

Roy Hart Voice Work und Rituelles Spiel

Biografie einer Idee

Memoire von Lutz Pickardt im Kontext der
Ausbildung zum Roy Hart Lehrer

Kassel im Mai 2018

Vorbemerkungen

Für meinen wunderbaren Sohn, der jetzt 10 Monate alt ist und mit dem ich so sehr gerne töne und singe. Und natürlich für meine Freundin Anna, die mich dabei unterstützt hat diese Arbeit zu schreiben – im Besonderen weil sie mir Zeit zum Schreiben gegeben hat, während sie auf unser Baby aufgepasst hat. Danke liebe Anna, ich bin wirklich dankbar.

Mein Dank geht auch an Ralf Peters für seine jahrelange Unterstützung und seine hilfreichen Fragen und Anmerkungen zu dieser Arbeit.

Zum Thema „Sprache und gender“

Ich habe mich bemüht, im großen Teil meiner Ausführungen der weiblichen wie der männlichen Form gerecht zu werden. Manchmal habe ich jedoch bewusst darauf verzichtet, weil die Formulierungen ansonsten hölzern klingen würden. Kurz gesagt: Auch wenn das nicht in jedem Fall erkennbar ist, sind immer beide Geschlechter gemeint und auch alle, die sich keinem der Geschlechter klar zuordnen können.

„Folge deinem Herzen...“ oder: Wie alles begann

*Folge deinem Herzen, solange du lebst,
tue nicht mehr, als verlangt wird.
Verkürze nicht die Zeit der Muße,
denn deinem Ka ist es ein Gräuel,
wenn du nicht auf die Stimme deines Herzen hörst.
Vergeude nicht den Tag
durch übertriebene Sorge für dein Haus.
Was auch geschieht, folge deinem Herzen.
Die Dinge gedeihen nicht besser,
wenn du es vernachlässigst.*

(Aus der Lehre des Ptahhotep, ägyptisches Totenbuch)¹

Folge deinem Herzen, solange du lebst... das obige Gedicht war Teil einer Materialsammlung in einem Workshop „Rituelles Spiel“, an dem ich Anfang der 1990er Jahre teilgenommen habe. Es ging um die Mythologie der alten Ägypter, der wir gemeinsam mit unserem Lehrer Heinz Schlage auf den Grund gegangen sind: Mit Körper, Seele und Geist, in einer Totalität und Hingabe wie ich sie zuvor noch nie erlebt hatte.

Folge deinem Herzen, solange du lebst ... dieses Gedicht, im Besonderen dieser eine Satz hat mich geprägt, ist mir seit fast dreißig Jahren ein treuer Begleiter und eine stetige Erinnerung an meinen „Weg“, den ich seit langem gehe und dem ich mich verpflichtet fühle.

Der Workshop war nicht der Anfang, aber doch ein wichtiger Meilenstein auf diesem Weg. Das Rituelle Spiel hat mein Leben radikal verändert, nichts war danach mehr wie zuvor.

¹ Hellmut Brunner 1988, S. 115

Meine erste Begegnung mit dem rituellen Spiel und meinem Lehrer Heinz Schlage war im Jahr 1987, ich hatte gerade meinen 20 monatigen Zivildienst in einem Krankenhaus beendet und mein Studium in Maschinenbau begonnen.

„Warum gerade Maschinenbau?“ werde ich heute öfters gefragt. Heute kann ich mir das kaum noch vorstellen, doch zu jener Zeit war die Wahl des Studienfachs naheliegend. Mein Vater war Ingenieur in einem großen Stahlwerk und dort für die Qualitätsprüfung zuständig gewesen. Mein Bruder wollte Ingenieur werden, zwei meiner besten Freunde ebenso. Meine ganze Kindheit über hatte ich gedacht, meinem Vater nacheifernd, dass der Beruf des Ingenieurs genau das ist, was auch ich später werden wolle. Offenbar fehlte mir die Phantasie, oder, besser gesagt der Mut mir irgendetwas anderes für meine berufliche Zukunft vorzustellen.

So studierte ich einige Jahre mehr oder weniger interessiert vor mich hin, war weder schlecht noch besonders gut. Mühte mich ab mit Zahlen und Formeln, Chemie, Physik und Thermodynamik, was am Anfang noch in Ordnung war, denn Mathematik und Technik lagen mir, aber nach einer Weile war es mir doch zu viel. Ich wurde unzufrieden, suchte etwas anderes, lebendigeres, was mehr mit mir selber zu tun hatte.

Schon bald nach Beginn des Studiums hatte ich begonnen, in einer Straßentheatergruppe mitzuspielen, die ich über einen Kommilitonen kennengelernt hatte. Besonders anspruchsvoll oder tiefgründig war es nicht, was wir dort auf die Bühne brachten, im ersten Jahr waren es mittelalterliche Mysterienspiele (eher Klamauk) von Hans Sachs, es folgten eine Puppentheaterinszenierung und schließlich eine moderne Fassung des Märchens „Schneewittchen“, in dem ich – als 1,88 m großer Mann – einen der Zwerge verkörperte. Regie führte damals Frau Schleyer, eine Germanistik-Professorin der Hochschule (ihr Vorname ist mir leider entfallen)

Das Spielen machte mir einen unbändigen Spaß. Und ich lernte neue Leute kennen, die mich auf neue Ideen brachten. Bald begann ich, mich intensiv mit traditionellem afrikanischem Tanz und mit Trommeln zu beschäftigen. 1989 reiste ich sogar für 3 Monate durch Westafrika (Mali, Burkina Faso und Ghana). Eine Mitspielerin war Theaterpädagogin und arbeitete mit Kindern, also begann auch ich Theater mit Kindern zu machen und mich als Theaterpädagoge weiterzubilden. Wie besessen war ich auf der Suche nach weiteren Erlebnissen, fand in Tony Glaser einen Lehrer in „Method Acting“, dem ich lange folgte, lernte zugleich mehrere Jahre biographisches Theater und den „offenen Spielsaal“ bei Harald Kleinecke, der an der „Academie voor Expressie door Woord en Gebaar“ in Utrecht studiert hatte, und begegnete in dieser Zeit auch dem „rituellen Spiel“ bei Heinz Schlage. Mit Heinz waren wir für einige Jahre eine feste Gruppe, fuhren regelmäßig aufs Land, um uns in aller Abgeschiedenheit den kollektiven Improvisationen hinzugeben. Später lernte ich im Rahmen einer Theatertherapie-Ausbildung bei seinem Schüler und späteren Mitarbeiter Gandalf Lipinski weiter und leite seit dem Jahr 2001 selber regelmäßig Workshops in Körpertheater und rituellem Spiel.

Doch darüber später mehr. Viele Jahre nach der Entdeckung des Ritualen Spiels, zahlreichen theatralen Experimenten und weiteren Ausflügen in Schamanismus, Yoga und Meditation, die Welt der Primär-, Gestalt- und Theatertherapie und einer längeren Indienreise begegnete mir 10 Jahre später über Zwaantje de Vries (und später Edda Heeg und Susanne Weins) die Roy Hart Stimmarbeit. Sofort war ich fasziniert. Ich konnte es schwer fassen, aber es hatte mich schnell gepackt und ich wusste dass ich darüber sehr viel mehr herausfinden wollte.

