

Oliver Mannel

Dunkles zu sagen

Traumsprecken als pädagogische Praxis im Schauspiel

Schriftliche Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades PhD
Kunstuniversität Linz
In Kooperation mit dem Doktoratsprogramm der Zürcher Hochschule
der Künste

Supervision:
Prof. Anton Rey
Prof. Dr. Thomas Macho

Zürich, Juni 2025

Die Erschöpfung der MODERNE: dass man heute ziemlich gut weiss, was die Menschen denken und fühlen, was in ihnen vorgeht. Das haben 120 Jahre innerer Monolog und Seelenerforschung bewirkt. Wo liegt dann das Rätsel heute? Im Zwischen den Menschen, im Du-Bezug? In der Gesellschaft? Schwierig.

Rainald Goetz, wrong

Denn gerade die Erregung darüber, dass man dies geträumt und nicht ausgedacht hat, drängt den Träumer am entscheidensten zur Mitteilung; wir messen dem Traum die Wichtigkeit eines Zeugen bei, seiner einfältigen Erzählung schenken wir oft mehr Glauben als der bewussten Aussage eines Denkers.

Paula Ludwig, Träume

Inhaltsverzeichnis

Abstract	1
1. Einleitung	2
1.1 Ein ganz besonderes Sprechen	2
1.2 Aischylos' Trick: Der erzählte Traum als theatralische Urszene und gemeinsamer Spür-Raum	3
1.3 Der Traum als Erfahrung, die verbalisiert werden möchte	6
1.4 Traumsprechen erforschen	7
1.4.1 Zum Forschungsstand: Traumsprechen in der Sprech- und Schauspielpädagogik ...	7
Der Nachtraum als Schlüssel zur Persönlichkeit: Roy Hart.....	9
Janet Sonenberg: Traumarbeit als Rollenarbeit.....	10
Tagträume als Mittel der Textrecherche bei Kristin Linklater	12
Träume verkörpern: Jon Lipsky	13
Ilona Krawczyk und Ben Spatz: Der Traum als Metapher für produktive glitches	15
Zusammenfassung des Forschungsstandes	17
1.4.2 Forschungsantrieb: Traumsprechen als Begehren und Bedürfnis nach Kommunikation	19
1.4.3 Forschungsfragen, Forschungsmethodik und Forschungskontext	21
1.5 Wie diese Arbeit aufgebaut ist	25
2. Annäherungen an das Traumsprechen	29
2.1 Scheitern und Körperlichkeit des Traumsprechens in Shakespeares «Sommernachtstraum»	30
2.2 Die Körperlichkeit des Träumens und des Traumdenkens: Jean-Luc Nancy und Matthew Fuller	33
2.3 Den Traumkörper spüren. Ein Try-Out in Helsinki.....	36
2.4 Durch andere Körper zum Körper des Traums: Traumsprechversuche auf Stromboli	39
2.5 Erste Zusammenfassung und weitere Fragen. Die Fraglosigkeit der Gegebenheit des Traums	48
3. Theoretischer Exkurs	52
3.1 Einstieg in den theoretischen Exkurs. Der Umgang mit dem Text	52
3.2 Die Quelle der Gedanken erspüren: Claire Petitmengins mikrophenomenologische Untersuchungen	56
3.3 Tastend sprechen. Donata Schoellers Konzept der tentativen Sprechakte.....	60
3.4 Die leiblich-räumliche Dimension des Sprechens und des Noch-Nicht-Bewussten in der Phänomenologie von Thomas Fuchs.	64
3.5 Mit dem Körper Träume verstehen. Eugene Gendlins Praxen des Focusing und Thinking at the Edge	74
3.6 Träume als hyperreale Erfahrung und narrative Kraft. Konsequenzen aus Murat Ates' Traumphenomenologie	84

3.7 Zusammenfassung des theoretischen Exkurses. Die Definition des Tentakulären Sprechens. Traumsprechen als aktive Neu-Imagination des Traums.....	88
4. Traumsprechen im Probenkontext. Ein Praxisbeispiel aus Zürich	94
4.1 Erneute Vorbemerkungen zur Methodik	94
4.2_ KOPF. Der Schwung des Traumes.....	98
4.3_ TENTAKEL. Das Material. Nastassja Martins «An das Wilde glauben»	101
4.4_ TENTAKEL. Körper-Sprech-Tentakeln. Kristin Linklaters «Sound and Movement»-Methode	103
4.5_ TENTAKEL. Tagträumen als Praxis der Texterarbeitung	108
4.6_ TENTAKEL. Träume erzählen. Den anderen und den Träumen begegnen	115
4.6.1 Exkurs: Ewenische Traumpraxis. Kollektives Denken und Kommunizieren	115
4.6.2 Pragmatik des Träume-Teilens	119
Checkin-In.....	120
Traumkommunikation — Weiterführende Techniken des Traumerzählens bei Ullman, Taylor und Shainberg. Traumöffnen und Textöffnen.....	123
4.7_ TENTAKEL. Körperarbeit, Grenzerfahrungen, Um-Ordnungen.....	131
4.7.1 Einige theoretische Vorbemerkungen.....	131
4.7.2 Pragmatik der Körperarbeit, Grenzerfahrungen und Um-Ordnungen	134
Draussen sprechen. Outsidesessions und Rêverie	134
Nachts sprechen. Inkubation und Nachtgespräch	137
Unterstützende Körperarbeit. Rangeln, Tragen, Kämpfen. Vogelschwärme	138
Um-Ordnungen: Reverse-Technik. Wörterlisten	141
4.8 Zusammenfassung: Traumsprechen als empathische Weltverbundenheit. Überlegungen zu einer Theorie des Traumsprechens: die vier Ordnungen des Tentakulären Sprechens.....	145
5. Vom Traum zum Text.....	155
5.1 Im Traum sein – im Text sein.....	155
5.2 Traum-Raum- und Sprech-Raum als theatralische Räume	157
5.2.1 Der Raum des Traums	159
5.2.2 Der Sprech-Raum beim Traumsprechen.....	161
5.2.3 Der Text-Raum	162
5.3 Das Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice».....	164
5.3.1 Dunkles zu sagen – Vom Embodied Partner Dream zum Embodied Partner Text... 166	
Exkurs: «Ich seh’ viel mehr, mach ich die Augen zu». Sprechen hinter geschlossenen Lidern.....	167
Die Übung «Embodied Partner Text»	170
5.4 Zusammenfassung. Der Text als Traum	175
6. Abschluss. Für eine Sprechpädagogik des Träumens	179

6.1 Das ganz besondere Sprechen weiter erforschen. Desiderate aus dieser Arbeit.....	179
6.2 Warum überhaupt Traumsprechen? Didaktische Überlegungen	181
6.3 Schlussgedanken. Traumsprechen zwischen Technik und Magie.....	184
7. Epilog	188
8. Literatur.....	189
Anhang: Übungen zum Traumsprechen.....	199
Hinweis zu den Videos	200
Danksagung	201

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht den gesprochenen Traum und seine praktische Relevanz für die Pädagogik des Sprechens im Schauspiel. Ausgehend von der alltäglichen Beobachtung, dass das Erzählen eines Traums zu sprecherischen Qualitäten führt, die auch für die Bühne und den sprecherischen Umgang mit dem Text bedeutsam sein können, sowie von der Tatsache, dass das Traumerzählen als Theatermoment seit jeher genutzt wurde, wird die Leitaussage formuliert: Traumsprechen ist ein ganz besonderes Sprechen.

Nach einem Überblick über den Forschungsstand der sprech- und schauspielpädagogischen Ansätze zur Arbeit mit Träumen wird anhand praktischer Try-Outs und theoretischer Überlegungen (u.a. literarischer und essayistischer Texte von Jean-Luc Nancy, Matthew Fuller und Olga Tokarczuk, sprachphilosophischer Untersuchungen von Donata Schoeller, Eugene Gendlin, George Lakoff und Mark Johnson und phänomenologischer Betrachtungen von Murat Ates, Thomas Fuchs und Claire Petitmengin) die Besonderheit des Traumsprechens genauer definiert als: Rückgriff auf hyperreale Erfahrungen, Bedeutungsverdacht, Überwindung gewohnter Sprechmuster, performative Qualität der Wortfindung und empathische Weltverbundenheit.

Weitere Einblicke in die Try-Outs (die durch kurze Videosequenzen und Transkriptionen ergänzend dokumentiert werden) stellen die Entwicklung einer Vielzahl von sprechpädagogischen Arbeitsansätzen zum Traumsprechen dar, kontextualisieren diese innerhalb der Sprechpädagogik (v.a. in Bezug auf Julia Kieslers Begriff des «Performativen Umgangs mit dem Text») und zeigen Verknüpfungen zu aktuellen anthropologischen (u.a. von Nastassja Martin und Matthew Spellberg) und postökologischen Überlegungen (u.a. von Donna Haraway) auf. Mit Bezug zu Donna Haraway, Thomas Fuchs und Donata Schoeller wird der Arbeitsbegriff des *Tentakulären Sprechens* sowohl methodisch als auch didaktisch entfaltet.

Die abschliessenden Überlegungen stellen die Arbeit in Relation zu kulturkritischen Überlegungen (u.a. von Jonathan Crary) und eröffnen (mit Bezug auf Federico Campagnas «Technic and Magic») eine weiterführende didaktische Perspektive auf das Traumsprechen.

Der Arbeit sind ein Anhang mit einer Übungssammlung sowie eine DVD mit kurzen Videosequenzen beigelegt. Die Videosequenzen stellen keine eigenständige künstlerische Arbeit dar, sondern dienen der Veranschaulichung der Praxis des Traumsprechens.

1. Einleitung

1.1 Ein ganz besonderes Sprechen

Traumsprechen — das Sprechen beim Erzählen eines Traums — ist ein *ganz besonderes Sprechen*.

Es unterscheidet sich vom Erzählen jeder anderen Erfahrung.

Denn die Erfahrung des Träumens verlief zeugenlos, in der Abgeschiedenheit des eigenen Daseins, und kann, wie realistisch sie auch gewesen sein mag, weder bewiesen noch widerlegt werden. Niemand kann mir absprechen, das und das geträumt zu haben. Der Traum hat einen Wahrheitsvorschuss.

Darüber hinaus unterscheiden sich viele Traum- von Alltagserfahrungen durch ihre Eigentümlichkeit: Träume sind meist fremdartiger und befremdender als der Alltag, überraschend, bildhaft und eindrücklich.

Doch selbst banale Traumerfahrungen sind von einem spezifischen Körpergefühl, einer ganz bestimmten Qualität des Erlebens begleitet. Bei besonders eindrücklichen Träumen kann sich die gefühlte Bedeutung zu einem Gefühl der Bedeutsamkeit für das eigene Leben steigern. Wir stellen den Traum unter Bedeutungsverdacht.

Schliesslich ist die Traumerfahrung flüchtig. Je länger sie zurückliegt, desto schwerer fällt es, noch angemessene Worte für sie zu finden.

Und dennoch — oder gerade deswegen — geht von Träumen ein eigentümlicher Reiz aus, so dass sie schwungvoll danach drängen, erzählt zu werden. Schwung und Erzähltrieb, Flüchtigkeit und Schwierigkeit in der Wortfindung, Bedeutungsverdacht und Wahrheitsvorschuss der Traumerfahrung können sich auch beim Zuhören vermitteln.

Deswegen ist Traumsprechen ein *ganz besonderes Sprechen*.

Zu zeigen, wie mit diesem ganz besonderen Sprechen pädagogisch gearbeitet werden kann, ist das Ziel dieser Arbeit. Der Begriff des Traumsprechens erweitert sich somit von der obengenannten Ur-Form, dem Sprechen beim Erzählen eines Traums, auf eine Praxis, die eine Vielzahl künstlerischer und pädagogischer Aktivitäten zusammenfasst.

Die Besonderheiten des Traumsprechens, die in dieser Arbeit ausformuliert werden, sehe ich für das künstlerische Sprechen (von literarischen Texten, im Schauspiel, in jeglichen performativen Zusammenhängen) und auch für die Ausbildung hierzu als bedeutsam und zudem bisher nur unzureichend untersucht an. Wenn Träume einen Anlass des Sprechens darstellen (denn wer kennt nicht den eigentümlichen Wunsch, einen eindrucksvollen, schönen oder beängstigenden Traum einer vertrauten Person zu erzählen?), warum wird das Potenzial des Traumsprechens — von den wenigen Ausnahmen wird zu reden sein — in der Pädagogik des Sprechens für Schauspiel und Theater so selten beachtet? Geradezu könnte man hier von einer Traumvergessenheit oder Traumvermeidung sprechen —Traumsprechen mag eher in

Psychoanalyse, Psychotherapie, Persönlichkeitsarbeit, Spiritualität oder Esoterik gehören, aber nicht in die Sprechpädagogik.

