqualifikationen* Rollendistanz, Empathie, Ambiguitätstoleranz und Identitätsdarstellung erforderlich, die in Interaktionen, also auch im Spiel, erlernt und trainiert werden.

Nach GOFFMAN lernt das Kind durch das Spiel soziales Verhalten, nämlich "*die Perspektiven anderer zu übernehmen, gemeinsame Perspektiven zu entwickeln und eigene Perspektiven abzugrenzen.*"²⁸⁰

²⁷⁶ vgl. KRAPPMANN 2000, 133ff

²⁷⁷ vgl. a. a. O., 142ff

²⁷⁸ vgl. a. a. O., 150ff

²⁷⁹ vgl. a. a. O., 168ff

²⁸⁰ GOFFMAN, zitiert in HEIMLICH 1993, 26 ; in: WEINTZ 1998, 260

Das Übernehmen von Rollen, also *‘so tun als ob man jemand anders sei’* ist nicht nur GOFFMANs Grundlage des sozialen Handelns, sondern auch ein wesentliches Merkmal des Spiels.

Aus der Sicht des Symbolischen Interaktionismus und der Interaktionspädagogik kann gerade das Spiel Gelegenheiten bieten, sich selbst, ohne Folgen in der Realität, in anderen Verhaltensweisen auszuprobieren.

*"Spiel könnte demnach helfen, adäquates und flexibles Rollenverhalten in der Wirklichkeit zu antizipieren oder dort gemachte Erfahrungen rückblickend zu bearbeiten."*²⁸¹

Nach Weintz enthalten möglicherweise insbesondere **Illusions-** oder **Als-Ob-Spiele**²⁸², *"also Spiele, die sich wie das Rollenspiel mit einem konkreten Wirklichkeitssegment und mit der Abbildung/ Gestaltung realer Interaktion befassen, aufgrund der hier stattfindenden modellhaften Auseinandersetzung"*²⁸³ eine Chance an Zuwachs **sozialer Kompetenzen**.

Fazit

Improvisationstheater könnte demnach bei den SpielerInnen einen Zuwachs an sozialen Fähigkeiten fördern.

Das Improvisationstheater bewegt sich in einer **Quasi-Realität**. Durch eigenmächtige Gestaltung der Figuren bringen die SpielerInnen wahrscheinlich einen hohen Anteil von persönlichem Material in die fiktive Bühnenwelt.

Wie ich bereits aufgezeigt habe²⁸⁴ sehe ich eine Parallele zwischen der Interaktion in der spezifischen Wirklichkeit des Improtheaters zur Interaktion in der realen Welt: ImprospielerInnen sind sowohl bei Improspielen, als auch in freien Szenen auf eine funktionierende Interaktion angewiesen, die auf *Akzeptieren* der gemachten Angebote, *Fokus geben und nehmen* sowie dem Prinzip *Zug um Zug spielen* beruht.²⁸⁵ Die *Ziele, Rollen* und *Spielräume* des Geschehens werden in der Interaktion, dem Zusammenspiel, im präzisen Moment gemeinsam erarbeitet und ausgehandelt.

²⁸¹ WEINTZ 1998, 260

²⁸² auch Symbolspiele, Fiktionsspiele oder Phantasiespiele genannt; vgl. ebd.

²⁸³ ebd. Hervorhebung durch den Autor

²⁸⁴ vgl. 4.3

²⁸⁵ vgl. 2.6. sowie 2.8

Wie unter **2.4** detailliert ausgeführt, gibt es ein bestehendes Regelwerk, daß jedoch nicht dogmatisch eingehalten werden muß, d. h. auf **Als-ob-Vereinbarung** beruht, deren nicht Einhaltung keine realen Sanktionen nach sich zieht. Regeln können verworfen bzw. im Spiel mit dem/ der Partnerin neu ausgehandelt werden. Es besteht also ein Spannungsverhältnis zwischen den Regeln und dem Freiraum, der durch die fiktive Sphäre gegeben ist.

Aufgrund der Unvorhersehbarkeit des Spiels ist keine Planung möglich, so daß eine **Einführung** in die möglichen (Re)aktionen des Gegenübers, bzw. eine ständige wechselnde **Rollenübernahme** notwendig ist.

Aufgrund der kurzen Szenenfrequenzen verkörpern die DarstellerInnen zudem innerhalb kürzester Zeit verschiedene Figuren. Improvisationstheater könnte demnach eine Möglichkeit für ein Erlernen bzw. zur Förderung von **flexiblen Rollenhandeln** bieten.

FOX illustriert: *"NST-Schauspieler²⁸⁶ werden zum Spielen aller möglichen Rollen aufgefordert, Naive und Hunde, Gott und Sattelschlepper. Der NST-Schauspieler braucht daher nicht nur eine grundlegende Ausdruckskraft, er muß auch über eine stark ausgeprägte Rollenflexibilität verfügen. In einer Rolle oder in einer bestimmten Art von Rollen hervorragend zu sein, reicht nicht aus. Er oder sie muß die Spontaneität haben, schnell viele verschiedenen Rollen spielen zu können."*²⁸⁷

Die Verwendung von **präsentativen Symbolen²⁸⁸** im Improtheater spricht die SpielerInnen in ihrer Ganzheitlichkeit an, läßt sie leichter in Kontakt mit ihrer inneren Realität und Emotionen treten und kann zu einer Verbreiterung des Ausdrucksvermögens führen.

WEINTZ weist jedoch daraufhin, und darin stimme ich ihm zu, *"daß im Spiel nur vage Annäherungen an die komplexe und zugleich einengende Realität möglich sind, von der sich die Spielsituation aufgrund ihrer `Nicht-Ernsthaftigkeit` (NICKEL) erheblich unterscheidet."*²⁸⁹

4.4 Pädagogisches Rollenspiel und Improtheater

Interessanterweise habe ich einige Übungen, die mir aus dem Improvisationstheater bekannt sind, in einem Buch über **Pädagogisches Rollenspiel** entdeckt. Dadurch veranlaßt will ich der Frage nachgehen, ob es strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Improvisationstheater und Rollenspiel gibt und demnach vergleichbare Erfahrungen bei den SpielerInnen gemacht werden.

²⁸⁶ FOX differenziert zwischen schriftlichen und nichtschriftlichen Theater (non-scripted theatre), das er mit NST abkürzt. Improvisationstheater zählt zu den nichtschriftlichen Theaterformen vgl. FOX 1996, 50

²⁸⁷ ebd.

²⁸⁸ vgl. **3.5.3**

Wie schon erwähnt, sah in den 70iger Jahren insbesondere die Interaktionspädagogik aufgrund des im Spiel liegenden psychosozialen Erfahrungspotentials, Spiel, hierbei besonders das Rollenspiel, und Theater als die 'Wundermittel' an, um soziales Lernen zu initiieren.

Eine der Zielsetzungen war beispielsweise das gezielte Training der oben näher erläuterten Grundqualifikationen *Rollendistanz, Empathie, Ambiguitätstoleranz und Identitätsdarstellung*. Nach NICKEL *"geht es also um die Fähigkeit zur sinnvollen Bewältigung von Interaktionen, im besonderen um Problemlösungsstrategien und Verfahren der Konfliktbewältigung."*²⁹⁰

Im pädagogisch angeleiteten Rollenspiel und dem Interaktionstraining liegt der Schwerpunkt auf der **inhaltlichen**, nicht der theaterästhetischen Arbeit. Diese wird gemeinsam reflektiert und ausgewertet. Individuelle und gesellschaftliche Strukturen, verinnerlichte Klischeevorstellungen und Vorurteile werden aufgezeigt, neue Verhaltensmöglichkeiten eingeübt.

Zielsetzung des Pädagogischen Rollenspiels

Rollenspiel definiert NICKEL wie folgt:

*"Rollenspiel ist Probehandeln im Spielraum. Ist auf wenigen Verabredungen beruhende spielerische Improvisation zwischen Akteuren, die zugleich als Spieler (also in fiktiven, angenommenen Rollen) wie als Personen (also in realen Bezügen) gegenwärtig sind. Spontan tritt diese Rollenspiel im Kinderspiel auf. (...) Rollenspiel ist fast immer stabilisierende Nachahmung. Das spontane Rollenspiel ist also wenig geeignet, sich auf eine veränderliche Welt einzuspielen; von sich aus führt es nicht dazu, nach unbekanntem Lösungen zu suchen."*²⁹¹

Hier ist setzt die Aufgabe der Spielleitung an, ihre didaktischen Spielvorschläge können der Vorbereitung eines Theaterstücks oder dem gesellschaftlichen Rollenspiel dienen.

Die Spielvorschläge *"(...) müssen Aufklärung bringen über die physische und psychische Wirklichkeit (...) (und, P. D.) sie müssen Fähigkeiten vermitteln, die für unsere Welt von Nutzen sind und brauchbar für die Welt von morgen, soweit wir sie erkennen."*²⁹²

Das pädagogische Rollenspiel will also über der bloße *Rollenübernahme*, die hier, in Anlehnung an MORENO, wie ich später aufzeigen werde, als Nachahmung verstanden wird hinausgehen und zum **Probehandeln**, zur Übernahme neuer Rollen und der damit

²⁸⁹ WEINTZ 1998, 260

²⁹⁰ NICKEL 1972, 83

²⁹¹ a. a. O., 11; vgl. zum kindlichen Rollenspiel **3.5.2**

²⁹² NICKEL 1972, 83

verbundenen neuen Verhaltensweisen, anregen. Diese sollen nicht nur für das *Individuum*, sondern darüber hinaus von *gesellschaftlichen Nutzen* zu sein.

Die unterschiedlichen Zielsetzungen von Impro, welches in erster Linie Spaß machen und unterhalten will, und pädagogischen Rollenspiel sind also deutlich.

Übungen im Rollenspiel und Improvisationstheater

Dies zeichnet sich auch klar bei einem Vergleich verschiedener Übungen ab, die sowohl im Impro als auch im Rollenspiel angewandt werden:

Beispielsweise Assoziationsspiele²⁹³, wie sie im Improtraining verwendet werden, die allerdings nicht auf Schnelligkeit sondern Inhalt ausgerichtet sind. Die Übungen werden hier im Kontext der Interaktionspädagogik mit der Zielvorstellung gespielt, den *"Reichtum der Innenwelt und die vorhandenen Fähigkeit zu Einfällen und deren sprachliche Verwirklichung"* erfahrbar zu machen *"ebenso jedoch die Bindung an Denk- und Sprachmuster wie an Vorstellungsklischees."*²⁹⁴

Als zu erwartende Erfahrungen nennt NICKEL neben dem *"Erstaunen darüber, daß das überhaupt möglich ist; Unerschöpflichkeit der Assoziationen und reichen Möglichkeiten zur Erfindung; die Fähigkeit, anhand gemeinsam beachteter Regeln, hier der Sprachstruktur und der Orientierung an bereits Erfundenen, aus Einzelbeiträgen zu einem Gesamtergebnis zu kommen; der Nachweis sozialer Kreativität bei allen Teilnehmern; die Notwendigkeit eines gemeinsamen Erfahrungsvorrats bei aller individuellen und auch originellen Ausdeutung; die schwierige Vermeidbarkeit der Klischees; die Komik unerwarteter Beiträge wie überhaupt die Überraschung über erstaunliche Akzentuierung; die Verknüpfung der Assoziationen mit der Welt, in die wir leben."*²⁹⁵

Fazit

Im Improtheater versuchen die SpielerInnen, ein möglichst hohes Level an Spontanität zu erreichen, um in Anknüpfung an die eigenen Phantasie Geschichten zu erzählen und zu spielen.

Die Inhalte, die Themen, die aus dem Unterbewußtsein der SpielerInnen zu Tage treten, werden in der Gruppe keiner Bewertung oder Analyse unterzogen, sondern (im Idealfall)

²⁹³ vgl. 2.2.

²⁹⁴ NICKEL 1972, 98

²⁹⁵ a. a. O., 99

unkommentiert angenommen. Erst diese wertfrei Atmosphäre ermöglicht nach JOHNSTONE einen hohen Grad an Spontaneität.²⁹⁶

Das Rollenspiel hingegen reflektiert und analysiert die Ergebnisse, um eine Selbsterfahrung und Veränderung des eigenen Verhaltens zu ermöglichen. Mir erscheint es jedoch fraglich, ob vor diesem Hintergrund eine unzensierte Assoziation zustande kommen kann, oder ob nicht gewisse Blockaden aus Selbstschutz vor befürchteter Bewertung in der sich anschließenden Auswertung, bestehen bleiben.

Rollen-Spielen und Rollen-Übernehmen

Den unterschiedlichen Zielsetzungen zum Trotz sind strukturelle Gemeinsamkeiten vorhanden: Wie im Improvisationstheater übernehmen die SpielerInnen auch beim Rollenspiel die Aufgaben von Regie und AutorIn.

Daraus folgert NICKEL:

"(...) im Stehgreifspiel²⁹⁷ bleibt nur die Interaktion als Mittel zur Beeinflussung des Gegenspielers; Interaktion öffnet mich zugleich der Beeinflussung durch den anderen. Dann aber ist es wiederum eine Leistung der Empathie, die aus den Streben beider Spieler resultierende Improvisation für beide zu einer lustvollen Rolle zu machen. Empathie aber setzt die Beachtung des Mitspielers voraus; der gute Stehgreifspieler ist aber nicht zuletzt ein vorzüglicher Zuschauer. Man könnte geradezu von einem ständigen Rollenwechsel Spieler-Zuschauer sprechen; genauer handelt es sich um ständig wechselnde Akzentuierung von zwei Verhaltensweisen, die beide nötig sind und beide mehr oder weniger stattfinden."²⁹⁸

NICKEL beschreibt weiter die hohen Anforderungen an das Spielen einer Rolle und die besonderen Anforderungen bei der Improvisation: *"viele muß zugleich in kürzester Zeit beachtet werden. Man hat keine Gelegenheit, sich erst einmal zum Nachdenken zurückzuziehen. Der Partner hat in seiner Rolle eine Frage gestellt, einen Satz gesagt ; jetzt bin ich dran und muß reagieren, inter-agieren."²⁹⁹*

So sieht es NICKEL in der Verantwortung der Spielleitung, durch didaktische Anweisungen Sorge zu tragen, daß die SpielerInnen sich im Rollenspiel nicht nur reproduzieren, was seiner Ansicht nach aufgrund der hohen Anforderungen in der Improvisation leicht

²⁹⁶ Ich erinnere daran, daß JOHNSTONE durch die Konzentration auf die Handlungsstruktur und nicht auf den Inhalt Spontaneität ermöglichen will. Es sei denn, die SpielerInnen haben in ihrer individuellen Entwicklung einen Punkt erreicht, in dem sie alles, was aus ihrem Unterbewußtsein an die Oberfläche tritt, annehmen können und keine Scheu davor haben, es anderen Menschen zu präsentieren. vgl. 2.4

²⁹⁷ NICKEL benutzt hier die mittlerweile veraltete Bezeichnung *Stehgreifspiel* für Improvisation. *Aus dem Stehgreif* bedeutet im übertragendem Sinn *ohne Vorbereitung*. Das lateinische *improvisus*, von dem sich Improvisation ableitet, heißt *unvorhergesehen*.

²⁹⁸ NICKEL 1972, 77

²⁹⁹ NICKEL 1972, 78

geschehen kann, sondern tatsächlich neue Verhaltensweisen, andere Rollen auszuprobieren. NICKEL zitiert zur Verdeutlichung von **Rollen-Spielen** und **Rollen-Übernehmen** MORENO³⁰⁰:

*"Rollen-Spielen kann als ein experimenteller Vorgang betrachtet werden, als eine Methode, ein angemesseneres Ausüben von Rollen zu lernen (...). Im Gegensatz zum Rollen-Spielen ist das Rollen-Übernehmen eine bereits im Verhalten einer Person eingefrorene Haltung. Rollen-Spielen ist eine Handlung, ein spontanes Spielen; Rollen-Übernahme ist ein fertiges Produkt, eine Rollen-Konserve."*³⁰¹

Fazit

Der von NICKEL beschriebene Interaktionsverlauf, der permanente Rollenwechsel zwischen SpielerInnen - ZuschauerIn, ist auf das Stehgreifspiel allgemein und somit auch auf das Improvisationstheater zutreffend. Demnach scheint mir auch im Improvisationstheater die Fähigkeit zur *Empathie* gefördert zu werden. Meiner Vermutung nach liegt sowohl im Improtheater wie auch im Rollenspiel das Potential, die Grundqualifikationen des sozialen Handelns *Rollendistanz, Empathie, Ambiguitätstoleranz und Identitätsdarstellung* en passant zu fördern.

In beiden findet durch die verbale und non-verbale Interaktion des Spiels ein Training der kommunikativen Fähigkeiten statt, die sich wiederum positiv auf Interaktionen im Alltag auswirken *kann*.

NICKELs Ausführung über die Aufgabe der Spielleitung und den zugrundeliegenden Ansatz von MORENO bezüglich Rollen-Spielen und Rollen-Übernahme veranlaßt mich zur Nachdenklichkeit über die Figuren im Improvisationstheater. Anders als im pädagogischen Rollenspiel gibt die Spielleitung hier keine Anweisung oder Anregung, abgesehen von technischen oder ästhetischen, die Einfluß auf den Spielverlauf und somit die Ausgestaltung der Figuren nehmen.

Reproduzieren sich die SpielerInnen im Improtheater in den selbstentwickelten Figuren lediglich selbst, oder kommt es tatsächlich zu einem Rollen-Spiel im Sinne MORENOs, also dem Ausagieren neuer Verhaltensformen, dem Annehmen fremder Wesenszüge innerhalb der Rolle? Ich selbst habe mir diese Frage in Bezug auf mein eigenes Spiel und dem meiner MitspielerInnen, oft gestellt. Meiner persönlichen Erfahrung nach vermute ich, daß

³⁰⁰ MORENOs Ansatz werde ich im folgenden Kapitel vertiefen.

³⁰¹ MORENO, ohne weitere Angaben; zitiert in: NICKEL 1972, 78

insbesondere bei Unsicherheit in einer Szene die SpielerInnen auf ein bekanntes Rollenrepertoire zurückgegriffen.

In 'kritischen' Situationen', das heißt, wenn eine Szene zu scheitern droht, greifen die meisten ImprospielerInnen im Spiel auf eine Figur in ihrem bevorzugten Status zurück, indem sie sich 'sicher' fühlen. Im Improvisationstheater obliegt es einzig der Motivation und dem Willen der SpielerInnen, inwiefern sie sich auf wirklich neue Rollen einlassen, mit neuem Verhalten experimentieren. Die Möglichkeit zum Ausprobieren neuer Rollen, zu Rollen-Spielen im Sinne MORENOs ist gegeben, sie muß von den SpielerInnen in *Eigeninitiative* ergriffen werden.

In Proben besteht jederzeit die Möglichkeit, eine Szene abubrechen, so daß hier ein sicherer Raum zum Experimentieren, zum Probehandeln, gegeben ist. Ein einmaliges Probehandeln mag zwar kurzfristig das Selbstbewußtsein stärken, Auswirkungen auf ein erweitertes Verhaltensrepertoire wird meiner Vermutung nach jedoch nach längerem 'Einüben' erfolgen.

Diese geschützte Situation ist bei öffentlichen *Auftritten* nicht gegeben. Die Anforderungen an die SpielerInnen sind hoch, insbesondere, wenn Vorschläge aus dem Publikum eingeholt werden.

"Die Angst heißt: - Was ist, wenn ich eine Emotion/Rolle/Handlung kriege, die ich nicht gut spielen kann, die mir peinlich ist, wozu mir nichts einfällt, die ich 'blöd' finde...?"³⁰²

Die SpielerInnen brauchen also eine gehörige Portion Mut, Offenheit, Kreativität, Spontanität und Selbstvertrauen, um sich der Auftrittssituation zu stellen.

Sicherheit bei den Auftritten bietet das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und die verlässliche Zusammenarbeit mit den MitspielerInnen.

Ziel der Probenarbeit muß also neben der Vermittlung der Improvisationstechniken, der Herstellung des Vertrauens in die eigene Spontanität und Kreativität auch ein *gutes Gruppenklima* sein.

Status im Rollenspiel und Improvisationstheater

Wie schon erwähnt, arbeitet die Interaktionspädagogik ebenso wie das Improtheater mit *Statusübungen*. Diese sind neben diversen anderen Übungen in einem Buch des

³⁰² DRÖGER 1997, 84. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE 1997, 75-88. vgl. auch 7.1.5, Interview mit Kathrin

pädagogischen Rollenspiels als *‘Psychoübungen’* betitelt.³⁰³ Zielsetzung der Statusübungen des pädagogischen Rollenspiels ist es, Statusverhalten zu erkennen und bewußt darauf einzuwirken, mit der Intention, Verhalten einzuüben, daß auch im *Alltag* angewendet werden kann.

Auch wenn die Statusarbeit im Improvisationstheater keinen bewußteren Umgang mit Statusverhalten im Alltag fokussiert, ist vorstellbar, daß eine *sensibilisierte Wahrnehmung* des eigenen Statusverhaltens wie auch das des Interaktionspartners/ der Interaktionspartnerin, durch die Auseinandersetzung mit dem Thema erzielt wird.³⁰⁴

Bei Statusübungen im Impro gibt es ebenso wie im Rollenspiel konkrete Handlungsanweisungen, z. B. *‘Erhöhe deinen Status gegenüber dem deiner Mitspielerin.’* etc.³⁰⁵ Genaugenommen handelt es sich in diesem Falle nicht nur um eine Handlungsanweisung, sondern ein Anweisung, die sich auf die charakterliche Ausgestaltung der Figur bezieht, denn das darzustellende Statusverhalten muß von den SpielerInnen glaubhaft vermittelt werden, muß also den Figuren entsprechend logisch sein.

Fazit

Die Statusspiele werden im pädagogischen Rollenspiel gezielt als *Konfliktlösungsmodell* genutzt, daß darauf abzielt, ein verändertes Verhalten im Alltag zu initiieren.

Im Improvisationstheater soll die Konzentration auf das Statusverhalten den SpielerInnen eine Struktur bieten und sie dazu *‘zwingen’*, der/ die MitspielerIn genau wahrzunehmen. Da aber im Improvisationstheater nicht nur daran gearbeitet wird, den habitualisierten Status auszuagieren, haben die SpielerInnen auch hier die Möglichkeit, ein Bewußtsein über das eigene bevorzugte Statusverhalten zu erlangen, und darüber hinaus eine Flexibilisierung des eigenen Statusverhaltens, und somit eine *Erweiterung des Rollenrepertoire* zu erarbeiten.

³⁰³ NICKEL 1972, 43

³⁰⁴ vgl. dazu insbesondere die Interviews mit Christiane, 7.1.3, und Andreas, 7.1.2

³⁰⁵ Interessanterweise erzählte mir mein Improtrainer, daß seiner Erfahrung nach einige SpielerInnen nach einer Phase intensiver Statusarbeit aufhörten Impro zu spielen. Denkbar ist, daß die Statusarbeit im Improtheater eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Statusverhalten und ein Nachdenken über die eigenen Person nach sich zieht, die in dem Kontext Improtheater nicht gewollt ist. (Warum setzte ich in diesen oder jeden Situation bevorzugt diese oder jenes Statusverhalten ein? Welche Erfahrungen haben dazu beigetragen, ein bestimmten Statusverhaltens zu habitualisieren? etc.) Natürlich sind auch andere Gründe vorstellbar. So ist die Auseinandersetzung mit dem Thema Status, wie auch an anderen Techniken, als Arbeit zu bezeichnen, die über den zweckfreien Charakters des Spiels hinausgeht.

Ob sich dieses erweiterte Statusverhalten auf die *fiktive Sphäre* des Improtheaters beschränkt oder auch zu einer *alltagsrelevanten Selbstentfaltung* beiträgt, mag von Faktoren abhängig sein, die es noch zu klären gilt.

Ein Transferstimulus kann im Improtheater eine besonders körperorientierte Statusarbeit sein wie sie JOHNSTONE vorschlägt³⁰⁶, da hier die Bezüge zum Alltag besonders deutlich werden.

Dies wirft die Frage auf, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, um einen Transfer von den im Spiel gemachten Erfahrungen in den Alltag zu ermöglichen.

Bevor ich dieser Frage weiter nachgehe, werde ich mich jedoch im nachfolgenden Kapitel zunächst mit dem speziellen Aspekt der Spontaneität im Improvisationstheater und mit den von WEINTZ als *"quasi-therapeutischen"*³⁰⁷ bezeichneten Effekten auseinandersetzen.

³⁰⁶ vgl. 2.5.

³⁰⁷ WEINTZ 1998, 165 f

5. Improvisationstheater unter dem Aspekt von Kreativität und Spontanität

Wie in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt, ist Theater und somit auch Improtheater, immer ein ganzheitlicher und kreativer Prozeß, der Auswirkungen auf die spielende Person hat.

Den verschiedenen Spieltheorien zu Folge kann Spiel als Katalysator für Ängste und Aggressionen und zur generellen Verarbeitung von Emotionen dienen (vgl. **3.5** sowie **5.4**). Spiel und Theater fördern die Herausbildung *nonverbaler* Kommunikationsformen (vgl. **3.5.3**). Dies erfolgt beim Improvisationstheater insbesondere durch das genaue Wahrnehmen und Reagieren auf den *Status* des Gegenübers, durch *spontanes* körperliches Handeln (vgl. **2.5**).

Spielregeln strukturieren den Spielverlauf und `zwingen` die SpielerInnen, sich *empathisch*, *körperlich* und *phantasievoll* auszudrücken (vg. **3.5.2**). Zudem sollen sie ein Loslassen von rationaler Kontrolle erleichtern und somit zu einer kreativen Entwicklung und Darstellung von Geschichten verhelfen, deren Ursprung oftmals im Unterbewußten liegt (vgl. **2.4** und **5.2.3** u.a.). Dies kann zu einer *erweiterten Selbstwahrnehmung* beitragen.

Spiel und Theater haben eine *soziale Dimension*. Improvisationstheater kann *Probehandeln* in einem geschützten Raum sein, wenn es von den SpielerInnen als solches genutzt wird. Es kann Rollenhandeln, Rollendistanz- und flexibilität trainieren (vgl. **Kap.4**).

Dennoch scheint mir das im Improvisationstheater inliegende Erfahrungspotential nur partielle erfassen zu sein. Eine begriffliche Annäherung an den Wesenskern des Improvisationstheaters, also **Kreativität** und **Spontanität** erfolgte bereits unter **1.4** Bisher wurden die möglichen Erfahrungen der ImprovisationsspielerInnen noch nicht ausführlich aus diesem Blickwinkel betrachtet.

Ich erinnere an JOHNSTONE: "*Wenn man spontan etwas sagt oder tut, verrät man sein wirkliches Ich - `wirklich` im Gegensatz zu dem Ich, das darzustellen einem anezogen wurde.*"³⁰⁸

³⁰⁸ JOHNSTONE 1993, 202

Welche Auswirkungen, wenn überhaupt, haben das Erlernen von spontanem Handeln, das Lernen, die eigene Kreativität und Intuition 'nicht zu blocken', auf die SpielerInnen? Da Spontanität eng an Kreativität gekoppelt ist, werde ich mich in diesem Kapitel den möglichen Erfahrungen der SpielerInnen unter dem Aspekt der **Kreativität** und **Spontanität** nähern.

Um aufzuzeigen, daß **kreative Methoden** schon lange im therapeutischen Kontext genutzt werden und um ein besseres Verständnis für den Effekt der Arbeit mit Kreativität und Spontanität im Improvisationstheater zu bekommen, werde ich die Ansätze von FREUD, JUNG, behavioristische/ kognitive Ansätze und MORENO im Bezug zu ihrem Verhältnis zu Kreativität vorstellen.

5.1 Improvisationstheater als kreative Methode

"Kunst ist mit Emotionalität eng verbunden und künstlerische Kreativität ist immer in irgendeiner Weise mit Selbsterfahrung liiert (...)." ³⁰⁹

KRUSE definiert *kreative Methoden* als solche Techniken, "(...) die Ausdrucks- und Handlungsmöglichkeiten in einem bestimmten Genre künstlerischer Arbeit mit dem Ziel fördern, dadurch zur Bewältigung psychischer oder sozialer Probleme beizutragen." ³¹⁰

So betrachtet zählt das theaterpädagogisch angeleitete Improvisationstheater zu den *kreativen Methoden* im Sinne KRUSEs, jedoch nicht das Improvisationstheater im Freizeitbereich, das weniger die persönliche Entwicklung der SpielerInnen als die kreativen Fähigkeiten zum Improspielen fördern will.

Allerdings konstatiert KRUSE ebenfalls, wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, daß künstlerische Methoden, die *nicht explizit* eine pädagogische oder therapeutische Intention verfolgen, dennoch Anregungen zur persönlichen Weiterentwicklung bieten können. ³¹¹

"Mit Theaterspielen, Malen, Tanz, Musik, Schreiben, Erzählen usw. lassen sich Veränderungen herbeiführen, die mit der Entwicklung und Aktivierung innerer Ressourcen

³⁰⁹ KRUSE 1997, 14. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³¹⁰ a. a. O., 13

³¹¹ vgl.a. a. O., 13f

verbunden sind, mit einer Fähigkeit von Spontanität, Intuition, Engagement, kognitiver Flexibilität, emotionaler Intelligenz, Beziehungsfähigkeit und ästhetischer Sensibilität."³¹²

DRÖGER schreibt, in Berufung auf FROST & YARROW: *"Auch wenn Improvisationstheater Therapeutisches nicht bewußt einbezieht, rigoros ausschließen läßt es sich nicht."*³¹³

Improvisationstheater im Freizeitbereich kann als eine kreative Methode verstanden werden, die ein Potential zur psychosozialen Selbsterfahrung und Entwicklung bietet, wenn sie von den SpielerInnen entsprechend genutzt wird. Ich will jedoch ausdrücklich daraufhinweisen, daß Improvisationstheater *keine* im therapeutischen Sinne verwandte kreative Methode ist.

5.2 Über das Verhältnis der traditionellen Psychotherapien zu kreativen Methoden

*"Wenn man über unbewußte Impulse spricht, befaßt man sich mit einem Thema, über das in diesem Jahrhundert bereits heiß diskutiert wurde. Die Anhänger Freuds haben die allgegenwärtige Verdrängung und Sublimation verfochten, die Behavioristen die Dominanz erlernten Verhaltens. Ihnen steht eine deutlich vernehmbare Gruppe von Autoren gegenüber, die das Unbewußte in einem positiven Licht betrachten, möge es kollektives Unbewußtsein heißen (Jung), Phantasie (Moreno) oder Inspiration (Stanislawski). Die Theorie der Spontaneität bezieht sich auf diese letztgenannte Position, wenn sie die Überwindung von Einschränkung auf Grund von früheren Verhalten und Rationalitäten als eine kreative Möglichkeit ansieht."*³¹⁴

Obwohl verschiedenste *kreative Methoden* eine lange Tradition in der traditionellen Psychotherapie haben, mangelt es an empirischen Studien zur Wirksamkeit derselbigen.³¹⁵

Ein Fehlen empirischer Untersuchungen ist auch in der Theaterpädagogik zu benennen.³¹⁶

Im nachfolgenden werde ich kurz die Ansätze von Freud, Jung und Moreno bezüglich ihrer Theorien zur Kreativität und ihrer Verwendung von kreativen Methoden skizzieren.

5.2.1 Klassische Psychoanalyse

*"(...) uns Laien hat es immer mächtig gereizt, zu wissen, woher die merkwürdige Persönlichkeit, der Dichter, seine Stoffe nimmt (...)"*³¹⁷

FREUD entwickelte in Zusammenarbeit mit BREUER als erster eine Behandlung, die auf der Grundlage der Katharsis beruhte. Später gab FREUD die katharsische Technik wieder auf,

³¹² KRUSE 1997, 13. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³¹³ DRÖGER 1997, 78. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 75-88

³¹⁴ FOX 1996, 77

³¹⁵ vgl. KRUSE, 31f.. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³¹⁶ Vgl. Einleitung **Kap. 6**

*"um die Psychoanalyse zu entwickeln, in welcher der bewußten Einsicht eine größere Bedeutung zukommt."*³¹⁸

Eine der wohl bekanntesten kreativen Methoden nach FREUD ist die freie Assoziation. In entspannter Rückenlage soll der/ die PatientIn unzensiert alle Gedanken äußern, die ihm/ihr durch den Kopf gehen. Diese kreative Technik, die KRUSE als *"Ideengenerierung"* bezeichnet,³¹⁹ zielt darauf ab, aus den üblichen Strukturen der Sprachproduktion auszuweichen und mit Hilfe des dabei entstandenen Sprachmaterials die Problemgeschichte des/ der PatientIn zu ergründen.³²⁰ Die Technik des *assoziativen* oder *automatischen Schreibens* wurde später in der Literatur, speziell von den Dadaisten, weiterverwandelt.

In der klassischen Psychoanalyse wird jedoch nicht das entstandene Produkt dieses kreativen Vorgangs gewürdigt, sondern davon ausgegangen, daß die entscheidenden Punkte systematisch verschwiegen oder verzerrt sind. *"Therapie ist für die klassische Psychoanalyse, Texte zu vervollständigen und zu entzerren. Sie geht davon aus, daß es 'hinter' den Texten eine Wahrheit gibt, eine wirkliche, aber unbewußte Lebens- und Leidensgeschichte, die es zu entschlüsseln gilt."*³²¹

In den psychoanalytischen Ansätzen steht also *Deutung im Vordergrund*, wohin gegen der *kreative Akt* in den *Hintergrund* tritt. Demnach wird der Aktivität des Therapeuten mehr Einfluß auf den Heilungsprozeß beigemessen, als der kreativen Aktivitäten des/ der Patientin.

Neben der Einführung der freien Assoziation ist ein weiterer Aspekt von FREUDs Theoriegebäude zu nennen, der oft zur Charakterisierung kreativer Prozesse herangezogen wird: Die Unterscheidung zwischen *Primär- und Sekundärprozessen*.

Nach FREUD entspricht der Sekundärprozeß dem logischen oder vorbewußten Denken. Dem Primärprozeß wird die Sprache des Unbewußten, *"in der es keine Negation, keine zeitlichen Folgen, keine Rücksicht auf die Realität gibt, statt dessen Orientierung am Lustprinzip sowie Verschiebungs- und Verdichtungsprozesse gibt."*³²²

³¹⁷ FREUD 1908, 171; zitiert in KRUSE (Hrsg.)1997, 24f.

³¹⁸ SCHEFF, 1983, 31

³¹⁹ KRUSE 1997, 23. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse 1997, 13-53

³²⁰ In dem 1823 erschienen Buch von Ludwig Börne wird bereits das Sammeln spontaner Einfälle als Technik illustriert. Freud selbst bekannte sich dazu, daß ihm dieses Buch schon in seiner Jugend bekannt war, er sich aber nicht mehr daran erinnern konnte, als er die Technik der freien Assoziation einführte. vgl. KRUSE 1997, 23. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³²¹ a. a. O., 23f

³²² KRUSE 1997, 24. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

KRIS vermutet, *"daß die Oszillation zwischen Primär- und Sekundärprozeß eng mit Kreativität verbunden ist, wobei er das Einbrechen unmodulierter Gedanken in das Bewußtsein als Stimulans für das Denken ansieht."*³²³

FREUD selbst setzte sich weniger mit der Kreativität an sich auseinander, als vielmehr mit der Persönlichkeit kreativer Menschen und deren Motiven zur Schaffung eines ästhetischen Produkts. FREUDs Sublimationstheorien zu Folge artikuliert der/ die KünstlerIn in ihrem Werk verdrängte Wünsche. Die Bühne sieht er als einen Ort, an dem die AkteurInnen unterdrückte Persönlichkeitsanteile zutage fördern können.³²⁴

Die zweite theoretische Konstruktion, die FREUD zur Erklärung der Motivation künstlerischen Schaffens heranzieht, ist die *"Vorstellung der Universalität oder Zeitlosigkeit des Unbewußten, die dazu führt, daß in der Dichtung (ähnlich wie im Traum), für alle Menschen gültige, unerfüllte oder infantile Wunschphantasien zum Ausdruck kommen, welche die Leserinnen und Leser sich selbst nicht einzugestehen oder zu formulieren trauen."*³²⁵

Was FREUD hier auf die Dichtung bezieht, mag im übertragenen Sinne auch auf das Schauspiel gelten.

5.2.2 C.G. Jung

*"Was den Künstlern, ebenso wie den Alchimisten, meist unbewußt blieb, war die Tatsache, daß sie in die Materie oder in die Dinge ein Stück ihrer Seele projizieren."*³²⁶

Wichtige Impulse für die Arbeit mit kreativen Methoden gingen von Jung aus. Er modifizierte einige Elemente von Freuds Ansätzen, die mit der Arbeit mit kreativen Methoden eng verbunden sind. So schreibt JUNG dem Traum eine *darstellende, expressive Funktion* zu, während FREUD die Aufgabe des Traums als *Verschleierung* (von anstößigen Triebimpulsen) sah.

Dies wirkte sich auch auf JUNGs Deutungsarbeit aus: es geht nach JUNGs Ansatz nicht mehr darum, *"das Fehlende zu ergänzen oder das Verzerrte gerade zu rücken, sondern die*

³²³ KRUSE 1997, 24. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³²⁴ vgl. WEINTZ 1997, 158

³²⁵ a. a. O., 25

³²⁶ JAFFE 1968, 254; zitiert in KRUSE 1997, 26. vgl. auch 5.4

Funktion des Dargestellten für die aktuelle Lebenssituation der Träumerin oder des Träumers zu verstehen."³²⁷

Nach JUNG hat das Unbewußte, daß wesentlich den Traum beeinflusst, die Funktion, kompensatorisch oder korrigierend auf das Bewußtsein einzuwirken. Träume sollen somit das psychische Gleichgewicht wahren. Symbole sind nach JUNGS Verständnis zum Teil individuell geprägt, teilweise stammen sie aus kollektiven, archetypischen Vorstellungen, die *"auf frühesten Menschheitsträumen und schöpferischen Phantasien" beruhen.*³²⁸ Dieser Annahme folgend, stellt JUNG eine Verbindung zwischen individuellen Traumgehalten und nahezu der gesamten Weltkultur her, *"in der das kollektive Unbewußte seinen künstlerischen Ausdruck findet."*³²⁹

Den Kern des JUNGSchen Unbewußtsein bilden die Archetypen als *"eine angeborene Tendenz, solch bewußten Motivbilder zu formen."*³³⁰ *"Kreativität entsteht in der Theorie JUNGS durch eine unbewußte Aktivierung archetypischen Materials, das im 'kollektiven Unterbewußtsein' wie in einem Warenlager alter menschlicher Erfahrungen gespeichert ist."*³³¹

Die Psychoanalyse JUNGS begreift das kreative Produkt als ein Konglomerat an Symbolen, die nur übersetzt werden müssen. JUNG ließ seine KlientInnen Träume malen. Sein Ansatz übte großen Einfluß auf die Entwicklung der Kunsttherapie aus.

Für JUNGS Deutungsansatz spezifisch ist die Betonung des Überindividuellen. *"Wie in einem Spiegel findet der Mensch in allen Produkten, die er herstellt immer wieder Zeichen seiner eigenen inneren Sprache."*³³²

Demzufolge vermute ich, daß auch in die im Theater und Spiel 'frei erfundenen Figuren' mehr oder minder starke Persönlichkeitsanteile der AkteurInnen enthalten.

5.2.3 Verhaltenstherapie und kognitive Therapien

³²⁷ KRUSE 1997, 26 Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³²⁸ JUNG 1968, 55; zitiert in: a. a. O., 25.

³²⁹ a. a. O., 25f

³³⁰ JUNG 1968, 67; zitiert in: KRUSE 1997, 26 Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³³¹ KRUSE 1997, 26 Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53

³³² ebd.

Ein aus dem Behaviorismus stammendes Denkmuster, zurückgehend auf WATSON (1913), besagt, daß *"die Entstehung und Veränderung von problematischem Verhalten von dessen Kontrolle abhängig ist."*³³³ WATSON erklärte die Vorhersage und Kontrolle von Verhalten mit experimentellen Methoden zum Hauptziel des Behaviorismus.

Noch heute ist die Annahme, daß Kontrolle, auch *Selbstkontrolle*, von problematischen Gedanken, Gefühlen und Verhaltensweisen wünschenswert ist, eine bedeutende Zielsetzung der Kognitions- und Verhaltenstherapien.

Kontrolle und Kreativität scheinen sich zu widersprechen.

*"Kontrolle impliziert, daß sich Änderungen durch den wissenden und ordnenden Zugriff einer planenden Hand ergibt, während kreative Verfahren Raum zur Entfaltung geben. Improvisieren heißt, Kontrolle aufzugeben um dem Individuum eine Suche nach individuellen Zielen, ästhetischen Präferenzen und eigener Bedeutungsgebung zu ermöglichen. Wer kreativ schreiben, malen, spielen oder musizieren will, muß den Versuch bewußter Kontrolle des Verhaltens aufgeben und statt dessen einen von Spontanität getragene, auf Improvisation beruhenden Verhaltensfluß erreichen."*³³⁴

Einen weiteren Grund für die mangelnde Einbeziehung kreativer Methoden in die kognitiven Theorien schreibt KRUSE den *rationalistischen* Charakter der frühen kognitiven Modelle, hier vor allem BECK und ELLIS, zu.³³⁵ Diese Ansätze gehen von einem einfachen Realitätsmodell aus, in dem Gedanken eindeutig als richtig oder falsch etc. eingestuft werden. *Emotionen* werden hier als lineare Funktionen dieser Gedanken aufgefasst. Ein falscher Gedanke zieht ein negatives Gefühl mit sich, ein angemessener hingegen ein positives. Diese Annahme ist mit *Kreativität* nicht zu vereinbaren, da es ausschließlich analytisches Denken erlaubt, divergentes Denken blockiert. Auch eine differenzierte Auseinandersetzung mit Emotionen wird durch die Reduktion auf eine lineare Funktion der Kognition ausgeschlossen.

Einen Versuch, in der Verhaltenstherapie einen positiven Zugang zum Thema Kreativität zu finden, bildet das erste **assertive Training** von SALTER, daß im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit interessant ist. Dieser geht davon aus, daß die Förderung von *Expressivität* und die *Verhaltenserprobung* wichtige Faktoren für Veränderung

³³³ KRUSE 1997, 28f. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: Kruse (Hrsg.)1997, 13-53.

³³⁴ a. a. O., 29

³³⁵ BECK 1979, ELLIS 1977, 1979; in: ebd.

problematischen Verhaltens sind.³³⁶ SALTER verwendete in seinem Selbstbehauptungstraining auch Elemente des *Rollenspiels*.³³⁷

*"Im Gefühlsausdruck ehrlich zu sein, den mimischen Ausdruck zu steigern, ichbezogen zu sprechen, Lob anzunehmen und zu improvisieren, sind die goldenen Regeln, die Salter für das Selbstsicherheitstraining aufstellte."*³³⁸

Demzufolge nehme ich an, daß sich auch das Improvisationstheater positive auf die Selbstsicherheit und die Fähigkeit zur Verhaltensänderung der SpielerInnen auswirken könnte.

Auch MAHONEY und MEICHENBAUM verfolgten im Zusammenhang mit der Förderung von Problemlösungen die Vorstellung, daß sich *kreatives Verhalten trainieren* lässt.³³⁹

KRUSE konstatiert, daß dem Anschein nach *"kreative Methoden zu generalisierten kognitiven Veränderungen führen, gegenüber den punktuellen Veränderungen, die von kognitionstherapeutischen Einzelmaßnahmen angepeilt werde."*³⁴⁰

Mittlerweile haben sich eine Reihe von Methoden, Strategien und Theorien entwickelt, die kognitive Therapie mit kreativen Methoden verbinden.³⁴¹

Meine Annahme, daß auch nicht pädagogisch angeleitetes Theater durchaus als *kreative Methode* verstanden werden kann, sehe ich bei WEINTZ bestätigt, der die *"affektreinigende Seelenhygiene"*³⁴² des Theaters illustriert, die sich auf ein katharsisches Erleben bei den AkteurInnen bezieht.

Zuvor will ich jedoch einen Exkurs zum Thema **Emotionen** einschieben.

5.3 Exkurs: Emotionen

³³⁶ Ich verweise auf das Interview mit Wolfgang, 7.1.4, der Improvisationstheater gezielt als eine Art Verhaltenstraining begann, sowie das Interview mit Andreas, 7.1.2, der unter anderem eine Flexibilisierung seiner Person mit Hilfe des Improtheaters anstrebte.

³³⁷ vgl. PETZOLD 1982, 200. PETZOLD zu Folge wurde das Rollenspiel zum Einüben von Verhaltensweisen *"in der amerikanischen Sozialtechnologie"* bereits seit den vierziger Jahren genutzt. und ist von dort in den pädagogischen Bereich übernommen worden.. ebd. ebd.

³³⁸ KRUSE 1997, 29.

³³⁹ MAHONEY 1977, 55; MEICHENBAUM 1979, 263; in: ebd.

³⁴⁰ KRUSE 1997, 36.

³⁴¹ Beispielsweise das "Behaviourdrama als verhaltenstherapeutisches Rollenspiel" von PETZOLD. vgl. PETZOLD 1982, 219-233

Unter Emotionen sind komplexe **Reaktionsmuster** zu verstehen, die in unmittelbarer Verbindung zu den mimischen, stimmlichen und körperlichen Ausdrucksmustern stehen.³⁴³ Schon kurz nach der Geburt werden diese Ausdrucksmuster aktiv und begleiten "das sukzessive³⁴⁴ Auftreten einzelner Emotionen in den kindlichen Handlungsmustern."³⁴⁵ Wie Untersuchungen der Gesichtsmuskelbewegungen zeigten, lassen sich die mimischen Ausdrucksweisen relativ gut einzelnen Emotionen zuordnen. Demnach verfügt das Kind in seiner *präverbalen* Entwicklung bereits durch diese emotionale Ausdrucksfähigkeit über ein effektives Mittel der Kommunikation.

Mit dem Erlernen der Sprache verlagert sich der Ausdruck von Gefühlen von der präverbalen zur verbalen Fähigkeit. Im Gegensatz zum spontanen Ausdruck der Emotionen durch Mimik und Stimme, erfährt der *verbale Ausdruck* von Anfang an eine *stärkere rationale Kontrolle*. Das Kind erlernt, welchen sprachlichen Ausdruck es seinen Gefühlen, Motiven und Intentionen geben will. Das Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten verbreitert sich. Gleichzeitig können Widersprüche zwischen Emotionen und Ausdruck auftreten, die wiederum zu Mißtrauen der eigenen Gefühle führen können. Im Falle einer beeinträchtigten emotionalen Entwicklung können Tendenzen auftreten, den unmittelbaren Gefühlsausdruck zu verbergen und Schwierigkeiten entstehen, die damit entstehenden Gefühle authentisch zu erleben und auszudrücken. "Die Integration von Gefühlen und Handlungen kann erschwert sein und statt dessen eine übermäßige rationale Kontrolle des Handelns und Erlebens auftreten, die sich gegebenenfalls mit dem Ausagieren von subjektiv schwer verständlichen Gefühlen abwechselt."³⁴⁶

Neben Interaktion kommt auch der Sozialisation von Gefühlen eine bedeutende Rolle zu und diese erfolgt laut TOMKINS in der modernen Gesellschaft überwiegend durch Bestrafung.³⁴⁷ So werden Kinder beispielsweise systematisch und regelmäßig für Weinen und Schreien bestraft. Diese strafende emotionale Sozialisation hat zur Folge, daß Handeln, bei gleichzeitiger Unterdrückung von Gefühlen, vom Denken kontrolliert wird. "Das Weinen selbst ist ein Instinkt. Das Baby kommt aus dem Mutterleib mit der Fähigkeit zu schreien und zu weinen. Diese Fähigkeit ist nicht angelehrt. Gelernt ist die Fähigkeit, das Weinen zu unterdrücken."³⁴⁸

³⁴² WEINTZ 1997, 159

³⁴³ vgl. KRUSE 1997, 33.

³⁴⁴ sukzessiv: allmählich, schrittweise vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch 1997, 783

³⁴⁵ KRUSE 1997, 33

³⁴⁶ ebd.

³⁴⁷ vgl. TOMKINS 1963, Kap.15, in: SCHEFF 1983, 22f

³⁴⁸ SCHEFF 1983, 24

Psychotherapeutische Ansätze sind bemüht, einen Weg zu finden, die rationale Kontrolle zu durchbrechen und den authentischen Ausdruck von Gefühlen wieder zu ermöglichen. Wie ich im nachfolgenden aufzeigen werde, können auch das Literaturtheater und Improtheater, die mit expressiven Methoden arbeiten, einen sinnvollen Beitrag leisten, wieder in Kontakt mit unterdrückten Emotionen zu gelangen.

5.4 `Seelenhygiene´ durch Spiel und ImproTheater

"In dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsere Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsere schlummernde Natur (...)"³⁴⁹

Wie unter **3.5.3** dargestellt, ermöglicht der Rückgriff auf *"nicht-diskursive Symbolsysteme"*, wie sie im Theater und Improtheater erfolgen, *"die direktere, aber auch verschlüsselte Äußerungen von nur diffus ahnbaren Gefühlsregungen, Phantasien und Wünschen, die sich mittels diskursiver Symbolik kaum kommunizieren lassen."*³⁵⁰

Demnach ist zu vermuten, daß *"dieser direkte Zugang des Theaters qua sinnlich-präsentativer Symbolik zum Innengrund der Affekte und die Möglichkeit, das Mitzuteilende zugleich symbolisch zu erhöhen/zu objektivieren, nicht nur für die Zuschauer, sondern vor allem auch für die Spieler eine quasi-therapeutische Funktion haben können. Im Gegensatz zur abstrahierenden Rationalität, die sich der begrifflichen nicht faßbaren, unsagbaren Emotion versperrt, kann wortlose Symbolbildung verdrängte menschliche Untiefen sichtbar oder spürbar machen und der Reintegration zuführen."*³⁵¹

Improvisationstheater, Theater und Spiel, dabei vor allem das Rollenspiel, finden in einer **Quasi-Realität** statt,³⁵² in welcher das Handeln auf **Nicht-Ernsthaftigkeit** und **Als-Ob-Vereinbarungen** beruht.³⁵³ Somit ist im Theaterspielen, ich schließe hierbei auch das Improtheater mit ein, ein wertfreier Raum gegeben, der es den SpielerInnen erlaubt, frei von gesellschaftlichen Normen und Konventionen zu agieren, im Spiel *"Nicht - Bewältigtes, Tabuisiertes und Erwünschtes (...) zu verlebendigen und zu bearbeiten."*³⁵⁴

Im geschützten Raum der Fiktion haben die SpielerInnen Gelegenheit, sich über eine körperliche Annäherung probenhalber mit einer anderen, frei erfundenen Person zu

³⁴⁹ SCHILLER 1975, 63; zit. in WEINTZ 1998, 158

³⁵⁰ WEINTZ 1998, 156f; vgl. LANGER 1984, 99ff

³⁵¹ a. a. O., 157 (Hervorhebung durch den Autor)

³⁵² vgl. Heckhausen in **3.5.4**

³⁵³ vgl. Huizinga, in **3.2**

identifizieren, *"die immer auch mögliche (verdrängte) Facetten der eigenen Persönlichkeit beinhaltet."*³⁵⁵ Ich erinnere an JUNG, der davon ausgeht, daß in jedem künstlerischem Produkt ein Teil des/ der Schöpferin einfließt. (vgl. **5.2.2**)

Aus Sicht der Psychoanalyse dient die Identifizierung, also die Assimilation von Eigenschaften oder Verhaltensweisen anderer, zur Ausdifferenzierung des `Ich`, bzw. des `Über-Ich`. Auch im sozialpsychologischen Ansatz von MEAD³⁵⁶ kommt der Übernahme der Rolle eines Anderen eine identitätsstiftende Funktion zu.

Demzufolge liegt in der spielerischen Identifikation der DarstellerInnen mit einer fremden Figur die Möglichkeit, daß dies einen positiven, vorstellbar ist natürlich auch ein negativer, Einfluß auf die Persönlichkeit der Spielenden nimmt.

Aus psychoanalytischer Sicht erhöhen Identifizierungen vor allem das Selbstwertgefühl. Zum einen erfolgt die Erfüllung des Wunsches, *"sich auf spielerisch-symbolische Weise in bewunderte oder auch gehaßte Personen zu verwandeln"*³⁵⁷ und somit die Zuneigung und Aufmerksamkeit von anderen zu erlangen. Auf der anderen Seite besteht das Bedürfnis, *"Gemeinsamkeiten zu anderen gleichgesinnten Personen aufzuspüren, um dadurch das eigene Selbstkonzept zu differenzieren."*³⁵⁸

Die SchauspielerInnen machen mit Hilfe theatraler Mittel den *"Subtext, das unter den Worten liegende Unsagebare, Verdrängte oder Verbotene an Empfindungen, Obsessionen und Beziehungen"* sichtbar, also *"der Anschauung und dem reflexiven Bewußtsein der eigenen Person und des Publikums zugänglich."*³⁵⁹

In diesem Sinne vermag Theater zu einer Katharsis beitragen, die nicht nur wie im Ansatz von Aristoteles³⁶⁰ die Zuschauer erfasst, sondern auch die AkteurInnen. In diesem Zusammenhang meint Katharsis, *"daß der künstlerisch vermittelte Ausdruck von Gefühlen Erleichterung verschaffen kann."*³⁶¹

Diese, auf die Akteure bezogene katharsische Wirkung, steht im Mittelpunkt des *Psychodramas* und werde ich im nachfolgenden ausführlich darstellen. (vgl. **5.5**)

³⁵⁴ WEINTZ 1998, 267

³⁵⁵ WEINTZ 1998, 157

³⁵⁶ vgl. **4.2**

³⁵⁷ WEINTZ 1998, 158

³⁵⁸ ebd.

³⁵⁹ ebd.

³⁶⁰ Aristoteles Poetik Kap. 6 u. 14; in RELLSTAB 1998, 38

³⁶¹ WEINTZ 1998, 158

Bei der Entwicklung und Darstellung einer Figur besteht also *die Möglichkeit*, an tabuisierte Gefühlen zu rühren, sie auszuleben. Nach WEINTZ kann das probeweise Erfinden und Durchspielen neuer Verhaltensweisen, Ausdrucksformen und innerer Haltungen in der spielerischen Interaktion mit anderen anregen, festgefahrene Automatismen oder Blockierungen sowohl im physischen wie psychischen Bereich bewußt zu machen und aufzuweichen. Im Schutzraum der fiktiven Bühnenrealität *biete sich die Möglichkeit*, sich probenhalber mit im Alltag nicht oder weniger gelebten Seiten zu identifizieren. Dies *kann* sich als befreiend und stabilisierend auf die spielende Person auswirken. Es *kann* allerdings unter gewissen Umständen, beispielsweise eine Labilität der Akteurin/des Akteurs, zur Verunsicherung und Destabilisierung kommen.³⁶²

Nach P. SIMHANDL hat auch das sich nicht als therapeutisch begreifende Theater einen therapeutischen Effekt, der sich sowohl auf die AkteurInnen, als auch auf die ZuschauerInnen bezieht. Das Theaterspiel bietet als 'Handeln auf Probe' die Chance, *"nicht Beherrschtes, Ungewohntes, Gefährliches und Verbotenes der Erfahrung zugänglich zu machen, ohne das damit ein Risiko in Form von Sanktion verbunden ist."*³⁶³

Auch TRÖTSCHEL sieht eine heilsame Kraft im Theater, dessen Ursprung er auf das Ritual zurückführt (vgl. dazu die Diskussion unter **3.1**), innehaben und übt Kritik an der seiner Ansicht nach falschen pädagogischen und therapeutischen Nutzung des Mediums Theaters:

*"Theaterpädagogik und die wirkungsästhetisch auf 5% reduzierte Vernutzung des Theaters im Rollenspiel und Psychodrama unterstellen die organische Heilkraft³⁶⁴ dieses Mediums der schulmedizinischen Kontrolle, der analytischen (linken) Gehirnhälfte. Die tatsächlich heilende Wirkung des Theaters beruht aber eher auf der Kompetenz der rechten, d.h. der ganzheitlichen, bildhaften und tätigen Erkenntnis. Die befreiende Wirkung basiert auf dem Kunstaspekt des Theaters, d.h. auf der schöpferischen Tätigkeit. Und im Fall des Theaters ist das schöpferische Material nicht in erster Linie optischer oder akustischer Art, sondern das ganze, leiblich, emotionale und geistige System des Menschen. (...) Die heilende Wirkung des Theaters liegt im existentiellen Ringen um Fragen der Gestaltung und im Prozeß des Spiels, und nicht so sehr in der verbalen Aufarbeitung dieser Prozesse."*³⁶⁵

Nach FREUDs Sublimierungstheorie setzt sich der/ die SpielerIn bei der Verkörperung einer erfundenen Figur immer mit unerfüllten Wünschen auseinander (vgl. **5.2.1**). Dies ist vergleichbar mit dem Kind, daß im Spiel versucht angstausslösende Erfahrungen nachträglich

³⁶² vgl. WEINTZ 1998, 160

³⁶³; vgl. SIMHANDL 1994, 351; in: WEINTZ 1998, 160

³⁶⁴ TRÖTSCHEL setzt den Begriff *Heilung* "nicht nur mit der Reparatur von Defekten" gleich, sondern gibt ihm "auch eine prophylaktische und gesundheitsstabilisierende Komponente." TRÖTSCHEL, Das Theater. oder Die Gemeinschaftskunst als Chance gesellschaftlicher Heilung oder Die Wiederentdeckung des Rades; in: Klosterkötter-Prisor 1994, 44

³⁶⁵ TRÖTSCHEL, Das Theater. oder Die Gemeinschaftskunst als Chance gesellschaftlicher Heilung oder Die Wiederentdeckung des Rades; in: Klosterkötter-Prisor 1994, 44

zu verarbeiten oder unerfüllte Sehnsüchte vorgreifend zu erfüllen (vgl. 3.5). Aus der Sicht FREUDs besteht daher eine enge Verwandtschaft zwischen dem kindlichen Spiel und Theaterspiel. Zudem sieht FREUD erste Anzeichen eigener künstlerischer Betätigung im kindlichen Spiel: *"Der Dichter tut dasselbe, wie das spielende Kind. Er erschafft sich ein Phantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d.h. mit großen Affektbeträgen ausstattet, während er sie von der Wirklichkeit absondert."*³⁶⁶

Nach FREUD besteht die Verwandtschaft zwischen kindlichem Spiel, Phantasien/ Tagträumen der Erwachsenen und künstlerischer (theatraler) Praxis darin, *"daß alle drei Bereiche Korrekturen gegenüber einer unbefriedigende Wirklichkeit vornehmen."*³⁶⁷

Weintz stellt eine Verbindung zwischen Improvisation und (kindlichem) Spiel her:

*"Die szenische Improvisation ist eng verwandt mit dem kindlichen Spiel, da Bewußtsein und kritischer Verstand zurückgedrängt werden und Unterbewußtes spontan zutage treten kann. Zwar sind sie Spielerergebnisse im ästhetisch-theatralen Sinne oft unfertig oder unausgereift³⁶⁸, aber die Chance der Improvisation liegt gerade im unkalkulierbaren, authentischen und vielschichtigen Spiel mit den eigenen Möglichkeiten (...) sie eröffnet die Chance, sich ohne gedankliche Barrieren spontan auch in unbekanntem Rollen zu erleben und über den eigenen Schatten zu springen."*³⁶⁹

Im nächsten Abschnitt werde ich mich mit MORENO auseinandersetzen, der die oben von WEINTZ angeführte 'Chance', die seiner Ansicht nach, und dieser stimme ich in diesem Punkt zu, in der Improvisation liegt, in seinem Ansatz des **Psychodramas** nutzte:

5.5 Moreno

*"Stehgreiftheater ist, Dr. Moreno zufolge, (...) eine Vorbereitung, um den Erfordernissen des Lebens mit Ruhe und Fassung zu begegnen. 'Das wirkliche Leben', sagte er, 'besteht aus endlosen Folgen unerwarteter, also stehgreifartiger Situationen, und diese sucht sich der Einzelne nicht aus; sie stoßen ihm zu. In diesen Situationen kann der Mensch entweder blind einer Gewohnheit folgen und dem Mechanismus gehorchen, der sich in früheren Erfahrungen eingespielt hat, oder er kann spontan handeln, den Mechanismus radikal ändern, dem Grundton seines schöpferischen Dranges folgen (...)'"*³⁷⁰

Im Bezug auf den Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit erscheint Morenos **Kreativitäts-** und **Spontanitätsgedanke** besonders ergiebig zu sein. Um nicht zu weit vom Fokus des zu bearbeitenden Themas abzurücken, werde ich das komplexe Therapiekonzept

³⁶⁶ FREUD 1908, 172; zitiert in WEINTZ 1998, 267

³⁶⁷ WEINTZ 1998, 267

³⁶⁸ vgl. dazu die Position von DIXON unter 1 Annäherung an das Improvisationstheater

³⁶⁹ WEINTZ, 1998, 198

³⁷⁰ MORENO in: New York Sun, 8.8. 1930; zitiert in YABLONSKY, 1992, 175

des Psychodramas nur sehr verkürzt darstellen und mich auf MORENOs Konzept der **Katharsis** konzentrieren, das an die Freisetzung von Kreativität und Spontanität gekoppelt ist.

MORENO, der bis 1925 in Wien u. a. als Psychiater arbeitete und daher von FREUDs psychoanalytischen Ansatz beeinflusst wurde, entwickelte schon in seiner Schüler- und Studentenzeit ein starkes Interesse am Theater. Nach der Beschäftigung mit dem konventionellen Theater, begann er, mit Kindern in den öffentlichen Gärten erste *Stehgreifspiele* zu inszenieren, da ihn besonders das *spontane* und *kreative* Spiel faszinierte.³⁷¹ Dieser Aspekt wurde wesentlich für sein Ansatz des Psychodramas.³⁷²

Im Mittelpunkt theatertherapeutischer Verfahren wie dem *Psychodrama* steht das Erleben einer *Katharsis*, die authentische Gefühle freisetzt und damit das **kreative Potential** des Individuums wieder herstellt.³⁷³

MORENO versteht unter **Katharsis** das *"Ausagieren von verdrängten Gefühlen, das zur Entlastung führt und eine Befreiung von Blockaden und starren Strukturen sowie die Übernahme anderer Perspektiven bewirke, die sich in Energiesteigerung, Läuterung und Re-Integration niederschlagen."*³⁷⁴

Nach MORENO ist das natürliche, nach seinem Verständnis im Prinzip unbegrenzte Potential des Menschen, für *Spontanität* und *Kreativität* durch emotionale Probleme bedroht. Er versteht unter **Spontanität** die Fähigkeit, *"eine alte Aufgabe auf neue Weise oder eine neue Aufgabe angemessen auszuführen."*³⁷⁵

Als Folge der Beeinträchtigung durch emotionale Probleme sieht MORENO eine eingeschränkte Spontanität, die dazu führt, daß sich das Individuum an **kulturelle Rollenkonserven** hält, anstatt spontan handeln zu können. MORENO versteht menschliches Handeln an die Ausübung von Rollen gebunden. Im Zusammenhang mit

³⁷¹ Ein ähnlicher Ansatz ist bei dem russischen Psychologen, Mediziner und Philosophen ILJINE mit seinem *Therapeutischen Theater* zu finden. vgl. ILJINE 1909; Allerdings gibt es keinen Hinweis darauf, daß MORENO Kenntnisse von ILJINEs Schriften hatte. KRIZ 2001, 211

³⁷² vgl. ebd.

³⁷³ Ein weiteres theatertherapeutisches Verfahren ist die Dramatherapie. Die Philosophie der Dramatherapie geht von der heilenden Wirkung des Dramas aus, im Spielen und Tuen. Sie arbeitet mit der Distanzierung von persönlichen Themen und fokussiert nicht die Inszenierung einer individuellen Geschichte, sondern das allgemeine Thema, daß in ihr gegeben ist, in Form einer Metapher, Legende, Geschichte etc. Dieser Ansatz soll hier nicht näher vertieft werden. Zum Weiterlesen empfehle ich: JENNINGS (1995), *Handbook of Dramatherapy*; London: Routledge

³⁷⁴ WEINTZ 1998, 159; vgl. MORENO 1993, 77ff

³⁷⁵ FOX 1996, 72

diesen Rollen entwickelt sich das menschliche Selbst. Anders jedoch als MEAD (vgl. 4.2) betont MORENO weniger die Rollenübernahme (role taking), als vielmehr das **aktive Spielen einer Rolle** (role playing) (vgl. dazu 4.4).

MORENO unterscheidet zwischen der Rolle als *Kategorie* und der Rolle als *aktive Handlung*. Ersteres meint *"eine Art Verhaltenskonserve, in der gesellschaftlich vorgegebene Handlungsmuster (individuell transformiert) manifestiert sind."*³⁷⁶ Die Rolle als aktive Handlung meint *"die im `Hier und jetzt´ gespielten Rollen, die das `Selbst in actu´ bzw. das `Ich´ ausmachen (...)." ³⁷⁷ Dieser Aspekt wurde besonders in MORENOs frühen Schriften betont und stellt die spontane Kreativität (in seinem Stehgreiftheater) als wünschenswert der *kulturellen Konserve* gegenüber.³⁷⁸*

MORENOs Ziel ist also stets die (Wieder-) Herstellung einer **authentischen Begegnungsfähigkeit**, sowohl des Individuums mit sich selbst, als auch in Begegnung mit anderen Individuen. Da diese auch psychotherapeutisch wirksam ist, fanden und finden Morenos Methoden in diesem Bereich ihre häufigste Anwendung.