Ich kann mich noch genau an den Moment erinnern, als ich im Rahmen eines Workshops bei Edda Heeg das erste Mal am Klavier stand und mich bemühte, das Lied „The House of the Rising Sun“ zu singen. Ich hatte

Angst, fühlte mich blockiert, schämte mich weil ich so unsicher war, zugleich überkam mich eine unbändige Lust zu singen, meine Seele über meine Stimme auszudrücken.

Was war da geschehen? Nach den vielen Jahren der freien Improvisation im Ritualen Spiel, dem offenen Spielsaal und vielen Aufführungen als Schauspieler in freien Theaterproduktionen hatte ich eigentlich gedacht, jegliche Scheu verloren zu haben, mich vor anderen zu präsentieren. Die Stimme hatte dabei eine Rolle gespielt, sie folgte dem Körper, war immer „mit dabei“, ohne aber dass ich mich auf sie besonders konzentriert hätte.

Wir hatten viel mit „Stimmungstönen“ gearbeitet, in vielen Übungen und auch in den Improvisationen kamen diese zum Einsatz. Aber wir hatten niemals direkt an und mit der Stimme gearbeitet - doch nun war sie plötzlich im Fokus. Und andere hörten mir zu.

„Singen ist die Höchste Form der Liebe“² hat Alfred Wolfsohn einmal gesagt. Und Roy Hart fügte hinzu: „Die Stimme ist der Muskel der Seele“

Da war etwas, dem mein Herz weiter folgen wollte. Ich wusste es sofort. Auf der einen Seite diese unerklärliche Angst, auf der anderen Seite die Lust meine Stimme weiter zu öffnen, mich mit Leib und Seele über sie auszudrücken – ich war weiterhin auf dem richtigen Weg.

In den folgenden Jahren besuchte ich diverse Wochenend-Workshops bei Edda Heeg und Susanne Weins, die mir gut gefielen. Aber es war mir nicht genug, ich wollte intensiver arbeiten, tiefer gehen, mehr erfahren. Im Jahre 2007 fuhr ich zum ersten Mal nach Malérargues und machte einen Zwei-Wochen-Kurs „Human Voice“ bei Noah Pikes, Marie Paule Marthe und Clara Silber. Der war sehr grundlegend, ging von der evolutionären Entwicklung der Stimme bei Fröschen, Hunden und

² Sheila Braggins 2012, S. 47

anderen Tiere bis zu den Menschen, über die Arbeit mit archetypischen Figuren in Relation zu Vokalen und Resonanzräumen bis hin zu den seltsamen Jodelgesängen der Pygmäen. Ich war fasziniert. In Köln arbeitete ich dann eine Weile mit Margaret Pikes und kam in den folgenden Jahren jeden Sommer nach Frankreich und blieb für mehrere Wochen. Arbeitete mit zahlreichen Lehrer*innen wie Kevin Crawford, Flavio Polizzi und Renata Roagna, David Goldsworthy, Marianne Le Tron, Marie Paule Marthe und Ulik Barfod, entdeckte schließlich in Jonathan Hart-Makwaia einen Lehrer, dem ich für einige Jahre weiterfolgen wollte. Bei Jonathan fühlte ich mich frei und sicher, ich liebte seine Freundlichkeit, seine große Musikalität und seine Fähigkeit zu „hören“.

Als ich dann in 2012 einen Workshop bei Kaya Anderson und Pascale Ben belegte, kam ich auch endlich in meine Cello-Stimme, nach der ich lange gesucht hatte. Das war eine Offenbarung, eine neue Welt für meine Stimme und mein Körper-Erleben hatte sich eröffnet. Zugleich ging es erneut um archetypische, mythologische Figuren und Kräfte, und ich fühlte mich wieder „zu Hause“, denn die Arbeit auf der Ebene des „kollektiven Unbewussten“ (nach C.G. Jung³) spielt auch im rituellen Spiel eine herausragende Rolle. Meine beiden Welten begannen sich zu verschmelzen. Und ich entschied mich, die Ausbildung zum Roy Hart Teacher zu machen.

Es bestätigte sich, was mir schon ganz am Anfang klar gewesen war: Dass es eine große Verwandtschaft zwischen diesen beiden Ansätzen zu geben scheint, die ich zwar nicht genau beschreiben konnte aber deutlich spürte. Zwei Wege, die sich in der Praxis voneinander unterscheiden, aber ähnlichen Prinzipien folgen, eine verwandte Philosophie haben: Im Ritualen Spiel gebe ich mich in den Fluss meiner körperlich seelischen Impulse und lasse die Stimme folgen. In der Roy Hart Arbeit mache ich

³ C.G. Jung 1968

mich auf die Reise mit meiner Stimme und lasse den Körper folgen. In beiden Ansätzen gibt es eine starke Verbindung zwischen Körper, Stimme und innerem Erleben, nur ist der Zugang und Ausgangspunkt ein jeweils anderer.

So war mein erster Erklärungsansatz, aber natürlich ist damit noch lange nicht alles gesagt.

Was ist das gemeinsame, und wo liegen die Unterschiede bzw. verschiedenen Schwerpunkte zwischen dem Ritualen Spiel und der Roy Hart Stimmarbeit? Und wie können sich diese beiden Ansätze gegenseitig befruchten und durchdringen?

Genau das soll das Thema der vorliegenden Untersuchung sein.

Der Untertitel „Biografie einer Idee“ ist zugleich der Titel eines Essays von Alfred Wolfsohn⁴. Seine Idee, seine Methode (so es denn eine ist) bzw. seine Philosophie anhand der eigenen Biografie zu erläutern hat mich inspiriert. So will ich die Grundlagen der Roy Hart Stimmarbeit und des Ritualen Spiels aus meiner Sicht darlegen und miteinander in Beziehung setzen. Und wie Wolfsohn möchte auch ich immer wieder meine eigenen Erlebnisse als Schüler oder Lehrender mit einfließen lassen, denn sie bilden die Basis für diese Arbeit.

⁴ Wolfsohn 1956

Zu allererst: Was ist das Rituelle Spiel?

„Rituelles Spiel werden Improvisationsverfahren genannt, die sich nach den Regeln der freien Improvisation richten und die Totalität der Mitwirkenden fordern, ihre Ganzheitlichkeit von Körper, Seele und Geist. Abweichend von anderen Improvisationen kann es nur in Gruppen praktiziert werden [...] Grundlage des rituellen Spiels ist eine intensive und extensive Körperarbeit, zu der alle Teilnehmer bereit sein müssen. Ziel dieser Körperarbeit ist, Energien zu befreien und zu steigern, um die spontanen Möglichkeiten kreativen und spirituellen Handelns im Zusammenwirken aller einzusetzen“⁵ (Heinz Schlage)

Wie bereits erwähnt, erlernte ich das rituelle Spiel Ende der 1980er Jahre kennen. Am Anfang tat ich mich sehr schwer damit, meine Kontrolle zu lockern, wie es das Spiel erfordert, und mich so tief darauf einzulassen wie ich es bei anderen erfahreneren Mitspieler/innen erlebte. Tatsächlich war ich ein bisschen neidisch auf ihre Fähigkeiten zur Hingabe, das wollte ich auch lernen, da war ich mir sicher. Und mit den Jahren wurde es tatsächlich besser, bis auch ich mich irgendwann vorbehaltlos auf das gemeinsame Spielen einlassen konnte.