Das ist um so erstaunlicher, gibt es doch seit jeher eine grosse Nähe von Traum und Theater.

Wir wollen daher einleitend, bevor wir unser Forschungsvorhaben und seine Methodik genauer einkreisen, zunächst eine Reise ins antike Griechenland unternehmen, und uns, tagträumend, eine Aufführung des ältesten uns erhaltenen Theaterstücks vorstellen.

1.2 Aischylos' Trick: Der erzählte Traum als theatralische Urszene und gemeinsamer Spür-Raum

Der erste Auftritt der Protagonistin im ältesten uns erhaltenen Theaterstück beinhaltet eine Traumerzählung. Königin Atossa in Aischylos' «Persern» erzählt dem Chorführer einen Traum, worin sie die Niederlage gegen die Griechen erahnt.

Auch wenn es in der vorzunehmenden Arbeit ausdrücklich nicht um die Untersuchung von Traumsprechszenen in Theaterstücken geht (hierfür siehe zum Beispiel Höfer 2019), so können wir hierbei doch, wie wir gleich sehen werden, wertvolle erste Hinweise zu verschiedenen Aspekten und Eigenschaften des Traumsprechens finden.

Denn die fiktive Traumerzählung der Atossa ist — über ihre dramaturgische, spannungssteigernde Funktion als Ankündigung der Katastrophe hinaus — eine Art *theatralischer Trick*, an welchem sich zeigt, warum das Erzählen eines Traums ein ganz besonderes Sprechen ist.

Hierzu gilt es, sich in die Feierlichkeiten einer attischen Theateraufführung hineinzusetzen. Erinnern wir uns, dass tagsüber gespielt wurde. Wie Roland Barthes in seiner Betrachtung des griechischen Theaters feststellt: «Die Phantasie ist im dunklen Saal nicht dieselbe wie unter freiem Himmel: die eine ist Flucht aus der Wirklichkeit, die andere Teilhabe.» (1990, 84). Und eben hier, am hellichten Tag, beginnt Atossa ihre an den Chor gerichtete Traumerzählung:

«Von vielen Träumen bin ich nächtens fort und fort
Umgeben, seit mein Sohn mit seinem Heer hinaus
Der Jaonen Lande zu zerstören zog.
So deutlich aber sah ich keinen andern noch
Als in der letztvergangnen Nacht; ich sag ihn dir.»

(Aischylos 1952, 167)

Es folgt die Beschreibung des Kampfes einer griechischen und einer persischen Jungfrau. Atossas Sohn, der Perserkönig Xerxes, versucht den Streit zu beenden, indem er beide Frauen

vor seinen Wagen schirrt. Der Widerstand der einen zerbricht jedoch das Joch und bringt Xerxes vor den Augen seines Vaters Dareios zum Stürzen. Damit ist der Traumbericht zu Ende, und Atossa fährt fort:

«Bei Nacht im Traume sah ich dies, wie ich's erzählt.
Als ich dann aufgestanden und im klaren Quell
Die Hand gewaschen, mit der Dienerinnen Schar
Trat ich zum Altar, wollt' den Göttern Opfer weihn,
Den Wendern der Gefahren, denen dieses Amt.
Da sah ich einen Adler fliehn zu Phoibos' Herd.
O Freunde, lautlos stand ich da in meiner Angst.
Drauf sah ich einen Falken wilden Flugs im nach,
Auf ihn herniederschießen, der zerrauft das Haupt
Ihm mit den Krallen; wehrlos ist der Aar geduckt
Und hält den Leib hin.»

(168)

Auf den Traum folgt also eine tatsächliche, noch mehr Unheil verheissende Begebenheit, denn der dem Falken unterliegende Adler ist der Wappenvogel des Perserreichs. Entscheidend für unsere Betrachtung dieses gesprochenen Traums ist hier aber nicht die inhaltliche Symbolik, sondern vielmehr das, was durch die Setzung der ersten Geschichte als *Traum* geschieht, und was in der Psychologie als *Priming*, also Bahnung von Reizen, bezeichnet wird. Denn wir können davon ausgehen, dass sich die Menschen des antiken Griechenlands für ihre Träume interessierten, und in diesen zum Beispiel die Zeichen körperlicher Leidenschaften, die Fernwirkung der Gedanken anderer Menschen oder auch göttliche Vorahnungen sahen. Wahrscheinlich massen sie ihren Träumen auch eine weit höhere Bedeutsamkeit zu, als wir heutzutage, und schenkten ihnen «ernste Aufmerksamkeit» (Gehring, 2008, 17). Daher können wir vermuten, dass das Stichwort «Traum» und die Formulierung «So deutlich aber sah ich keinen andern noch» in der Erzählung der Atossa massgeblich beeinflussten, wie die Zuschauer:innen den folgenden Text hörten. Können wir uns vorstellen, dass die Evokation eines Zustandes erhöhter Beeinflussbarkeit im Traum — durch Götter, Dämonen, oder die Regungen des eigenen Körpers — die Wahrnehmung des Publikums dahingehend bahnt, das Folgende in einer Verfassung erhöhter Offenheit, Verwundbarkeit, Besorgtheit, ja, Angst vor dem Dunklen, aufzunehmen? Aischylos theatralischer Trick läge also nicht nur in der Sichtbarmachung und somit Erhellung des Undarstellbaren durch Sprache — wie in Botenbericht und Mauerschau — sondern in der Einstimmung des Publikums auf eine gemeinsame Erfahrung des Dunklen, die sich zudem raffiniert steigert. Denn auf den

Traumbericht vom Kampf der Jungfrauen folgen: der Bericht vom tatsächlichen Kampf der Greifvögel, der wohlmeinende Rat des Chores, Atossa möge durch Gebet und Opfergaben an die Götter das Unheil in die Finsternis zurückbefördern («in der Erde Schattendunkel sei's gebannt», 169) – und dann, in über 200 Versen, von wenigen Zwischenrufen des Chors und der Königin unterbrochen, der Botenbericht von den nächtlichen Schlachtvorbereitungen und der darauf folgenden, vernichtenden Niederlage der persischen Streitmacht, beigebracht durch das Volk der Athener, das «Fern im Westen, wo Gott Helios schwindet und hinuntergeht.» (ebd.) lebt. Die aus dem Dunkeln kommenden Athener sind aber die Zuschauenden selbst, die nun, bei hellem Tageslicht, das Dunkel der Katastrophe miterleben, das ihre Feinde erleiden mussten.

Dass der Sprechakt des erzählten Traums einen Raum *gemeinsamer* Vorstellung erzeugen kann, ist bemerkenswert. Soll doch bereits Heraklit festgestellt haben: «Die Wachenden haben eine einzige und gemeinsame Welt, doch im Schlummer wendet sich jeder von dieser ab in seine eigene.» (Gehring, 2008, 19). Indem Aischylos Atossa aber ihren Traum erzählen lässt, erzeugt er nicht nur eine Welt gemeinsamer Vorstellung, sondern, und das macht die eigentliche Theaterwirkung des Traumberichts aus, eine Welt gemeinsamen Spürens.¹ Denn nur die wenigsten Zuschauer dürften über eigene Erfahrungen im Krieg verfügt haben, aber alle wussten, wie es sich anfühlt, zu träumen.

Wir können also erste Arbeitsfragen festhalten: Wenn das Sprechen von Träumen in der Fiktion, wie wir durch Aischylos' «Die Perser» erfahren, gemeinsame Räume der Vorstellung und des Spürens zu erzeugen vermag – gilt dies dann auch für tatsächliche Traumerzählungen?² Und wie liesse sich die Besonderheit des Traumsprechens wiederum für das Sprechen fiktionaler Texte nutzen?³

¹ Übereinstimmend mit Hilge Landweers Untersuchung gemeinsamer Gefühle und leiblicher Resonanz gehe ich davon aus, dass «die gemeinsame [...] Anwesenheit ermöglicht, von einer Situation, von einer Atmosphäre oder von einem Gefühl in gleicher Weise betroffen zu werden *und* das auch wechselseitig wahrzunehmen.» (2016, 152, Hervorhebung durch die Autorin.) Die leibliche Kopräsenz der antiken Theateraufführung, verstärkt durch die gemeinsame Identifikation des Publikums als Sieger, dürfte hier einen idealen Resonanzraum gebildet haben.

² Ob dieser Unterschied zwischen einer tatsächlichen Traumerzählung im Alltag, und einer fiktiven Traumerzählung auf dem Theater für die vorliegende Arbeit überhaupt relevant ist, wird noch zu untersuchen sein. Zwar stellt Ates in seiner «Phänomenologie des Traums» (2023) fest, dass es einen fundamentalen phänomenologischen Unterschied gibt zwischen einem etwa durch Film, Literatur oder Theater vermittelten Traum und der eigenen Erfahrungen eines Traums, der wirklich stattgefunden hat (177). Allerdings muss ja, wie Ates zuvor (173 ff.) aufzeigt, und wie wir in unserer praktischen Arbeit am Traumsprechen sehen werden, auch bei eigenen Traumerzählungen stets von verschiedenen Stufen der Vermittlung (und entsprechenden Verfälschungen, Verzerrungen usw.) ausgegangen werden, was impliziert, dass sich Traumerzählungen *immer* durch eine — lediglich graduell verschiedene — Fiktionalität auszeichnen.

³ Das pädagogische und künstlerische Nutzen von Träumen wirft freilich ethische und zeitkritische Fragen auf, die wir im Abschlusskapitel dieser Arbeit reflektieren werden. Vorab sei auf einen Text von Stefanie Stallschus verwiesen. In «Der Schlaf, ein Betriebsmodus? Annäherungen an ein aktuelles Forschungsfeld» (2020) untersucht die Autorin aktuelle kulturwissenschaftliche Fragestellungen angesichts einer zunehmenden kapitalistischen Nutzbarmachung von Schlaf und Traum. Auf einige der Aufsätze, die Stallschus bespricht (von Jonathan Crary und Matthew Fuller) gehe ich im Laufe der Arbeit näher ein.

1.3 Der Traum als Erfahrung, die verbalisiert werden möchte

Das Beispiel der Atossa wirft zunächst die Frage auf, ob ein Traum überhaupt eine Erfahrung ist, von der sich sprechen lässt. Denn es liesse sich einwenden, dass Träume ja gar keine wirkliche Erfahrung seien, sondern blosse Einbildung, Gespinnst. Und würde dies nicht auch das Erzählen des Traums, das Traumsprechen in Misskredit bringen? Wozu etwas in Worte fassen, das blosse Täuschung ist? Sind für das Sprechen auf dem Theater nicht vor allem konkrete Situationen, Konflikte und Beziehungen entscheidend? Es ist deshalb wichtig, nun einen ersten Blick auf die Problematik der *Traumerfahrung* zu werfen.

In seinem Aufsatz «Are Dreams Experiences?» (1976) erörtert der Philosoph Daniel C. Dennett genau diese Frage: ob es sich bei Träumen um tatsächliche Erfahrungen handelt – und ob wir folglich auch beim Verbalisieren von Träumen darauf zurückgreifen – oder ob wir in dieser Hinsicht einer Täuschung unterliegen. Könnte es nicht sein, so fragt Dennett provokant, dass wir uns im Moment der Traumerinnerung einfach aus einer Bibliothek vorgefertigter Erinnerungen bedienen – Dennett vergleicht das, es ist 1976, mit einem Regal voller Tonbandkassetten? Dass wir also gar nicht von einer tatsächlichen Erfahrung sprechen, sondern lediglich der Täuschung unterliegen, die Erfahrung gemacht zu haben? Mit Bezug auf den bekannten Aufsatz von Thomas Nagel («What is it like to be a bat?», 1974) macht Dennett deutlich, dass sich aber eine Tatsache nicht leugnen lässt: dass es sich auf eine bestimmte Art und Weise *anfühlt*, zu träumen («whether or not it is like anything to dream», 1976, 161). Dieses «Es fühlt sich auf eine bestimmte Weise an» ist aber selbst bereits eine Erfahrung, und es ist daher irrelevant, ob dieses Gefühl sich auf eine tatsächliche Traumerfahrung (was immer das dann sein mag), bezieht, oder auf die in diesem Sinne illusorische Konstruktion der Traumerfahrung aus einer Bibliothek bereits bestehender Traumerzählungen, oder auch auf eine trügerische, durch den Wachzustand beeinflusste Erinnerung. Zumindest die Tatsache, dass sich rückblickend sagen lässt «Ich habe geträumt, dass...», und dass dies mit einem zumeist sehr spezifischen Gefühl einhergeht, ist daher in eine Theorie von Erfahrung einzubeziehen (vgl. 171).