MORENOs Grundidee entstand jedoch nicht aus dem Wunsch, eine psychotherapeutische Methode zu entwickeln, *"sondern eher aus der Annahme einer allgemeinen Notwendigkeit, Rollenkonserven aufzubrechen, Spontanität und Kreativität freizusetzen und so die Entfremdung der Menschen von sich selbst, dem anderen und dem Kosmos zu bearbeiten."*³⁷⁹

Dennoch will ich kurz das klassische Psychodrama-Konzept illustrieren: Im Psychodrama sollen auf der Bühne, dem Ort der therapeutischen Veränderung, individuelle Erfahrungen in Szenen neu erlebbar und veränderbar gemacht werden.

*"Im Psychodrama können reale Begebenheiten aus Gegenwart oder Vergangenheit, zukünftige, mögliche oder imaginierte Begebenheiten gespielt werden. Im Rollenspiel kann der Rekonstruktion früherer Erfahrungen, der probenhalber Erfüllung langgehegter Wünsche, der Übung von Verhalten oder der Vorbereitung zukünftiger Situationen dienen."*³⁸⁰

³⁷⁶ KRIZ 2001, 212

³⁷⁷ ebd.

³⁷⁸ vgl. ebd.

³⁷⁹ ROSENHAGEN 2001, 125

³⁸⁰ KRUSE 1997, 27. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE (Hrsg.) 1997, 13-53

Die Mitglieder von Psychodrama-Gruppen, die meist längere Zeit zusammenspielen, übernehmen als *Hilfs-Ich* Rollen, die den/ die ProtagonistIn der jeweiligen Sitzung unterstützen.

Im Unterschied zu anderen psychotherapeutischen Konzepten mißt MORENO der Expressivität selbst Bedeutung als Veränderungsmoment zu. Im Zentrum von MORENOs Ansatz steht das Finden eines unverfälschten Ausdrucks, was für ihn mit *Spontanitätsförderung* identisch ist.³⁸¹

In der Psychoanalyse ist es die in dem Produkt eingeschlossene Bedeutung, die Änderungsrelevanz besitzt. Bei MORENO tritt diese Bedeutung in den Hintergrund gegenüber dem Vorgang des Ausdrückens. Somit wird die Kunst selbst heilsam.

ROSENHAGEN führt an, daß MORENOs Methode *"als einzige im gesamten psychotherapeutischen Bereich die Handlung und nicht das Wort (ganz im Sinne Pestalozzis) in den Mittelpunkt stellt."*³⁸² Dem möchte ich entgegenzusetzen, daß es zahlreiche psychotherapeutische Ansätze gibt, die mit kreativen Methoden arbeiten und anstelle der verbalen Kommunikation ein anderes Medium wählen, beispielsweise die schon erwähnte Dramatherapie, Tanz,- Musik,- und Kunsttherapie.

5.6 Spontanität und Blockaden

Da die SpielerInnen im Improtheater ihre Figuren und die gespielten Geschichten selbst entwickeln, bringen sie mehr authentisches Material in die Figuren ein, als es beim Übernehmen einer vorbestimmten Rolle, in die während der Rollenerarbeitung persönliches Material der AkteurInnen miteinfließt, möglich ist.

Wie oben angeführt sieht, WEINTZ eine Chance im spontanen Spiel der Improvisation: im spontanen Fluß ist die *rationale Kontrolle* zurückgestellt, so daß es leichter fällt, auch in unbekannte, vielleicht individuell als schwierig erlebte Figuren zu schlüpfen. Hier könnten möglicherweise auch die *relativ kurzen* Szenenfrequenzen, die im Improtheater üblich sind, die Hemmschwelle herabsetzen, `schwierige´ Figuren zu bespielen, da die AkteurInnen

³⁸¹ vgl. a. a. O., 28; MORENOs Therapiekonzept hatte Einfluß auf zahlreiche andere Therapieansätze. Beispielsweise stammt nach KRIZ der zentrale Begriff der Humanistischen Psychologie, die *Begegnung*, von MORENO (er erschien bereits 1915 in einer von MORENOs Schriften), ebenso das Konzept der *Empathie* als eine der drei Kernphasen in ROGERS Klientenzentrierter Psychotherapie. Auch das Hervorheben des *Hier und Jetzt* für das Erleben des Klienten in der therapeutische Arbeit taucht erstmals bei MORENO auf. PEARLS übernahm das *Rollenspiel*, *Rollentausch* und den *leeren Stuhl* in seine Gestalttherapie. Wesentliche Aspekte der heutigen Gruppentherapie und der interaktionellen, systemischen Therapie wurden bereits Jahrzehnte zuvor von MORENO vorweggenommen. vgl. KRIZ 2001, 211f

³⁸² ROSENHAGEN 2001, 125

wissen, daß sie schnell wieder `aussteigen` können.³⁸³ Wie bereits illustriert (vgl. **Kap. 2**), arbeitet Improvisationstheater daran, *physische und psychische Blockaden* im Spiel zu überwinden. Dies erfolgt jedoch mehr, um ein phantasievolles, spontanes Spiel zu ermöglichen, als aus dem therapeutischen Anliegen heraus, blockierte Emotionen bei Menschen zu lösen. Dennoch läßt sich nicht ausschließen, daß dies auch mit Hilfe des Improvisationstheaters erfolgen kann, wenn dieses Ziel fokussiert wird.

FOX schreibt über Blockaden: *"Was die Sinne an der Wahrnehmung selbst grundlegendster Informationen hindert oder das Hirn an der Weitergabe einfachster Befehle zum Körper blockiert, das sind häufig Überlegungen, die sich auf die eigene Person beziehen."*³⁸⁴

Im Laufe der Sozialisation internalisierte Verhaltensnormen, biographische Erlebnisse können sich in der Angst vorm Scheitern und Auffallen äußern, die am spontanen Agieren hindern, weil das Vertrauen auf die eigene Intuition blockiert ist.

FOX schließt sich JOHNSTONEs Meinung (vgl. 2.4) an, denn *"spontanes Handeln erfordert aber, daß man genau das tut, was während der meisten Zeit des Lebens verpönt war."*³⁸⁵

Die ImprovisationsspielerInnen müssen innerhalb kürzester Zeit viele unterschiedliche Emotionen spielen. Dabei müssen die eigenen Vorstellungen der jeweiligen Emotionen aktiviert werden, die Emotionen also zumindest partiell erlebt und mit anderen ausgetauscht werden. Dies schließt die Möglichkeit ein, sich mit den eigenen Emotionen auseinanderzusetzen, Erkenntnisse über verinnerlichte Tabus und Peinlichkeiten zu erlangen.³⁸⁶

Improvisationstheater arbeitet mit körperlichen, mimischen und stimmlichen Ausdruck, bietet demnach expressive Möglichkeiten, die es erleichtern, die rationale Kontrolle zu durchbrechen und Unterbewußtes spontan zu Tage zu fördern (vgl. **3.5.3** sowie **5.4**). In diesem Sinne ist eine katharsische Wirkung, das Ausagieren verdrängter Gefühle, im Rahmen des Improvisationstheaters durchaus vorstellbar.

Ich gebe jedoch zu bedenken, daß die Figuren im Improtheater auf Grund der kurzen Szenen und der fehlenden Rollenarbeit oftmals eher skizzenhafter Natur sind, so daß in diesem Falle fraglich bleibt, ob die SpielerInnen sich im ausreichenden Maße mit den Figuren identifizieren können, um eine Katharsis zu erleben. Andererseits könnte sich die

³⁸³ Dies bestätigt meine Interviewpartnerin Kathrin. vgl. **7.1.5**

³⁸⁴ FOX 1996, 73

³⁸⁵ a. a. O., 74

Tatsache, daß im Improvisationstheater in die Ausgestaltung der Figuren sehr viel authentisches Material einfließt, begünstigend für einen katharsischen Effekt auswirken. Die grobe Charakterisierung der erfundenen Figuren lässt viel Platz für eigene Anteile der SpielerInnen, d.h. viel Platz, um sich (in verfremdeter Form) in den Figuren wiederzuentdecken. Es obliegt den SpielerInnen, inwiefern sie sich mit authentischen Anteilen auf die Figur einlassen.

Katharsis im Sinne des Dramas und der psychotherapeutischen Theorien, meint *"das Wiedererleben vergangener emotionaler Krisen in einer völlig sicheren Umgebung (...)"*.³⁸⁷ Also in der Sicherheit des TherapeutInnenzimmers oder bezogen auf das Psychodrama dem geschützten Raum der Bühne.

Ich will an dieser Stelle noch einmal in aller Deutlichkeit das Improvisationstheater (und auch das Literaturtheater) von einem therapeutischen Verfahren in einem spezifisch klinischen Sinne abgrenzen. Improvisationstheater ist kein therapeutisches Setting, der/ die LeiterIn in der Regel nicht therapeutisch ausgebildet und die Gruppenmitglieder versieren (wahrscheinlich) keinen therapeutischen Prozeß an.

Meiner Ansicht nach ist das Improtheater sicher nicht der Raum, um eine Aufarbeitung individueller, lebensgeschichtlicher Probleme, wie beispielsweise bei Psychodrama oder Dramatherapie, zu vollziehen. Dies schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, daß ebendies unbeabsichtigt geschieht.

Die den Körper miteinbeziehende Arbeit mit authentischen Material, die im Improvisationstheater auf Grund der Selbstgestaltung der Figuren und gespielten Geschichten fraglos erfolgt, führt nahezu zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung mit der eigenen Person, zu einer Konfrontation mit individuellen Grenzen und Blockaden. Dies kann bei labilen Menschen oder Menschen, die sich gerade in einer schwierigen Lebenssituation befinden, durchaus zu einer Destabilisierung führen.

Interessant ist im Zusammenhang mit der Auflösung von Blockaden durch kreative Methoden die Untersuchung STERNBERGs. Demzufolge verfügen kreative Personen *"über eine größere Betonung des **Sich-Nicht-Verschanzens**, das heißt der Fähigkeit und Bereitschaft, über vorgegebene Ordnungen der eigenen Person und der Umgebung*

³⁸⁶ vgl. DRÖGER 1997, 79. Improvisationstheater und mögliche Wirkungen; in: KRUSE (Hrsg.)1997, 75-88

³⁸⁷ SCHEFF 1983, 35

*hinauszugehen und in einer unkonventionellen, ja sogar traumähnlichen Weise zu denken und zu handeln.*³⁸⁸

5.7 Johnstone und Moreno - Improtheater und Psychodrama

Wenn ich MORENOs Grundidee verfolge, kann ich Anknüpfungspunkte zu dem von FRÜHAUF als *therapeutisch* (vgl. **1.3**) bezeichneten Anliegen JOHNSTONEs erkennen:

MORENOs Ansatzpunkt wurzelte nicht, wie oben erwähnt, in der Psychotherapie, sondern in dem Wunsch, die intra- und interpersönliche Entfremdung des Menschen aufzulösen, Rollenkonserven aufzubrechen, Spontanität und Kreativität freizusetzen und dadurch eine authentische Interaktion zu ermöglichen.

JOHNSTONE träumte auf Grund seiner persönlichen schlechten Erfahrungen mit dem damaligen Schulsystem von einer *"Schauspielkunst als Selbstvollkommnung"*³⁸⁹, und verfolgte bei der Entwicklung seines Improvisationstheaters den Wunsch, Spontanität bei den SpielerInnen hervorzubringen, die es ihnen ermöglicht, wieder an die ureigenste Kreativität anzuknüpfen (vgl. **1.2** und **1.3**).

Beide, MORENO und JOHNSTONE, sehen in der Kreativität den Schlüssel zur Spontanität, welcher die Tür zur **Authentizität** des Individuum öffnet.³⁹⁰

Improvisationstheater und die Methode des Psychodrama, daß sich aus MORNEOs Grundidee entwickelte und eine anerkannte Form der Psychotherapie ist³⁹¹, verfolgen *unterschiedliche* Zielsetzungen.

FROST & YARROW sehen dennoch Analogien zwischen beidem:

"Improvisation activities help to discover, unblock, or tune up the psyche and the body, which evidently has implications for performance of any kind. (...)The improvisatory act focuses on the gathering of energies, the feeling of possibilities of articulation, an alterness of giving and receiving, the establishment of connection. It, too, has to do with developing wholeness

³⁸⁸ STERNBERG; 1985, 607-622; zitiert in: WEINERT 1991, 30. STERNBERG befragte Laien, Professoren der Kunstwissenschaft, der Ökonomie, der Philosophie und der Physik. Die Ergebnisse zeigten, daß die Befragten zwar eine relativ übereinstimmende Vorstellung von dem, was Kreativität bedeutet, hatten, dieses Meinungsbild allerdings sehr unterschiedliche und teilweise widersprüchliche Merkmale enthält. (Hervorhebung durch P.D.)

³⁸⁹ JOHNSTONE 1998, 20

³⁹⁰ Der Psychoanalytiker Winnicott stellt über die Beziehung von Spiel und Kreativität fest: "Gerade im Spielen und nur im Spielen kann das Kind und der Erwachsene sich kreativ entfalten und seine ganze Persönlichkeit einsetzen, und nur in der kreative Entfaltung kann das Individuum sich selbst entdecken." Er verfolgt die These, "daß kreativ leben ein Zeichen von Gesundheit ist und daß Übergefügigkeit eine krankhafte Basis für das Leben darstellt." Winnicott 1979, 66; 78 Der Vergleich des Gegensatzpaares Kreativität-Angepaßtheit mit dem Gegensatz Gesundheit-Krankheit ist ein sehr interessanter, kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht weiterverfolgt werden.

³⁹¹ vgl. PETZOLD, 47; im KLOSTERKÖTTER-PRISOR (Hrsg.) 1994, S. 46-59

*through developing the sense of self. (...) To underline the link with improvisation it is sufficient to note, that Moreno link with emphasised the following: play, spontaneity, imagination, process, present moment, active relationship between 'protagonist' and 'audience'. Psychodrama aims to enact psychological realities, including and repressed material; movement, working through the body and unblocking are important features. (...) Impro and psychodrama are both about transforming what seems impossible, or inexpressible: disclosing it, not running away from it, releasing its negative or damming energy.*³⁹²

Auch wenn Parallelen zwischen der Improvisation im Psychodrama und der im Improtheater deutlich werden, die *Arbeit mit dem Körper*, die Verwendung von *präsentativen Symbolen*, die Freisetzung von *Kreativität* und *Spontanität*, die Arbeit im präzisen Moment, also im *Hier und Jetzt* und dem *Nicht-Blockieren* sind die Unterschiede unverkennbar:

Das Psychodrama versteht sich als therapeutischer Prozeß und will gezielt lebensgeschichtliche Probleme mit theatralen Mitteln bearbeiten. Im Improvisationstheater, welches primär keine pädagogische oder therapeutische Intention verfolgt, geht es um das Erlernen und Ausüben des Improvisierens, worüber eine Wiederentdeckung der eigenen Spontanität und Kreativität angestrebt wird.

Dies schließt eine tiefe Selbsterfahrung, einen Einfluß auf die Persönlichkeit der SpielerInnen nicht aus: *"The aim is not necessarily the discovery of a single or stable self in conventional sense; it may be more the ability to play with one`s own life."*³⁹³

Mit welcher Intention die einzelnen SpielerInnen Improvisationstheater spielen, mag individuell verschieden sein. SpielerInnen, die neben der reiner Spielfreude das Improvisationstheater als Raum zur *Selbsterfahrung- und Entfaltung* nutzen, werden wahrscheinlich das Erlebte *stärker reflektieren* und gezielt den geschützten Raum der Bühne zum *Experimentieren* mit neuen Verhaltensformen, neuen Rollen, nutzen, also im Sinne MORENOs ein *Rollen-Spielen* anstreben. Eine weitere Motivation, über der Reproduktion des eigenen, schon bekannten Rollenrepertoires hinauszugehen kann auch eine Wunsch nach schauspielerischer Weiterentwicklung sein.

5.8 Spontanität und Expressivität

Nach KRUSE ist die Förderung von Expressivität eng verbunden mit der Förderung von Spontanität, *"also der Fähigkeit, Gefühlen und Handlungsimpulsen freien Lauf zu lassen"*.³⁹⁴

³⁹² FROST & Yarrow 1990, 144ff

³⁹³ FOX & YARROW 1990, 146

Ein wichtiger Beitrag zur Förderung der Spontanität, sind Übungen, die an physischen Blockaden arbeiten, die das Vertrauen in spontane körperliche Impulse wieder herstellen können, wie beispielsweise die unter **2.6** beschriebenen Übungen *Gesten rechtfertigen* (eine Bewegung auszuführen und darauf zu vertrauen, daß sich der Sinn der körperlichen Aktion im Spiel offenbart).

Meiner Vermutung nach kann Improvisationstheater das **Vertrauen in die eigene Spontanität** und **Intuition** fördern. Darunter verstehe ich, und ich beziehe mich dabei auf KRUSE, die alltagsübergreifende Fähigkeit, auf Neues angemessen zu reagieren, Veränderungen akzeptieren zu können und nicht in Routine zu verharren. KRUSE sieht darin *"eine wesentliche Voraussetzung für die Lösung von Lebens- und Entwicklungsaufgaben. Spontanität macht erforderlich, daß eine Person ihren Gefühlen folgen kann und kognitiv flexibel ist."*³⁹⁵

Vorstellbar ist, daß sich das Vertrauen in die eigene Spontanität als förderlich erweist, um außerhalb des geschützten Raums der Bühne mit neuen Verhaltensweisen zu experimentieren. Welche **Bedingungen** für einen wenigstens teilweisen **Transfer** der in der fiktiven Sphäre des Spiels gemachten Erfahrungen in die Wirklichkeit gegeben sein sollen, werde ich im nachfolgenden diskutieren.

5.9 Transfer von im Spiel gemachten psychosozialen Erfahrungen in den Alltag

Nach WEINTZ hängt ein zumindest partieller Transfer der im Spiel gemachten neuen psychosozialen Erfahrungen von folgenden Komponenten ab:

Die Inhalte des Spiels sollten eine *"allgemeine lebensweltliche Relevanz"*³⁹⁶ haben, also in Nähe zu den Bedürfnissen der SpielerInnen stehen. Zudem sollten *"die im Spiel antizipierten Verhaltensweisen und Problemlösungen sich mit den Spiel- und Handlungsräumen der Spieler vereinbaren lassen."*³⁹⁷ Die Spielleitung sollte nicht starr am aufgestellten 'Lehrplan' festhalten, sondern sich offen und flexibel auf die Bedürfnisse und Interessen einstellen können.

WEINTZ betont die Wichtigkeit des im Anschluß an das Spiel stattfindenden *Reflexionsgespräch*, um das im Spiel Erlebte *"durch Versprachlichung nachvollziehbar,*

³⁹⁴ KRUSE 1997, 34. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellung zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE 1997, 13-53

³⁹⁵ a. a. O., 45

³⁹⁶ WEINTZ 1998, 263

*bewertbar und kommunizierbar*³⁹⁸ zu machen. Gleichmaßen warnte er vor der *"Überbetonung rationaler Einordnung und Bewertung des Spielgeschehens"*³⁹⁹, da es der *Spiellust* abträglich sein könnten.

Auch FRITZ setzt sich mit Überlegungen zur Übertragbarkeit der im Spiel erworbenen Kenntnisse und Handlungsweisen auseinander und kommt dabei zu ähnlichen Ergebnissen:

*"Das pädagogische Bemühen, dem Kind im Spiel bestimmte Lernprozesse nahezu legen, hat Wirkung - wenn überhaupt - zunächst nur im Spielraum: Das Kind lernt neue Potentialitäten hinzu, Möglichkeiten zu denken, zu fühlen, zu bewerten und zu handeln. Ob und inwieweit das Kind diese Möglichkeiten außerhalb des Spielraumes realisiert, hängt in erster Linie von den Strukturen, den Erwartungen und dem Klima der Lebenssituation ab (...) (und) ob sie zu den Bedürfnissen, Wünschen, Erfahrungen und Fähigkeiten des Kindes passen."*⁴⁰⁰

Die Rahmenbedingungen, die FRITZ hier für Kinder konstatiert, sollten meiner Einschätzung nach auch auf Erwachsene zutreffen.

Exkurs: Erwerb von Erfahrungen

Erfahrungen werden eher *beiläufig*, spontan erworben und können vorhandene Kenntnisse erweitern oder bestätigen. Sie sind auf Grund ihres beiläufigen Erwerbs im einzelnen nur sehr aufwendig evaluierbar.⁴⁰¹

Sie sind das Resultat reflektierter *Erlebnisse*. Erlebnisse sind 'innere' Ereignisse, die nur der/ dem, der/ die erlebt durch *Selbstbeobachtung* zugänglich sind. Der Fremdbeobachtung bleiben sie daher relativ verborgen. Erst durch *Reflexion* kann sich das Individuum eine Erfahrung auf bewußte Weise zu eigen machen.

*"Hat schon die gemachte Erfahrung den Wert einer Bereicherung für eine Person, so trägt die Reflexion auf doppelte Weise zur Bereicherung des Erlebnisses bei, denn erst die Reflexion einer Erfahrung macht es möglich, Erkenntnisse aus dem eigenen Tun aus ihr zu ziehen."*⁴⁰²

³⁹⁷ a. a. O.

³⁹⁸ WEINTZ 1998, 263

³⁹⁹ ebd.

⁴⁰⁰ FRITZ 1993, 17f;

⁴⁰¹ Eine standardisierte Erhebung scheint auf Grund des subjektiven Charakters von Erfahrungen nicht angebracht. Ein qualitatives Forschungsdesign, welches eher dazu geeignet ist, das subjektive Erleben zu rekonstruieren, ist im Vergleich zu quantitativen Verfahren in seiner Vorbereitung, Durchführung und Auswertung wesentlich Zeit und Kosten aufwendiger.

⁴⁰² FINKE & HAUN 2001, 58

Die subjektive Bedeutsamkeit von Erlebnissen hängt von der individuellen Lebensgeschichte und Lebenssituation der/ desjenigen ab, die/ der erlebt. Ob ein Erlebnis also subjektiv bedeutsam im Gedächtnis bleibt, kommunikativ reflektiert wird und so zu einer Erfahrung wird, die im weiteren Einfluß auf das Denken, Handeln und Fühlen der Person nehmen kann, ist demnach kaum plan- und überprüfbar.⁴⁰³

PARRY & DOAN⁴⁰⁴ vertreten die Meinung, daß Ereignisse erst durch verbales Reflexion zu persönlichen Erfahrungen werden. KRUSE, dessen Meinung ich mich in diesem Punkt anschließe, widerspricht diesem Ansatz, da damit *"die Bedeutung Emotionen als sprachunabhängiges Reaktionsmuster"* ignoriert werden.

Fazit

WEINTZ kommt zu dem Schluß, daß wie auch hoch auch der tatsächliche Transfer sei, *"den zweifellos größten Zuwachs an psychosozialen Erfahrungen"*⁴⁰⁵ **Symbolspiele/ Also-ob-Spiele** und **Theater** bieten können, *"da Menschen direkt und oft ohne den Einsatz von Material miteinander interagieren. Psychosoziale Wirkungen können also besonders durch Spiele ausgelöst werden, in denen sowohl die sprachliche als auch sinnlich-präsentative Verständigung von Bedeutung ist (...) und als Handlungs-, Rollen- oder Theaterspielen menschliches Verhalten imitieren oder gestalterisch bearbeiten."*⁴⁰⁶

Meiner Ansicht nach lassen sich die im Improvisationsspiel gemachten psychosozialen Erfahrungen unter der Bedingung in den Alltag transferieren, daß sie von den SpielerInnen *bewußt wahrgenommen* und *reflektiert* werden. D.h., als *Grundvoraussetzung* müssen die SpielerInnen neben der reinen Spielfreude ein *Interesse am Erwerb solcher Erfahrungen* haben.

Diese Reflexion muß nicht in einem gemeinsamen Gruppensharing, wie bei theaterpädagogischer Arbeit üblich, stattfinden, sondern kann auch in einem anderen Bezugsrahmen erfolgen.

Die Erfahrungen im Improvisationstheater beziehen sich sowohl auf eine körpersprachliche wie verbale Interaktion, wobei sich Parallelen zu den im Alltag bestehenden Interaktionsregeln abzeichnen. Daher wäre ein *möglicher* Transferstimulus die Nähe zwischen der Interaktionsstruktur im Improvisationstheater und der in der Wirklichkeit.

⁴⁰³ vgl. HARTMANN & HAUBL 1998, 45

⁴⁰⁴ PARRY A. & DOAN, R.E. 1994: in: KRUSE 1997., 229

⁴⁰⁵ WEINTZ 1998, 264

⁴⁰⁶ a. a. O., 263f

Nachdem eine ausführliche theoretische Auseinandersetzung mit dem interessierten Gegenstand erfolgte, schließt sich darauf aufbauend der empirische Teil dieser Arbeit an. Um der Realität der Wirkungen von Improvisationstheater bei ImprovisierenderInnen näher zu kommen, wurde die nachfolgende Untersuchung durchgeführt.

6. Untersuchung des psychosozialen Erfahrungspotentials im Improvisationstheater - Methodik der empirischen Untersuchung

In der einschlägigen Literatur wird meist die *positive Wirkung* des Theaterspiels beschrieben. Diese Thesen beruhen größtenteils auf subjektiven Erfahrungen in eigener oder beobachteter Praxis. In der spezifischen theaterpädagogischen Literatur wird die Wirkung des Theaterspiels auf die AkteurInnen eher hermeneutisch hergeleitet als tatsächlich empirisch belegt. Eine tatsächliche Befragung der Betroffenen im empirischen Maßstab hat jedoch laut FINKE & HAUN nicht stattgefunden.⁴⁰⁷ Im deutschsprachigen Raum gibt es nach FINKE & HAUN keine sozialwissenschaftliche oder psychologische Studie, die empirischen Maßstäben genügen könnte. Im europäischen Raum bildet einzig die schwedische Untersuchung mit jungen DarstellerInnen im Amateur(text)theaterbereich von CHAIB eine Ausnahme.⁴⁰⁸

Einen Ansatz in Deutschland bietet die Pilotstudie *Psychosoziale Wirkungen des Theaterspielens bei Jugendlichen* unter dem Leitmotiv *Lebenskunst als theaterpädagogische Praxis* von FINKE & HAUN. Die Studie mit jugendlichen SpielerInnen im Amateur(text)-theaterbereich, basierte auf praktischen *Reflexionsworkshops* und halbstandardisierten Interviews und sollte zur Hypothesenbildung für ein Forschungsdesign in großen Umfang dienen.⁴⁰⁹ Dies ist meiner Kenntnis nach bislang noch nicht erfolgt.

Aus dem Bereich des *Improvisationstheaters* ist mir keine vergleichbare Studie bekannt.

Um der Frage nachzugehen, welche *psychosozialen Erfahrungen Improvisationstheater-spielerInnen* machen, entschied ich mich, die SpielerInnen im Rahmen von Interviews selbst zu Wort kommen zu lassen.

⁴⁰⁷ Vgl. HAUN & FINKE, Korrespondenzen 2001, 56

⁴⁰⁸ CHAIB, "Undogmsteater och personlig utveckling. En pedagogisk analys av undogmars teaterskapande", Göteborg 1996

⁴⁰⁹ Interviewt wurden 48 Jugendliche bzw. junge Erwachsene zwischen 13 und 32 Jahren, wobei ein Gros der Befragten, 68%, zwischen 13 und 18 Jahren alt waren. Vgl. FINKE & HAUN, Korrespondenzen / März 2001, S. 56-66

6.1 Untersuchungsfrage

Ich werde in meiner Untersuchung folgender Frage nachgehen:

Welches Potential an psycho-sozialen Erfahrungen seitens der SpielerInnen liegt dem Improvisationstheater zugrunde?

Gemäß der qualitativen Sozialforschung habe ich keine Hypothese ex ante entwickelt, um sie an den erhobenen Daten zu verifizieren, sondern mir die Offenheit bewahrt, neue Zusammenhänge und Ideen in den subjektiven Erfahrungen und Sichtweisen meiner InterviewpartnerInnen zu entdecken. Nach intensiver Auseinandersetzung mit Literatur zu diesem Thema, ergeben sich aus meinen eigenen Erfahrungen als ImprovisationstheaterSpielerin und meinem theoretischem Vorwissen dennoch verschiedene Fragen, die ich zu beantworten suche und welche die Untersuchungsfrage präzisieren:

- Findet ein Transfer der im Impro gemachten Erfahrungen in den Alltag der SpielerInnen statt?
- Haben diese gegebenenfalls Auswirkungen auf die Kommunikation mit dem sozialen Umfeld?
- Beeinflussen diese Erfahrungen die Selbstwahrnehmung, die Persönlichkeit der SpielerInnen in ihrem Denken, Handeln und Fühlen?
- Welchen Stellenwert nimmt das Schlüpfen in verschiedene Charaktere während des Spielens bei den SpielerInnen ein?

Angesichts des vorliegenden Untersuchungsgegenstandes erscheint ein flexibles und gleichzeitig zielgerichtetes Befragungsinstrument und ein entsprechendes methodisches Verfahren zur Auswertung als angebracht. Die Anwendung einer standardisierten Methode ist meiner Ansicht nach zur Erfassung subjektiven Erfahrens und Erlebens nur bedingt geeignet. Die subjektive Bedeutsamkeit und Wahrnehmung von Erlebnissen hängt von der individuellen Biographie, der gegenwärtigen Lebenssituation der erlebenden Person und anderen Faktoren ab, so daß dem/ der GesprächspartnerIn die Möglichkeit gegeben werden muß, seine/ ihre subjektive Sichtweise darzulegen.⁴¹⁰

Meine Wahl fällt daher auf ein **qualitatives Forschungsdesign**, da die Methodologie der qualitativen Sozialforschung, wie ich noch aufzeigen werde, die Rekonstruktion der Perspektive der InformantInnen fokussiert.

⁴¹⁰ vgl. dazu 5.9

Im nachfolgenden werde ich kurz die wesentlichen Grundgedanken der qualitativen Forschung darstellen, welche den Hintergrund für diese Untersuchung darstellen.

6.2 Grundgedanken der qualitativen Sozialforschung

Auf einen historischen Abriß der Entwicklung qualitativer Methoden soll in dieser Arbeit verzichtet werden.

Nach FLICK basiert die qualitative Forschung nicht auf einem einheitlichen theoretischen und methodischen Verständnis. Die einzelnen Forschungstraditionen, beispielsweise Biographieforschung, Konversationsanalyse und die Ethnographie sowie die grounded theory oder das narrative Interview und Einzelfallbeobachtungen verfolgen verschiedene theoretische Ansätze und dazugehörige Methoden.⁴¹¹

Nach MAYRING sammeln sich unter dem Dach der qualitativen Sozialforschung *"vor allem soziologische (...), aber auch erziehungswissenschaftliche Ansätze, die sich einig sind in ihrer Kritik an weitverbreiteten sozialwissenschaftlichen Forschungsinstrumenten: Skalen, Test, Fragebögen, standardisierte Instrumente lassen die `Versuchspersonen` nicht zu Wort kommen, sondern reduzieren sie auf das Reagieren auf vorgegebene Kategorien (Kreuzchen machen)."*⁴¹²

Im folgenden werden die wesentlichen Grundzüge qualitativer Forschungsausrichtung kurz dargestellt.

Das Prinzip Offenheit umfaßt die Offenheit des/ der ForscherIn gegenüber den Untersuchungspersonen, darüber hinaus gegenüber der Untersuchungssituation und den anzuwendenden Methoden.

Im Bezug auf die Untersuchungssituation und den Untersuchungsgegenstand, sowie den anzuwendenden Methoden, versteht LAMNEK unter Offenheit die Fähigkeit des/ der ForscherIn, wenn notwendig, das *"methodische Instrumentarium"* an das Untersuchungsobjekt und die Situation anzupassen und nicht umgekehrt.⁴¹³ Auf wissenschaftstheoretischer und methodologischer Ebene bedeutet das Prinzip der Offenheit in der qualitativen Forschung ein Verzicht auf die vorab Konstruktion von Hypothesen, die

⁴¹¹ FLICK 2002, 20

⁴¹² MAYRING 1996, 1

⁴¹³ LAMNEK 1995, 22

dann an den erhobenen Daten verifiziert werden. *"Qualitative Sozialforschung versteht sich demnach nicht als hypothesenprüfendes, sondern als hypothesengenerierendes Verfahren."*⁴¹⁴

Nach MAYRING muß der Forschungsprozeß dem Gegenstand gegenüber so offen gehalten werden, *daß Neufassungen, Ergänzungen und Revisionen sowohl der theoretischen Strukturierung und Hypothesen als auch der Methoden möglich ist, wenn der Gegenstand dies erfordert.*⁴¹⁵

Die qualitative Sozialforschung begreift die Untersuchten nicht als reine Datenträger, sondern als im Forschungsprozeß aktiv handelnde und kompetente **Interaktionspartner**. *"Sie sind - und genau in dieser Eigenschaft erlangen sie ihre Bedeutung - 'Experten' für die zu untersuchenden Fragen."*⁴¹⁶ Im Gegensatz zu den quantitativen Methoden, die sich mit ihren standardisierten Erhebungsinstrumenten eher an den Naturwissenschaften orientieren, werden die InformantInnen als **Subjekte** und nicht als Objekte betrachtet. Nach FLICK berücksichtigt qualitative Forschung, *dass die auf den Gegenstand bezogenen Sicht- und Handlungsweisen im Feld sich schon deshalb unterscheiden, weil damit unterschiedliche subjektive Perspektiven verknüpft sind.*⁴¹⁷

Nach Ansicht des qualitativen Ansatzes wird **Forschung als Kommunikation** gedacht. Dies bezieht sich besonders auf die *"Kommunikation und Interaktion zwischen Forscher und Erforschten."*⁴¹⁸ Im Gegensatz zu den herkömmlichen Methoden begreift die qualitative Sozialforschung die Kommunikation zwischen Forscher und Erforschten nicht als unerwünschte Störgröße, sondern *"als konstituiven Bestandteil des Forschungsprozesses."*⁴¹⁹ Die qualitative Sozialforschung interessiert sich für die **persönlichen Erklärungen** und **subjektiven Konstruktionen** des/ der Einzelnen. Somit wird die Subjektivität von UntersucherIn und Untersuchten zum Gegenstand der Forschung und Quelle für den Erkenntnisgewinn. Die **Reflexion** des/ der ForscherIn über seine/ ihre Erfahrungen, Wissen über den gesamten Forschungsprozeß hinweg fließen als wichtiges Element in die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ein.⁴²⁰

⁴¹⁴ LAMNEK 1995; 23

⁴¹⁵ MAYRING 1996, 16

⁴¹⁶ LAMNEK 1995; 15

⁴¹⁷ FLICK 2002; 19

⁴¹⁸ LAMNEK 1995, 23

⁴¹⁹ a. a. O.

⁴²⁰ vgl. FLICK 2002, 19

Nach LAMNEK ist qualitative Forschung ein **Kommunikationsprozeß**, da die Daten interaktiv gewonnen werden. Gemäß dem **interpretativen Paradigma**⁴²¹, auf das sich die qualitative Forschung in Abgrenzung zu den sich auf das normativen Paradigma berufende traditionelle Wissenschaften stützt, lässt sich soziale Wirklichkeit nicht nur auf äußere Bedingungen zurückführen, sondern konstruiert sich durch die Interpretationsleistungen des Menschen. Da Menschliches Handeln nicht ausschließlich regelorientiert und normgeleitet ist, kann es somit nicht nach standardisiertem Vorgehen interpretiert werden. Soziale Interaktionen sind demnach immer **interpretative Prozesse**.⁴²²

*"Mit anderen Worten, die Sicht der Wirklichkeit ist perspektivenabhängig und mit dem Wechsel der Perspektive ändert sich auch das, was wirklich gilt."*⁴²³ Da die soziale Wirklichkeit durch die Interpretation situative Interaktionen oder Kommunikationen konstituiert, *"rückt die qualitative Sozialforschung notwendigerweise"* den *"Prozeß des gegenseitigen Aushandelns der Wirklichkeitsdefinition zwischen Forscher und Erforschem in den Mittelpunkt des Interesses, also ihre kommunikative Interaktion."*⁴²⁴ Daher sollte die Kommunikation in Interviews oder Beobachtungen eine möglichst **wirklichkeitsnah** sein und eine möglichst **natürliche Kommunikationssituation** geschaffen werden.

Die Auffassung der Forschung als Interaktionsprozeß beinhaltet die Berücksichtigung **der Prozeßhaftigkeit von Forschung und Gegenstand**. Qualitative Sozialforschung beschäftigt sich mit Deutungs- und Handlungsmustern, *"die eine gewisse kollektive Verbindlichkeit besitzen."*⁴²⁵ Solche *"kollektiv geteilten Muster des Agierens und Interagierens"*⁴²⁶ existieren gemäß des interpretativen Paradigmas nicht per se, sondern konstituieren sich erst durch das Handeln und Deuten der Menschen, so wie sich durch ihr Handeln und Deuten die soziale Wirklichkeit begründet. *"Diesen Konstitutionsprozeß von Wirklichkeit zu dokumentieren, analytisch zu rekonstruieren und schließlich durch das verstehende Nachvollziehen zu erklären, ist das zentrale Anliegen einer qualitativen Sozialforschung und der sie begründenden Soziologie."*⁴²⁷

Im Vordergrund steht demnach die Frage nach dem *"Prozeß der Konstitution von Wirklichkeit"* und dem *"Prozeß der Konstitution von Deutungs- und Handlungsmustern"*, mit

⁴²¹ vgl. 3.3

⁴²² Die Berührungspunkte zu dem Ansatz des Symbolischen Interaktionismus wird hier deutlich. vgl. dazu 4.2 sowie 4.3

⁴²³ LAMNEK 1995, 23

⁴²⁴ a. a. O. 24

⁴²⁵ LAMNEK 1995, 24

⁴²⁶ ebd.

⁴²⁷ a. a. O., 25. Hervorhebung durch den Autor

derer Hilfe *"die Welt gedeutet und praktisch gehandhabt wird."*⁴²⁸ Qualitative Sozialforschung begreift die Aussagen der Untersuchungspersonen *"nicht einfach als statische Repräsentationen eines unveränderlichen Wirklichkeitszusammenhangs, sondern als prozeßhafte Ausschnitte der Reproduktion von sozialer Realität."*⁴²⁹

Die Gegenstandsangemessenheit von Methoden und Theorien als weiteres Kriterium der qualitativen Sozialforschung besagt, daß die Untersuchungsmethode am Untersuchungsgegenstand entwickelt werden muß und nicht umgekehrt.

Die Gegenposition dazu bildet ein *instrumentorientiertes Vorgehen*. WITZEL charakterisiert dies als *"die Zergliederung theoretischer Vorannahmen in meßtechnisch machbare und isolierte Variablen (...)"*⁴³⁰ WITZEL zufolge wird in der Praxis häufig eine gängige Forschungsmethode in Berufung auf ein etabliertes Methodenlehrbuch gewählt oder eine mehr oder minder ausgeklügelte Forschungsmethode unabhängig vom Gegenstand entwickelt und diesem ohne Hinterfragen der Tauglichkeit, übergestülpt.⁴³¹ In beiden Fällen wird zwangsläufig der Untersuchungsgegenstand den Methoden angepasst. Dies dürfte kaum geeignet sein, um zur Klärung der sozialen Wirklichkeit beizutragen.

Die qualitative Forschung ist bemüht, unterschiedliche subjektive Perspektiven und soziale Hintergründe zu berücksichtigen und ihrer Methoden so offen zu gestalten, daß sie der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes gerecht werden können.⁴³²

Hier findet sich das oben beschriebene Prinzip der **Offenheit** gegenüber dem Gegenstand wieder.

Nach dem **Explikationsprinzip** ist eine Offenlegung der einzelnen Untersuchungsschritte, so weit als möglich, gefordert. Dies umfaßt auch die Regeln, nach denen die erhobenen Daten, zum Beispiel Interviewtranskriptionen, *"interpretiert werden bzw. anhand welcher Regeln die kommunikative Erfahrung überhaupt erst in Daten umgeformt wird."*⁴³³ LAMNEK verweist darauf, daß nach dem interpretativen Paradigma das Wissen um die Regeln meist ein implizites, dem/ der AnwenderIn nicht bewußtes ist. Somit kann der Forderung nach Explikation nicht vollständig nachgekommen werden. Das Explikationsprinzip soll die **Gültigkeit** der Interpretation garantieren, was LAMNEK bezweifelt. *"Es sichert lediglich die*

⁴²⁸ LAMNEK 1995, 25

⁴²⁹ ebd.

⁴³⁰ WITZEL 1989, 232. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

⁴³¹ a. a. O.

⁴³² FLICK 2002, 17f

⁴³³ LAMNEK 1995, 26

*Nachvollziehbarkeit der Interpretation und damit die Intersubjektivität des Forschungsergebnisses.*⁴³⁴

Zusammenfassung

Qualitatives Vorgehen zeichnet sich aus durch:

- seine Verpflichtung gegenüber dem **interpretativen Paradigma**
- die **Offenheit** des/ der ForscherIn gegenüber den Untersuchungspersonen, der Untersuchungssituation und den Untersuchungsmethoden
- der **Subjektorientierung**
- der **Prozeßorientierung**
- einem **deskriptiven** und **interpretativen** Vorgehen
- der **Reflexivität** des/ der ForscherIn und der Forschung
- der Auffassung von Forschungsprozessen als **Kommunikationsprozesse**
- die **Explikation** der einzelnen Untersuchungsschritte

Qualitative Forschung arbeitet vorrangig mit Texten. Erhebungsverfahren, wie Interviews und Beobachtungsverfahren, produzieren Daten. Durch die Aufzeichnung und Transkription werden diese Daten in Texte verarbeitet.

*"Ganz knapp lässt sich der qualitative Forschungsprozess als Weg von der Theorie zum Text und als Weg vom Text zur Theorie skizzieren, deren Schnittpunkt in einem spezifischen Forschungsdesign die Erhebung verbaler oder visueller Daten und ihre Interpretation sind."*⁴³⁵

Qualitative Untersuchungen haben im Vergleich zu quantitativen eine sehr kleine Anzahl von Stichproben, LAMNEK spricht bei einer Probandenzahl von zwischen 50 und 100 Personen von einer *"relativ großen"*.⁴³⁶ In der Regel sind die Fallzahlen qualitativer Untersuchungen jedoch geringer, wofür nach LAMNEK *"extrainhaltliche Gründe, wie Kosten, Zeit, Ressourcen etc."*⁴³⁷ verantwortlich sind.

Möglicherweise mag dies auch ein Grund sein, wieso das Erfahrungspotential in der Theaterpädagogik meist hermeneutisch hergeleitet wird.

⁴³⁴ LAMNEK 1995, 26

⁴³⁵ FLICK 2002, 27

⁴³⁶ LAMNEK, 1995, 3

⁴³⁷ vgl. ebd.

6.3 Leitfaden-Interviews

Eine Säule der qualitativen Forschung stellen die sogenannten Leitfaden-Interviews da. Sie kennzeichnen sich durch *"mehr oder minder offen formulierte Fragen in Form eines Leitfadens"*⁴³⁸, auf die der Interviewpartner frei antworten soll. Hier ist demnach eine gewisse Standardisierung gegeben, die aber in ihrem Ausmaß durch den/die UntersucherIn geändert werden kann.

Im Verlauf des Gesprächs kann der/ die InterviewerIn die Reihenfolge und konkrete Formulierung der Fragen variieren. Ist eine Frage schon en passant beantwortet worden und kann so im Geiste `abgehakt werden, oder ob und wann es sinnvoll ist, detaillierter nachzufragen, kann der Interviewer spontan entscheiden.

Daher ist ein permanenter Überblick über das bereits Gesagte und dessen Aussagegehalt für die Fragestellung der Forschung notwendig.

In der relativ offenen Gestaltung der Interviewsituation soll die thematisch relevante Sichtweise des befragten Subjekts eher zur Geltung kommen, als in standardisierten Interviews oder Fragebögen.

Da mir die Kombination aus Erzählstimulus und Fragen in Kombination mit einem Kurzfragebogen als besonders geeignet für meine Arbeit erschien, wählte ich eine *Datenerhebung in Anlehnung an die Methode des problemzentrierten Interviews* nach WITZEL.⁴³⁹ Dieses bietet neben der Fokussierung bestimmter Themenkomplexe den Befragten die Möglichkeit, sich hinsichtlich ihrer Erfahrungen und Einschätzungen frei zu äußern.

Die wesentlichen Merkmale dieser Interviewform sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

6.4 Das problemzentrierte Interview

In dieser Interviewform soll anhand eines Leitfadens, bestehend aus Fragen und Erzählreizen, die subjektive Wirklichkeit des/ der Interviewten erfaßt werden.

Die von WITZEL dargestellte Methode zeichnet sich durch drei zentrale Kriterien aus: (1) die *Problemzentrierung*; (2) die *Gegenstandsorientierung* und (3) die *Prozeßorientierung*.

⁴³⁸ FLICK, 2002, 143

⁴³⁹ WITZEL 1989, 227 ff. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

(1) Die **Problemzentrierung** "kennzeichnet zunächst den Ausgangspunkt einer vom Forscher wahrgenommenen gesellschaftlichen Problemstellung."⁴⁴⁰

Dies bedeutet die Offenlegung des Wissenshintergrundes, die kritische Auseinandersetzung mit einschlägigen Theorien und Untersuchungen. Darüberhinaus soll eine Einbeziehung von Expertenwissen und Kenntnis über die Rahmenbedingungen der zu untersuchenden Individuen durch "Dokumentation struktureller Merkmale des Alltagskontextes der Subjekte"⁴⁴¹ erfolgen.

Basierend auf dem erarbeitenden Wissenshintergrund besteht die Chance, persönliche Sichtweisen der InterviewpartnerInnen "verstehend nachzuvollziehen"⁴⁴² und konkrete inhaltsbezogenen Fragen bzw. Nachfragen zu stellen.

Der/ die ForscherIn befindet sich hierbei in einer ambivalenten Situation, da er/ sie einerseits in der Erhebungsphase unvoreingenommen "den Standpunkt des Befragten einnehmen können soll"⁴⁴³ und andererseits in der Auswertungsphase das gewonnene Material mit Hilfe seiner Theorien und dem im Vorfeld angeeigneten Wissenshintergrund auswerten soll. WITZEL beschreibt, in Anlehnung an BLUMER, wie die Doppelfunktion des/ der WissenschaftlerIn aufgehoben werden kann: Zum einen kann die vorläufige Formulierung des Problemfeldes und die Darstellung des Wissenshintergrundes die Sensibilität des/ der WissenschaftlerIn stärken. Zum anderen gilt es eine Offenheit "des Vorwissens gegenüber der Empirie"⁴⁴⁴ zu bewahren, d. h. das Vorwissen nicht als abgeschlossen zu betrachten, sondern durch die Erkenntnis neuen Wissens, entstehend aus der empirische Arbeit, zu überprüfen und weiterzuentwickeln.

Dies scheint mir mehr ein lobenswerter Vorsatz als die tatsächliche 'Auflösung' der Gegensätzlichkeit, in die sich der/ die ForscherIn befindet. Eine Möglichkeit, der hier beschriebenen Problematik zu begegnen, scheint mir, sie durch eine reflexive Haltung seitens des/ der ForscherIn transparent zu machen. Gänzlich auflösen lässt sie sich meiner Einschätzung nach nicht.

⁴⁴⁰ a. a. O., 230

⁴⁴¹ ebd.

⁴⁴² ebd.

⁴⁴³ a. a. O., 231

⁴⁴⁴ ebd.

Die *"den gesamten Forschungsprozeß betreffende Verschränkung von bestehendem und zu ermittelndem Wissen"*⁴⁴⁵ wiederholt sich auf der Ebene der Interpretation: Das theoretische Vorwissen wird anhand von Erfahrungen aus der empirischen Praxis weiterentwickelt und die Sichtweise des Interviewpartners/ der Interviewpartnerin wird, auch entgegen der ForscherInneninterpretation, zur Geltung gebracht.

(2) Die **Gegenstandsorientierung** besagt, daß die Methode am Gegenstand entwickelt werden soll. Ausführlich wurde das Prinzip der Gegenstandsangemessenheit von Methoden bereits unter **6. 2** dargestellt.

Für die Methodenkombination des problemzentrierten Interviews bedeutet die Gegenstandsorientierung, *"das deren Teilelemente zunächst die prinzipielle Sicherstellung eines geeigneten Zugangs zu Handlungs- und Bewußtseinsanalysen bieten sollen."*⁴⁴⁶ Die Anordnung und Gewichtung der jeweiligen Methoden, d.h. ob sich ein eher narrativer oder eher dialogartiger Interviewverlauf mit der Option detaillierter Nachfragen, oder gar eine Gruppendiskussion anbietet, steht demnach in Abhängigkeit vom jeweiligen Untersuchungsgegenstand.

Meine Erfahrung als Neuling in der qualitativen Sozialforschung ist, daß trotz der theoretischen Auseinandersetzung und dem Wunsch, dem Kriterium der Gegenstandsorientierung gerecht zu werden, vielleicht gerade aufgrund mangelnder praktischer Erfahrung, die Versuchung groß ist, auf eine renommierte Forschungsmethode zurückzugreifen, um 'nichts falsch zu machen'. Die gegenstandsorientierte Entwicklung einer eigenen Untersuchungsmethode setzt eine Kenntnis über verschiedene Methoden voraus, die sich nicht nur aus theoretischem Wissen, sondern auch aus praktischer Erfahrung speist. Letztere muß erstmal erworben werden.

(3) Das Kriterium der **Prozeßorientierung** bezieht sich auf den gesamten Forschungsprozeß und das Verständnis für den zu untersuchenden Gegenstand. Die Prozeßorientierung meint eine flexible Analyse des wissenschaftlichen Problemfeldes, *"eine schrittweise Gewinnung und Prüfung von Daten, wobei Zusammenhang und Beschaffenheit der einzelnen Elemente sich erst langsam und in ständigem reflexiven Bezug auf die dabei verwandten Methoden herauschälen."*⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ WITZEL, 1989, 231. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

⁴⁴⁶ a. a. O., 232.

⁴⁴⁷ a. a. O., 233

Dabei handelt es sich nach WITZEL um Prinzipien des Forschungsvorgehens, die im Sinne von GLASER (1978) als gegenstandbezogene Theorie bezeichnet werden kann. Das Vorgehen der schrittweisen Datengewinnung findet in der vorliegenden Untersuchung keine Anwendung und wird daher hier nicht weiter besprochen.

Im Bezug auf die Interviewdurchführung bietet sich durch das Prinzip der Prozeßorientierung die Möglichkeit, im Gesprächsverlauf zwischen InterviewerIn und Interviewten *"ein Vertrauensverhältnis aufzubauen, auf dessen Grundlage die Gesprächspartner mit Hilfe dokumentarischer Methoden der Interpretation einen Selbstverständigungs- bzw. Verstehensprozeß entwickeln können."*⁴⁴⁸

Der/ die InterviewpartnerIn soll also Gelegenheit erhalten, auf der Basis von Vertrauen zu dem/ der InterviewerIn, Sachverhalte darzulegen und zum Nachdenken angeregt, *"auch in anderen thematischen Zusammenhängen zu korrigieren."*⁴⁴⁹ Der/ die InterviewerIn kann das Gespräch *"im Sinne eines Lernprozesses nutzen"*⁴⁵⁰ und durch gezielte Nachfragen ein tieferes Verständnis für die Sichtweise des/ der InformantIn erhalten. Diese im Rahmen des Erhebungskontext entstehende Verstehensprozesse auf seiten des/ der InterviewerIn können eine Art Vorinterpretation schaffen *"und damit die anschließende, systematischere, kontrollierte eigentliche Interpretationsphase vorbereiten."*⁴⁵¹

Das Kriterium der **Prozeßorientierung** bezieht sich darüber hinaus auf den Untersuchungsgegenstand. Im Bezug auf die vorliegende Untersuchung bedeutet dies, daß auch eine prozeßhafte Veränderung der Motivation Impro zu spielen und der gemachten Erfahrungen beachtet werden sollte.

WITZEL verweist auf Probleme der unkontrollierbaren Intervieweinflüsse, deren Lösung er nicht in der Schaffung einer neutralen Situation, d. h. ein Interview unter *Laboratoriumsbedingungen* durchzuführen, sieht, da diese wiederum eine verzerrende Wirkung auf die erhobenen Daten haben. Seiner Einschätzung nach bleibt der/ die InterviewerIn auch in dem Versuch, experimentelle Bedingungen herzustellen, im Gesprächsverlauf auf *ad-hoc-Strategien* angewiesen. Gemäß den Kriterien der qualitativen Sozialforschung werden diese Einflüsse *"im problemzentrierten Interview dagegen als positive Bedingungen für die Klärung der subjektiven Sichtweisen der Untersuchten behandelt. Negative Elemente wie z. B.*

⁴⁴⁸ WITZEL, 1989, 234. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255. Druckfehler im Originaltext

⁴⁴⁹ ebd.

⁴⁵⁰ ebd.

⁴⁵¹ WITZEL, 1989, 234. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

*suggestive Fragen*⁴⁵² sollen in der Transkription auf ihre Konsequenzen untersucht und so in der Interpretation gegebenenfalls *"relativiert oder eliminiert"*⁴⁵³ werden.

Das Konzept des problemzentrierten Interviews umfaßt einen Leitfaden, die Tonbandaufnahme des Interviews, einen Kurzfragebogen und das Postscriptum.

Der Leitfaden

*"Der Leitfaden ist Orientierungsrahmen bzw. Gedächtnisstütze für den Interviewer und dient der Unterstützung und Ausdifferenzierung von Erzählsequenzen des Interviewten."*⁴⁵⁴

Im Leitfaden findet sich der gesamte Problemkomplex in Form von thematisch sortiert ausformulierten oder stichpunktartig notierten Fragen.

Die innere Logik des Aufbaus der Themenbereiche und die Reihenfolge der Fragen haben jedoch lediglich die Funktion eines *leitenden Fadens* für den Interviewer. Im Mittelpunkt des Interviews steht der vom Befragten entwickelte Erzählstrang.⁴⁵⁵

Demnach muß der Forscher zum einen den vom Befragten selbst entwickelten Gesprächsfaden folgen und zum anderen quasi im Geiste die im Laufe des Gespräches beantworteten Forschungsfragen 'abhaken'. Die Entscheidung, *"an welchen Stellen des Interviewablaufs er zur Ausdifferenzierung der Thematik sein problemzentriertes Interesse in Form von exmanenten Fragen"* eingreift, obliegt ebenfalls dem Interviewer.⁴⁵⁶

Zusätzlich kann der/ die InterviewerIn bei Stockungen im Gesprächsverlauf oder bei unfruchtbaren Themen auf den Leitfaden zurückgreifen und so dem Interview eine neue Wendung geben.

Tonbandgerätaufzeichnung

Wird das Interview auf Tonband aufgezeichnet, hat der Interviewer die Möglichkeit, sich gänzlich auf den Gesprächsverlauf zu konzentrieren. Zusätzlich kann der gesamte Gesprächskontext, damit einbezogen ist auch die Rolle, die der Interviewer während des Gespräches einnimmt, in der sich anschließenden, vollständigen Transkription erfaßt werden.⁴⁵⁷

⁴⁵² a. a. O., 235

⁴⁵³ ebd.

⁴⁵⁴ a. a. O., 236

⁴⁵⁵ vgl. ebd.

⁴⁵⁶ a. a. O., 237

⁴⁵⁷ vgl. WITZEL 1989, 236. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

Der Kurzfragebogen

Der Kurzfragebogen bietet zum einen die Möglichkeit, durch die Aufnahme von biographischen Daten oder Fragen einen Gesprächseinstieg zu finden. Die Beschäftigung mit dererlei Fragen regen bei dem/ der InterviewpartnerIn eine erste Beschäftigung mit dem Thema an und der/ die InterviewerIn kann die schriftlichen Antworten nutzen, um eine erste Erzählsequenz in Gang zu bringen.

Zum anderen reduziert er die Anzahl von exmanenten Frage, welche die Entwicklung eines eigenen Gesprächsfadens durch den Befragten stören können.

WITZEL schlägt vor, den Kurzfragebogen vor Beginn des eigentlichen Interviews zu verwenden, um darüber einen ersten Einstieg in das Gespräch zu finden.⁴⁵⁸

Alternativ dazu schlägt FLICK vor, den Fragebogen am Ende einzusetzen, da sich so ausschließen läßt, daß sich seine Frage-Antwort-Charakteristik auf den Verlauf des Interviews auswirkt.⁴⁵⁹

Postscriptum

Eine Postkommunikationsbeschreibung oder kurz Postscriptum, wird nach dem Interview als Ergänzung der Tonbandaufnahme erstellt. Hierbei werden die Gesprächsthemen, die Gesprächssituation und Schwerpunktsetzung des Gesprächspartners skizziert. Zusätzlich werden thematische Auffälligkeiten und spontane Interpretationsideen notiert, die zur Anregung der späteren Auswertung dienen können.⁴⁶⁰

Kommunikationsstrategien

Die zentralen Kommunikationsstrategien unterteilt WITZEL in den Gesprächseinstieg, die allgemeine Sondierung, spezifische Sondierung und Ad-hoc-Fragen.⁴⁶¹

Im Gesprächseinstieg soll möglichst eine narrative Gesprächsstruktur aufgebaut werden, um die gesellschaftlich weitverbreitete Vorstellung von einem Frage - Antwort - Schema im Interview zu durchbrechen.

Die inhaltliche Abfolge und Gliederungspunkte dieser Gesprächsstruktur soll nach Möglichkeit von dem Befragten entwickelt werden. Dazu empfiehlt WITZEL, in der Anfangsphase eine allgemeine Frage zu stellen, die narrativ beantwortet werden kann.⁴⁶²

⁴⁵⁸ vgl. ebd.

⁴⁵⁹ FLICK, 2002, 137

⁴⁶⁰ vgl. WITZEL 1989, 238. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

⁴⁶¹ vgl. a. a. O., 245

⁴⁶² WITZEL 1989, 238. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

In der allgemeinen Sondierung soll durch Nachfragen zusätzliches Material gesammelt werden. Der Interviewpartner soll angeregt werden, sich Sachverhalte und Zusammenhänge zu vergegenwärtigen, *"die in den Alltagselbstverständlichkeiten verborgen liegen"*⁴⁶³ oder aus anderen Gründen in der Interviewsituation nicht erinnert werden.

Spezifische Sondierungen haben eine verständnisgenerierende Funktion. Durch Kommunikationsformen wie Zurückspiegelung des Gesagten, Verständnisfragen u. ä. soll sich das Verständnis des Interviewers vertiefen. So kann er/ sie Zusammenfassungen des bisher erzählten als Interpretationsangebot an den/die GesprächspartnerIn richten, um es von diesen korrigieren zu lassen.

6.5 Forschungsdesign

Ich habe mich in der nachfolgenden Darstellung meiner Untersuchung nach längerer Überlegung dafür entschieden, mich nicht als Interviewerin, Untersuchende etc. zu bezeichnen, sondern von mir in der Ich-Form zu sprechen.

Zwar ermöglicht mir die Verwendung dieser Worte eine Distanz zu meiner eigenen Person, gleichzeitig erscheint es mir als Möglichkeit, sich hinter diesen anonymen Begriffen zu verstecken und die Verantwortung über das eigene Handeln innerhalb der Untersuchung abzugeben.

Auswahl der InformantInnen

Um eine gewisse Variation im Sample zu erreichen, wurden als InterviewpartnerInnen drei Frauen und drei Männer zwischen 28-39 Jahren ausgewählt, die sich in verschiedenen Lebenssituationen befinden. Die Auswahl der Personen orientierte sich primär an der vermuteten hohen Intensität der zu untersuchenden Erfahrungen.

Alle spielten zum Zeitpunkt des Interviews über einem unterschiedlich langen Zeitraum und in unterschiedlicher Intensität, jedoch mindestens seit einem Jahr aktiv in einem fortlaufenden Improvisationstheaterkurs im Amateurbereich, der einmal wöchentlich stattfindet. Im Rahmen des Kurses findet in ca. drei bis viermonatigen Abständen eine Aufführung vor Publikum statt, das größtenteils aus FreundInnen und Bekannten besteht. Einige der InterviewpartnerInnen haben jedoch ein größeres Spektrum an Erfahrungen mit Auftritten als ImprovisationsspielerInnen oder anderweitige Bühnenerfahrung. Einer der

⁴⁶³ a. a. O., 246f

Interviewpartner pausierte zum Zeitpunkt des Interviews seit ca. 6 Monaten und erzählte seine Erfahrungen retrospektiv.

Nach MORSE sind die Fähigkeit zur *Reflexion* und zur *Artikulation* wichtige Kriterien eines/ einer guten InformantIn.⁴⁶⁴ Gerade für das interessierte Phänomen des möglichen Einflusses des Improvisationstheaterspielens auf die Persönlichkeit und der Transformation von Improstechniken in den Alltag erscheinen die Selbstbeobachtung und Selbstreflexion als denkbar wichtige Voraussetzungen für eine fruchtbare Befragung. Um eine möglichst ergiebige Datenerhebung durchzuführen, erfolgte die Auswahl der InterviewpartnerInnen daher auch mit Blick auf ihre Reflexions- und Artikulationsfähigkeit.

Die vertrauensvolle Beziehung zwischen InterviewerIn und InformantIn kommt ein hoher Stellenwert bei der Gewinnung valider, d.h. authentischer und glaubwürdiger Daten zu.⁴⁶⁵ Sie bildet die Grundlage für die Offenheit im Gespräch mit den Befragten, eine der zentralsten Prinzipien der qualitativen Sozialforschung.⁴⁶⁶ Daher steht die Entwicklung einer Vertrauensbeziehung in den meisten Interviewtechniken an erster Stelle.⁴⁶⁷

Daher erschien es sinnvoll, daß zwischen mir und den InterviewpartnerInnen bereits ein guter, aber nicht enger Kontakt durch gemeinsames Improspielen besteht. Dies sollte die Basis für eine Offenheit im Gesprächsverlauf bilden. Individuelle Kriterien, die zur Auswahl der einzelnen Personen führten, finden sich vor den jeweiligen Nacherzählungen der Interviews.

Der Leitfaden

Der Leitfaden für die Datenerhebung in Anlehnung an das problemzentrierte Interview umfaßt neben Fragen zum Gesprächseinstieg die Themenkomplexe *Rolle, Selbstwahrnehmung und Alltagstransfer/ soziale Bezüge* in ausformulierten Fragen. Als Anregung bei der Entwicklung desselben diente mir die bereits erwähnte Studie von FINKE & HAUN sowie mein theoretisches und praktisches Vorwissen⁴⁶⁸ Der Leitfaden wurde in einem Probeinterview, welches gleichzeitig als Interviewtraining dienen sollte, getestet und überarbeitet.

Ein Exemplar ist dem Anhang beigelegt.

Experteninterview

⁴⁶⁴ vgl. MORSE 1998, 73; in FLICK 2000, 110

⁴⁶⁵ z. B. MAYRING, 1990

⁴⁶⁶ vgl. LAMNECK, 1993

⁴⁶⁷ vgl. MAYRING, 1990

Neben den Interviews mit den SpielerInnen führte ich ein Experteninterview in Anlehnung an MEUSER & NAGEL mit dem Leiter der von den Spielerinnen besuchten Improvisationstheaterkurse durch.

Auf die Bitte meines Informanten findet dieses Interview in der vorliegenden Untersuchung keine Berücksichtigung.

6.6 Erhebungssituation und Durchführung der Interviews

Die Wahl der Räumlichkeiten für die Interviewdurchführung lag in den Händen der InformantInnen. Die Interviews fanden entweder in der Wohnung der InterviewpartnerIn oder meiner eigenen statt.

Vor Interviewbeginn wurde der Gegenstand der Untersuchung und der Ablauf des Interviews nochmals erläutert, der den befragten Personen bereits aus einem Vorabgespräch bekannt war. Die InterviewpartnerInnen wurden besonders darauf hingewiesen, auch Ereignisse zu erzählen, die mir selbst möglicherweise bereits aus privaten Gesprächen bekannt sind.

Während des Interviews wurde ein Leitfaden mit Fragen verwendet, deren konkrete Formulierung und Reihenfolge dem Gespräch gemäß variierte. Alle Interviews weichen in verschiedenen Punkten durch Ad-hoc-Fragen vom Leitfaden ab.

Nach Beendigung des Interviews fühlten alle Personen den vorbereiteten Kurzfragebogen aus. Dieser wurde am Ende des Interviews gereicht, um zu verhindern, daß sich durch diesen eine Frage-Antwort-Struktur in dem Interviewverlauf etablierte. Neben demographischen Daten wurden die InterviewpartnerInnen um eine spontane, schriftliche Fortführung diverser Satzanfänge im inhaltlichen Kontext von Improvisationstheater gebeten.⁴⁶⁹

Alle Interviews wurden im Einverständnis mit den InterviewpartnerInnen mit Hilfe eines Diktiergerätes aufgezeichnet und anschließend von der Interviewerin wortgenau transkribiert. Jede/ r InterviewpartnerInnen erhielt das jeweilige Transkript zur Durchsicht und stimmte danach der Verwendung des Interviews zu. Bis auf eine Person, die ein Synonym wählte, entschieden sich alle für die Beibehaltung ihres Namens.