Die Wurzeln des Rituellen Spiels liegen in den Arbeitsformen der Off-Off Broadway Theater, des Living Theaters, vor allen Dingen aber in den theatralen Experimenten von Jerzy Grotowski⁶, von dem sich zentrale Methoden und Konzepte im rituellen Spiel wiederfinden.

Und es wurde offensichtlich im gleichen Zeitraum „erfunden“ wie auch die Roy Hart Stimmarbeit, die in den 50er Jahren mit Alfred Wolfsohn begann und dann in den 60ern und 70ern von Roy Hart weiterentwickelt wurde.

⁵ Heinz Schlage 1996, S. 7f

⁶ Grotowski 2006

Wie mir erzählt wurde, hat Jerzy Grotowski das Roy Hart Theatre in Malérargues auch einmal besucht und sich mit den Spieler*innen über die Arbeit ausgetauscht.

Ein typischer Workshop im rituellen Spiel begann bei Heinz Schlage nach einem Warmup mit „motorischem Gehen“ zum Aufbau eines Energiestroms und dem Ziel der Öffnung für den Körper, den Raum und die Mitspieler. Es folgten weitere Spiele und Übungen mit anderen Zielsetzungen. Wichtig war ihm die ...

„... Berührbarkeit für und durch alle, die mitspielen und alles, was sich im Spiel, im Raum und in der Zeit ereignet. [die] Bereitschaft, sich auf die entstehenden Geschichten und Bilder vorbehaltlos einzulassen, ... [die] Gelassenheit für die Transformationen einer Story in einer andere, alogisch folgende, also für die Wahrnehmung und Erfüllung einer unerwarteten und auch erwünschten anderen Funktion im Spielprozess; [die] Risikobereitschaft der vermuteten körperlichen und psychischen Grenzen“ (Heinz Schlage 1996, S. 11)

Nach der ersten Aufwärmung und Einstimmung beschäftigten wir uns mit dem „Forschungsthema“. Also dem Themenfeld, über das wir im Anschluss improvisieren wollten. Das konnte das ägyptische Totenbuch, ein Märchen oder ein literarischer Text sein, auf jeden Fall eine bildhafte Geschichte, die archetypische Motive beinhaltet.

Heinz hat dann Fantasiereisen mit uns gemacht, Brainstormings im Liegen oder in Bewegung, häufig mit intensivem Körperkontakt. In meiner eigenen Arbeit habe ich mir angewöhnt, Geschichten mehrfach vorzulesen, nach Stimmen und Geräuschen darin zu suchen und diese mit der Gruppe zu erforschen, vor allen Dingen aber nach Resonanzbildern zu suchen, d.h. Momente oder Situationen in den Geschichten, die bei den Teilnehmenden im Besonderen Masse hängen geblieben sind,

nachzustellen, zu verdichten und zu dynamisieren. Häufig sind diese „Resonanzbilder“ bei den Teilnehmenden mit starken Emotionen aufgeladen.

Um die ideale Aufwärmung des Körpers und die gewünschte „Transparenz“ auf dem Weg zum „totalen Akt⁷“ zu erreichen, folgt schon bald das extensive „Figurenpermanenztraining“, das von Zygmunt Molik für das Theaterlaboratorium Grotowskis entwickelt worden ist. Gandalf Lipinski nannte es das „Figurenalphabet“, weil es aus 26 Figuren besteht die den Asanas im Hatha-Yoga nachempfunden sind. Anders als beim Yoga führen die Figuren in diesem Training aber nicht in die Introversion, sondern werden immer im Kontakt zu den anderen praktiziert, sodass ständig die energetische Beziehung der Spieler zu den Mitspieler*innen gesucht wird.

„Mache es nie für dich allein, mache es immer für oder mit jemand anderen“ hat Heinz Schlage öfters gesagt. Der oder die „andere“ kann eine reale Person im Raum oder eine virtuelle bzw. eine sich außerhalb des Raums befindliche Person sein, beides ist möglich.

Einmal erlernt und im Körpergedächtnis abgespeichert, folgen die Spieler*innen dem Fluss ihrer Intuition und lassen ihre Körper entscheiden, in welcher Reihenfolge sie die Figuren praktizieren möchten. Obwohl die Übungen also exakt und präzise erlernt werden müssen, geht es im Anschluss darum, die willentliche Steuerung aufzugeben und sich in den Fluss der körperlichen und seelischen Impulse im Feld mit den anderen Spielern zu begeben.

Ein wichtiger Aspekt ist die Überwindung von physischen und mentalen Grenzen: Nach einer Weile, vielleicht schon nach 20-30 Minuten kommen häufig die ersten Widerstände, ein Unwillen gegen das schweißtreibende und anstrengende Training. Hier werden die Spieler ermahnt, nicht ihrem

⁷ Schwerin von Krosigk 1986, S.93

Bedürfnis nach einer Pause nachzugeben, sondern auf jeden Fall weiterzumachen, über ihre vorgestellten Grenzen hinweg - im Vertrauen darauf, dass sich Widerstände lösen werden und ein neuer Energieschub entsteht. Im Roy Hart Kontext würde man vielleicht sagen, dass sie ihre Komfort-Zone verlassen müssen, um auf neues Terrain gelangen zu können.

Meine Erfahrung zeigt, dass das tatsächlich passieren kann und man sich nach einem mühevollen Beginn mitunter frei und beschwingt im Raum bewegt. Man erlebt sich wie „aufgeladen“ und könnte „Bäume ausreißen“: Der Aufbau von Energie für die anschließende kollektive Improvisation ist die andere zentrale Bedeutung für diese Übungsreihe. „Gib 100% und du bekommst 150% heraus“ hat Gandalf Lipinski häufig gesagt.

Ist die Gruppe körperlich, stimmlich, energetisch und thematisch eingestimmt, folgt ein „ritueller Einstieg“ in die Improvisation. Auch hier gibt es mehrere Möglichkeiten und Verfahren.

Eines der möglichen Verfahren möchte ich hier exemplarisch schildern, das mich ein wenig an den Hexenkessel von Shakespeares Macbeth erinnert.

Alle Teilnehmenden hocken mit engem Körperkontakt auf- und ab wippend im Kreis, flüstern, sprechen oder rufen wie in einem Verschwörungszirkel Wörter in die Mitte, die sie zu dem gewählten Thema assoziieren. Diese werden von den anderen wiederholt, in unterschiedlicher Weise betont, mal laut, mal leise, fragend, anklagend oder rufend, bis die nächste Spielerin ein anderes Wort in die Gruppe gibt und so weiter. Es ist ein irrationales Brainstorming ohne Wertungen und Kommentare. Das geht eine ganze Weile so, bis sich ein ekstatischer, selbstvergessener Zustand einstellt. Nun beginnt die Gruppe, die Wörter

in Töne zu verwandeln, bis eine Art Cluster entsteht dem sich die Spielerinnen mehr und mehr hingeben.

Wenn ein Maximum an Energie und Intensität aufgebaut worden ist, bewegt sich die Gruppe ohne Absprache gemeinsam nach oben in die Vertikale, lässt das Tonfeld eskalieren und bricht am Höhepunkt auseinander. Heinz sprach in diesem Zusammenhang von „Exorzismus“, ein Begriff den man eher mit Teufelsaustreibungen verbindet, hier aber den energetischen Prozess, den die Spieler erleben, ganz gut beschreibt.