Letztlich hätte die Verneinung der Frage, ob Träume Erfahrungen seien, auch aus einer pragmatischen Perspektive weitreichende Konsequenzen auf den Begriff der Kommunikation. Denn wie soll Verständigung überhaupt möglich sein, ohne dass wir einander zumindest einräumen, eine Erfahrung gemacht zu haben? Vergleichen liesse sich hier die Erfahrung des Traumes mit der von Schmerz. Denn ob ein Mensch unter Schmerzen leidet, ist schliesslich nicht in erster Linie eine Frage dessen, auf welcher physiologischen Ebene sich der Schmerz abspielt und wie er registriert wird (zum Beispiel Schmerzrezeptoren, Nervenleitungen, Hirnareale), sondern wie der Mensch sich in einer konkreten Situation verhält und handelt:

ob er sich vor Schmerzen krümmt oder stöhnt, ob er darüber sprechen und um Hilfe oder Linderung ersuchen kann, und so weiter. Schmerzen sind also, wie Träume, auch ein Gegenstand und ein Antrieb der Kommunikation. Menschen verhalten sich so, als ob sie geträumt hätten, weil sie davon erzählen können, und sie wollen oder müssen sogar davon erzählen, es drängt sie dazu. In der Kommunikation wird der Traum wirksam. Ob Atossa – «Bei Nacht im Traume sah ich dies, wie ich's erzählt» – vom Kampf der Jungfrauen und dem zerbrochenen Joch wirklich geträumt hat, oder ob sie diese Vorgänge beim Aufwachen oder sogar erst beim Erzählen (aber was würde sich dadurch ändern?) erfindet, ist nicht relevant. Die Traumerfahrung ist da,⁴ und es lässt sich von ihr sprechen. Wie Dennett schlussfolgert: «It is an *open and theoretical* question, whether dreams fall inside or outside the boundary of experience.» (170-171, Hervorhebungen vom Autor). Hier gerate die Methode der «Analyse aus dem Sessel heraus» («armchair conceptual analysis», 171) eben an ihre Grenzen.

Vielleicht kann die Arbeit *mit* Träumen mehr über ihre Natur ans Licht bringen als das Nachdenken *über* sie. In diesem Sinne lässt sich Dennetts Schlussbemerkung auch als ein Argument für künstlerische Forschung lesen. Wie kann also das Traumsprechen erforscht werden? Um welche konkreten Fragen geht es hierbei? Und liegt nicht jedem Forschen möglicherweise etwas zu Grunde, was dem Traumsprechen wesensverwandt ist?

1.4 Traumsprechen erforschen

1.4.1 Zum Forschungsstand: Traumsprechen in der Sprech- und Schauspielpädagogik

Warum erfährt der Traum so wenig Aufmerksamkeit in der Sprechpädagogik? Sollten die oben skizzierten Besonderheiten des Traumsprechens nicht dazu einladen, methodisch-didaktisch mit Träumen zu arbeiten?

Beispielsweise könnte man davon ausgehen, dass das oft so Überraschende und Unkonventionelle von Traumgehalten sich gut dazu eignet, die Lust am Sprechen anzuregen und ins Fabulieren und Erzählen zu kommen; dass der dem Traum oft innewohnende Mitteilungsdrang sich anbietet, am sprechpädagogischen Ziel des Partnerbezugs zu arbeiten; dass die Schwierigkeiten der Wortfindung beim Erinnern von Traumerfahrungen das Sprechdenken, und damit Lautgriff und artikulatorische Präzision verbessern können; dass die körperlich-sinnliche Erfahrung der gefühlten Bedeutung eines Traums Auswirkungen auf

⁴ Dies ist schliesslich auch Petra Gehrigs Schluss aus ihrer Untersuchung «Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung» (2008). In einer vermeintlich tautologischen Formulierung gelangt sie zu einer eigenartigen Prägnanz, die die Schwierigkeit, die Traumerfahrung dingfest zu machen, auf den Punkt bringt: «Erneut erhebt sich die Frage des Ortes und des Status der Traumerfahrung überhaupt – in einer Welt, die wir (auf welche Weise auch immer) von der Wachwelt zu denken her gewohnt sind und die für wirklichkeitsfremde, undenkbar, phantastische Erfahrungen keinen Platz hat. Freilich ist die Traumerfahrung eine erfahrbare Erfahrung. Und damit ist sie: da.» (251)

Atem, Körper und Sprechstimme haben sollten; und dass schliesslich auch die Menge an Traumszenen in Theaterstücken viele Möglichkeiten bietet, die eigene Traumerfahrung auf die Darstellung fiktiver Träume zu übertragen.

Interessanterweise ist das aber nicht der Fall – in der sprechpädagogischen Fachliteratur ist auffallend wenig die Rede vom Traum.

An dieser Stelle kann es nicht um eine Erörterung der Ursachen gehen, die vielfältig sein mögen: von logistisch-organisatorischen Bedingungen an Ausbildungsinstitutionen, wie Zeitmangel oder curricularen Vorgaben, über bereits erwähnte kulturelle Prägungen oder Vorurteile (dass die Arbeit mit Träumen eine Sache von Therapie, Analyse oder spiritueller Selbsterfahrung sei), bis zur Einordnung der Sprechpädagogik als *technisches* Fach, dessen Aufgabe neben der Ausbildung stimmlicher und artikulatorischer Grundlagen in erster Linie in der Arbeit an vorliegenden (Theater-)texten besteht.⁵ Eine genaue Analyse der Ursachen der sprechpädagogischen Traumvermeidung könnte Thema einer eigenen Forschungsarbeit werden, die beispielsweise untersuchen würde, welche Rolle die *Imagination* in unterschiedlichen sprecherischen Arbeitsweisen einnimmt, und welche Wirkungszusammenhänge zwischen Text, inneren Vorstellungen (auf Seiten der Schauspieler:innen) und ausgelösten sprecherisch-theatralischen Zeichen bestehen.⁶ Im Abschlusskapitel wird – sozusagen nach getaner Traum-Arbeit – die Frage nach der Rolle der Sprechpädagogik als Technik nochmals gestellt werden.

Auch ist zu Beginn der fachlichen Kontextualisierung des Traumsprechens festzuhalten, dass ich mich auf Methoden aus dem englischsprachigen Raum beschränke (in der deutschsprachigen Fachliteratur ist dazu nichts zu finden), und den Lichtkegel der Betrachtung sehr eng stelle: nämlich nur auf Werke der Sprech- und Schauspielpädagogik, die explizit mit dem Begriff *Traum* beziehungsweise *Tagtraum* arbeiten. Alle zu besprechenden Ansätze – von Roy Hart, Kristin Linklater, Janet Sonenberg, Jon Lipsky sowie Ilona Krawczyk und Ben Spatz – sind vorwiegend Beschreibungen pädagogischer Praxen, thematisieren aber teilweise auch Probleme der künstlerischen Nutzung von Träumen im Kontext des Theaters und unternehmen in Ansätzen auch eine Theoriebildung.

⁵ Vergleiche hierzu zahlreiche Vorschläge zur Textarbeit, etwa bei Klawitter und Minnich in der Formulierung vom «gestisch notierten Material» (1998), bei Ritter (1999) mit seinen zahlreichen Partituren zur körperlich-gestischen Umsetzung von Texten, bei Aderhold («Das gesprochene Wort», 1995) oder Schmidt (2019). Der hohe methodisch-didaktische Einfluss und Wert all dieser Ansätze soll durch die vorliegende Arbeit selbstverständlich nicht geschmälert, sondern ergänzt werden.

⁶ Hinsichtlich der alten schauspielpädagogischen Frage nach der schauspielerischen Empfindung verweist Dietmar Sachser in seiner Dissertation «Theaterspielflow. Über die Freude als Basis schöpferischen Theaterschaffens» (2008, 133 ff.) auf eine Studie von Elly A. Konijn von 2002, wonach sich die *tatsächlichen* schauspielerischen Empfindungen auf die innerhalb des Spiels zu lösenden Aufgaben beziehen, und nicht auf die darzustellenden Emotionen. Eine Untersuchung der Rolle der Imagination (anstelle der Emotion) könnte dieser alten Fragestellung nach der wahren Empfindung insofern Neues hinzufügen, als Imaginationen als bewusst gesteuerte Vorstellungsinhalte weniger einem Authentizitätsverdacht unterliegen müssen als Emotionen. Denn wie Träume haben Imaginationen einen Wahrheitsvorschuss.

Der Nachtraum als Schlüssel zur Persönlichkeit: Roy Hart

Die einzigen mir bekannten Erwähnungen, dass und wie mit Träumen stimmbildnerisch gearbeitet werden kann, finden sich in Zeugnissen zur Roy-Hart-Methode. Harts Mentor, der deutsch-jüdische Gesangslehrer Alfred Wolfsohn, interessierte sich früh für die Psychoanalyse Freuds und vor allem C.G. Jungs, und schildert die grosse Bedeutung seiner Träume sowohl für seine eigene stimmliche Entwicklung als auch für seinen Unterricht (vgl. N. Pikes, 1999, 52 f.). In einer Rede vor der Londoner Jung-Gesellschaft (1961, <http://roy-hart.com/roy.lecture.htm>. Zuletzt abgerufen am 18.6.2025) schildert Hart mehrere Traumerlebnisse Wolfsohns, die die Lösung stimmlicher Schwierigkeiten ermöglichten. Roy Hart zitiert unter anderem einen Brief Wolfsohns an Aldous Huxley:

«The solution of the vocal difficulties of one of my pupils was possible only because I succeeded — in the course of years — in bringing the pupil to a gradual understanding of a single dream of hers.»

Auch Roy Hart, in der Nachfolge Wolfsohns, sah in Träumen ein Mittel, persönliches Leben und künstlerisches Schaffen zusammenzubringen:

«A cornerstone of Hart's philosophy was the insistence of bringing life and art together in a concrete and tangible fashion. He achieved this in part by calling regular meetings for his group where dreams and personal issues were discussed against a background of readings and the study of influential writers and newspaper articles that could anchor the group's aims and struggles. These meetings, though, might equally well transform into a lesson that Hart led from the piano, where a dream, a phrase from a book, or an upsurge of emotion might be amplified and dramatised, the entire group taking part in an almost ritualistic act of vocal and dramatic catharsis.»

(Crawford / Sweeney 2022, 11)

Der Traum erscheint als geeignetes Instrument, um die Gruppenmitglieder emotional zu öffnen und aneinander, vor allem aber an die charismatische Führungsfigur Roy Hart zu binden. Dass dies bisweilen eine angespannte Atmosphäre erzeugte, in der sich niemand psychologisch sicher fühlen konnte, schildert Margaret Pikes angesichts ihrer Erfahrungen als Mitglied von Harts Theatergruppe (vgl. 2021, 6). Sie weist daher, in der Beschreibung ihrer eigenen Stimmpädagogik, auf die Bedeutung eines ethischen und achtsamen Umgangs mit Träumen hin:

«If, in the context of ongoing voice classes, a student suggests using a dream as a theme for voice work, the teacher should be aware that this implies accessing the student's unconscious. The student should tell the dream carefully and be given the chance to speak about what it means to her. [...] You are not seeking a defined <interpretation>, rather the possibility for the student to travel through it in a creative, lateral (as opposed to a literal) way. This may directly or indirectly lead to the discovery of new vocal sources or areas of vocal expression and it will probably be necessary to allow time for discussion.» (138)

Entsprechend des Fokus der Roy-Hart-Methode auf die Entwicklung der Stimme finden sich in den Zeugnissen allerdings keine Schilderungen, ob und wie die durch Träume ermöglichten stimmlichen Veränderungen auf das Sprechen von Texten übertragen werden konnten.

Janet Sonenberg: Traumarbeit als Rollenarbeit

In ihrem Lehrbuch «Dreamwork for Actors» (2003) stellt Janet Sonenberg, Regisseurin und Schauspielprofessorin am Massachusetts Institute of Technology, eine Arbeitsweise vor, wie Schauspieler:innen sich mittels Traumarbeit Rollen aneignen können. Sonenberg geht dabei von der Methodik Konstantin Stanislawskis aus, dessen Begriff des Unterbewussten von Freud beeinflusst wurde (vgl. 1), und differenziert zwischen drei verschiedenen Formen schauspielerischer Imagination (2 ff.). Während «reflexive imagination» («reflexive» oder «reflexhafte» Imagination) zu automatisierten und auswendiggelernten Gesten führe und eher uninspiriertes Schauspiel kennzeichne, sei die «constructive imagination» Ausdruck professioneller Auseinandersetzung mit dem Text. Wirklich überraschendes und herausragendes Schauspiel entstehe aber erst durch «autonomous imagination», mit dem die «Schwelle zum Unterbewussten» im Sinne Stanislawskis überschritten werden könne (vgl. 4). Die «autonome» Imagination soll durch das von Sonenberg nun vorgestellte «Dreamwork» gefördert werden.