⁴⁶⁸ FINKE & HAUN 2001, 56

⁴⁶⁹ Diese Aphorismen sind den jeweiligen Einzelfallrekonstruktionen angefügt.

Reflexion der Interviewdurchführung

Viele der Schwierigkeiten lassen sich schlicht auf meinen Mangel an Erfahrungen in der Durchführung von Interviews zurückführen. Ein Großteil der Fehler oder ungeschickte Fragestellungen bzw. ungenutzte Möglichkeiten, verschiedene Themen im Verlauf der Interviews zu vertiefen, wurden mir erst während der Transkription oder des Auswertungsprozesses bewußt.

Die Tatsache, daß mir alle InterviewpartnerInnen bekannt waren und wir durch teilweise langjähriges Zusammenspiel in diversen Kursen und Gruppen einen Fundus an gemeinsamen Erlebnissen teilten, erwies sich nicht in allen Punkten als vorteilhaft.

Meiner Einschätzung nach trug die schon vor Beginn der Erhebungssituation vorhandene Beziehung zwischen den jeweiligen InterviewpartnerInnen und mir, zu einer entspannten und naturalistische Kommunikationssituation⁴⁷⁰ bei, in der die Befragten offen über ihre Erfahrungen sprechen konnten.

Andererseits war ich in meinem Bemühen möglichst unvoreingenommen "*den Standpunkt des Befragten*"⁴⁷¹ einzunehmen nicht nur gezwungen, mein theoretisches Vorwissen und meine eigenen praktischen Erfahrungen als Improvisationstheaterspielerin zurückzustellen, sondern auch die Vorstellungen, die ich mit der Person des/ der jeweiligen InterviewpartnerIn verknüpfte. Da ich darüber hinaus einige der in den Interviews geschilderten Ereignisse selbst miterlebt habe, ist es mir manchmal schwer gefallen, mich von meiner eigenen Interpretation und Bedeutungszuweisung der Ereignisse zu distanzieren und die Perspektive der Befragten anzunehmen. Sinnvoll wären hier der Einsatz verständnisgenerierende Kommunikationstechniken, wie das Zurückspiegeln des Verstandenen oder weitere Verständnisfragen gewesen, wie von WITZEL in der spezifischen Sondierung vorgeschlagen.⁴⁷²

Bei dem Abhören der Tonbandaufnahme eines Interviews wurde mir deutlich, daß meine Interviewpartnerin eine gänzlich andere Definition von dem Begriff der 'Rolle' hat, als ich selbst. Während der Erhebung spürte ich zwar, daß wir 'an einander vorbei redeten', konnte aber das kommunikative Mißverständnis nicht entlarven. Im Sinne des interpretativen

⁴⁷⁰ vgl. LAMNEK 1995, 23

⁴⁷¹ WITZEL 1989, 231. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

⁴⁷² vgl. a. a. O. 247f

Paradigmas: an dieser Stelle ist *"der Prozeß des gegenseitigen Aushandelns der Wirklichkeitsdefinition von Forscher und Erforschten"*⁴⁷³ mißlungen.

Vielleicht verleitete die Bekanntschaft über das gemeinsame Improvisationsspielen mich dazu, stillschweigend anzunehmen, daß sich die Sicht meiner GesprächspartnerInnen in vielen Punkten mit der meinen deckt. Eine stärkere persönliche Distanz zu dem Thema und möglicherweise auch zu den Befragten hätte mich eventuell zu genaueren Nachfragen bewogen, um ein tieferes Verständnis für die subjektiven Erfahrungen meines/ meiner InterviewpartnerIn zu erlangen.

Zudem klammerte ich mich insbesondere bei den ersten Interviews mit der Befürchtung, durch spontanes Nachfragen zu weit vom Thema des Interviews abzukommen, sehr an den Leitfaden. Somit verhinderte ich letztendlich an vielen Stellen, daß die Befragten einen eigenen Erzählstrang entwickeln konnten und der Leitfaden wurde somit tatsächlich mehr zu einem Leitfaden als zu einem 'leitenden Faden'.⁴⁷⁴ Zu meinem Erstaunen (und meiner Erleichterung) stellte ich während der Transkription fest, daß dennoch ein von den Befragten entwickelter Gesprächsfaden in den Interviews zu finden ist.

Bei sehr persönlichen Erzählungen scheute ich mich aus Angst, zu weit in die Intimsphäre der InterviewpartnerInnen vorzustoßen, vor genaueren Nachfragen.

Dennoch konnte ich feststellen, daß ich mich selbst von Interview zu Interview sicherer in der Situation und vertrauter im Umgang mit dem "Befragungsinstrument" fühlte.

Technische Probleme

Während der Interviewdurchführung mit Wolfgang brach das Gerät die Aufnahme nach etwa der Hälfte des Interviews ab, was erst einige Zeit später von der Interviewerin bemerkt wurde. Um den Gesprächswiedereinstieg zu erleichtern, wurde bei einer Frage angesetzt, die Wolfgang bereits beantwortet hatte. Seine Antworten auf diese Fragen sind also zweimal aufgezeichnet worden. Ich hatte den Eindruck, daß ich unter diesen technischen Pannen mehr gelitten habe, als mein Interviewpartner, welcher der Situation recht locker und souverän begegnete.

6.7 Explikation der Auswertung

⁴⁷³ LAMNEK 1995, 24

Nach LAMNEK besteht in der qualitativen Sozialforschung kein Konsens über eine bestimmte anzuwendende Analyseverfahren. Gemäß dem Prinzip der Gegenstandsorientierung ist dem jeweiligen Untersuchungsvorhaben eine *"an Thema und Erhebungsmethode orientierte Auswertungsmethode auf den Leib zu schneiden."*⁴⁷⁵

Zunächst wurden Fallanalyse durchgeführt, da die subjektive Perspektive der jeweiligen Person auf das Thema der Untersuchung erhalten bleiben sollte. Ergebnis dieses ersten Schrittes sollte eine fallbezogene Darstellung der im Improvisationstheater gemachten Erfahrungen sein.

Transkription

Zunächst wurden die erhobenen Daten durch eine Transkription in Texte überführt. Aus zeitlichen Gründen entschied ich mich dafür, lediglich vier der insgesamt sechs Interviews auszuwerten. Die Transkripte der berücksichtigten Interviews sind dem Anhang beigefügt.

Transkriptionsregeln

Die Transkription erfolgte vollständig und wörtlich. Bei Unverständnis diverser Worte wird (.....) eingefügt. Pausen, Stockungen u.ä. werden durch (-), kenntlich gemacht. Je nach Länge der Pause werden mehrere Gedankenstriche eingefügt, z. B. (--) oder (---). Hierbei findet während der Transkription keine Messung der verstrichenen Zeit während der Sprechpausen statt, sondern eine subjektive Einschätzung der Pausenlänge.

6.7.1 Aufbereitung des Materials

Um eine erste Annäherung an den Text zu erlangen, unterteilte ich die Interviews in Abschnitte, die ich mit einem treffenden Satz aus den Aussagen des/ der jeweiligen InterviewpartnerIn betitelte und formulierte nach dem selben Prinzip in Anlehnung an JAEGLI & FAAS ein **"Motto"** für den gesamten Text.⁴⁷⁶ Erste spontane Einfälle, und Vermutungen, mir gehaltvoll erscheinende Aussagen oder Schlüsselbegriffe hielt ich, wie über den gesamten Auswertungsprozeß hinweg, gesondert in Memos fest.

⁴⁷⁴ WITZEL 1989, 236. Das problemzentrierte Interview. in: JÜTTEMANN (Hrsg.) 1989, 227-255

⁴⁷⁵ LAMNEK 1995, 114ff

⁴⁷⁶ vgl. JAEGLI & FAAS 1993, 141-163. in: INITIATIVE KRITISCHER PSYCHOLOGINNEN UND PSYCHOLOGEN E. V. (Hrsg.) 1993, Heft 3/4

Daran anschließend, übertrug ich den Interviewtext in eine Tabelle und führte eine erste **"bereinigende" Paraphrasierung** durch, indem ich nach sorgfältiger Prüfung Redundanzen und nichtinhaltstragende Textteile fallen ließ.

Im nächsten Schritt fertigte ich eine **Nacherzählung** des Interviewtextes an. In dieser versuchte ich die Innenperspektiv der InterviewpartnerIn wiederzugeben, indem ich die von ihm/ ihr während des Interviews gezeichnete Gestalt in seiner/ ihrer Sprache nachzuzeichnen versuchte.

Im Anschluß fertigte ich eine **thematische Nacherzählung** an. Diese untergliederte sich in erste thematische Abschnitte, mit den bereits erstellten Überschriften versehen. So bemühte ich mich einerseits, nahe am Text zu bleiben, andererseits leistete ich eine vorsichtige Interpretation, indem ich die zur Sprache gebrachten Themen stärker herausstellte.

Schließlich setzte ich meine Arbeit in der erstellten Tabelle fort, indem ich eine zweite **Paraphrasierung auf einem höheren Abstraktionsniveau** durchführte. Die im ersten Durchgang erstellten Paraphrasen formulierte ich auf eine einheitliche Sprachebene und löste sie noch weiter aus der Sprache des Interviewten. Durch die zweite Paraphrasierung entstandene inhaltsgleiche oder nichtssagende Paraphrasen wurden von mir gestrichen. Dabei kehrte ich zur Verifizierung immer wieder zum Originaltext zurück.

Beispiel aus dem Interview mit Andreas:

Orginaltext

A: Also a.) fällt bei mir persönlich der ganze Alltag ab (-) Äh, ich merk einfach wie ich (--) Naja, wie ich, ich wesentlich lockerer wird, wie ich mich im Alltag bewege. Oder (-) wie wenn ich so in grösseren Gruppen irgendwelche Gespräche führ ´ oder so. Und beim Impro (-) weil ´s eben so UNGEZWUNGEN ist. Also (-) (lacht) ne totale Veränderung. (--) Insofern, daß ich grade (lacht) (...) Des tut mir jetzt leid.

Paraphrase

- *Alltag fällt ab*
- *wird lockerer*
- *Impro ist ungezwungen (im Vergleich zu Alltagssituationen)*

Bis zu diesem Auswertungsschritt folgte ich mit der Paraphrasierung der Daten dem methodologischen Vorgehen in Anlehnung an die qualitative Inhaltsanalyse nach

MAYRING.⁴⁷⁷ Das sehr schematische Vorgehen der qualitativen Inhaltsanalyse, was mir anfangs als verlockend, da sicher erscheinender Weg erschien, bekam für mich mehr und mehr den Charakter eines standardisierten Verfahrens, welches für mich wenig dazu beitrug, die Innenansicht meiner InterviewpartnerInnen einnehmen zu können. Ich bildete probenhalber erste Kategorien, die ich größtenteils von außen, also abgeleitet von dem Gesprächsleitfaden und meinem theoretischen Vorwissen, an das Material heran trug. Diese schienen mir zwar den Inhalt der Texte wiederzugeben, aber nicht geeignet, um tatsächlich in die Tiefe der Daten vorzudringen.

Daher setzte ich mich mit dem von STRAUSS & CORBIN vorgeschlagenen methodischen Vorgehen des offenen Kodierens auseinander.

Offenes Kodieren

STRAUSS & CORBIN beschreiben das offene Kodieren als den Analyseteil, *"der sich besonders auf das Benennen und Kategorisieren der Phänomene mittels einer eingehenden Untersuchung der Daten bezieht. (...) Während des offenen Kodierens werden die Daten in einzelne Teile aufgebrochen, gründlich untersucht, auf Ähnlichkeiten und Unterschiede hin verglichen (...)."*⁴⁷⁸

Als Ausgangsbasis dienten mir die zuvor bereits entwickelten Paraphrasen. Bereits bei der Entwicklung dieser sah ich mich, mit dem von STRAUSS & CORBIN beschriebenen 'AnfängerInnenproblem' konfrontiert, *"die Daten eher zu konzeptualisieren",* d.h., *"den Kern der Paraphrase"* in einer deskriptiven Weise zu wiederholen, anstatt ihn mit einem abstrakteren Begriffen zu betiteln.⁴⁷⁹

Daher wandte ich mich, geleitet von den Fragen nach dem: 'Wer? Wann? Wo? Was? Wie? Wieviele? und Warum?'⁴⁸⁰ nochmals an den Originaltext, um das in der Paraphrase enthaltene Phänomen zu betiteln. Je nach dem wie inhaltstragend mir ein Satz oder Abschnitt erschien, kodierte ich satz- oder abschnittsweise. Auch während dieses Auswertungsschrittes stellte ich immer wieder Vergleiche mit dem Originaltext an und hielt meine Gedankengänge in Memos fest.

Im nächsten Schritt gruppierte ich diejenigen der so entwickelten Codes, die anscheinend zu dem selben Phänomen gehörten, zu einer Kategorie. Dabei trug ich einerseits wieder

⁴⁷⁷ MAYRING 1983

⁴⁷⁸ STRAUSS & CORBIN 1996, 44

⁴⁷⁹ ebd.; Hervorhebung durch die AutorInnen

⁴⁸⁰ vgl.. a. a. O., 57

Kategorien im deduktiven Vorgehen an das Material heran, die sich aus dem bereits in den Interviewfaden eingeflossenen Vorwissen ableiten ließen, wie `Rolle, Spiel, Selbstwahrnehmung, Alltagstransfer`. Andererseits bewahrte ich mir die Offenheit für ein induktives Vorgehen, indem ich fallspezifische, inhaltliche Themen aus den Texten kategorisierte.

STRAUSS & CORBIN verweisen darauf, dass Kategorien benannt werden müssen, um "*über sie nachdenken und (...) sie analytisch*"⁴⁸¹ entwickeln zu können. Die Namen sollten den Inhalt der Kategorien möglichst treffend bezeichnen und sich auf einem abstrakterem Niveau befinden, als die darunter zusammengefaßten Codes. Ich wählte zum einem für die deduktiv entwickelten Kategorien Namen aus dem Literaturstudium und für die induktiv gewonnenen sogenannte "*In-vivo-Kodes*"⁴⁸². In-vivo-Kodes zeichnen sich laut FLICK "*durch größere Nähe zum untersuchten Material*"⁴⁸³ aus und sind daher aus der Literatur entliehenen Begriffe vorzuziehen.

Wie von STRAUSS & CORBIN vorgeschlagen, entwickelte ich die Kategorien hinsichtlich ihrer Eigenschaften (z. B.: die Häufigkeit, Intensität) und dimensionalen Ausprägung (z. B.: die Eigenschaft `Dauer` kann eine dimensionale Ausprägung von oft bis nie haben, die Intensität kann von hoch bis niedrig reichen) so wie es mir aus dem Datenmaterial möglich war, weiter.

Beispiel aus der Auswertung von Andreas

Kategorie: Auftritte

- *Wegfallen d. körperl. Anspannung, lockeres Improvisieren (Z 29-32)*
- *Auftritte sind Highligh*
- *authentisch, ohne Verstellung auf der Bühne stehn (Z 64-68)*
- *Wichtig: Applaus o. Gelächter als Publikumsresonanz (Z 70-71)*
- *Freisetzung v. Adrenalin (Z 73-74)*
- *Glückshormonen, irres Gefühl (Z 221-225)*
- *Positive Publikumsresonanz auf Fehler im Spiel (Z 124-126)*
- *nach Auftritt ein erhabenes Gefühl, ins Publikum zu gehen (Z 221-225)*

⁴⁸¹ STRAUSS & CORBIN 1996, 49

⁴⁸² GLASER 1978, 70; u.a.; zitiert in STRAUSS & CORBIN 1996, 50

⁴⁸³ FLICK 2002, 263

- *im Spiel die Gleichwertigkeit des Anderen erkannt, dadurch Registrierung eigener Schwächen (Z 174-180)*
- *persönl. Veränderungen durch Impro, spezielle Art des Unterrichts, Kommunikation mit den Mitspielern (Z 171-172)*

Stichwort- und Themenkatalog

Alternativ zum offenen Kodieren entwickelte ich bei zwei der vier Interviews nach der zweiten Paraphrasierung einen, wie von JAEGLI & FAAS vorgeschlagen, Stichwortkatalog in dem ich mir gehaltvoll erscheinende Worte, Begriffe und Aussagen des Textes chronologisch auflistete.⁴⁸⁴ Somit sollte der Text gestrafft, überschaubarer gemacht werden und zu ersten spontanen Interpretationsversuchen auffordern. Daran anschließend wurden die im Stichwortverzeichnis angesprochenen Themenbereiche komprimiert indem ich für gleichartig erscheinende Aussagen Oberbegriffe suchte, die das so Verstandene treffend betitelten. Ich gelangte damit zu einem ähnlichen Ergebnis wie beim offenen Kodieren. Da ich mir von der von STRAUSS & CORBIN vorgeschlagene Entwicklung der Kategorien ein tiefergehendes Verstehen der Texte versprach, ließ ich das Vorgehen nach JAEGLI & FAAS fallen und kehrte zum methodologischen Vorgehen in Anlehnung an STRAUSS & CORBIN zurück.

Hilfreiche Techniken

Zur weiteren Präzisierung der Kategorien wandte ich mich wieder dem Orginaltext zu, was auf Grund der durchschnittlichen Länge der Texte von nur ca. 350 Zeilen gut möglich war.

Hilfreich war mir das erneute Stellen der sogenannten W-Fragen an den Text bzw. an einzelne Passagen.

- ***"Was? Worum geht es hier? Welches Phänomen wird angesprochen?***
- ***Wer? Welche Personen, Akteure sind beteiligt? Welche Rollen spielen sie dabei? Wie interagieren sie?***
- ***Wie? Welche Aspekte des Phänomens werden angesprochen (oder nicht angesprochen)?***
- ***Wann? Wielange? Wo? Zeit, Ort und Verlauf;***
- ***Warum? Welche Begründungen werden gegeben oder lassen sich erschließen?***
- ***Wozu? In welcher Absicht, zu welchem Zweck?***

⁴⁸⁴ vgl. JAEGLI & FAAS, 1993, 147f. 1993, in: INITIATIVE KRITISCHER PSYCHOLOGINEN UND PSYCHOLOGEN E. V. (Hrsg.) 1993, 141-163, Heft 3/4

- **Womit? Mittel, Taktiken und Strategien zum Erreichen des Ziels.**⁴⁸⁵

Gute Impulse zum 'Aufbrechen des Textes' gaben mir auch das "Schwenken der roten Fahne"⁴⁸⁶, also das in Frage stellen von scheinbar Selbstverständlichem.

Das Analysieren einzelner Worte oder Sätze, die mir besonders aussagekräftig, wichtig oder interessant erschienen, erwies sich als besonders ergiebig, wenn ich meine Assoziationen mit denen anderer austauschte.

Darüberhinaus warf der Vergleich zwischen den einzelnen Fällen neue Fragen auf und das Nachdenken über diese Fragen trug zum weiteren Verständnis der Texte bei.

6.7.2 Axiales Kodieren

Zwar beginnt der Interpretationsprozeß mit dem *offenen* Kodieren, aber dieses Verfahren ist kein klar vom *axialen* Kodieren zu trennender Auswertungsschritt.⁴⁸⁷ Beide Typen des Kodierens lassen sich nicht in eine zeitliche Abfolge im Auswertungsprozeß trennen und so pendelte ich zwischen beiden hin und her.

In der axialen Kodierung werden die Verbindungen zwischen den Kategorien unter Anwendung des Kodierparadigmas herausgearbeitet. Die Orientierung am paradigmatischen Modell bot mir den theoretischen Rahmen, um Haupt- und Subkategorien zu bilden und zu verknüpfen und so das gesamte Material neu zu ordnen.

Die Daten wurden dabei nach den Bedingungen (z. B. *trifft im Impro auf Menschen, denen sie im Alltag Vorurteile entgegenbringen würde*) eines Phänomens (*erhöhte Toleranz u. Empathie*), dem Kontext (*im Spiel treten Vorurteile und Antipathien hinter der Beschäftigung mit dem eigenen Spiel zurück*), der intervenierenden Bedingungen (*zeitlich einerhergehend mit Impro strukturiert sie ihr Leben neu*), der Interaktion zwischen den Akteuren (*Improvisiert m. ihnen*), den Strategien und Taktiken, die zur Bewältigung, zum Umgang des Phänomens angewandt wurden (*öffnet sich im Spiel, erlebt sich und die anderen neu*) und seine Konsequenzen (*überwindet Vorurteile*) in Bezug gesetzt.

Kodierparadigma⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ FLICK 2002, 264

⁴⁸⁶ STRAUSS & CORBIN 1996, 70f

⁴⁸⁷ vgl. STRAUSS & CORBIN 1996, 41; FLICK 2002, 258f

⁴⁸⁸ vgl. STRAUSS & CORBIN 1996, 78

(1) ursächliche Bedingungen > (2) Phänomen > (3) Kontext > (4) intervenierende Bedingungen > (5) Handlungs- und interaktionale Strategien > (6) Konsequenzen

Als unklar empfand ich die Abgrenzung zwischen dem Kontext, der den spezifischen Satz von Eigenschaften, in denen das Phänomen eingebettet ist, bildet und den intervenierenden Bedingungen, die den breiten strukturellen Kontext bilden sollen, der zu dem Phänomen gehört.⁴⁸⁹

In diesem Auswertungsschritt bewegte ich mich verstärkt in einer Schleifenbewegung zwischen induktiven Denken, also der Entwicklung von Begriffen, von Kategorien und Begriffen aus den Daten, und deduktiven Denken durch die Überprüfung am Text, das Stellen von Fragen und Vergleichen mit anderen Fällen meiner Auswertung und der Literatur.

Durch das In-Beziehung-Setzen der Subkategorien zu Hauptkategorien wurden die im offenen Kodieren 'aufgebrochenen' Daten neu zusammengefügt. Die so erstellten Kategorien erfassten nun nicht mehr nur den Inhalt des Ursprungstextes, sondern verhalfen mir, die Innenansicht der InterviewpartnerInnen nachzuvollziehen. Interessanterweise wurden die von mir an das Material herangetragenen Kategorien zu Subkategorien und trugen erst durch ihren Bezug zu den Hauptkategorien dazu bei, mich die 'Geschichte unter der Geschichte' besser verstehen zu lassen.

Die Benennung dieser Kategorien erfolgte nach dem bereits beschriebenen Prinzip. In-vivo-Kodes sind durch das Setzen in Anführungsstriche gekennzeichnet.

Beispiel aus der Auswertung Interview Andreas

Phänomen: Erfahrung bei der Übertragung des Tiefstatus auf Mitmenschen

ursächliche Bedingungen

Über eine gewisse Zeit sei das Thema Hoch- und Tiefstatus in einem Improkurs sehr intensiv behandelt worden.

Kontext

⁴⁸⁹ vgl. STRAUSS & CORBIN 1996, 75ff

Aufgrund der enormen Bedeutung, die A. dem Impro zuspricht, habe er "das schon sehr ernst genommen, manchmal (-) wahrscheinlich auch zu ernst. Was da von mir verlangt wurde, hab ich dann Eins zu Eins übersetzt, das hat auch nicht immer hingehaun und schon gar nicht (lacht) im Alltag." (359-62) A. erzählt, daß er die Menschen in seinem nahen sozialen Umfeld in Hoch- und Tiefstatusspieler eingeteilt habe.

Intervenierende Bedingungen

Wie bereits in der vorgehenden Kategorie herausgearbeitet, kommt dem Improvisationstheaterspielen und insbesondere das Thema Status bei A. eine existenzielle Bedeutung zu.

Handlungs- und Interaktionale Strukturen

A. berichtet, offensichtlich etwas peinlich berührt, da er ausdrücklich betont, es sei "natürlich etwas doof", "Schubladendenken" (274), gewesen, er habe seine Mitbewohner ihrem Habitus entsprechend in Hoch- und Tiefstatusspieler eingeteilt. "Hat einer angefangen zu reden" (lacht, beide lachen) " da hab ich gedacht: `Oh Gott, jetzt macht der schon wieder den Hochstatus ´ oder `Der stapelt wieder tief, aha, der will wieder Mitleid, der will Aufmerksamkeit ´". (274-77) Er sei zunächst nicht von seiner Meinung über diesen Menschen abgewichen, da er vorausgesetzt habe "der macht das GANZ BEWUßT, so wie im Theaterspielen, GANZ BEWUßT". (372)

Konsequenz

A. erzählt, er habe feststellen müssen, daß diese Einteilung der Menschen in, dem Improtheater entliehenen Begriffen Hoch- und Tiefstatusspieler, "nich hingehaun" (366) habe. Er gelangt zu der Erkenntnis, daß der Mensch, mit dem er sich in Interaktion befindet, oder den er beobachtet, wie er sagt, "natürlich auch noch andere Facetten hat" (368) als die im aktuellen Moment gezeigte bzw. wahrgenommene.

Die so entwickelten Kategorien überführte ich in einen fließenden Text entlang des paradigmatischen Modells. Dabei verzichtete ich zur besseren Lesbarkeit auf eine Kennzeichnung der einzelnen Elemente. Die Einzelfallrekonstruktionen wurden entlang der entwickelten Kategorien zur Darstellung gebracht.

6.7.3 Kontrastierung

Nach der Auswertung der einzelnen Interviews entwickelte sich folgende Hypothese:

Es läßt sich ein Kausalzusammenhang zwischen der Motivation des Subjekts; dem Erleben der Spontanität; der Wahrnehmung und Relevanz der MitspielerInnen sowie der Bedeutung der Auftritte, hierbei speziell der Publikumsrelevanz, und letztendlich dem Transfer der Erfahrungen in den Alltag, vermuten.

Um diese Hypothese an den Daten zu verifizieren wurden auf Basis der Codes und Kategorien aus dem offenen Kodieren fünf entsprechende Kategorien entwickelt.

Im ersten Schritt werden die jeweiligen Kategorien entlang der Personen vorgestellt. Ein Rückbezug zwischen dem Motiv und den Erfahrungen, die unter der entsprechenden Kategorie versammelt sind, wird herausgearbeitet.

Im zweiten Schritt wurden die einzelnen Fälle entlang der Kategorien kontrastiert wobei sich die Motivation als `roter Faden´ durch alle Kategorien hindurch zieht.

6.8 Introspektion der Untersuchung

Wie sich in dem dargestellten methodischen Vorgehen der Auswertung spiegelt, war es mir aufgrund meiner Unerfahrenheit nicht ohne weiteres möglich, ein dem Gegenstand angemessenes Auswertungsverfahren zu entwickeln und anzuwenden.

Ein Großteil der Reflexion über mein methodisches Vorgehen ist bereits zum besseren Verständnis meiner Auswertung in die Explikation eingeflossen.

Als besonders hilfreiches und weiterbringendes Modell erlebte ich das Kodierparadigma, daß mir eine Orientierungsrahmen bot, um das komplexe Datenmaterial zu sortieren und integrieren.

Als problematisch erscheint mir hingegen, die Auswahl der als zentral erachteten Kategorien intersubjektiv nachvollziehbar zu machen, da sie meiner Einschätzung nach auch auf intuitiven Prozessen beruht. So bleiben auch STRAUSS & CORBIN in ihrer Darstellung der Entdeckung wichtiger Kategorien nebulös und formulieren wage, daß zentrale Kategorien aus den Daten `auftauchen´. Was genau dieses `Auftauchen´ bewirkt, bleibt unklar.

Hier komme ich auf LAMNEK zurück, der darauf verweist, daß nach dem interpretativen Paradigma das Wissen um die Regeln der Auswertung ein implizites und dem/ der AnwenderIn nicht vollständig bewußtes ist.⁴⁹⁰

In der vorliegenden Untersuchung wurde die Wirkung der theaterpädagogischen Interventionen des Spielleiters, sowie gruppenspezifische Prozesse nicht berücksichtigt. Andreas, Christiane und Wolfgang beziehen sich in ihren Interviews an mehreren Stellen explizit auf den vom Kursleiter vermittelten Ansatz des Improtheaters. Da Erfahrungen subjektiv sind und somit im Zusammenhang mit der lebensgeschichtlichen Entwicklung des Individuums und seiner gegenwärtigen Lebenssituation stehen, hätte dieser Aspekt stärker berücksichtigt werden müssen. Auch die unterschiedlich lange bzw. intensive Spieldauer der Einzelnen wurde nur teilweise in die Auswertung einbezogen. Dies und meine persönliche Verwicklung mit dem Thema und den InterviewpartnerInnen, die ich im nachfolgenden näher betrachten werde, sind als Schwachpunkte der Untersuchung zu sehen.

Deutete sich in der Reflexion der Interviewdurchführung bereits an, daß die private Bekanntschaft mit den InterviewpartnerInnen bezüglich der Datenerhebung nicht nur von Vorteil ist, empfand ich dies während der Auswertung des Materials als problematisch und hemmend.

So sah ich mich nicht nur mit dem Problem konfrontiert, meine eigenen Erfahrungen im Improvisationstheater und mein durch Literaturstudium erworbenes Wissen sondern auch mein persönliches Bild, daß ich aufgrund des persönlichen Kontaktes von der jeweiligen Person hatte, in der ersten Phase der Auswertung soweit zurückzustellen, daß ich mich auf die subjektive Perspektive des/ der InformantIn einlassen konnte.

Begleitet wurde der gesamte Auswertungsprozeß von der Angst, den Personen nicht gerecht zu werden, sie zu kritisieren oder sie einer Entblößung preiszugeben.

Der persönliche Kontakt erwies sich also für mich als hinderlich, eine Distanz zu dem Untersuchungsmaterial einzunehmen.

Als weiteres Hemmnis entpuppte sich meine eigene Begeisterung für das Improvisationstheater, die es mir erschwerte, den Untersuchungsgegenstand objektiv zu betrachten. Durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Interviews setzte eine verstärkte Reflexion über meine eigenen Erfahrungen mit dem Improvisationstheater ein, so daß ich achtsam sein mußte, um meine Erfahrung nicht auf die Interviews zu projizieren.

⁴⁹⁰ vgl. 6.2 Grundgedanken der qualitativen Sozialforschung;

Dies gelang mir besser, nachdem ich beschloß, mein aktives Improspielen vorübergehend einzustellen.⁴⁹¹

Dennoch ist es mir wahrscheinlich nicht immer gelungen, das Material nüchtern und objektiv zu betrachten und entsprechend auszuwerten.

Als äußerst hilfreich erwiesen sich Diskussionen über das Material im Rahmen des DiplomantInnen-Colloquiums, sowie mit KommilitonInnen und Freunden. Interessanterweise verhalf mir der Austausch mit Menschen, die nicht in den Untersuchungsprozeß involviert waren und daher die emotionale Distanz zu dem Thema einnahmen, zu neuen Impulsen und Perspektivenwechsel.

⁴⁹¹ Ein weiterer Grund für die Unterbrechung meines aktiven Spielens war auch die Tatsache, daß sich ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema dieser Arbeit auf mein eigenes, spontanes Spiel ungünstig auswirkte. Ich war während des Improvisierens nicht mehr *im Moment*, sondern beständig mit der Reflexion des Spielgeschehens beschäftigt.

7. Untersuchung des psychosozialen Erfahrungspotentials im Improvisationstheater - Auswertung

In diesem Kapitel werden zunächst die Fallanalysen entlang der entwickelten Kategorien vorgestellt. Daran schließt sich eine Kontrastierung der Interviews, das Resümee sowie ein Ausblick an.

7.1 Darstellung der Einzelfallauswertung

Zur Erhellung des methodischen Vorgehens siehe 6.7 Explikation der Auswertung

7.1.2 Andreas "Grad durch's Improspielen sind mir ganz viele Wege aufgezeigt worden"

Sampling

Andreas war zum Zeitpunkt des Interviews 34 Jahre alt und arbeitete auf dem Bau. Er ist gelernter Maschinenschlosser. Improvisationstheater spielt er seit ca. 2,5 Jahren.

Andreas erschien aus folgenden Gründen als Interviewpartner sehr geeignet:

Während seiner Zeit als Improvisationsspieler trainierte er zwischenzeitlich bis zu dreimal in der Woche und war gemeinsam mit Kathrin, Christiane und mir Mitglied einer Improvisationstheatergruppe, die regelmäßig auftrat. Er hat somit eine große praktische Erfahrung im Improspielen.

Andreas verfügt über eine hohe Explorationsfähigkeit. Während der ersten Zeit seines Improvisationsspielens befand sich Andreas noch in Therapie und hatte in diesem Rahmen die Möglichkeit, seine Erfahrungen zu reflektieren

Da ich Andreas Entwicklung während der letzten zweieinhalb Jahre durch unser gemeinsames Improspielen und in vielen privaten Gesprächen mit verfolgen habe, konnte ich eine hohe Intensität seiner im Impro erlebten Erfahrungen vermuten.

Zudem besteht ein guter Kontakt zwischen Andreas und mir, was auf eine offene Gesprächsführung hoffen ließt.

"Impro ist Freiheit"

Im Rahmen des Interviews erzählt Andreas, daß bei ihm während des Improspiels eine *"totale Veränderung"* (48f) stattfindet, weil, wie er sagt, Improtheater *"eben so UNGEZWUNGEN ist"*. (48)

Er berichtet an anderer Stelle des Interviews, daß er im Gegensatz zum Alltag auf der Bühne⁴⁹² seinen *"inneren Zensor"* (157) weniger stark wahrnimmt. Dieser Zustand der verminderten Selbstzensur, der auf einen von Kreativität und Spontanität bestimmten Zustand⁴⁹³ verweist, mag eine Ursache für das von Andreas geschilderte Gefühl, *"wirklich authentisch auf der Bühne zu stehen, ohne sich verstellen zu müssen"* (66-68) sein.

Die Frage, ob er sich im Improvisationstheater authentischer verhalten könne, als ihm im Alltag möglich ist, bejaht er entschieden. Der von mir eingebrachte Begriff "authentisch", wurde im Verlauf des Interviews von Andreas mehrfach aufgegriffen.

An anderer Stelle des Interviews erklärt Andreas, daß er am Improtheater schätzt, *"nich nur vorgegebenen Dinge zu folgen, sondern diese Dinge auch verwerfen zu können, ohne daß einem jetzt wirklich was passiert."* (38-40) Es ist denkbar, daß dieses von Andreas zum Ausdruck gebrachte Gefühl, frei von der Angst vor möglichen Sanktionen durch die MitspielerInnen oder die Spielleitung handeln zu können, einer der Eckpfeiler ist, auf denen sich das Improtheater für Andreas zu einem sicheren Raum⁴⁹⁴ konstituiert, innerhalb dessen er sich, seiner Wahrnehmung nach, authentisch verhalten kann.

Das hier als Authentizität bezeichnete Gefühl, bringt Andreas in seiner Beschreibung der Verwandlung, die er während des Improspiels empfindet, folgendermaßen zum Ausdruck: *"(...) Für mich persönlich, ich kann für mich ICH sein. (--). Ohne mich jetzt verstellen zu MÜSSEN."* (52f) Im Gegensatz dazu verspürt Andreas im Alltag, wie er sagt, häufig den Druck, sich Vorgesetzten, Bekannten und Verwandten gegenüber *"opportun"* (54) verhalten zu müssen, weil er ihnen *"auf irgendeine Art und Weise nicht zu nahe treten (-) möchte oder weh tun möchte."* (55f)

Im Impro habe er dieses Gefühl nicht.

⁴⁹² 'Auf der Bühne stehen' bedeutet im Rahmen des Improtheaters nicht zwangsläufig eine Aufführung. Es kann damit auch eine Probensituation angesprochen werden, die durch die Zuschauenden durchaus als aufführungsähnlich empfundene Momente beinhalten kann.

⁴⁹³ Vgl. dazu **1.3**.

⁴⁹⁴ Die Bezeichnung 'sicherer Raum' ist in dieser Arbeit in Anlehnung an ROGERSs Begriff der "Psychologischen Sicherheit" zu verstehen. Grundvoraussetzung für die psychologische Sicherheit im Sinne ROGERSs ist ein wertungsfreier Raum, in dem sich das Individuum, unabhängig von seinem Verhalten und Äußerungen, anerkannt

"Da kann ich völlig frei agieren. (-) Ohne Angst zu haben, mein Gegenüber oder mein Mitspieler nimmt das persönlich." (57f) Seiner Ansicht nach "tut man daher auch mit Sicherheit ein paar Sachen (--) auf der Bühne, die man im Alltag nicht tun würde." (160f)

Im Vergleich zum Alltag, im speziellen zu Situationen, in denen Andreas, seiner Schilderung nach, *"in großen Gruppen irgendwelche Gespräche"* (47) führe, könne er sich innerhalb des Improtheaters *"wesentlich lockerer"* (46) bewegen, *"der ganze Alltag (fällt, P. D.) ab"*. (45) Das Improvisationstheater biete Andreas offensichtlich eine Entspannung vom Alltag. Der Grund dafür ist, so betont er, daß Improtheater *"so UNGEZWUNGEN ist"*. (48)

Die von ihm genannte Ungezwungenheit bedeute für Andreas, wie er ausführt, daß er im Improtheater frei von der Angst, MitspielerInnen persönlich zu kränken, oder von dem Druck, sich seinem Vorgesetzten unterordnen zu müssen, agieren kann. Wie er diese Freiheit innerhalb der fiktiven Realität des Spiels nutzt, wird in Andreas Antwort auf die Frage, ob er auf der Bühne jemals etwas getan habe, was er im Alltag nicht tun würde, deutlich: *"(---) Ich denke eher nicht. (Lacht, beide lachen) Also (-) naja, eben dieses (-) dieses, doch ja! Diese freie Aussprechen (-), was in dem Moment oder in der Situation (--) Dieses frei Aussprechen von Gedanken. (-) Ohne, ohne jetzt so (-) den inneren Zensor zu haben."* (152-155)

Auf die Frage, ob er die Minimierung des inneren Zensors als Freiheit empfindet, erwidert Andreas prompt: *"Impro IST Freiheit!"* (164) Hieraus läßt sich vermuten, daß neben der Freiheit, die der fiktive Raum des Improtheaters bietet, der Aspekt der Spontanität einen wichtigen Beitrag zu der als authentisch empfundenen Selbstdarstellung leistet.

In spontanen Momenten sind die bewußten Denk- und Kontrollprozesse inaktiv⁴⁹⁵, so daß das Individuum frei von Konventionen im eigenen Denken, von eigenen Blockaden und Ängsten, zu agieren vermag. Ein Zulassen dieser Spontanität kann einem Menschen ermöglichen, sich selbst besser kennen und akzeptieren zu lernen. Dies wiederum ist der Weg zu einer größeren Authentizität der eigenen Person.⁴⁹⁶

Eine möglicherweise aus diesen Erfahrungen resultierende Konsequenz kommt in Andreas Alltag zum Tragen. *"... ich hab schon bemerkt, daß es manchmal oder OFT gar nicht so schlimm ist (--) oder zum Nachteil sein kann, wenn man sagt, was man denkt. (--) Also*

fühlt. Ein solcher Raum ermöglicht es dem Individuum, sich spontan und authentisch zu verhalten, ohne durch die Angst von negativer Beurteilung gehemmt zu werden. Vgl. ROGERS 1961

⁴⁹⁵ Vgl. DORSCH 1970, 817

man kann, also meine Erfahrung ist, daß man ruhig mal aussprechen kann (-) was man denkt. Und das würd ich in der Zwischenzeit schon (-) ein bisschen als Fähigkeit sehn." (212-15)

Flexibilisierung der eigenen Person

Andreas wählte bewußt einen Kurs im Improvisationstheater in der Annahmen dabei für sich und seine *"persönliche Entwicklung am meisten"* (16) profitieren zu können.

Im Verlauf des Interviews kristallisiert sich heraus, was er damit verbindet. Neben dem Aspekt, mit der Teilnahme an dem Improvisationstheaterkurs eine Therapieaufgabe zu erfüllen, setzte er sich das persönliche Ziel, flexibler und spontaner in seinem Denken und Handeln zu werden. Er berichtet, ein Bekannter habe ihn als *"total hart, eingefahrn, unflexibel"* (20f) wahrgenommen und ihn daher zum Improvisationstheater spielen geraten. Diese Einschätzung seiner Person scheint Andreas sehr ernstgenommen zu haben, denn er beschreibt seine Person zu Beginn seines Improtheaterspielens mit ähnlichen Worten: *"dieses unnachgiebige, diese eingefahrene, nicht flexibel sein, ..."* (80) Darüber hinaus sei er früher, wie er sagt, ein *"sehr kontrollierter Mensch"* (90f) gewesen, habe einen *"Kontrollzwang"* (96) gehabt.

An anderer Stelle wird deutlich, daß sich dies vermutlich auch in seiner Körperhaltung widerspiegelte. Er selbst beschreibt sich zu dem Zeitpunkt, als er mit Improvisationstheater spielen begann, als *"körperlich noch sehr hart. Sehr steif, (-) und irgendwie noch kantig massig, UNNACHGIBICH, auch in meiner Körperhaltung."* (200f)

Möglicherweise wirkt sich die, bereits beschriebene, Freiheit, welche Andreas in der Als-Ob-Realität des Improtheaters erlebt, begünstigend auf die Flexibilisierung seiner Person aus. Diese von ihm empfundene Freiheit ermöglicht es ihm, das Improtheater als Raum zu nutzen, um spontan und authentisch zu handeln, neue Verhaltensweisen auszuprobieren und in für ihn unbekannte Rollen zu schlüpfen.⁴⁹⁷

Das Gefühl der Sicherheit resultiert offenbar auch aus der Erfahrung, im Improvisationstheater *"eigentlich nichts falsch machen"* zu können. (252) Den Ursprung diese Erfahrung erklärt Andreas mit dem Umgang des Kursleiters mit Diskussionen innerhalb

⁴⁹⁶ Vgl. dazu 5.8 und 1.4

⁴⁹⁷ Ich erinnere an JOHNSTONE, der eine wertfreie Atmosphäre als Vorbedingung für kreative Prozesse nennt. JOHNSTONE 1993, 201

der Gruppe über Probleme im Zusammenspiel, in der sich die Botschaft JOHNSTONES⁴⁹⁸ wiederfindet. *"Nee, das (das nicht funktionierende Zusammenspiel, P. D.) liegt nicht an DEM, sondern das liegt an DIR. Er hat (-) keine verrückten Ideen, sondern Du bist nicht in der Lage, seinen verrückten Ideen zuzufolgen."* (256-58)

Diese Haltung ist nicht nur ein Appell an Toleranz und Empathie im Spiel, sondern impliziert gleichzeitig, daß im Improtheater jedes Spielangebot willkommen und wert ist, aufgegriffen und ausgespielt zu werden. Vor diesem Hintergrund ist es Andreas offenkundig möglich, das seiner Meinung nach von ihm im Alltag erwünschte Verhalten abzulegen und *"frei"* (57), also spontan zu *"agieren"* (57), da er im Improtheater einen wert- und sanktionsfreien Raum entdeckt.

Die Wiederentdeckung seiner Fähigkeit zum spontanen, flexiblen Handeln verleiht Andreas ein Gefühl der Authentizität.⁴⁹⁹ Diese Veränderung, die er, wie er sagt, bei sich selbst festgestellt hat, führt Andreas weiter aus, als er nach einem besonders positiven Ereignis im Improvisationstheater gefragt wird: *"Also auf (-) auf eine Frage oder eine Vorgabe eben (--) total unterschiedlich reagieren zu können, total (-) flexibel sein zu müssen. In Anführungsstrichen."* (35-38)

Er beschreibt hier zum einem die Veränderung, die er an sich wahrgenommen hat, nämlich innerhalb des Improtheaters *"unterschiedlich reagieren zu können"*. (37) Zum Anderen erwähnt er, durch was diese Veränderung ausgelöst bzw. begünstigt wurde: durch verschiedene Techniken wird im Improvisationstheater bei den SpielerInnen die Fähigkeit trainiert, flexibel und spontan und dennoch angemessen auf die Spielsituationen reagieren zu können.⁵⁰⁰

Darüber hinaus ermöglicht ihm die Freiheit, *"nich nur vorgegebenen Dinge zuzufolgen, sondern diese Dinge auch verwerfen zu können, ohne das einem (-) jetzt wirklich was passiert"* (39f), innerhalb des Improtheaters flexibel zu handeln.

Auf die Frage, wo für ihn die Hauptfaszination des Improtheater liegt, erwidert Andreas, es sei die Spontanität, die *"Vielseitigkeit"* (24) der Figuren, sowie *"das Nichtvorbestimmte, was passiert oder was passieren kann"*. (25f) Durch die Unvorhersehbarkeit des Geschehens müssen die SpielerInnen nahezu zwangsläufig spontan handeln, da keine Planung möglich

⁴⁹⁸ Vgl. dazu 2.6

⁴⁹⁹ Vgl. dazu 5.6 und 5.8

⁵⁰⁰ Vgl. dazu Kapitel 2 "Improvisationstechniken- und formate"

ist. Dies erweist sich als begünstigend auf das von Andreas angestrebte Ziel, eine Flexibilisierung seiner Person zu erreichen.

Gefragt, ob er spezielle Figuren mit Vorliebe im Improtheater verkörpert, erwidert er, dies habe sich im Laufe der Zeit verändert. Auch sein Rollenrepertoire habe sich durch das Erlernen des Tiefstatus erweitert. *"Ich kann, ich MUß eigentlich sagen, ich spiel jede Rolle gerne."* (83) Eine Einschränkung macht er hinsichtlich von Hochstatusfiguren, da er, wie er sagt, Hochstatus *"nicht mehr so"* (85) mag. Andreas nutzt also neben dem Aspekt der Spontaneität, die Möglichkeit des Improtheaters, innerhalb kurzer Zeit in unterschiedliche Figuren zu schlüpfen, was wiederum eine Flexibilität der eigenen Person voraussetzt, aber auch die Fähigkeit zur Rollenübernahme⁵⁰¹ schult.

Andreas sagt über sich selbst: *"Ja, also ich bin durch's Impro mit Sicherheit wesentlich flexibler geworden."* (231f) Zur Illustration seiner Entwicklung zieht er seinen "beruflichen Werdegang" (232) heran. *"Also da kann ich sagen, (-) grad durchs Impro (-) äh, sind mir ganz viele Wege aufgezeigt (-) worden (-). Das wenn das eine nicht klappt (-) das andere klappen kann. (--) Und (-) was meine berufliche (lacht) Laufbahn in den letzten anderthalb Jahren betrifft oder zwei Jahr ´n, ich war über Gärtner, Altenbetreuer, auf ´m Kinderspielplatz tätig. Jetzt bin ich Bauarbeiter. (-) Also, (lacht), ich äh, nehm´ einfach die Veränderungen die jetzt in mein Leben treten, versuch ich einfach positiv zu sehn. (--) Wenn ich als, für mich, erstmal war ´s ein Abstieg vom Kinderspielplatz, vom Abenteuerspielplatz, ja, in die Baubranche zu gehen. Weil eben andere Umgangssprache (-) äh herrscht und, und, und. Nun hab ich da aber auch ´n Weg für mich gefunden, damit (-) einigermaßen glücklich zu sein. Weil ich seh´ diesen Job jetzt einfach von der sportlichen Seite (lacht). Äh, positiv eben, ne?"* (233-43)

Starken Einfluß auf diese Entwicklung habe auch, wie er sagt, die oben dargestellte Botschaft des Kursleiters, es gäbe keine verrückten Ideen, sondern man selbst wäre nur nicht in der Lage, scheinbar `verrückten Ideen´ des Gegenüber zuzufolgen, gehabt. Diese hat Andreas so verinnerlicht, daß sie, sehr personenspezifisch, Einfluß auf sein Verhalten im Alltag nimmt: *"Also, äh, so seh´ ich des jetzt auch im Leben. (--) Wenn irgendwas KOMISCHES von mir verlangt wird, dann (-) in der Regel tu ich´s einfach. Ob ich dem jetzt folgen kann oder nicht "* (beide lachen), *" Ich tu´s erstmal und dann äh (--) meistens kommt was positives raus. ... Man muß nicht immer alles verstehn. (-) Man muß vieles machen und das Verstehen kommt hinterher erst."* (258-65)

⁵⁰¹ Vgl. dazu 4.2

Auch der von ihm erwähnte Kontrollzwang habe sich *"total zum Positiven gewendet"* (96f) seit er Impro spielt. In der Zwischenzeit sei er in der Lage seinen *"Bedürfnissen nachzugeben"*. (92) Andreas empfindet dies als *"sehr positiv. So jetzt rein vom, also vom ganzheitlichen Körpergefühl."* (93) Diese Veränderung wurde ihm auch während der Therapiezeit durch sein soziales Umfeld bestätigt. *"Das hat zwar vier, fünf, sechs Monate gedauert (-) bis dann auch Andere wahrgenommen haben: `Moment, da tut sich ja ganz viel durch dieses Improspielen!` Also auch das, diese ganze körperliche Starrheit hat sich (-) meiner Meinung nach in `s Positive gewendet."* (204-08)

Die von Andreas durchlaufene Entwicklung spricht für ein gestärktes Vertrauen in die eigene Spontanität und Intuition⁵⁰². Er ist nicht nur in der Lage auf Neues zu reagieren, sondern kann einschneidende Veränderungen in seinem Leben akzeptieren, indem er ihnen eine positive Seite abgewinnt. Darüber hinaus vermag er sich auf Situationen einzulassen, deren Sinngehalt sich ihm erst im nachhinein erschließt. Dies spricht nicht nur für ein großes Vertrauen in die eigene Intuition⁵⁰³, sondern auch für das Vertrauen in das Wohlwollen seiner Mitmenschen.

Eingestehen von Schwächen

Andreas berichtet, er habe zu Beginn seiner Zeit als Improvisationstheaterspieler *"unheimlich viel Hochstatus gespielt"* (79) und erst im Laufe der Zeit das Spielen von Tiefstatusfiguren erlernt. *"Das war (--) das einfachste der Welt für mich, `nen Hochstatus zu spielen: `Hier bin ich, das kann ich, das mach ich!` (--) Und den anderen mehr oder weniger (-) nieder zu spielen, ne?"* (175-77)

Während des Spielens habe er feststellen müssen, daß sein Gegenüber *"mindestens genauso gut"* (178) wie er selbst ist. Andreas schildert, wie er in einem Statuswettkampf⁵⁰⁴ seinen bisher unanfechtbar geglaubten Hochstatus nicht behaupten können. Bei Übungen dieser Art habe er *"quasi regelmäßig verloren"*. (190)

⁵⁰² Vgl. dazu 5.8, wonach unter Vertrauen in die *eigene Spontanität und Intuition* "die alltagsübergreifende Fähigkeit" verstanden wird, "auf Neues angemessen zu reagieren, Veränderungen akzeptieren zu können und nicht in Routine zu verharren" (KRUSE 1997, 45)

⁵⁰³ Vgl. 1.3.4, wonach *Intuition* als die Fähigkeit, "sichere Entscheidungen bei limitierter Information und Unsicherheit über logische Zusammenhänge zu treffen." definiert wurde. (KRUSE 1997, 22)

⁵⁰⁴ In dem von Andreas geschilderten Statuswettkampf spielten beide Spieler Hochstatusfiguren und ringen dabei, wer von beiden zuerst eine Brücke passieren darf. Dies kann beispielsweise so aussehen: *"Lassen Sie mich rüber, verdammt, ich muß zu einem wichtigen Termin!" "Ha, ich, ich verbitte mir diesen Tonfall! Ich habe eine wichtige Mission zu erfüllen!" "Und ich bin Ärztin und muß ein Menschenleben retten!" "Ein Menschenleben? Ha! Ich bin Geheimagent und muß eine Präparat überbringen, daß die Erde vor der baldigen Zerstörung retten wird!" " Aha! Und ich bin die Ärztin des Menschen, der dieses Präparat einsetzen soll. Wenn er stirbt, tragen Sie die Schuld!"*

Dies habe ihn, *"schon sehr irritiert. Einfach nicht so wortgewaltig oder wortgewand zu sein, wie der Andre oder nicht so kreative Ideen zu haben, wie der Andere. (--) Das hat mich zum Teil auch ein bisschen gehemmt."* (191-93)

Nachdem ich den Gedanken äußerte, daß meinem Eindruck nach eine Verbindung zwischen Hochstatus und `Kontrolle behalten` besteht⁵⁰⁵, bestätigt Andreas dies. Er greift nach kurzem abwägen den Begriff `Kontrolle` auf, um die Beschreibung seine Person zur Anfangszeiten seines Improspiel weiter auszuführen und von seinem bereits erläuterten *"Kontrollzwang"* (96) zu erzählen. Andreas selbst belegt den Begriff Hochstatusspieler mit den Eigenschaften, mit denen er seine Person zu dem Beginn seines Improvisationsspiels charakterisiert. *"Einfach dieses (-) unnachgiebige, diese eingefahrene, nicht flexibel sein, das entspricht einem Hochstatusspieler, ne?"* (80f)

Die von Andreas als Niederlagen empfundenen Statuswettkämpfe wirken wie Schlüsselerlebnisse, die einen inneren Prozeß bei ihm initiiert haben. So erscheint das Hochstatusverhalten bei Andreas als ein einseitig habitualisiertes Verhalten, welches ihm bisher ein größtmögliches Gefühl von Sicherheit bot, ihm sogar ein Gefühl der Überlegenheit vermittelte.

Dieses `Schutzschild` erfüllte sicherlich insbesondere in der Lebensphase während Andreas akuter Drogenabhängigkeit eine wichtige Aufgabe. Mit dem Hintergrund der stationären Therapie und dem Aussteigen aus der Sucht, also eine massive Veränderung und Verbesserung seiner Lebenssituation, war es ihm möglich, dieses starren Verhalten abzulegen. Wie bereits dargestellt, entschied sich Andreas unter anderem zum Improtheaterspielen, um eine Erweiterung seines Verhaltensspielraums zu erreichen.

Die Funktionstüchtigkeit dieses eingefahrenen Verhaltens scheint durch die Erfahrung, in den Statuswettkämpfen auch in dem unerschütterlich geglaubten Hochstatusverhalten nicht unangreifbar zu sein, einen Riß bekommen zu haben.

Er selbst spricht davon, den Ausgang der Statuskämpfe *"nicht als Schwäche, sondern eher als Niederlage"* (183f) empfunden zu haben, was auf einen `Kampf` hinweist, indem er um die Behauptung seines höheren Status gerungen haben mag. Da sein bisheriges Selbstbild in Frage gestellt wurde, ist das Gefühl der Irritation, was er zunächst empfand, verständlich. Andreas war offenbar gezwungen, sich selbst Schwachpunkte einzugestehen.

⁵⁰⁵ Wie unter 2.5 ausgeführt, verweist JOHNSTONE darauf, daß HochstaturexpertInnen, der unbewußten Intention den Verlauf der Szene kontrollieren zu wollen, folgend, eher dazu neigen, Angebote ihrer MitspielerInnen zu blockieren. Vgl. auch JOHNSTONE 1995, 168

"Und dann aber während dem Spiel festzustellen: 'Der Andere ist mindestens genauso gut wie du.' Da hab ich dann eher (--) Da hab ich das erste Mal gemerkt: 'Momentmal! Ich habe Schwächen!'" (177-80)

Spricht er anfangs noch davon *"den anderen mehr oder weniger nieder zu spielen"* (177), war er nun gezwungen, sein Gegenüber wahrzunehmen und sich mit ihm/ ihr zu vergleichen. Er muß sich eingestehen, daß diese/r manches eben so gut oder besser kann als er und ist zunächst verunsichert und irritiert. Letztendlich scheint er aber aus den sozialen Erfahrungen mit den Mitspielerinnen Erkenntnisse über seine Person gewonnen zu haben, die er nutzt, um sein verzerrtes Selbstbild zu korrigieren.

Die Konsequenzen dieser Erfahrung gingen über den Kontext des Improvisationstheaters hinaus und nahmen, wie er sagt, wesentlich Einfluß auf seine Selbstwahrnehmung.

"Ja. Also ich persönlich hab (-) einen anderen Bezug zu mir bekommen. Einfach auch ehm, (-) eingestehn (-) zu MÜSSEN: ich habe auch Schwächen, ich kann nicht alles (-) gut, ich, hab ich vorher schon erwähnt, bin nicht das Non - Plus- Ultra (-) Einfach, (-) ja, es hat (-) ne grosse Veränderung stattgefunden." (166-69)

Erfahrungen durch das Erlernen des Tiefstatus

Das Eingestehen von Schwächen führt zu einem veränderten Selbstbild. Andreas habe, wie er berichtet, im Laufe der Zeit im Improtheater gelernt, Tiefstatus zu spielen.

Andreas erzählt im Verlauf des Interviews, daß er, jede Rolle gerne spielt, allerdings Hochstatus nicht mehr mag, obwohl er Hochstatusfiguren *"sicherlich auch noch spielen könnte"*. (87f) Zu Beginn seiner Zeit als Improvisationsspieler habe er *"unheimlich viel Hochstatus gespielt"*. (78f) Dies habe auch sein Therapieverlauf *"widergespiegelt"*. (79f) *"Einfach diese (-) unnachgiebige, diese eingefahrene, nicht flexibel sein, das entspricht einem Hochstatusspieler, ne? (-) Und das hat sich im Laufe, je länger ich Impro spielte, ähm, hat sich das verändert. Ich war in der Lage auch Tiefstatus zu spielen..." (80-83)*

Andreas bringt an dieser Stelle des Interviews den Prozeß seiner persönlichen Veränderung mit dem Erlernen des Tiefstatus in Verbindung. Gefragt, wieso er Hochstatusrollen nicht mehr gerne spiele, erklärt Andreas: *" (--) HM, das hat ganz viel (-) damit zu tun, (-) ehm, ich denk einfach, ja, ein Mensch der Schwächen hat und sie auch zeigen kann, (-) viel besser (--) klar kommt. Wenn ich im Gespräch mit anderen (--) sei es mit äh, im*

Arbeitsleben, also wenn ich immer nur den Anspruch an mich hab, das Non-Plus-Ultra zu sein und immer perfekt zu sein, ähm (-) verliert man ganz viel von seiner weichen Seite auch." (99-103)

Andreas füllt beide Begriffe, 'Hoch- und Tiefstatus', mit Eigenschaften, die aus Erfahrungen seines Lebens, seiner Selbstwahrnehmung entstammen. Dies deutet an, wie bedeutsam das Thema Status innerhalb des Improtheaters für ihn gewesen sein muß. Im Rahmen des Interviews bemerkt Andreas, daß das Thema Status in einem von ihm belegten Improvisationskurs sehr intensiv behandelt wurde.

Aber auch das Improvisationstheater spielen an sich ist für Andreas von großer Bedeutung, da er zunächst zur Erfüllung einer Therapieaufgabe einen Improvisationstheaterkurs belegt und damit darüber hinaus das persönliche Ziel, spontaner und flexibler zu werden, verbindet.

Im Verlauf des Interviews sagt er über die Bedeutung des Improtheaterspiels für seine Person: *"Für mich hing halt durch dieses Improspielen, das war unheimlich exist..., existentiell für mich. Wo ich einfach wußte, da hängt ganz viel dran. Auch für meine Zukunft."* (355-57) Daher habe er es *"sehr ernst genommen"*, *"manchmal (-) wahrscheinlich auch zu ernst."* (359f) Um die Bedeutung des Improvisationstheaters für ihn zu unterstreichen, grenzt er diese von seinen Erfahrungen im Schultheater ab, daß er *"damals auch überhaupt nicht ernst genommen"* habe. (353f) *"Aber jetzt als (Bühnen, P. D.) Erfahrung oder so (-) äh, kann ich das nicht, würd ich das nicht behaupten."* (353f)

Daß Andreas sich zu Beginn seines Improspiels in therapeutischer Behandlung befand, läßt die Vermutung zu, daß er die im Improtheater gemachten Erfahrungen im therapeutischen Kontext reflektieren und aufarbeiten konnte. Seine Aussage, der Therapieverlauf hätte seine theatrale Entwicklung vom ausgesprochenen Hoch- zum Tiefstatusspieler widerspiegelt, stützt diese Annahme.

Bei der Frage, ob er von speziellen Improtechniken im Alltag profitiere, kommt Andreas wieder auf den Tiefstatus zu sprechen.

"... Wenn man den Tiefstatus (l. lacht) A: spielt. (beide lachen). Also, man kommt einfach besser durch, ne? Also diese Nachgeben, auch in Gesprächen oder Konflikten. (-) Man hat mehr Möglichkeiten (-) zu agieren. (--) Deswegen ist der Tiefstatus eigentlich (-) der bessere Status, weil (-), wenn man diesen Tiefstatus auch im Leben spielt, hat man einfach mehr (-) Möglichkeiten flexibel zu handeln. Äh, währenddessen, wenn ich jetzt (-) mit dem

Hochstatus durchs Leben lauf, bin ich ja eingefahrn, bin ich eingeeengt in´ner (--) bestimmten Kategorie (--) und bin ich aber in der Lage auch nachzugeben, was dieser (-) Tiefstatus für mich beinhaltet, äh, kann ich einfach flexibler sein. Das heißt aber nicht wiederum mich klein zu machen." (282-92)

Wie bereits dargestellt, belegt Andreas den aus dem Improtheater entlehnten Begriff `Hochstatus´ mit Eigenschaften, die er zu Charakterisierung seiner Person zu Beginn des Improspiels benutzt. Den Gegenpol dazu bildet Andreas Interpretation des `Tiefstatus´, den er mit Eigenschaften besetzt, die er mit der im Improvisationstheater durchlaufenen Veränderung verbindet.

Andreas macht im Improvisationstheater offenbar die Erfahrung, daß er von dem Spielen der Tiefstatusrollen wesentlich mehr für seine persönliche Entwicklung profitieren kann, als vom Verkörpern der Hochstatusfiguren, die seiner Interpretation nach seinem alten Verhaltensschema entsprechen. Im Interviewverlauf macht er deutlich, daß er nicht mehr an sein altes Selbstbild anknüpfen kann und will, daß sich durch eine Panzerung aus perfektionistischer Härte, Kontrolle und Überlegenheitsgefühlen auszeichnete.

"Ja, und das ist das, was ich einfach nicht mehr haben möchte. Deswegen keinen Hochstatus oder STARRE Verhaltensregeln, an die es sich zu halten gilt." (105f) "Einfach weil (-) die Veränderung, die während des Improspiels bei mir stattgefunden hat, hat sich irgendwie so manifestiert, daß ich´s gar nicht mehr so kann. Ich kann diesen Hochstatus nicht mehr so spielen, weil sich dann zuviele `Abers´ in meinem Kopf abspielen". (110-13)

An anderer Stelle des Interviews erklärt Andreas, Tiefstatus habe für ihn *"ganz viel mit Schwäche zu tun"* (297), die er sich früher nicht eingestehen wollen.

"So. Weil ich gedacht hab: `Ich muß mit der Faust auf den Tisch hau´n, dann wird mich der Andere ERNST NEHMEN MÜSSEN!´ So, und durch diesen Tiefstatus hab ich eben gespürt: `Ich muß nicht auf den Tisch haun, sondern ich kann ruhig auch mal nachgeben, kann mir die Sachen anhörn´ (--) und kann auch dementsprechend anders reagieren. Weil ich konnte früher nicht besonders gut zuhörn oder ich war (---). Ich konnte schlecht´ne andere Meinung neben meiner Meinung ertragen." (I: Mhm) "So. Und das kann ich einfach dadurch viel besser." (300-07)

Während Andreas, wie in bereits aufgezeigt, das Unvermögen seinen Hochstatus im Statuswettkampf zu behaupten, wodurch er automatisch in einen tieferen Status als sein Gegenüber rutschte, *"anfängs nicht als Schwäche, sondern als Niederlage"* (183) empfand,

wird an dieser Stelle des Interviews der von ihm durchlaufene Prozeß deutlich. Andreas kann sein früheres eingeschränktes Verhalten, das Beharren auf den höheren Status in diversen Interaktionen, sowohl das Improtheater wie auch den Alltag betreffend, als Schwäche betrachten.

Der von Andreas durchlaufene Prozeß spiegelt sich auch in seinen sozialen Kontakten. Die Menschen begegnen ihm, wie er sagt, *"freundlicher, netter, äh, gesprächsbereiter. ... Klar, sowie es in den Wald ruft, so hallt `s auch hinaus, ne? Einfach freundlicher."* (330-32)

Das Lernen des Tiefstatus und die damit einhergegangenen Erfahrungen innerhalb des Improvisationstheaters führten bei Andreas offenbar nicht nur eine Verbreiterung des Handlungsspektrums, sondern eröffneten ihm auch die Möglichkeit, anderen Menschen offener, toleranter und kompromißbereiter zu begegnen. Sicherlich ist die begleitende Therapiemaßnahme zu berücksichtigen, die wahrscheinlich in einem nicht unerheblichen Maße Einfluß auf Andreas Entwicklung hatte.

Erkenntnisse bei der Übertragung des Tiefstatus auf Mitmenschen

Über eine gewisse Zeit, während der Andreas sich noch in stationärer Therapie befand, sei das Thema Hoch- und Tiefstatus in einem Improkurs sehr intensiv behandelt worden.