Das Spiel beginnt.

Was folgt, ist eine kollektive Improvisation, die zwischen 40 und 60 Minuten dauern kann, manchmal auch länger, ohne direkte Anleitung.

Durch die oben beschriebene Vorbereitung ist das kontrollierende Ich-Bewusstsein weitgehend zurückgedrängt, die Aufmerksamkeit richtet sich auf die inneren Impulse und die energetische Verbindung zu den Mitspielern im Raum. Zugleich entsteht eine Art Trance: Die Spieler/innen sind „besessen“ von den Kräften und Motiven des Themenfelds bzw. der Geschichte. Den inneren und äußeren Impulsen folgend manifestieren sich im Spielverlauf starke dynamische Situationen. Von Kräften des „kollektiven Unbewussten“⁸ angetrieben erleben sich die Spieler mal als Kirke, die den Helden Odysseus verführen will, mal als Parzival auf der Suche nach dem heiligen Gral, als Teil einer Gruppe räudiger Wölfe, als gefährliche/r Dämon oder Dämonin oder auch als Element (Wasser, Feuer, Erde, Luft), geistiges Wesen oder Messias.

⁸ CG. Jung 1968



Workshop „Rituelles Spiel“ in Melle, 2017

Die dabei angenommenen „Funktionen“ sind keine Rollen, sondern temporäre Verkörperungen und können von anderen Spielern unterschiedlich gesehen und interpretiert werden, scheinbar zufällig auftauchen und wieder verschwinden. Alles ist im Fluss und der stetigen Veränderung ausgesetzt. Transformationen von dem einen in einen anderen Zustand oder in eine neue Figur sind zentraler Bestandteil des Spiels. Chaos geht über in Struktur und Struktur löst sich wieder auf in Chaos. Alles gilt, nichts ist nebensächlich, es gibt weder „falsch“ noch „richtig“.

Das Ganze gleicht einem gespielten Traum, mit dem Unterschied dass alle Spielerinnen zwar in tiefem Kontakt mit ihrem kollektiven Unbewussten, zugleich aber überaus wach und sich im Klaren darüber sind, dass sie spielen. Sie können auch jederzeit aus dem Spiel aussteigen. Und obwohl man es hier mit starken Energien zu tun hat, sind Verletzungen äußerst

selten. Der Theateranthropologe Richard Schechner bemerkt zu dieser Art Trance-Zustand:

In Trance zu sein bedeutet nicht, die Kontrolle oder das Bewußtsein zu verlieren. Die Balinesen sagen, dass ein Tänzer betrügt, der sich in der Trance verletzt. Manchmal ist in der Trance nicht nur der Besessene, sondern auch der Besitzergreifende sichtbar. Jane Belo beschreibt einen balinesischen Pferdetanz, in dem der

«Spieler damit beginnt, ein Steckenpferd zu reiten. Er ist der Reiter. Aber in der Trance identifiziert er sich sehr bald mit dem Pferd. — Er bäumt sich auf, galoppiert herum, stampft und schlägt aus wie ein Pferd, oder richtiger, er ist gleichzeitig das Pferd und sein Reiter. Obwohl er auf einem Steckenpferd sitzt, dienen ihm die eigenen Beine von Anfang an als Pferdebeine» (Belo 1960, S. 213).⁹

Eine besondere Bedeutung hat dabei das zuhören, re-agieren statt agieren, sich vollständig einlassen, ganz wie bei der Roy Hart Stimmarbeit, aber dazu später mehr. Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Schwerin von Krosigk schreibt dazu¹⁰:

„Schweigen und äußere Stille bei der Arbeit ermöglichen dem Schauspieler eine innere Stille, in der das Bewusstsein nicht mehr führend ist, in der der Privatmensch mit seinen Alltagsproblemen zurücktritt.

Der Prozess selbst, obwohl er bis zu einem gewissen Grad von Konzentration, Vertrauen, von Entblößung und fast Verzweiflung über die eigenen Fähigkeiten abhängt, ist nicht dem Willen

⁹ Schechner 1990, S. 142

¹⁰ Schwerin von Krosigk 1986, S. 59

unterworfen" ¹¹ „Agieren - was re-agieren bedeutet - heißt den Prozess nicht führen, sondern ihn in Relation zur persönlichen Erfahrung setzen und sich führen lassen. Der Prozess muss uns erfassen. Man muss in diesen Momenten innerlich passiv, aber äußerlich aktiv sein. Die Formulierung, sich zu „überlassen“ nichts zu tun, ist als Stimulanz gemeint" ¹²

Für diese bestimmte, auf das Theater bezogene Art der Konzentration wählt Grotowski Formulierungen, die sich im orientalischen und mystischen Denken finden, wie „Trance“, „geistige Empfänglichkeit“ oder Haltung der „Demut“¹³.

... Der Schauspieler lernt, seinem Körper zuzuhören statt ihn zu kontrollieren.

Die Grundhaltung für eine Annäherung an diesen, an die eigene Stimme, den Raum, an Mitspieler, Geräusche, Licht, die eigene Angst oder sonst einen „Partner“ ist die des Zuhörens, des Hinsehens, des Fühlens, des Präsentseins im „Hier und Jetzt“, ist die der Bescheidenheit und des Respekts, des Akzeptierens der Gegebenheit in all ihrer Unvollkommenheit. Jedes Demonstrieren und Vortäuschen, jedes Erzwingen, jede Erwartungshaltung verhindert Ehrlichkeit, ebenso das Ausmalen, Nachahmen oder „Schön-Machen“ einer Aktion.

¹¹ Grotowski: *Armes Theater*, S. 15

¹² ebd., S. 231

¹³ Grotowski: *Armes Theater*, S. 35

Die Relativität von Identität – oder: Wer bin ich...?

Es war im Jahr 1991 oder 1992, als ich wieder mal an einem „rituellen Spiel“ bei Heinz Schlage teilnahm, das in einem Tagungshaus in Melle bei Osnabrück stattfand. Wir trainierten, spielten und improvisierten bis zu 12 Stunden am Tag und waren sehr inspiriert. Meine Fähigkeiten zur Hingabe, mich auf diesen aufregenden, aufwühlenden Prozess einzulassen, waren durch das jahrelange Training gewachsen.

Doch was ich in diesen Tagen erlebte, hat mich nachhaltig verändert.

Wir improvisierten im ersten Teil zu Shakespeares Sommernachtstraum¹⁴ und waren erfüllt von der erotisch aufgeladenen Atmosphäre. Ich kann mich noch gut an eine Situation erinnern, als ich während des Spiels eng umschlungen mit einem anderen Mann „Liebe machte“. Ich war verwirrt: War das wirklich ich? Was hatte da von mir Besitz ergriffen? So hatte ich mich bisher noch nicht erlebt.

Auch im zweiten Teil des Workshops näherten wir uns einem literarischen Text: Dem ehemaligen Skandalstück „Gerettet“ von Edward Bond¹⁵. Die Handlung spielt in einem Unterschichtsmilieu der 68er Jahre in London, ist erfüllt von Langeweile, Sinnlosigkeit, sexuellem Missbrauch und Gewalt – starker Tobak! In der Schlüsselszene des Stücks wird das Baby von „Pam“, einer der Hauptdarstellerinnen, aus Langeweile gequält und misshandelt, am Ende sogar getötet.