In den schauspielpädagogischen Experimenten, die sie gemeinsam mit dem Psychoanalytiker Robert Bosnak⁷ durchführte, geht Janet Sonenberg davon aus, dass Imagination immer ein körperlicher Vorgang ist:

⁷ Der Psychoanalytiker Robert Bosnak stellt in «Embodiment. Creative Imagination in Medicine, Art and Travel.» (2007) eine therapeutische und spirituelle Methode vor, bei der Träume erzählend ausagiert werden. Bosnaks Ansatz hat nicht nur durch dieses Verkörpern eine gewisse Nähe zum Schauspiel, sondern auch durch die – auf der Psychoanalyse Jungs beruhende – Auffassung, dass Gestalten, denen der Träumende begegnet, nicht Ausdrucksformen des eigenen Ich, sondern in der Tat andere Wesenheiten sind; eine Auffassung, der wir in Nastassja Martins Beschreibungen der Traumwelt der Ewonen in Kamtschatka wieder begegnen werden. Allerdings lässt sich Bosnaks Arbeitsweise meiner Auffassung nach nicht ohne Weiteres in die Schauspiel- und Sprechpädagogik übertragen, weil sie sehr von einer starken, fast dominant zu nennenden anleitenden Person abzuhängen scheint, die zudem psychoanalytisch geschult sein muss.

«Imagination resides throughout the entirety of our bodies. Our work with actors proves out, that an embodied, sensory response is directly linked to an outpouring of sensation. Where else could imagination come from if not our bodies? My partner in this experiment, Robert Bosnak calls it <the dreaming genius>, while humbly submitting that he does not know what it is. As for me? Perhaps imagination is inherent in everything. Perhaps it arises ex nihilo. But for the purposes of acting, it is more than useful to think of imagination as residing in a series of infinite regressions in every cell of our body.» (4 f.)⁸

Sonenberg schildert anhand vieler Praxisbeispiele, wie sie und Bosnak eine spezielle Technik entwickeln, die Schauspielenden dabei hilft, kreative Blockaden zu überwinden und ihre Szenen mit mehr Tiefe und Konkretheit zu spielen. Sie bezieht sich (51 ff.) hierbei auf die aus der Antike bekannte Trauminkubation (auf die wir in der vorliegenden Arbeit noch zurückkommen werden). Wesentlich für Sonenbergs Vorgehensweise sind: ein Hin- und Herpendeln zwischen szenischer Analyse und dem Herausdestillieren wesentlicher Bilder;⁹ das Inkubieren dieser Bilder vor dem Einschlafen; und schliesslich das von Robert Bosnak begleitete Verkörpern und Ausagieren dieser – oder neuer, im Traum gefundener – Bilder in der nächsten Probe, an das sich weitere, von dieser Erfahrung bereicherte szenische Proben anschliessen. Imagination wird als sinnliche Erfahrung trainiert, die bis in jede Körperzelle hineinreicht, und daher abruf- und wiederholbar ist:

«We made the body sentient by exploring its sensations, however imagined. An actor re-inhabiting a memory had actually been there, but a dreamer inhabiting a dream had actually been there as well.» (48)

⁸ Wir werden in der Auseinandersetzung u.a. mit Eugene Gendlin im Laufe dieser Arbeit eine Hypothese entwickeln, nach der es einen konkreten Grund dafür gibt, warum ausgerechnet die aus der Traumerfahrung erwachsende *Sprache* eine derart transformative Wirkung haben kann: auf schauspielerische Rollen- oder Textgestaltung im Speziellen, aber auch auf sprechsprachliche Kommunikation im Allgemeinen. Janet Sonenberg scheint dies im Vorwort ihrer Arbeit mitschwingen zu lassen: «We have all seen performances in which the actor and the audience find themselves in a territory they know fully but cannot explain. [...] It is a present, living dialogue between the actor, the character, and the world.» (4) Nach meiner – vorerst nur anzudeutenden – Auffassung besteht die Kraft des Traumsprechens weniger im Rückgriff auf die Traumerfahrung, als darin, etwas Sprechend zu aktualisieren, das auf ein Mögliches oder Kommendes verweist, und daher als transformativ erfahren werden kann.

⁹ Im Original: «Image»; im Deutschen hat «Bild» eine stärker visuelle Komponente; vgl. engl. «picture», das ebenfalls mit Bild übersetzt werden müsste. In Kapitel 3.7 werden wir den Begriff der Imagination in Bezug auf das Traumsprechen genauer untersuchen.

Dies ermöglicht Schauspieler:innen, ein noch unbewusstes Körperwissen zu erschliessen und für die Rollenarbeit zu nutzen — etwas, das als Potenzial, als ein «Noch-Nicht»¹⁰ vorhanden ist, wird durch den Traum verfügbar:

«What would happen if the unconscious of the character, that which is not known to her yet, is at play at the same time as her conscious intent?» (83)

Einen grossen Raum in «Dreamwork for Actors» nehmen Janet Sonenbergs Protokolle der Arbeit von Robert Bosnak ein. Sonenberg schildert ausführlich, wie der Psychoanalytiker Bosnak die Schauspielerinnen und Schauspieler durch imaginative Vorstellungen führt, die sowohl aus Träumen als auch aus Theaterszenen stammen, zwischen diesen hin- und her wechselt, sie miteinander verbindet und an das Körpergefühl der Spieler:innen anschliesst. Bosnak fragt in seinem Coaching immer wieder en détail danach, *wie* sich ein bestimmtes Bild anfühlt, und *wo* im Körper die Schauspielerin dieses Gefühl verortet. Dabei ist von aussen allerdings nicht immer ersichtlich, *warum* Bosnak einem bestimmten Bild nachgeht. In Bezug auf einen besonders langen und komplexen Inkubationsprozess merkt Sonenberg denn auch selbstkritisch an:

«I also felt that we were heading into a kind of complexity that only a trained psychoanalyst could master [...] we might be conducting an experiment that could not be reproduced by others.» (151)

Trotz der wichtigen Rolle Robert Bosnaks strebt Sonenberg gleichwohl danach, ihre Methode so aufzubereiten, dass auch Theaterschaffende ohne psychologische oder -analytische Ausbildung mit ihr arbeiten und eine Spielerin bei ihrem Imaginationsprozess coachen können. Im abschliessenden Kapitel ihres Buches werden Regeln für diese coachende Traumarbeit am Körper der Figur («Dreamworking the Character's Body») anhand weiterer Praxisbeispiele ausgiebig beschrieben.

Tagträume als Mittel der Textrecherche bei Kristin Linklater

Wohingegen in der Arbeit Roy Harts — beeinflusst durch Alfred Wolfsohns psychoanalytisches Interesse — der *Nachttraum* eine wichtige Rolle einnahm, erfährt in der als «Freeing the Natural Voice» bekannten Stimm- und Sprechpädagogik Kristin Linklaters der *Tagtraum* eine

¹⁰ In Bezug auf Thomas Fuchs' phänomenologische Überlegungen werden wir in Kapitel 3.4 auf den — auf Ernst Bloch zurückgehenden — Begriff des «Not-Yet» ausgiebig zurückkommen, siehe auch die Anmerkungen zum Tagtraum bei Kristin Linklater und Ernst Bloch im folgenden Abschnitt.

besondere Aufmerksamkeit.¹¹ Wie Linklater in ihrem Artikel «The Importance of Daydreaming» (2010) ausführt, können Schauspieler:innen mittels eines bewussten und strukturierten Tagträumens, das an die post-jungianische Methode der Aktiven Imagination anzuknüpfen scheint (vgl. hierzu Robert A. Johnson, 1995), neue Erkenntnisse über einen Text erlangen und sich diesen auf besonders vertiefte Weise zu eigen machen. In Kapitel 4 dieser Arbeit werde ich anhand der Schilderung eines Praxisbeispiels auf Linklaters Ansatz zum Tagträumen, sowie auf ihre Methode «Sound and Movement» ausgiebiger eingehen. Vorgehend genügt es an dieser Stelle festzuhalten, dass Kristin Linklater die Tagtraumerfahrung gezielt als Mittel der Auseinandersetzung mit der durch den Text vorgegebenen *Sprache* einsetzt. Es geht also weniger, wie bei Roy Hart, darum, durch das Erzählen von Träumen einen Zustand der Offenheit zu erreichen, der dann stimmliche Veränderungen ermöglicht, sondern um ein Arbeiten an einem konkreten Text, indem freie Imagination in einem Zustand körperlicher Entspannung mit spezifischen textbezogenen Fragen verbunden wird.¹² Hierbei setzt sich Linklater spekulativ auch mit neurologischen Zusammenhängen zwischen Körperwahrnehmung, Stimme, Imagination und verbalem Ausdruck auseinander und versieht ihre Methode so ansatzweise mit einer Theoriebildung. Unter anderem mittels des Werkzeugs des «Daydreaming Wheel» soll es zudem möglich sein, diese Tagtraumarbeit auch selbständig durchzuführen. Somit hat das Linklatersche Tagträumen, indem es weniger von einer charismatischen Lehrperson oder einem geschulten Coach abhängt, auch einen emanzipatorischen Charakter.¹³

Träume verkörpern: Jon Lipsky

Einen Ansatz, aus den Träumen selbst Theater zu machen, finden wir bei dem US-amerikanischen Autor und Regisseur Jon Lipsky. In «Dreaming together. Explore your

¹¹ Dies scheint dem Gegensatz von Tag- und Nachttraum zu entsprechen, wie ihn Ernst Bloch in «Das Prinzip Hoffnung» beschreibt. Für Bloch ist der Tagtraum, im Gegensatz zum Nachttraum, auf Tätigkeit, Zukunft und Kommunikation gerichtet, mithin eine Vorbedingung der Hoffnung: «der Nachttraum lebt in Regression, er wird in seine Bilder wahllos hineingezogen, der Tagtraum projiziert seine Bilder in Künftiges, durchaus nicht wahllos, sondern noch bei ungestümster Einbildungskraft dirigierbar, mit objektiv Möglichem vermittelbar.» (1976, 111). Eng verbunden mit dem Tagtraum ist das Konzept des «Noch-Nicht-Bewussten». Im Gegensatz zum rückwärtsgewandten «Unbewussten» wie bei Freud ist das «Noch-Nicht-Bewusste» für Bloch «der psychische Geburtsort des Neuen.» (vgl. 132). Wir werden im 3. Kapitel dieser Arbeit, unter anderem in der Auseinandersetzung mit der Phänomenologie von Thomas Fuchs und der Theorie zum Focusing von Eugene Gendlin sehen, dass die Trennung zwischen Nacht- und Tagtraum nicht unbedingt so scharf gezogen werden muss wie von Bloch. Dass es also auch einen nicht-regressiven Umgang mit dem Nachttraum gibt, aus dem Neues erwachsen kann.

¹² In ihrem Hauptwerk «Freeing the Natural Voice. Imagery and Art in the Practice of Voice and Language» (2006) gibt Linklater eine ausgiebige Anleitung für die sprechkünstlerische Erarbeitung von Haiku-Gedichten mittels dieser Verbindung von Tagträumen und spezifischen Fragen an den Text. Dies soll stets dazu dienen, weder Intellekt noch Emotion in der Textgestaltung überhand nehmen zu lassen. Interessanterweise findet sich, ganz am Ende von Linklaters Buch, dann doch noch ein Bezug zum nächtlichen Traum: «Let the clouds come for a little. Go to sleep. Turn your mind off. Let go.» (374)

¹³ Der emanzipatorische und auch feministische Aspekt von Linklaters Methode wurde unter anderem durch die Zusammenarbeit mit der Psychologin Carol Gilligan beeinflusst, siehe hierzu Cronin / Crowley 2023, 89 f.