Aufgrund der enormen Bedeutung, die dem Improtheaterspielen bei Andreas zukommt, habe er *"das schon sehr ernst genommen, manchmal (-) wahrscheinlich auch zu ernst. Was da von mir verlangt wurde, hab ich dann Eins zu Eins übersetzt, das hat auch nicht immer hingehaun und schon gar nicht (lacht) im Alltag."* (359-62)

Andreas berichtet, offensichtlich etwas peinlich berührt, da er ausdrücklich betont, es sei *"natürlich etwas doof", "Schubladendenken"* (274), gewesen, er habe seine Mitbewohner ihrem Habitus entsprechend in Hoch- und Tiefstatusspieler eingeteilt. *"Hat einer angefangen zu reden"* (lacht, beide lachen) *"da hab ich gedacht: `Oh Gott, jetzt macht der schon wieder den Hochstatus´ oder `Der stapelt wieder tief, aha, der will wieder Mitleid, der will Aufmerksamkeit! ´"*. (274-77) Er sei zunächst, wie er einräumt, nicht von seiner Meinung über diesen Menschen abgewichen, da er vorausgesetzt habe *"der macht das GANZ BEWUßT, so wie im Theaterspielen, GANZ BEWUßT"*. (372)

Andreas berichtet weiter, er habe feststellen müssen, daß diese Einteilung der Menschen in, dem Improtheater entliehenen Begriffen, Hoch- und Tiefstatusspieler, *"nich hingehaun"* (366)

hat. Er gelangt zu der Erkenntnis, daß der Mensch, mit dem er sich in Interaktion befindet, oder den er beobachtet, wie er sagt, *"natürlich auch noch andere Facetten hat"* (368) als die im aktuellen Moment gezeigte bzw. wahrgenommene.

Diese Einsicht läßt sich auf den von ihm durchlaufenen Prozeß zurückführen, in dem er nach Durchbrechen seines eingefahrenen Verhaltensmusters, von ihm mit dem Begriff Hochstatus etikettiert, verschiedene Facetten an sich selbst entdeckte, die er, seiner Darstellung nach, im Tiefstatus zum Ausdruck bringen kann.

Scheitern lernen

Andreas berichtet, er habe sich irrtümlich als Spieler für eine Dreiersynchronisation⁵⁰⁶ gemeldet, die er zuvor noch nie gespielt habe. Nachdem er seinen Irrtum erkannte, habe er von dem Spiel zurücktreten wollen, jedoch habe der Regisseur, wie Andreas erzählt, auf seine Teilnahme an der Dreiersynchronisation bestanden. Er habe dann im Spielen *"alles falsch gemacht, was man falsch machen kann"*. (125)

Andreas betont ausdrücklich den für ihn als positiv wahrgenommenen Ausgang der Situation. *"Und das war (-) absolut positiv, also ist absolut positiv ausgegangen. Hab zwar alles falsch gemacht, was man falsch machen kann bei diesem Spiel, aber das war so (-) der Lacher, also eigentlich wieder total positiv"*. (124-26) Obwohl er die Regeln der Dreiersynchronisation nicht perfekt umsetzen konnte, bzw. eventuell gerade deswegen, war es *"so (-) der Lacher, also eigentlich wieder total positiv"*. (126)

Da ich bei diesem Ereignis selbst anwesend war, weiß ich, daß es sich bei der von Andreas geschilderten Situation um einen Auftritt in kleinem Rahmen, also größtenteils vor FreundInnen und Bekannten, handelt. Hierbei dürfte es sich um Andreas erster Auftritt nach drei bis vier Monaten Improvisationstheater spielen handeln.

Die Auftrittssituation mag ein Grund gewesen sein, weshalb Andreas sich der Spielsituation stellte, da er keine Möglichkeit sah, vor dem Publikum mit dem Kursleiter zu diskutieren. Denkbar ist auch, daß sein Wunsch, eine Flexibilität des eigenen Verhaltens zu erreichen, Einfluß darauf nahm, an dem Spiel teilzunehmen.

⁵⁰⁶ Die "Dreiersynchronisation" wird, wie der/ die LeserIn schon ahnen mag, von drei ImprovisatorInnen gespielt. Dabei synchronisiert SpielerIn A SpielerIn B., diese spricht SpielerIn C., die wiederum SpielerIn A ihre Stimme verleiht. Diese Spiel erfordert auf Grund der zwar leicht zu verstehenden aber nicht einfach umzusetzenden Regeln ein Höchstmaß an Zusammenspiel, da die jeweiligen SprecherInnen die körpersprachlichen Impulse der von ihnen synchronisierten Figur aufgreifen und verbalisieren sollen, während umgekehrt die SpielerInnen, die synchronisiert werden, Mimik und Gestik auf die Impulse der SprecherInnen abstimmen müssen.

Um die Bedeutung dieses Ereignisses für Andreas deutlich zu machen, muß es vor dem Hintergrund seiner Selbstcharakterisierung als eines früher extrem harten, kontrollierten Menschen, der sich selbst keine Schwächen eingestehen konnte, betrachtet werden.

Angesichts dessen ist zu vermuten, daß die Situation während seines ersten Auftrittes mit einem unbekanntem und darüber hinaus noch recht komplizierten Improspiel konfrontiert zu werden, für Andreas keine leichte gewesen sein dürfte. Andreas selbst räumt an anderer Stelle des Interviews ein, das Improtheater eine *"Riesenherausforderung"* (312) für ihn gewesen sei.

Da bei einem Auftritt das Publikum darüber entscheidet, ob eine Szene ein 'Lacher' ist oder nicht, ist anzunehmen, daß Andreas eine äußerst positive Publikumsresonanz in Form von lautstarken Lachen, auf sein Spiel erhielt. Die Erfahrung, vor einem Publikum etwas darzubieten, das nicht perfekt beherrscht wird, etwas zu tun, daß sich der eigenen Kontrolle entzieht und dafür einen tosenden Applaus zu ernten, mag sich stärkend auf Andreas Selbstbewußtsein auswirken haben. Gleichzeitig könnte es für ihn ein Schlüsselerlebnis gewesen sein, in dem er erfuhr, daß auch das Zeigen und Eingestehen von Schwächen Akzeptanz und darüber hinausgehend sogar Beifall erhält.

Vermutlich spendet das Publikum nicht nur für die, manchmal von den SpielerInnen ungeplante Komik, welche die abstrusen Regeln der Improspiele mit sich bringen, Applaus, sondern honoriert gleichermaßen den Mut der SpielerInnen, auf der Bühne an eben diesen Regeln "zu scheitern". Vorbedingung dafür ist jedoch, daß die SpielerInnen mit Spaß und Würde demonstrieren "Seht her, ich habe keine Ahnung was ich hier tue, aber es ist für mich okay! Ich habe Spaß daran!". Wenn die SpielerInnen für das Publikum erkennbar leiden, ihr Scheitern als Entwürdigung und Entblößung empfinden und dies zur Schau stellen, ist das Publikum nahezu gezwungen, mit zu leiden.⁵⁰⁷

Auftritte - "Die Highlights eines jeden Improspielers"

Nach einem Ereignis innerhalb des Improtheaters gefragt, wonach er sich besonders gut gefühlt hat, nennt Andreas *"ganz klar die Auftritte"*. (30) Auf die Nachfrage nach dem Stellenwert, den die Auftritte für ihn einnehmen, antwortete Andreas: *"Einen hohen. Das absolute Highlight eines jeden Improspielers."* (64)

⁵⁰⁷ vgl. hierzu die Ausführung zum Theatersport unter 2.8

In Andreas Beschreibung der Gefühle, die er mit Auftritten "vor fremden Publikum" (29)⁵⁰⁸ verbindet, nennt er als erstes "Applaus" (30) und im Anschluß den Abfall der körperlichen Anspannung, "die im Laufe eines Auftritts anfällt und man dann völlig locker improvisiert." (30-32) An anderer Stelle des Interviews kommt er nochmals auf diesen Punkt zurück: "Man hat `ne total hohe Anspannung vor dem Auftritt (--) auch während des Auftrittes, aber das ändert sich dann bei mir zumindest so in, (-) äh, `die Leichtigkeit des Seins´. Also, (-) einfach wirklich authentisch auf der Bühne zu stehen, ohne sich verstellen zu müssen." (64-68)

Die Metapher `die Leichtigkeit des Seins´, ist für Andreas eine Beschreibung des Gefühls, authentisch und frei von Zwängen durch Verpflichtungen, Konventionen und ohne Konsequenzen für das Handeln, auf der Bühne zu stehen. Ein Zustand, der den Vergleich mit einer gewissen kindlichen Unbefangenheit nahelegt.

Das Feedback des Publikums sei für ihn "total wichtig. Also ein tosender Applaus oder viel Gelächter während eines Auftrittes ist natürlich, äh (-) ein Kick. ... Und setzt jede Menge Adrenalin frei ..." (70-73) Vor dem Hintergrund der von Andreas durchlaufenen Entwicklung betrachtet, wirkt der Applaus des Publikums wie eine positive Bestätigung dieser. Die Auftritte bieten Andreas die Möglichkeit sein im Improtheater erworbenes flexibles und spontanes Handeln, an das er nicht mehr den Anspruch der Perfektion erhebt, darzubieten.

Zu einem späteren Zeitpunkt des Interviews antwortet Andreas auf die Frage, ob er den Vergleich zwischen dem Gefühl während bzw. nach einem Auftritt mit einem `rauschartigen Gefühl´ zutreffend findet, mit "(schmunzelt) JA. Absolut." (222)

Von vielen SpielerInnen wird der Zustand, den sie insbesondere während der Aufführungen erreichen, als `tranceartig´, beschrieben. Das Gefühl in den `Rausch des Spiels´ einzutauchen, mit der dargestellten Figur und der Szene für den Moment des Spielens zu verschmelzen, könnte für Andreas eine Möglichkeit bedeuten, ein nicht substanzgebundenes Rauscherlebnis zu erfahren.

Darauf verweisen auch die von ihm im Kontext der Auftritte verwandten Ausdrücke "ein Kick", "setzt jede Menge Adrenalin frei" (73), "Wird dann Adrenalin freigesetzt oder (-)

⁵⁰⁸ Gemeint sind hier offensichtlich alle öffentlichen Auftritte. Während der Proben stellt ein Teil der MitspielerInnen das Publikum dar.

Glückshormone". (226)⁵⁰⁹ Möglicherweise ist Andreas starke Wahrnehmung des Aufbaus der körperlichen Anspannung vor und dem Abfall dieser während bzw. nach den Auftritten auch in diesem Zusammenhang zu betrachten.

Andreas beschreibt weiter, es sei ein "total (-) ERHABENES Gefühl eigentlich nach `nem gelungenen Auftritt von der Bühne zu gehen, sich umzuzieh'n und dann in das Publikum zu gehen. Also (-) es ist einfach (-) ein (-) ich weiß nich (-). Wird dann Adrenalin freigesetzt oder (-) Glückshormone (-) das ist ein irres Gefühl (-) einfach, ne?" (222-26)

Auffällig erscheint in dieser Interviewpassage das Wort `erhaben', welches Andreas besonders betont. Offenbar verweist dieses Wort daraufhin, daß ihn die erbrachte spielerische Leistung, in der Bewußtheit über seine persönliche Entwicklung, mit Stolz und Selbstzufriedenheit erfüllt.

Körperpanzer

Als Andreas über den Zusammenhang von seiner anfängliche Vorliebe für Hochstatusrollen und seinem *"Kontrollzwang"* (96) berichtet, stellt er im Nachsatz eine Verbindung zu seinem Körpergefühl her.

In einer späteren Passage des Interviews greift er diesen Zusammenhang nochmals auf. Er habe zu Beginn seiner Zeit als Improspieler *"nicht nur gerne diesen Hochstatus gespielt"* (199), sondern er sei *"auch körperlich noch sehr hart"* (199f) gewesen. *"Sehr steif (-) und irgendwie noch kantig, massig, UNACHGIBICH, auch in meiner Körperhaltung."* (200f) Diese habe, wie er weiter ausführt, in einem Zeitraum von vier bis sechs Monaten eine Veränderung durchlaufen, die so sichtbar war, daß sie auch *"die Anderen wahrgenommen haben: `Momentmal, da tut sich ganz viel durch dieses Improspielen. '"* (205f)

Die Bezeichnung `die Anderen' bezieht sich vermutlich auf die MitbewohnerInnen der Therapieeinrichtung.

Im Zusammenhang mit seiner Selbstcharakterisierung als eine Person, die lange Zeit nur schlecht andere Meinungen akzeptieren konnte, gefragt, ob für ihn insbesondere in der Anfangszeit das intensive Zusammenspiel mit den MitspielerInnen eine große

⁵⁰⁹ Eine gründliche Untersuchung der von Andreas im Rahmen des Improtheaters gemachten Erfahrungen vor dem Hintergrund seiner Drogenabhängigkeit wäre sicherlich äußerst interessant. Dies kann jedoch auf Grund des zeitlichen Rahmens, in dem diese kleine Untersuchung durchgeführt wird, nicht realisiert werden. Ich verweise zur Vertiefung des Themas Theater mit ehemals drogenabhängigen Menschen auf das Projekt *"Wilde Bühne. Soziokulturelles Forum für ehemalige Drogenabhängige e. V."*

Herausforderung darstellte, nimmt Andreas in seiner Antwort wieder Bezug auf seine Körperwahrnehmung.

Das Improvisationstheater, und darin mit eingeschlossen das Zusammenspiel mit den MitspielerInnen, sei *"ne Riesenherausforderung"* (312) gewesen, die Andreas anhand seiner körperlichen Befindlichkeit illustriert. Er sei *"nach jedem Kurs"* (314) *"körperlich ganz steif"* (312) und *"total DURCHGESCHWITZT"* (312) gewesen und habe *"regelmäßig Verspannungen am ganzen Rücken"* (315) gehabt. Andreas erklärt die Ursache seiner Verspannungen, die sich, wie er berichtet, nach ca. drei bis fünf Monaten Improvisationstheater gelegt haben, folgendermaßen: *"Weil ich mich irgendwie, naja, schon versucht hab auch darzustellen, aber das war eben noch nicht authentisch, daß war noch nicht ich. So, ich hab schon gemerkt, da wird was von mir verlangt, nämlich, äh, auch `ne Bereitschaft zur Veränderung, (-) die ich versucht hab krampfhaft zu spielen."* (315-19)

Zu Beginn seiner Improzeit beschreibt Andreas sich selbst als sehr unnachgiebig, eingefahren, kontrolliert und unflexibel, was für ihn den Eigenschaften eines Hochstatusspielers entspricht. Ähnliches Vokabular nutzt er zur Beschreibung seiner Körperwahrnehmung zu diesem Zeitpunkt.

Es scheint, als habe sich das Schutzschild an Härte und Kontrolle seiner Persönlichkeit, das in der Zeit seiner akuten Drogenabhängigkeit sicherlich eine lebensnotwendige Funktion erfüllte, auch in einer körperlichen Härte, einer Art Panzer, in seinem Körper manifestiert.

Andreas berichtet, daß sich sein Kontrollzwang durch das Improspielen *"total zum Positiven gewendet"* (96f) habe. Er stellt wiederum eine Rückkopplung zu seiner Körperwahrnehmung her, als er weiter ausführt, er sei nun in der Lage, seinen *"Bedürfnissen nachzugeben. (lacht) (--) So. Das ist eigentlich sehr positiv vom, so vom ganz einheitlichen Körpergefühl."* (92f) An anderer Stelle des Interviews sagt er darüber: *"Also auch das, diese ganze körperliche Starrheit hat sich (-) meiner Meinung nach in `s Positive gewendet."* (206-08) Mit der Auflösung der starren Denk- und Verhaltensstrukturen ist augenscheinlich eine Auflösung der körperlichen Starrheit einhergegangen. Die Korrespondenz zwischen Körperverhalten und Gefühlen wurde bereits im Kapitel 2.5 thematisiert. So wie *"das äussere Verhalten die seelische Stimmung"*⁵¹⁰ bedingt, nimmt die seelische Verfassung Einfluß auf die körperliche.

⁵¹⁰WILLIAM JAMES, zitiert in RELSTAB 2000, 132

Improtheater, daß mitunter körperorientiert arbeitet, kann einen Raum bieten, der es ermöglicht, (wieder) in Kontakt mit dem eigenen Körper zu kommen.

Biographische Einflüsse auf das Spiel

Andreas schildert im Verlauf des Interviews eine Situation die sich während einer Probe ereignet habe, in der das Thema einer Szene "Zuhälterei" und "Kindesmißbrauch" (136f) gewesen sei. *"... Das war eine ganz beschissene (--) Situation. Und da hab ich auch mit jemand zusammengespielt, der si..., der hat in diese Bresche voll reingeschlagen und das war mir irgendwie so unangenehm und ich hab irgendwie immer wieder versucht diese Richtung äh, (- -) zu ändern (-) was mir (-) mehr oder weniger, eher weniger, gelungen ist und da hab ich mich TOTAL unwohl gefühlt. Also da hab ich mich auch peinlich berührt gefühlt und es war (-) unangenehm."* (137-42)

Andreas erzählt, es habe im Anschluß an die Szene ein Austausch mit einer MitspielerIn stattgefunden. *"Und es ging eigentlich alln (-) ähnlich wie mir"* (I: Mhm) *"Es war einfach unangenehm."* (147-49)

Aus Gesprächen, die außerhalb des Interviews stattfanden, ist mir bekannt, daß Andreas während seiner Drogenabhängigkeit in Kontakt mit Prostitution gekommen ist. Er kann offen über seine ehemalige Suchtmittelabhängigkeit sprechen. Seine damalige Verbindung zum Rotlichtmilieu ist für ihn allerdings noch immer schambehaftet, und es fällt ihm schwer, dies als Teil seiner Biographie zu akzeptieren.⁵¹¹

Andreas Strategie innerhalb der von ihm geschilderten Situation ist der mißglückte Versuch, den Inhalt der Szenen in ein anderes Thema zu lenken. Nach dem Spiel sucht Andreas den Austausch mit einer Mitspielerin, mit der ihn offensichtlich ein gewisses Vertrauensverhältnis verbindet. Der Verweis darauf, daß die Situation allen Beteiligten ähnlich unangenehm wie Andreas gewesen sei, läßt darauf schließen, daß entweder alle SpielerInnen über Andreas Vergangenheit informiert, oder aus persönlichen Gründen von dem Thema berührt waren. Denkbar ist auch, daß Andreas seine eigenes Empfinden auf die Gruppe projiziert hat.

In dem Fall, daß tatsächlich allen Anwesend der Hintergrund für Andreas Betroffenheit bekannt gewesen wäre, hätte dies die Voraussetzung bieten können, in einem gemeinsamen Gespräch die Situation aufzulösen. Dies wäre in einem theaterpädagogischen Kontext wahrscheinlich erfolgt. Die mögliche Erfahrung, daß alle SpielerInnen Andreas Biographie

tolerieren oder akzeptieren, hätte für Andreas dazu beitragen können, diesen Teil seiner Lebensgeschichte besser anzunehmen.

Anhand der von Andreas geschilderten Erfahrung wird deutlich, daß, wie unter **5.6** erläutert, für die SpielerInnen die Möglichkeit besteht, im Improtheater mit Themen konfrontiert zu werden, die das eigene Leben auf unangenehme Weise berühren. Welche Konsequenzen eine solche Erfahrung nach sich zieht, hängt von der individuellen Person, ihrer Geschichte, ihrer psychischen Stabilität und ihren Handlungs- und Interaktionsstrategien und anderen Faktoren ab.

Wie unter **5.4** ausgeführt, bietet der Schutzraum innerhalb der fiktiven Realität des Improtheaters die Chance, an tabuisierte Gefühlen zu rühren und sich probenhalber mit im Alltag wenig oder ungelebten Seiten zu identifizieren. Dies kann sich jedoch in Abhängigkeit von der Labilität der SpielerInnen als destabilisierend und verunsichernd auswirken.

Aphorismen

- (1) Seit Ich Impro spiele, habe ich "*einen Knall.*"
- (2) Seit ich Impro spiele, "*bin ich flexibler.*"
- (3) Impro hilft mir "*in allen Lebenslagen.*"
- (4) Am Impro finde ich besonders gut, "*daß ich Ich sein kann.*"

⁵¹¹ Die Weitergabe dieser Information erfolgt mit Einverständnis von Andreas.

7.1.3 Christiane "Am Impro finde ich besonders gut: den Spaß am Tabu brechen, Überwindung von und Konfrontation mit Grenzen"

Sampling

Christiane ist zu dem Zeitpunkt des Interviews 38 Jahre alt. Ihre Berufe sind Märchenerzählerin und Theaterpädagogin. Improvisationstheater spielt sie seit 2000.

Christiane wurde aus mehreren Gründen als Interviewpartnerin ausgewählt:

Sie verfügt über eine umfassende Erfahrung im Improvisationstheater spielen, da sie bis zu dreimal wöchentlich in verschiedenen Kursen trainierte und Mitglied verschiedener Improgruppen war, die regelmäßig auftraten. Zudem ist sie die Lebensgefährtin des Improvisationstrainers, und es findet ein Austausch zwischen beiden über das Geschehen in den Kursen statt

Christiane begann durch das Improspielen angeregt, eine Ausbildung zur Theaterpädagogin. Durch ihre große praktische Erfahrung und ihr fundiertes theoretisches Wissen ist sie daher in der Lage, ihre Erfahrungen im Improvisationstheater auch aus theaterpädagogischer Sicht zu betrachten.

Sie verfügt über eine hohe Explorationsfähigkeit, die auf ihre Ausbildung und persönlicher Kompetenz basiert. Ob sie über Therapieerfahrungen verfügt, ist nicht bekannt. Ihre Explorationsfähigkeit wurde im Verlauf des Interviews immer wieder deutlich, da Christiane die Fragen zum einen sehr besonnen und reflektiert beantwortete und zum anderen ihre Erfahrungen sehr genau differenzierte.

Durch das gemeinsame Improspielen in verschiedenen Kursen und Gruppen besteht ein zwar nicht enger aber guter Kontakt. Dies lässt eine Offenheit im Gespräch und ein besseres Nachvollziehen des Gesagten erwarten.

Durch Impro Blockaden ablegen

Im Verlauf des Interviews schildert Christiane im Kontext des Improtheaters immer wieder Situationen, in denen sie sich probt (257), sich abschleift (304), sich selbst überrascht (30). Auch das Darstellen unterschiedlicher Figuren scheint sie zu nutzen, um neue Erfahrungen zu sammeln. Je schwerer ihr eine Rolle fällt, und diese somit eine Herausforderung für sie darstellt, desto größer ist der Wunsch, diese zu bespielen und sich immer wieder daran zu probieren.

Zeitlich einhergehend mit dem Improspielen, so berichtet Christiane, habe sie ihr "*Leben total umgekrempelt*". (224) Aus Gesprächen, die nicht im Rahmen des Interviews stattfanden, ist mir bekannt, daß sie sich auf Grund einschneidender Veränderungen im privaten Bereich zunächst eine einjährige berufliche Auszeit von ihrem Unternehmen einräumte. Christiane wirkte in diesem Zeitraum als ehrenamtliche Mitarbeiterin bei verschiedenen sozialen Projekten mit und begann mit dem öffentlichen Erzählen von Märchen.⁵¹² Zu diesem Zeitpunkt, in dem sie ihr Leben neu strukturierte und sich auf einer Sinnsuche zu befinden schien, entdeckte sie auch das Improvisationstheater für sich.

Während des Interviews schildert Christiane ihre persönliche Philosophie:

"... weißt Du, also meine Philosophie, also was weiß ich (...) Du tust soviel im (-) Zuge dessen, daß Du erwachsen wirst, daß Du meinst, also `Erwachsene sind ernst oder dies oder das`, versuchst da irgendein Klischee zu erfüllen, machst Dich eigentlich mit jedem Lebensjahr toter und toter (-) um dann irgendwann festzustellen (lacht), daß die Lebensqualität fürchterlich abgenommen hat und bei mir hat dann irgendwann glücklicherweise über Impro der Umkehrungsprozeß stattgefunden, im Sinne: `Also eigentlich ist das Scheiße und das Scheiße und weg damit!` und ehm, dafür ist Impro natürlich genial, diese ganzen Blockaden, die du dir so ange(-)lebt hast, sag ich jetzt mal so, auch wieder (-) abzulegen." (229-39)

Offenbar nutzt Christiane das Improtheater als einen Raum, in dem sie sich ausprobieren und neu erfahren kann, was auch ihren Umgang mit Menschen einschließt, wie ich noch aufzeigen werde. Die von ihr im Improvisationstheater gemachten Erfahrungen scheinen in ihr das Gespür für ihre eigenen Bedürfnisse und Werte, nach denen sie ihr Leben ausrichten möchte, wieder freigelegt zu haben.

⁵¹² Alle Informationen über Christiane, die über das Interviewmaterial hinaus zur Auswertung hinzugezogen wurden, werden in Rücksprache mit ihr verwandt.

Auffallend ist, daß die von ihr vertretene Philosophie der in den ersten beiden Kapitel dieser Arbeit vorgestellten Geisteshaltung JOHNSTONEs im Bezug auf das Verlernen der ureigensten Phantasie im Verlauf der Sozialisation ähnelt. An anderer Stelle des Interviews greift Christiane zur Verdeutlichung ihrer Erzählung explizit auf JOHNSTONE zurück. Dies läßt sich ohne Zweifel darauf zurückführen, daß Christiane nicht nur über eine große praktische Erfahrung im Improspielen verfügt, sondern sich darüber hinaus ausführlich mit der Theorie auseinandergesetzt hat. Im Laufe ihrer Zeit als Improvisationstheaterspielerin begann sie eine Ausbildung zur Theaterpädagogin, was ein Interesse an den Prozessen, die Theaterarbeit in Menschen initiieren kann, voraussetzt.

Improvisationstheater ist für Christiane ein fester Bestandteil ihres Lebens geworden, der sich nicht auf den Freizeitbereich beschränkt. Wie mir aus eigener Erfahrung bekannt ist, ist sie an der Planung und Durchführung diverser Aufführungen, bei denen sie selbst auftritt, Workshops und Kursen beteiligt, die von ihrem Lebensgefährten abgehalten werden.

"Du bist ok, ich bin ok."

Im Rahmen der Improvisationstheaterkurse sei Christiane, wie sie sagt, auf Menschen getroffen, mit denen sie im Alltag keinen Kontakt gehabt hätte, die sie möglicherweise sogar ablehnen würde. Im Spiel habe sie entdeckt *"was diese Menschen teilweise für Qualitäten haben"*. (253f)

Christiane berichtet, sie erprobe sich selbst im Zusammenspiel mit diesen Menschen, beispielsweise in *"Knutsch-Szenen"*. (258) Dabei beobachtet sie selbstreflexiv ihr eigenes Verhalten und Empfinden sowie die Reaktion des Mitspielers/ der MitspielerIn. Sie erzählt weiter, daß sie innerhalb des Spiels so sehr mit sich und dem Wunsch, unabhängig davon, mit welchem Partner sie auf der Bühne steht, *"was Schönes"* (305) zeigen zu wollen beschäftigt sei, daß sie *"nicht mehr den Menschen (die MitspielerIn, P. D.) verurteilen"* (309) müsse. Wichtig sei ihr dabei, wie sie einräumt, daß sich der Partner in der Szene *"auch gut fühlt"*. (342)

Für sie sei die Improtechnik *"Überakzeptieren"*⁵¹³ durch den speziellen Unterricht des Kursleiters zum Zauberwort geworden. *"So das, wenn jemand also den und den Knall hat,*

⁵¹³ *Über-Akzeptieren* im Sinne des Improtheaters meint, das Angebot des Partners nicht nur zu akzeptieren, sondern die daraus folgende Reaktion möglichst intensiv und groß zu spielen. JOHNSTONE entwickelte zu diesem Thema die Übung "Es ist Dienstag": "Wichtig ist, daß eine einfache Feststellung die größtmögliche Wirkung hervorbringt bei der Person, zu der sie gesagt wird.

A: Es ist Dienstag

also dann wirklich ÜBERZUAKZEPTIEREN und plötzlich verwandelt es sich in `ne Goldgrube. Ja, für das Spiel. Und das wirft, das gibt irgendwie so einen anderen Blick auf den Menschen auch, ne?" (295-98)

An anderer Stelle des Interviews erzählt Christiane, daß es ihr großen Spaß mache, den MitspielerInnen beim Spielen zuzuschauen, zu sehen, *"wie die reinwachsen (-) und immer mutiger werden, (...) über bestimmte Grenzen rüberkommen."* (37f) Innerhalb des Interviews wird immer wieder deutlich, daß sie im Improtheater neben ihrer eigenen Entwicklung auch die ihrer MitspielerInnen interessiert verfolgt. Da sie, wie bereits dargestellt, daß Improtheater nutzt, um sich in den verschiedensten Situationen auszuprobieren, dient ihr die Wahrnehmung des Gegenübers sicherlich auch als Spiegel. Auch vor dem Hintergrund ihrer theaterpädagogischen Ausbildung ist die individuelle Entwicklung der MitspielerInnen zweifellos interessant.

Christiane vertritt im Interview die Ansicht, daß sowohl im konventionellen wie im Improvisationstheater die SpielerInnen eine Bewußtheit über die Notwendigkeit von Freiräumen für sich selbst und für die MitspielerInnen, für Sensibilität im Theater hätten. Daraus läßt sich schließen, daß Christiane erkannt hat, innerhalb des Improtheaters *"bestimmte Freiräume"* (290) zu benötigen, um sich kreativ entfalten zu können und eben diese auch den MitspielerInnen zuzugestehen.

Eine ihrer Erfahrungen im Improtheater, die sie macht, als sie sich im Spiel mit Menschen ausprobiert, die sie *"bestimmt im Alltag einfach abgetan"* (255) hätte, ist *"in dem Augenblick, wo du den Menschen Freiheiten gibst oder vermittelst, dass das klasse ist, (-) dann wird der sich auch ganz anders öffnen. Also, das zieht sich so in den Alltag häufig rein."* (259-62)

Sie macht die Erfahrung, daß sich dieser Mensch, wenn sie ihm offen begegnet und sich auf seine positiven Seiten konzentriert, ebenfalls öffnen wird und so ein anderer Umgang möglich ist. Dadurch entdeckt sie diese Menschen neu. *"Das du sagst `s: `Mein Gott, der wird schon seinen Grund haben, warum er so kantig geworden ist, äh, im Leben und wenn du dich auf die Schönheit des Menschen konzentrierst dann schaltest du ihn ja auch plötzlich frei, für `nen anderen Umgang, also so, das auf jeden Fall habe ich in Impro bekommen."* (264-67)

B: Nein, das darf doch nicht sein. Das ist der Tag, an dem ich sterben werde, hat mir die alte Zigeunerin geweissagt! (Auch wenn der Einfall noch so lausig ist - wichtig ist nur, wie intensiv die Reaktion ausgespielt wird)" JOHNSTONE 1995, 173

Hier zeigt sich ihr Zuwachs an Einfühlungsvermögen und Toleranz. Dies erstreckte sich häufig in ihren Alltag. Christiane erklärt an anderer Stelle des Interviews, sie habe eine andere Wahrnehmung für Menschen bekommen *"oder für das, was sie (--) MÖCHTEN."* (406)

Sie habe durch das Improtheater eine *"Kindlichkeit"* (229) in den Alltag reintegrieren können. Ihrer schon dargestellten Philosophie zufolge findet im Zuge des Erwachsenwerdens eine Anpassung an das Klischee eines Erwachsenen statt. Dies hat einen Verlust der eigenen Authentizität und somit eine Abnahme der Lebensqualität zur Folge. Durch Impro habe bei ihr der Umkehrprozeß eingesetzt, im Sinne *"Also eigentlich ist das Scheiße und das Scheiße und weg damit."* (236f) Des weiteren betrachtet sie Impro als *"genial"* (218), um angelebte Blockaden abzulegen.

Um genauer Erläuterung bezüglich dieser Aussage gebeten, erklärt Christiane nach einer deutlich erkennbaren Reflexion:

"Ich, mhm, würde sagen, ich verurteil, also ich bin lockerer Menschen gegenüber geworden, wieder, also ich verurteile Menschen nicht mehr so, also ich war sehr, äh (--) (...). Wie die Kinder letztendlich, für die sind auch alle Menschen okay. Also die nehmen manche Macken, wie sie eben so sind, die verurteilen Menschen nicht dafür." (243-48)

Demzufolge bedeutet für Christiane ihr Zugewinn an sozialer Kompetenz das Ablegen einer von ihr als *"angelebt"* (238) bezeichneten Blockade. Sie nutzt das Improvisationstheater nicht nur zu einer Selbsterfahrung und Selbstentfaltung, sondern darüber hinaus zur Erweiterung ihrer sozialen Erfahrungen.

"Finding The Game"

Christiane betrachte es als Chance, mit einem/ einer PartnerIn der/ die ihr eher unsympathisch ist oder mit dem/ der sie das Zusammenspiel als schwierig empfindet eine Szene zu spielen, um *"sich selbst auch dran abschleifen"* (304) zu können.

Ihr Augenmerk ist in der Szene auf ihr eigenes Spiel gerichtet, auf ihren Umgang mit der Bühnensituation und wie es ihr gelingen kann, mit dem/ der PartnerIn eine schöne Szene zu entwickeln. *"... also ich war immer mit mir dann in dem Augenblick beschäftigt, ich mußte jetzt nicht mehr den Menschen verurteilen ..."* (308f)

Eine Improvisationstechnik, die ihr hilft, unabhängig davon, mit welchem/ welcher MitspielerIn sie auf der Bühne steht, eine Szene zu entwickeln, ist für sie *'finding the game'*. Für Christiane bedeute *'finding the game'*, daß sie verschiedene Handlungsstrategien ausprobieren, bis sie mit dem Gegenüber eine Ebene gefunden hat, auf der eine Interaktion möglich ist. "*Haha, hab ich jetzt `nen Schritt mal nach rechts gemacht, wie gehts `n jetzt? Nicht. Aha, Schritt nach links. AHA!` Weißt Du, so dieses `finding the game` (-) auszuprobieren und irgendwann findest du den Schlüssel und, äh, plötzlich hast du mit diesem Menschen, wo du denkst: `Das kann überhaupt nicht funktionieren!`, hast du plötzlich `ne goldene Szene.`"* (317-21)

Wie bereits dargestellt, hat Christiane im Improvisationstheater die Erfahrung gemacht, daß, wenn sie sich öffnet und auf den Menschen einläßt, er es ihr auch tun wird. *Finding the game* erfordert im hohen Maße ein Loslassen von möglichen eigenen Vorstellungen über den Verlauf der Szene, eine genaue Wahrnehmung der von den MitspielerInnen, auch körpersprachlich, gesetzten Impulse und eine angemessene Reaktion darauf. Die Konzentration richtet sich auf den/ die PartnerIn und das eigene Spiel wird bei den Bemühungen, das gemeinsame Thema, *'game'*, der Szene zu entdecken, sekundär.

Christiane erzählt, daß *"finding the game"* ihr *"Repertoire"* (315) erweitert habe. Früher, so berichtet sie, habe sie *"nur eine Strategie"* (316) verfolgt, *"immer mit dem Kopf durch die Wand"* (316) gewollt. Innerhalb des Improvisationstheaters führt sie dieses flexibilisierte Verhalten offensichtlich nicht nur zu einem erfolgreichen Spiel, sondern zu einer anderen Wahrnehmung ihrer Person und des Gegenübers. Dies hat auch Konsequenzen für den Umgang mit Menschen im Alltag.

Sie reflektiere *"häufig"* (329) ihr eigenes Verhalten im Alltag. "*... Und wenn du gut drauf bist, `nen guten Tag hast, dann probierst du natürlich auch aus und sagst: `Okay, probier`n wir das jetzt mal andersrum aus?`"* (333f) Ihre Lebensqualität habe sich gehoben, weil sie *"mehr dieses Spiel in den Alltag"* (336f) einbringe. Im weiteren Verlauf des Interviews erzählt sie, sie habe ihrer Einschätzung nach *"schon`ne andere Wahrnehmung für Menschen bekommen. Oder für das, was sie (-) MÖCHTEN."* (405-06)

Im Rahmen des Interviews schildert sie zur Verdeutlichung ihrer Entwicklung die verschiedenen Reaktionsmöglichkeiten im Umgang mit einer unfreundlichen Bäckereiverkäuferin. Anstatt zornig zu reagieren könne sie, *"hin und wieder"*, wenn sie *"Bock drauf habe"* (423) auf *"diese, eh (-) Meldung zwischen den Textzeilen"* eingehen, auf das *"was diese Frau in dem Augenblick vielleicht grade braucht, um locker zu werden"*. (419f)

"Ah, dafür hab ich, glaub ich, ´ne gute Sensibilität (-) bekommen oder vielleicht auch Abstand zu dem, was wirklich grade ist. Abstand zu mir selber, zu meiner Wichtigkeit. Ich weiß nicht letztendlich in welcher Konsequenz, was es ist, zu bekommen, auf jeden Fall, dann hin und wieder wenn ich Bock darauf habe, daß jetzt was weites dazu kommt, halt rein zugehen und zu sagen: `Mensch, du hast `s bestimmt auch schwer´. Also, (-). Ja, die Leute anders aufzubrechen." (420-25)

Christiane verfügt demnach über eine sehr feine, empathische Wahrnehmung der Menschen und vermag einen Perspektivenwechsel innerhalb der Interaktion vorzunehmen. Sie ist gleichzeitig gut in der Lage, ihre Grenzen zu ziehen, indem sie abwägt, in welchen Situationen sie auf den Subtext einer Interaktion Bezug nimmt. Vermutlich kann sie in vielen Situationen eine Gelassenheit wahren, da es ihr möglich ist, eine Distanz aufzubauen, zu erkennen, daß sie, um auf das von ihr geschilderte Beispiel Bezug zu nehmen, nicht die Ursache für die Verstimmung der Verkäuferin ist.

Hier lassen sich Parallelen zu der Improvisationstechnik 'Finding the game' herstellen. Neben der Entwicklung und dem spielerischen Ausprobieren neuer Handlungsstrategien, kann sie sich auf ihr Gegenüber einlassen und soviel Abstand zu ihrer Person aufbauen, daß sie das 'game', das eigentliche Thema der Situation, zu erfassen vermag.

Entstaubter Humor

Christiane erzählt, Impro habe ihren Humor wieder "*freigescharrt*", "*entstaubt*", sie sei "*an so eine gewisse Urquelle wieder rangekommen*". (228f)

Ein wichtiger Aspekt des Improvisationstheaters ist für Christiane der "*Unterhaltungswert*". (45) Dieser sei ihre gesamte Spielzeit über vorhanden gewesen. Insbesondere zu Beginn ihres Improspiels habe sie sich in "*diesem Spieleraus*" befunden und habe "*einfach Spaß (...) an dem Lachen*" (43f) gehabt. Sie erzählt weiter, daß sie im Improtheater besonders viel Spaß daran habe, in Figuren zu schlüpfen, die Dinge tun, die man im Alltag nicht machen würde.

Als Resultat ihrer bereits ausführlich dargestellten Lebensphilosophie betrachtet sie auch "*so ´ne Kindlichkeit auch (-) wieder zu integrieren, in den Alltag*". (229) Dies und auch ihr Aussage, Impro habe ihren "*Humor wieder freigescharrt*" (228) scheint ihr Humor zu einer der angelebten Blockade zu zählen, die sie durch Impro ablegen konnte.

Im späteren Verlauf des Interviews bezieht sie sich zur Veranschaulichung ihres Umgangs mit peinlichen Alltagssituationen, auf eine vom Kursleiter zitierte Anekdote JOHNSTONEs. Nachdem dieser in Hundekot getreten sei, würde er das Mißgeschick nicht versuchen zu kaschieren und heimlich am Bordstein abschaben, sondern groß und laut schreien: *"Ich bin in Scheiße getreten, ist das widerlich!"* (273f)

Christiane berichtet, sie könne durch das Improvisationstheater *"humoristischer oder offener"* mit Alltagssituationen umgehen, indem sie beispielsweise in peinlichen Situationen, *"GROß und LAUT"*, die Peinlichkeit transparent mache. (273f) *"In dem Augenblick, wo Du die Peinlichkeit sprengst, ist sie auch schon nicht mehr da."* (274f) Sie scheint der peinlichen Begebenheit einen gewissen theatralen Charakter zu verleihen, selbst in eine Rolle zu schlüpfen und somit eine Distanz zu dem Geschehen aufzubauen.

Auch in der Beschreibung des Ausprobierens neuer Handlungsmöglichkeiten betont sie mit der Aussage *"mehr dieses Spiel in den Alltag mit rein bringen"* (336f) den spielerischen Charakter dessen. Menschen, die ihr im Alltag flüchtig begegnen, beispielsweise *"die Kassiererin im Supermarkt genauso wie den BVG-Schaffner"* (340), werden für Christiane zu *"potentiellen Übungspunkten"* (340), zu Typen, die sie auf der Bühne verkörpern könnte. *"Und, äh, ja, das, dadurch, das meinte ich vorhin auch mit diesem die Qualität des, Lebensqualität hat sich gehoben weil du eben mir Spaß auch, mehr diese Spiel in den Alltag mit rein bringst."* (334-37)

Dies bringt sie auch in ihrem Aphorismus "Seit ich Impro spiele, habe ich *`viel Spaß im Alltag`*." zum Ausdruck.⁵¹⁴

Ur-Rolle

Im Verlauf des Interviews erzählt Christiane von Rollen, die im spontanen Spiel immer wieder auftauchen, Rollen die sie *"immer noch schlepe und nicht los werde."* (91) Auf die Bitte nach näherer Erläuterung präzisiert sie, diese Rollen seien *"immer sofort parat"* und würden sich *"hartnäckig halten."* (101f) Eine davon bezeichnet sie als *"meine laute Pöbelbacke"* (104), offenkundig eine Hochstatusfigur.

Diese *"Ur-Rolle"* (106) trete während des Improspiels immer dann in Aktion, wenn die Szene zu scheitern droht, Christiane kein Vertrauen in sich selbst oder die MitspielerInnen habe. Dies verweist darauf, daß es sich hier um eine Rolle handeln könnte, die sie

weitestgehendst in ihre Person habitualisiert hat. Eine solche Rolle wird nicht mehr gespielt, sondern gelebt und garantiert somit eine kaum zu störende Verhaltenssicherheit.⁵¹⁵

Mit MORENOs Worten kann diese Ur-Rolle auch als *"Rollenkonserve"* bezeichnet werden, das Ausagieren einer *"bereits im Verhalten einer Person eingefrorene Haltung"*.⁵¹⁶ Ein Rückgriff auf solch eine `sichere´ Rolle könnte in der geschilderten Situation, also innerhalb des Improtheaters, einen Sicherheitsfaktor bieten, der nicht benötigt wird, wenn das Vertrauen in die MitspielerInnen und sich selbst, gegeben ist. Dies läßt den Rückschluß zu, daß ein grundsätzliches Vertrauen in die MitspielerInnen und in die eigene Spielfähigkeit Grundvoraussetzungen für ein spontanes und nicht reproduzierendes Agieren im Improvisationstheater sind.

Christiane berichtet weiter, sie versuche die Rolle *"mit Liebe zu begrüßen"* (105), dennoch wolle diese nicht *"weichen"*. (105) Sie sei immer wieder mal auf Rollen gestoßen, die ihr schwer gefallen sind. Insbesondere diese Rollen scheinen für sie eine Herausforderung darzustellen, denn sie führt weiter aus, daß sie sich an für sie schwierigen Figuren *"immer wieder probiert"* (121) habe und *"kläglich gescheitert"* (121) sei.

Sie schildert im weiteren Verlauf des Interviews, daß ihr beispielsweise das Erlernen des Tiefstatusspiels anfangs große Schwierigkeiten bereitet habe.

"Schon beim Tun merkte ich: `Das was Du hier machst, liebe H. (sie meint damit sich selbst; P. D.), (-) ist alles andere als Tiefstatus´ und ich wollte doch so gerne. ... Und ich habe immer die größten Gesten, die lauteste Stimme, (lacht) und Türen eingetreten und sonstwas beim Tun. Das war ein Automatismus, der ist von alleine abgelaufen, ich kam und kam nicht in den Tiefstatus rein." (123-29)

Christiane erklärt, sie habe, nachdem sie das Spielen von Tiefstatus beherrschte, diesen *"sehr (--) gefeiert"* (130) und längere Zeit *"versucht zu integrieren"* (131), um ihn nicht wieder zu verlieren. Zu einem späteren Zeitpunkt des Interviews wird, wie ich noch aufzeigen werde, deutlich, daß Christiane den Tiefstatus auch in ihren Alltag integriert hat.

Transfer des Tiefstatus in den Alltag

⁵¹⁴ Die Aphorismen befinden sich am Ende der jeweiligen Falldarstellung.

⁵¹⁵ vgl. TEWES / WILDGRUB (Hrsg.)1999, 323

⁵¹⁶ MORENO, ohne weitere Angaben; zitiert in: NICKEL 1972, 78; vgl. auch 4.5 und 5.5

Gefragt, ob es Verhaltensweisen gibt, die sie zunächst im Improvisationstheater und später in der Realität ausprobiert hat, kommt Christiane wieder auf den Tiefstatus zurück.

Sie berichtet, daß ihre bisherigen Handlungsstrategien darauf beruhten, *"alles selbst zu können und besser zu können"* (378) und sie zu dem Schluß gelangt sei, daß dies *"ziemlich DUMM ist. Teilweise Energieverschwendung, weil natürlich kann man sehr gut einsetzen diesen Tiefstatus (-) um andere für sich arbeiten zu lassen."* (382f)

Wie bereits illustriert, erscheint das Hochstatusverhalten als ihr bevorzugtes Statusverhalten, wie sich auf Grund der von ihr geschilderten *"Ur-Rolle"* (106), einer Hochstatusfigur, die *"sich HARTNÄCKIG hält (-) und immer wieder auftaucht"* (103), vermuten läßt. Den Tiefstatus habe sie erst nach längerem Üben spielen können, da sie anfangs automatisch in den Hochstatus, demnach also ihren bevorzugten Status, gerutscht sei. Das Erlernen der Tiefstatusfigur war augenscheinlich für sie bedeutsam, denn sie habe den Tiefstatus *"sehr gefeiert"* und lange *"versucht zu integrieren"*, um ihn *"nicht wieder zu verlieren"*. (130-32)

Christiane schildert, daß sie zu einer Zeit aufgewachsen sei *"wo `s ganz wichtig ist, emanzipiert zu sein."* (377) Damit verbindet sie *"letztendlich, äh, selbst zu können und besser zu können, bababa und bababa, und was gäbst du eigentlich dafür, die eigene Firma hochzuziehen und sich als Frau eben in einer Männerwelt zu behaupten."* (377-80)

Der Aufbau einer eigenen Firma gelang ihr schließlich auch, wie mir aus Gesprächen außerhalb des Interviews bekannt ist.

Christiane erzählt, wie sie bewußt im Alltag das im Improvisationstheater erlernte Tiefstatusverhalten gegenüber ihrem Anwalt, der früher als Gesellschafter in ihrem Unternehmen fungierte, eingesetzt habe. Die frühere Zusammenarbeit sei schwierig gewesen, *"immer so eine Machtspielerei."* (390) Keiner habe von seinem Standpunkt abrücken wollen, Christiane, wie sie einräumt, *"sowieso nicht. (...) Um jetzt immer noch oder wieder den Kontakt zu den Anwalt zu haben, um festzustellen: `Ah, mein Gott, also was kostet Dich das jetzt eigentlich, hier mal auf Klein-Doof zu machen und `ne Träne abzudrücken und der Mann, der funktioniert dann einfach.´ Das ist soviel angenehmer!"* (391-95)

In dem geschilderten Beispiel schlüpft Christiane bewußt in die Rolle *"Klein-Doof"* (393), die offenbar für das Klischee der hilflosen, auf männliche Hilfe angewiesenen Frau steht.

Die von ihr benutzte Strategie weist auf eine Flexibilisierung ihres Verhalten und ein erweitertes Rollenrepertoire hin. Sie übernimmt bewußt die Rolle der hilflosen Frau, um unter

möglichst geringen Energieaufwand erfolgreich zu ihrem Ziel zu gelangen. Christiane wählt also ein ihrer Einschätzung der Situation nach adäquates Verhalten, um eine möglichst reibungslose Zusammenarbeit mit dem Anwalt zu erreichen. Auch wenn das von ihr benutzte Klischee ihrem eigentlichen Selbstbild einer emanzipierten Frau widerspricht, erkennt sie, daß es für sie von Vorteil ist, diese Rolle zu übernehmen. Wahrscheinlich bewahrt sie die Integrität ihrer Person, da sie bewußt eine Rolle übernimmt. Christiane erwähnt im Rahmen des Interviews, daß es ihr großes Vergnügen bereitet, innerhalb der fiktiven Welt des Improvisationstheaters Klischees *"zu bedienen"*. (363) Möglicherweise wirkt sich dies als fördernd auf die Klischee-Rolle *Klein-Doof* in der geschilderten Episode aus.

"Einer für alle, alle für Einen"

Als ein besonders positives Ereignis im Rahmen ihrer Improvisationstheatererfahrungen schildert Christiane ihren ersten Auftritt innerhalb des Improvisationstheaters.

Bühnenerfahrungen anderer Art seien dem ersten Auftritt nicht vorausgegangen. Im Rahmen ihrer Tätigkeit als Märchenerzählerin habe Christiane bis zum Zeitpunkt des ersten Auftritts ausschließlich Erfahrung mit Lesungen vor Kindern.

Bei diesem Auftritt, berichtet Christiane, seien im Spiel *"tatsächlich so `n paar Geschichten zustande gekommen, wo `s einfach funktioniert hat"*. (72) Das Gemeinschaftserlebnis mit den MitspielerInnen sei eine besondere Erfahrung gewesen. *"Das du diesem, ehm Grundkonsens deiner Mitspieler hast und das so zu erleben, daß das so funktioniert und du wirklich GEMEINSAM auf der Bühne stehst oder mit so einer, äh Grundüberein..., ausgesprochenen, auch AUSGESPROCHENEN Grundeinverständnis "einer für alle, alle für einen" sozusagen, das ist was Schönes."* (79-84)

Neben dem Gruppenerleben genießt sie auch, sich selbst darzustellen, *"wirklich dieses Egomane auszuleben und äh, zu merken, die Leute amüsieren sich"*. (84) Daneben scheint ein weiterer wichtiger Faktor die Publikumsresonanz auf das eigene Spiel zu sein. Christiane trete mit dem Wunsch auf, das Publikum zu unterhalten, zu *"amüsieren"*. (311) Um diesen Anspruch gerecht zu werden, würden auch eventuell bestehende Antipathien und Vorurteile gegen die MitspielerInnen in den Hintergrund treten.

Christiane hat, wie sie selbst konstatiert, im Impro *"verschiedene Phasen"* (47) durchlaufen. Stand *"anfangs"* (42) der *"Spieleraus"* (43) und der Spaß *"an dem Lachen"* (44) im Vordergrund, wandelte sich ihre Motivation mit den ersten positiven Publikumserfahrungen in

den *"Traum"* (51), regelmäßiger aufzutreten. Ihr Anspruch an das eigene Spiel wurde somit *"ambitionierter"* (52), der Anspruch an ihre spielerischen Leistungen sei gestiegen. Zum ersten Mal sei Ehrgeiz mit eingeflossen, *"der anfangs überhaupt nicht da war"*. (56) Dies habe sich jedoch *"Gott sei Dank"* (56) wieder gelegt. *"Also (lacht) dieser Urspaß beim Impro, der ist auch wieder zurück gekommen, aber es hatte schon verschiedene Kurven (-) im Laufe der Zeit."* (57f)

Der Wunsch nach Professionalität deutet sich eventuell bereits an ihrem ersten Kontakt des Improtheaters ab. Wie sie zu Beginn des Interviews schildert, habe sie den Kursleiter bei einem Auftritt auf der Vernissage einer Freundin gesehen. Dieser habe nicht nur selbst gespielt, sondern er *"hat aber auch gleich Leute die eben Lust hatten zu spielen, einige Improvisationstheaterstücke zu spielen, eingeladen, hat das mit denen gemacht."* (19-21) Christiane habe, wie sie hinzu fügt, dies *"total phantastisch"* (21) gefunden.

Im kreativen Fluß mit den MitspielerInnen

Christiane schildert, daß sie während des Spielflusses soweit in die von ihr dargestellte Figur eintaucht, daß ihre eigene Person in diesem Moment in den Hintergrund tritt. In solchen Momenten sei man *"in diesem Fluß drin."* (190)

Christiane beschreibt die Verwandlung, die sie während des Spiel erlebt wie folgt *"Das ist, äh, irgendein Teil von mir ist dann wie weggeblasen, als ob so'n Zensor weg ist. Und ich bin wirklich in so `nem Fluß drin und äh, bin mit meinem Mitspieler dann (--). Ja, wie unter einem Kugel (...). Also, ehm in so `nem Fluß drin (...)"*. (179-84) Und weiter: *"Das is im Prinzip wie in der Kindheit, wenn du eben irgendwelche Fantasiespiele spielst, Spiele spielst, Rollenspiele spielst und du BIST dann irgendwann der Held in dieser Geschichte. Du BIST es einfach."* (184-86)

Christiane stellt demnach eine Verbindung zwischen dem Gefühl, daß sie mit ihrem Rollenspiel in der Kindheit verbindet und der Kreativität im Improvisationstheater her.⁵¹⁷

Eine besondere Faszination des Improtheaters liegt für Christiane, wie sie sagt, in den Momenten, in denen sie sich selbst überrasche. Darüber hinaus fasziniere sie, *"auch so offen zu werden im Mitspiel mit anderen überrascht zu werden und sich wirklich fallen zu lassen auf Geschichten, die man selbst auch nicht geplant hat."* (30-32) Diese von Christiane benannten Momente scheinen Augenblicke der Spontanität zu sein. Die Grundvoraus-

setzung für das Erleben der eigenen Spontantität, von ihr als 'sich selbst' überraschen bezeichnet, setzt das Zulassen der eigenen Kreativität voraus, also das Nicht-Zensieren der eigenen Kreativität.

Ein gemeinsames, spontanes Spiel mit den MitspielerInnen basiert nicht nur auf dem Zulassen der eigenen Spontantität und Kreativität, sondern auch darauf, sich den MitspielerInnen öffnen und ihnen zu vertrauen, was in Christianes Beschreibung des Gruppengefühls "*einer für alle, alle für einen*" (83) zum Ausdruck kommt.

Christiane bestätigte die Frage, ob sie die spontanen Momente, in denen die Selbstzensur reduziert ist, als befreiend erlebe, mit einem ausdrücklichem "JA". (194)

"Sich selbst überraschen" kann bedeuten, die eigene Person neu zu erleben, bisher eher ungelebte Persönlichkeitsfacetten zu explorieren und möglicherweise neue Handlungsoptionen zu erschließen. Als Folge dessen kann das Vertrauen in die eigene Spontantität und Intuition gestärkt werden. Eine positive Resonanz durch die MitspielerInnen, daß Publikum oder/ und die Spielleitung auf das eigene, spontane und kreative, eben nicht rationale Verhalten im Spiel kann zu einer Stärkung des Selbstbewußtseins beitragen.

Christiane macht im Improvisationstheater die Erfahrung, daß, wenn sie sich den MitspielerInnen öffnet, diese sich im Gegenzug auch ihr öffnen werden. Somit erschließt sich eine neue Ebene der Begegnung.

Sich selbst den MitspielerInnen gegenüber zu öffnen, könnte ermöglichen, diese Menschen aus einem neuem Blickwinkel zu betrachten, sie anders wahrzunehmen. Ein intensives, produktives Zusammenspiel, wie in der von Christiane geschilderten Situation zu erreichen, setzt eine funktionierende Interaktion zwischen den SpielerInnen voraus. Diese müssen äußerste präsent sein, Impulse (Spielangebote) aufgreifen, umsetzen und neue senden, den Fokus geben und nehmen.⁵¹⁸

"Das war Eins zu Eins"

Gefragt, ob sie während des Improspiels mit einer Rolle konfrontiert worden sei, die ihr persönlich sehr nahe ging und sie diese aufgrund dessen nicht darstellen wollte, berichtet Christiane von einem Ereignis im Improkurs, daß sie selbst als "*Schlüsselerlebnis*" bezeichnet. Dies sei "*mehr am Leben dran*" (147f) gewesen, "*das war Eins zu Eins*". (147f)

⁵¹⁷ vgl. 3.5.2

⁵¹⁸ vgl. dazu **Kap. 2**, Improtechniken- und formate

Kurz nach dem Tod ihrer Mutter, oder zu dem Zeitpunkt, als ihre Mutter im Sterben lag, genau konnte sich Christiane nicht erinnern, habe sie im Improvisationstheaterkurs zum Spielen einer Szene die Vorgabe *"Bestattungsinstitut"* erhalten. (153)

Christiane selbst beschreibt sich im Kontext der von ihr geschilderten Situation wie folgt: *"Ich versuche dann über Grenzen zu gehen, so: 'Das macht Dir jetzt gar nichts, natürlich spielst Du das, da stehst Du völlig drüber.'"* (154-56)

Wie schon an anderen Passagen des Interviews aufgezeigt, nutzt Christiane den Raum des Improtheaters, um sich auszuprobieren, ihre Grenzen auszutesten. Dies kommt auch in ihren Aphorismus *"Am Impro finde ich besonders gut 'den Spaß am Tabu brechen, Überwindung von und Konfrontation mit Grenzen.'"* zum Ausdruck.⁵¹⁹

Schwierige Rollen innerhalb des Improvisationstheaters betrachtet sie als besondere Herausforderung, die es zu meistern gilt.

"Ich hatte immer mal wieder Rollen, die mir total schwer gefallen sind, ich wollte sie, im, im Gegenteil, mehr, mehr das Problem, ich wollte wahnsinnig GERNE bestimmte Sachen spielen, hab 's immer wieder probiert und bin kläglich gescheitert daran." (118-21)

Die von ihr geschilderte Versuch, über die eigenen Grenzen zu gehen erscheint im Kontext der Situation jedoch eher wie eine Bewältigungsstrategie, als ein sich lustvolles Erleben in neuen Rollen.

Im Laufe der Szene seien ihr Spielimpulse wie beispielsweise das Dekorieren der (imaginären) Leiche mit Süßigkeiten entgegengebracht worden. *"...Ich stand da wie ein Fisch, wie eine Salzsäure, daß ist mir noch nie passiert, es kribbelte am ganzen Körper und ich wollte so gerne da drüber stehen und wollte jetzt so gerne witzig sein."* (161f) Kurz darauf habe sie *"einen Anpfiff"* (163) des Kursleiters bekommen, der sie aufforderte, die Spielangebote der Mitspielerin aufzugreifen. *"...Und ich bin in dem Augenblick nur heulend raus, hab gesagt: 'Ich kann jetzt grade nich'. (lacht) Ich mußte wirklich den Saal verlassen, weil natürlich sah ich meine Mutter (-) da aufgebarrt liegen und kam an meinem Humor in dem Augenblick natürlich nicht dran. (lacht) Also das war krass."* (164-67)

Am Beispiel der geschilderten Situation wird deutlich, daß sehr schmerzbelastete, möglicherweise noch nicht abgeschlossene Lebenssituationen einen starken Einfluß auf das

⁵¹⁹ Die Aphorismen befinden sich am Ende der jeweiligen Falldarstellung.

Geschehen innerhalb des Improtheaters haben können, sich unter Umständen destabilisierend auf die betroffene Person auswirken. Improtheater ist kein geeigneter Raum ist, um lebensgeschichtliche Themen aufzuarbeiten, wie er beispielsweise in speziell darauf ausgerichtete Theatertherapieformen geboten wird.⁵²⁰

Christianes Erlebnis zeigt, daß selbst wenn eine Aufarbeitung biographischen Materials von den SpielerInnen nicht bewußt fokussiert wird, eine belastende Lebenssituation durch einen entsprechenden Stimulus in die fiktive Welt des Improtheaters einbrechen kann.

Aphorismen

1. Seit ich Impro spiele, habe ich *"viel Spaß im Alltag."*
2. Seit ich Impro spiele, bin ich *"lockerer und spontaner."*
3. Impro hilft mir *"abzuschalten und Tabus zu brechen."*
4. Am Impro finde ich besonders gut *"den Spaß am Tabu brechen, Überwindung von und Konfrontation mit Grenzen."*

⁵²⁰ vgl. **Kap. 5**

7.1.4 Wolfgang "Es ging mir nie um Theaterspielen an sich"

Sampling

Wolfgang ist zum Zeitpunkt der Interviewdurchführung 33 Jahre alt und Sozialpädagoge.

Wolfgang erschien als geeigneter Interviewpartner, da ich ihn als reflektierten Menschen mit einem differenzierten Ausdrucksvermögen kenne. Zudem verfügt er über eine mehrjährigen Erfahrung im Improvisationstheaterspielen in diversen Kursen. In Improgruppen spielte Wolfgang bislang nicht. Seine Auftrittserfahrungen beziehen sich auf die Auftritte, die am Ende der Kurse meist vor FreundInnen und Bekannten stattfinden.

Der Kontakt mit Wolfgang beschränkt sich auf das gemeinsame Improvisieren.

Improtheater als Experiment

Wolfgang erzählt, er habe vor dem Improvisationstheater keinerlei Erfahrungen im Theaterspielen gehabt. Damals habe er *"ein paar Sachen im therapeutischen Bereich gemacht"* (12) und dort eine Frau getroffen, *"die hat ganz begeistert von einer Theatergruppe erzählt, Improtheater. (-) Ja, daß das total super wäre und ein sympathischer Leiter und so..."* (13f)

An anderer Stelle des Interviews berichtet er, ein Freund, der früher selbst spielte, habe ihm vom Improtheater erzählt und es ihm empfohlen. *"Oder daß, der da einfach ziemlich begeistert war davon."* (212f)

Wie Wolfgang erklärt, war das Improvisationstheater für ihn zunächst ein *"Experiment"* (23) und eine *"Mutprobe"* (25), da er wußte, daß ihm *"das im Grunde"* (26) schwer fällt. Er begann Improvisationstheater als *"therapeutische Maßnahme"* (197f), als *"so´ne Ergänzung"* (200) zu der Körpertherapie, die er zum selben Zeitpunkt machte.

Wolfgang betont, daß seine Hauptmotivation nie *"Theaterspielen an sich"* (198) gewesen sei. *"Ich hab eigentlich bewußt, das war zu ´ner Zeit, wo ich auch so bewußt (-) geguckt habe, vor welchen Dingen ich Angst habe im Leben und versucht hab, die dann tatsächlich auch gezielt anzusteuern. Geguckt, `wo sind denn so Hemmungen?´ und so und genau das, da hinzugehn, das zu machen."* (202-05)

Er erörtert, daß *"Theater zu spielen"* (28), womit er sich *"zu zeigen, extrovertiert zu sein, mehr aus sich raus gehen"* (28f) verbindet, ihm *"tendenziell meistens eher schwer"* (29f) fällt. Dementsprechend habe das Improtheater für ihn ein *"große Herausforderung"* (31) dargestellt, vor der er auch Angst gehabt hätte. Dennoch versprach er sich viel davon: *"Ja, aber dachte mir, gut, wenn ich das schaffen würde (Improtheater zu spielen, P. D.), dann ehhm (-), das ist wahrscheinlich ein großes Heilungspotential und es würd vielleicht sogar Spaß machen."* (33-35)

Gefragt, ob es im Improtheater etwas gibt, das er nicht so gerne mag, erklärt Wolfgang, daß er vor den Auftritten noch die *"meisten Hemmungen"* (52) hat. Dabei mache es keinen Unterschied für ihn, ob die Auftritte vor fremden Publikum stattfinden, oder innerhalb der Proben, in denen die MitspielerInnen, die grade nicht in eine Szene involviert sind, als ZuschauerInnen fungieren.

Über seine Angst vor Auftritten außerhalb der Proben, ist er sich *"mental oder vom Kopf her"* (54) bewußt, daß seine Befürchtungen *"eigentlich albern"* sind (55), da das Publikum aus einer *"kleine(n) Gruppe(n) wohlgesonnener, freundlicher Menschen, die man meistens sowieso schon kennt"* (56f) besteht. Dennoch ist die *"Bühnensituation"* (59), schwierig für ihn.

Er erzählt weiter, daß der innere Kampf stattfindet, bevor er auf die Bühne geht oder in eine Szene tritt. *"Die Entscheidung: `Soll ich das jetzt machen oder nicht?´ ... oder daß ich das eigentlich gerne machen würde, aber mich dann nicht traue, oder so. Das ist (-) sozusagen der Streßfaktor."* (80f) Sobald er die Hemmung überwunden und im Spielfluß sei, habe er *"eher Spaß am Spielen"* (76), dann sei es *"meistens gut. Dann läuft es auch."* (92)

Wolfgangs Motivation, mit der er Impro begann, ist die Konfrontation und Überwindung seiner Hemmungen einer Darstellung vor Publikum. Mit der Überwindung seiner Auftrittsangst, und diese scheint unabhängig von der Größe und der Vertrautheit mit dem Publikum zu sein, ist das Ziel verknüpft, seinen *"Handlungsspielraum"* (65) zu erweitern. Er habe bereits die Erfahrung gemacht, daß sich diese Angst mit jedem absolvierten Auftritt reduziert und hoffe, daß sich diese Entwicklung weiter fortsetze. *"Das einfach so ein Gewöhnheitseffekt eintritt und es dann irgendwann (-) ich mir auch noch mehr, mehr Spaß, der Spaßeffekt in den Vordergrund treten wird.(-) Der Überwindungseffekt (-) in den Hintergrund treten wird."* (70-72)

Das Gefühl nach den Auftritten beschreibt er als sehr angenehm, "befreit" (96), er fühle sich danach "lebendiger". (97) Allerdings steht das Gefühl nach den Auftritten seiner Ausführung nach in Abhängigkeit von seiner Zufriedenheit mit den erbrachten schauspielerischen Leistungen.