Nachdem wir uns durch die Texte und Brainstormings eingestimmt und körperlich seelisch vorbereitet hatten, begann das Spiel – die freie Improvisation. Jetzt manifestierte sich im Raum, was in dem Stück angelegt war. Vereinzelung, Depression und Aggression waren ein großes Thema. In einer Situation erlebte ich mich, wie ich mit Hilfe anderer

¹⁴ Shakespeare 1964

¹⁵ Edward Bond 1971

Spieler/innen eine Frau vergewaltigte. Und obwohl das nur „Spiel“ war, hatte ich diese Grenze zuvor noch niemals überschritten. Heinz ermutigte mich, weiterzugehen, dranzubleiben, rief etwas wie „Gut Lutz“ oder „Folge deinen Impulsen!“.

Ich folgte meinen Impulsen und blieb dran, lebte diese Gewaltphantasie gemeinsam mit den anderen aus bis sie sich später in etwas anderes transformierte.

Später war ich sehr aufgewühlt, schockiert, wollte als erstes wissen, wie es meiner Mitspielerin ergangen war, die ja die Funktion des Opfers übernommen hatte. „Gut“ sagte sie. „Hat Spaß gemacht. War ja nur Spiel“.

Offenbar war auf dieser Ebene tatsächlich alles in Ordnung, ich hatte niemanden verletzt. Aber war das wirklich ich? Es hatte sich so echt angefühlt, als wären diese Kräfte auch in mir. Genau so echt wie die Situation, in der ich in der vorangegangenen Improvisation Liebe mit einem Mann gemacht hatte.

Wer bin ich? Wenn ich im Spiel diese Dinge erlebte, diese Kräfte von mir Besitz ergriffen, könnte ich dann nicht auch im Leben ein ganz anderer sein?

Wenn ich in meinem bisherigen Leben andere Menschen getroffen hätte, in einem anderen Umfeld aufgewachsen wäre, wer wäre ich dann jetzt? Fragen, die mich nachhaltig verunsicherten, auf die ich keine Antwort bekam.

Vielleicht ist es tatsächlich Zufall, dass ich heute der bin, der ich bin?!

Und ich begann tiefer zu verstehen, wie machtvoll gruppensdynamische Prozesse sein können, im Spiel so wie im Leben.

Auch in der Roy Hart Arbeit können Situationen entstehen, welche die Spieler*innen in ihrer Identität zutiefst verunsichern: Wenn eine starke Kraft durchbricht, vielleicht genährt durch einen Archetypus, der sich die Schüler*innen zuvor nicht bewusst gewesen sind. Das können, wie in dem von mir erlebten Fall, Kräfte und Bilder voller Gewalt und Zerstörung sein, animalische Kräfte, ungezügelter Sexualität oder auch Stimmen und archetypische Bilder des anderen Geschlechts. Kräfte, die im „Schatten“ lagen und welche der/die Schüler*in zuvor nicht als zu sich zugehörig gesehen hatte. Doch das Ausagieren dieser Stimmen und Kräfte verändern das Selbstbild.

Jenny Jones, eine wichtige Schülerin Wolfsohns, konnte nach Jahren der Stimmbefreiung alle Stimmen von Mozarts Zauberflöte singen, vom tiefsten Bass bis zum höchsten Sopran.

War sie nun ein Mann oder eine Frau? Körperlich sicher eine Frau. Auf die Stimme bezogen ist das allerdings nicht so eindeutig zu beantworten.

Dass sich die Frage „wer bin ich?“ im Zuge der Entdeckung von Stimmen, Kräften und Bildern, die zuvor im Unbewussten verborgen lagen immer wieder neu stellen kann, liegt somit auf der Hand.

Nenne mich bei meinem wahren Namen

Thich Nhat Hanh

Sage nicht, dass ich morgen fortgehe
denn ich treffe doch heute erst ein.

Sieh mich an: Ich finde mich in jeder Sekunde ein,
bin die Knospe am Frühlingszweig,
bin ein winziger Vogel, der noch zarte Flügel hat
und in seinem neuen Nest zu singen lernt,
bin die Raupe im Blütenkelch,
bin das Juwel das sich im Stein verbirgt.
Auch jetzt noch finde ich mich ein, um zu lachen und zu weinen,
um zu fürchten und zu hoffen -
die Schläge meines Herzens sind die Geburten und Tode
all dessen, was lebt.

Ich bin die Libelle, die nach ihrer Metamorphose
dem Wasser entsteigt.
Und ich bin der Vogel, der im Erwachen des Frühlings
zur Stelle ist, um die Libelle zu verspeisen.
Ich bin der Frosch, der sich im klaren Wasser
des Teiches tummelt.
Und ich bin die Ringelnatter, die sich lautlos anschleicht
und am Frosche sättigt.
Ich bin das Kind in Uganda, das nur noch aus
Haut und Knochen besteht -
meine Beine sind dünn wie Bambusstäbe.

Und ich bin der Waffenhändler, der seine todbringenden
Waffen an Uganda verkauft.
Ich bin das zwölfjährige Mädchen in einem Flüchtlingsboot,
das sich ins Meer stürzt, nachdem es von einem
Seeräuber vergewaltigt wurde.
Und ich bin der Seeräuber, dessen Herz noch nicht fähig ist,
zu verstehen und zu lieben.

Meine Freude ist wie der Frühling -

ihre Wärme läßt Blumen in meinen Händen erblühen.

Mein Schmerz ist wie ein Fluß voller Tränen -

all seine Fülle ergießt sich in die vier Ozeane.

Sprich mich bitte mit meinem richtigen Namen an, damit ich
all meine Schreie und zugleich all mein Lachen hören kann,
dami ich erkennen kann, daß meine Freude und mein Schmerz
ein und dasselbe sind.

Sprich mich bitte mit meinem richtigen Namen an, damit ich
erwachen kann,
damit die Pforte meines Herzens offen bleibt –

die Pforte allen Mitgefühls.

Thich Nath Hanh¹⁶

¹⁶ Thich Nhat Hanh 2012

Roy Hart Voice Work – mein Weg nach Innen

Wer sich eine Weile mit der Stimmarbeit nach Roy Hart beschäftigt wird erkennen, dass vieles von dem was ich im rituellen Spiel erlebte, auch in dieser Arbeit erfahren werden kann. Dennoch gibt es große Unterschiede:

Wie zuvor beschrieben, steht im Ritualen Spiel die Hingabe an die nicht willentlich gesteuerten Impulse des Körpers im Vordergrund, in der Roy Hart Arbeit geht es vor allen Dingen um die - verkörperte und beseelte - Stimme.

Das rituelle Spiel ist eine kollektive Improvisationsform und kann nur in der Gruppe betrieben werden. Die Roy Hart Stimmarbeit kann zwar auch in der Gruppe betrieben werden, hat aber einen viel stärkeren Fokus auf den Einzelnen: Wie kann der Spieler, Sänger, Schüler sich befreien, wie kann er all dem was in ihm lebt eine Stimme geben, welche Aspekte seiner Persönlichkeit liegen noch im Verborgenen und können über die Stimme ans Licht geholt und integriert werden? Und wie kann ihm diese Arbeit helfen, daraus Kunst zu machen – sei es in Schauspiel, Gesang oder Performance?

So hat im Besonderen die Einzelarbeit am Klavier und die Arbeitsbeziehung zu einem Lehrer eine herausgehobene Bedeutung.