Dreams by Acting them Out» (2008) stellt Lipsky eine Methode vor, mittels derer Traumerfahrungen gemeinsam untersucht, ausagiert und schliesslich zu Theaterszenen und -stücken weiterentwickelt werden können. Ebenso wie Janet Sonenberg beruft sich auch Jon Lipsky auf prägende Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit Robert Bosnak. Zentral für «Dreaming together» ist Lipskys Annahme, dass Träume — ohne dass sie verstanden oder interpretiert werden müssen — eine enorme kreative Ressource darstellen. Das Leben wird gleichsam zur Bühne, und ebenso kann die Theatralität der Traumerfahrung das Leben bereichern:

«On a practical level, this book provides a method for re-experiencing dream life as our own Shakespearean stage. Beyond this, though, is a larger purpose: to reanimate the ordinary through the imagery of dreams, and to bring the extraordinary back into our lives.» (14)

Das gegenseitige Erzählen von Träumen bildet den Ausgangspunkt, denn bereits diese einfache Handlung, die jede:r vollziehen könne, sei ein Weg, unsere Menschlichkeit miteinander zu teilen (vgl. 20). Weil Träume so unmittelbar mit dem persönlichen Leben verbunden seien, sei die Traumerzählung stets authentisch («It is almost impossible, telling dreams, to stereotype one another.», ebd.). Zudem sei bereits das einfache Erzählen von Träumen im Kern ein schauspielerischer Vorgang:

«The fact is that, when people tell their dreams — if they remember them vividly and recount them with animation — they act them out automatically. Without knowing it, they naturally go into storytelling mode, using voice and gesture and every trick of the actor's trade to convey their experience.» (23)

Im Folgenden beschreibt Lipsky einen detaillierten Weg, um Träume zu auszuagieren. Zunächst geht es darum, den eigenen Traum mit Hilfe einer Partnerin (die zuhört, protokolliert und Feedback gibt) zu erkunden, um ihn dann, nach diversen übenden, aber auch dramaturgischen und inszenatorischen Probeschritten, schliesslich solistisch vorzuspielen. Wichtig ist stets, dass gesprochene Worte immer auf Imaginationen beruhen, die zunächst nonverbal, als «Sound/Motion» (vgl. 53 ff.) ausgedrückt werden; auch in der weiteren Arbeit gilt diese Grundregel: «floating language on top of imagery» (vgl. 60) Ausserdem ist es wichtig, beim Verkörpern der Träume Rollen zu wechseln, also nicht alles als «Ich-Erzähler:in» zu beschreiben, sondern mit Körper und Stimme in die verschiedenen Akteure des Traums zu schlüpfen (vgl. 62).

Auf dem solistischen Dream-Enactment baut die Gruppenarbeit mit Träumen auf: in einem sorgfältigen Frageprozess, der an therapeutische Methoden etwa von Taylor, Ullmann

/ Zimmerman oder Shainberg erinnert,¹⁴ untersucht die ganze Gruppe einen bestimmten Traum, setzt ihn um in ein Skript, probt und führt ihn schliesslich auf.

Einen weiteren Schritt, wie aus Träumen Theater werden kann, beschreibt Jon Lipsky im Kapitel «Making Dream Theater. Dramatic Dream Enactment» (143). «Dream Theater» kann verschiedene Formen annehmen: vom auf Traumprotokollen einer einzelnen Person basierenden Theaterstück, über collagenhafte oder musikalische Zusammenstellungen einer «Dream Show» aus den Träumen mehrerer Personen, bis hin zur Einbeziehung des Publikums, zum Beispiel in einem ««Dream Café», a performance space, sort of like a jazz club, where you might come to hear a hot set of dreams every night.» (147), wobei Jon Lipsky immer wieder betont, wie wichtig Achtsamkeit, Sorgfalt und Fingerspitzengefühl in der Arbeit sind, um zu verhindern, dass der spielerische und spielende Umgang mit Träumen oberflächlich wird.¹⁵

Im Unterschied zu den Ansätzen von Hart, Linklater und Sonenberg sind Träume für Jon Lipsky also kein Mittel zum Zweck (um die Stimme zu öffnen, die Rolle zu gestalten oder einen Text zu erforschen). Es geht in der Tat um das Darstellen von Träumen auf der Bühne, das nach der Erfahrung des Autors auch einen therapeutischen oder kathartischen Effekt haben kann (vgl. 169).

Zum Abschluss seines Buches schliesst Lipsky den Bogen: vom Traum als Theater wieder zurück zum Traum als Möglichkeit, das eigene Leben (zum Beispiel mittels verschiedener Imaginationstechniken, Traumtagebüchern oder luzidem Träumen) intensiver, spielerischer und kreativer zu gestalten: «Imagery is everywhere. Our hearts and minds respond to images in real life just as they do in dreams. The material is similar. It is all imagination.» (189)

Ilona Krawczyk und Ben Spatz: Der Traum als Metapher für produktive glitches

In ihrem Artikel «Dreaming Voice. A Dialogue» (2021) untersuchen Ilona Krawczyk und Ben Spatz eine von Krawczyk entwickelte Körper- und Stimmarbeit. Ilona Krawczyk beschäftigt sich mit einem Phänomen, das ihr in ihrer eigenen Ausbildung unter anderem bei der polnischen Gruppe «Song of the Goat» begegnet ist, und das sie als die «*perception-expression*

¹⁴ Auf psychotherapeutische und spirituelle Ansätze zur Traumarbeit von Jeremy Taylor («Group Work with Dreams. The «Royal Road» to Meaning.», 2001), Montague Ullman / Nan Zimmerman («Mit Träumen arbeiten», 1994) und Catherine Shainberg («Kabbalah and the Power of Dreaming. Awakening the Visionary Life», 2005), und wie diese in ein Unterrichtskonzept zum Traumsprechen einfließen können, gehe ich in Kapitel 4 ein.

¹⁵ Eine entfernt an Jon Lipskys Vision eines «Dream Café» erinnernde Theaterform, bei der Träume des Publikums in die Aufführung einfließen, sah ich im Herbst 2023 bei dem Zürcher Musiktheater-Duo «menze&schiwowa» in ihrem Programm «Wer hätte das gedacht». Die Zuschauer:innen wurden vor Vorstellungsbeginn gebeten, Traumerinnerungen auf Zettel zu notieren, von denen einige dann in der Aufführung von den Schauspielerinnen humorvoll musikalisiert vorgetragen wurden. Auffällig war, wie im Publikum, kaum war die Bitte zum Träumenotieren erfolgt, zahlreiche Gespräche losgingen – ein Beispiel für die kommunikationsfördernde Wirkung von Träumen.

loop of voice» (141, Hervorhebung im Original) bezeichnet: die übende Person nimmt beim Tönen ihre eigene Stimme fortwährend wahr, was wiederum die Stimmgebung beeinflusst – eine Feedbackschleife, in der die eigene Stimme gleichzeitig gespürt und bewertet wird. Im Gegensatz zur Körpererfahrung bei reinem Bewegungstraining führe diese Rückkopplung in der Stimmarbeit jedoch häufig zu einer Verzögerung, einer Störung des Übungsflusses – die Übenden hören sich selbst zu und können nicht mehr so frei agieren wie gewünscht. Zusätzlich werde diese Feedbackschleife durch einen weiteren Faktor beeinflusst, nämlich: «the loop of interaction with their own internal world – that is moment-to-moment psychophysical processes» (142). Diese mehrfache Rückkopplung manifestiere sich in einem Phänomen, das Krawczyk als «dreamvoice» bezeichnet. Dadurch, dass die Performerin in der Feedbackschleife stetig versuche, Selbstwahrnehmung und Ausdrucksabsicht der ihrer eigenen Stimme einander anzunähern, entstünden unbeabsichtigte und unkontrollierbare Expressionen: «unintentional expressions, such as an unexpected crack in the voice during spoken or sung performance» (ebd.)

Mit dem Begriff der «dreamvoice» bezieht sich Ilona Krawczyk auf das Konzept des «dreambody» (ebd.) aus der Prozessarbeit des Psychoanalytikers Arnold Mindell. Nach Mindell seien körperliche Phänomene wie Krankheiten oder Schmerzen, aber auch unbewusste Bewegungen und Gesten, Ausdrücke eines Entwicklungsbedürfnisses unseres Organismus – und gleichen darin Träumen. Mindells Prozessarbeit versucht, die Mitteilungen des «dreambody» als bedeutende Informationen wahr- und ernst zu nehmen. Entsprechend geht es auch in der Arbeit an der «dreamvoice» darum, vermeintliche stimmliche Fehler und Abweichungen nicht zu korrigieren, sondern in den Ausdruck zu integrieren:

«[...] focusing on disruptions, receiving them as expressions and even amplifying them can help to change our perception of the so called <mistakes> and integrate their function into our identity. This involves letting unintentional sounds be understood and transformed in creative ways, changing one's approach from *it sounds right* or *it sounds wrong* to *what does it mean?*» (144, Hervorhebungen durch die Autorin.)

Anhand zweier Praxisbeispiele (aus der Arbeit mit Liedern und elementaren Stimmübungen) verdeutlicht Ilona Krawczyk ihren Ansatz, der – hier zeigen sich Parallelen zur Roy-Hart Methode und auch zu Janet Sonenberg – sehr stark auf intensivem Sidecoaching zu beruhen scheint. Ben Spatz ordnet Krawczyks Ansatz anschliessend aus performancetheoretischer Sicht in den Kontext der von Jerzy Grotowski beeinflussten Theater- und Stimmarbeit ein. Spatz plädiert für eine Wiederentdeckung und Aufwertung des erlebten und erlebenden Körpers oder Leibs («soma», vgl. 152). Krawczyks Arbeit mit der «dreamvoice» könne durch die Aufwertung des Leibes als Ausgangspunkt des Handelns zur Erneuerung performativer Künste beitragen.

Es wird deutlich, dass Krawczyk und Spatz in ihrem Ansatz nicht direkt mit Träumen arbeiten. Der Traum erscheint vielmehr als Metapher für etwas, was sich in Anlehnung an einen aktuellen Artikel der Sprechpädagogin Electa Behrens als positive «glitches»¹⁶ bezeichnen liesse. So wie sich in Träumen mit ihren unerwarteten Verknüpfungen ein persönliches Entwicklungsbedürfnis auszudrücken vermag,¹⁷ können auch in der Stimmarbeit vermeintliche Fehler, Abweichungen und Ausrutscher die performative Gestaltung inspirieren. Ebenso wie Behrens' Arbeitsweise mit «glitches» versucht auch Ilona Krawczyks Konzept der «dreamvoice» ein stimmliches Entwicklungspotenzial körperlich erfahrbar zu machen und pädagogisch zu nutzen.

Zusammenfassung des Forschungsstandes

Der obige Überblick zeigt unterschiedliche Möglichkeiten der sprech- und schauspielpädagogischen Nutzung von Träumen auf. Von der mit der Traumerzählung einhergehenden Offenheit und Verwundbarkeit, durch die neue stimmliche Ausdrucksweise erkundet werden können wie in der Roy-Hart-Methode; über Trauminkubationen zur Unterstützung der Rollenfindung wie bei Janet Sonenberg; bis hin zu Jon Lipskys Arbeitsweise der Traumdarstellung im Theater. Hinzu kommt Kristin Linklaters Ansatz, mittels gezieltem Tagträumen Texte zu erkunden. In Ilona Krawczyks Konzeption der «dreamvoice» schliesslich erschien der Begriff Traum als eine Metapher für das Auftauchen neuer stimmlicher Möglichkeiten.

Dennoch bleibt die eingangs gestellte Frage nach dem Potenzial des Traumsprechens noch unbeantwortet. Lassen die Besonderheiten des Traumsprechens: Wahrheitsvorschuss, eindrückliche Bildhaftigkeit, Bedeutungsverdacht, Flüchtigkeit, sowie Schwung und Erzähldrang nicht ein viel umfassenderes methodisches Feld vermuten, worin weniger einzelne Aspekte (wie Stimmarbeit oder Rollenfindung) des schauspielerischen Sprechens im Vordergrund stehen, sondern vielmehr untersucht werden sollte, *was der gesprochene Traum eigentlich ist* und warum er – mehr als jedes andere verbalisierte Erfahrung – *so besonders ist*? Und welche methodischen Folgerungen lassen sich daraus ziehen?