Bei der Frage nach einem Ereignis im Rahmen des Improtheaters, nach dem er sich besonders gut fühlte, knüpft Wolfgang wieder an das positive Gefühl nach einem gelungenen Auftritt an, was die Bedeutung dessen für ihn unterstreichen mag. *"Danach (-) die Erleichterung, es hinter sich zu haben zum einen, aber auch so die Zufriedenheit mit, mit sich selbst, mit mir selbst "* (l: Mhm) *"Ja. Es gemacht zu haben. Was, find ich total schwer fällt, aber äh, (-) von dem ich weiß, daß es letztlich gut für mich ist."* (103-08)

"Zeigen, darstellen, im Mittelpunkt stehen"

Durch die Konfrontation mit seiner Auftrittsangst entdeckt Wolfgang eine Seite seiner Persönlichkeit, die Gefallen daran findet, sich vor einem Publikum zu präsentieren und darzustellen.

Im weiteren Verlauf des Interviews erzählt Wolfgang, er habe unter anderem durch das Improvisationstheater "einen besseren Kontakt" (185) zu der Seite seiner Persönlichkeit bekommen, die Lust am "zeigen, darstellen, im Mittelpunkt stehen" (184) hat und genau das will. *"Ja. Gut. Also eben diese eine Seite, die ehm, (--) dieser Teil von mir, der gerne im Mittelpunkt steht (-) ähm (-), ja, sich gerne beobachten lässt, irgendwelche verrückten Sachen macht, daß ist eher ein Teil von mir, der sonst im Alltag (-) eher im Hintergrund is. Der aber dann beim Impro einfach raus kommt. Also, wo ich ´s so richtig spüre, daß ich jetzt wirklich Lust habe, nach vorne zu gehen und eine Szene zu spielen oder es mir eigentlich fehlte, wenn ich ´s nicht mache und nachher eigentlich so´n bisschen enttäuscht bin, innerlich. (-) Ja, daß kann ich von mir vorher nicht so."* (254-61)

Hier wird deutlich, daß Wolfgang durch die Konfrontation mit seiner Angst vor Auftrittssituationen nicht nur die Erfahrung machte, diese überwinden zu können, sondern darüber hinaus entdeckte, daß es eine ihm bislang unbekannte Seite seiner Persönlichkeit gibt, die es genießt sich zu präsentieren. Das Improtheater bietet ihm einen Raum, um diese Seite kennenzulernen und auszuagieren, den er in seinem Alltag dem Anschein nach nicht findet.

Er schildert an anderer Stelle des Interviews, daß er im Spielfluß keine Verwandlung seiner Person im Sinne von `jemand völlig Anderes sein´ empfinde, sondern gerade unter reduzierter Selbstzensur Seiten von ihm zu Tage treten, die er *"normal vielleicht nicht so kenne oder seltener zeige oder lebe"*. (161) *"Ich hab nicht das Gefühl, daß ich jetzt jemand völlig Anderes (-) wäre oder so. Oder verwandelt in dem Sinne bin, das nicht, aber (-) ja, ganz andere Seiten."* (162f)

Auch zu seinen *"kreativeren Persönlichkeitsanteilen"* (187) habe er im Impro einen besseren Bezug bekommen. *"Ist ja auch, wenn´s um Geschichten erzählen geht, da geht´s ja auch darum einfach kreativ zu sein, anstatt wirsche Ideen zu haben. Und äh (-) ja. (-) Das hab ich eben manchmal und dann, das ist einfach auch sowas, was eher brach liegt (-) was, was sonst (...) Es gibt keinen Bereich, wo ich das so anwenden würde, sonst."* (188-91)

Vertrauen in die eigene Spontanität und Intuition

Gefragt, weshalb er sich für Improvisationstheater und nicht konventionelles Theater entschieden habe, berichtet Wolfgang, daß ihm besonders der Ansatz des Improtheaters gefalle.

Er vergleicht die Spontanität, die Präsenz der SpielerInnen im Improtheater mit der Geisteshaltung eines im Zen geschulten Samurai. So wie die DarstellerInnen im Improvisationstheater *"im Idealfall mit völlig leeren Kopf und ohne Planung auf die Bühne gehen"* (217f) ziehe auch der Samurai in die Schlacht. *"So´n Samurai, der im Zen geschult ist, der, der geht auf´s Schlachtfeld (-) und der besiegt dann seinen Gegner, wenn er völlig leeren Geistes ist. Nicht in die Zukunft geht, nicht in die Vergangenheit, sich keine Pläne schmiedet, sondern einfach nur völlig in der Gegenwart ist."* (I: Mhm) *"Also, der ist hochpräsent, der einfach schneller ist, effektiver ist, als sein Gegner, jede Bewegung schon ahnt und so. (-) Und äh, so die großen Meister der Schwertkunst, zum Beispiel, sind in so´nem Geisteszustand. Ne? Den man natürlich auch durch Meditation oder so erlangen kann. Und beim Improtheater isses, da geht es eigentlich um den gleichen Geisteszustand, meiner Meinung nach."* (218-28)

Er macht eine Einschränkung, indem er seinen Vergleich nicht auf das Improvisationstheater generell, sondern speziell auf die Art von Improtheater beschränkt, das er durch den Trainer erfahren habe.

Dieser habe Wolfgang zur Folge gelehrt *"man soll einfach reingehn, ohne sich vorher was zu überlegen und dann (-) einfach was machen und das dann auch im Nachhinein rechtfertigen, warum man das gemacht hat. Das ist eigentlich genau so´ne Haltung, Geisteshaltung. Wo man einfach reingeht und dann, also ein Vertrauen sozusagen hat, äh, `ne Haltung von Vertrauen, daß einen was einfallen wird, zu irgendwelchen Fällen, was passieren wird (-) ohne, daß man was machen muß, in dem Sinne."* (230-35)

Wolfgang spricht in diesem Vergleich von dem Geisteszustand, mit dem ImprospielerInnen im Idealfall agieren sollten. Dahinter steht das Prinzip `Ich hab keine Ahnung was ich tue, aber es ist okay'.⁵²¹ Dieses soll die ImprospielerInnen ermutigen, auf ihre Spontanität vertrauend, körperlichen Impulsen nachzugeben, eine Geste auszuführen, ohne ihr vorher einen Sinn zu geben oder zu planen, worauf die körperliche Aktion hinausläuft. Es ist die Aufforderung, dem ersten spontanen Gedanken zu verfolgen, ohne ihm einer Bewertung zu unterziehen und zu Gunsten der Suche nach einem `besseren´ zu verwerfen.

Das erfolgreiche Praktizieren dieser Haltung, die man als Maxime des Improtheater bezeichnen könnte, kann vermutlich dazu beitragen, das Vertrauen in die eigene Spontanität und Intuition zu stärken.

Offensichtlich ist jedoch, daß die Haltung `Ich hab keine Ahnung was ich tue, aber es ist okay´, nicht uneingeschränkt in den Alltag transferiert werden sollte. In der spezifischen Wirklichkeit des Improvisationstheaters bleiben die Handlungen ohne reale Folgen für AkteurInnen und Publikum. Einzig auf Spontanität und Intuition vertrauend beispielsweise eine Diplomarbeit zu schreiben könnte sich als fataler Irrtum mit realen Konsequenzen erweisen. Wissenschaftliches Schreiben ist jedoch nicht nur ein kognitiver, sondern auch emotionaler und kreativer Prozeß.⁵²² Das heißt auch hier ist neben fundiertem Wissen ein Vertrauen in die eigenen kreativen Fähigkeiten von Nutzen.⁵²³

An anderer Stelle des Interviews wird deutlich, daß Wolfgang den Zustand der verminderten Selbstkontrolle, der die Vorbedingung für Kreativität und Spontanität bildet, im Improtheater

⁵²¹ vgl. 2.6.

⁵²² vgl. KRUSE 1997, 225. Schreiben als therapeutisches Medium. Ein narrativer Ansatz zur Psychotherapie. in: KRUSE 1997, 225-239.

⁵²³ Was im Falle einer sogenannten Schreibhemmung deutlich spürbar wird. Im flüssigen Schreibprozeß scheinen sich wohl formulierte Sätze und Erkenntnisse ohne Mühen wie von selbst einzustellen, der/ die Schreibende unterzieht den Worten im Schreibprozeß keine rationale Kontrolle. Erst im Nachhinein wird das Erarbeitete einer Prüfung und Überarbeitung unterzogen.

schätzt. Gefragt, was ihm im Impro besonders viel Spaß macht, nennt Wolfgang nach kurzem überlegen *"die Aufwärmspiele"*. (42)⁵²⁴

"Bezwecken ja oft, daß man so'n bisschen die Kontrolle abgibt (-) spontaner reagiert, schneller, nicht so kontrolliert, nicht so zensiert, zum Beispiel wenn man so Spiele (-) Wortassoziationen und sowas spielt." (42-45) Er empfinde es als *"sehr angenehm"* (45), wenn er den *"eigenen Zensor"* zurücknehme und *"unkontrolliert, spontane Sachen"* (46f) mache.

Auch die freien Improvisationsszenen machen ihm, viel Spaß, *"wenn gar nichts vorgegeben ist und auch schöne Geschichten entstehn."* (48f) Freie Improszenen stellen eine besonders hohe Anforderung an die SpielerInnen, da sie ohne jegliche Vorgaben, die als Inspirationsquelle dienen können, eine Szene entwickeln. Werden als Vorgaben beispielsweise Berufe oder die Beziehung zwischen den Figuren genannt, bieten diese einen Ausgangspunkt, von dem aus die Figur entwickelt werden kann. Die SpielerInnen müssen besonders sensibel auf die Impulse des/ der jeweils anderen achten und darauf eingehen, um Rollen, Orte und die Geschichte zu entwickeln.

Wolfgang erwähnt im Verlauf des Interviews, daß er sich mit Themen wie *"Meditation"* (122) ausführlich beschäftige. Aus Gesprächen außerhalb des Interviews ist mir bekannt, daß er im spirituellen Bereich aktiv ist. Dies erklärt, wieso er den Vergleich zwischen dem Ansatz des Improtheaters und der Geisteshaltung im Zen oder der Meditation zieht.⁵²⁵

Der von ihm beschriebene Aspekt der Spontanität, auf dem das Improtheater basiert, sei einer der Gründe, weshalb er Improtheater so faszinierend finde und weshalb es ihm *"im geheimen ... auch mehr entspricht"* als konventionelles Theater, *"wo man Rollen einstudiert."* (238f)

Wie bereits dargestellt fiel es Wolfgang zu Beginn seines Improvisationstheaterspiels tendenziell eher schwer, aus sich herauszugehen, sich zu präsentieren, sich extrovertiert zu geben. Er begann gezielt mit Improtheater, um unter anderem diese Hemmungen zu überwinden. Im Rahmen des Improtheaters entdeckt er, daß eine Seite seiner Persönlichkeit, die ihm bislang verborgen geblieben war, Lust an eben diesen Dingen hat. Darüber hinaus macht er die Erfahrung, daß wenn er im Spielfluß ist, *"andere Seiten"* (160)

⁵²⁴ vgl. dazu 2.2

⁵²⁵ Eine weitergehende Beschäftigung mit dem von Wolfgang eingebrachten Vergleich zwischen dem durch meditative Techniken erreichbaren Geisteszustand und dem der ImprovisationsspielerInnen wäre sicherlich interessant, kann aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit aus zeitlichen Gründen nicht geleistet werden.

von ihm, die er *"normal nicht so kenne oder seltener zeige oder lebe"* (161) zum Vorschein kommen.

Dies deutet daraufhin, daß ihm erst die Reduktion der kognitiven Selbstkontrolle, die mit dem Ausleben der Spontaneität und Kreativität einher geht, ermöglicht oder erleichtert, diese anderen Seiten im Rahmen des Improtheaters zu leben.⁵²⁶ Möglicherweise ist dies ein weiterer Grund, weshalb Wolfgang besonders den Ansatz des Improtheaters schätzt.

Gefragt, ob Wolfgang in manchen Alltagssituationen auf Grund der Erfahrungen, die er während der Auftrittssituationen gesammelt hat, selbstbewußter auftreten kann, denkt er zunächst darüber nach, ob er das Wort *'selbstbewußter'* zutreffend findet.

Er überlegt, daß er sich manchmal *"nich so sehr `n Kopf mache"* (264f), welche *"schwierige, problematische Situation"* (265) ihn erwarte. Er würde der Situation dann eher begegnen, als sei sie eine Improvisationsszene, in dem keine Notwendigkeit bestehe, das eigene Verhalten zu planen, sondern in dem er *"mehr so `n Grundvertraun"* (271) habe, daß er *"in der Situation schon das Richtige machen werde und sagen werde."* (272f)

Wolfgang kommt zu dem Schluß, daß er dies als Selbstvertrauen definieren könne, im Sinne von *"vielleicht etwas mehr VERTRAUEN"* in seine Fähigkeit, *"letztlich nicht einfach nur sprachlos dazustehen, sondern das einfach immer irgendwas einfallen wird. (-) oder was passieren wird."* (276-78)

Erfahrungen im Alltag durch die Kenntnis verschiedenen Improtechniken

Im Improtheater entdeckt Wolfgang einige persönliche Verhaltensmuster wieder.

Das Thema mehrerer Proben sei gewesen, daß die SpielerInnen innerhalb der Szenen ihren MitspielerInnen möglichst keine Fragen stellen sollen, und wenn dies geschieht, diese umgehend selbst zu beantworten. Es sei wichtig, die Handlung voranzutreiben und *"Verantwortung für die Handlung, das Geschehn"* (293) zu übernehmen.⁵²⁷

Aufgrund dieser Übungen sei ihm bewußt geworden, daß er im Alltag ein ähnliches Verhaltensschema benutzt. *"So, ähm. Fragen stellen, häufig (-). Und das es manchmal (--) vielleicht sinnvoller ist, nicht `ne Frage zu stellen, sondern einfach `ne Aussage zu treffen, so zusagen das Geschehn voranzu bringen, ja?"* (296-98)

⁵²⁶ vgl. dazu 5.6

⁵²⁷ vgl. 2.6

Gefragt, ob es weitere Improtechniken gibt, von denen er im Alltag profitiere, erzählte Wolfgang, daß er eine sensibilisierte Wahrnehmung für Statusverhalten bei sich und anderen entwickelt habe. *"Das fällt mir zum Teil mehr auf, wenn ich Status (-) ´nen bestimmten Status einnehme, im Arbeitsalltag. (-) Hohen oder niedrigen Status spiele (-) dafür bin ich durch das Improspiel, Improtheater sensibler geworden. Das ich so ´ne ROLLE einnehmen (-) oder es bestimmte Machtstrukturen gibt, auch. (-) Ja. Zum Beispiel."*

Er erkennt Statusverhalten, indem er auf Signale in der physischen und verbalen Kommunikation genau achtet. Da er die Haltung vertritt, daß *"der Moment des Erkennens"* einer bestimmten Verhaltensweise *"bereits die Veränderung ist"* (311f), ist er der Meinung, es sei nicht notwendig, eine *"bewußte Anstrengung zu unternehmen"* (318), um eine Änderung des Verhaltens herbeizuführen. *"...in dem Moment, in dem mir das auffällt, ich das spüre ... in dem Moment entspannt sich da schon oder werd ich, geh dann schon raus aus dieser Rolle. Ja? So mein (-) Gefühl dazu ist, es ist nicht unbedingt nötig, daß ich jetzt ´ne bewußte Anstrengung unternehme, was anders zu machen, es reicht einfach, daß zu bemerken."* (316-19)

Gefragt, ob sich durch das Improspielen sein Verhalten anderen Menschen gegenüber verändert habe, berichtet Wolfgang wie folgt: *"(--) Ja. Ich denke, daß ich zum Beispiel in Diskussionen (-) wirklich einfach weniger blocke (-) mehr positiv bin, neuen Ideen gegenüber zum Beispiel. `Ja´ dazu sage, (-) so mehr (-) mich darauf einlassen kann. (-) Ja. ..."* (322-24) Früher sei er neuen Ideen gegenüber sehr kritisch gewesen und habe oftmals vorrangig die Gründe gesehen, aus denen die Ideen nicht realisierbar seien.

Dies habe sich durch das Improspielen verändert. *"Das ich das me..., merke, daß das alles Formen von Blockade sind, den Energiefluß zu unterbrechen (-) etwas destruktives ist (-) und das häufiger fiel interessantere, schönere Sachen dabei rauskommen, wenn man einfach mal mit geht. Erstmal sich drauf einlässt, was auch immer denn letztlich bei rauskommt. (-) Ja. (-) Ich glaub, da hab ich mich schon verändert. (-) Unter anderem. Jetzt nicht nur durch das Impro, aber das hat das auch beeinflusst, sicherlich."* (332-37)

Im Gegenzug seiner Veränderung habe sich der Umgang von Menschen mit ihm verändert. *"(---) Ja. Da, das Verhalten anderer Menschen ist immer einen direkte Widerspiegelung von meinem Verhalten. So erleb ich das. (-) In dem Moment (-), wo ich mich insgesamt leichter, offener fühle, mehr Beziehung mit anderen Leuten, dann (-) wird das auch sofort zurück gespiegelt. (-) Daß die anderen Leute mir auch offener gegenüber treten."* (341- 45)

Wolfgang hat innerhalb des Improtheaters verschiedene persönliche interaktionale Verhaltensmuster, das häufige Stellen von Fragen, um die Verantwortung über das Geschehen an den/ die InteraktionspartnerIn weiterzugeben, sowie das früherer Verhalten, neue Ideen zu blockieren und überkritisch zu betrachten, wieder entdeckt. Durch das Improvisationstheater ist seine Wahrnehmung für Statusverhalten im Alltag und über *"bestimmte Machtstrukturen"* (307) geschärft worden. Da er dies sowohl an körpersprachlichen wie verbalen Kennzeichen festmacht, ist anzunehmen, daß sich auch seine Fähigkeit zur verbale und nonverbale Kommunikation über das Statusthema hinaus, verfeinert hat.

Wolfgang erteilt im Rahmen des Interviews keine weiteren Auskünfte darüber, ob nach der Entdeckung, daß er in Interaktionen im Alltag eher Fragen stellt, eine Änderung dieses Verhaltens stattgefunden hat. Seiner inneren Haltung zur Folge, nach der das Erkennen eines Verhaltens bereits die Änderung dessen bewirkt, kann der Rückschluß gezogen werden, daß sich diese Interaktionsstrategie seiner Einschätzung nach in Veränderung befindet.

Da Wolfgang Sozialpädagoge ist und zudem Therapieerfahrung hat, verfügt er im hohen Maße über die Fähigkeit zur Selbstreflexion. Auch zwischen der Tatsache, daß er Impro als *"therapeutische Maßnahme"* (197f) begann, und der Exploration seiner Erfahrungen im Impro besteht sicherlich ein Kausalzusammenhang.

"Wird wohl wahrscheinlich irgendwas mit mir zu tun haben"

Wolfgang äußert, halb scherzhaft, die Überlegung, daß einer der Gründe, weshalb er in den Szenen häufig *"Beziehungsrollen"* (113) spiele, *"irgendwas"* (115) mit ihm zu tun haben könnte. Zudem ließe sich seiner Ansicht nach aus Beziehungsgeschichten relativ einfach eine interessante Szene gestalten.

Seiner Ansicht nach sind diese *"ne relativ einfache Form von Szenen, sowas zu spielen"* (116f), weil sehr viel *"direkte Beziehung"* (117) enthalten sei, die Material, (120), für eine Szene, liefert.

Wolfgang erzählt, er spiele sehr oft *"Beziehungsrollen (-) Ehemann, Partner oder sonst was."* (113f) Zudem spiele er auch häufig Rollen, die mit Meditation oder ähnlichen Themen in Verbindung stehen. *"... Weil das auch Themen sind (-) mit denen ich mich viel beschäftigt*

habe oder beschäftige." (122f) Gefragt, ob diese Figuren bestimmte, immer wiederkehrenden Charaktereigenschaften aufweisen, erzählt Wolfgang, daß, die von ihm dargestellten männlichen Personen häufig etwas mit Aggressionen zu tun haben, beispielsweise der Partnerin gegenüber Aggressionen äußeren.

Er überlegt, auf was er dieses Phänomen zurückführen kann und gelangt zu dem Schluß, daß zum einen *"meistens die Improszenen auch (-) dann besonders sehenswert werden, wenn sie emotional sind."* (133f) Zum anderen sei *"Aggressionen oder Wut, also so leichte, leichtes wütend sein, oder so, vielleicht 'ne Emotion"* (135f), die ihm leichter zugänglich ist, als andere, wie beispielsweise *"Trauer"* (137) oder *"Verliebtheit"*. (139) Daher sei es für ihn naheliegender, diese Emotionen darzustellen. Wolfgang räumt nach kurzem Nachdenken ein, daß die Figuren, die er verkörpert jedoch durchaus variieren.

Seiner Darstellung nach bringt Wolfgang Themen aus dem privaten Bereich in die spezifische Sphäre des Improtheaters. Auch wenn anfangs eher scherzhaft, so stellt er doch eine Verbindung zwischen seiner Person und den Figuren, die er häufig darstellt, her. Ob die Tatsache, daß er relativ oft Beziehungsrollen spielt, letztendlich wirklich an seine Person geknüpft ist, läßt sich nicht beantworten. Das Thema Liebe und Partnerschaft ist in vielfältigen Variationen `das` große Thema der fiktiven Welt des Theaters, des Films und der Literatur, aber ebenso präsent im realen Leben.

Darüber hinaus überwiegt meiner Erfahrung nach die Anzahl an weiblichen SpielerInnen in den von Wolfgang besuchten Improkursen, so daß er als Mann häufig den männlichen Part in einer heterosexuellen Beziehungsgeschichte übernimmt.⁵²⁸

Wolfgang zufolge seien Beziehungsszenen *"`ne relativ einfache Form von Szenen"* (116f), im Sinne von relativ einfach zu spielen, da sich leichter eine Beziehung zwischen den Figuren konstituieren läßt, wenn zwischen beide Figuren bereits eine emotionale Verbindung besteht. Die Beziehung zwischen den Figuren bildet das Grundgerüst für die Geschichte, die in den zumeist kurzen Szenen im Improvisationstheater rasch entwickelt werden muß, so daß ein schnelles Erspielen dieser von Vorteil ist. Möglicherweise bietet ein lebensnahes Thema wie Liebe und Partnerschaft eine gute Inspirationsquelle, weil eigene Erfahrungen, Ansichten und Phantasien aktiviert werden können, um eine Rolle zu kreieren.

⁵²⁸ SpielerInnen spielen meiner Einschätzung nach häufiger männliche Figuren, als daß Spieler weibliche Figuren übernehmen. Dies mag unter anderem darauf zurückzuführen sein, daß für Männer weibliche Rollen aufgrund der

Wolfgang erzählt, er spiele auf der Bühne häufiger Emotionen aus, die für ihn leichter zugänglich und somit leichter darzustellen sind, als andere. Dies läßt den Rückschluß zu, daß er sich im Improvisieren mit seinen Emotionen auseinandersetzt und dabei die Erfahrung macht, welche Emotionen ihm leichter beziehungsweise schwerer zugänglich sind. Bei der Darstellung von Gefühlen muß der/ die Spielende die an die Emotionen gebundenen individuellen Vorstellung aktivieren, was zur Folge hat, daß die Emotionen zumindest teilweise nicht nur gespielt, sondern auch erlebt werden. Darin liegt die Möglichkeit, sich mit den eigenen Emotionen auseinanderzusetzen und eventuell auch an schwerer zugängliche Emotionen zu rühren.⁵²⁹

Aphorismen

Seit ich Impro spiele, habe ich "*mehr Spaß am Leben.*"

Seit ich Impro spiele, bin ich "*lockerer geworden.*"

Impro hilft mir, "*weniger zu blockieren, mit dem Fluß der Energie mehr mit zugehn.*"

Am Impro finde ich besonders gut, "*daß man sich nachher offener und stärker in Beziehung zu anderen Menschen fühlt.*"

gesellschaftlichen Rolle der Frau nicht attraktiv sind, bzw. die Befürchtung, daß das Verkörpern von weiblichen Rollen durch einen Mann mit einer homosexuellen Neigung in Verbindung gebracht werden könnte.

⁵²⁹ vgl. dazu 5.6

7.1.5 Kathrin "Ich hab auch andre Seiten"

Sampling

Kathrin ist zum Zeitpunkt des Interviews 28 Jahre alt und Clown.

Sie erschien als geeignete Interviewpartnerin, da sie über eine lange praktische Erfahrung im Improvisationsspielen verfügt. Im Gegensatz zu den anderen InformantInnen mit einer eher professionelleren Motivation Improtheater spielt, was mich auf einen interessanten Vergleich mit den übrigen InterviewpartnerInnen hoffen ließ.

Sie arbeitet seit 1998 mit Improvisationstechniken. Zunächst im Rahmen ihrer Clownausbildung, später in den Improkursen und gemeinsam mit Christiane, Andreas und mir in einer Improgruppe mit regelmäßigen Auftritten.

Kathrin spielt Improvisationstheater, um ihr schauspielerisches Können zu vergrößern und hofft, sich im Improvisationstheater professionell etablieren zu können, beziehungsweise Wege zu finden, die ihren beruflichen Werdegang förderlich sind

Der Kontakt ist ein guter aber nicht enger basiert auf gemeinsame das Spielen in diversen Improkursen bzw. Gruppen.

Persönliche Verhaltenweisen im Impro wiederentdecken

Aufgrund der meist kurzen Szenen im Improtheater müssen die Figuren schnell entwickelt, das "Wer? Wo? Was?" der Szene geklärt werden.⁵³⁰

Kathrin erzählt, sie habe im Improtheater persönliche Muster und Verhaltensweisen entdeckt, die ihr sowohl im Alltag als auch im Spiel immer wieder begegnen. Sie habe große Probleme "konkret zu werden" (187), Entscheidungen zu treffen und die getroffene Entscheidung konsequent zu verfolgen, ohne sie zwischendurch "immer wieder" (192) anzuzweifeln.

Im Improtheater muß man, wie sie ausführt, "massenhaft" (189) Entscheidungen treffen, und das "muß einfach schnell gehen". (193) "Du mußt doch gleich da sein. Irgendwie von null auf

⁵³⁰ vgl. dazu 2.6

hundert, so`n bisschen. Und, ja, kannst nicht erst groß drum rumreden, sondern mußst sofort konkret werden und das, ja (grinst) ist mein großes Problem." (116-18)

Die Verantwortung für eine Szene zu übernehmen und *"dann auch das durchzumachen"* (195), was sie *"grade im Kopf"* (196) habe, bereite ihr Schwierigkeiten. *"Und ich laß mich da lieber, was ich gut kann, is, das, äh, Mitgehn."* So falle es ihr leicht, einen Vorschlag des/ der MitspielerIn *"zu akzeptieren und mitzugehen"*. (198)

Kathrin scheint, wie sich in ihrer Aussage andeutet, das Annehmen der Spielangebote durch ein Gegenüber zu nutzen, um nicht selbst durch das Anbieten handlungsvorantreibender Spielimpulse die Verantwortung über den Szenenverlauf übernehmen zu müssen. Diese Strategie hat allerdings zur Folge, daß Kathrin ihre Spielideen, das, was sie *"grade im Kopf hat"* (196) nicht umsetzen kann. Der Ausspruch *"im Kopf"* (196) verweist darauf, daß sie in diesen Momenten nicht ihren spontanen Impulsen folgt, sondern sich auf einer rationalen Ebene des Denkens befindet.

Sie beschreibt im Verlauf des Interviews, daß es ihr im Rahmen des Improtheaters schwer falle, *"Entscheidungen zu treffen, sich für einen Weg zu entscheiden und den aber auch durchzuziehen und nicht immer wieder `Äh, aber vielleicht wär ´ der andere ´... "* (191-94) Auch dies deutet daraufhin, daß sie in solchen Momenten nicht im `spontanen Fluß ´ ist, sondern versucht, bewußt eine *"Entscheidung zu treffen"*. (191)

Das Prinzip des Improvisationstheaters basiert darauf, daß die AkteurInnen gemeinsam, auf ihre spontanen Impulse vertrauend, eine Geschichte entwickeln und nicht versuchen, diese auf der kognitiven Ebene zu konstruieren. Spontane und intuitiv getroffenen Entscheidungen erfolgen im Vergleich zu rationalen Denkprozessen schneller und ermöglichen es so, innerhalb der kurzen Szenendauer die im Improtheater üblich ist, eine Geschichte zu kreieren.⁵³¹

Kathrin beschreibt im Laufe des Interviews, eine konkrete Situation, in der sie aus Unsicherheit und Zweifeln während des Spielens ins Nachdenken gerät. Sie werde *"kopfig"* (93), wenn sie während eines Auftritts eine Vorgabe durch das Publikum erhält, beispielsweise ein Genre oder eine Epoche, in der die Szene spielen soll, mit dem/ der sie sich nicht auskennt.

⁵³¹ vgl. dazu 1.4 sowie 2.4

"Oder das ich dann auch so Angst habe, wenn im Improtheater, also wenn dann Vorschläge aus dem Publikum kommen, und ich soll jetzt so 'ne Rolle da spielen aber ich weiß überhaupt nix damit anzufangen, also ich weiß jetzt kein konkretes Beispiel. Aber irgendwie (-), daß ich dann, ja, (--) nicht weiß, wie ich das ausfüllen soll oder so und (-) Angst davor hab." (97-101)

Das dieser 'kopfige Zustand' temporär begrenzt ist, zeigt Kathrins Erzählung über eine Verwandlung im Spielfluß, das kurzzeitig Einswerden mit der dargestellten Figur und das Eintauchen in die fiktive Realität der Szene, die sie insbesondere während der Auftritte erlebt, wie sie an anderer Stelle des Interviews schildert.

Möglicherweise empfindet Kathrin bei den durch das Publikum eingebrachten Spielvorschlägen einen besonders hohen Druck, diesen gerecht zu werden. Dies würde auf einen professionellen Anspruch an ihr als Improvisationstheaterspielerin schließen lassen.

Im Improvisationstheater besteht durch die Möglichkeit des Publikums, Spielvorschlägen einbringen zu können, eine besondere Nähe zwischen DarstellerInnen und Publikum. Für das Publikum ist es besonders schön, wenn die vorgeschlagenen Vorgaben gut umgesetzt werden, da daran offensichtlich wird, daß die SpielerInnen tatsächlich improvisieren. Zudem ist das Publikum durch das Einbringen von Vorgaben an den Bühnengeschehen beteiligt und nicht auf die Rolle des passiven Zuschauers reduziert.

Auffallend ist auch Kathrins Aussage, *"die Verantwortung für 'ne Szene zu übernehmen."* (195) Im Improvisationstheater wird von den SpielerInnen neben der wichtigen Fähigkeit, Spielangebote zu akzeptieren, die Kathrin, wie sie selbst feststellt, gut beherrscht, auch die Fähigkeit verlangt, selbst Impulse zu setzen.⁵³²

JOHNSTONE verglich gutes Improtheater mit einem Tennismatch: die SpielerInnen spielen sich in stetem Wechsel die Bälle zu. Im Improvisationstheater sollten idealer Weise die SpielerInnen gemeinsam an der Geschichte arbeiten, sich im stetigen Wechsel 'Bälle' in Form von Impulsen zu werfen.

Kein/ e SpielerIn sollte versuchen, die Geschichte in seinem/ ihrem Kopf auf die Bühne zu bringen, den/ die MitspielerIn die eigenen Phantasien, den erdachten Fortgang der Szene, aufzudrängen. Dies bedeutet auch, daß die SpielerInnen die Verantwortung für das Gelingen

⁵³² vgl. dazu 2.6. "Anbieten, Blocken und Akzeptieren"

einer Szene gemeinsam tragen, indem sie als gleichberechtigte PartnerInnen an der Geschichte arbeiten. Verantwortung über den Szenenverlauf zu übernehmen scheint für Kathrin an das Einbringen und Ausspielen handlungsvorantreibenden Impulsen gekoppelt zu sein. Ein Impuls kann im Spiel wieder ausgelöscht werden und trägt somit nichts zu der Geschichte bei.⁵³³

Konkret werden müssen SpielerInnen in der Entwicklung ihrer Figuren. Sie müssen ihre Rollen ab einem gewissen Zeitpunkt festlegen, und dies muß innerhalb kurzer Szenen rasch erfolgen, müssen sie für die MitspielerInnen (und das Publikum) erkennbar darstellen. Ein Zusammenspiel wird schwierig, wenn beispielsweise A. nicht weiß, ob B. einen Bankräuber oder eine Friseurin mimt, ob er sich am Strand oder in einer Sauna aufhält, ob sie liest oder Kirschen pflückt.

Im Improtheater spricht man von konkreten Angeboten, beispielsweise dem/ der MitspielerIn pantomimisch einen Gegenstand überreichen und ihn dabei benennen, anstatt die Definition dem/ der MitspielerIn zu überlassen. Das Gegenteil von konkreten sind blinde Angebote. Diese sollen die Phantasie des/ der PartnerIn anregen und dazu beitragen, gemeinsam die Geschichte zu entwickeln, anstatt dem Gegenüber eine konstruierte Geschichte 'überzustülpen'.⁵³⁴

Blinde Angebote lassen sich vermutlich auch als Strategie einsetzen, um nicht konkret sein, keine handlungsvorantreibenden Impulse setzen zu müssen. Ebenso können wie konkrete Angebote genutzt werden, um die Kontrolle über den Szenenfortgang zu behalten.

Wenn ImprospielerInnen 'im Kopf sind', ihre Entscheidung über den nächsten Impuls rational treffen, sind sie nicht spontan. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, daß sie durch einen spontanen Impuls, der sich der rationalen Selbstzensur entzieht, eine Bloßstellungen ihrer Person befürchten.

JOHNSTONE geht davon aus, daß gerade die SpielerInnen, die Angst davor haben, sich durch das spontane Spiel zu entblößen, sowohl eigene als auch die Impulse anderer eher abblocken, um die Kontrolle über den Fortgang der Szene zu behalten.

Eine denkbare Strategie, um sich vor einer subjektiv als Bloßstellung empfundenen Situation durch das Zulassen spontaner Impulse zu schützen, ist aber auch, eher auf Angebote einzugehen, als eines zu offerieren oder unkonkrete Angebote zu machen. Scheitert die

⁵³³ vgl. dazu 2.6

⁵³⁴ vgl. dazu JOHNSTONE 1997, 174ff, JOHNSTONE 1995. 170ff

Szene oder wird ihr Inhalt als `verrückt, obszön oder langweilig` empfunden, braucht sich der/ die SpielerIn nicht verantwortlich zu fühlen, da er/sie in erster Linie die Phantasien des/ der PartnerIn gespielt hat. Dies ist zwar für das Publikum nicht unbedingt zu erkennen, kann aber für das subjektive Gefühl der SpielerIn relevant sein.

Demzufolge kann dies nicht nur als eine Form des Blockens, sondern auch als eine Möglichkeit, Verantwortung abzugeben, betrachtet werden. Eine vergleichbare Strategie, die Verantwortung für den Fortgang der Handlung an den/ die PartnerIn zu geben, ist das Stellen von Fragen, anstatt konkrete Aussagen zu treffen.

Kathrin resümiert: *"Und das find ich immer ziemlich hart, dann zu merken, wenn man das als Feedback bekommt: `Ja, Du mußt konkret werden`, wo ich dann immer denke: `JA, genau das is es´ und das is ´ es auch in meinem Leben, also so. Ja. ´ (198-201)*

Sie wird innerhalb des Improtheaters aufgrund seines auf schnellen, spontanen Entscheidungen basierenden Prinzips zwangsläufig immer wieder mit der von ihr beschriebenen *"Verhaltensweise"* (186) konfrontiert, die ihr aus dem Leben bekannt ist.

"Irgendwas passiert ja immer"

"Irgendwas passiert ja immer" (181) ist ein Satz aus dem Improvisationstheater, der die SpielerInnen ermutigen soll, ohne Plan und Ideen auf die Bühne zu gehen. Er appelliert sowohl an das Vertrauen in die eigene Spontaneität und Kenntnis der Techniken, als auch an das Vertrauen in die Fähigkeit der MitspielerInnen.

Gefragt, ob sie durch das Improspielen eine Veränderung in ihrer Selbstwahrnehmung beobachten kann, hält Kathrin inne und denkt nach. Nach längerem Abwägen äußert sie die Vermutung, es sei *"eher unbewußt. Also, das, mir ist das nicht so wirklich bewußt, was sich da vielleicht verändert hat, oder nicht ..."* (175-76)

Sie erzählt, sie gehe *"vielleicht"* (177) in verschiedene Situationen *"manchmal ... gelassener rein"* (178). *"... Aber denke mir: `Naja, wird schon irgendwie und ich mein, ich muß da jetzt ja durch´ oder so."* (178f) Nach kurzer Reflexion räumt sie ein, sie könne sich *"vielleicht auch ein bisschen mit der Hilfe vom Improtheater"* (181), auf manche Situationen einlassen. *"Weil `irgendwas passiert ja immer´ und ich bin ja da nicht alleine und da sind ja jetzt auch noch andere Leute, und die haben ja auch einen großen Teil daran, daß das jetzt irgendwie funktioniert ...".* (181-83)

Gefragt, ob sie in irgendeiner Form von Improtechniken im Alltag profitiere, überlegt Kathrin: *"Ich glaub auch eher (-) unbewußt."* (209) Sie erinnert ihren Umgang mit Menschen in verschiedenen Situationen und räumt ein, daß sie Improtechniken nicht bewußt als Handlungsstrategie einsetzt und nicht reflektiert, ob sie diese Techniken unbewußt einbringt. *"Ich kann das einfach nicht aktiv mit, das muß ich mir schon wirklich vornehmen, äh, sowas aktiv mit einzubringen, im Gespräche oder in irgendwie einen Umgang mit irgendwem anders. Aber so bewußt (--) is das nicht so. Ich glaub, ich würd' mir das manchmal wünschen ... "* (212-14)

Hier ist anzumerken, daß Kathrin schon seit mehreren Jahren in der Ausbildung zum Clown und in verschiedenen Improkursen und Gruppen spielt, so daß mögliche Veränderungen eventuell bereits schon so in ihre Person integriert sind und ihr nicht bewußt sind. In Gesprächen, die in einem anderen Kontext stattfanden, machte Kathrin deutlich, daß für sie sowohl während der Ausbildung als auch im Improvisationstheater der künstlerische und professionelle Aspekt und weniger eine Selbsterfahrung im Vordergrund stünden.

Dies deutet sich gleichermaßen in Kathrins Schilderung eines Musikworkshops an, der für sie *"einfach ein Erfolgserlebnis"* (44) war, da sie ihr Bühnenrepertoire erweitern konnte.

"Zum Beispiel der erste Musikworkshop, also (lacht), weil mit Musik auf der Bühne und so habe ich ja eigentlich auch ziemlich wenig zutun gehabt, wir haben einmal während der Clownsausbildung singen müssen auf der Bühne, was irgendwie, woa, ganz komisch war, aber da war `s jetzt noch mal wieder so dieses: `Naja Singen, daß mach ich eigentlich nur Zuhause oder (-) aber nicht auf der Bühne und dann auch noch mit Klavierbegleitung und (-) völlig improvisiert, ohne Text ´. (36-40)

Aus diesem Grunde mag sie auch den möglichen Einfluß des Improvisierens auf ihre Person und ihr Verhalten nicht beständig reflektiert haben. So erscheint es im speziellen in diesem Abschnitt des Interviews, daß eine Reflexion über ihre Erfahrungen, die sie im Improvisationstheater macht, bzw. mögliche Auswirkungen dieser Erfahrungen auf ihr Verhalten im Alltag, erst im Gesprächsverlauf einsetzt.

In dem sich dem Interview anschließenden Gespräch räumt Kathrin ein, daß es ihr schwer fällt, zwischen Improvisation und anderen Elementen ihrer Ausbildung und Tätigkeit als Clown zu differenzieren. Dies spiegelt sich auch in den Aphorismen wider, die sie im Anschluß an das Interview auf dem Kurzfragebogen ausfüllte. So füllte sie nach längerem

Nachdenken die beiden ersten Sätze *"Seit ich Impro spiele, habe ich..."* und *"Seit ich Impro spiele, bin ich..."* nicht aus.⁵³⁵

Im weiteren Verlauf des Interviews erinnert sie sich einer Situation, in der sie auf der Straße jemanden trifft und aus Angst davor, nicht zu wissen, worüber sie sich mit diesem Menschen unterhalten soll, den Impuls verspürt, der Begegnung auszuweichen. Sie überlegt, daß sie *"solche Situationen vielleicht ab und zu mal ein bisschen gelassener"* (220) zu sehen vermag. *"Naja, jetzt geh ich einfach an dem vorbei, wir unterhalten uns kurz und, ja, da gehören ja dann auch wieder zwei dazu, und wenn wir uns nichts zu sagen haben, dann geh'n wir halt weiter, aber ansonsten (-) ja, vielleicht ergibt sich ja auch was, ein nettes Gespräch oder irgendwie was anderes und einfach auch so Situationen, wo man nich weiß wie 's ausgeht. Ähm, (-) einfach zu wagen."* (221-25)

Sie schildert weiter, daß sie versucht, sich die Ängste vor unvorhersehbaren Situationen, beispielsweise eines Auftrittes, zu nehmen, indem sie sich vergegenwärtigt, daß eine vorhergehende, alle Eventualitäten umfassende Planung, unmöglich ist.

"`Ja mein Gott, ich meine du kannst das jetzt eh nicht bestimmen, wie das wird und ehm, ja, und geh doch einfach hin, und du mußt dir doch nicht schon zwei Wochen vorher 'nen Kopf darum machen, was passieren könnte, weil das ist einfach (-) völlich blöd.` Also, dann hab ich zwei Wochen irgendwie Angst, hab schlechte Laune oder was weiß ich, aber (-) im Grunde genommen passiert ja alles da vor Ort und da kommen dann noch ein paar andere Leute dazu, und dann kann schon wieder alles ganz anders werden, als ich mir das so schön überlegt hatte." (233-39) Dies versuche sie sich *"immer irgendwie (lacht) einzureden"* (241), aber es funktioniere nicht immer.

Die Strategie, mit der Kathrin versucht, im Vorfeld ihrer Angst und Unsicherheit zu begegnen, scheint darin zu bestehen, daß sie die bevorstehende Situation mit den Rahmenbedingungen einer Improvisationsszene vergleicht. Sie vergegenwärtigt sich, daß die Situation ebenso wie in der Improvisation im präzisen Moment stattfindet. Wie in der Improvisation sind neben ihr andere Menschen an der Situation beteiligt. Diese tragen somit ebenso zum Gelingen bei. Einerseits schafft diese Erkenntnis Erleichterung, andererseits machen es ihr die nicht vorhersehbaren Reaktionen der anderen unmöglich, ihr eigenes Verhalten in der jeweiligen Situation zu planen.

⁵³⁵ Die Aphorismen sind am Ende der jeweiligen Fallauswertung dargestellt.

In ihrer Aussage, sie versuche sich dies alles *"einzureden"* (241), wird deutlich, daß sie die aus dem Improvisationstheater stammende Haltung *"irgendwas passiert ja immer"* (181) nicht soweit verinnerlicht hat, daß sie diese in den Alltag transferieren könnte. Dies könnte letztlich bedeuten, daß sie in Momenten des Zweifels nicht das Vertrauen in die eigene Fähigkeit hat, spontan und angemessen auf eine Unvorhersehbarkeit zu reagieren, noch das Vertrauen darauf, daß die neben ihr Beteiligten ihr helfen.

Rollen

Im Improvisationstheater spielen die DarstellerInnen aufgrund der kurzen Szenenfrequenzen innerhalb kürzester Zeit verschiedene Rollen.

Die größte Faszination am Improtheater liegt für Kathrin im Spielen von Rollen, die sie *"vielleicht sonst im Alltag nicht irgendwie bediene"* oder sich *"irgendwie nicht traue, die zuzulassen"* oder von denen sie denkt, daß diese Rollen bei ihr *"einfach auch gar nicht (-) da"* sind oder *"kein Platz dafür"* ist. (25-27) Wie sie sagt, *"auf jeden Fall (--), einfach Rollen zu spielen"* (27f) die sie sonst nicht spielt oder sonst nicht ist. Dazu gehört für sie auch, *"Gefühle (-) darzustellen oder zu spielen oder in Gefühle rein zu tauchen"* (29f), worin sie sowohl vertraute als auch ihr eher unbekanntere Gefühle mit einschließt.

Kathrin nutzt das Improvisationstheater als Raum, um Rollen zu leben, von denen sie denkt, sie in ihrem Alltag nicht ausagieren zu können. Dabei differenziert sie zwischen Rollen, die sie *'nicht bedient'* und Rollen, die sie sich nicht traut zuzulassen, sowie zwischen Rollen, die ihrer Annahme nach bei ihr nicht vorhanden sind und Rollen, für die ihrer Einschätzung nach kein Platz ist. Eine weitere Unterscheidung trifft sie in ihrer Differenzierung zwischen dem Ausleben von *Rollen* und *Gefühlen* im Rahmen des Improtheaters.

Möglicherweise ist *Rolle* in diesem Zusammenhang auf ihr aktives, extrovertiertes Handeln in der Figur bezogen, während sich *Gefühl* eher auf die Einfühlung⁵³⁶ und dadurch mögliche emotionale Identifizierung mit der dargestellten Figur bezieht. Sie nutzt den geschützten Raum der Bühnenwirklichkeit, um ihr sowohl bekannte und demnach gut zugängliche, als auch weniger bekannte Gefühle, auszuleben.⁵³⁷

⁵³⁶ In diesem Zusammenhang ist die Schauspieltechnik und nicht die Wirkung auf das Publikum gemeint. *"Eine einführende Spielweise zeichnet sich durch das Einswerden des Schauspielers mit seiner Rolle aus, er will sie nicht nur darstellen, sondern verkörpern. Dazu versenkt er sich ganz und gar in die Gefühlswelt der Figur und lebt diese auf der Bühne nach."* SCHWAB/ WEBER 1991, 101-02 Die Technik der Einfühlung wurde im europäischen Theater schon jahrhundertlang praktiziert. Der russische Regisseur und Theaterpädagoge STANISLAWSKI systematisierte diese zu Beginn des 20. Jh. und erweiterte sie zusätzlich um psychologische Techniken für SchauspielerInnen. vgl. ebd.

⁵³⁷ vgl. dazu 5.4

Kathrin erzählt weiter, sie spiele gerne *"die Bösen"* (49) oder *"manchmal die Arschlöcher"* (50) und hat an der Darstellung dieser Figuren besonders viel Spaß, wenn ihr/ e MitspielerIn *"auch irgendwie in der anderen Rolle aufgeht, also ja, so diese Statusgeschichten"*. (51f) Es scheint, als ermögliche ihr die Spielfreude des Gegenübers an einer statustieferen Figur, das Gefühl der statushöheren Figur noch weiter auskosten zu können und zu dürfen.

Das ihr das Spielen von Hochstatusfiguren nicht uneingeschränkt leicht fällt, deutet auch eine Notiz im Postscriptum an. Kathrin erzählt hier von einer Statusübung in Gromolo⁵³⁸, während der sie mit großer Begeisterung einen sehr autoritären, Befehle erteilenden Offizier gespielt habe. Das Gromolo habe es ihr erleichtert, in der Rolle aufzugehen. Gromolo soll die SpielerInnen dazu anregen, sich körperlicher auszudrücken und eine größere Achtsamkeit für ihre MitspielerInnen zu entwickeln. Daneben ermöglicht die Phantasiesprache eine größere Distanzierung von der Realität und damit einhergehend von der eigenen und der Person des Gegenübers. Zudem senkt Gromolo das Risiko, den/ die PartnerIn persönlich zu beleidigen.⁵³⁹

An anderer Stelle des Interviews beschreibt Kathrin sich als eine Person, die vor Auseinandersetzungen eher zurückscheut und `schluckt`, anstatt ihre Gedanken und Gefühle zu äußern oder versucht, Konflikte *"auf `ne harmonische Art und Weise"* (262) zu regeln. Dies deutet daraufhin, daß sie in der Verkörperung der *"Bösen"* oder *"Arschlöcher"* (49f) in der fiktiven Bühnensituation für sich eine Möglichkeit gefunden hat, auch diese Seiten ihrer Person auszuleben. In der Quasi-Realität des Improvisationstheaters bleibt das Handeln ohne die Folgen, die es in der Realität nach sich ziehen könnte.⁵⁴⁰

Neben den genannten Rollen spielt Kathrin auch gerne *"schüchterne"*, *"naive"* oder *"traurige Personen"* (53f). Ihrer Einschätzung nach fällt es ihr leichter, *"eher extremen Gefühlen oder Rollen"* darzustellen, als Figuren, die sich in den *"Zwischentönen"* (60f) bewegen. Auch könne sie in dem *"tieferen Status, also dem eher traurigen"* (65) mehr aufgehen, als in dem höheren, da sie bei der Verkörperung des Hochstatus *"irgendwann `ne Grenze"* (66) verspürt an der sie nicht mehr weiß, wie sie die Figur darstellen soll oder es ihr schwer fällt, *"das vielleicht beizubehalten"* (68).

⁵³⁸ Gromolo oder Kauderwelsch sind Phantasiesprachen

⁵³⁹ Eine beliebte Improübung ist, sich im Gromolo oder mit Obst- oder Gemüseamen lautstark zu beschimpfen. Die meisten SpielerInnen werden bei dieser Übung sehr viel emotionaler, als wenn sie geläufige Schimpfworte benutzen würden.

⁵⁴⁰ vgl. dazu 5.4

Dies könnte darauf verweisen, daß ihr Repertoire in der Darstellung von statustieferen Figuren vielseitiger ist, da sie dieses Verhalten eher in der Realität ausübt. Diese Überlegung wird gestützt von Kathrins Aussage an anderer Stelle des Interviews, sie neige bei Konflikten eher dazu, zu 'schlucken', oder die Situation "irgendwie auf 'ne harmonische Art und Weise" zu lösen, wobei sie "nie" all das sagt, was sie eigentlich sagen möchte. (261f)

Kathrin räumt ein, daß "beim Improtheater eben alles relativ kurzweilig ist, also es sind kurze Szenen" (68f) und sie nicht wüßte, "wie es ist", wenn sie "das ein ganzes Theaterstück durchhalten müsste, oder also so 'ne (-) fiese Person zu spielen oder so 'ne, ja (-) sehr autoritäre Person zu spielen" (70-72) An späterer Stelle denkt sie darüber nach, daß sie sich bei einem Theaterstück "nochmal ganz anders mit der Rolle auseinandersetzen würde" (108f), als es beim Improtheater möglich ist.

Kathrin sei schon mit vielen Rollen konfrontiert worden, deren Darstellung ihr "eher unangenehm" (82) gewesen sei. "...Aber da find ich 's dann auch immer wieder, beim Improtheater, zumindest, (-) ja, wenn man kurze Szenen spielt ist es dann, man taucht eben nur kurz da ein und bleibt (-) oft eben auch nur an der Oberfläche, nicht immer, aber (-) und (-) ja, und wenn ich das dann manchmal weiß bei Figuren, dann weiß ich auch okay ..." (83-88)

Gefragt, ob auf Grund der kurzen Szenenfrequenzen im Improvisationstheater für sie die Hemmschwelle niedriger sei⁵⁴¹, in von ihr als eher problematisch empfundenen Figuren zu schlüpfen, bejaht sie. "Einerseits ist es (die kurze Dauer der Szenen, P. D.) zwar gut, weil man relativ schnell wieder raus kann" (115), andererseits findet sie es "manchmal" (113) schwer, in kurzer "Zeit 'ne Figur zu entwickeln" (112). In der Schwierigkeit, sehr schnell eine Rollen entwickeln und darstellen zu müssen erkennt sie, wie bereits dargestellt, ein persönliches Verhaltensmuster, daß ihr aus dem Alltag bekannt ist und mit dem sie im Improvisationstheater immer wieder konfrontiert wird.

Im Vergleich mit anderen Interviewpassagen fällt auf, daß Kathrin eine sehr umfassende und differenzierte Antwort zum Thema Rollen erteilt, sich also vermutlich schon vor dem Interview mit der Bedeutung der von ihr gespielten Rollen auseinandergesetzt hat. Sie deutet an, daß das Spielen verschiedener Rollen, die im Alltag weniger zum Tragen kommen, für sie von großer Relevanz ist.

⁵⁴¹ vgl. 5.6

"Wo ich nicht ich bin, sondern eben die Figur"

Kathrin erzählt, daß sie nicht immer, *"aber oft"* (136), an sich eine Verwandlung im Spiel wahrnimmt.

Ihrer Beschreibung nach ist es in diesen Momenten so, *"daß man dann so alles (-) abschaltet."* (136f) Vermutlich ist damit eine Reduzierung der kognitiven Selbstzensur gemeint, wie sie in kreativen Prozessen erfolgt.

Sie räumt ein, daß ihr Gefühl während eines Auftritts *"irgendwie ganz anders sei"* (137f), als bei Proben. *"... Also wenn man dann tatsächlich auf der Bühne steht, vor Publikum, und man ist irgendwie Teil einer Show, oder (-) irgendwie, ja, oder Teil dieses Bühnenstücks..."* (138-40). Dann passiere es ihr häufig, daß sie *"irgendwie auch Sachen mache ... die nichts oder wenig"* mit ihr *"zu tun haben"* (141f). *"Und wo ich dann auch echt kurz mal weg, also ja, dann nich ich bin, sondern eben diese Figur. Und das macht echt Spaß."* (143f)

Gefragt, ob sie im Improvisationstheater schon mal etwas getan habe, was sie im `normalen Leben´ nicht tun würde, erzählt Kathrin von einem Ereignis während ihrer Ausbildung zum Clown. Thema dieser Probe sei die Darstellung von Gefühlen gewesen und sie habe `Wut´ darstellen sollen.

Die Improvisation erstreckte sich, wie sie berichtet, über einen längeren Zeitraum, ohne diesen näher zu spezifizieren. Zunächst sei *"diese Wut (-) ziemlich verhalten"* (156) gewesen. Der Lehrer habe sie *"irgendwie soweit gebracht"*, daß sie *"am Ende einen Stuhl kaputt gehauen habe. Und ähm (grinst) und das irgendwie so für mich uah, also danach war ich auch, also danach hat er es dann auch so weiter angeleitet, daß ich halt irgendwie runter gekommen bin und, ähm, also er hat nicht einfach gesagt: `So, jetzt Schluß, und hm, jetzt reden wir mal drüber´ oder so, sondern es ging, (...), ich hatte Zeit, da wieder runter zukommen, und ähm (--) ja, war dann eher so, was dann eher auch in so ´ne Verzweiflung (-) oder so ging (--)"* (I: Mhm) *"Genau. Und da war ich aber echt, nach dieser Impro war ich irgendwie so, "Hooo" (atmet erschöpft aus), also, pft, ja (--). Nee, ich schlag´ sonst keine Möbel kaputt. (lacht)"* (157-168)

Nach einer Verhaltensweise gefragt, die sie zuerst im Improtheater und später im Leben ausprobiert habe, erzählt Kathrin eine Episode, die sich im Anschluß an ihrer Ausbildung zum Clown ereignet habe. Kathrin beschreibt sich in diesem Kontext als eine Person, die vor Auseinandersetzungen eher zurückschreckt. Sie schildert, daß sie eine Auseinandersetzung mit einer Frau gehabt hätte. *"... Wo ich auch ganz bewußt dann irgendwann gesagt habe:*

‘So, und das laß´ ich mir jetzt nicht so gefallen und ich geh da jetzt hin und sag ihr das, was ich von ihr halte oder was ich ihr einfach sagen will.’ (252-54)

Der Streit wurde ihre Erzählung nach sehr lautstark und emotionsgeladen ausgetragen. Er führte letztendlich zur Klärung des Konfliktes. *"Gott sei Dank" (257)* wurde die Auseinandersetzung von einer *"neutralen Person" (257)* begleitet, die *"zwischen durch einfach auch mal Fragen gestellt hat". (258)* *"Danach war ´s dann in Ordnung, ich hab alles gesagt und ich fand´s total befreiend irgendwie, weil ich hab alles gesagt, was ich sonst nie mache. Also entweder schluck´ ich oder ich versuch das irgendwie auf ´ne harmonische Art und Weise für mich zu regeln, aber irgendwie nich so (--) ja, (--), ja nich so (---), ja Du weißt schon (lacht)" (260-63)*

Als ich nachfrage *"Wie die fiesen Typen, die Du auf der Bühne spielst?" (264)*, bejaht Kathrin dies unverzüglich, trifft dann jedoch nach kurzem Zögern eine Einschränkung. *"Ja, aber dann weiß ich nicht, aber dann, aber das hab ich mir in dem Moment jetzt nicht vorgenommen, weil ich dachte: ´Ach, das hab ich ja auf der Bühne auch mal gekonnt, da hab ich ja auch mal ´nen Stuhl kaputt gehaun oder so was ´ sondern das is alles nur so (-) unbewußt?" (266-69)*

Kathrin betont hier, wie bereits in der Interviewpassage über Selbstwahrnehmung (175f) und Transfer von Improvisationstechniken in den Alltag (208), daß sie mögliche Veränderungen nicht bewußt wahrnehme, oder keine bewußten Zusammenhänge zu den im Improvisationstheater gemachten Erfahrungen herstellen kann oder will.

Dennoch beantwortet sie die Frage nach Verhaltensweisen, die sie zuerst im Improvisationstheater und später im Leben ausprobiert habe, bereitwillig mit der Schilderung der Streitsituation. Zudem stellt sie selbst eine Verbindung zu der Improvisation *‘Wut´* her, im Laufe derer sie einen Stuhl zerschlagen habe. Sie räumt ein, sich im Moment der Auseinandersetzung nicht bewußt an dieses Ereignis erinnert zu haben, schließt aber nicht aus, daß ein unbewußter Zusammenhang zwischen dem Ausagieren von eher als atypisch empfundenen Verhaltensweisen im Rahmen der Clownsausbildung und des Improtheaters, bestehen könnte.

Kathrins Motivation war nie, das Improvisieren, sei es in der Clownsausbildung oder auch später in den Improkursen und Gruppen, als Methode zur Selbsterfahrung zu nutzen. Im Vordergrund stand und steht viel mehr der professionelle, künstlerische Anspruch. Auf Grund dessen ist anzunehmen, daß ihr Fokus auf die künstlerische Qualität der Arbeit gerichtet ist

und andere Erlebnisse und evtl. damit im Zusammenhang stehende Ereignisse im Alltag weniger wahrnimmt.

Wie Kathrin zu Beginn des Interviews schildert, genießt sie es, "*Gefühle (-) darzustellen oder auch zu spielen oder in Gefühle rein zu tauchen*," die sie "*vielleicht eher auch nicht*" (29f) kennt. Sie berichtet, der Lehrer habe sie nicht auf dem Höhepunkt des emotionalen Erlebens und Agierens, also dem Zerschlagen des Stuhls, abrupt aus der fiktiven Sphäre des Spiels durch das Abbrechen der Szene in die Wirklichkeit geholt, sondern ihr im Fortführen der Szenen die Möglichkeit gegeben, die Emotion im Spiel abklingen zu lassen.

Denkbar ist, daß sie in dieser Szene das Gefühl der Wut in einer Intensität auslebt, die ihr bisher eher unbekannt war, möglicherweise durchlebte sie im Spielen dieser Improvisation einen katharsischen Effekt⁵⁴². Ihrer Erzählung nach hat sie diese Improvisation offenbar emotional sehr berührt, denn es fällt ihr im Interview schwer, ihren Zustand nach dem Ende der Szene in Worte zu fassen. Zur Beschreibung dieser benutzt sie comicartige Ausdrücke und unterstreicht die mit körpersprachlichem Ausdruck, indem sie deutlich hörbar erschöpft ausatmet.

In ihrer Schilderung des Ereignisses gibt sie den Hinweis, ihr Lehrer habe sie nicht zu einer verbalen Reflexion aufgefordert. Dies mag unterstreichen, daß es weder die Zielsetzung der Ausbildung noch ihre persönliche war, das Improvisieren als Erfahrungsraum zu nutzen.

Im Kontrast dazu steht ihre differenzierte Darstellung der Bedeutung des Rollenspielens. In dieser wird deutlich, daß sie die Bühne durchaus als geschützten Raum erkennt und nutzt, in dem es ihr möglich ist, Rollen auszuleben, die sie in ihrem Alltag aus den unterschiedlichsten Gründen nicht lebt.

"Ich hab´ auch andere Seiten"

Gegen Ende des Interviews bringt Kathrin von sich aus das Thema "*Fremdwahrnehmung*" (273) ein, was ihr sehr wichtig zu sein scheint.

Ihrer Theorie nach spielen Menschen auch im Alltag in Abhängigkeit von ihrem gegenwärtigen sozialen Umfeld, "*verschiedenen Rollen*" (275).

Ihrer Einschätzung nach haben unterschiedliche Menschen in ihrem Umfeld ein unterschiedliches Bild von ihr, kennen meist nur eine Facette von ihr. "*... Die einen kennen*

mich dann nur als ruhig und zurückhaltend und ich sage kaum was, und die anderen kennen mich wieder ganz anders und (-) manchmal vermischen sich die Sachen auch irgendwie..." (281-83)

Ein *"sehr nettes feedback"* (293) habe sie nach einem ihrer Auftritte im Rahmen des Improvisationstheaters von einem Bekannten erhalten, der sie zum ersten Mal auf der Bühne sah. Kathrins Erzählung nach kennen sie einander *"nich wirklich gut"* (287), *"aber"* (287) er habe *"mitgekriegt"*, daß sie *"zurückhaltend ..., eher ruhig"* (288) ist. Nach ihrem Auftritt sei er *"völlig erstaunt"* (293) gewesen und habe ihr gesagt, er hätte sie *"ganz anders auf der Bühne erlebt"*. (291) *"... Ja (-) und hab ich, denk ich, mal auch irgendwie Männerrollen gespielt* (während des Auftritts, P. D.) *(lacht) ja, Arschlöcher, fiese Typen. Ja, aber einfach so völlig anders, ja das fand ich so `n sehr nettes Feedback, das ich gekriegt hab, wo ich so dacht: `Naja, ja (-) ich hab auch andre Seiten.` (lacht) Ja, und die kommen vielleicht wirklich nur durchs Improspielen raus und wenn sie nur auf der Bühne existieren, ja, ist es aber trotzdem `ne Seite von mir, oder (-) ja. Find ich spannend."* (291-97)

Kathrins Erzählung deutet an, daß es ihr im Alltag möglicherweise schwerfällt, ihren InteraktionspartnerInnen ein möglichst umfassendes Bild der eigenen Person zu vermitteln, also eine umfassende Selbstdarstellung⁵⁴³ zu leisten.

Dies mag sich darin widerspiegeln, daß sie Schwierigkeiten hat, im Improvisationstheater ihre Rolle in kurzer Zeit deutlich, *"konkret"* (117) zu machen. Wie sie selbst zu Beginn des Interviews erzählt, genießt sie es, im Improvisationstheater in Rollen zu schlüpfen, die sie in ihrem Alltag nicht lebt, weil sie sich nicht traut, *"die zuzulassen"* (26) oder glaubt, es sei *"kein Platz"* (27) für diese Rollen.

In dem von ihr geschilderten Geschehen erhält sie von dem Bekannten eine positive Bestätigung auf diese *"ändern Seiten"* von ihr, die, wie sie sagt, *"nur durchs Improspielen"* (296) rauskommen. Dies legt die Vermutung nahe, daß sie durch das Improvisieren diese Seiten an sich entdeckt hat. Auch wenn sie diese Seiten ihrer Persönlichkeit nur in der spezifischen Wirklichkeit des Improtheater ausagiert, erkennt sie diese Seiten als zu ihr gehörig an. Die besondere Betonung, die sie auf die positive Resonanz des Bekannten legt, verweist auf ihren Wunsch, daß diese Persönlichkeitsfacetten auch in der Realität von anderen wahrgenommen werden.

⁵⁴² vgl. dazu 5.4

⁵⁴³ Identitätsdarstellung meint die Fähigkeit zu einer adäquaten Selbstdarstellung, also dem/ der InteraktionspartnerIn ein möglichst umfassendes Bild der eigenen Identität zu vermitteln. Vgl. auch 4.3

Aphorismen

- (1) Seit ich Impro spiele, bin ich /
- (2) Seit ich Impro spiele, habe ich /
- (3) Impro hilft mir, "*manchmal den Alltag zu vergessen.*"
- (4) Am Impro finde ich besonders gut, "*in Rollen zu schlüpfen, die mir eher fremd sind.*"

7.2 Entdeckungen auf dem Weg der Kontrastierung

Nach der Auswertung der einzelnen Interviews entwickelte sich folgende Hypothese:

Es lässt sich ein Kausalzusammenhang zwischen der Motivation des Subjekts; dem Erleben der Spontaneität; der Wahrnehmung und Relevanz der MitspielerInnen sowie der Bedeutung der Auftritte, hierbei speziell der Publikumsrelevanz, und letztendlich dem Transfer der Erfahrungen in den Alltag, vermuten.

In dieser Kontrastierung soll der Versuch unternommen werden, diese Hypothese an den Daten zu verifizieren.

Zum Erläuterung des methodischen Vorgehens vergleiche **6.7** Explikation der Auswertung.

Kategorien entlang der Personen

Andreas: Impro zur persönlichen Weiterentwicklung

Motiv

Nach jahrelanger Drogenabhängigkeit habe Andreas an einem stationären Therapieprogramm teilgenommen, dessen Konzept das Belegen eines Kurses als Grundvoraussetzung für das Weiterkommen in dem Therapieprogramm vorsah.