Zwischendurch bemerkt: Ich möchte hier nicht behaupten, dass ich „weiß“ was die Roy Hart Arbeit ist. Ich kann nur davon schreiben, wie ich sie sehe und erlebe, und was ich über sie von den vielen Lehrer/innen, mit denen ich in den letzten 15 Jahren arbeiten durfte, gelernt habe.

Mich hat diese Arbeit weiter nach innen geführt, hat mir gezeigt, welche Kräfte in mir stecken, in welchen Bereichen ich mich blockiert fühle und was in mir nach Ausdruck verlangt. Sie hat mir die Wut in mir gezeigt, meine Trauer, Angst und Verzweiflung, aber auch meine Liebe, meine Sinnlichkeit, Zärtlichkeit und Spiritualität. Infantile, männliche wie

weibliche Kräfte – die Roy Hart Arbeit war und ist für mich auch ein aufregendes Abenteuer der Selbstentdeckung.

Im rituellen Spiel kann ich noch ausweichen, etwas anderes spielen wenn es mir zu unangenehm wird. In der Roy Hart Arbeit werde ich unweigerlich auch mit schwierigen, schwer zugänglichen Bereichen meines Inneren oder meines Ausdrucks konfrontiert. Vor allen Dingen in der Einzelarbeit kann ich meinen „Schatten“ kaum entgehen.

„Verlasse deine Komfort-Zone“ haben Carol Mendelsson, Edda Heeg und Saul Ryan in meiner Ausbildungsgruppe immer wieder zu uns gesagt.

Schon Alfred Wolfsohn wurde nicht müde zu betonen, wie wichtig es ist, auch seine „dunkle Seite“ anzuschauen und zu integrieren. In einer Reflexion über Ludwig van Beethoven sagt er:

„So muss meiner Meinung nach das Wissen Beethovens um sein Böses, Negatives umgekehrt das Beste, Positivste in ihm, in seiner Musik, erzeugt haben. Das Urprinzip alles Schöpferischen spielt die entscheidendste Rolle: Umformung des Dunkels in Licht. Auf der höchsten Ebene der Ideenkreise um das Göttliche kann dieses Urprinzip alles Schöpferischen buchstäblich erfasst werden: "Es werde Licht." Ohne das Chaos keine Ordnung, ohne das Unvollkommene kein Vollkommenes, ohne die Finsternis keine Helligkeit.“¹⁷

In seinem zentralen Werk „Orpheus oder der Weg zu einer Maske“ schreibt er:

... da ich bei der Betrachtung von mir als Menschen schon früh auf den Gedanken kam, mir nicht einbilden zu wollen, ein ätherisches Lichtwesen zu sein, sondern darauf zu sinnen, wie der Einklang meiner niederen animalischen Funktionen mit den höheren zu

¹⁷ Wolfsohn 1960, S. 19

bewerkstelligen sei. ... In diesem Bewegungsfluss der Musik ist der Lebensstrom enthalten, das ist die Macht und das Geheimnis der Musik, die in der Gestalt des Orpheus, als er auf der Suche nach seiner Seele in die Unterwelt kam, selbst den Herrscher des Todes überwand, der von den Tönen Orpheus bewegt wurde. ... Die Musik ist nicht gut und nicht böse, sie ist nicht moralisch und nicht unmoralisch. Sie repräsentiert das Gesetz des Lebens, das nur die eine Forderung stellt, dass das, was geschaffen ist und lebt, sich entfalten soll zur Blüte, dass es vor seinem natürlichen Ablauf nicht getötet werden darf, dass jeder Mensch, der lebt, zu seinem Leben "Ja" sagt.“¹⁸

Den Satz „Alles gilt, nichts ist nebensächlich“ hatte ich weiter oben als eines der Grundprinzipien des rituellen Spiels postuliert. In Ähnlicher Form findet sich der Gedanke auch in den Schriften von Alfred Wolfsohn und der Roy Hart Stimmarbeit wieder: Nicht zu unterscheiden zwischen gut und schlecht, erwünscht oder unerwünscht – sondern alles annehmen was entsteht, seien es dunkle oder helle Töne, klare oder gebrochene, animalische, menschliche oder übermenschliche. Das Gleiche gilt für auftauchende Gefühle, Bilder oder Gedanken.

Alles ist interessant, wenn es Energie in sich trägt und uns inspiriert.

Nach den vielen Jahren der Roy Hart Stimmarbeit, die ich bis jetzt praktiziert habe, sei es in Workshops, den pädagogischen Trainings, in den Einzelstunden mit meinem Lehrer und Mentor Ralf Peters oder anderen, erscheint mir das Singen und Tönen wie eine schrittweise Belebung meiner Selbst. Ich singe, wachse und erwache, Schritt für Schritt, Moment für Moment.

Fast immer wenn ich neue Stimmen an und in mir entdecke sind diese mit meinem Körper und inneren Bildern verbunden, die mal als Landschaften,

¹⁸ Alfred Wolfsohn: Orpheus oder Der Weg zu einer Maske, S. 117

Situationen oder auch als innere Persönlichkeiten in Erscheinung treten.

Manchmal sind diese Bilder und Kräfte von archetypischer Natur, ein anderes Mal entstammen sie meiner Biografie, häufig geschieht auch beides zugleich.

In der Öffnung meiner Kopf- und Brustresonanzen beispielsweise (im Roy Hart Kontext die Bereiche von „Viola“ und „Violine“) entdeckte ich Welten voller Liebe und Zärtlichkeit wie auch Aspekte meiner Weiblichkeit (Anima -Figuren unterschiedlichster Art), den Helden-Tenor und den jungen Wilden. Wende ich mich den tieferen, dunkleren Stimmbereichen zu, die mit Resonanzen im Becken einhergehen (im Roy Hart Kontext der Bereich des „Cellos“), finden sich dort machtvolle Kräfte und Bilder von Männlichkeit, Furcht, Aggression und Sexualität, einhergehend mit archaischen Bildern oder Erinnerungen an meinen gewalttätigen Vater, unter dem ich in meiner Kindheit sehr gelitten habe.

Weitere Analogien der Roy Hart Stimmarbeit zum „Rituellen Spiel“

Auch in der Roy Hart Arbeit geht es um Hingabe, darum sich zu öffnen und zulassen vom dem was „entstehen will“.

Schwerin von Krosigsk und Schechners Beschreibungen des besonderen Zustands, den Grotowski und andere anstrebten um in den Spielfluss zu kommen (sie nannten ihn „Trance“, „geistige Empfänglichkeit“ oder Haltung der „Demut“ (vgl. S. 13ff) spielt auch bei der Stimmarbeit nach Roy Hart eine große Rolle.

In Einzelstunden ist man häufig in diesem außergewöhnlichen Zustand der Selbstvergessenheit, auch in den Ateliers der Workshops wird dieser Zustand angestrebt. Immer wieder geht es darum, das „Wollen“ loszulassen und dem zu folgen, was von allein geschieht.

Besonders hilfreich dafür ist auch das „Hören“ auf die eigene Stimme und die der Mitspieler, das Wahrnehmen von körperlichen Empfindungen und Impulsen und die Zuwendung zu inneren Bildern.