Die oben skizzierten Methoden zeigen, dass sich das Traumsprechen nur praktisch erforschen lässt, durch pädagogisches und künstlerisches Handeln. Der Ansatz, den ich in

¹⁶ In «Spaces of Agency: exploring Text-Bodyworld hybrids» (2024) untersucht Electa Behrens das emanzipatorische Potential solcher «glitches» und plädiert für einen «transästhetischen» (vgl. 197) Ansatz, der Studierenden ermögliche, ihre Selbstkompetenz zu stärken und ihre eigenen Sprechweisen zu entwickeln: «[...] the notion of embracing the positivity of the glitch, or a moment of rupture, is an analytical and embodied tool that I practice with performers. We look for the «doors», the changes in the text which open for a shift between aesthetic, form, or mode of voicing, that is relevant for and specific to an individual performer.» (209)

¹⁷ Diesem Gedanken werden wir im Folgenden häufig begegnen; in der psychotherapeutischen Traumkonzeption Eugene Gendlins (Kapitel 3), ebenso wie dem aus der medizinischen Schlaf- und Traumforschung stammenden «NEXTUP-Modell» von Zadra und Stickgold (Kapitel 4).

dieser Arbeit vorstelle, wurde teilweise durch diese bereits bestehenden Methoden beeinflusst, oder weist ähnliche Elemente auf, die aber unabhängig von ihnen entwickelt wurden. So nimmt das Erzählen von Träumen, sozusagen als Ur-Moment des Traumsprechens, eine zentrale Rolle ein, dient aber, anders als bei Roy Hart, nicht der Exploration der Stimme, und auch nicht, wie bei Jon Lipsky, als Startpunkt für szenische Umsetzungen von Träumen, sondern rückt die Sprech-Erfahrung selbst (zum Beispiel mittels des aus dem Focusing übernommen «Felt Sense») in den Mittelpunkt. Die Rolle des Sidecoachings (durch eine charismatische Führungsfigur wie bei Roy Hart, oder einen ausgebildeten Psychoanalytiker wie bei Sonenberg) steht in meinem Ansatz zum Traumsprechen weit weniger stark im Vordergrund als in fast allen der oben beschriebenen Werke; statt dessen geht es um eine kooperative Arbeitsweise, in der verschiedene sprecherische Ebenen von Unterricht oder Probe traumsprechend erkundet werden – vom Check-In zu Beginn, über spezifische Übungssettings bis hin zu Interaktionen (wie die Nachtgespräche oder Outside-Sessions), die den Rahmen des Gewohnten zeitlich oder räumlich verlassen. Indem Traumerfahrungen somit eine ganze Unterrichts- oder Probenperiode gleichsam grundieren, zeigt sich eine Parallele zum Begriff des «24-Stunden-Träumens» von Mindell, auf den sich auch Ilona Krawczyk und Ben Spatz beziehen. Dies geht auch mit einer Auffassung des Träumens als kontinuierlicher Fähigkeit zur Imagination einher (die auch Jon Lipsky hervorhebt): Nacht- und Tagträume, aber auch spontane verkörperlichte Imaginationen, wie sie zum Beispiel die Sound-and-Movement-Arbeit von Linklater ermöglicht, fließen in den hier vorliegenden Arbeitsansatz ein.

Schliesslich kommt dem literarischen Text in meiner Arbeitsweise ein besonderes Gewicht zu, und zwar nicht nur in Form der Arbeit mit Literaturvorlagen, die sich (auch) um das Träumen und Erzählen drehen (wie in den Try-Outs zu Shakespeares «Sturm» und zu Nastassja Martins Erzählung «An das Wilde glauben»), sondern auch als ein Ziel dieser Arbeit, letztlich *jeden* gesprochenen Text als ein aktives sprechendes Träumen, ein Traumsprechen, begreifen zu können. Mit Bezug auf Julia Kieslers Begriff des «Performativen Umgangs mit dem Text» werde ich versuchen, einen Weg hierzu aufzuzeigen.

Wie bereits der eingehende Blick auf die Traumsprechszene der Atossa angedeutet hat, reicht die Beziehung von Traum und Sprechen allerdings noch tiefer.

Die Traumerfahrung nämlich drängt, bei all ihrer Abwesenheit und Unfassbarkeit, auf eine geradezu *begehrliche* Weise zur Sprache und steht so möglicherweise exemplarisch für ein grundlegendes menschliches Bedürfnis zur Kommunikation. Bevor wir daher die Forschungsmethodik dieser Arbeit genauer in den Blick nehmen, soll daher dieses Begehren genauer beleuchtet werden.

1.4.2 Forschungsantrieb: Traumsprechen als Begehren und Bedürfnis nach Kommunikation

Zu Beginn ihrer Lodzer Vorlesung «Das Land Metaxy» (2021, 247) erzählt die Literaturnobelpreisträgerin Olga Tokarczuk, wie ihr in einem Traum die Figuren aus einem gerade abgeschlossenen Roman «in heiterer, sommerlicher Atmosphäre» begegnen, und zwar, interessanterweise, in einem «offenen Theater». Sie beschreibt diese Begegnung als herzlich und freundlich, und ihr Erstaunen über die «materielle Präsenz» (ebd.) der Personen. Es müsse, so folgert Tokarczuk, eine Sphäre geben, in der Figuren der Fantasie existierten, und von der aus sie den Weg in unsere Wirklichkeit finden könnten – Figuren der Literatur, aber auch «andere, nichtmaterielle, nichtmenschliche Wesen: Götter, Heilige, Dämonen» (249), ebenso wie historische Gestalten und berühmte, bereits verstorbene Persönlichkeiten. Und sie fragt weiter: «Was ist das für ein Ort? Das Unbewusste? Das Gedächtnis? Eine spezielle Windung unserer Hirnschlingen?» (ebd.) Aus den Formulierungen wird klar, dass dieser Ort nicht mit Begriffen der Psychoanalyse oder der Physiologie zu beschreiben ist, dass er vielleicht weniger als ein Ort, denn als ein dynamischer Vorgang gesehen werden könne. Olga Tokarczuk fasst ihn, mit Bezug auf Platons «Gastmahl», als «Metaxy». «Metaxy» könnte als «gemeinsamer Zwischenraum» übersetzt werden, in welchem nicht nur die Zwischenwesen aus Literatur, Fantasie und Mythos ihren Platz haben, sondern auch der Eros, das Begehren:

«*Metaxy* bezeichnet diesen Daseinsmodus, der sich weder in Worten ausdrücken noch analysieren lässt: zwischen Sprache und Vorstellung, zwischen Bild und Ahnung, nicht zu fassen und zugleich doch höchst real, denn er entfaltet Wirkung auf die Welt, auf ihre Geschichte, auf einzelne menschliche Leben. Und immer wird dieses Land Metaxy unscharf bleiben und diffus, in Worten nicht wiederzugeben, denn beständig entsteht dort etwas, es fermentiert und brodelt. Aus dieser Sphäre gelangen Inhalte ins Bewusstsein, wunderbar und fruchtbar in einem.» (253, Hervorhebung durch die Autorin)

Warum beginnt die Autorin ihre Rede mit einer Traumerzählung? Nun, das, was in dieser Sphäre «fermentiert und brodelt», trifft ohne Weiteres auf die Traumerfahrung zu: es ist schwer in Worte zu fassen, aber höchst real, denn es «fühlt sich auf eine bestimmte Weise an», um nochmals Daniel Dennett zu zitieren, und es drängt zur Wirklichkeit. Es ist ein Begehren, das Olga Tokarczuk in ihrem Roman «Taghaus, Nachthaus» (2001) als elementares Bedürfnis beschreibt:

«Aber dafür fand ich eine Seite im Internet, wo die Leute von sich aus ihre Träume aufschrieben, und zwar umsonst. Jeden Morgen erscheinen dort Beschreibungen in

allen möglichen Sprachen. Die Leute schreiben ihre Träume für andere auf, für fremde Menschen, die andere Sprachen sprechen, aus Gründen, die ich eigentlich nicht verstehen kann. Vielleicht ist der Wunsch, die eigenen Träume zu erzählen so stark wie der Hunger.» (37)

Doch warum ist dieses Begehren nach der Traummitteilung so stark? «Metaxy» ist das unbegreifliche Dazwischen, das zur Kommunikation drängt, weil – darauf hat auch Simone Weil in «Schwerkraft und Gnade» (1989, 196 ff.) hingewiesen – gerade in der Trennung bereits die Sehnsucht nach einer Verbindung spürbar wird. Das «Land Metaxy», so Tokarczuk, versorgt unser Ich mit Vorstellungen und so gleichsam mit Wachstumsenergie, die – ähnlich einem Wald¹⁸ – die einzelnen Seinsformen in einem grossen System vereint und in der «eine weit effektivere Kommunikation stattfindet, als wir bisher hatten annehmen wollen.» (2021, 268)

Können Traumerzählungen im Theater also deshalb einen so starken gemeinsamen Spür- und Kommunikationsraum erzeugen, weil sie einer Lebensnotwendigkeit entspringen?

Die Anziehungskraft, die etwas Unbegreifliches auszuüben vermag, beschreibt die kanadische Künstlerin und Kunsttheoretikerin Natalie Loveless, Professorin an der Universität von Alberta, in «How to make Art at the End of the World» (2019) als elementar für «research-creation», das sich vielleicht mit «schöpfendem Forschen», «Forschung schöpfen» oder auch «Forschung-Schöpfung» übersetzen liesse. Loveless plädiert dafür, Praxen der Wissenserzeugung als erotisch zu begreifen, «to allow our labor to be organized by eros.» (78) Um dies zu verdeutlichen, vergleicht sie das zu Erforschende mit Lacans *objet petit a*. Mit dem *objet petit a* umreisst Jacques Lacan das Ziel und den Grund des Begehrens aufgrund einer Abwesenheit oder Spaltung: etwas ist zu erahnen, aber nicht da, und zeigt sich, wie in der Bildtechnik der Anamorphose, nur durch einen Wechsel der Perspektive, wodurch aber gleichzeitig andere Teile des Bildes verzerrt erscheinen müssen (vgl. 89). Wie in der Anekdote über das Spiel mit der Fadenspule, die Sigmund Freud über seinen Enkel Ernst erzählt, ist es gerade das Dazwischen, der Wechsel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Spule, der die Dynamik und den Reiz des Spiels begründet (vgl. 81 f.) Das Begreifen der Abwesenheit der Mutter (die laut Freud durch die Fadenspule repräsentiert wird) ist zunächst einfach ein körperliches Greifen, ein zwanghaft-lustvolles Wieder-Holen. So verhält es sich laut Natalie Loveless auch mit dem Forschen: etwas Abwesendes und gleichwohl zu Erahnendes übt einen

¹⁸ Der Wald als Ort, an dem mittels Träumen kommuniziert wird, findet sich auch in einer Erzählung Tokarczuks. In «Die grünen Kinder» (2020) heisst es über das seltsame «grüne Völkchen», das friedlich im Einklang mit der Natur und abseits der Kriege und Wirren der normalen Menschen lebt: «Wenn die die erste Kälte kommt, versammeln sie sich in der grössten Höhle eines mächtigen Baumes, schmiegen sich eng aneinander wie Mäuse und fallen in Schlaf. [...] Sie träumen gemeinsam, das heisst, sie «sehen» die Träume anderer. So kennen sie keine Langeweile.» (39). Ein weiteres literarisches Beispiel für die Verschränkung von Wald, Träumen und Kommunikation in einer friedlich im Einklang mit der Natur lebenden Gemeinschaft ist die 1972 veröffentlichte Erzählung von Ursula K. LeGuin, «Das Wort für Welt ist Wald», einer Vorlage für James Camerons «Avatar»-Filme.

unwiderstehlichen Reiz aus — ähnlich einer optischen Täuschung, die man immer wieder anschauen muss, und doch nicht versteht. Das Begehren ist ein Forschen, das Forschen ist ein Begehren: «to explore, engage, question» (94), und Loveless spielt schliesslich auf ein literarisches Traumbild an — Alice' Sturz in das Kaninchenloch:

«And it's here that Lacan's conception of the radical function of art emerges, a conception of art that this chapter claims for research-creation: the setting up of a dialogue, through the objet petit a, with a *Real* that erupts where and when it is least expected. [...] *Eros*, not *agape*. By the nose. Down the hole.» (ebd., Hervorhebungen durch die Autorin)

Die verlockende Abwesenheit des Traums und seine vielfältigen Versuchungen und Versuche, ihn zur Sprache zu bringen, haben die vorliegende Forschungsarbeit zum Traumsprechen angetrieben. Die konkreten Forschungsfragen, Forschungsmethodik und der institutionelle und organisatorische Kontext werden nun vorgestellt.

1.4.3 Forschungsfragen, Forschungsmethodik und Forschungskontext

Wenn die universelle menschliche Erfahrung des Träumens ein derartiges Begehren und Bedürfnis zu sprechen ausübt, und wenn darüber hinaus das Erzählen von Träumen als das Erzeugen eines körperlich spürbaren Kommunikationsraums per se eine theatralische Qualität hat, so ist es nur folgerichtig zu fragen, ob und wie diese Energie sprechpädagogisch für das Schauspiel genutzt werden kann:

Kann das Sprechen von Träumen ein Mittel der Sprechpädagogik sein, für das Schauspiel, aber auch darüber hinaus?

Welche Qualitäten sind es im Einzelnen, die gesprochene Träume ausmachen?

Könnten diese Qualitäten auch wirksam werden, wenn statt Traumerzählungen andere (literarische) Texte gesprochen werden?

Welche Arbeitsweisen sind notwendig, um das Traumsprechen zu erfahren und zu üben?

Und wie kann das Traumsprechen zu einer pädagogischen Methode ausgearbeitet werden, ohne dem Traum seinen Reiz zu nehmen, der nicht zuletzt in seinem Eigensinn und seiner Unverfügbarkeit besteht?