Ein Bekannter, der Andreas während der Therapie beobachtet und ihn als hart, eingefahren und inflexibel wahrgenommen habe, empfahl ihm daher einen Improvisationstheaterkurs.

Im Verlauf des Interviews charakterisiert sich Andreas rückblickend mit ähnlichen Worten. Darüber hinaus bezeichnet er sich als damals sehr kontrollierten Menschen, der gegenüber sich selbst und anderen keine Schwächen eingestehen konnte.

Das Improvisationstheater sei "existentiell" (356) und zukunftsweisend für ihn gewesen. Dies ist wahrscheinlich vor dem Hintergrund der Therapeutischen Maßnahme, der damit einhergehenden Umstrukturierung von Andreas Leben und der therapeutische Aufarbeitung seiner Drogenabhängigkeit zu verstehen und stellt die besondere Bedeutung des Improvisationstheaters für Andreas heraus.

Andreas Motiv ist mit einer klaren Zielsetzung, eine persönlichen Weiterentwicklung und eine Flexibilisierung seiner Person, verbunden.

Spontanität, Kreativität und Spiel

Bei der persönlichen Entwicklung von Andreas kommt dem Aspekt der Spontanität ein besonderer Stellenwert zu. Da er selbst eine Flexibilisierung seiner Person anstrebt, erweist sich das auf Spontanität basierende Improvisationstheater in diesem Punkt möglicherweise als eine Art Verhaltenstraining für ihn. Innerhalb des Improtheaters wird er wiederkehrend mit Spielsituationen konfrontiert, in denen er gezwungen ist, sich spontan zu verhalten.

Andreas selbst erwähnt, daß gerade die Spontanität und die Nichtvorhersehbarkeit des Geschehens Faktoren sind, die er im Improvisationstheater besonders schätzt. Denkbar ist darüber hinaus, daß sich die Reduzierung der Selbstzensur in spontanen und kreativen Momenten als begünstigend auf die Entwicklung einer von ihm als authentisch empfundenen Selbstdarstellung auswirkt.

Die fiktive Realität des Improvisationstheaters nutzt er ausgiebig, um sich in verschiedenen Rollen und neue Verhaltenweisen auszuprobieren.

Die Minimierung der bewußten Denk- und Kontrollprozesse, die im Spielfluß stattfindet, wird von Andreas als befreiend und somit ausdrücklich als positiv empfunden.

MitspielerInnen

Die Veränderungen, die Andreas durch das Improvisationstheater erfährt, schreibt er neben der *"Art des Unterrichts"* der *"Kommunikation mit den Mitspielern"* (171-72) zu.

Das Zusammenspiel mit den MitspielerInnen nutzt Andreas als sozialen Erfahrungsraum um sich zu erleben. Er gelangt durch den Vergleich mit seinen MitspielerInnen zu neuen Erkenntnissen über seine Person und sein eingeschränktes Verhaltensrepertoire. Dies führt zu einer Revidierung und Korrektur seines Selbstbildes und der Erweiterung seines Handlungsspielraumes.

Auftritte

Andreas räumt den Auftritten vor Publikum einen besonders hohen Stellenwert ein. Dabei kommt der Resonanz durch das Publikum eine wichtige Bedeutung zu.

Eine für ihn offensichtlich wichtige Erfahrung war ein Auftritt, bei dem er sich irrtümlich zu einem Theatersportspiel meldete.

Die positive Resonanz des Publikums als Honoration für seinen Mut, sich auf unbekanntes einzulassen und zu scheitern, könnte dazu beigetragen haben, daß Andreas in der Lage war, von seinem perfektionistischen Selbstanspruch abrücken zu können.

Während der Auftritte erlebt er ein Gefühl von Authentizität. Dieses könnte auf die von ihm durchlaufene Entwicklung zurückzuführen sein, in der er die Fähigkeit einer authentischen Selbstdarstellung entwickelte. Vor diesem Hintergrund betrachtet, mag der Applaus für Andreas nicht nur eine Honoration seiner spielerischen Leistungen bedeuten, sondern darüber hinaus als Bestätigung, daß er eine positive Entwicklung durchlaufen hat.

Andreas nutzt die Auftritte offenbar als Möglichkeit der Selbstbestätigung, die er durch eine positive Publikumsresonanz erhält.

Alltagstransfer

Die von ihm im Rahmen des Improvisationstheaters gemachten Erfahrungen haben einen starken Einfluß auf Andreas persönliche Entwicklung und finden sich somit im Alltag wieder.

Einen großen Teil dieser persönlichen Veränderungen bringt er selbst mit der Auseinandersetzung mit dem Thema `Status´ innerhalb des Improvisationstheaters in Verbindung. Status scheint für ihn so bedeutsam zu sein, daß er die aus dem Improvisationstheater stammenden Begriffe Hoch- und Tiefstatus mit seinen eigenen Erfahrungen füllt und in seinen alltäglichen Sprachgebrauch aufnimmt.

In den von ihm geschilderten Hochststatuswettkämpfen wird er mit seinen Grenzen konfrontiert. Er lernt im Zusammenspiel, seine Schwächen und im Gegenzug die Stärken des Gegenübers zu akzeptieren. Auf Grund der auf der Bühne gemachten Erfahrungen hat er seiner Einschätzung nach die Fähigkeit entwickelt, auch im Alltag seine Gedanken frei äußern zu können.

Durch die Auseinandersetzung mit dem Tiefstatus kann er sein Verhaltensrepertoire erweitern, entwickelt eine höhere Toleranz und Empathie für seine/ n InteraktionspartnerIn und ist auch zu einem Perspektivenwechsel in der Lage.

Andreas hat durch das Improvisationstheaterspielen ein gestärktes Vertrauen in seine eigene Spontaneität und Intuition gewonnen. Es gelingt ihm seiner Schilderung zufolge, auch auf tiefgehende Veränderungen in seinem Leben flexibel zu reagieren.

Einige grundlegende Gedanken des Improvisationstheaters scheint er in seine persönliche Lebensphilosophie integriert zu haben.

Sein Kontrollzwang habe sich gelockert und er können nun angemessen auf seine Bedürfnisse reagieren. Dies schließt eine Verbesserung seines Körpergefühles mit ein.

Bei dem Versuch, das Statusthema auf sein soziales Umfeld zu übertragen, gelangt er zu der Erkenntnis, daß die Persönlichkeit eines Menschen mehr umfaßt, als die in der gegenwärtigen Interaktion gezeigte, bzw. wahrgenommene Facette.

Die weitreichenden Veränderungen, die Andreas durch das Improvisationstheater erfahren hat, werden von seinem Umfeld gespiegelt. Seine Interaktionen im Alltag beschreibt er als insgesamt offener und freundlicher.

Christiane - verschiedene Phasen

Motiv

Christiane ist ihrer Darstellung nach zufällig zum Improvisationstheater gekommen. Auf einer Vernissage habe sie einen Auftritt des Kursleiters gesehen, der sowohl selbst spielte, als auch einige Improvisationstheaterspiele mit Leuten aus dem Publikum durchführte.

Stand anfangs die Freude am Spielen im Vordergrund, wandelte sich ihre Motivation mit den ersten positiven Publikumserfahrungen in den Wunsch, regelmäßiger aufzutreten, und ihr Anspruch an die eigenen spielerischen Leistungen stieg. Der Wunsch nach Professionalität deutet sich eventuell bereits in ihrem ersten Kontakt mit dem Improtheater an.

Darüber hinaus nutzt Christiane das Improvisationstheater als Raum, um sich selbst auszuprobieren. Sie entdeckt das Improvisationstheater als eine Möglichkeit, um Blockaden, die sich im Laufe ihres Lebens aufgebaut haben, abzubauen. Dabei macht sie auch weitreichende soziale Erfahrungen.

Dem Anschein nach fokussiert Christiane zu Beginn ihres Improspiels weder Selbstwahrnehmung und Selbstentfaltung noch eine Erweiterung von sozialen Erfahrungen. Interessanterweise kristallisieren sich diese beiden Themen jedoch als relevante Schwerpunkte im Interview heraus. Hierin mag sich ein Bedürfnis abzeichnen, daß im Zusammenhang mit Christianes Lebenssituation steht, die zu Beginn ihres Improvisationsspiels von Umbruch und Neuorientierung geprägt ist. Vorstellbar ist, daß diese Lebensphase von einem Bedürfnis nach neuen Erfahrungen, nach einem neuen Selbsterleben und einer Selbstentfaltung geprägt ist.

Aus dem Interview geht hervor, daß Christiane über eine sehr differenzierte Selbstwahrnehmung verfügt, ihr eigenes Verhalten und Empfinden auch im Alltag reflektiert. Denkbar ist, daß sie die Möglichkeit, Improtheater als Raum für Selbsterfahrung und sozialen Erfahrungen nutzen zu können, erst im Verlauf ihres Spielens entdeckt.

Spontanität, Kreativität und Spiel

Christiane nutzt die Momente der Spontanität, um sich und die MitspielerInnen in unvorhersehbaren Reaktionen neu zu erleben.

Darüber hinaus ist sie von den Geschichten fasziniert, die im kreativen und spontanen Spielfluß entstehen können. Die Verwandlung, die sie während des Eintauchens in den Spielfluß erlebt, vergleicht sie mit dem Gefühl, daß sie in der Kindheit bei Rollenspielen erinnert. Dabei verschmilzt sie temporär mit der Figur, der Geschichte und erlebt ein starkes Gemeinschaftsgefühl mit den MitspielerInnen. Ihre eigen Privatperson tritt dabei in den Hintergrund.

Auf Nachfrage bejaht sie ausdrücklich, den inaktiven Zustand der Denk- und Kontrollprozesse im Spielfluß als befreiend zu empfinden.

Die Quasi-Realität des Improvisationstheater nutzt sie, um sich in verschiedenen, auch alltagsübersteigenden, Rollen auszuprobieren.

MitspielerInnen

Neben einer ausgeprägten Selbstreflexion verfügt Christiane über eine differenzierte Wahrnehmung ihrer MitspielerInnen. So ist für sie die Entwicklung der anderen SpielerInnen innerhalb des Improtheaters mitzerleben, eines der Dinge, die ihr besonders viel Spaß machen.

Bei der Schilderung des ersten Auftrittes räumt sie dem Gemeinschaftserlebnis einen großen Stellenwert ein.

Auf das *"unausgesprochene Einverständnis"* (183) zwischen den MitspielerInnen kommt sie nochmals zu sprechen, als sie versucht die Veränderung, die sie während des Spielflusses erlebt, zu beschreiben.

Christiane trifft in den Improkursen auf Menschen, mit denen sie im Alltag nicht in Kontakt treten würde. Im Spiel gelingt es ihr, eventuell bestehende Vorurteile zu überwinden und Qualitäten des Gegenübers zu entdecken.

Sie nutzt das Zusammenspiel mit diesen Menschen, um sich selbst auszuprobieren. Dabei erlebt sie eine Erweiterung ihrer sozialen Erfahrungen, denn sie entdeckt, daß sich dieser Mensch öffnet, wenn sie es tut und sie dadurch einen neuen Zugang zu diesen Menschen findet.

Somit gewinnt sie neben der Selbsterfahrung eine neue Wahrnehmung dieses Menschen. Auch das von ihr stark wahrgenommene Gemeinschaftsgefühl im Spielfluß könnte dazu beitragen, im Spiel einen neuen Blick auf das Gegenüber zu gewinnen. Ihre Beobachtung beschränkt sich demnach nicht auf eine Introspektion, sondern schließt eine Wahrnehmung der Mitspielerinnen ein.

Auftritte

Als eine besonders schönes, und somit augenscheinlich bedeutsames Ereignis im Rahmen des Improvisationstheaters, schildert Christiane ihren ersten Auftritt.

Neben dem positiven Publikumsfeedback und dem Gemeinschaftserlebnis mit den MitspielerInnen, war für sie auch die Erfahrung, selbst im Zentrum des Bühnengeschehens zu stehen und explizit auf die eigene Darstellung eine positive Publikumsresonanz zu erhalten, bedeutsam.

Wie bereits illustriert erfolgte Christianes erster Kontakt mit dem Improvisationstheater im Rahmen eines Auftrittes des Kursleiters. Möglicherweise entstand bereits zu diesem Zeitpunkt der Wunsch, selbst vor Publikum zu improvisieren, der sich nach den ersten positiven Auftrittserfahrungen klar herauskristallisierte. Dafür spricht auch, daß Christiane

ungefähr zeitgleich mit dem Improvisationstheater, als Märchenerzählerin (vor Publikum) begann.

Im Fokus ihrer Auftritte steht der Wunsch, daß Publikum unterhalten und amüsieren zu wollen. Dies spricht für einen professionellen Anspruch an ihre Auftritte.

Transfer in den Alltag

Christiane berichtet, durch das Improtheater habe sie ihren Humor wiedergefunden.

Es sei ihr gelungen, durch die Erfahrungen im Improvisationstheater eine Kindlichkeit in den Alltag zu reintegrieren. Ihrer Einschätzung nach findet im Zuge der Sozialisation eine Anpassung an ein Klischee von Erwachsensein statt, daß mit dem Verlust der Authentizität und dem Aufbau vieler Blockaden einher geht. Durch das Improvisationstheater sei es ihr gelungen, diesen Prozeß umzukehren.

Christiane's Einschätzung nach habe sich ihre Lebensqualität gehoben, weil sie auf spielerische Art neue Verhaltensweisen im Leben ausprobiert.

Dies zeigt sich gleichermaßen in ihrer humorvollen Schilderung, wie sie das im Impro erlernte Tiefstatusverhalten gezielt im Alltag einsetzt, um ihr Ziel zu erreichen.

Sie begegne durch die Erfahrungen mit den MitspielerInnen Menschen offener und toleranter. Dieser Zugewinn an Toleranz und Empathie beschränkt sich nicht nur auf den Rahmen des Improvisationstheaters, sondern wird ihrer Schilderung nach auch in ihrem Umgang mit Menschen im Alltag deutlich.

Sie ist in der Lage, die Perspektive ihres/ ihrer InteraktionspartnerIn einzunehmen und dementsprechend zu reagieren.

Bei Christiane findet ein starker Alltagstransfer der im Impro gemachten Erfahrungen statt, der sich auch auf die Integration mancher Grundsätze aus dem Improvisationstheater erstreckt.

Wolfgang "Das ist wahrscheinlich ein großes Heilungspotential"

Motiv

Wolfgang berichtet, er habe Improvisationstheater als ergänzende therapeutische Maßnahme zu seiner Körpertherapie begonnen. Es sei ihm nie ums Theaterspielen an sich gegangen.

Wolgangs Motiv ist, seinen Handlungsspielraum durch die Überwindung seiner Angst, sich zu präsentieren, extrovertiert zu sein, zu erweitern. Dabei nutzt er das Improvisationstheater als eine Art Verhaltenstraining, in dem er sich wiederkehrend mit für ihn problematischen Verhaltensweisen konfrontiert.

Spontaneität, Kreativität und Spiel

Der auf Spontaneität basierende Ansatz des Improvisationstheaters war ausschlaggebend für Wolgangs Entscheidung gegen Literaturtheater und für Impro. Im Rahmen des Interviews zieht er einen Vergleich zwischen dem durch Meditationstechniken und dem im Spielfluß erreichbaren Geisteszustand. Er bringt explizit zum Ausdruck, daß er unter anderem die Aufwärmspiele schätzt, bei denen eine temporäre Aufgabe der rationalen Denk- und Kontrollmechanismen fokussiert wird.

Vorstellbar ist, daß dieser Zustand förderlich bei der Überwindung seiner Hemmungen und der Entdeckung seiner expressiven Persönlichkeitsanteile ist. Er selbst konstatiert, daß er im Spielfluß Facetten seiner Persönlichkeit ausagiert, die im Alltag kaum oder gar nicht zu Tage treten.

Darüber hinaus findet er im Improvisationstheater Gelegenheit, seine Kreativität auszuleben, was ihm seiner Aussage nach im Alltag eher nicht möglich ist. So findet er auch großen Gefallen daran, wenn bei freien Improvisationsszenen Geschichten entstehen.

MitspielerInnen

In Wolgangs Interview finden die MitspielerInnen keine nennenswerte Erwähnung.

Möglicherweise läßt sich die Abwesenheit der Darstellung von relevanten Erfahrungen mit den MitspielerInnen innerhalb des Interviews damit erklären, daß er mit Hilfe des Improvisationstheaters explizit bestimmte Punkte im Bereich der Selbsterfahrung und Selbstentfaltung forciert und die Erweiterung sozialer Erfahrungen sekundär für ihn ist.

Auftritte

Wolfgang nutzt die Auftritte gezielt als eine Art Verhaltenstraining zur Erweiterung seiner eigenen Grenzen.

Seine Hemmungen, auf die Bühne zu gehen, beziehen sich sowohl auf die auftrittsähnlichen Situationen innerhalb der Proben, als auch auf die Aufführungen vor Publikum. Dies deutet an, daß für ihn die Zusammensetzung des Publikums relativ unwichtig ist.

Der Wunsch, mit einer künstlerischen Darbietung zu unterhalten, tritt hinter dem Motiv der Selbstentfaltung zurück.

Obwohl im Zentrum seines Spiels die Überwindung seiner Auftrittsangst liegt, und dies auch ausschlaggebend für von ihm als positiv empfundene Gefühl nach dem Auftritt ist, nimmt auch die eigene Bewertung seiner schauspielerischen Leistung einen geringen Einfluß auf die Zufriedenheit nach den Auftritten. Möglicherweise deutet dies daraufhin, daß sich für ihn das ursprüngliche Motiv allmählich erschöpft, und sich der künstlerische Aspekt langsam in das Zentrum seiner Aufmerksamkeit schiebt.

Transfer in den Alltag

Wolfgang argumentiert, er habe durch die im Improtheater erworbenen Erfahrungen ein größeres Vertrauen in seine eigene Spontaneität gewonnen und könne somit verschiedenen Alltagssituationen gelassener begegnen.

In verschiedenen Improvisationstechniken entdeckt er persönliche Verhaltensmuster wieder. So erkennt er, daß er im Alltag häufig Fragen stellt, anstatt eine Aussage zu treffen. Zudem habe sich seine Wahrnehmung für Statusverhalten im Alltag durch das Improspielen sensibilisiert.

Er stellt fest, daß er im Gegensatz zu früher neuen Ideen gegenüber aufgeschlossener ist und weniger blockiert.

Das Verhalten des sozialen Umfeldes betrachtet Wolfgang als direkte Widerspiegelung seines Verhaltens und beschreibt die Beziehungen mit anderen Menschen als insgesamt leichter und offener.

Kathrin - Professionelle Ausbildung

Motiv

Kathrin beginnt im Rahmen ihrer Ausbildung zum Clown mit Improvisationstechniken zu arbeiten. Nach Beendigung ihrer Ausbildung spielt sie Improvisationstheater in verschiedenen Kursen und Gruppen, um ihre Expressivität zu verstärken.

Ihre Zielsetzung ist es, sich professionell etablieren zu können.

Spontaneität, Kreativität und Spiel

Kathrin beschreibt, daß sie insbesondere während der Auftritte in einen kreativen Spielfluß eintaucht, der es ihr ermöglicht, alltagsübersteigende Verhaltensweisen auszuleben. Ihre Privatperson tritt dabei in den Hintergrund, und sie empfindet sich als Teil des Bühnengeschehens. Die temporäre Verschmelzung mit der Figur mache ihr Spaß.

Sie nutzt die Als-Ob-Realität des Improtheaters, um in Rollen zu schlüpfen, die sie im Alltag nicht bedient und in ihr eher unbekannte Gefühle einzutauchen. Hierbei erweisen sich die kurzen Szenenfrequenzen des Improvisationstheaters als förderlich, die Hemmschwelle zu senken, um auch als eher unangenehm oder schwierig empfundene Rollen zu bespielen.

MitspielerInnen

Kathrin erwähnt, daß ihr das Spielen von Hochstatusrollen dann besonders viel Spaß macht, wenn ihr/ e MitspielerIn Freude am Bespielen der entsprechenden Tiefstatusfigur hat.

An anderer Stelle erzählt sie, sie versuche sich, wenn sie Angst vor einem Auftritt hat, zu vergegenwärtigen, daß auch andere Menschen an der Situation beteiligt sein werden. Die Auftrittssituation steht hierbei als exemplarisches Beispiel für Situationen, deren Hergang sie nicht im voraus bestimmen kann und sie daher beunruhigen.

Da Kathrin das Improvisationstheater weder als Raum für Selbsterfahrung und -entfaltung, noch zur Erweiterung sozialer Erfahrungen betrachtet, kommt den MitspielerInnen in dieser Hinsicht im gesamten Interviewverlauf keine nennenswerte Relevanz zu.

Auftritte

Angesichts ihrer professionellen Orientierung nehmen die Auftritten im Interview einen interessanterweise untergeordneten Stellenwert ein.

Während der Auftritte habe sie Angst davor, einen Spielvorschlag aus dem Publikum nicht ausfüllen zu können. Dies könnte auf Kathrins professionellen Anspruch, bei den Auftritten eine gute schauspielerische Leistung zu erbringen und der Einbeziehung des Publikums gerecht werden zu wollen, verweisen. An keiner Stelle des Interview äußert Kathrin diesen Anspruch explizit. Möglicherweise ist dieser vor dem Hintergrund ihrer beruflichen Qualifikation für sie selbstverständlich.

Transfer in den Alltag

Eine Rückkopplung zwischen ihrem Verhalten im Alltag und ihren Erfahrungen im Improvisationstheater herzustellen, fällt Kathrin schwer.

Dies ist wahrscheinlich vor dem Hintergrund ihrer professionellen Motivation zu deuten, nach der sie keine Selbsterfahrung- und Selbstentfaltung anstrebt. Dementsprechend mag sie ihre Erfahrungen dahingehend eher nicht reflektieren.

Dennoch entdeckt sie im Improvisationstheater persönliche Verhaltensmuster, mit denen sie im Spiel wiederholt konfrontiert wird. Im Rahmen des Improtheater wird sie im Bezug auf ihr Spielverhalten auf eines dieser Muster aufmerksam gemacht.

Sie ist sich nicht bewußt, ob sie von gewissen Improvisationstechniken auch im Alltag profitiert. Gleichwohl äußert sie den Wunsch, dies manchmal zu können.

Ihrer Überlegung nach kann sie eventuell mit Hilfe der Erfahrungen im Improvisationstheater, im Vertrauen auf ihr Spontaneität und des Mitwirkens der an der Situation Beteiligten, manchen Situationen etwas gelassener begegnen.

Sie ist sich der persönliche Bedeutung, die das Spielen der verschiedenen Rollen über die professionelle Funktion hinaus für sie hat, bewußt. Da sie keine Erweiterung ihres Handlungsspielraumes mit Hilfe des Improtheaters anstrebt, verbleiben diese alltagsübersteigenden Erfahrungen in der Quasi-Realität der Bühne, obwohl sich der Wunsch andeutet, manche Persönlichkeitsfacetten, die sie nur auf der Bühne ausagiert, auch in der Realität zeigen zu können.

Dem Thema Status kommt zwar innerhalb des Improtheaters eine gewisse Bedeutung zu, es findet jedoch keinen Transfer in den Alltag statt.

Wahrscheinlich steht dies wiederum in Verbindung mit ihrer expressiven Motivation.

Da im Interview versäumt wurde, nach Veränderungen im Umgang mit dem sozialen Umfeld, die sich auf das Improtheater rückbeziehen lassen, zu fragen, bleibt diese Thema offen.

Kontrastierung

In der Kontrastierung werden die Einzelfälle entlang der bereits vorgestellten Kategorien MitspielerInnen; Spontaneität, Kreativität und Spiel; Auftritt und Alltagstransfer verglichen. Dabei durchzieht auch hier die individuelle Motivation den Inhalt der einzelnen Kategorien.

Spontaneität, Kreativität und Spiel

Bei Andreas wirkt sich der Aspekt der Spontaneität wahrscheinlich begünstigend auf das Erreichen seines persönlichen Ziels aus. Denkbar ist, daß für ihn die wiederkehrende Konfrontation mit Spielsituationen, in denen er zu spontanem Verhalten nahezu gezwungen ist, eine Art Verhaltenstraining darstellen.

Hier läßt sich eine Parallele zu Wolfgang erkennen, der das Improvisationstheater ausdrücklich als eine Art Verhaltenstraining nutzt. Ähnlich wie Andreas schätzt auch er den Zustand der reduzierten Selbstzensur im Spielfluß. Während Wolfgang im Spielfluß Facetten seiner Persönlichkeit ausleben kann, die in seinem Alltag eher nicht zum Tragen kommen, betont Andreas sehr ausdrücklich das Gefühl einer authentischen Selbstdarstellung in der sanktionsfreien fiktiven Sphäre des Spiels.

Im Vergleich dazu nutzt Christiane die Momente der Spontaneität, um sich und ihre MitspielerInnen unter den reduzierten Denk- und Kontrollprozessen neu zu erleben. Ebenso wie Andreas und Wolfgang, empfindet sie die Reduktion der Selbstkontrolle als sehr befreiend.

Ähnlich wie von Christiane beschrieben, empfindet auch Kathrin während des Spielflusses, den sie besonders stark während der Auftritte wahrnimmt, eine Verschmelzung mit dem Bühnengeschehen. Dabei tritt sowohl bei Christiane als auch bei Kathrin die Privatperson temporär in den Hintergrund, was ein Ausleben alltagsübersteigenden Verhaltens bei beiden begünstigt.

MitspielerInnen

Andreas nutzt die MitspielerInnen im Hintergrund seiner Motivation als Spiegel seiner Person. Dabei erlebt er neben einer Selbsterfahrung auch eine Erweiterung seiner sozialen Erfahrungen. Sein Fokus bleibt im Unterschied zu Christiane jedoch primär in der Introspektion.

Christiane hingegen, die bemerkenswerterweise im Interviewverlauf kein explizites Bestreben nach Selbstwahrnehmung und Erweiterung ihrer sozialen Erfahrungen formulierte, macht im gemeinsamen Spiel neben den Selbsterfahrungen gleichermaßen starke soziale Erfahrungen mit den MitspielerInnen. Keine/ r der anderen InterviewpartnerInnen scheint das Zusammenspiel mit den MitspielerInnen zur aktiven Erweiterung sozialer Fertigkeiten derart ausgeprägt wie Christiane zu nutzen. Einzig in Christianes Interview wird das Gemeinschaftserleben im Spiel deutlich hervorgehoben und ein Interesse an der Entwicklung ihrer MitspielerInnen innerhalb des Improtheaters zum Ausdruck gebracht.

Einen sehr starken Kontrast dazu bildet Wolfgang, dessen Fokus primär auf die Introspektion gerichtet ist, so daß Erfahrungen mit den MitspielerInnen im Interview keinerlei Erwähnung finden.

Kathrins Beziehung zu den MitspielerInnen kann am ehesten mit 'kollegial' umschrieben werden und nimmt einen kaum nennenswerten Stellenwert im Interviewverlauf ein. Im Gegensatz zu Andreas und Christiane strebt sie keine Erweiterung ihres Selbsterlebens und ihrer sozialen Erfahrungen an, so daß die Bedeutung der MitspielerInnen bei Kathrin im wahrsten Sinne des Wortes auf ihr Mitspiel im Spiel bezogen bleibt.

Auftritte

Im Vergleich zu den anderen InterviewpartnerInnen kommen den Auftritten, und hierbei besonders der Publikumsresonanz, bei Andreas eine auffällig große Bedeutung zu. Dabei scheint die Publikumsresonanz eher als eine positive Selbstbestätigung zu fungieren. Anders als bei Christiane, die eindeutig den professionellen Anspruch deutlich macht das Publikum unterhalten zu wollen, bringt Andreas diesen Wunsch innerhalb des Interview nicht zum Ausdruck. Für Christiane fungiert die Publikumsresonanz als Anerkennung ihrer künstlerischen Darbietung.

Im Kontrast dazu steht Wolfgang, der weder die Bedeutung der Publikumsresonanz zur Sprache bringt, noch den Anspruch äußert, mit einer künstlerischen Darbietung unterhalten

zu wollen, sondern gänzlich auf die Erweiterung seines Handlungsspielraumes durch die Bewältigung der Auftritte fokussiert ist. Im Gegensatz zu Christiane und Andreas ist sein eigener Anspruch maßgebend für die Beurteilung der erbrachten darstellerischen Leistungen.

Im Gegensatz zu Christiane kommen den Auftritten bei Kathrin trotz ihrer professionellen Orientierung eine eher untergeordnete Bedeutung zu. Den Anspruch eine guten schauspielerische Leistung für das Publikum erbringen zu wollen, wird, im Kontrast zu Christianes expliziter Äußerung, eher unterschwellig erkennbar.

Transfer in den Alltag

Bei Andreas läßt sich ein sehr ausgeprägter Transfer in den Alltag, ähnlich wie bei Christiane, aufzeigen. Dies äußert sich bei beiden sowohl im Selbsterleben als auch im Bezug auf das Verhalten zum sozialen Umfeld. Eine weitere Parallele zwischen Christiane und Andreas besteht darin, daß beide gewisse Grundprinzipien des Improvisationstheaters auf ihre individuelle Art in ihr Denken, in differenter Ausprägung in ihrer Einstellung zum Leben integriert haben. Beide profitierten von der Auseinandersetzung des Statusthemas, was beide als begrüßenswerte Bereicherung ihres Rollenrepertoires sowohl im Improtheater, als auch im Alltag, betrachten. Interessanterweise befinden sich beide zu Beginn ihres Improspielens in einer Umstrukturierung ihres Lebens.

Bemerkenswert ist der hohe Stellenwert, welcher dem Statusthemas bei Andreas zukommt. Bei keinem der anderen InterviewpartnerInnen sind die Erfahrung und der Transfer dieses Themas in vergleichbaren Maße ausgeprägt.

Wahrscheinlich kommt dem Thema Hoch- und Tiefstatus eine besonders hohe lebensweltliche Relevanz bei Andreas zu, was vor dem Hintergrund seiner angestrebten Weiterentwicklung und Verbreiterung seines Handlungsspielraumes zu betrachten ist.

Im Kontrast zu den übrigen Interviewten beschreibt Andreas als einziger eine positive Veränderung seines Körpergefühls durch das Improvisationstheater.

Bei Wolfgang ist die Ausprägung des Alltagstransfers im Kontrast zu Andreas und Christiane als partiell zu bezeichnen. Interessanterweise erstreckt sich dieser nicht ausschließlich auf die von ihm versierten Ziele, sondern er entdeckt darüber hinausgehend, ähnlich wie Kathrin, persönliche Verhaltensmuster in verschiedenen Improvisationstechniken wieder.

Das Thema Status wird von Wolfgang nicht in dem ausgeprägten Maße wie von Andreas aufgegriffen, sondern verweist vielmehr auf eine sensibilisierte Wahrnehmung. Wolfgangs Ansicht nach ist ein Erkennen eines bestimmten Verhaltens bereits die Veränderung, so daß er dieser Einschätzung zufolge seine Kenntnisse zum Thema Status nicht bewußt einsetzen würde wie Christiane.

Für Christiane, Andreas und Wolfgang läßt sich konstatieren, daß die Erfahrungen im Improvisationstheater Einfluß auf ihre Interaktionen mit dem sozialen Umfeld nehmen. Dem Umgang mit Menschen im Alltag wird insgesamt eine größere Offenheit zugeschrieben. Am deutlichsten ausgeprägt ist der Zuwachs an alltagsübergreifenden sozialen Fertigkeiten, der sich hier besonders in Form von der Fähigkeit zu einem Perspektivenwechsel und einer erhöhten Toleranz niederschlägt, bei Christiane und Andreas. Während Christiane ihre Erfahrungen teilweise aktiv in ihre interaktionialen Strategien einbringt, um auf ihr Gegenüber Einfluß zu nehmen, betrachten Wolfgang und Andreas das veränderte Verhalten des sozialen Umfeldes als Reaktion auf das eigene, veränderte Verhalten, ohne daß sie gezielt versuchen, auf den/ die InteraktionspartnerIn einzuwirken.⁵⁴⁴

Ähnlich wie Wolfgang kann Kathrin persönliche Verhaltensmuster im Spiel wiederentdecken. Im Vergleich zu den anderen InterviewpartnerInnen ist bemerkenswert, daß das Thema Status zwar innerhalb des Improtheaters eine gewisse Relevanz für sie hat, jedoch keinen Transfer in den Alltag findet.

Bei allen InterviewpartnerInnen zeichnet sich ein gestärktes Vertrauen in die eigene Spontaneität und Intuition ab, wobei auch hier dieses Vertrauen bei Kathrin am wenigsten deutlich ausgeprägt ist.

7.3 Resümee

Es zeigt sich eine Beziehung zwischen der Motivation, den im Impro gemachten Erfahrungen und der graduellen Ausprägung des Alltagstransfers.

Die Motivation des Subjektes speist sich aus seiner individuellen Lebensgeschichte und Lebenssituation. Diese steht wiederum in Abhängigkeit von der subjektiven Bedeutsamkeit des Erlebten, welches erst in einer Reflexion zu einer Erfahrung wird.⁵⁴⁵

Besteht für das Subjekt eine lebensweltliche Relevanz der im Spiel gemachten Erfahrungen, kann unter der Voraussetzung, daß sich diese in die Alltagsstrukturen integrieren lassen, ein Transfer stattfinden.⁵⁴⁶

Die graduelle Ausprägung der Erfahrungen im Bühnenraum und der partielle Transfer derselben in den Alltag, steht demnach im Zusammenhang mit den Bedürfnissen, Wünschen, Fähigkeiten einerseits, der Struktur und dem Klima der Lebenssituation des Subjektes andererseits.

So zeigt die vorliegende Untersuchung, daß im Falle einer bewußten Nutzung des Improvisationstheaters als Raum der Selbsterfahrung und -entfaltung und / oder Möglichkeit eines Zuwachses an sozialen Erfahrungen, die Palette an derselben und ihr Transfer in den Alltag wesentlich breiter und intensiver ist, als wenn dies nicht fokussiert wird.

Dieses Phänomen läßt sich damit erklären, daß, wenn kein dezidiertes Interesse am Erwerb psychosozialen Erfahrungen im Improvisationstheater besteht, Erlebnisse, aus denen sich Erfahrungen konstituieren könnten, nicht als subjektiv relevant wahrgenommen werden und somit natürlich keine Reflexion stattfindet.

Ein sich dem Spiel anschließendes Reflexionsgespräch, wie es im Rahmen der Kurse, an denen die SpielerInnen teilnehmen, nicht üblich ist, scheint nicht die Voraussetzung für den Erwerb von Erfahrungen und den möglichen Transfer zu sein. Das ein solches die Erfahrung potenzieren könnte, läßt sich auf Grund dieser Untersuchung nicht ausschließen.⁵⁴⁷

Auffallend ist das Thema Status, welches in verschieden starker Bedeutung in allen Fällen relevant ist. Bestand das explizite Bedürfnis nach Selbsterfahrung und -entfaltung bei den Interviewten, fand ein Transfer der Erfahrungen mit der Auseinandersetzung des

⁵⁴⁴ In dem Interview mit Kathrin wurde versäumt, die Frage nach einer Veränderung im Umgang mit dem sozialen Umfeld zustellen. Das Thema wurde von ihr auch nicht aktiv eingebracht, so daß sich in diesem Punkt keine Aussage treffen läßt.

⁵⁴⁵ vgl. hierzu **5.9f**

⁵⁴⁶ vgl. dazu **5.9 f**

Statusthemas im Improvisationstheater in den Alltag, in verschiedenen Graden der Ausprägung, statt.

Das Spektrum dieses Transfers erstreckte sich von einer sensibilisierten Wahrnehmung von Statuspositionen über eine Erweiterung des Rollenrepertoires bis zur Entwicklung neuer Handlungsstrategien. Das Statusverhalten wurde sowohl an körpersprachlichen wie an sprachlichen Kennzeichen identifiziert, was auf eine verfeinerte Wahrnehmung der verbalen und nonverbalen Kommunikation verweist.

Bestand kein dezidiertes Interesse an einer Verbreiterung des eigenen Handlungsspielraumes, bezog sich die Erweiterung des Rollenrepertoires primär auf die fiktive Sphäre des Spielraumes und nahm nur sehr bedingt Einfluß auf das Verhalten im Alltag.

Angesichts der Annahme, daß eine Voraussetzung für den Transfer eine Nähe des Themas zu den realen Bedürfnissen und Lebensumständen des Subjektes bildet, scheint das Thema Status einen starken Bezug zum Alltag der Untersuchten aufzuweisen.⁵⁴⁸

Es zeigte sich neben dem Transfer von Erfahrungen aus dem Improvisationstheater in den Alltag auch ein Transfer von subjektiv relevanten Themen aus der Realität in die fiktive Sphäre des Impro.

In der vorliegenden Untersuchung wurde deutlich, daß eine extrem belastende Lebenssituation oder ein noch nicht aufgearbeitetes problematisches Thema des Subjekts durch einen entsprechenden Stimulus ungewollt in die theatrale Welt einbrechen und auf die Geschehnisse Einfluß nehmen kann.

Ein Zuwachs an sozialen Kompetenzen durch Erfahrungen im Improvisationstheater steht nach dieser Untersuchung in seiner Ausprägung wieder in Beziehung zu dem Interesse an der Erweiterung sozialer Erfahrungen. Die Verbesserung sozialer Fertigkeiten betrifft sowohl den Mikrokosmos in der spielenden Gruppe als auch den sozialen Makrokosmos.

Dem Improvisationstheater immanent ist, auf Basis dieser Untersuchung, die Möglichkeit, adäquates und flexibles Rollenverhalten im Alltag zu antizipieren, die Fähigkeiten zur Empathie und Identitätsdarstellung zu schulen.⁵⁴⁹

Die Untersuchung zeigte, daß das Spielen verschiedener Rollen innerhalb des Improvisationstheaters genutzt werden kann, um auf spielerische Art probenhalber in Persönlichkeitsfacetten zu agieren, welche im Alltag nicht oder wenig gelebt werden, neue

⁵⁴⁷ vgl. **5.9**

⁵⁴⁸ vgl. dazu **5.9**

⁵⁴⁹ vgl. **4.4f**

Verhaltensweisen zu probieren und sich in alltagsübersteigenden Rollen zu erleben.⁵⁵⁰ Die relativ kurzen Szenenfrequenzen, die dem Improtheater in vielen Formaten zu eigen sind, können die Hemmschwelle senken, um auch in tabuisierte und problematische Figuren zu schlüpfen.⁵⁵¹

Es besteht die Option einer Auseinandersetzung mit dem individuellen Gefühlsleben, was schwer zugänglichen Emotionen mit einschließt. Dabei kann eine katharsische, spannungslösende Wirkung erreicht werden.

NICKEL zur Folge können psychosoziale Erfahrungen besonders von Spielhandlungen initiiert werden, *"in denen ich (...) mich selbst und den anderen erkunden, in denen wir Nachrichten über uns austauschen und Neues über uns erfahren können (...) (in denen) der Spieler in seinen Beziehungen zu anderen, die anderen in seinen Beziehungen zu ihm (...) die Erfahrung des Spielers mit sich selbst"*⁵⁵² Gegenstand ist.

Dieses Potential ist zweifelsohne im Improvisationstheater, sowie im Literaturtheater vorhanden. Was allerdings das Wesen des Improvisationstheater auszeichnet, ist die **Spontanität**. Im spontanen Spiel, ohne vorgegeben Handlungsfaden, liegt die Differenz zum nach literarischen Vorlagen arbeitenden Theater.

Interessanterweise vereinen sich alle Fälle der vorliegenden Untersuchung unter dem Punkt der Spontanität.

Allen InterviewpartnerInnen gemein ist die, wiederum graduelle abgestufte, Wertschätzung der Spontanität im Improvisationstheater. Die Reduktion der rationalen Kontroll- und Denkprozesse im spontanen Fluß wurden in allen Fällen als befreiend empfunden und wirkte sich neben der Freiheit der sanktions- und wertfreien Als-ob-Sphäre des Spieles zusätzlich als begünstigend auf das Experimentieren auch mit alltagsfremden Verhalten und Rollen aus.

Die Spontanität erwies sich als förderlich bei der Überwindung von automatisierten Verhaltensweisen und internalisierte Blockaden und konnte über den Rahmen des Improvisationstheaters hinaus zu einer authentischeren Begegnungsfähigkeit des Individuums mit sich selbst und anderen beitragen.⁵⁵³ Auch hier gibt die Untersuchung Hinweise darauf, daß das Interesse des Subjektes an einer Auseinandersetzung und Erweiterung der eigenen Grenzen die Voraussetzung für ein persönliches Wachstum bildet.

⁵⁵⁰ vgl. 5.4

⁵⁵¹ vgl. 5.6

⁵⁵² NICKEL 1976, 49; in: WEINTZ 1998, 264

Interessanterweise liefert die vorliegende Untersuchung Hinweise darauf, daß spontanes Verhalten trainierbar ist.

In allen Fällen zeigte sich, in verschiedenen Graden der Ausprägung, ein gesteigertes Vertrauen in die eigene Spontanität und Intuition, die sich in den Alltag transferierte.

Dieses Vertrauen in die Fähigkeit, auch im Alltag auf unvorhersehbare Situationen spontan reagieren zu können, wirkt sich als stärkend auf das Selbstvertrauen des Individuums aus.⁵⁵⁴

7.4 Ausblick

"Das Spiel als eine Qualität der menschlichen Existenz, die aus der essentia humana hervorbricht, schafft einen zutiefst menschlichen Bereich, der heil, frei von Zwängen und Deformation ist. Im Spiel ist es möglich, einem Menschen als Mensch zu begegnen, ohne fürchten zu müssen, ohne Bedrohung abzuwehren. Im Spiel kann man frei sein. Aus dem Zwang in das wahre Spiel einzutreten, bedeutet Befreiung, Freiheit, Überwindung der Krankheit zur schöpferischen Selbstverwirklichung."⁵⁵⁵

Am Ende dieser Arbeit läßt sich sagen, daß ein Improvisationstheater, welches keine explizite therapeutische oder pädagogische Intention verfolgt, ein breites Potential an subjekt- und sozialbezogenen Erfahrungen bieten kann.

Es ist jedoch nicht qualifiziert, um die Funktionen einer Therapie zu übernehmen.

Das Spezielle und Spezifische des Improvisationstheaters ist sein auf Spontanität basierendes Spiel. In diesem Punkt bietet das Improvisationstheater ein Erfahrungsspektrum, welches dem Theaterspielen nach Literaturvorlagen nicht inne wohnt.

Das spezielle Potential der Improvisation liegt in der Chance, sich und andere im spontanen und authentischen Spiel ohne strenge Vorgaben zu erfahren, frei von rationalen Denk- und Kontrollprozessen in unbekanntem Rollen zu erleben und in Persönlichkeitsfacetten zu agieren, die im Alltag nicht oder wenig gelebt werden.

Ein Vertrauen in die eigene Spontanität hilft dem Individuum, auf Neues angemessen zu reagieren, Veränderungen akzeptieren zu können und nicht in Routine zu verharren.

⁵⁵³ vgl. 5.5

⁵⁵⁴ vgl. dazu unter 5.2.3 das assertive Training von SALTER und die Überlegungen von MAHONEY & MEICHENBAUM

⁵⁵⁵ ILJINE, Kiew 1909; zitiert in PETZOLD 1982, 10

Spontanität bedeutet eine kognitive Flexibilität und ist somit eine wichtige Voraussetzung für die Lösung von Lebens- und Entwicklungsaufgaben.⁵⁵⁶

Angesichts der Individualisierungstendenzen⁵⁵⁷ der Gegenwart, kommt der Befähigung zu kreativen und spontanem Handeln, wie sie im Improtheater (wieder) erlernt werden kann, eine wichtige Bedeutung zu.

Wo traditionelle Lebensformen, biographische Muster und vorgegebene Rollenstrukturen sich zugunsten individuell zu gestaltender Lebensmuster auflösen, muß Neues geschaffen, muß improvisiert werden.

Die Wahl- und Gestaltungsmöglichkeiten, vor denen ein Individuum in der modernen Gesellschaft gestellt ist, haben sich im Vergleich zu den Lebensbedingungen der vorgehenden Generationen potenziert. In der Arbeitswelt wie im Freizeitbereich wird ein hohes Maß an innerer und äußerer Mobilität und Flexibilität gefordert. Im Umgang mit komplexen Informationen, den verschiedenen Medien, mit dem Konsumangebot, sowie in der Gestaltung sozialer Beziehungen können Flexibilität und Kreativität einen Beitrag zur Herausbildung des individuellen Stils leisten.

Ein wichtiger Bestandteil des Improvisationstheaters sind seine spielerischen Elemente. Das Improvisationstheater bietet den Raum, die üblichen Bewertungskriterien der "Erwachsenenwelt" außer Kraft zu setzen und wieder an die kindliche Fähigkeit des Spielens anzuknüpfen. Spielen bedeutet eine Entspannung und Erholung vom Alltag und ist somit der Regeneration und dem Erhalt der Gesundheit förderlich. Im Improvisationstheater eröffnet sich die Möglichkeit zum Spannungsabbau, zum Durchbrechen gewohnter Umgangsformen, um Platz für neue Sichtweisen, neue Beziehungen zu sich selbst und zu anderen zu schaffen. Nicht zu unterschätzen ist die Erfahrung, mit anderen zu lachen und mit dem eigenen Humor in Kontakt zu kommen, über sich selbst lachen zu können.

Es ist anzunehmen, daß sich das Potential des Improvisationstheaters unter theaterpädagogischer Leitung und stärkerer Betonung des Selbst- und Gruppenerlebens, beispielsweise durch eine gemeinsame Reflexion, noch gezielter ausschöpfen ließe. Dies darf allerdings nicht zu einer Überfunktionalisierung, die auf Unkosten der Spielfreude gehen würde, führen.

⁵⁵⁶ vgl. KRUSE 1997, 46. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE 1997, 13-53

⁵⁵⁷ vgl. BECK 1986, BECK-GERNSHEIM 1993

Für einen verstärkten Einsatz des Improvisationstheaters in der Theaterpädagogik sprechen, neben dem reichen Erfahrungspotential, welches sich in der Untersuchung andeutet, weitere Gründe:

Die Techniken und Regeln des Improvisationstheater sind relativ schnell zu erlernen und zeigen schnell erste Erfolgsergebnisse. Das Improvisationstheater erfordert von seinen SpielerInnen keine darstellerischen Vorkenntnisse und kommt ohne Requisiten aus. Daher ist Improvisationstheater im theaterpädagogischen Kontext auch in der Arbeit mit einem wenig frustrationstoleranten Klientel vorstellbar.

Wie am Beispiel von Theatersport aufgezeigt (vgl. **2.8**), ist Improvisationstheater eine Theaterform, die ein junges Publikum anspricht. Daher erscheint es besonders in der Arbeit mit Jugendlichen als eine attraktive Theaterform.

Weitere Untersuchungen könnte dazu beitragen, das Improvisationstheater von der Abwertung befreien, die es meiner Erfahrung nach nicht nur durch den Angehörigen des "richtigen" Theaters, sondern auch teilweise in der (produktorientierten) Theaterpädagogik mit der Begründung, Impro sei kein "richtiges" Theater, erfährt.

Auch wenn die Spielergebnisse sich häufig nicht mit den theaterästhetischen Standards eines Bühnenstückes messen können, so zeigt diese Arbeit, daß Improtheater seinen DarstellerInnen teilweise andere Fähigkeiten abverlangt und somit ein anders gelagertes Erfahrungsspektrum bieten kann, als ein auf Literaturvorlagen basierendes Theaterspiel.

Das Improvisationstheater kann dazu beitragen, innere Ressourcen zu aktivieren oder wiederzubeleben. Zu diesen inneren Ressourcen zählt das Vertrauen in die eigene Spontaneität, die Fähigkeit sich den eigenen Bedürfnissen und Gefühlen angemessen widmen zu können, die Beziehungsfähigkeit zu anderen und die Fähigkeit zu spielen.

Denkbar erscheint die Anwendung des Improvisationstheaters unter theaterpädagogischer Spielleitung und mit evtl. modifiziertem Konzept, als Methode ressourcenorientierten Vorgehens.

Dieses erfuh in den letzten Jahren sowohl in der Psychotherapie wie in der Sozialpädagogik als bedeutsames Prinzip professionellen Helfens eine zunehmende Gewichtung. Nach KRUSE ist bisher die Frage, wie innere Ressourcen aktiviert werden können, noch wenig untersucht worden.⁵⁵⁸ Hier eröffnet sich ein interessantes Feld für eine weitere qualitative Forschung.

⁵⁵⁸ KRUSE 1997, 45. Kreativität und Veränderung. Modellvorstellungen zur Wirksamkeit kreativer Methoden. in: KRUSE 1997, 13-53

Vorstellbar ist ein Einsatz des Improtheaters als kreative Methode in vorrangig pädagogischen Bereichen, die Kompetenzen aufbauen und/ oder präventive Arbeit leisten. Inwiefern das Improvisationstheater einen Beitrag zu therapeutischen oder rehabilitativen Maßnahmen leisten kann, wäre zu untersuchen.⁵⁵⁹ Hinweise auf die Qualität des Improtheaters als begleitende therapeutische Maßnahme liefert die vorliegende Untersuchung.

Für eine Untersuchung, welche das Erfahrungspotential des Improvisationstheater und die möglichen Einsatzmöglichkeiten des Improtheaters als kreative Methode weitergehend untersuchen will, möchte ich folgende Überlegungen äußern:

Sinnvollerweise sollte eine größer angelegte Untersuchung DarstellerInnen verschiedener Improvisationsgruppe umfassen, um die in dieser Arbeit nicht berücksichtigte Wirkung der theaterpädagogischen Interventionen eines Spielleiters/ einer Spielleiterin, sowie gruppenspezifischer Prozesse auf die erhobenen Erfahrungen zu erfassen. Bei der Auswertung des gewonnenen Materials sollten die Lebensumstände der Subjekte stärker einbezogen werden, als es in dieser Arbeit erfolgte, um besser nachvollziehen zu können, ob die erhobenen Wirkungen vom Improspielen ausgelöst werden, oder andere Ursachen haben.

Um das dem Improvisationstheater spezielle und spezifische Potential herauszuarbeiten, erscheint mir eine vergleichbare Studie mit SpielerInnen des konventionellen Theaters wichtig. Dadurch können Analogien und Kontraste der Wirkung beider Theaterformen herausgestellt werden.

Neben der Datenerhebung durch Interviews ist eine längerfristig angelegten teilnehmenden Beobachtungen denkbar.

Interessant wäre sicherlich auch, das enge soziale Umfeld der UntersuchungsteilnehmerInnen zu befragen, um Aufschluß darüber zu gewinnen, ob und wie Verhaltensänderungen der DarstellerInnen durch das Umfeld wahrgenommen werden.

Auch die Frage der Nachhaltigkeit von im Improvisationstheater gemachten Erfahrung wäre interessant zu klären.

⁵⁵⁹ Ich verweise auf die Arbeit des Therapeutischen Theaters nach ILJLINE, die Improvisationen stark einbezieht.

Um das Erfahrungspotential mit Sozialbezug innerhalb des Improvisationstheaters zu spezifizieren, bietet sich ein Vergleich mit den sozialen Erfahrungen von Menschen an, die einen Teamsportart nachkommen oder sich gemeinsam mit anderen in einem Verein oder einem Projekt engagieren.

In der vorliegenden Untersuchung wurden die möglichen Auswirkungen des Improspiels auf die Kommunikationsfähigkeit und die narrativen Kompetenzen der SpielerInnen nicht berücksichtigt. Angesichts der zunehmenden Bedeutung der konstruktivistischen und narrativen Theorien⁵⁶⁰ wäre es sicherlich interessant, das Erfahrungspotential des Improvisationstheaters unter diesen Aspekt zu untersuchen. Wie dargestellt ist die Arbeit an der Befähigung, Geschichten zu entwickeln und zu erzählen ein Schwerpunkt der Improvisationstechniken.⁵⁶¹ Dies läßt eine denkbare Verbesserung narrativer Strukturen der Spielerinnen vermuten.

Weiterhin bietet sich an, die Hinweise auf das Einüben spontanen Verhaltens, die in dieser Untersuchung gegeben wurden, unter Einbeziehung der aktuellen kognitionstherapeutischen Forschung, zu verfolgen. Möglicherweise erweist sich der Aspekt der Spontanität nicht nur für eine punktuelle Veränderung, sondern für eine generelle kognitive Veränderung als förderlich.⁵⁶²

Abschließend läßt sich über das Improvisationstheater sagen, daß in seiner theatralen Sphäre, egal ob mit oder ohne pädagogischer Intention gespielt oder angeleitet, mit Sicherheit eines passieren kann:

"Andere Möglichkeiten der Wirklichkeit klingen an und erlauben es, sich anders als sonst zu erfahren: mit ganzem Herzen dabei, ungeteilt, lebendig."⁵⁶³

⁵⁶⁰ vgl. KRUSE 1997, 30f.

⁵⁶¹ vgl. 2.4

⁵⁶² vgl. 5.2.3

⁵⁶³ FRITZ 1993, 19

Anhang

Interview - Leitfaden

Einstieg

1. Wie bist Du zum Improvisationstheater gekommen, erzähl doch mal
2. Gibt es etwas beim Impro, was Dir besonders viel Spaß macht?
3. Gibt es auch etwas, was Du nicht so gerne magst?
4. Gab es ein Ereignis beim Impro, wonach Du Dich besonders gut gefühlt hast?
Erzähl mal.

Rolle

1. Im Impro schlüpft man als SpielerIn ja spontan in verschiedene Rollen. Welche Rollen/Figuren spielst Du am liebsten? Warum?
2. Ist es schon mal vorgekommen, dass Du mit einer Rolle konfrontiert worden bist, die Du nicht darstellen wolltest? Warum wolltest du sie nicht darstellen ?
3. Wie geht es Dir, wenn Du Rollen spielst, die für Dich persönlich eher untypisch sind?
4. Findet Deiner Erfahrung nach beim Impro eine Verwandlung mit Dir statt? Kannst Du beschreiben, was dann mit/bei Dir passiert?
5. Hast Du auf der Bühne schon einmal etwas getan, was Du sonst nie getan hättest?
Was?

Selbstwahrnehmung / Persönlichkeit

1. Hat sich in Deiner Selbstwahrnehmung durch das Improspielen etwas verändert?
2. Hast Du das Gefühl, dass Du Dich selbst durch das Spielen besser kennengelernt hast?
Kannst Du einen oder mehrere Aspekte beschreiben ? Hast Du an Dir neue Fähigkeiten entdeckt?
3. Gibt es Verhaltensweisen, die Du zuerst beim Impro und dann im "Leben" ausprobiert hast?

Lebensumwelt / soziale Bezüge

1. Gibt es bestimmte Improtechniken, von denen Du auch im Alltag profitierst?
2. Hat sich, seit dem Du Impro spielst, dein Verhalten zu anderer Menschen geändert?
Wenn ja, wie?
3. Hat sich, seit dem Du Impro spielst, das Verhalten anderer Menschen zu Dir geändert?

Fragebogen

Name

Alter

Geschlecht

Beruf

ImprospielerIn seit

Ergänze bitte spontan folgende Sätze:

Seit ich Impro spiele, habe ich...

Seit ich Impro spiele, bin ich...

Impro hilft mir...

Am Impro finde ich besonders gut...

1 Interview mit Andreas am 24.11.2002

2

3 Name: A. F.

4 Alter: 34 J

5 Geschlecht: M

6 Beruf: Maschinenschlosser

7 Improspieler seit Juni 2000

8

9

10 I: Ja, A. (-) Erzähl doch mal. Wie bist Du zum Improtheater gekommen?

11 A: Naja, wie bin ich zum Improtheater gekommen? (-) So. (-) Die Geschichte ist die, daß
12 ich äh (-) viele Jahre drogenabhängig war und äh (-) in 'ne Therapieeinrichtung gegangen
13 bin, wo ein Kurs (-) ein Kurs zu belegen Grundvoraussetzung für das Weiterkommen (-) in
14 der Therapie notwendig war. (--) Nun ja und da hab ich mich eben (--) für Improtheater
15 entschieden. (-) Weil ich einfach dacht, äh, daß bringt mir und meiner persönlichen
16 Entwicklung am meisten.

17 I: Woher kanntest Du das?

18 A: (räuspert sich) (-) Ein Bekannter von mir hat das selbst mal (-) ein paar Monate gespielt
19 und war da total begeistert und äh (--) Er hat mich halt auch schon 'ne Zeitlang auf
20 Therapie beobachtet und meinte, ich wär' total hart, total eingefahrn, unflexibel und hat
21 gemeint, das würde mir sicher ganz viel bringen.22 I: Hm. (-) Ehm, gibt es beim Impro etwas, was Dir besonders viel Spaß macht? Kannst Du
23 sagen, wo für Dich die Hauptfaszination liegt?24 A: (--) In der Spontantität (-), in der Vielseitigkeit ja, (-) der Figuren, in die man schlüpfen
25 kann. (--) Das Nichtvorbestimmte, was passiert oder was passieren kann. (-) Das übt
26 eigentlich die größte Faszination auf mich aus.27 I: Hm. Und (-) Gab es ein Ereignis beim Impro, wonach Du Dich besonders gut gefühlt
28 hast?29 A: (-) Also a.) ganz klar die Auftritte. Ne, wenn man quasi vor fremden Publikum auftritt. (-)
30 Der Applaus, die, diese körperliche Anspannung, die im Laufe eines Auftrittes anfällt, wenn
31 man regelrecht spürt, wie die abfällt, (räuspert sich) und man dann völlig locker improvisiert. (-)
32 ---) Darf ich die Frage bitte nochmal hören?33 I: Ehm, ob Dir irgendein Ereignis einfällt, was Dir besonders haften geblieben ist. Also,
34 irgendein besonders positives oder (-) meinetwegen auch negatives.35 A: (--) Einfach die Veränderung. (-) Also 'ne Veränderung, die ich bei mir selbst festgestellt
36 hab. Also auf (-) auf eine Frage oder eine Vorgabe eben (--) total unterschiedlich reagieren
37 zu können, total flexibel (-) sein zu müssen. In Führungsstrichen. Also nich nur (-)
38 (lacht), Nich nur vorgegebene Dinge zu folgen sondern diese Dinge auch verwerfen zu
39 können, ohne das einem (-) jetzt wirklich was passiert. (lacht)

40 I: Ehm. Hast Du das Gefühl, das mit Dir 'ne Verwandlung stattfindet, wenn Du spielst?

41 A: Total! (-)

42 I: Kannst Du das beschreiben?

43 A: Also a.) fällt bei mir persönlich der ganze Alltag ab (-) Äh, ich merk einfach wie ich (--),
44 naja, wie ich, ich wesentlich lockerer wird, wie ich mich im Alltag bewege. Oder, (-) wie
45 wenn ich so in grösseren Gruppen irgendwelche Gespräche führ' oder so. Und beim Impro (-)
46 weil 's eben so UNGEZWUNGEN ist. Also (-) (lacht) Ne totale Veränderung. (--)
47 Insofern, daß ich grade (lacht) (...) Des tut mir jetzt leid.48 I: Ob, ob beim Impro, also, wenn, wenn Du so im Spielfluß drinnen bist, eine Verwandlung
49 mit Dir stattfindet?50 A: (---) (...) Für mich persönlich, ich kann für mich ICH sein. (--) Ohne mich jetzt verstellen
51 zu MÜSSEN. Ne? Weil im Alltag gibt es soviele Situationen, wo man sich opportun verhält.
52 Sei es dem Vorgesetzten gegenüber, wenn der, dem Bekannten, dem Verwandten, dem
53 man auf irgendeine Art und Weise nicht zu nahe treten (-) möchte oder weh tun möchte (-)

- 54 und eben dieses opportune Verhalten, eh, hab ich beim Impro nicht. Da kann ich völlig frei
55 agieren. (-) Ohne Angst zu haben, mein Gegenüber oder mein Mitspieler nimmt das
56 persönlich.
- 57 I: Das heißt (-), daß Du Dich beim Impro authentischer verhalten kannst, als (-)
58 möglicherweise im Alltag?
- 59 A: Ja total! (...)(-----)
- 60 I: Welchen Stellenwert nehmen die Auftritte für Dich ein? Weil Du das eben schon
61 angesprochen hast?
- 62 A: (--) Einen hohen. Das absolute Highlighth eines jeden Improspielers. Man hat ´ne total
63 hohe Anspannung vor dem Auftritt (--), auch während des Auftrittes, aber das ändert sich
64 dann bei mir zumindest so in (-), äh, die Leichtigkeit des Seins. Also,
65 (-) einfach wirklich authentisch auf der Bühne zu stehen, ohne sich verstellen zu müssen. (-
66 -)
- 67 I: Und wie wichtig ist Dir dann das Feedback vom Publikum?
- 68 A: (-) Total wichtig. Also ein tosender Applaus oder viel Gelächter während eines Auftrittes
69 ist natürlich, äh (-) ein Kick.
- 70 I: (lacht) Ja.
- 71 A: Und setzt jede Menge Adrenalin und (...) frei. Ja, das ist eigentlich fürs Impro (...)
72 braucht.
- 73 I: mhm. (-) Du hattest eben auch schonmal die verschiedenen Figuren angesprochen. Ehm,
74 gibt es irgendwelche Figuren, die Du besonders gerne spielst? (--) So ein
75 Standardrepertoire?
- 76 A: (---) Naja, das ist ´ne schwierige Frage(...) am Anfang unheimlich viel Hochstatus
77 gespielt habe. Also auch (-). Das hat auch meinen Therapieverlauf auch, äh, wieder
78 gespiegelt. Einfach dieses (-) unnachgiebige, diese eingefahrene, nicht flexibel sein, das
79 entspricht einem Hochstatusspieler, ne? (-) Und das hat sich im Laufe, je länger ich Impro
80 spielte, ähm, hat sich das verändert. Ich war in der Lage auch Tiefstatus zu spielen und (--)
81 ich kann, ich MUß eigentlich sagen, ich spiel jede Rolle gerne. Nur muß ich dazu auch
82 sagen, eben Hochstatus, den mag ich nicht so (-) oder nicht mehr so, ne? Obwohl der
83 sicherlich, obwohl ich den sicherlich auch noch spielen könnte. Aber so´ne bestimmt Facette
84 (-), wo ich besonders gern spiele, hab ich eigentlich nicht.
- 85 I: Mhm. Hm. Also Hochstatus bring ´ich auch für mich persönlich, ehm (-) mit so ´ner
86 "Kontrolle behalten" wollen in Verbindung.
- 87 A: Mhm (zustimmend) Und zwar. Eben! Genau, Kontrolle. Also, also ich WAR ein sehr
88 kontrollierter Mensch (lacht) Aber in der Zwischenzeit, denk ich, bin ich in der Lage auch, äh,
89 na, mein, meinen Bedürfnissen nachzugeben (lacht) (--) So. Das ist eigentlich sehr positiv.
90 So jetzt rein vom, also vom ganz einheitlichen Körpergefühl (lacht, beide lachen).
- 91 I: Ja
- 92 A: Ja. Und Kontrollzwang, den hatte ich früher sehr stark, und das hat sich total zum
93 Positiven gewendet, seit ich Impro spiele. (--)
- 94 I: Und wieso spielst Du jetzt den Hochstatus nicht mehr so gern?
- 95 A: (--) HM, das hat ganz viel (-) damit zu tun (-) ehm, ich denk einfach, ja, ein Mensch der
96 Schwächen hat und sie auch zeigen kann, (-) viel besser (--) klar kommt. Wenn ich im
97 Gespräch mit anderen (--) sei es mit äh, im Arbeitsleben, also wenn ich immer nur den
98 Anspruch an mich hab, das Non-Plus-Ultra zu sein und immer perfekt zu sein, ähm, (-)
99 verliert man ganz viel von seiner weichen Seite auch.
- 100 I: Mhm
- 101 A: Ja, und das ist das, was ich einfach nicht mehr haben möchte. Deswegen keinen
102 Hochstatus oder STARRE Verhaltensregeln, an die es sich zu halten gilt.
- 103 I: Meinst Du das jetzt im Bezug auf das (-) alltägliche Leben oder im Bezug auf Impro?
104 Meine Frage zielte darauf, warum Du im Impro auch nicht mehr gerne Hochstatus spielst.
- 105 A: Einfach weil (-) die Veränderung, die während des Improspielens bei mir stattgefunden
106 hat, hat sich irgendwie so manifestiert, daß ich ´s gar nicht mehr so kann. Ich kann diesen
107 Hochstatus nicht mehr so spielen, weil sich dann zuviele "Aber" in meinem Kopf abspielen.