Der Lehrer oder Begleiter muss besonders gut zuhören, und wird häufig in dem Moment eingreifen, wenn sich etwas Interessantes ereignet – sich z.B. eine besondere Stimme bei einem der Schüler*innen zeigt, die er zuvor noch nicht gehört hat, oder wenn er eine starke Ergriffenheit der des/der Schülerin bei einer bestimmten Stimme wahrnimmt. Hier ist seine Aufgabe, den/die Schüler*in zu ermutigen, diesem Pfad zu folgen und mit dem zu gehen, was dann geschieht.

Als Beispiel möchte ich eine Einzel-Stunde mit einem Studierenden an der Accademia dell Arte in Arezzo¹⁹ anführen, wo ich im Jahr 2016 eine Hospitanz gemacht habe:

Gilberto²⁰ war ein talentierter, außerordentlich durchtrainierter junger Mann Mitte Zwanzig. Als Master-Student an der Accademia begann er schon morgens um 8 Uhr (Stunden vor Beginn) mit freiwilligem Kraft- und Ausdauertraining, um sich physisch und mental auf den Tag vorzubereiten. Man konnte deutlich seinen Ehrgeiz spüren, ein guter Schauspieler werden zu wollen. Mir gefiel es, dass er sich der Arbeit so hingab, dass er so viel wollte, dennoch wirkte er für mich ziemlich angespannt.

Nach einigen Experimenten in mittleren und höheren Stimmbereichen, bei denen er sich sicher fühlte und sich immer mehr gehen lassen konnte, kamen wir im Bereich der tieferen Stimme allmählich in unsichereres Terrain. Erst wirkte Gilberto ziemlich blockiert, also half ich ihm sich zu entspannen, alles „Erreichen Wollen“ und „Können müssen“ loszulassen und erstmal nur seinem Atem zu folgen. Nachdem er Vertrauen gefasst hatte, öffnete sich plötzlich ein lauter Schrei und eine unbändige, zuvor unterdrückte Energie kam zum Vorschein. Er folgte dieser Energie noch eine ganze Weile, und meist gebrochene, mal tiefe, mal höhere Töne und Tonfolgen erfüllten den Raum. Ich ließ ihn improvisieren und begleitete ihn vorsichtig auf dem Klavier. Nach einer Weile fand er eine versöhnliche Melodie, die ihn wieder zu beruhigen schien bis er irgendwann genug hatte, wieder leiser wurde und schließlich verstummte.

Er brauchte eine ganze Weile um „zurück“ zu kommen. Im Nachgespräch erzählte er mir, dass er beim Singen und Tönen an seinen Vater gedacht hatte, mit dem er eine schwierige Beziehung gehabt hatte. Offenbar gab

¹⁹ Accademia Dell'Arte - European Theatre, Vocal Arts and Dance, Master Studies in Physical Theatre.

²⁰ Name geändert

es mit ihm starke Konflikte, die ihm selber nur zum Teil bewusst waren und die er immer wieder zur Seite gedrängt hatte. Die Folge war ein permanentes Getrieben sein und eine starke Anspannung in Körper und Stimme. Jetzt in der Stimmarbeit hatte sich etwas gelöst und er konnte sich entspannen. Er wusste nun, welchem Weg er weiter folgen musste. Auch seine Stimme wirkte viel ruhiger und mehr mit seinem Körper verbunden.

Sicher hat diese Stunde noch eine ganze Weile in ihm nachgewirkt, und ich fand es schade, dass ich ihn nicht weiter begleiten konnte. Zum Glück wusste ich, dass er bei seinem Lehrer Kevin Crawford, der der Stunde als Supervisor beigewohnt hatte, in sehr guten Händen war.

Der Schlüssel zu dieser Öffnung waren Geduld, Vertrauen, Entspannung, Mut zur Hingabe an das was sich zeigt und das Aufgeben jeglichen „Erreichen Wollens“.

Ähnliches habe ich immer wieder erlebt, sei es bei mir selbst oder in der Arbeit mit meinen Schüler/innen. Wenn ich als Lehrer, Begleiter, Piano-Spieler genau hinhöre, zeigen sich nach einer Weile Töne oder Melodien, die eine besondere Resonanz haben und bislang verborgenes erahnen lassen. Oft ist das dem oder der Schüler/in selber gar nicht bewusst. Ermutige ich sie/ihn, diesem Sound oder dieser Melodie zu folgen und durch diese „Tür“ in unbekanntes Land zu gehen, kann etwas völlig Neues geschehen.

Zur Erinnerung: Grotowski schrieb ²¹ „*Agieren - was re-agieren bedeutet - heißt den Prozess nicht führen, sondern ihn in Relation zur persönlichen Erfahrung setzen und sich führen lassen. Der Prozess muss uns erfassen*“

Das „sich führen lassen“ hat sowohl im Ritualen Spiel wie in der Roy Hart Stimmarbeit eine große Bedeutung, wie ich schon mehrfach erwähnte.

²¹ Grotowski: Armes Theater, S. 15

Nicht kontrollieren wollen, nicht zensieren, es nicht anders haben wollen, mich nicht beurteilen. Sondern genau mit dem gehen, was gerade entsteht. Diese vollständige Akzeptanz meiner Selbst und meines körperlich/stimmlichen Ausdrucks ist für viele Menschen, mich eingeschlossen, eine große Herausforderung. Aber es lohnt sich sehr, das zu erlernen.

Es gibt noch zahlreiche weitere Ähnlichkeiten zwischen den beiden Arbeitsformen, deshalb fühlte ich mich in der Roy Hart Arbeit schon seit Anbeginn „zu Hause“.

In der Arbeit mit dem Körper gibt es allerdings Unterschiede. Der Körper ist in der Roy Hart Arbeit vor allen Dingen das „Gefäß“ für die Stimme, in Warm Ups öffnet man die verschiedenen Resonanzräume für die anschließenden Experimente in den Ateliers, in der Kleingruppen- und Einzelarbeit.

Im Ritualen Spiel wurden wir stets dazu animiert, uns dem Körper hinzugeben, keinen Widerstand zu leisten und seinen Impulsen zu folgen. Die Stimme läuft mit oder sie tut es nicht.

In der Roy Hart Arbeit sieht man das anders. Ich kann mich gut an eine Einzelstunde mit Marianne Le Tron erinnern, die ich vor vielen Jahren bei ihr belegte und bei der sie mich dazu aufforderte, meinen kompletten Ausdruck in die Stimme zu legen und meine körperlichen Bewegungen einzuschränken. Am Ende sollte ich einfach nur da stehen, singen und tönen. Das war erst sehr befremdlich für mich, schien es mir in meiner gelernten „Körpertheater-Logik“ eine Aufforderung zu sein, meine Impulse zu unterdrücken.

Ich brauchte eine ganze Weile um zu verstehen, dass das „Halten“ der Energie und die Fokussierung auf die Stimme äußerst sinnvoll und sogar notwendig sein kann, um tiefer zu gehen und Neues zu erfahren.

Das körperliche Ausagieren kann in manchen Fällen eine Flucht vor dem sein, was sich ereignen will. Wie hatten meine Lehrer/innen des Öfteren gesagt? „Verlasse immer deine Komfort-Zone!“.

Für mich war aber Bewegung und der körperliche Ausdruck zur Komfort-Zone geworden - und es hat mich weitergebracht, das öfter mal zu unterlassen, und mich stärker auf meine Stimme zu fokussieren.