Wie Dennetts Kritik an der «armchair conceptual analysis» verdeutlicht, kann der Traumerfahrung nur begrenzt durch ein Nachdenken über sie nähergekommen werden. Stattdessen wird es darum gehen, Formen und Möglichkeiten des Traumsprechens praktisch

zu erproben und nachvollziehbar aufzubereiten. Hierbei werden sich praktische Versuche und theoretische Überlegungen eher netzwerkartig *miteinander* verschränken oder verflechten (vgl. Campbell in Pikes / Campbell, 2021, 99), als in einer Reihe von Forschungsfrage – Feldversuch – Reflexion – erneuter Forschungsfrage *nacheinander* anordnen. Der Grund hierfür liegt darin, und dies mag allen schriftlichen Arbeiten zur Pädagogik des Sprechens gemeinsam sein, dass es einen kategorialen Unterschied gibt zwischen einer körperlichen Erfahrung, die sich auf eine bestimmte Art und Weise anfühlt, und ihrer vermeintlich entkörperlichten Verbalisierung. Wie Robin Nelson in seinen Überlegungen zu «Practice as Research (PaR)» (2015) erörtert, ist dieser Widerspruch noch nicht gelöst. Wenngleich die verkörperte Erfahrung (die auch eine Form des Nachdenkens ist) am Anfang der Erkenntnis steht, bedarf sie dennoch der Sprache, um sich mitzuteilen – worin sich eine Parallele ausgerechnet zu den in dieser Arbeit zu erkundenden Schwierigkeiten des Traumsprechens zeigt:

«[...] embodied knowledge nevertheless remains in need of further articulation in the context of any specific PaR project. It is possible to seek means of at least an intersubjective sharing through reflecting on mutual engagements in a practice. [...] Thus, individual or collaborative critical reflection on experience, in the form perhaps of a documented conversation may, through gesturing towards a more abstract conceptualization, assist in disseminating the (initially embodied) mode of knowing.»

(57)

Methodisch bot sich für die praktische Erforschung des Traumsprechens zunächst eine Form der «reflective inquiry» an, wie sie der englische Theaterpädagoge und Regisseur Clark Michael Baim in seiner Dissertation «Theatre, Therapy and Personal Narrative: Developing a Framework for safe, ethical, flexible and intentional practice in the theatre of personal stories» (2018) vorstellt. «Reflective inquiry» umfasst nach Baim: 1. Literaturrecherche; 2. Reflexion und kritische Betrachtung der eigenen künstlerisch-pädagogischen Praxis; 3. Untersuchung ausgewählter Theaterstücke, die mit dem gewählten Thema arbeiten, und 4. einen iterativen Prozess von Diskussionen und Feldversuchen mit Studierenden, Lehrenden und Praktiker:innen (vgl. 27 ff). Mit Ausnahme des dritten Punkts treffen diese Aspekte auch auf die hier vorzunehmende Arbeit zu. Baim stellt weiter anhand verschiedener methodischer Ansätze dar, wie theater- und theaterpädagogische praktische Forschung in Kreisbewegungen, Spiralen oder Schlaufen verläuft: unter einer bestimmten Fragestellung erfolgt ein praktisches Tun, das im Anschluss auf seine Ergebnisse hin untersucht wird, woraus sich eine neue Fragestellung ergibt, die wieder in einem praktischen Versuch erprobt wird (vgl. 31 ff.).

Für das Forschungsprojekt zum Traumsprechen wurde aber schnell klar, dass diese lineare Abfolge nicht ausreichte. Wie wir im dritten Kapitel dieser Arbeit sehen werden, zeigen

Eugene Gendlin, und in seiner Nachfolge Claire Petitmengin und Donata Schoeller auf, wie Erleben, indem es zur Sprache kommt, *selbst vorangebracht wird*. Für die Methodik dieser Arbeit bedeutet dies: jeder praktische Try-Out zum Traumsprechen war nicht nur, wie in der «reflective inquiry» nach Baim, ein Untersuchen vorher gestellter Fragen, sondern generierte seinerseits, zum Teil währenddessen, wiederum klarere Formulierungen dieser Fragen, oder ermöglichte es überhaupt erst, eine Frage zu artikulieren, die zuerst nur – wie eine Traumerfahrung – *gespürt* wurde. Daher liesse sich statt von Schlaufen oder Spiralen eher von einem Netzwerk des Erkenntnisprozesses sprechen (vgl. nochmals Campbell in Pikes / Campbell, 2021, 99 und Nelson, 2015, 53).

Darüberhinaus konnte das Traumsprechen seinerseits zunächst eher *sprechend* als schreibend zur Sprache kommen: im pädagogischen Austausch mit den Kolleg:innen (Tuuli Nilsson, Indira Pensado, Leonardo Gambardella, Nicola Collett, Katharina Cromme und Anna Hofmann) in den Try-Outs, die im Co-Teaching stattfanden; mit den zahlreichen Kursteilnehmenden und Studierenden; sowie in Vorträgen und Präsentationen zum Traumsprechen, die ich während des Forschungsdeputats und dem darauf aufbauenden PhD-Projekt halten konnte.

Die meisten Try-Outs zum Traumsprechen, von denen einige ausgiebiger in dieser Arbeit dokumentiert sind, fanden zwischen 2021 und 2024 im Rahmen eines vom Institute for Performing Arts and Film (ipf) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) ermöglichten Forschungsdeputats und dem daraus hervorgegangenen PhD-Projekt (in Kooperation mit der Kunstuniversität Linz) statt. Hinzu kamen Try-Outs ausserhalb der ZHdK. Die Try-Outs im Einzelnen waren:

2021

Live-Webinar «Daydreaming your Voice» für das Kristin Linklater Voice Centre

Modul «Sprechen und Träumen», ZHdK

Training «Wir träumen», ZHdK (in Vertretung von Katharina Cromme)

Training «Träume erzählen - erzählende Träume», ZHdK

2022

Live-Webinar «Daydreaming your Voice» für das Kristin Linklater Voice Centre

Modul «Sprechen und Träumen», ZHdK

Workshop «Sharing Voices, Dreams and Selves», Uniarts Helsinki (gemeinsam mit
Tuuli Nilsson)

2023

Workshop «The Creative Voice of Dreams», Istituto Svizzero, Rom

Workshop im Rahmen des Festa di Teatro Ecologico, Stromboli (gemeinsam mit
Indira Pensado und Leonardo Gambardella)

Modul «Ecology of Dreams», ZHdK (gemeinsam mit Katharina Cromme)

2024

Workshop im Rahmen des Festa di Teatro Ecologico, Stromboli (gemeinsam mit
Nicola Collett und Leonardo Gambardella). Hier fand auch die von mir
geschriebene und inszenierte szenische Lesung «Pictures in the Dark. Spotlights on
speaking, dreaming and the transformative power of images.» statt.

Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice», ZHdK (gemeinsam mit Anna Hofmann)

Workshop «La Voce Creativa dei Sogni» im Rahmen des Festivals «Incarnazioni»,
Rom

2025

Gastvortrag und Übung (online) «Speaking the Dark. Dream Speech as a Pedagogical
Practice in Actor Training», Emerson College, Boston

Im Sinne der Überlegungen Nelsons zur künstlerischen Forschung ist die vorliegende Arbeit also das schriftliche Zeugnis des sich über mehrere Jahre entwickelnden Versuchs, das Tokarczuzsche «Fermentieren und Brodeln» (und auch den Sturz in das Kaninchenloch im Sinne Loveless') in ein nachvollziehbares «doing-thinking» (Nelson 2015, 61) und auch des «doing-knowing» (vgl. 66) des Traumsprechens umzusetzen. Ergänzt wird der Text durch Videoaufnahmen, durch Transkriptionen von Auswertungsgesprächen mit Studierenden, sowie an einigen Stellen auch durch Versuche der schriftlichen Umsetzung eigener Träume, deren Bildhaftigkeit mir am besten geeignet schien, eine bestimmte Problematik zu verdeutlichen. Denn letztlich kann man sich, wie Murat Ates (2023) exemplarisch aufzeigt, dem Traum – und ich würde ergänzen: auch dem Traumsprechen – nur phänomenologisch

nähern.¹⁹ Dieser phänomenologische Ansatz bringt es auch mit sich, dass ich in dieser Arbeit, um nachzuvollziehen und zu vermitteln, was die Innensicht auf den Traum ist, wie er sich anfühlt und warum er zur Mitteilung drängt, zudem mehrmals auf exemplarische Traumszenen in Literatur und im Film zurückgreife. Denn auch wenn sich psychologisch und neurowissenschaftlich vielleicht niemals eindeutig ermitteln lässt, *warum* Menschen träumen, so ist doch unbestreitbar, *dass* die Traumerfahrung zum Ausdruck und zur Mitteilung drängt, dass Träume Kultur bilden, und zugleich Kultur sind.²⁰

1.5 Wie diese Arbeit aufgebaut ist

Die folgende Untersuchung des Traumsprechens ist folgendermassen gegliedert.

Kapitel 2 dieser Arbeit ist der Versuch, sich dem Begriff des Traumsprechens zunächst mittels zweier essayistischer Texte (von Jean-Luc Nancy und Matthew Fuller) und einer besonders bekannten Traumerzählung des Theaters (aus Shakespeares «Sommernachtstraum») anzunähern. Daran schliessen sich erste praktische Einblicke (in Try-Outs in Helsinki und auf Stromboli) an. Die hier gefundenen Erkenntnisse münden in die Fragen: was geschieht eigentlich beim Formulieren noch unklarer, dunkler Bewusstseinsinhalte? Und warum ist gerade der gesprochene Traum hierfür exemplarisch?

Kapitel 3 steht daher im Zeichen einer theoretischen Untersuchung dieser Fragen. Anhand eines Einblickes in phänomenologische und sprachphilosophische Arbeiten von Claire Petitmengin, Donata Schoeller, Thomas Fuchs, Eugene Gendlin und Murat Ates wird versucht, Antworten zu finden und diese in einen sprechpädagogischen Kontext einzubetten. Leitend ist die Frage, welche Arten des «performativen Umgangs mit dem Text» (Julia Kiesler) durch Traumsprechen ermöglicht werden. Mit dem von Donata Schoellers Begriff des «tentativen Sprechakts» und Thomas Fuchs' Phänomenologie «Leib-Raum-Person» inspirierten *Tentakulären Sprechen* wird ein Arbeitsmodell entwickelt, um die Theorie mit der Praxis zu verbinden. Videobeispiele aus Try-Outs (in Zürich und auf Stromboli) sollen dazu beitragen, die praktische Relevanz der theoretischen Betrachtungen für die Sprech- und Schauspielpädagogik zu unterstreichen.

¹⁹ Über den gesamten Zeitraum der Erforschung beschäftigte ich mich deshalb auch ausgiebig mit eigenen Träumen, unter anderem in dem jährlichen kollaborativen Schreibprojekt «Rauhnächte» (gemeinsam mit der Regisseurin Katharina Cromme); in Selbstversuchen zum nächtlichen Traumsprechen (gemeinsam mit den Schauspielerinnen Theresa Ihrler und Stefanie Steffen); durch Teilnahme an den vierwöchigen, online stattfindenden «Dreaming Sessions», einer Co-Produktion des Zürcher Schauspielhauses und der ZHdK (Leitung: Maja Renn); sowie einem künstlerischen Projekt zum Traumsprechen gemeinsam mit Indira Pensado, das mit Vorproben im Sommer 2024 in Zürich begann, und 2025 fortgesetzt werden soll.

²⁰ Dies zeigt sich schon daran, wie unterschiedlich in verschiedenen Kulturen mit Träumen umgegangen wird, und wie dieser Umgang wiederum sich in den Träumen spiegelt. Siehe hierzu die in dieser Arbeit besprochenen Texte zur Rolle von Träumen in aussereuropäischen Kulturen von Hans-Peter Duerr («Traumzeit», 2021), Matthew Spellberg («On Dream Sharing and it's Purpose», 2020), Nastassja Martin («An das Wilde glauben», 2022 und «Im Osten der Träume», 2024).