- 108 I: Hm. Okay. Und ist es Dir schonmal vorgekommen, daß Du während des Spielens mit einer
109 Rolle konfrontiert worden bist, die Du nicht darstellen wolltest?
- 110 A: Ohja! (-) Einmal, da hat ich ehm (-), da ging ´s um eine Dreiersynchronisation, die ich
111 vorher noch nie gespielt hatte. In der Communica. (-) So. Und da hat ich (-) laut Ansage
112 des Regisseurs ein ganz anders Spiel verstanden und hab mich dazu freiwillig gemeldet und
113 als es dann hart auf hart kam und ich spielen sollte hab ich gemerkt: "Oh, das hast Du ja
114 noch nie gemacht! " (-) So und dann hab ich gesagt: "Ich möchte eigentlich wieder
115 zurücktreten.", nur meinte der Regisseur, sprich Deniz : "Nee, das machst Du jetzt!"
- 116 I: lacht
- 117 A: Und das war (-) absolut positiv, also ist absolut positiv ausgegangen. Hab zwar alles
118 falsch gemacht, was man falsch machen kann, bei diesem Spiel, aber das war so (-) der
119 Lacher, also eigentlich wieder total positiv.
- 120 I: Naja, Du warst ja auch bei UHT immer so der (lacht) Kamikazespieler, der sich mit Freude
121 in alle unbekanntenen Situationen gestürzt hat.
- 122 A: Hm (zustimmend)
- 123 I: Mhm. Aber, meine Frage, da ging ´s jetzt eher um Charaktere. Gab es mal irgendwie äh, ja
124 ´ne Situation, wo Du einen Charakter darstellen solltest und gemerkt hast: "Ich will da gar
125 nicht tiefer eintauchen, daß ist mir so fremd. " oder "Da möchte ich nicht mit konfrontiert
126 werden, weil das hat irgendwie zuviel mit meinem Leben zu tun." ?
- 127 A: Ja. Gab ´s mit Sicherheit. (--) Ich kann mich einmal erinnern, daß war ´ne Probe
128 (-) ähm, und da ging ´s (--) um mehr oder weniger (--) Zuhälterei und äh (-)
129 Kindesmißbrauch, daß war eine ganz beschissenen (--) Situation. Und da hab ich auch mit
130 jemand zusammengespielt, der si..., der hat in diese Bresche voll reingeschlagen und das
131 war mir irgendwie so unangenehm, und ich hab irgendwie immer wieder versucht diese
132 Richtung äh, (--) zu ändern, (-) was mir (-) mehr oder weniger, eher weniger, gelungen ist
133 und da hab ich mich TOTAL unwohl gefühlt. Also da hab ich mich auch peinlich berührt
134 gefühlt und es war (-) unangenehm.
- 135 I: Mhm. Und wie ging ´s Dir danach?
- 136 A: Ähm (--) Wir haben uns dann ausgetauscht. (--) Also mit C. Ich weiß nicht, warst Du bei
137 dieser Probe auch dabei?
- 138 I: Ich glaub schon.
- 139 A: (--) Und es ging eigentlich alln (-) ähnlich wie mir.
- 140 I: Mhm
- 141 A: Es war einfach unangenehm. (---)
- 142 I: Hmm (--) Hast Du auf der Bühne schonmal was getan, was Du sonst im Leben nicht tun
143 würdest?
- 144 A: (----) ich denke eher nicht (Lacht, beide lachen) Also, (-) naja eben dieses (-) dieses,
145 doch, ja, doch! Diese freie Aussprechen, (-) was in dem Moment oder in der Situation (--)
146 Dieses frei Aussprechen von Gedanken. (-) Ohne, ohne jetzt so (-) den inneren Zensor zu
147 haben.
- 148 I: Mhm
- 149 A: Was man ja im Alltag, hat man diesen inneren Zensor ganz einfach. (--) Wo man dann
150 auch manchmal etwas opportun wird. So, und das hat ich auf der Bühne eher weniger. (-)
151 Daß, daß ich ihn gar nicht hatte, da würd ´ ich lügen. Aber eher weniger. Von daher tut man
152 auch mit Sicherheit ein paar Sachen (--) auf der Bühne, die man im Alltag nicht tun würde.
- 153 I: Mhm (-) Ehm, (-) ist es vielleicht auch so, daß Du Improspielen dann ehm, ja als
154 FREIHEIT (-) empfindest? Wenn dieser Zensor minimiert ist?
- 155 A: (-) Impro IST Freiheit! (lacht, beide lachen) Ja doch, ne? Ahm, ja.
- 156 I: Und hat sich Deine Selbstwahrnehmung durch das Improspielen verändert?
- 157 A: Ja. Also ich persönlich hab (-) einen anderen Bezug zu mir bekommen. Einfach auch
158 ehm, (-) eingesteh (-) zu MÜSSEN: "ich habe auch Schwächen, ich kann nicht alles (-)
159 gut , ich, hab ich vorher schon erwähnt, bin nicht das Non - Plus- Ultra." (-) Einfach, (-) ja,
160 es hat (-) ne grosse Veränderung stattgefunden.
- 161 I: Mhm
- 162 A: DURCH das Improspielen. Auch durch die Art des Unterrichts die wir hattn, von Deniz,

- 163 (--). Und auch die Kommunikation mit den Mitspielern.
164 I: Was meinst Du damit?
165 A: (-) Na wie ich vorher schon sagte, eben dieses, dieses (--) nur als ein Beispiel dieses
166 Hochstatus spielen, ja? Das war (--) das einfachste der Welt für mich, ´nen Hochstatus zu
167 spielen: "Hier bin ich, das kann ich, das mach ich! " (--) Und den anderen mehr oder
168 weniger (-) nieder zu spielen, ne? Und dann aber während dem Spiel festzustellen: "Der
169 Andere ist mindestens genauso gut wie Du." Da hab ich dann eher, (--) da hab ich dann das
170 erstmal gemerkt: "Momentmal! Ich habe Schwächen!" (---)
171 I: Hast Du in dem Moment ehm, (--) Deine Beharrung auf den Hochstaus als Schwäche
172 erlebt oder wie meinst Du das?
173 A: Anfangs nicht als Schwäche, sondern eher als Niederlage. Ich war danach eigentlich eher
174 immer völlig irritiert.
175 I: Mhm
176 A: So. Ich hab mich da auch nicht immer wohl in meiner Haut (-) äh, gefühlt. (-) Weil es
177 gab so Spielsituationen wo (-) man, wo zwei (-) wo wir zu zweit diesen Hochstaus gespielt
178 haben und "Der Bessere möge gewinnen."
179 I: Ahja, die Brücke am Kwai, oder?
180 A: Genau. Und da hab ich (-) quasi regelmäßig verlor. (--) So. Und das hat mich schon
181 sehr irritiert. Einfach vielleicht nicht so wortgewaltig oder wortgewand zu sein wie der Andre
182 oder nicht so kreative Ideen zu haben wie der Andere. (--) Das hat mich zum Teil auch ein
183 bisschen gehemmt.
184 I: Mhm. (--) Und wie sieht es mit Körperwahrnehmung aus? (--) Ich kann mich dran
185 erinnern, daß das bei UHT auch mal ein Thema war, so körperliche Darstellung. Hast Du das
186 Gefühl, daß Dir Impro in dem Bezug auch was gebracht hat?
187 A: (---) Kann ich eigentlich nur Bejaen. Weil ehm, im Anfang meiner Improzeit (-) war, hab
188 ich nicht nur gerne diesen Hochstatus gespielt, sondern war auch körperlich noch sehr hart.
189 Sehr steif, (-) und irgendwie noch kantig, massig, UNNACHGIBICH, auch in meiner
190 Körperhaltung.
191 I: Mhm
192 A: Und eben diese hat sich (-) äh, total verändert. Da hab ich auch ganz viel Feedbacks
193 während meiner Therapiezeit bekommen. Das hat zwar wirklich vier, fünf, sechs Monate
194 gedauert (-) bis dann auch die Anderen wahrgenommen haben "Moment, da, da tut sich ja
195 ganz viel durch dieses Improspielen." Also auch das, diese ganze körperliche Starrheit hat
196 sich (-) meiner Meinung nach in ´s Positive gewendet. (--)
197 I: Und hast Du ehm, sonst noch neue Fähigkeiten an Dir entdeckt? (--) Durch das Spielen?
198 A: (--) Hm (--) Ich weiß nicht, ob man ´s Fähigkeiten nennen kann, aber ich hab schon
199 bemerkt, daß es manchmal oder OFT gar nicht so schlimm ist (--) oder zum Nachteil sein
200 kann, wenn man sagt, was man denkt. (--) Also man kann, also meine Erfahrung ist, daß
201 man ruhig mal aussprechen kann (-) was man denkt . Und das würd ´ ich in der
202 Zwischenzeit schon (-) ein bisschen schon als Fähigkeit sehn.
203 I: Mhm. (--) Was mir jetzt grade nochmal SPONTAN durch den Kopf gegangen ist, weil Du
204 eben die Bedeutung der Auftritte beschrieben hast. Also (---) Ja, so dieses Gefühl während
205 oder nach des Auftrittes hat ja auch manchmal fast schon was "rauschartiges ". (--)
206 A: Mhm
207 I: Findest Du das zutreffend? (lacht)
208 A: (schmunzelt) Ja. Absolut. Also ist ´nen total (-) ERHABENES Gefühl eigentlich nach
209 ´nem gelungenen Auftritt von der Bühne zu gehen, sich umzuziehn und dann in das
210 Publikum zu gehen. Also (-) es ist einfach (-) ein (-) ich weiß es nicht (-) Wird dann
211 Adrenalin freigesetzt oder (-) Glückshormone? (-) Das ist ein irre Gefühl
212 (-) einfach, ne?
213 I: Mhm. (---) Gibt es Verhaltensweisen die Du zuerst im Impro und dann im Leben
214 ausprobiert hast? Also wo Du eben beim Impro gemerkt hast: "Boah, daß kann ich ja!" Zum
215 Beispiel, daß hast Du eben glaub ich auch schon gesagt, hmja, Konflikte
216 (-) thematisieren oder vielleicht auch mal ehm, ein Stück zurücktreten?

- 217 A: (--) Ja, also ich bin durch ´s Impro spielen mit Sicherheit wesentlich flexibler geworden.
218 Also, daß spricht jetzt für mein (--) äh, beruflichen Werdegang ganz einfach. Also da kann
219 ich sagen, (-) grad durchs Impro (-) äh, sind mir ganz viele Wege aufgezeigt (-) worden.
220 (-) Das wenn das Eine nicht klappt, (-) das andere klappen kann. (--) Und (-) was meine
221 berufliche (lacht) Laufbahn in den letzten anderthalb Jahren betrifft oder zwei Jahr ´n, ich war
222 über Gärtner, Altenbetreuer, auf ´m Kinderspielplatz tätig. Jetzt bin ich Bauarbeiter. (-) Also,
223 (lacht), ich äh, nehm´ einfach die Veränderungen die jetzt in mein Leben treten, versuch ich
224 einfach positiv zu sehn. (--) Wenn ich als, für mich, erstmal war ´s ein Abstieg vom
225 Kinderspielplatz, vom Abenteuerspielplatz, ja, in die Baubranche zu gehen. Weil eben
226 andere Umgangssprache (-) äh herrscht und, und, und. Nun hab ich da aber auch ´n Weg
227 für mich gefunden, damit (-) einigermaßen glücklich zu sein. Weil ich seh ´ diesen Job jetzt
228 einfach von der sportlichen Seite (lacht). Äh, Positiv eben, ne?
229 I: Mhm. Und das (-) bringst Du aber für Dich mit Impro in Verbindung? (-) Diese
230 Veränderung?
231 A: Auf jeden Fall.
232 I: Mhm. Und Du meinst eben, daß Impro eh, Dir aufgezeigt hat, (-) die Wahlmöglichkeit
233 zwischen verschiedenen Wegen. Kannst Du das noch konkretisieren? Wie Impro das (-)
234 GEMACHT hat?
235 A: (--) (räuspert sich) Wie hat Impro das gemacht? (zu sich) (--) Das ist ´ne gute Frage.
236 Muß ich kurz mal drüber nachdenken. (---) Naja, Fakt ist, beim Impro spielen kann man
237 eigentlich nichts falsch machen. (--) So. Es gab dann auch innerhalb (--) der Kurse gab ´s
238 dann immer so Aussprachen . "Ich kann auf den oder den Spieler nicht eingehn, weil der so (-)
239 äh, verrückte Ideen hat. Oder ich dem einfach nicht folgen kann." Und da hat dann eben
240 Deniz, unser (-) Regisseur, (-) gesagt:
241 "Nee, daß liegt nicht an DEM, sondern das liegt an DIR. Er hat (-) keine verrückten Ideen,
242 sondern Du bist nicht in der Lage, seinen verrückten Ideen zu FOLGEN." (beide lachen) So.
243 Also äh, so seh ´ ich des jetzt auch im Leben. (--) Wenn irgendwas (-) KOMISCHES von
244 mir verlangt wird dann (-) in der Regel tu ich ´s dann einfach.
245 (-) Ob ich dem jetzt folgen kann oder nicht (beide lachen) Ich tu ´s erstmal und dann äh (--)
246 Meistens kommt was positives raus.
247 I: Mhmm.
248 A: Man muß nich immer alles verstehn (-) Man muß vieles einfach machen und das
249 Verstehen kommt hinterher erst.
250 I: Mhm. (--) Fallen Dir noch (-) konkrete Beispiele ein, wo Du gemerkt hast, daß Du von
251 bestimmten Improtechniken auch im Alltag profitierst?
252 A: (----) Hochstatus und Tiefstatus. Also ich hab äh (--) in meinem Leben oder während
253 meiner Therapie dann auch äh, ´ne Phase gehabt, da war diese äh, Hochstatus und
254 Tiefstatus Spielen ganz intensiv in einem Kurs. Und ich hab quasi
255 (-) meine ganzen Mitbewohner (beide lachen) in Hochstatusspieler eingeteilt und
256 Tiefstatusspieler.
257 I: Hm
258 A: Das hat ja, das war natürlich etwas doof, weil äh, es war Schubladendenken. Hat einer
259 angefangen zu reden (lacht, beide lachen), da hab ich gedacht. "Oh Gott, jetzt macht der
260 schon wieder den Hochstatus oder der stapelt wieder tief, aha, der will Mitleid, der will
261 Aufmerksamkeit!" War natürlich erstmal blöd, Schubladendenken.
262 I: mhm
263 A: So. (--) Jetzt hab ich den Faden verloren.
264 I: Ehm, ich hab Dich nach einem konkreten Beispiel gefragt, wo Du Improtechniken
265 (-) im Alltag bei Dir bemerkt hast?
266 A: (lacht) Also bemerkt hab ich das schon (...). Wenn man den Tiefstatus
267 I: (Lacht)
268 A: spielt. (beide lachen). Also, man kommt einfach besser durch, ne? Also diese Nachgeben,
269 auch in Gesprächen oder Konflikten. (-) Man hat mehr Möglichkeiten
270 (-) zu agieren. (--) Deswegen ist der Tiefstatus eigentlich (-) der bessere Status, weil, (-)
271 wenn man diesen Tiefstatus auch im Leben spielt hat man einfach mehr

272 (-) Möglichkeiten flexibel zu handeln. Äh, währenddessen, wenn ich jetzt (-) mit dem
273 Hochstatus durchs Leben lauf bin ich ja eingefahrn, bin ich eingeengt in ´ner (--)
274 bestimmten Kategorie (--) und bin ich aber in der Lage auch nachzugeben, was dieser (-)
275 Tiefstatus für mich beinhaltet, äh, kann ich einfach flexibler sein. Das heißt aber nicht
276 wiederum mich klein zu machen.
277 I: Ja.
278 A: Viel vielseitiger zu agieren.
279 I: Dann will ich jetzt aber nochmal Nachfragen: "Was beinhaltet für Dich dieser Tiefstatus?"
280 A: (-) Dieser Tiefstatus hat für mich (-) ja ganz viel mit Schwäche zu tun. (-) Die ich früher
281 bei mir nicht wahrhaben wollte.
282 I: Mhm
283 A: So. Weil ich gedacht hab: "Ich muß mit der Faust auf den Tisch hau ´n, dann wird mich
284 der Andere ERNST NEHMEN MÜSSEN!" So, und durch diesen Tiefstatus hab ich eben
285 gespürt: "Ich muß nicht auf den Tisch haun, sondern ich kann ruhig auch mal nachgeben,
286 kann mir die Sachen anhörn (--) und kann auch dementsprechend anders reagieren." Weil
287 ich konnte früher nicht besonders gut zuhörn oder ich war
288 (---). Ich konnte schlecht ´ne andere Meinung neben meiner Meinung ertragen.
289 I: Mhm
290 A: So. Und das kann ich einfach dadurch viel besser.
291 I: Mhm. (-) Aber dann kann ich mir vorstellen, daß grade am Anfang Impro für Dich
292 wahrscheinlich wirklich ´ne grosse Herausforderung war? Durch dieses (-) ja, intensive
293 Zusammenspiel mit den Mitspielern. (--) Wo man ja doch aufeinander angewiesen ist, man
294 muß miteinander agieren, sonst wird ´s nicht ´s mit der Szene.
295 A: (--) Das war ´ne Rießenherausforderung. Ich war a.) körperlich ganz steif, ich hab (-),
296 ich war total DURCHGESCHWITZT nach jedem, öh, nach jedem, nach jedem Kurs. (-) Ich
297 war, hatte auch äh (-) in der einwöchigen Pause, bis der nächste Kurs weiterging hatte ich
298 regelmäßig Verspannungen am ganzen Rücken. (-) Weil ich mich irgendwie, naja, schon
299 versucht hab auch darzustellen, aber das war eben noch nicht authentisch, das war noch
300 nicht ich. So. Ich hab schon gemerkt, da wird was von mir verlangt, nämlich äh, auch ´ne
301 Bereitschaft zur Veränderung, (-) die ich versucht hab krampfhaft zu spielen.
302 I: Mhm
303 A: Und dadurch auch diese äh, Verspannungen. Und das hat sich wirklich erst nach drei,
304 vier, fünf Monaten gelegt.
305 I: Also drei, vier, fünf Monaten spielen meinst Du?
306 A: Spieln. Kurse, ja.
307 I: (----) Ja. Die Frage die ich jetzt hier noch habe, hast Du im Prinzip schon (-) hast Du
308 schon ganz viel zu erzählt. Hat sich, seit dem Du Impro spielst, Dein Verhalten zu anderen
309 Menschen geändert? (beide lachen)
310 A: Ja! Hat sich. Also definitiv. (--)
311 I: Und wie begegnen Dir im Gegenzug jetzt die Menschen?
312 A: (-) (lacht) Freundlicher. Freundlicher, netter, äh, gesprächsbereiter. Obwohl ich ja immer
313 noch äh (-). Nein! Die Menschen begegnen, mir (--). Klar, sowie es in den Wald ruft, so
314 hallt ´s auch hinaus, ne? Einfach freundlicher.
315 I: Hm.
316 A: Auf der Straße ein Lächeln hier, ein Lächeln dort, man lächelt zurück. (--) Ja.
317 I: Und denkst Du, daß die Veränderungen, die Du durchs Impro erlebt hast, auch nachhaltig
318 sind? Oder sind das, (-) ja, eher flüchtige Veränderungen, wo Du denkst: "Ja, wenn ich
319 spiele, dann ist das eben so, aber (-) wenn ich jetzt irgendwie ein paar Monate aussetze,
320 dann verschwindet das wieder." Oder hast Du das Gefühl, daß ist wirklich, daß hat wirklich
321 ganz tief in Dir drin was bewirkt?
322 A: Ne gute Frage. Also viele Veränderungen sind schon (-) auch nur flüchtig oder während
323 des Spielens. (-) Man ruft sich zwar, jetzt hab ich ja grad ´ne längere Pause, (-) und äh,
324 man vergißt auch vieles wieder. (-) Das meiste sitz schon sehr tief. (-) Man vergißt auch
325 viele Sachen wieder. Aber wenn ich mich jetzt zum Beispiel mit Menschen wie mit Petra
326 unterhalte, dann wird das alles wieder (beide lachen) kommt das alles wieder zurück und das

- 327 ist doch äh, sehr schön. Also, man verliert das wahrscheinlich nie ganz. Also, es gerät nur
328 ein bisschen in den Hintergrund, aber wenn ´s darauf ankommt denk ich, daß man ´s abrufen
329 kann.
- 330 I: Mhm. (-) Hast Du vor dem Improspielen schon mal irgendwie sowas in der Richtung
331 gemacht? Hast Du schon Bühnenerfahrung gehabt?
- 332 A: Naja, Schul, Schultheater.
- 333 I: Ahja
- 334 A: Das war nur ein Auftritt, oder zwei sogar. Da hab ich ´nen rüudigen Punk gespielt, was
335 sehr lustig eigentlich war, so. Aber jetzt als die Erfahrung oder so (-) äh, kann ich das nicht,
336 würd ´ich nicht behaupten. Und ich hab das damals auch überhaupt nicht ernst genommen.
337 (-) Für mich hing halt durch diese Impro spielen, das war unheimlich exist..., existenziel für
338 mich. Wo ich einfach wusste, da hängt ganz viel dran. Auch für meine Zukunft, ganz einfach.
- 339 I: Ja
- 340 A: Von dem her hab ich das schon sehr ernst genommen, manchmal (-) wahrscheinlich
341 auch zu ernst. Was da von mir verlangt wurde, hab ich dann eins zu eins übersetzt, daß hat
342 auch nicht immer hingehaun und schon gar nicht (lacht) im Alltag.
- 343 I: Kannst Du das ehm, irgendwie nochmal konkretisieren?
- 344 A: (---) Ja. Eben, eben auch äh, diese Einteilung der Menschen, mit denen ich zutun habe
345 in Hochstatusspieler und äh, Tiefstatusspieler. Einfach diese Schubladendenken. (--) Weil
346 (-) da hat das einfach nich hingehaun. Weil auch dieser Mensch, der in dem Moment, wo
347 wir ein Gespräch haben, den Hochstatus spielt, äh, natürlich auch noch andere Facetten hat.
- 348 I: Mhm
- 349 A: Wo ich den aber einfach so (-) schubladisiert hab, gesagt hab: "So." Und bin da auch
350 von meiner Meinung auch gar nicht mehr abgewichen, weil ich vorraus gesetzt habe, der
351 macht das GANZ BEWUSST, so wie im Theaterspielen, GANZ BEWUSST
- 352 I: Okay
- 353 A: den Hochstatus und das (...) zu gekommen.
- 354 I: Okay. Nochmal ´nen Sprung zurück zu den Rollen, die wir eben schon hatten. (--) Hast
355 Du das Gefühl, dadurch daß Du im Improspiel in ganz, ganz, ganz verschiedene Rollen/
356 Figuren gegangen bist, daß sich dadurch auch so Dein Rollenspektrum im Alltag verbreitert
357 hat?
- 358 A: (----) Ich denke ja. Nur (--) Da jetzt ein ganz konkretes Beispiel zu geben (--) IST
359 schwierig.
- 360 I: Mhm
- 361 A: Ich kann einfach nur mal sagen, ich geh flexibler mit den Dingen, die da kommen um. Ne?
- 362 I: Ja.
- 363 A: Ja (----)
- 364 I: Ja, dann (-) dank ich Dir erstmal.
- 365 A: Das war´s schon (lacht)?

Aphorismen

- Seit Ich Impro spiele, *habe ich einen Knall.*
- Seit ich Impro spiele, *bin ich flexibler.*
- Impro hilft mir in allen *Lebenslagen.*
- Am Impro finde ich besonders gut, *daß ich Ich sein kann.*

Postscriptum

Nach dem Ende des Interviews unterhielten wir uns noch über unsere Improerfahrungen. Andreas erzählte, um seine Bedeutung des Hochstatus nochmal zu verdeutlichen, ein Beispiel von seiner Arbeit: Ein Kollege (o. Chef?) macht sich über ihn lustig: "Andreas, mal wieder den Hammer liegen gelassen?" Anstatt ihn, wie Andreas es früher gehandhabt hätte, empört darauf hinzuweisen, wie oft er (der Kollege) Sachen vergißt, stimmt Andreas ihm zu u. mimt den Trottel. Andreas hat keine Ambitionen, Energie in aussichtslose Konflikte zu verschwenden und fühlt sich mit dieser Lösung ganz wohl.

Weiterhin sprachen wir über sein "Kamikaze-Spielverhalten". Wenn Andreas sich in unbekannte Spiele stürzt, mit Humor scheitert u. eben genau für dieses Scheitern die Honoration v. Publikum erhält, zeigt ihm das, daß Scheitern okay ist.

1 Interview mit Christiane am 18.11.2002

2

3

4 Name: Christiane

5 Alter: 38 J.

6 Geschlecht: W

7 Beruf: Märchenerzählerin/ Theaterpädagogin

8 Improspielerin seit: 2000

9 Interview am 18.11.2002 um 14.30 - 16.00 Uhr

10 Transkription und Interview: Petra Donner

11

12 I: Ja Christiane, wie bist Du zum Improtheater gekommen? Erzähl doch einfach
13 mal.14 C: Wie bin ich zum Improtheater gekommen? Ich hab, ehm, den, also, es war Zufall, war
15 totaler Zufall, ich habe den Workshopleiter, den Herrn Deniz Döhler, während einer
16 Vernissage gesehen, also es war, ich war auf ´ner Vernissage, einer Ausstellung von einer
17 Freundin und, äh, da war auch die Plattform für jeden, der irgendwas machen wollte. Singen,
18 oder Tanzen, keine Ahnung was, und, ehm, Deniz war halt da und hat eine kurze Einlage
19 Improtheater gegeben, er selbst und hat aber auch gleich Leute die eben Lust hatten zu
20 spielen, einige Improvisationstheaterspiele zu spielen eingeladen, hat das mit denen
21 gemacht und ich fand das total phantastisch und so kam ich dann, er sagte dann halt im
22 Anschluß auch er gibt Kurse und, ehm, so bin ich zum Impro gekommen.23 I: Aha. Und gibt es beim Impro irgendwas spezielles, was Dir besonders viel Spaß macht,
24 was fasziniert Dich da?25 C: (-) Jetzt im, äh, Hinblick, also rückblickend? Weil ich bin ja jetzt schon ´ne Weile dabei,
26 also rückblickend?

27 I: Ja, genau.

28 C: Oh, das hat, also, sich verändert, also was auf jeden Fall immer da ist, (-) ist wirklich
29 dieser Moment, sich selbst zu überraschen oder auch so offen zu werden im Mitspiel mit
30 anderen, überrascht zu werden, und sich wirklich fallen zu lassen auf Geschichten, die man
31 selbst auch nicht geplant hat. Also wenn diese überraschenden Moment kommen, äh, das
32 find ich für mich selbst immer toll, (-) und äh, ja, das find ich für mich selbst immer toll, daß
33 ist einfach was, daß kann man nicht erklären, daß muß man erleben (lacht), daß muß man
34 irgendwie erleben und ansonsten was auch immer da war, also auch wenn ich anderen
35 zuschauen und sehe wie die reinwachsen (-) und immer mutiger werden, (...) über bestimmte
36 Grenzen überkommen, das hat mir immer auch Spaß gemacht, zu sehen, in den Gruppen,
37 also bei anderen.38 I: Mhm. Und du hast eben schon differenziert zwischen rückblickend und gegenwärtig, wie
39 hat sich das verändert?40 C: Wie hat sich das verändert? (zu sich selbst) Naja, ich hatte ja (-) anfangs, äh, na das hat
41 sich in so fern verändert rein, in diesem Spielerausch drin war und einfach Spaß hatte an
42 dem Lachen, also das bleibt, ist auch die ganze Zeit mehr oder weniger da geblieben, dieser
43 Unterhaltungswert von Impro war immer da, also das man wirklich sagen konnte: "Ach was
44 weiß ich, ich freu mich auf den Dienstag, weil da kann ich wieder lachen." Ehm, dann aber
45 hab ich ja verschiedene Phasen mitgemacht, also das dann irgendwann, nachdem man so
46 eine gewisse Erfolgskurve als Anfänger hinter sich hatte, dann kam plötzlich so der nächste
47 Knick: "Ach, ich möchte mehr" und dann hat man das erstmal auf der Bühne gestanden,
48 das zweite Mal auf der Bühne gestanden, dann kam irgendwie plötzlich so der Traum, daß
49 könnte man doch eigentlich regelmäßig machen, dann wurde es ambitionierter, ehm, hat
50 dadurch natürlich ´ne andere Qualität bekommen, also auch für mich selbst hat das unter
51 dem (...) ´ne andere Qualität bekommen, weil ich dann plötzlich nicht mehr so gnädig war mit

- 52 mir selber, sondern eben der Ehrgeiz mit reinkam, der anfangs überhaupt nicht da war (-)
53 ehm, was sich dann (-) aber Gott sei Dank wieder legte. Also (lacht) dieser Urspaß beim
54 Impro, der ist auch wieder zurück gekommen, aber es hat schon verschieden Kurven (-) im
55 Laufe der Zeit. Genau.
56 I: Mhm. Wie lange spielst Du denn schon?
57 C: Na, seit drei Jahren (...).
58 I: Seit drei Jahren?
59 C: Ja genau.
60 I: Ja, da dann hast Du natürlich ein reichliche Erlebnis(-)potential. Aber gibt es ein
61 spezielles Ereignis was, was Dir besonders viel (-) Spaß gemacht hat oder was, was so
62 hängen geblieben ist, beim Impro?
63 C: (--)
64 I: Wonach Du Dich besonders gut gefühlt hast?
65 C: Wonach ich mich besonders gut gefühlt habe. (leise zu sich selbst) (--) Och, es gab
66 mehrere Highlights, ehm, wonach ich mich besonders gut gefühlt habe, naja, das war schon
67 der allererste, kann man schon sagen, also der allererste Auftritt damit, also nach dem
68 ersten Kurs, auf der Bühne zu stehen und da sind dann tatsächlich so ´n paar Geschichten
69 zustanden gekommen, wo ´s einfach funktioniert hat. Und zu merken, die Leute tragen
70 Deinen Humor mit, oder du trifft irgendwas bei den Leuten , also du kriegst ne Resonanz,
71 das war schon irre, das war toll!
72 I: Meinst Du jetzt mit den Leute im Publikum
73 C: (unterbricht) Das Publikum.
74 I: oder mit den Mitspielern?
75 C: Die Mitspieler ja, also, äh, mit denen überhaupt diese Erfahrung, das war natürlich, also
76 das ist auch immer wieder Klasse, ehm, das Du diesen, ehm, Grundkonsens Deiner
77 Mitspieler hast und dad so zu erleben, daß das so funktioniert und Du wirklich GEMEINSAM
78 auf der Bühne stehst oder mit so einer, äh, Grundüberein..., ausgesprochenen, auch
79 AUSGESPROCHENEN Grundeinverständnis, "einer für alle, alle für einen" sozusagen, äh,
80 das ist was Schönes, aber danach letztendlich auch wirklich diese egomane auszuleben und
81 äh, zu merken, die Leute amüsieren sich über das, was du grade darfst (?), daß ist schon
82 irre. Und grade beim ersten Mal das eigentlich so (-), da habe ich immer noch Szenen im
83 Kopf, vom ersten MAL auf der Bühne stehn.
84 I: Mhm. (zustimmend) Und ehm, (-) tja, bezüglich der verschiedenen Rollen, die man beim
85 Impro spielt, gibt es irgendwelche Rollen/ Figuren, die Du auch nach all der Zeit immer noch
86 besonders gerne spielst?
87 I: (lacht herzlich) (...) Figuren die ich immer noch schleppe und nicht los werde (lacht noch
88 immer) Rollen die ich besonders gerne spiele. (zu sich selbst) (-) Ehm,
89 (--), ja doch, so Rollen, die ich besonders gern spiele, daß sind schon so (--) Dummerjahn,
90 also so nai..., also Naivlinge oder so. So äh (--), och, ich weiß nicht, und wenn ich, ehm,
91 (--), ja so ´ne Naiven Dummerjahn-Rollen, (-) wenn man da dann etwas dazu findet, was,
92 was, was Spaß macht (-) sowas spiel ich gerne. (--) Was spiel ich noch gerne? (leise zu
93 sich selbst) (-) Böse Rollen, ich spiel gern die bösen Rolln. Fiiiiese Rollen. (lacht) Das macht
94 mir Spaß, auch, ja.
95 I: Und was meintest Du eben mit Rollen, die Du "immer noch mit Dir rumschleppst und nicht
96 los wirst"?
97 C: (Lacht) Naja, das sind die Dinger, die immer sofort parat sind, (lacht), die sich auch
98 hartnäckig halten (...). Naja, so, so, diese ehm, so eine Rolle die (-) sich HARTNÄCKIG hält
99 (-) und immer wieder auftaucht ist so ´ne Pöbelbacke (-), meine laute Pöbelbacke und die
100 (--) ist halt immer mal wieder da. Ich begrüße sie, versuche (lacht) sie mit Liebe zu
101 begrüßen, aber sie will halt auch nicht weichen. Also die ist, äh, immer da, also das ist
102 augenscheinlich so eine Ur-Rolle, (-) eh, wenn ich denke alle (-) Seile, alle Stricke reißen,
103 oder irgendwas oder so, oder ich hab nicht so das Vertrauen in meinem Mitspieler oder in
104 mich selber, ich weiß es nicht, da ist diese Pöbelbacke da.
105 I: Hat Du ´ne Idee, oder ´ne Grundannahme, wo, woher diese Figur diese Figur kommt? (--)
106 Oder diese Figuren, die so automatisch aus Einem rausprudeln?

- 107 C: (---) (Lacht) (...) ich hab keine Ahnung, ich weiß es nicht
108 I: Hm.
109 C: Ich kann ´s nicht sagen
110 I: Und, eh, ist es Dir irgendwann schon mal, vielleicht auch eher in der Anfangszeit passiert,
111 daß da eine Rolle aufgetaucht ist, die Du überhaupt nicht spielen wolltest?
112 C: (lacht) Ich weiß, nee, nee. Ich habe unheimliche Schwierigkeiten gehabt, die ich
113 ÜBERHAUPT nicht spielen wollte? (zu sich selbst) (-) Ich hatte immer mal wieder Rollen,
114 die mir total schwer gefallen sind, ich wollte sie im, im Gegenteil, mehr, mehr das Problem,
115 ich wollte wahnsinnig GERNE bestimmte Sachen spielen, hab´s immer wieder probiert und
116 bin kläglich gescheitert daran. Ähm, also so Sachen, in denen, also anfangs diesen
117 Tiefstatus zu lernen, kann ich mich noch, ganz am Anfang, (-) (lacht). Ich muß mich mal
118 königlich amüsieren. Schon beim Tun merkte ich: "Das, was Du hier machst liebe H., (-) ist
119 alles andere als Tiefstatus", und ich wollte doch so gerne.
120 I: Mhm (zustimmend)
121 C: Und hab aber immer die größten Gesten, die lauteste Stimme, (lacht) und Türen
122 eingetreten und sonstwas, und beim Tun. Das war ein Automatismus, der ist von alleine
123 abgelaufen, ich kam und kam nicht in den Tiefstatus rein. Aber als ich den dann endlich
124 hatte, dann habe ich den auch, äh, (-) sehr (--) ge-feiert. Also dann hab ich den auch so
125 ziemlich lange, äh (-), versucht zu integrieren (lacht) damit ich ihn ja nicht wieder verliere.
126 (-) Dann hatte ich ne, ne Sache, also in Impro hatten wir irgendwann mal diese Herr und
127 Status Sachen, diese Herr und Diener Geschichten
128 I: Ja (zustimmend)
129 C: (-) Und da gab ´s mal ´ne Dienerfigur, die hab ich auch nie geschafft, die hab ich immer
130 gesehn und fand das toll, und hab das selbst nie geschafft. Das war (-) so ´ne Kiste, daß
131 du einerseits (-) devot bist, also deinen Herrn schon (--) eben, also du erfüllst deinen
132 Dienst, du bist schon der Diener und du, du machst das, was Dir aufgetragen wird, aber
133 andererseits eben so ´ne fiese Ader. (--)
134 I: Hm
135 C: Also, so und diese Geschichten, die hab ich eigentlich auch nie geschafft. (--) Aber ich
136 kann Dir jetzt nicht sagen, daß ich irgendeine Rolle (---) nie bespielt HÄTTE.
137 I: Oder, um es vielleicht anders zu formulieren, ehm, vielleicht mal ´ne Figur, wo Du in Dir
138 selbst so einen Widerstand dagegen gespürt hast, so "Da möchte ich mich jetzt gar nicht
139 tiefer reinbegeben, daß hat irgendwie zuviel mit mir selbst zu tun."
140 C: Oh, da hatte ich ein Schlüsselerlebnis. Aber das war, das war mehr am Leben dran halt
141 grade. Das, (-), ja das war eins zu eins, also da war meine Mutter GRADE gestorben, (--)
142 ja das war noch nich lange, oder beerdigt? Oder (...) zumindest grade im Sterben lag, oder
143 irgendwie so was, also es war irgendwie um den Tod meiner Mutter, also entweder war sie
144 schon gestorben oder noch nicht ganz, irgendwie so, und da war, da spielten wir eine
145 Szene, das wird ich nie vergessen, wir spielten eine Szene, (-) bekamen prompt (--) Be -
146 Bestattungsinstitut (-) als Vorgabe, als Ort. (-) Und ich, also ich bin dann (...) ich versuche
147 dann über Grenzen zu gehen, so "Das macht Dir jetzt gar nichts, natürlich spielst Du das, da
148 stehst du völlig drüber." Und, ehm, ging halt mit jemand zusammen als Spielerin, auf die
149 Bühne und dann kamen da so skurile Dinge, eben Angebote, (--) von wegen "Wir
150 dekorieren jetzt (-) diese Leiche, die da aufgebarrt lag, diese imaginäre Leiche, (-) mit, ach
151 weiß ich nich, Eis und Schokoladeneis und Streuseln und ach-ich-weiß-nich-was, und (lacht)
152 ich stand da wie ein Fisch, wie eine Salzsäure, das ist mir noch nie passiert, es kribbelte so
153 am ganzen Körper und ich wollte so gerne da drüber stehn und wollte jetzt gerne witzig sein,
154 und kriegte dann auch schon von dem Kursleiter einen Anpfiff im Sinne von "Jetzt mach
155 doch mal was (lacht), greif´ doch die Angebote auf!" und bin in dem Augenblick nur heulend
156 raus, hab gesagt "Ich kann jetzt grade nich." (lacht) Ich mußte dann wirklich den Saal
157 verlassen, weil natürlich sah ich meine Mutter (-) da aufgebarrt liegen und kam an meinen
158 Humor in dem Augenblick natürlich nicht dran. (lacht) Also das war krass.
159 I: Mhm
160 C: Also das war krass. Aber ansonsten (--) hab ich sowas eigentlich nie. Nicht gehabt (ganz
161 leise).

- 162 I: (--) Hm. Hast Du das Gefühl, daß mit Dir, ja, so´ne Verwandlung während des Spiels statt
163 findet ? Das Du nicht mehr, "Ich bin jetzt hier Christiane Hille", sondern das wirklich was mit
164 Dir passiert (-) im Spielfluß?
165 C: JA.
166 I: (-) Kannst Du das irgendwie beschreiben? Das ist nicht ganz einfach.
167 C: Nee, das ist nicht einfach. (--) Ehm, (--), wie kann ich das beschreiben? (zu sich selbst)
168 Ehm (--), das fällt mir schwer zu beschreiben, also es ist so das ich dann schon (-) ein
169 Stückweit wie (--) weggetreten, also jetzt nicht weggetreten im Sinne von "Ich bin nicht
170 mehr da", aber das ist äh, irgendein Teil von mir ist dann wie weggeblasen, als ob so ´n
171 Zensor weg ist. Und ich bin wirklich in so ´nem Fluß drin und äh, bin mit meinem Mitspieler
172 dann (---) Ja, wie unter ein, also unter einem (--) Kugel (...) trifft das auch nicht. Also,
173 ehm, in so nem Fluß drin, also da ist so ein unausgesprochenes Einverständnis dessen, was
174 da passiert, oder das man, (-) ähm (-) (...), also das is wie, DOCH! Das is im Prinzip so wie
175 in der Kindheit, wenn du eben irgendwelche Fantasiespiele spielst, Spiele spielst,
176 Rollenspiele spielst und du BIST dann irgendwann der Held in dieser Geschichte. Du BIST
177 es einfach.
178 I: Mhm (zustimmend)
179 C: Und so ist das dann auch. Du b, also beim Improspielen, da bist du dann grade diese
180 Person, die grade eben, keine Ahnung was macht. Also das funktioniert. Dann bist du in
181 diesem Fluß drin
182 I: Ja. Und erlebst Du das auch als befreiend, wenn dieser Zensor ausgeschaltet ist?
183 C: JA (lacht)
184 (Beide Lachen)
185 C: JA. (--)
186 I: Und hast Du auf der Bühne schonmal was getan, was Du sonst so im Alltag nicht getan
187 hättest?
188 C: (--) (Lacht) Ja, ja. (lacht) Ständig!
189 (Beide Lachen)
190 C: Das ist doch (...) beim Impro, daß du da immer irgendwelche Sachen tust, die du im Alltag
191 nie machen würdest. Also, ehm, Figuren, in Figuren reingehen wo du denkst "Mein Gott,
192 also! (Beide Lachen) total bescheuert!" Aber das macht halt auch ´nen Riesenspaß. Äh ja.
193 Also, das sind ganz häufig, äh, schöne, schöne Momente dann. Natürlich, ne?
194 I: Hm (zustimmend)
195 (--)
196 I: Fallen Dir da irgendwelche Beispiele ein?
197 C: Fallen mir da irgendwelche Beispiele ein? (zu sich selbst) (--) Ehm, (-) (lacht) Fallen mir
198 da Beispiele ein? (leise zu sich selbst) (---) Jetzt muß ich (...). Mir kommt bestimmt später
199 was, also, i, ich . Diese Fi, Figuren, in aller erster Linie, die du auch im Alltag nicht antriffst.
200 (-) Ehm, (-) Ja weiß ich nich, e-ine Szene (-) wo ein furchtbar, äh, gehän..., trottliger und
201 gehandykappter Ritter, eh, der versucht eben seine Dulcinea da zu erobern, (-) und (-)
202 wohl wissend, daß er eigentlich überhaupt nicht ausgestattet da ist, für ist (...), aber die (...)
203 Situation an sich (...) da kann er gar nicht (...) und es trotzdem macht. Also Dingen, die man
204 auch, nicht nur das du dich in irgendwelche Sachen (...). Das macht man ja in der Regel
205 nicht.
206 I: Ja. Ja, vielleicht kommen wir darauf nochmal zurück. Ehm, (-) Deine
207 Selbstwahrnehmung. Also ich mein´, in drei Jahren, würdest Du sagen, daß sich da durch
208 das Improspielen was verändert hat. Daß Du dich vielleicht besser kennengelernt, oder Dein
209 Körpergefühl hat sich verändert oder (-) Du hast neue Fähigkeiten an Dir entdeckt?
210 C: Auf jeden Fall. Also, es gibt bestimmt Sachen, die kann ich auf jeden Fall nur dem Impro
211 zuordnen, würde ich jetzt mal sagen. Bei anderen Sachen (-) weiß ich nich, also da ist es
212 auch so, ehm, (-) das geht Hand in Hand mit verschiedenen Sachen, also ich habe ja, hab
213 (-) mein Beruf, (-) also mein Leben total umgekrempelt, daß ging ja zeitlich so ziemlich
214 auch einher mit dem Impro, dann die Märchenerzählerei und so. Also, in so fern kann ich
215 dann nicht unbedingt zuordnen: "Naja, das hat jetzt Impro mit mir gemacht", aber, also was
216 auf jeden Fall da ist, daß deutlich mein Humor wieder freigescharrt, der, also so entstaubt,

- 217 sag ich jetzt mal, also an so eine gewisse Urquelle, äh, bin ich wieder ran gekommen. (-)
218 So ´ne Kindlichkeit auch (-) wieder zu integrieren ind den Alltag, was man so, weißt Du,
219 also meine Philosophie, also was weiß ich (...). Du tust so viel im (-) Zuge dessen, daß du
220 erwachsen wirst, daß du meinst, also "Erwachsene sind ernst oder dies oder das", versuchst
221 da irgendein Klischee zu erfüllen, machst dich eigentlich mit jedem Lebensjahr toter und toter
222 (-) um dann irgendwann festzustellen (lacht), daß die Lebensqualität fürchterlich
223 abgenommen hat und bei mir hat dann irgendwann glücklicherweise über Impro der
224 Umkehrprozeß angefangen, im Sinne, "Also eigentlich ist das Scheiße und das Scheiße und
225 das Scheiße und weg damit" und, ehm, dafür ist Impro natürlich genial, diese ganzen
226 Blockaden, die du dir so ange(-)lebt hast, sag ich jetzt mal, auch wieder (-) abzulegen.
227 I: Und das kannst Du konkret aufs Impro zurückführen?
228 C: Das, da würde ich viele Sache dem Impro zuordnen.
229 I: Hmh. (-) Was zum Beispiel?
230 C: Ehm (-)Was zum Beispiel? (zu sich selbst) (--) Bestimmte (--), ich mhm, würde sagen,
231 ich verurteil, also bin lockerer Menschen gegenüber geworden, wieder, also ich verurteile
232 Menschen nicht mehr so, also ich war sehr äh (--), ja, also ich bin lockerer, mehr im Sinne
233 so von "Du bist okay, ich bin okay", also (lacht) (...). Wie die Kinder letztendlich, für die sind
234 auch alle Menschen okay. Also, die nehmen also manche Macken, wie sie eben so sind,
235 also die verurteilen die Menschen nicht dafür. Und so an dieses Ding bin ich also übers
236 Impro auch wieder (-) ein bisschen rangekommen (-) würd´ ich sagen. (-) Ehm, einfach
237 auch weil ich (--) gesehen habe, (...) also manche Menschen, mein Gott, du triffst natürlich
238 im Rahmen von diesen Kursen auf viele Menschen wo du sagst "Im Alltag hätte ich nie mit
239 denen zu tun." (-) Um dann im Spiel zu entdecken, was diese Menschen teilweise für
240 Qualitäten haben, daß ist doch was tolles, zu erleben, einfach, (-) Und ich hätte viele
241 Menschen bestimmt im Alltag einfach (-) abgetan, in die Schublade.
242 I: Mhm (zustimmend)
243 C: Und (-) hab mich an diesen Menschen aber auch ganz häufig so geprobt. Also, was
244 macht das mit mir, wenn ich jetzt plötzlich Knutsch-Szenen mit dem spielen muß oder dies
245 oder das. Um, an, festzustellen: "Also, mein Gott, in dem Augenblick, wo du den Menschen
246 Freiheiten gibst oder vermittelst, daß das klasse ist, (-) dann wird der sich auch ganz
247 anders öffnen." Also, das zieht sich so in den Alltag häufig rein.
248 I: Hm (zustimmend)
249 C: Das du sagst: "Mein Gott, der wird schon seinen Grund haben, warum er so kantig
250 geworden ist, äh, im Leben" und wenn eben du dich auf die Schönheiten des Menschen
251 konzentrierst, dann schaltest du ihn ja auch plötzlich frei, für ´nen anderen Umgang, also so,
252 das auf jeden Fall habe ich in Impro bekommen. (-) Auch mit Alltagssituationen (--) hum-
253 oristischer oder offener umzugehen, also dieses Ding, dieses, dieses Ding da so, (-), was
254 Deniz ja auch ganz gerne mal im Kurs zitiert hat, wie Keith Johnstone ebend, damit umgeht,
255 daß er in Scheiße getretn ist, daß er es eben einfach transparent macht, ohne es zu
256 kaschieren, so Marke "peinlich, peinlich" und, em, am Bordstein abschaben, "hoffentlich
257 hat´s nun keiner mitbekommen", sondern das GROSS UND LAUT zu machen und schreien:
258 "Ich bin in Scheiße getreten, ist das widerlich." (beide lachen) In dem Augenblick, wo du die
259 Peinlichkeit sprengst, ist sie auch schon nicht mehr da. Also das hat sich doch ganz häufig
260 so (--) ehm, ja, in meinem Alltag wieder eingeflochten. Das Leben hat irgendwie dadurch
261 ´nen anderen Witz wieder bekommen.
262 I: Mhm. Ich würd´ gern nochmal auf, auf diese Geschichte mit "Leute anders oder besser
263 kennenlernen" durch ´s Impro zurückkommen. Hast Du das Gefühl, es hat vielleicht auch
264 etwas mit, mit ehm, (-) Ja, wie Impro funktioniert zu tun? Dieses, dieses enge
265 Zusammenspiel, was man ja auch im Impro hat, z. B. im Gegenteil zum Konventionellen
266 Theater?
267 C: (---)
268 I: Das man sich da vielleicht auch einfach nochmal ein Stück näher kommt, weil man im
269 Spiel doch sehr stark aufeinander angewiesen ist, sich sehr stark aufeinander einläßt.
270 C: (---) Ähhh, ja sagen wir, das musste beim normalen, das weiß ich jetzt nicht, also beim
271 normalen Theater, sagen wir mal, okay muß du ja auch, weil (-). Ich denke mal die Künstler

- 272 da, die haben einfach auch dieses Wissen, daß sie sagen: "Naja, ich muß bestimmte
273 Freiräume, die brauch ich für mich um frei zu sein, die gesteh´ ich auch dem anderen zu,
274 weil die braucht der genauso." Ich denke mal, daß du
275 (-) Sensibilität beim Theater grundsätzlich hast. ABER, ähm, (-) dieses, was wir so im,
276 mit, speziell mit Deniz und die Art, wie er die Kurse gibt (-) gelernt haben oder lernen, ist ja
277 wirklich auch, äh, dieses Überakzeptieren, das ist irgendwie so ein Zauberwort für da mich
278 geworden. So das wenn jemanden ´nen, also den und den Knall hat, also dann wirklich
279 ÜBERZUAKZEPTIEREN und plötzlich verwandelt es sich in ´ne Goldgrube. Ja, für das Spiel.
280 Und das wirft, das gibt irgendwie so einen anderen Blick auf, auf den Menschen auch, ne?
281 Oder, oder weiß ich nich, was es dann macht. (--) Es ist plötzlich nicht mehr, (--) ja, nicht
282 mehr (-) wichtig, also es ist irgendwie nicht mehr wichtig, daß jemand (--) was weiß ich,
283 immer, äh, sach´ mir was, (...) ich muß an den J. so grade denken, der eben (lacht) (...)
284 (beide lachen)
- 285 I: Ich muß jetzt auch an J. denken (lachend)
- 286 C: Aber wo man sich dann selbst auch dran abschleifen kann, wenn man sagt. "Naja gut, du
287 möchtest aber jetzt trotzdem gerne was schönes zeige. Nee, nee, das hat jetzt nix mit dir zu
288 tun, also was machen wir draus?" Ne?
- 289 I: Mhm
- 290 C: Das fand ich, das hat ganz viel Material gibt, also ich war immer mit mir dann in dem
291 Augenblick beschäftigt, ich mußte jetzt nicht mehr den Menschen verurteilen, sondern da ist
292 ein Gold (-)stück für Impro ge(...). Also: "Okay, jetzt hast du den Partner auf der Bühne, du
293 willst das Publikum amüsieren, (-) du möchtest, daß er sich auch gut fühlt, daß er da auch
294 irgendwie (...) Wie gehen wir den jetzt damit um?"
- 295 I: Mhm
- 296 C: So. Und das hat mich ganz viel in meinem Repertoire, also wo ich jetzt vielleicht immer nur
297 eine, früher nur eine Strategie hatte, immer mit dem Kopf durch die Wand wollte, "Haha,
298 habe ich jetzt ne Schritt mal nach rechts gemacht, wie geht´s'n jetzt? Nicht. Aha, Schritt nach
299 links. AHA!" Weißt Du, so dieses, ehm, "finding the game"
- 300 (-) auszuprobieren und irgendwann findest du den Schlüssel und äh, plötzlich hast du mit
301 diesem Menschen, wo du denkst: "Das kann überhaupt nicht funktionieren!", hast du
302 plötzlich ne goldene Szene.
- 303 I: Mhm.
- 304 C: Und das fand ich immer wieder toll. Auch.
- 305 I: Und äh, (-) hast Du irgendwie gemerkt, daß sich das auch im Alltag bemerkbar macht?
306 Also Du hast ja jetzt verschiedene Improtechniken genannt. Das, das Du auf einmal gemerkt
307 hast, so: "Oh, diese Überakzeptieren, (-) begegnet mir auf einmal im Alltag wieder." Also?
- 308 C: Ja, also das auch auf jeden Fall. Also, ich seh´, hmm, gucke mich dann natürlich auch
309 ganz häufig im Alltag an äh, so. Ja. Mal gibt es gute, mal gibt es schlechte Tage, aber wenn
310 ich dann eben die Freiheit so habe, dann guck ich mich natürlich an im Alltag und sage:
311 "Aha, daß is ja interessant. Jetzt machen wir das wieder so und wieder so" oder wie auch
312 immer. Natürlich, diese Reflexion ist auf jeden Fall da, (-) und wenn du gut drauf bist, ´nen
313 guten Tag hast, dann probierst du natürlich auch aus und sagst: "Okay, wie probier ´n wir
314 das jetzt mal andersrum aus?", ne? Und, äh, ja, das, dadurch, das meinte ich vorhin auch mit
315 diesem die Qualität des, Lebensqualität hat sich gehoben weil du eben mir Spaß auch, mehr
316 diese Spiel in den Alltag mit reinbringst.
- 317 I: Hm (fragend)
- 318 C: So du gehst plötzlich mit, du, der. Jeder Mensch der dir begegnet ist ein potentieller
319 Übungs (-) punkt, die Kassiererin im Supermarkt genauso wie natürlich der BVG- Schaffner.
320 Also die Leute kriegen plötzlich ne ganz andere Qualität, weil das sind Typen, die du auf der
321 Bühne verkörpern (beide lachen) (...). Es macht viel mehr Spaß U - Bahn zu fahren. Ja.
- 322 I: Ja
- 323 C: Auf jeden Fall.
- 324 I: Fällt Dir da irgendein spezielles Erlebnis ein? (-) Wo Du Dir das so (-) mal wieder
325 deutlich geworden ist?

- 326 C: (--) Fällt mir was ein? (--) Ja ich hat, ohh, mir fallen die dann, aber JA! Ich hatte grade
327 neulich wieder so ´n Ding, ähm (-) fällt mit jetzt aber nicht ein. Nee, also ich denk mal, mir
328 fällt jetzt (----) Nee, ich griegs jetzt nicht zusammen. Beim einkaufen, irgendwas völlig
329 doofes.
- 330 I: Vielleicht fällt ´s Dir später noch ein. Ehm, und wie sieht es mit neuen Fähigkeiten aus? Hat
331 sich da (-) eine brillante Entdeckung getätigt?
- 332 C: Ich weiß nicht. (--) (lacht, beide lachen) Genau, (lacht) ich wußte bis dahin gar nicht, daß
333 ich steppen kann. Nein, nein, eine neue Fähigkeit, nee, bei mir ist das wirklich mehr so ein
334 Entstauben. Neue Fähigkeiten, ja doch vielleicht das Singen, vielleicht. Also wirklich, Dinge,
335 wo ich nicht wußte, das ich sie (-) gerne mache? Oder, Bock drauf habe. Das wäre wenn
336 dann schon das Singen.
- 337 I: Mhm
- 338 C: Also ich hätte nie gedacht, das stimmt. Ich hätte NIE gedacht, daß ich auf ´ner Bühne
339 jemals würde (--) auch mit Gitarre (beide lachen) mal mehr, mal weniger gut, eben wirklich
340 Singen. Verschiedene Genres, weil das halt so´nen Spaß macht, so Klischees dann auch so
341 zu bedienen und dann hin und wieder auch ganz gut zu treffen oder so. JO, das stimmt, das,
342 das war mir wirklich neu.
- 343 I: Ehm, hast Du vorm Impro eigentlich schon Bühnenerfahrung gehabt? In irgend´ner
344 anderen Form?
- 345 C: (-) Erfahr..., naja. Mit den Märchen, aber jetzt so Theater, (-), eigentlich nicht.
- 346 I: Das heißt, Du hast schon Märchen erzählt, bevor Du angefangen hast, Impro zu spielen?
- 347 C: Ja.
- 348 I: Wußt ich gar nicht.
- 349 C: Aber nicht vor Erwachsenen, daß hatte ich da noch nicht gemacht. Vor Kindern.
- 350 I: Hm. (--) Hmhmhm. Gibt es, ehm, ja, Verhaltenweisen, die Du zuerst im Impro ausprobiert
351 hast und dann im Leben?
- 352 C: (-) Ja, den Tiefstatus. ja. Ich konnte dann (lacht schallend). Mir war eigentlich nie klar,
353 (lacht). Das ist irgendwie doof, aber letztendlich ehm, ich bin ja in so ´ner Zeit groß
354 geworden, wo ´s ganz wichtig ist, emanzipiert zu sein, also letztendlich, äh, selbst zu können
355 und besser zu können, babab und babab, und was gäbst du eigentlich dafür die eigene
356 Firma hoch zuziehn und sich, als Frau eben in einer Männerwelt zu behaupten und so weiter
357 und sofort, um dann irgendwann, eben in diesem Falle also über Impro, festzustellen, daß
358 das ziemlich DUMM ist (beide Lachen). Teilweise Energieverschwendung, weil natürlich
359 kann man sehr gut einsetzen diesen Tiefstatus (-) um andere für sich arbeiten zu lassen.
360 (beide lachen) Das funktioniert viel besser und mit weniger energetischen Aufwand. Und das
361 habe ich eigentlich erst über ´s Impro gelernt. (--) Diese Fähigkeit hatte ich bis dahin nicht.
362 (beide Lachen)
- 363 I: Ja,
- 364 C: (lacht), ja bei so ganz doofen Sachen. Mein Anwalt beispielsweise, mit dem hab ich früher
365 in der Firma zusammen, der gehörte (-) zu den, damals noch zu den Gesellschaftern und
366 das war immer so eine Machtspielerei, ne? Und keiner wollte nachgeben, ich sowieso nicht.
367 (-) Um jetzt immer noch oder wieder den Kontakt zu den Anwalt zu haben, um festzustellen:
368 "Ah, mein Gott, also was kostet Dich das jetzt eigentlich, hier mal wirklich auf Klein-Doof zu
369 machen, und `ne Träne abzudrucken und der Mann, der funktioniert dann einfach. (beide
370 lachen) Das ist soviel angenehmer!
- 371 I: Dein Verhalten anderen Menschen gegenüber hat sich ja augenscheinlich doch geändert.
372 Und, ehm, dementsprechend gehen ja auch Menschen anders mit Dir um?
- 373 C: (lacht) Ich kriege hin und wieder Essen selbstgemacht, wenn ich mich an den Tiefstatus
374 erinnere. (lacht)
- 375 I: Und fällt Dir außer dem Tiefstatus noch was ein?
- 376 C: (--)
- 377 I: Vielleicht auch Sachen, die Du Dich früher nie getraut hast und dann hast Du ´s
378 irgendwann im Impro gemacht und dann gemerkt hast: "Okay. Ich kann das ja!"?

- 379 C: Sachen, die mich früher nie getraut habe? (leise zu sich selbst) HM, wußte ich jetzt nicht,
 380 aber (-) was (-) ich denke, ich hab schon ´ne andere Wahrnehmung für Menschen
 381 bekommen. Oder für das was sie (--) MÖCHTEN. Also im Sinne von
 382 (--), ehm, mal schau, ob ich das richtig formuliert bekommen, aber wenn du jetzt grade,
 383 eh, (-) mit jemanden im Dialog bist und der, eh, gibt dir irgendeine Meldung, die da ist, was
 384 weiß ich, ehm (--). Ach, was weiß ich. (-) Oder du gehst zum Bäcker und da ist eine
 385 Verkäuferin und die ist eben völlig abgegessen und bedient dich wie die letzte Schlange und,
 386 ehm, normalerweise könntest du jetzt darauf reagieren und sagen: (lacht) "Ich muß nicht die
 387 Brötchen bei Ihnen kaufen, jetzt rei Dich mal am Riemen. Oder ich red mit Ihrem Chef!"
 388 oder keine Ahnung oder was. Du könntest also ins Drohen dich verlegen. Du kannst aber
 389 auch genauso gut natürlich einhergehen und diesen Menschen betrachten und sagen "Also,
 390 es liegt mit Sicherheit nicht an dir", daß sie dir die Brötchen rberwirft wie dem letzten Hans
 391 sondern also, eh, es könnte auch was anderes zwischenmenschliches sein. Und dann
 392 wirklich darauf einzugehn und diese, eh, (-) Meldung zwischen den Textzeilen. (-) Und das
 393 was diese Frau in dem Augenblick vielleicht grade braucht um locker zu werden. Ah, dafür
 394 hab ich, glaube ich, ´ne gut Sensibilität (-) bekommen oder vielleicht auch Abstand zu dem
 395 was wirklich grade ist. Abstand zu mir selber, zu meiner Wichtigkeit. Ich weiß nicht
 396 letztendlich, in welcher Konsequenz, was es ist, zu bekommen, auf jeden Fall dann hin und
 397 wieder wenn ich Bock drauf habe, daß jetzt was weiteres dazu kommt, halt reinzugehn und
 398 zu sagen "Mensch, du hast ´s bestimmt auch schwer." Also, (-). Ja, die Leute anders
 399 aufzubrechen.
- 400 I: Mhm. Und die Veränderung in dieser Wahrnehmung führen Du aber schon auf das
 401 Improspielen zurück?
- 402 C: Die würde ich auf das Improspielen zurückführen.
- 403 (---)
- 404 I: Ja. Dann danke ich Dir erstmal für das Gespräch.

Aphorismen:

- Seit ich Impro spiele, habe ich viel Spaß im Alltag
- Seit ich Impro spiele, bin ich lockerer und spontaner
- Impro hilft mir abzuschalten und Tabus zu brechen
- Am Impro finde ich besonders gut den Spaß am Tabu brechen, Überwindung von und Konfrontation mit Grenzen

Postscriptum

Nach dem Interview unterhielten wir uns noch über Improspielen, Christianes Tätigkeit als Märchenerzählerin und Prsonliches.

Wir kamen nochmals auf die Frage "Widerstand gegen diverse Rollen" zusprechen. Ich verdeutlichte anhand einer persönlichen Erfahrung den Hintergrund der Frage.

Für Christiane stellen insbesondere solche Rollen eine gr. Herausforderung dar, sie will diese Widerstände brechen, über ihre individuellen Grenzen gehen.

Gelingt es ihr, in die Figur (Beispiel: Mann, der seine Frau mißhandelt) zu schlüpfen, sich einzufühlen, einen mit der Figur authentischen Satz zu sprechen, empfindet sie dies als Bereicherung, um ähnliche Personen im realen Leben nachvollziehen zu können.

1 Interview mit Wolfgang am 03.12.2002

2

3 Name: Wolfgang

4 Alter: 33 J

5 Geschlecht: M

6 Beruf : Sozialpädagoge

7 Improspieler seit: 2,5 J

8

9

10 I: Okay Wolfgang. Dann erzähl doch mal, wie Du zum Impro gekommen bist.

11 W: (---) Also damals, ich weiß gar nicht mehr genau, wann das war, vielleicht vor drei
12 Jahren? Habe ich im therapeutischen Bereich so ´n paar Sachen gemacht (-) und dort war
13 dann eine Frau, die hat ganz begeistert von einer Theatergruppe erzählt, Improtheater.(-)
14 Ja, daß das total super wäre und ein sympathischer Leiter und so daß hat mich dann
15 neugierig gemacht. (--) Und dann (-) hab ich so in bestimmten Zeitschriften geguckt was
16 so annonciert wird im Bereich Theater (-) und hab dann (-) eine Nummer rausgesucht und
17 da angerufen. (-) Bin dahin gegangen und das war dann witziger Weise auch genau diese
18 Gruppe, von der diese andere Frau erzählt hatte.

19 I: Mhm

20 W: Ja. Und das war eben dann bei Deniz. Und ich hatte also vorher noch kein Theater
21 gespielt, noch nie, auch nicht in der Schule oder so. Also das erste Mal (-) und das war
22 dann so ´n (-) Experiment für mich, erstmal.

23 I: Mhm

24 W: Ob das überhaupt was für mich is oder nich. (--) Und auch so´n Mutprobe (-) so ´n
25 bisschen. (-) weil ich wusste, daß mir das im Grunde schw-schwerfällt, sowas.

26 I: Was genau?

27 W: Theater zu spielen, mich zu zeigen, extrovertiert zu sein, mehr aus sich raus zu gehen
28 und so, daß sind eigentlich alles so Sachen, die mir (-) tendenziell meistens eher schwer
29 falln. (--) Von daher wusste ich, daß es für mich ´ne große Herausforderung sein wird, auf
30 alle Fälle, hatte auch Angst davor

31 I: Mhm

32 W: (--) Ja, aber dachte mir, gut wenn ich das schaffen würde, dann ehm, (-) das ist
33 wahrscheinlich ein großes Heilungspotential und es würd´ vielleicht sogar Spaß machen. (--
34) Punkt.

35 I: Okay. Und gibt es beim Impro etwas, was Dir besonders viel Spaß macht? (-) Vielleicht
36 hat sich das auch im Laufe der Zeit verändert?

37 W: (-) Meinst du jetzt bestimmte Spiele oder ?

38 I: Was Dir einfällt.

39 W: (----) Hm ja, da gibt´s ´ne ganze Menge, was mir dazu einfällt. (lacht)

40 I: (lacht) Erzähl

41 W: (--) Vielleicht auch die Aufwärmspiele, beim Beginn der Proben. (-) Bezwecken ja oft,
42 daß man so ´n bisschen die Kontrolle abgibt, (-) spontaner reagiert, schneller, nicht so
43 kontrolliert, nicht so zensiert, zum Beispiel wenn man so Spiele (-) Wortassoziationen und
44 sowas spielt. (-) Das find ich zum Beispiel sehr angenehm. (-) Oder wenn ich merke, daß
45 ich auch meinen eigenen Zensor zurücknehme und (...) unkontrolliert, spontan Sachen (-)
46 von mir gebe. (----) Dann freie Improszenen, die gefallen mir auch sehr gut, machen mir viel
47 Spaß, (-) wenn gar nicht vorgegeben ist und auch schöne Geschichten entstehn. (----)

48 I: Ja. Ehm, gibt es auch etwas, was Du am Impro nicht so gerne magst?

49 W: Ja, die Aufführungen. (lacht, beide lachen) Das ist eigentlich, äh, wo ich die meisten
50 Hemmungen jetzt noch hab´, vor den Aufführungen.