Deshalb war Ralf Peters auch ein so ein guter Lehrer für mich. Er hat mir aufmerksam und emphatisch zugehört und mich immer wieder dazu ermutigt, meiner eigenen Stimme zu lauschen. Der Körper wurde nicht ignoriert, aber auch nicht zu wichtig genommen: Für mich eine Verkehrung der Vorzeichen, die zu diesem Zeitpunkt notwendig war.

Seine Begeisterung für alle Feinheiten und kleinen Veränderungen, die er bei meinen stimmlichen Äußerungen wahrgenommen hat, seine vielen Fragen und die Suche nach Phantasien und Bildern hat sich mehr und mehr auf mich übertragen. Bei Ralf habe ich viel besser gelernt zu „hören“ und allem was ich dabei begegne meine Aufmerksamkeit zu schenken.

In meiner eigenen Einzel-Arbeit mit Student*innen variere ich die beiden Ansätze. Sehr bewegungsgewohnte Schüler*innen fordere auch ich häufig dazu auf, sich mehr der Stimme zuzuwenden und ihre Bewegung einzuschränken.

Andere Schüler*innen, die im Körper blockiert wirken setze ich erst mal richtig in Bewegung, fordere sie auf, ihre Kontrolle zu lockern bevor ich mit ihnen an der Stimme arbeite. Ich bin froh und dankbar, dass ich beide Wege kenne und habe große Freude daran, mit ihnen zu experimentieren.

Wie eine Synthese der beiden Ansätze aussehen könnte

Was ich an der Roy Hart Arbeit sehr schätze, ist ihre Hinwendung zu den persönlichen Entwicklungsprozessen der Studierenden.

Und es geht immer weiter, das persönliche Wachstum und die Entwicklung der Stimme sind niemals zu Ende. Auch nach vielen Jahren der Praxis gibt es immer wieder Neues Auszuprobieren, und natürlich wachsen durch jede neue stimmliche Errungenschaft auch die Möglichkeiten, damit Kunst zu erschaffen:

Sei es in der Performance, in der ich mit allem was ich „freigelegt“ habe, spielen und experimentieren kann. Im Gesang werde ich möglicherweise präsenter, nahbarer und profitiere von der Öffnung meiner Resonanzräume. Im Schauspiel habe ich z.B. in der Figurenarbeit ganz neue Möglichkeiten meine Stimme einzusetzen.

Schon seit Jahren versuche ich, das Rituelle Spiel und die Roy Hart Arbeit zusammenzubringen.

In der Einzelarbeit ist mir das schon ganz gut gelungen, wie ich finde, zumindest was die Prinzipien betrifft. In der Arbeit mit Gruppen bin ich noch auf der Suche.

Was ich am Rituellen Spiel sehr schätze, ist die Zuwendung zum „Feld“: Dass alle Spieler/innen gemeinsam spielen und sowohl mit- als auch aufeinander wirken. Ob sie nun aktiv oder passiv sind, alles wirkt, zu jeder Zeit.

Das Feld symbolisiert für mich auch die Gesellschaft, wenn nicht gar den Kosmos, sodass das Rituelle Spiel auch eine starke spirituelle Dimension hat und weit über das „Ich“ hinaus weist ohne es zu negieren.

Praktisch gesehen ist die Verbindung der Ansätze aber vor allen Dingen ein organisatorisches Problem: Ob ich nun einen Workshop in Rituellem

Spiel oder in Roy Hart Voice Work gebe, stets braucht es diverse Schritte der Vorbereitung und Einstimmung, um in die erwünschte „Selbstvergessenheit“ zu kommen, in der sich Neues ereignen kann. Vorbereitende Schritte, die sich nicht widersprechen, aber zum Teil voneinander unterscheiden.

So braucht man sehr viel Zeit, sodass eine Synthese der beiden Arbeitsformen an einem Wochenend-Workshop wohl kaum zu schaffen ist. Aber das soll ja kein Hinderungsgrund sein: Im Winter diesen Jahres möchte ich mit der Dansexpressie- und Roy Hart Lehrerin Zwaantje de Vries einen 5-Tage-Kurs ausprobieren mit eben dieser Zielsetzung.

Wenn ich einen Roy Hart Workshop leite, möchte ich mehr von diesem Kollektiv- oder Feldbewusstsein einfließen lassen. Die konkrete Arbeit mit einem Mythos, wie ich sie vom Rituellen Spiel kenne, möchte ich auch in dieser Arbeit weiter erproben und dabei methodisch einiges miteinander verbinden.

Und im Rituellen Spiel möchte ich einen stärkeren Fokus auf die Stimmarbeit legen, meinen Roy Hart Hintergrund noch mehr einfließen lassen. Ich kann mir vorstellen, dass die dann entstehenden kollektiven Improvisationen und Bilder dadurch gewinnen können und sich die Vielfalt der spielerisch-stimmlichen Möglichkeiten erhöht.

Und bei aller Hinwendung zum „Kollektiv“ möchte ich auch die Stärken der Roy Hart Arbeit nutzen, die die Spieler*innen darin unterstützt, sich stimmlich und persönlich weiterzuentwickeln und zu befreien.

Es ist ein großes Glück für mich, dass ich schon eine ganze Weile mit einer kleinen Gruppe passionierter Menschen arbeiten darf, die mir seit vielen Jahren treu sind an beiden Ansätzen interessiert sind. Die meisten von Ihnen sind Amateure und im normalen Leben Gärtner, Sozialarbeiter oder Töpfer. Mit ihnen habe ich schon sehr viel ausprobiert, was mich dazu ermutigt mit meinen Experimenten fortzufahren.

Und ich möchte weiter an der Synthese dieser beiden Welten arbeiten.
Sie sind für mich wie zwei Herzen die in meiner Brust schlagen, oder in
einem anderen Bild wie meine zwei Kinder, die ich auf gleiche Weise
schätzen und lieben gelernt habe.

Literaturverzeichnis

Bond, Edward	Gerettet / Die Hochzeit des Papstes. Zwei Stücke. Suhrkamp Verlag 1971
Braggins, Sheila	The Mistery Behind the Voice. Leicestershire 2012
Brunner, Hellmut	Altägyptische Weisheit. Lehren für das Leben, Zürich und München, 1988
Grotowski, Jerzy	Für ein Armes Theater, Berlin 1994
Jung, C.G.	Der Mensch und seine Symbole. Walter-Verlag 1968
Schechner, Richard	Theateranthropologie – Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Hamburg 1990
Schwerin von Krosigk, Barbara	Der nackte Schauspieler - Die Entwicklung der Theatertheorie Jerzy Grotowskis. Berlin 1986
Shakespeare, William	Ein Sommernachtstraum. S. Fischer Verlag 1964
Thich Nhat Hanh	Nenne mich bei meinem wahren Namen. Ausgewählte Gedichte. Knaur MensSana HC 2010
Wolfsohn, Alfred	Biografie einer Idee. Unveröffentlichtes Typoskript, Jüdisches Museum Berlin. 32 S., ca. 1956.
Wolfsohn, Alfred	Orpheus oder Der Weg zu einer Maske, Unveröffentlichtes Typoskript, 120 S., 1936–1938.
Wolfsohn, Alfred	Das Problem der Grenze: ein Beitrag zur Geistesgeschichte unserer Zeit, unveröffentlichtes Typoskript, 36 S., ca. 1960.