51 I: Ja

52 W: (...) Was eigentlich (-) ich weiß, mental oder vom Kopf her (-) ist das im Grunde (--)
53 eigentlich albern ist (-) weil wir ja auch nicht vor einem riesen Publikum auftreten, sondern

- 54 das sind kleine Gruppen wohlgesonnener, freundlicher Menschen, die man meistens
55 sowieso schon kennt oder so. (-) Und, äh, da müsste man eigentlich gar nicht aufgeregt
56 sein oder so. Aber es kommt so nach wie vor (-) es ist für mich wirklich schwierig. (-) So,
57 die Bühnensituation. Also, (-) damit umzugehen.
58 I: Mhm. Aber Du trittst ja dann trotzdem auf.
59 W: Mhm. (-) Ja.
60 I: Das heißt, der Wille ist größer als die Hemmung, (-) oder?
61 W: Ja, aber ich, ich weiß, daß es für mich äh, (-) mir gut tut, zum einem, ne? Oder auch so
62 meinen (-) Handlungsspielraum erweitert, wenn ich das mache. (---) Und denke auch, daß
63 wenn ich das einfach auch weiter machen will, regelmäßig, das auch immer einfach wird. (-)
64 Ich meine, da gehe ich stark von aus, oder ist zum Teil jetzt schon meine Erfahrung.
65 I: Mhm.
66 W: Das einfach so ein Gewöhnheitseffekt eintritt und es dann irgendwann (-) ich mir auch
67 noch mehr, mehr Spaß, der Spasseffekt in den Vordergrund treten wird. (-) Der
68 Überwindungseffekt (-) in den Hintergrund treten wird.
69 I: Aber, wenn Du dann erstmal auf der Bühne bist beim Spielen (-) ist dann, ehm, die
70 Hemmung immer noch so da oder hast Du dann einfach Spaß am Spielen?
71 W: (---) Ähm, (...). (-) Ich würde sagen, wenn ich auf der Bühne bin, ich hab da eher Spaß
72 am Spielen, das ist vielleicht aufregend, aber die Hemmung, die Hemmung ist mehr in dem
73 Moment, bevor ich auf die Bühne gehe. Die Entscheidung: "Soll ich das jetzt machen oder
74 nicht?"
75 I: Mhm
76 W: Ja? (...) ich durch den Kopf gehe, oder, oder ich das eigentlich gerne machen, würde,
77 aber mich dann nicht traue, oder so. Das ist (-) so zusagen der Streßfaktor.
78 I: Mhm
79 W: Ne? Aber das ist eigentlich auch beim Training, beim Training auch der Fall, im Grunde
80 genommen. (-) Also, es ist jetzt nicht nur auf Aufführungen alleine bezogen. Also das ist bei
81 den normalen Übungsgruppen (-) das ist eigentlich das gleiche.
82 I: Mhm
83 W: (...) Mir das, dieses, eigentlich meine eigene Zurückhaltung, unter der ich leide, dann.
84 I: Mhm
85 W: Ja? Oder der innere Kampf "Soll ich das jetzt machen oder nicht?", ja? (-) In dem
86 Moment, in dem ich dann erstmal tatsächlich drinnen bin, in der Szene oder so, (-) ist es
87 meistens gut. Dann läuft es auch. Oder (-) macht ´s dann Spaß. (-) Aber das davor.
88 I: Mhm. Und ehm, was ist das dann danach für ´n Gefühl? (-) Wenn Du ´s geschafft hast?
89 W: (----) Meistens ist es s-seht angenehmes Gefühl, befreit (-) oder es ist einfach so, daß
90 ich mich lebendiger fühle. (-) Das hängt natürlich auch davon ab, wie gut die Szene
91 gelungen ist oder nicht. Es gibt schon Unterschiede, ob ich damit zufrieden bin (-) ob ich gut
92 gespielt habe oder denke: "Naja, (-) war nicht so überzeugend", aber meistens is äh,
93 meistens fühl´ ich mich danach sehr gut.
94 I: Ja. Fällt Dir ein ganz besonders Ereignis ein, beim Impro, wonach Du Dich gut gefühlt
95 hast?
96 W: (----) Na. (-) So zum Beispiel eben diese Aufführungen. (-) Danach (-) die
97 Erleichterung, es hinter sich zu haben zum einen, aber auch so die Zufriedenheit mit, mit
98 sich selbst, mit mir selbst
99 I: Mhm
100 W: Ja. Es gemacht zu haben. Was find ich total schwer fällt, aber äh, (-) von dem ich weiß,
101 daß es letztlich gut für mich ist.
102 I: Ja. (-) Ja. Ehm, im Impro spielt man ja auch viele verschiedene Rollen. Ehm, welche
103 Rollen spielst Du am liebsten?
104 W: (---) Hm?
105 I: Oder würdest Du sagen, daß Du solche Standardrollen hast?
106 W: Mhm. (-) Ich spiele ganz oft Beziehungsrollen, (-) Ehemann, Partner oder sonst was.
107 (...) wenn ´s ´ne Partnerin ist, die Mitspielerin, (...) also in irgendner Form von Beziehung zu
108 ihr stehe.(---) Wird wohl wahrscheinlich irgendwas mit mir zu tun haben. (beide lachen) Und

- 109 auch, ich denke das ist auch ´ne relativ einfache Form von Szenen, so was zu spielen. Also
110 einfach weil relativ viel mit direkter Beziehung is´, manchmal was Sexuelles, und dann auch
111 wieder äh, es steckt viel drinnen, es ist auch (-) relativ einfach, daraus interessante Szene
112 zu gestalten. Oder Eifersuchtsdramen oder irgendwas. (-) Also das ist mir auch, das, denke
113 ich, spiele ich ziemlich häufig. (-) Das ist eine Form von Szenen, ne? Ja. Ansonsten, gut,
114 (-) spiele ich auch Meditation oder so, weil das auch Themen sind (-) mit denen ich mich
115 viel (-) beschäftigt habe oder beschäftige. (-) Das kommt sicher auch häufiger vor, daß ich
116 Rollen (-) in dem Zusammenhang spiele.
- 117 I: Das stimmt. (-) ehm, haben die Figuren ´ne bestimmte Charakteristika, also ähm, jetzt
118 grade bei diesen ehm (-) Paar-Szene, die Du eben genannt hast? Also, es gibt ja irgendwie
119 so ganz markante Typen, also so "der Halunke", "der Bösewicht" und (-) "der Gutherzige",
120 "der Trottel" und so, daß meine ich.
- 121 W: (---) Also ich glaub häufiger, ist dann, daß dann die männliche Person, die ich darstelle,
122 dann auch was mit Aggressionen zu tun hat, (--) daß die dann, (--) ja, vielleicht (-)
123 Aggressionen äußert, der Partnerin gegenüber, zum Beispiel.
- 124 F Mhm
- 125 W: (...) Aus irgendwelchen Gründen, ja? (--) Weil ja meistens die Improszenen auch (-)
126 dann besonders sehenswert werden, wenn sie emotional sind. (-) Besonders wenn
127 Aggressionen oder Wut, also so leichte, leichtes wütend sein, oder so, vielleicht ´ne Emotion
128 ist, die mir leichter zugänglich ist als andere. So zum Beispiel Trauer (-), ja? (-) Also für
129 mich naheliegender, erstmal so. Leichte Wut (-) darzustellen (-) ist für mich einfacher als
130 Trauer darzustellen, zum Beispiel. Oder (-) Verliebtheit oder so. Das ist für mich (-)
131 einfacher. Also das is wahrscheinlich der Grund, warum diese Personen dann häufig auch
132 unter anderem damit zu tun haben, ne?
- 133 I: Mhm
- 134 W: (-) Aber, gut, aber ich denke, daß ist schon (-) auch unterschiedlich. (-) Nicht das ich
135 die jedesmal, das die drinn vorkommen in den Szene, also daß nicht, nee.
- 136 I: Und, ist es Dir schonmal vorgekommen, daß Du mit einer Rolle konfrontiert worden bist,
137 die Du nicht darstellen wolltest? Wo Du so ´n Widerstand gemerkt hast? Da möchte ich mich
138 nicht rein begeben?
- 139 W: (---) Also was mir schwer gefallen ist zumindestens, (-) war zum Beispiel, wenn wir so
140 Statusspiele gemacht haben (-) Und ich äh, eine, einen männlichen (-) Hochstatusspieler
141 darstellen sollte, in einem Statuswettkampf, mit je..., einem anderen Hochstatusspieler,
142 männlicher, auch Mann, also (-) also jemand SEHR selbstbewußten, machohaften (-)
143 angeberischen (Schmунzelt) darstelln sollte. Das, das ist mir dann schon schwer gefallen, da
144 hab ich gemerkt, wie ich äh (-) ja, das es mich Überwindung kostet (-) aber es auch Spaß
145 gemacht hat, (...) (beide Lachen)
- 146 I: Mhm. Hm, hast Du das Gefühl, daß, wenn Du so im Spielfluß drinn bist, daß dann eine
147 Verwandlung mit Dir stattfindet? (---) Also ich mein jetzt nicht, daß Du auf einmal denkst:
148 "Wow, ich bin jetzt Hamlet!" oder so was, sondern, ehm, ja, wo auch dieser Zensor
149 ausgeschaltet ist und (-) die Sachen spontan aus Dir raussprudeln?
- 150 W: (----) Ja, zum Teil schon. Also ich weiß nicht, ob "Verwandlung" das so ganz trifft. (-)
151 Das ist mehr, ich würde eher so sagen, daß mehr so andere Seiten von mir, die ich normal
152 vielleicht nicht so kenne, oder seltener zeige oder lebe (-) also an ´s Licht kommen. (-) Ich
153 hab nicht das Gefühl, daß ich jetzt jemand völlig Anderes (-) wäre oder so. Oder verwandelt
154 in dem Sinne bin, das nicht, aber, (-) ja, andere Seiten.
- 155 I: Ja. (-) Ja, hast du auf der Bühne schonmal etwas getan, was du sonst nie getan hättest?
156 (beide lachen)
- 157 W: (--) Ja. (-) So, und zwar, eine Szene haben wir gespielt (-) wo ´s darum ging, eine
158 banale Alltagshandlung darzustellen (-) und die dann interessanter zu gestalten. (-) "Mach
159 das interessanter", also daß war so die Aufgabe. Da hab ich, glaub ich, ´nen Schuh
160 angezogen (-) und sollte das interessanter machen und noch interessanter, noch intensiver,
161 und hab dadurch ´ne Art Fuß, Fußfetischisten dann dargestellt. Also so getan, als wär´ also

- 162 das Schuhanziehn wahnsinnig sexuell erregend, oder was weiß ich, wahnsinnig geil und so
163 weiter (beide lachen).
- 164 Das ist zum Beispiel was, was ich wahrscheinlich eher nicht so machen würde.
- 165 I: Ahm. (-) Und ehm, hat sich in Deiner Selbstwahrnehmung durch das Impro etwas
166 verändert?
- 167 W: (---) Ist noch Kaffee da? (-) Es ist sicherlich interessant, daß ich grade zu diesem
168 Zeitpunkt die Frage stelle! (lacht) (kurze Pause)
- 169 I: Also hast Du das Gefühl, Dich durch das Spielen nochmal besser kennengelernt zu haben,
170 oder neue Seiten an Dir entdeckt zu haben?
- 171 W: Ja. (-) Also. (--) (...) Zum einem gibt's halt eben 'ne Seite in mir, die (...) Hemmungen
172 hat überhaupt auch nur vor den anderen zu stehn und was zu machen. Aber so im Laufe der
173 Zeit hab ich eben auch mehr die Seite kennengelernt, die eben auch Lust darauf hat und das
174 will (schmunzelt), die eigentlich (-) genau das will. Zeigen, darstellen, im Mittelpunkt stehn
175 und so. (-) Und das so, ja, daß hä..., einen besseren Kontakt gegriegt, durch das Impro
176 auch, im Laufe der Zeit.
- 177 I: Ja
- 178 W: (--) Und auch, mehr zu ja, ja. (-) krea...kreativeren Persönlichkeitsanteilen von mir. (-)
179 Ist ja auch, wenn 's um Geschichten erzählen geht, da geht 's ja auch darum einfach kreativ
180 zu sein, anstatt wirsche Ideen zu haben. Und äh (-) ja. (-) Das hab ich eben manchmal
181 und dann, das ist einfach auch sowas, was eher brach liegt (-) was, was sonst (...) Es gibt
182 keinen Bereich, wo ich das so anwenden würde, sonst.
- 183 I: Ja. Und Du hattest ja eben so 'n bisschen erzählt, wie Du zum Impro gefunden hast. (-)
184 Ging es Dir auch darum, so diesen mhm, Teil so 'n bisschen aus Dir rauszukitzeln, der, ja,
185 Hemmungen hat, sich vor anderen darzustellen, also?
- 186 W: Ja
- 187 I: War das so eine Motivation zu sagen: "Okay, ich spiel jetzt Impro."?
- 188 W: Ja. Also ich hab, also ich hab tatsächlich, das ist eigentlich, als 'ne therapeutische
189 Maßnahme begonnen. (-) Ganz klar. Es ging mir nie um Theaterspielen an sich. In dem
190 Sinne. Ne? (...) Ich hab damals noch Therapie gemacht, Körpertherapie (-). Das war mehr
191 für mich so 'ne Ergänzung dazu.
- 192 I: Mhm
- 193 W: Ne? Ich hab eigentlich bewußt, das war zu 'ner Zeit, wo ich auch so bewußt (-) geguckt
194 habe, vor welchen Dingen ich Angst habe im Leben und versucht hab, die dann tatsächlich
195 auch gezielt anzusteuern. Geguckt, "wo sind denn so Hemmungen?" und so und genau das,
196 da hin zugehn, das zu machen.
- 197 I: Mhm
- 198 W: Und da ein bisschen freier zu werden. (-) Ja. Das war eigentlich ganz klar. Dieser
199 Anspruch.
- 200 I: Ja. (-) Wieso Impro und nicht traditionelles Theater?
- 201 W: (--) Na, also (-) auf 'n ersten Blick war das eher Zufall. (-) Obwohl, nein nicht ganz,
202 das stimmt nicht ganz, es hat mir mal ein Freund davon erzählt, vorher, der das mal gemacht
203 hat und mir empfohlen hatte. Oder das, der da einfach ziemlich begeistert war davon .
- 204 I: Mhm
- 205 W: Vom jemand anderes aus der Gruppe (-) irgendwann hatte ich das schonmal gehört (-)
206 mhm. Außerdem (---) gefällt mir der Ansatz vom Improtheater (-), daß man im Grunde
207 genommen (-) im Idealfall mit völlig leeren Kopf und ohne Planung auf die Bühne geht, wie
208 so 'n Samurai in die Schlacht zieht. (-) Ne? So 'n Samurai, der im Zen geschult ist, der,
209 geht auf's Schlachtfeld (-) und der besiegt dann seinen Gegner, wenn er völlig leeren
210 Geistes ist. Nicht in die Zukunft geht, nicht in die Vergangenheit, sich keine Pläne schmiedet,
211 sondern einfach nur völlig in der Gegenwart ist.
- 212 I: Mhm
- 213 W: Also, der ist hochpräsent, der einfach schneller ist, effektiver ist, als sein Gegner, jede
214 Bewegung schon ahnt und so. (-) Und äh, so die großen Meister der Schwertkunst, zum
215 Beispiel, sind in so 'nem Geisteszustand. Ne? Den man natürlich auch durch Meditation oder
216 so erlangen kann. und beim Improtheater isses, da geht es eigentlich um den gleichen

- 217 Geisteszustand, meiner Meinung nach. Also zumindest so, wie das unser Improlehrer lehrt,
218 also der Deniz, (-) weil er ja auch immer sagt, man soll einfach reingehen, ohne sich vorher
219 was zu überlegen und dann (-) einfach was machen und das dann auch im Nachhinein
220 rechtfertigen, warum man das gemacht hat, daß ist eigentlich genau so´ne Haltung,
221 Geisteshaltung. Wo man einfach reingeht und einfach dann, also ein Vertrauen so zusagen
222 hat, äh, ´ne Haltung von Vertrauen, daß einen was einfallen wird, zu irgendwelchen Fällen,
223 was passieren wird (-) ohne das man was machen muß, in dem Sinne. (-) Ja, das finde ich
224 eben sehr schön und äh (-). Ich glaub, daß ist auch einer der Gründe, weswegen ich
225 Improtheater im Speziellen sehr faszinierend finde und im geheimen mir da auch mehr
226 entspricht (-) als jetzt so´ne (-) normale Form von Theater, wo man Rollen einstudiert .
227 I: Mhm
228 W: Außerdem macht das auch einfach sehr viel Spaß. (-) Es wird ja auch sehr viel gelacht,
229 es ist ja viel Humor im Improtheater. (-) Spielfreude, einfach so und das (-), ja, daß gefällt
230 mir auch. Es ist einfach sehr belebend.
231 I: Ja.
232 *An dieser Stelle trat ein technisches Problem auf. Um wieder an das Gespräch anzuknüpfen,*
233 *setzte ich nochmals am Punkt "Selbstwahrnehmung" an.*
234 I: Okay Wolfgang. (schmunzelt) Hat sich in Deiner Selbstwahrnehmung etwas verändert, seit
235 Du Impro spielst?
236 W: (----) Äh, was meinst Du mit Selbstwahrnehmung? Kannst Du das mal (-) präzisieren?
237 I: Ehm, hast Du das Gefühl, ehm, neue Seiten an Dir entdeckt zu haben, oder Seiten, die
238 vielleicht im Alltag nicht so zur Geltung kommen, im Improtheater nochmal anders
239 ausagieren zu können?
240 I: Ja. Gut. Also eben diese eine Seite, die ehm, (--) dieser Teil von mir, der gerne im
241 Mittelpunkt steht (-) ähm (-), ja, sich gerne beobachten läßt, irgendwelche verrückten
242 Sachen macht, daß ist eher ein Teil von mir, der sonst im Alltag (-) eher im Hintergrund is.
243 Der aber dann beim Impro einfach raus kommt. Also, wo ich ´s so richtig spüre, daß ich jetzt
244 wirklich Lust habe, nach vorne zu gehen und eine Szene zu spielen oder es mir eigentlich
245 fehlte, wenn ich ´s nicht mache und nachher eigentlich so ´n bisschen enttäuscht bin,
246 innerlich. (-) Ja, daß kannt ich von mir vorher nicht so.
247 I: Und ehm, wirkt sich daß auch auf Deinen Alltag aus? (----) Das Du dort in manchen
248 Situationen einfach selbstbewußter auftreten kannst?
249 W: (---) hm, also ich weiß nich, selbstbewußter? (-) Vielleicht doch? Also ich spür´s auf alle
250 Fälle im Alltag, einfach so. Das ich mir manchmal, glaub ich, mir nich so sehr´n Kopf mache
251 (--) was da für´ne schwierige, problematische Situation mich erwartet. (-) Daß ich dann
252 einfach mehr (-) an die Sache heran gehe, wie als wär´s jetzt ein Improtheaterstück
253 I: Hm
254 W: und einfach sage: "Es ist jetzt nicht nötig, einen Plan zu machen" oder zu überlegen, wie
255 ich mich jetzt verhalte, sondern (-) mehr so ´n Grundvertraun habe, daß mir was einfallen
256 wird (-) daß ich in der Situation schon das Richtige machen werde und sagen werde.
257 I: Hm
258 W: Na gut, in so fern, gut, könnte man auch als Selbstvertrauen definieren, daß ich da
259 vielleicht etwas mehr VERTRAUEN habe, in diese Fähigkeit von mir (-) letztlich nicht
260 einfach nur sprachlos dazustehn, sondern daß einfach immer irgendwas einfallen wird. (-)
261 Oder was passieren wird.
262 I: Ja. Also das heißt, Du, du, ehm, gehst in Situationen, wo der Ausgang ungewiss ist, (-)
263 öfter mal rein? Und guckst, was passiert?
264 W: (---) Vielleicht.
265 I: Okay. Ehm (-), gibt es Verhaltensweisen, die Du zuerst beim Impro und dann im "Leben"
266 ausprobiert hast? Oder wo Du vielleicht irgendwas beim Impro bei Dir entdeckt hast, was Du
267 Dich im Alltag nicht getraut hast auszuleben, aber dann beim Impro gemerkt hast: "es geht
268 gut und es wird auch von den Leuten akzeptiert" und das auch im "Leben" gemacht hast?
269 W: (----) Das ist bei so Kleinigkeiten. (-) Zum Beispiel bei den letzten Proben ging ´s
270 manchmal darum (-), daß man in Stücken nicht, nich, nicht so oft Fragen stellen soll, dem
271 anderen.

- 272 I: Ja
273 W: Und wenn man ´ne Frage stellt, daß man das am Besten gleich selbst beantworten soll.
274 (-) Sondern das es eher darum geht, daß man die Handlung vorantreiben soll,
275 Verantwortung für die Handlung, für das Geschehn übernehmen soll.
276 I: Mhm
277 W: Und das ist zum Beispiel (-) daß ist mir zum Beispiel sehr deutlich geworden, daß ich
278 das auch, sonst im Alltag häufig mache. So ähm, Fragen stellen, häufig (-). Und das es
279 manchmal (--) vielleicht sinnvoller ist, nicht ´ne Frage zu stelln, sondern einfach ´ne Aussage
280 zu treffen, so zusagen das Geschehn voranzu bringen, ja?
281 I: Mh
282 W: Das ist zum Beispiel so ´ne Sache, was mir ziemlich deutlich aufgefalln ist, durch ´s
283 Impro, daß ich das auch sonst mache.
284 I: hm. (-) Und ehm, gibt es noch andere Improtechniken, die Dir im Alltag begegnet sind?
285 Du hattest eben schon (-) ehm, daß Blocken angesprochen.
286 W: Mhm. (---) Das fällt mir zum Teil mehr auf, wenn ich Status (-) ´nen bestimmten Status
287 einnehme, im Arbeitsalltag. (-) Hohen oder niedrigen Status spiele (-) dafür bin ich durch
288 das Improspiel, Improtheater sensibler geworden. Das ich so ´ne ROLLE einnehmen (-)
289 oder es bestimmte Machtstrukuren gibt, auch. (-) Ja. Zum Beispiel. (----)
290 I: Und wenn Dir dann sowas (-) klar wird, auffällt (-) und Du Dich in der Situation nicht wohl
291 fühlst, schaffst Du es dann auch manchmal das zu ändern?
292 W: (---) Ich denke (-) der Moment des Erkennens (-) daß ich ´ne bestimmt
293 Verhaltenweise habe, ist bereits die Veränderung. (--) Wenn ich zum Beispiel merke, daß
294 ich ´nen niedrigen Status spiele (-) meinem Chef gegenüber, im Büro, daß in dem Moment,
295 in dem mir das auffällt, ich das spüre, daß ich ´ne bestimmte Körperhaltung einnehmen, oder
296 bestimmt Äußerungen mache, die auf mich so ´n Niedrigstatus darstellen (-) in dem Moment
297 entspannt sich das schon oder werd ich, geh ich dann schon raus aus dieser Rolle. Ja? So
298 mein (-) Gefühl dazu ist, es ist nicht unbedingt nötig, daß ich jetzt ´ne bewußte Anstrengung
299 unternehmen, was anders zu machen, es reicht einfach, daß zu bemerken. (-) Ja.
300 I: Hm. Und ehm, hast Du das Gefühl, daß sich Dein Verhalten zu anderen Menschen
301 verändert hat, durch das Improspielen?
302 W: (--) Ja. Ich denke, daß ich zum Beispiel in Diskussionen (-) wirklich einfach weniger
303 blocke (-) mehr positiv bin, neuen Ideen gegenüber zum Beispiel. "Ja" dazu sage, (-) so
304 mehr (-) mich darauf einlassen kann. (-) Ja. Das ist schonmal (...) Dadurch das ich doch
305 früher auch häufig immer sehr kritisch war (-) auch bevor ich Impro gemacht habe, in der
306 Vergangenheit (--). Grade wenn jemand neue Ideen hatte, daß doch eher (-) kritisch
307 gesehn habe oder mir sind dann oft immer die ganzen Gründe eingefalln, warum ´s nicht
308 geht.
309 I: Mhm
310 W: Warum das neue Geschäftsprojekt jetzt zum Beispiel scheitern muß, oder so. Und das
311 hat mich, also da (-) hab ich mich glaub ich schon verändert, durch das Impro. Das ich das
312 me..., merke, daß das alles Formen von Blockade sind. den Energiefluß zu unterbrechen (-)
313 etwas destruktives ist (-) und das häufiger fiel interessantere, schönere Sachen dabei
314 rauskommen, wenn man einfach mal mit geht. Erstmal sich drauf einlässt, was auch immer
315 denn letztlich bei rauskommt. (-) Ja. (-) Ich glaub, da hab ich mich schon verändert. (-)
316 Unter anderem. Jetzt nicht nur durch das Impro, aber das hat das auch beeinflusst, sicherlich.
317 I: Mhm. (--) Und hast Du dann im Gegenzug auch das Gefühl, daß sich das Verhalten der
318 anderen Menschen DIR gegenüber verändert hat, daß die Dir anders begegnen?
319 W: (---) Ja. Da, das Verhalten anderer Menschen ist immer einen direkte Widerspiegelung
320 von meinem Verhalten. So erleb ich das. (-) In dem Moment (-), wo ich mich insgesamt
321 leichter, offener fühle, mehr Beziehung mit anderen Leuten, dann (-) wird das auch sofort
322 zurück gespiegelt. (-) Das die anderen Leute mir auch offener gegenüber treten.
323 I: Mhm (---) Okay. Dann dank ich Dir.

2 Interview mit Kathrin am 17.11.2002

3

4 Name: Kathrin

5 Alter: 28 J.

6 Geschlecht: W

7 Beruf: Clown u. a.

8 Improspielerin seit: 1998 (Beginn der Clownsausbildung)

9 Interview am 18.11.2002, 15.00 - 16.00 Uhr

10 Interview & Transkription: Petra Donner

11

12

13 I: Kathrin, (beide lachen) wie bist Du zum Improtheater gekommen, erzähl doch mal.

14 K: Ja, also eigentlich bin ich zum Improtheater gekommen (lacht), durch, ehm, die
15 Ausbildung zum Clown. Und zwar, ehm, ja, als ich mich entschlossen hatte eventuell auf
16 diese Clownsschule zu gehen, habe ich, ehm, zwei Workshops mitgemacht zum Thema
17 Improvisationstheater und das waren eigentlich so die ersten Male, daß ich auf der Bühne
18 stand und, äh, ja, improvisiert hab und diese "Wow - Erlebnisse" hatte, also diese "Huh". Ja,
19 also ich weiß noch, daß ich das erste Wochenende völlig äh, ja, alles total Klasse fand und
20 dacht: "Woa! Das ist es!" und, naja, mit der Clownsschule haben wir halt ganz viel
21 improvisiert, also, bisschen anders als jetzt in den Workshops, aber, ja, hatte eben einfach
22 sehr, sehr viel mit Improvisation zu tun.

23 I: Und gibt es beim Impro etwas, was Dir besonders viel Spaß macht, oder was macht für
24 Dich so die Faszination von Impro aus?

25 K: Ähm ja. (lacht) Ja, das ist für mich, ehm, ja, das Schlüpfen in Rollen, die ich vielleicht
26 sonst nicht im Alltag nicht irgendwie bediene oder, ja, oder mich irgendwie nicht traue, die
27 zuzulassen, oder die einfach, wo ich denke "Nee, die sind einfach auch gar nicht (-) da",
28 oder kein Platz dafür oder weiß ich nicht, auf jeden Fall (--), ja einfach Rollen zu spielen,
29 die ich sonst nicht spiele oder die ich sonst nicht bin, eigentlich, und auch, ähm, so (--), ja,
30 Gefühle (-) darzustellen oder zu spielen oder in Gefühle rein zutauchen, die ich vielleicht
31 eher auch nicht kenne und aber auch die alten, also Gefühle, die ich auch gut kenne, einfach
32 auch, auf der Bühne irgendwie auszuleben, oder (-) keine Ahnung, ja, so.

33 I: Mhm (bestätigend) Und, fällt dir irgendein Ereignis ein, was, was Dir besonders positiv
34 haften geblieben ist, wonach Du Dich besonders gut gefühlt hast?

35 K: (--) Ja, jetzt wo Du mich so fragst (lacht). Nee, öh, (- -). Ja (-), also einmal war `s zum
36 Beispiel der erste Musikworkshop, also (lacht), weil mit Musik auf der Bühne und so habe ich
37 ja eigentlich auch ziemlich wenig zutun gehabt, wir haben einmal während der
38 Clownsausbildung singen müssen auf der Bühne, was irgendwie, woa, ganz komisch war,
39 aber da war's jetzt noch mal wieder so dieses: "Naja Singen, daß mach ich eigentlich nur
40 Zuhause oder (-) aber nicht auf der Bühne und dann auch noch mit Klavierbegleitung und
41 (-) völlig improvisiert, ohne Text" und, und das fand ich schon, also dieses Wochenende hat
42 mir total viel Spaß gemacht, wo ich einfach auch (...). Ja, auch das geht und, äh, ist
43 irgendwie so, ja, (-) man (-) sehr (-) schönes Gefühl hat einfach mit, ja, einfach ein
44 Erfolgserlebnis. Also, damit nach Hause zu gehen. Und ne bestimmte Szene fällt mir jetzt
45 (--) nicht ein.

46 I: (lacht): Hm, Du hast ja eben schon die verschiedenen Rollen beim Impro angesprochen,
47 gibt es da irgendwelche Rollen/ Figuren, die Du besonders gerne spielst?

48 I.: Hmm, (--), also ich spiele schon auch gerne, die, die Bösen (lacht) oder die, ähm (-), ja,
49 manchmal die Arschlöcher, also so (-) habe ich schon auch Spaß dran, besonders wenn
50 derjenige, mit dem ich spiele auch irgendwie in der anderen Rolle aufgeht, also, ja so dies
51 Statusgeschichten oder so, wo, ja. Aber andererseits spiele ich auch gerne, ähm (--)
52 schüchterne Personen oder naive Personen oder einfach so, ja, (-) auch traurige Personen
53 und so ja, so das. Das sind so die Sachen, die ich ganz gerne spiele.

54 I: Die sind ja sehr konträr, also (lacht) fällt mir jetzt grade so auf. (-) Hast Du irgend `ne Idee
55 wieso Du die (-) grade (-), wieso grade diese Rollen dir jetzt eingefallen sind?

- 56 K: Hm, weiß ich nicht. Vielleicht sind `s auch einfach (--), ja vielleicht kann ich auch eher was
57 mit den, ja, eher extremeren Gefühlen oder Rollen anfangen als mit den
58 (-) Zwischentönen, die da so dazwischen sind, weiß ich nicht, vielleicht ist einfach
59 (-) leichter oder (--). Ja, weiß ich nicht so genau.
- 60 I: Mhm (verstehend)
- 61 K: Irgendwie hab ich das Gefühl, ich kann in, also, wobei es, glaube ich kann in der, in dem
62 tieferen Status, also in dem eher traurigen, kann ich noch mehr aufgehen, als in dem
63 anderen. Weil da ist, ist irgendwann `ne Grenze glaube ich. Also, so, wo ich dann auch nicht
64 mehr weiß wie ich denn das jetzt noch (--) ja, oder wo `s mir schwer fällt, das vielleicht
65 beizubehalten. Und da aber beim Improtheater eben alles relativ (-) kurzweilig ist, also es
66 sind kurze Szenen, ist es, ja, ich, also, ich wüsste nicht, wie es ist, wenn ich, wenn ich das
67 ein ganzes Theaterstück durchhalten müsste, oder also so `ne (-) so `ne fiese Person zu
68 spielen oder so `ne, ja (-), sehr autoritäre Person zu spielen, ich glaub das, wobei es aber
69 eher die Fiesen sind, als die Autoritären, also als diese die über allem stehen oder so,
70 sondern (-), ja (lacht), die Fiesen spiel ich lieber.
- 71 I: (lacht auch) Und ist es Dir auch in der ganzen Zeit schon mal vorgekommen, daß es `ne
72 Rolle gab, wo Du gemerkt hast, die willst Du gar nicht spielen, da fühlst Du Dich total unwohl
73 drinn?
- 74 K: (----)
- 75 I: Oder wo es Dir einfach schwer gefallen ist Dich, Dich in die Figur rein zudenken, rein
76 zufühlen?
- 77 K: (--) Hm (----) Also, ja, da glaube ich wieder das, also, ja, ich glaub schon, daß es, ja es
78 gab glaube ich schon viele Rollen, wo ich, wo`s mir eher unangenehm war, die zu spielen,
79 also, (-), ja, (-) irgendwelche Sex-Szenen oder irgendwelche erotischen Frauen oder (lacht)
80 lüsternden, oder ja, was weiß ich, aber da find ich `s dann auch immer wieder, beim
81 Improtheater, zumindest, (-) ja, wenn man kurze Szenen spielt ist es dann, man taucht
82 eben nur ganz kurz da ein und bleibt (-) oft eben auch nur an der Oberfläche, nicht immer,
83 aber (-) und (--) ja, und wenn ich das dann manchmal weiß bei Figuren, dann weiß ich
84 auch okay und manchmal verwirren mich eher so (-) ähm, nicht unbedingt die Rollen,
85 sondern dann, (-) Genres, oder Sachen, wo, wo ich mich nicht auskenne, wo ich irgendwie
86 gar nicht weiß, was hat man denn da gemacht, oder was macht, (...) was würde meine
87 Person jetzt machen und, (-) wo ich, ja, wo ich dann eher da irgendwie (-) zu kopfig
88 werde und denke: "Ja, pf, eigentlich kann ich das doch gar nicht spielen", weil ich weiß ja gar
89 nicht, wie das damals, oder wie das in der Zeit oder wie das irgendwann war. Und, und das
90 find ich dann eher immer schwer.
- 91 I: Mhm
- 92 K: Oder das ich dann auch so Angst habe, wenn im Improtheater, also wenn dann
93 Vorschläge aus dem Publikum kommen, und ich soll jetzt so `ne Rolle da spielen aber ich
94 weiß überhaupt nix damit anzufangen, also ich weiß jetzt kein konkretes Beispiel. Aber
95 irgendwie (-), daß ich dann, ja, (--) nicht weiß, wie ich das ausfüllen soll oder so und (-)
96 Angst davor hab.
- 97 I: Und noch mal auf das zurückzukommen, was Du davor gesagt hast, meinst Du, wenn Du
98 jetzt in einem Theaterstück mitspielen würdest, daß Du dann eher Schwierigkeiten hättest
99 über die Dauer des ganzen Stückes so `ne (-) lüsterne Frau oder ähm fiesen Typen
100 irgendwie zu spielen, also das beim Improtheater für Dich die Hemmschwelle niedriger ist,
101 mal kurz in diese Rolle zu gehen?
- 102 K: Ich glaube ja. Also, (-), (lacht) weil also ja, (--) kommt drauf an, weil ich mich ja bei so `m
103 Stück irgendwie wahrscheinlich noch mal ganz anders mit dieser Rolle auseinandersetzen
104 würde, und (--) also ich glaub auf jeden Fall, daß es schwerer wäre. (-) Sich damit, ja dann
105 (--) so `ne Rolle auch zu halten, als eben in `nem kürzerem Stück . Mhm, ja, in `ner kurzen
106 Szene. Wobei ja eigentlich, ich meine, was ja auch schwer is´, ist, Du hast ja nicht viel Zeit
107 `ne Figur zu entwickeln, beim Improtheater, daß find ich auch manchmal wieder schwer.
- 108 I: Das stimmt
- 109 K: Einerseits ist es zwar gut, weil man relativ schnell wieder raus kann, aber, ähm ja, Du
110 mußt doch gleich da sein. Irgendwie von null auf hundert, so `n bisschen. Und, ja, kannst

- 111 nicht erst groß drumrumreden, sondern mußst sofort konkret werden und das, ja (grinst) ist
112 mein großes Problem. (Lacht)
- 113 I: (lacht) Ja, daß ist schwierig. Aber gab's da auch manchmal irgendwie Szenen oder auch
114 einfach Rollen/ Figuren, die Dir so 'nen Spaß gemacht haben, daß Du das einfach noch
115 gerne hättest weiter ausspielen wollen, da noch weiter reingehn wolltest?
- 116 K: (---) Jaa. (lacht) Aber ich weiß jetzt keine konkreten Beispiele.
- 117 I: Mhm, ja. Ja, weil wir eben (vor Beginn des Interviews) auch kurz über die Langformen
118 gesprochen haben. Das es da ja dann irgendwie doch möglich ist, Szenen noch mal
119 aufzugreifen.
- 120 K: Ja. Ja oder, ja und eben (-), also was ich schon dann oft spannend finde, so Figuren halt
121 in verschiedenen Situationen zu sehen und, ähm, also (-) das glaub ich, ja. Da hab ich auf
122 jeden Fall sehr viel, also, würde ich gerne mal irgendwie weiter ausprobieren. Aber, ähm, ich
123 weiß jetzt keine konkrete Rolle, die ich dann irgendwie ausprobieren wollte.
- 124 K: Hm. Und hast Du das Gefühl, das, wenn Du spielst 'ne Verwandlung mit Dir stattfindet?
125 Also, daß, daß Du Dich so auf die Figuren einlassen kannst, daß Du, hm, nicht mehr im
126 Kopf hast, so: "Ich bin Kathrin G. und so verhalte ich mich jetzt eigentlich auch", sondern daß
127 da irgendwas mit Dir passiert?
- 128 I: Ja. Also nicht immer, aber, ähm, aber oft. Also das man dann so alles (-) abschaltet. Das
129 finde ich auch immer so diese Phänomen, in Proben ist es irgendwie ganz anders, also wenn
130 man dann tatsächlich auf der Bühne steht, vor Publikum, und man ist irgendwie Teil einer
131 Show, oder (-) irgendwie, ja, oder Teil dieses Bühnenstücks, und ähm, is irgendwie (---).
132 Ja und da passiert es ganz oft, daß ich dann irgendwie auch Sachen mache, die ich
133 eigentlich (----) ja, sonst, ja eigentlich ganz andere Sachen, die nichts oder wenig mit mir
134 zutun haben oder, ja. (-) Und wo ich dann auch echt kurz mal weg, also ja, dann nich ich
135 bin, sondern dann eben diese Figur. Und das macht Spaß.
- 136 I: Hm. Und gab es da auch schon mal irgendwas, was Du dann auf der Bühne gemacht hast,
137 oder beim Proben, wie auch immer, (lacht)
- 138 K: (lacht)
- 139 I: also, gab es da schon mal irgendwas, was Du dann auf der Bühne gemacht hast, was Du
140 sonst, (-) im "normalen" Leben nie getan hättest und wo Du dann nach dem Spielen
141 gedacht hast, so: "Ups, das hab ich jetzt grade gemacht?!" Oder (-) ?
- 142 I: (lacht) Ja, gab 's. (lacht) Ich war in der Clownsausbildung. Na ja da ging 's glaub ich um
143 Gefühle (-) darstellen , es war nicht mal 'ne wirkliche Figur oder so, sondern einfach um
144 Gefühle darstelln und, ähm ja ich hatte dieses Gefühl "Wut", und ähm,
145 (---), äh, na, (--) fällt mir jetzt nicht ein. Ja, also Wut sollte ich irgendwie darstelln, und ähm,
146 ja, diese Impro ging über 'nen längeren Zeitraum und erstmal war diese Wut (-) ziemlich
147 verhalten eigentlich (-) und weiß gar nicht, wie ich das ausgedrückt habe? Jedenfalls hat
148 mich dann unser Lehrer irgendwie soweit gebracht, daß ich am Ende einen Stuhl kaputt
149 gehauen habe, und ähm (grinst) und das irgendwie so für mich uah, also danach war ich
150 auch, also danach hat er es dann auch so weiter angeleitet, daß ich halt irgendwie runter
151 gekommen bin und, ähm, also er hat nicht einfach gesagt: "So, jetzt Schluß, und hm, jetzt
152 reden wir mal drüber" oder so, sondern es ging, (...), ich hatte Zeit, da wieder runter
153 zukommen, und ähm (--) ja, war dann eher so, was dann eher auch in so 'ne Verzweiflung
154 (-) oder so ging. (--)
- 155 I: Mhm (zustimmend)
- 156 K: Genau. Und da war ich aber echt, nach dieser Impro war ich irgendwie so, "Hooo"
157 (atmet erschöpft aus), also, pft, ja (--). Nee, ich schlag' sonst keine Möbel kaputt
158 (lacht),
- 159 I: lacht
- 160 K: ist mir noch nie passiert, also ja.
- 161 I: Und (-) ähm ja, hast Du das Gefühl, daß sich in Deiner Selbstwahrnehmung was
162 verändert hat, seit Du Impro spielst?
- 163 K: (--) Hm. (--)
- 164 I: So, wie Du Dich als Person wahrnimmst, oder auch Körpergefühl ?

165 K: Ja (----). Ja ähm hm. (---) Also, ich glaube eher unbewußt. Also, daß, mir ist das nicht
166 so wirklich bewußt, was sich da vielleicht verändert hat, oder nicht, so (--) ich, also, ja
167 vielleicht geh ich schon in verschiedene Situationen irgendwie einfach (--) manchmal, hm,
168 gelassener rein (grinst), aber denke mir: "Naja, wird schon irgendwie und ich mein, ich muß
169 da jetzt ja durch", oder, also und, ja, und dann klappt das auch irgendwie, also ich (--), ja
170 vielleicht auch irgendwie ein bisschen (--) mit der Hilfe vom Improtheater, weil "irgendwas
171 passiert ja immer" und, ich bin ja da nicht alleine und da sind ja auch noch andere Leute und
172 die haben ja auch einen großen Teil daran, daß das jetzt irgendwie funktioniert oder, also,
173 weiß ich nicht genau. Aber was ich, ähm, (---), ich weiß jetzt nicht genau, ob das mit zu der
174 Selbstwahrnehmung passt, aber also einfach durch Improtheater so ´n Muster und
175 Verhaltensweisen wieder zu entdecken, also, die ja immer wieder auftauchen, auch beim
176 Spielen. Also zum Beispiel, äh, womit ich ganz viele Probleme habe, konkret zu werden
177 (lacht), Sachen, Entscheidungen zu treffen auf der Bühne und die muß man ja massenweise
178 treffen, also find ich,

179 I: Ja

180 K: und, ähm, (-) Entscheidungen zu treffen, sich für einen Weg zu entscheiden und den
181 aber auch durchzuziehen und nicht immer wieder: "Äh, aber vielleicht wär´ der andere und",
182 ja, und das muß einfach schnell gehen beim Improtheater und damit hab ich immer noch
183 Schwierigkeiten, einfach, ähm, (--). Ja, (-), einfach Verantwortung für ´ne Szene zu
184 übernehmen und dann auch das durchzumachen was ich grade im Kopf habe und ich laß
185 mich da lieber, was ich gut kann is´, das, äh, Mitgehn. Also ich kann, wenn jemand anders
186 ´ne Vorschlag macht, das dann zu akzeptieren und mitzugehen und, naja und das find ich
187 immer ziemlich hart, dann zu merken, wenn man das als Feedback bekommt : "Ja, Du mußst
188 konkret werden", wo ich dann immer denke: "JA, genau das is es" und das is´es auch in
189 meinem Leben", also so. Ja.

190 I: lacht zustimmend

191 K: Ja, das ist irgendwie ganz oft.

192 I: Mhm, gibt es denn irgendwelche, hm, Improtechniken, (-), wo Du das Gefühl hast, davon
193 profitierst Du in irgendeiner Art und Weise auch im Alltag? Also da gibt's ja irgendwie Status,
194 Blocken und Annehmen und (-). Ja was da sonst noch alles gibt.

195 K: Hm (zustimmend) (-) Ich glaube auch eher (-) unbewußt. Also ich kann das irgendwie
196 immer nich so (---), ja ich, wenn ich mir so Situationen angucke, wo ich mit Menschen
197 umgehe oder so, dann kann ich nich, (--) oder dann bin ich nich die, oder ich das dann nich,
198 äh, reflk..., oder aber, nee. Ich kann das dann einfach nich aktiv mit, das muß ich mir schon
199 wirklich vornehmen, äh, sowas irgendwie mit einzubringen, im Gespräch, oder in irgendwie
200 im Umgang mit irgendwem anders. Aber so bewußt (--) is´ da nich so. Ich glaub´, ich würd´
201 mir das manchmal wünschen, aber (---) also, ja, manchmal kommt das in, ich, in
202 Situationen, wenn man zufällig auf der Straße trifft und, äh, ja ich hab das ganz oft, diese,
203 ähm, weiß ich nich, dann die Straße vorher noch kurz reingehn (lacht)

204 I: Lacht

205 K: eigentlich will ich nich, weil ich weiß gar nich, was ich sagen soll. Und solche Situationen
206 vielleicht ab und zu mal ein bisschen gelassener zu sehn und einfach zu denke: "Naja, jetzt
207 geh ich einfach an dem vorbei, wir unterhalten uns kurz und, ja, da gehören ja dann auch
208 wieder zwei dazu und wenn wir uns nichts zu sagen haben, dann gehn wir halt weiter", aber
209 ansonsten (-) ja, vielleicht ergibt sich ja auch was, ein nettes Gespräch oder irgendwie was
210 anderes und einfach auch so Situationen, wo man nich weiß wie ´s ausgeht. Ähm, (-)
211 einfach zu wagen. Oder, daß versuch ich auch immer mir zu sagen, ja, (-) wenn ich
212 irgendwas vorhab´ (-), ja keine Ahnung. Ich nehm´ jetzt einfach mal ein Beispiel, irgend´nen
213 Auftritt oder so, den ich eigentlich gern, also eigentlich will ich ihn schon machen, aber
214 eigentlich auch wieder nich, weil ich gar nich weiß wie das überhaupt wird und naja, dann
215 kann ich mir schon zwei Wochen vorher Gedanken darüber machen wie furchtbar das ganze
216 werden kann, wie blöd und oh, was ich denn wohl mache, wenn das passiert und jenes
217 passiert, aber eigentlich ist es überhaupt nicht nötig und, also mir dann immer wieder zu
218 sagen: "Ja mein Gott, ich meine Du kannst das jetzt eh nicht bestimmen, wie das wird und
219 ehm, ja, und geh doch einfach hin und Du mußst dir doch nicht schon zwei Wochen vorher

220 ´nen Kopf darum machen, was passieren könnte", weil das ist einfach (-) völlig blöd. Also,
221 dann hab ich zwei Wochen irgendwie Angst, hab schlechte Laune oder was weiß ich, aber
222 (-) im Grunde genommen passiert ja alles da vor Ort und da kommen dann noch ein paar
223 andere Leute dazu und dann kann schon wieder alles ganz anders werden, als ich mir das
224 so schön überlegt hatte.(-)
225 I: Hm (zustimmend)
226 K: Ja, und das is (--) ja aber, dann versuch ich mir immer irgendwie (lacht) einzureden, aber
227 es klappt nicht immer.
228 I: Und, gibt es bestimmte Verhaltensweisen, die Du vielleicht zuerst beim Impro, irgendwie
229 beim Spielen, ausprobiert hast und dann, ja ´ne Situation im Leben hattest, wo Du auf
230 einmal gedacht hast, so: "Aha, das hab ich erst beim Impro gemacht und jetzt (-) probier ich
231 das auch mal hier"?
232 K: Ja (--) Ja, also zum Beispiel, ich, irgendwie, (--) scheu ich eigentlich eher
233 Auseinandersetzungen (lacht), also so, oder ich, ja weiß ich auch nicht, es muß schon
234 ziemlich viel passieren, daß ich irgendwie mal ausflippe oder mal irgendwie, äh, ja so richtig
235 wütend werde, oder so und mir ist es einmal passiert, es war im Anschluß an diese
236 Clownsausbildung (--) hm, daß ich mit, daß ich ´ne Auseinandersetzung mit ´ner Frau
237 hatte, wo ich auch ganz bewußt dann irgendwann gesagt habe: "So, und das laß´ ich mir
238 jetzt nicht so gefallen und ich geh da jetzt hin und sag ihr das, was ich von ihr halte oder was
239 ich ihr einfach sagen will" und das ist dann auch soweit gekommen, daß wir uns irgendwie
240 angeschrien haben, beide geweint haben, beide irgendwie völlig, (--) ja, aber es auch
241 geklärt haben, also ehm, da war Gott sei Dank jemand dabei, der das irgendwie als neutrale
242 Person so ´n bisschen begleitet hat, ja zwischendurch einfach auch mal Fragen gestellt hat
243 an jeden von uns und, ja, mal geguckt hat, was da ist, aber irgendwie (-) ja. Danach war ´s
244 dann in Ordnung, ich hab alles gesagt und ich fand ´s total befreiend irgendwie, weil ich hab
245 alles gesagt, was ich sonst nie mache. Also entweder schluck´ ich oder ich versuch das
246 irgendwie auf´ne harmonische Art und Weise für mich zu regeln, aber irgendwie nicht so (--)
247 ja, (--), ja nicht so (---), ja Du weißt schon (lacht)
248 I: Wie die fiesen Typen, die Du auf der Bühne spielst?
249 beiden lachen
250 K: Ja, (lacht), ja. (--) Ja, aber dann weiß ich nicht, aber dann, aber das hab ich mir in dem
251 Moment jetzt nich vorgenommen, weil ich dachte: "Ach, das hab ich ja auf der Bühne auch
252 mal gekonnt, da hab ich ja auch mal ´nen Stuhl kaputt gehaun oder so was ", sondern das is
253 alles nur so (-) unbewußt?
254 I: Ja, ich denke diese Sachen sind auch alle unterbewußt. Oder das einem im Nachhinein
255 vielleicht klar wird: "Hm, hab ich ja vorher noch nie gemacht", oder
256 K: Ja, genau (--) Ja (----) Geht ´s schon weiter? Dann will ich nämlich noch mal kurz sagen
257 (lacht), daß ich, mit der Fremdwahrnehmung, also das mich andere Leute, die mich zum
258 erstmal auf der Bühne sehn und die mich sonst eben (-), also weiß ich nicht, im Alltag hat
259 man ja auch verschiedene Rollen die man eigentlich spielt, also ich weiß, das ich ´ne andere,
260 das ich irgendwie (-), ja wenn ich bei meinen Eltern bin, irgendwie mich anders verhalte, als
261 wenn ich hier bin, irgendwie unter Freunden und das ich, wenn ich unter guten Freunden bin,
262 also richtig guten, die mich auch schon lange kennen, Freunden bin, mich auch anders
263 verhalten, als bei anderen Leuten und ich hab manchmal das Gefühl, das mich Leute so (--)
264 ja, irgendwie mehrere Facetten von mir kennen, die, die einen kennen mich dann nur als
265 ruhig und zurückhaltend und ich sage kaum was und die anderen kennen mich wieder ganz
266 anders und (-) manchmal vermischen sich die Sachen auch irgendwie, aber, also ich fand
267 das, eh, es hat mir ein Feedback, ein Feedback hat mir jemand gegeben, mit dem ich mal
268 eineinhalb Monate in einer Wohnung mehr oder weniger gewohnt habe, also wir haben uns
269 ab und zu gesehn, und treffen uns jetzt auch ab und zu noch, aber ehm, (-), ja, wir kennen
270 uns nich wirklich gut, aber ja, er hat halt von mir mit gekriegt, daß ich zurückhaltend bin, eher
271 ruhig, eher wenig sage, naja, und dann hat der mich zum erstmal auf der Bühne gesehen
272 und war völlig erstaunt und meinte: "Ja, er hätte ja un... ganz anders, mich ganz anders auf
273 der Bühne erlebt und irgendwie", ja (-) und hab ich, denk ich, mal auch irgendwie

274 Männerrollen gespielt (lacht) ja, Arschlöcher, fiese Typen. Ja, aber einfach so völlig anders,
275 ja das fand ich so n sehr nettes Feedback, das ich gekriegt hab, wo ich so dacht: "Naja, ja
276 (-) ich hab auch andre Seiten." (lacht) Ja, und die kommen vielleicht wirklich nur durchs
277 Improspielen raus und wenn sie nur auf der Bühne existieren, ja, ist es aber trotzdem ´ne
278 Seite von mir, oder (-) ja. Find ich spannend.
279 I: Danke für das Interview

Aphorismen

- Seit ich Impro spiele, bin ich /
- Seit ich Impro spiele, habe ich /
- Impro hilft mir, *manchmal den Alltag zu vergessen*
- Am Impro finde ich besonders gut, *in Rollen zu schlüpfen, die mir eher fremd sind*

Postscriptum

Kathrin hat den Mann, von dem im letzten Abschnitt die Rede ist, nicht wieder getroffen konnte also nicht beurteilen, ob sich sein Verhalten zu ihr verändert hat. Allerdings haben sie sich nach dem besagten Auftritt zum erstenmal intensiv unterhalten.

Sie erzählte auch von einer Statusübung auf Gromolo, in der sie mit Begeisterung einen autoritären Offizier gespielt hat, der Befehle erteilte.

Im Anschluß unterhielten wir uns noch lange über die Bedeutung von Status im Improtheater und bei Clowns, Klinikclowns, Zirkusclowns (Weißclown = Statushoch, Rotclown = Status niedrig).

Kathrin setzt Status nicht bewußt im Alltag ein.

Literatur

ABELS, Heinz (2001). Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in Interpretative der Soziologie. 2. überarb. Aufl., Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1997.

ANDERSEN, Marianne M. (1996). Theatersport und Improtheater. Köln: Buschfunk - Verlag

BATZ, Michael & SCHROTH, Horst (1986). Theater zwischen Tür und Angel. Handbuch für ein freies Theater. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1. Auflage 1983

BALTZ, Horst & SCHNEIDER, Gerhard (Hrsg.) (1992). Exegetisches Wörterbuch zum Neuen Testament. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer Verlag; 2. verbesserte Aufl. Band 3; Spalte 683

BECK, Ulrich (1986). Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt: Suhrkamp

BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (1993). Individualisierungstheorien: Veränderung des Lebenslaufs in der Moderne. Frankfurt: Suhrkamp

BETSCHNIK, Michael (1971). Der kleine Stohwasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch. München: G. Freitag Verlag

BOAL, Augusto (1979). Theater der Unterdrückten. Frankfurt a. Main: edition suhrkamp

BRAUNECK, Manfred & SCHNEILIN, Gerhard (Hrsg.) (1986). Theaterlexikon. Reinbek bei Hamburg Rowohlt

DIXON, Randy (2000). Im Moment. Theaterkunst Improtheater - Reflexion und Perspektiven. Planegg: Impuls - Theater - Verlag / Buschfunk Medien

DORSCH, Friedrich (1970). Psychologisches Wörterbuch. 13., überarbeitete und erweiterte Auflage. Bern; Göttingen; Toronto; Seattle: Verlag Hans Huber

ERIKSON, Erik H. (1973). Kindheit und Gesellschaft, 4. Aufl., Zürich, Stuttgart, 1. Aufl. New York 1950

FINKE, Raimund & HAUN, Hein (2001). Lebenskunst als theaterpädagogische Praxis - ein Modellprojekt. Lebenskunst Theaterspielen - Zur Durchführung und Auswertung des Modellprojekts "Psychosoziale Wirkungen des Theaterspielens bei Jugendlichen". Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. / März 2001, S. 56-66. Milow: Schibri-Verlag

FLICK, Uwe (2002). Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, 6. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Taschenbuch Verlag, erste Auflage 1995

FOX, Jonathan (1996). Renaissance einer alten Tradition. Playback Theater. Köln: inScenario Verlag, Übersetzung aus dem Amerikanischen v. Arping, Marlis; amerikanische Originalausgabe (1994), Acts of Service. Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre, New Platz, NY: Tusitala Publishing

FOX, Jonathan & DAUBER, Heinrich (Hrsg.) (1999). Playbacktheater - wo Geschichten sich begegnen. Internationale Beiträge zur Theorie und Praxis; Bad Heilbrunn / Obb. : Klinkhardt, Schriftreihen zur humanistischen Pädagogik und Psychologie

FLITNER, Andreas. (Hrsg.) (1973). Das Kinderspiel. München: Piper Verlag

FRITZ, Jürgen (1993). Theorie und Praxis des Spiels. Eine praxisorientierte Einführung. (2. korr. Aufl.). Weinheim; München: Juventa Verlag 1993 (Grundlagentexte Soziale Berufe)

FROST, Anthony & YARROW, Ralph (1990). Improvisation in Drama. London: Macmillian

GOFFMAN, Erving (1969). Wir alle spielen Theater. München: R. Piper & Co. Verlag
Aus dem Amerikanischen von Peter Weber - Schäfer. Originalausgabe (1959). The Presentation of Self in Everyday Life.

HARTMANN, Hans A. & HAUBL, Rolf (Hrsg.) (1998). Freizeit in der Erlebnisgesellschaft. Amusement zwischen Selbstverwirklichung und Kommerz. Opladen: Westdeutscher Verlag

HUIZINGA, Johan (1970). Homo Ludens. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag,
erste Aufl. 1956

INITIATIVE KRITISCHER PSYCHOLOGINNEN UND PSYCHOLOGEN e. V. (Hrsg.) (1993). Psychologie & Gesellschaftskritik. Heft 3/4, 17. Jahrgang. Frankfurt a. M.: Mabuse-Verlag GmbH

JENNINGS, Sue (1994). The handbook of dramatherapy. London: Routledge

JOHNSTONE, Keith (1995). Improvisation und Theater. 2. Auflage Berlin: Alexander Verlag.
erste Auflage 1979, erste Aufl. 1993 by Alexander Verlag Berlin

JOHNSTONE, Keith (1998). Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport.
Berlin: Alexander Verlag, erste Auflage 1996

JÜTTEMANN Gerd (Hrsg.) (1989). Qualitative Forschung in der Psychologie. Grundfragen, Verfahrensweisen, Anwendungsfehler. Heidelberg: Roland Asanger Verlag,

Klosterkötter-Prisor (Hrsg.) (1994). Grenzüberschreitungen. Theater - Theaterpädagogik - Therapie. Remscheider Arbeitshilfe und Texte. Verlag Alexander T. Rolland

KREUZER, Karl Josef (Hrsg.) (1983). Handbuch der Spielpädagogik, Band 1 - Das Spiel unter pädagogischen, psychologischen und vergleichenden Aspekten. Düsseldorf: Schwann

KRAPPMANN, Lothar (2000). Soziologische Dimension der Identität. Strukturelle Bedingung für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. 9., in der Ausstattung veränderte Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta 1969

KRIZ, Jürgen (2001). Grundkonzepte der Psychotherapie. 5. vollständig überarb. Auflage
Weinheim: Verlagsgruppe Beltz; Psychologie Verlags Union. 1. Aufl. 1985, München: Urban & Schwarzenberg

KRUSE, Otto (Hrsg.) (1997). Kreativität als Ressource für Veränderung und Wachstum. Kreative Methoden in den psychosozialen Arbeitsfeldern: Theorien, Vorgehensweisen, Beispiele. Tübingen: Deutsche Gesellschaft für Verhaltenstherapie.

LAMNEK, Siegfried (1995). Qualitative Sozialforschung. Band 1 Methodologie. 3. korrigierte Auflage. Weinheim: Psychologie Verlags Union. 1. Auflage (1988) München - Weinheim: Psychologie Verlags Union

MAYRING, Philipp (1983). Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken. Weinheim - Basel: Beltz Verlag

MORENO, Jakob Levy (1993). Gruppenpsychotherapie und Psychodrama, Einleitung in Theorien und Praxis. Stuttgart, New York

NICKEL, Hans - Wolfgang (Hrsg.) (1972). Rollenspielbuch. Theorie und Praxis des Rollenspiels. Herausgegeben von der Landesarbeitsgemeinschaft für Spiel und Amateurtheater in Nordrhein - Westfalen - Recklinghausen

NICKEL, Hans - Wolfgang/ EBERT, Jürgen/ KORN, Ula (Hrsg.) (1993) Improvisation I: Grundlagen und neue Entwicklungen, LAG Materialien 31. Hrsg. von der LAG Spiel- und Theater Berlin in Zusammenarbeit mit dem Institut für Spiel- und Theaterpädagogik und der BAG Spiel und Theater Berlin.

PETZOLD, Hilarion (Hrsg.) (1982). Dramatisches Therapie; Neue Wege der Behandlung durch Psychodrama, Rollenspiel, Therapeutisches Theater. Stuttgart: Hippokrates Verlag

PIAGET, Jean (1975). Nachahmung, Spiel und Traum. Stuttgart: Klett-Verlag, S. 185

PARIS, Volkhard/ BUNSE, Monika (1990). Improvisationstheater mit Kindern und Jugendlichen; Organsiation, Spielgeschichten, Spielanleitung. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

RAPP, Uri (1993). Rolle, Interaktion, Spiel: Eine Einführung in die Theatersoziologie. Institut für Theaterwissenschaften - Wien: Böhlau 1993 (Edition Mimesis: Band 3)

REINHOLD, Gerd (Hrsg. unter Mitarbeit von Lamnek, Siegfried & Recker, Helga) (1997). Soziologie - Lexikon. 3. überab. und erw. Aufl. München,; Wien; Oldenbourg

RELLSTAB, Felix (1998). Handbuch Theaterspielen. Band 3. Theorien des Theaterspielens: von Aristoteles bis Artraud. reihe schau - spiel Band 10. CH-8820 Wädenswill: Verlag Stutz Druck AG

RELLSTAB, Felix (2000). Handbuch Theaterspielen. Band 4. Theaterpädagogik: Entwicklung - Begriff - Grundlagen. Modelle - Übungen - Beispiele - Projekte. reihe schau - spiel Band 10. CH-8820 Wädenswill: Verlag Stutz Druck AG

RITTER, Hans Martin (Hrsg.) (1990). Spiel -und Theaterpädagogik: Ein Modell. Hrsg. von der Pressestelle der Hochschule der Künste.

ROGERS, Carl R. (1961) Entwicklung der Persönlichkeit: Über Psychotherapie aus der Sicht eines Therapeuten. Stuttgart: Ernst Klett Verlag

RUNKEL, Gunter (1986). Soziologie des Spiels. Hochschulschriften: Sozialwissenschaften ; 25. Frankfurt a. M. : Verlag Anton Hain.

SCHÜTZENBERGER-ANCELIN, Anne (1979). Psychodrama: Ein Abriß; Erläuterung der Methode. Stuttgart: Hippokrates-Verlag 1979. Übersetzung durch MAGAL Translation Instiute Ltd. Tel-Aviv, Israel. Orginalausgabe: Précis de psychodrame. Éditions Universitaires, 10 rue Mayet, Paris 6e

SCHWAB, Lothar & WEBER, Richard (1991). Theaterlexikon; Kompaktwissen für Schüler und Erwachsene. Frankfurt a. Main: Cornelsen Scriptor

STANKEWITZ, Winfred (1977). Szenisches Spiel als Lernsituation. München, Berlin, Wien: Urban & Schwarzenberg, S. 23

SCHULZ VON THUN, Friedemann (1993). Miteinander reden. Störungen und Klärungen. Reinbek bei Hamburg; Rowohlt Taschenbuch Verlag, erste Auflage 1981

SCHWENDTKE, A. (Hrsg.) (1995). Wörterbuch der Sozialarbeit und Sozialpädagogik. Heidelberg und Wiesbaden: Quelle & Meyer, UTB

SENNETT, Richard (1983). Verfall des öffentlichen Lebens. Tyrannei der Intimität. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag

STRAUSS, Anselm & CORBIN, Juliet (1996) Grounded theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Psychologische Verlag. Aus dem Amerikanischen Übersetzt von Solveigh Niewiarra und Heiner Legewie
1. Auflage Sage Publications, Inc. (1990) Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques.

SPOLIN, Viola (3. Aufl.1987). Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater. Paderborn: Junfermann-Verlag, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Michael Sauerbrei. 1. Aufl. Paderborn: Junfermann, 1983

TEWES, Uwe & WILDGRUB (1999). Psychologie - Lexikon: 2. Auflage, Oldenbourg Verlag

WATZLAWICK, Paul/ BEAVIN, Janeth H./ JACKSON, Don D. (1969). Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern und Stuttgart: Verlag Hans Huber

WEINERT, Franz E. (1991). Kreativität - Fakten und Mythen, in: Psychologie Heute, Heft 9/1991, 18. Jahrgang, Weinheim: Beltz Verlag, S. 30-37.

WEINTZ, Jürgen (1998). Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrungen durch Rollenarbeit.
Butzbach - Griedel: AFRA - Verlag. Zugl. Berlin, Hochschule der Künste, Diss. 1997 u. d. T. : Weintz, Jürgen. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit;

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.) (1997). Duden, Fremdwörterbuch - 6. Auflage. Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverlag

WINNICOTT, Donald W. (1979). Vom Spiel zur Kreativität. Aus dem Englischen übersetzt von Michael Ermann, 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta; Originalausgabe erschienen unter dem Titel: Playing and Reality; London: Tavistock Publications Ltd. 1958

YABLONSKY, Lewis (1998). Psychodrama: Die Lösung emotionaler Probleme durch das Rollenspiel. Aus dem Amerikan. übers. von Wolfgang Krege. Stuttgart: Klett-Verlag

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und mich anderer als der im Verzeichnis angegebenen Hilfsmittel nicht bedient habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Berlin, den 16.06.2003