Kapitel 4 ist die Darstellung des zeitlich umfangreichsten Try-Outs zum Traumsprechen, des Moduls «Ecology of Dreams» (Herbstsemester 2023 an der ZHdK). Hier soll, wiederum unterstützt durch Videobeispiele, der Ansatz zu einer «Pädagogik des Traumsprechens» anhand einer zusammenhängenden Projektarbeit aufgezeigt werden. Der Arbeitsbegriff des Tentakulären Sprechens wird anhand des «Tentakulären Denkens» von Donna Haraway weiter untersucht; ein Exkurs zu Metaphernbegriff von Lakoff / Johnson lässt es, wenngleich dies noch weiterer Ausarbeitung bedarf, möglich erscheinen, das Tentakuläre Sprechen an sprachtheoretische Erkenntnisse anzuschliessen. Durch die Ausdifferenzierung in vier Ordnungen des Tentakulären Sprechens am Ende des Kapitels ergibt sich schliesslich die Möglichkeit einer nicht nur *methodischen Strukturierung* möglicher künftiger Unterrichtsprojekte zum Traumsprechen, sondern im Kern bereits auch eine *didaktische Ordnung*, die das Traumsprechen als eine Form dialogischen und im weitesten Sinne ökologischen Lernens kennzeichnet.

In Kapitel 5 schliesslich soll der Bogen zum Anfang der Arbeit geschlossen werden. Anhand einer in Kapitel 2 vorgestellten und im Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice» im Herbst 2024 an der ZHdK weiterentwickelten Traumsprechübung wird ein weiteres Mal die Frage nach dem «performativen Umgang mit dem Text» gestellt und eine Antwort anhand des Traumsprechens aufgezeigt. Besonders die Ausdifferenzierung der Begriffe Traum-Raum, Text-Raum und Sprech-Raum ist hierfür wichtig. Zugleich wird durch Kapitel 5 nochmals der prozesshafte Charakter dieser Forschungsarbeit deutlich.

Das abschliessende sechste Kapitel fasst die Erkenntnisse mit Bezug auf die Forschungsfragen aus Kapitel 1 zusammen, formuliert Desiderate, untersucht kritisch die Frage nach der Verwertung von Träumen zu kreativen Zwecken und zeigt mit Bezug auf Federico Campagnas Werk «Technic and Magic» eine Möglichkeit auf, einen einseitigen Technikbegriff der Sprechpädagogik zu erweitern.

Der kurze Epilog des siebten Kapitels schliesst den Bogen zum Titel dieser Arbeit.

In einem Anhang sind sämtliche, im Laufe des Forschungsprojekts entwickelten und erprobten Übungen zum Traumsprechen in einer Übersicht versammelt.

Es bleibt zum Abschluss dieser Einleitung noch die Frage nach dem Titel dieser Arbeit. «Dunkles zu sagen» heisst bekanntermassen das Orpheus-Gedicht von Ingeborg Bachmann, erstmals erschienen in ihrem Gedichtband «Die gestundete Zeit» von 1953. Es gilt als ein literarisches Zeugnis der Liebe zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan:

«Dunkles zu sagen

Wie Orpheus spiel ich
auf den Saiten des Lebens den Tod
und in die Schönheit der Erde

und deiner Augen, die den Himmel verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.

Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich,
an jenem Morgen, als dein Lager
noch naß war von Tau und die Nelke
an deinem Herzen schlief,
den dunklen Fluß sahst,
der an dir vorbeizog.

Die Saite des Schweigens
gespannt auf die Welle von Blut,
griff ich dein tönendes Herz.
Verwandelt ward deine Locke
ins Schattenhaar der Nacht,
der Finsternis schwarze Flocken
beschneiten dein Antlitz.

Und ich gehör dir nicht zu.
Beide klagen wir nun.

Aber wie Orpheus weiß ich
auf der Seite des Todes das Leben,
und mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug.»

(2008, 42)

Das «Dunkle» (das sich wie eine Erwiderung auf Paul Celans ein Jahr zuvor erschienenen Gedicht «Corona» liest) ist hier einerseits das Dunkle menschlichen Leids und geleugneter historischer Schuld. Es steht aber darüber hinaus für das Dunkle unserer eigenen Sehnsüchte und Ängste und das Unentdeckte unserer eigenen Möglichkeiten. Dieses Dunkle auszusprechen und ans Licht zu bringen, ist nicht einfach: so weist der Literaturwissenschaftler Helmut Böttiger in seiner Betrachtung der Liebe zwischen Bachmann und Celan («Wir sagen uns Dunkles», 2019, 128) darauf hin, dass Ingeborg Bachmann bei der Lesung ihrer später in «Die gestundete Zeit» veröffentlichten Gedichte (worunter «Dunkles zu sagen» gewesen sein könnte) auf der Niendorfer Tagung der Gruppe 47 im Jahr 1952

angesichts des Wiedersehens mit Paul Celan die Stimme versagte.²¹ Zugleich ist — in der Anrufung Orpheus' anklingend, die das Gedicht rahmt — das Aussprechen des Dunklen ein künstlerischer Vorgang per se, wie er archetypisch im Mythos des Sängers zum Ausdruck kommt. Peter Sloterdijk erzählt ihn in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen als dichterische Urszene:

«[...] es gibt für die Situation der Literatur kein stärkeres Bild als das des ungeduldigen Sängers Orpheus, der mit einer beinahe lebenden Verstorbenen im Rücken die Todeszone durchwandert, dem Tag entgegen. [...] Der Dichter ist derjenige, der im Unmöglichen selbst das Wirkliche sucht.» (1988, 28 f.)

Dies ist aber nicht nur eine Urszene der Dicht- sondern auch der Sprechkunst, denn Orpheus rührt bekanntermassen die Götter der Unterwelt durch seine Stimme. Auf dem Weg in die Oberwelt darf er sich nach Eurydike nicht umdrehen, bleibt ihr aber hörend verbunden:

«Aber zwischen dem Verlorenhaben und dem erneuten Verlieren öffnet sich Raum für ein Leben, das atmenden, sprechenden, begehrenden Wesen entspricht.» (ebd.)

Den Zwischenraum, den Sloterdijk hier eröffnet (und der an Olga Tokarczüks «Metaxy» erinnert), ist also der Raum für eine neue Art der Kommunikation, eine, in der — vielleicht — die eigene Stimme entdeckt und wiedergefunden werden kann: der «Raum für ein Leben, das atmenden, sprechenden, begehrenden Wesen entspricht».

Wir wollen ihn nun mittels Traumsprechen erkunden.

²¹ Zu einer eingehenden Analyse der beiden Gedichte Bachmanns und Celans und ihrer vielfältigen Bezüge, sowie einer kommunikationspädagogischen Perspektive siehe auch den Aufsatz «Helles und Dunkles» von Thomas Kopfermann (2008, 99 ff.)

2. Annäherungen an das Traumsprechen

Die Annahme, die dieser Arbeit zugrunde liegt – dass Traumsprechen ein ganz besonderes Sprechen sei – entstand aus alltäglichen Beobachtungen. Dass nämlich immer dann, wenn eine Person einen Traum erzählt (zum Beispiel in einer Pause in einem Workshop oder zu Unterrichtsbeginn vor der ganzen Gruppe oder auch im privaten Kontext) ganz unabhängig vom Inhalt des Traums die Besonderheit des Traumsprechens zunächst *spürbar* ist: an einer atmosphärischen Verdichtung, einer gesteigerten Aufmerksamkeit beim Zuhören, einer plötzlichen Hinwendung der ganzen Gruppe. Aus der Innensicht fühlt sich Traumsprechen auf eigenartige Weise präsent an: die Traumerfahrung ist klar spürbar, aber die Worte scheinen oft nicht auszureichen oder zu treffen. Es war eine Person, die aussah, wie XY, aber doch anders, es war dieser und jener Ort, aber zugleich auch nicht, und so weiter. Die Traumerfahrung ist nicht leicht zu erzählen, und verfügt zugleich über eine spezifische Kraft, die den Sprecher – aber auf welche Weise? – antreibt. In gewisser Weise gleicht Traumsprechen somit der «allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden» wie sie Heinrich von Kleist in seinem 1805 veröffentlichten Aufsatz beschreibt. Kleist spricht von einem «Zustand unsrer, welcher weiß» (2013, 323), einem Wissen, das dem Subjekt entzogen und zugleich präsent ist. Dieser «Zustand, welcher weiß» ist höchst dynamisch, er bringt Körper und Emotionen in Bewegung – Kleist spricht von «Aufflammen mit einer zuckenden Bewegung» und «Erregung des Gemüts» (ebd.) – um schliesslich, im geglückten Fall, zu gesprochener Sprache zu werden. Die Traumerfahrung scheint für diesen «Zustand, welcher weiß» geradezu prototypisch zu sein.

Dass die dynamische Präsenz des «Noch-Nicht-Wissens» der Traumerfahrung nicht nur von innen erlebt wird, sondern sich auch auf die Zuhörenden auswirken kann, haben wir am Beispiel des Eingangsmonologs der Atossa aus den «Persern» bereits gesehen. Es ist so, als sei der Traum im Moment des Erzählens nicht nur etwas, das die sprechende Person *in sich* trägt und *aus sich* hervorbringt, sondern vielmehr etwas, das Sprechende und Zuhörende, wenngleich noch unklar, bereits *umgibt*. Die Schwierigkeiten, den Traum in Worte zu fassen, ereignen sich in diesem Raum und gestalten ihn zugleich.²² Das Traumsprechen geht allerdings über das blosses Bemühen, Unklares zur Sprache zu bringen hinaus. Denn seine Dringlichkeit verheisst ein Versprechen. Etwas muss dran sein, an dem Traum, der da erzählt werden will.

Dies ist das Potenzial des Traumsprechens für das Theater.

Wir nähern uns daher dem Traumsprechen ein weiteres Mal durch die Betrachtung von Theaterszenen. Anschliessend umkreisen wir mit Einblicken in zwei essayistische Texte das Denken beim Traumsprechen. Im Unterschied zu den rhetorischen Situationen, die Kleist in «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» erkundet, haben wir es bei der

²² In Kapitel 5 werden wir den Raumbegriff des Traumsprechens nochmals genauer untersuchen.

Traumerfahrung schliesslich mit etwas meist weitaus Fremdartigerem und Fernerliegendem zu tun, mit etwas, das eben noch kein Ziel hat. Denn der Traumsprecher muss nicht *überzeugen*, er könnte es nicht einmal. Er folgt aber mit Beharrlichkeit dem von Kleist beschriebenen «Zustand unsrer, welcher weiß» und auch dies macht den Reiz des Traumsprechens aus.

Es folgen erste Einblicke in zwei Try-Outs in Helsinki und auf Stromboli, die verdeutlichen, wie sich mit der Körperlichkeit und Dynamik der Traumerfahrung sprechpädagogisch arbeiten lässt.

Am Ende des Kapitels wird die Annäherung an das Traumsprechen zu konkreten Fragen geführt haben, die weiterer, zunächst theoretischer Klärung bedürfen.

2.1 Scheitern und Körperlichkeit des Traumsprechens in Shakespeares «Sommernachtstraum»

Für das jährlich auf der Insel Stromboli bei Sizilien stattfindende Festival «Festa di Teatro Ecologico» kreierte der Regisseur Alessandro Fabrizi 2019 «Un Sogno a Stromboli», eine in drei Teile gegliederte Aufführung von Shakespeares «Sommernachtstraum», deren erster Teil am frühen Abend, der zweite spät abends bei Dunkelheit und der dritte im Morgengrauen stattfand.²³ Wie in der eingangs vorgestellten Aufführung von Aischylos «Persern» im antiken Athen spielte auch hier das natürliche Licht (beim «Festa die Teatro Ecologico» wird weitgehend ohne elektrischen Strom gearbeitet – es gibt also keine elektroakustische Verstärkung und kaum elektrisches Licht)²⁴ eine entscheidende Rolle für die Ästhetik und auch die Rezeption der Aufführung. Durch die kurze nächtliche Pause zwischen dem zweiten und dem dritten Aufführungsteil konnten die Zuschauer:innen am eigenen Leib den Zwischenzustand der Protagonisten zwischen Wachen und Träumen erfahren.

Die erste Szene des vierten Akts des «Sommernachtstraum» ist ein Reigen aus Momenten des Erwachens und Traumerzählens. Deren ausführlichere Betrachtung lohnt sich, weil hier einige bedeutende Aspekte des Traumsprechens aufscheinen, die uns erste Hinweise für die Untersuchung tatsächlicher gesprochener Träume geben können.

Die Elfenkönigin Titania, die vier Liebenden, und der Handwerker Bottom machen nacheinander die Erfahrung, nicht genau zu wissen, ob sie gerade wachen oder träumen. Und sie versuchen, diese Erfahrung auszusprechen. So erwacht Titania aus ihrer Verliebtheit zu dem in einen Esel verwandelten Bottom, und versucht sogleich, das Erlebte in Worte zu fassen: «My Oberon! What visions have I seen! / Methought I was enamour'd of an ass.» (2002, 118).

²³ Trailer zu der Filmdokumentation der Aufführung unter <https://www.youtube.com/watch?v=K6NXLcfllKk>, zuletzt abgerufen am 15.6.2023.

²⁴ Aufgrund einer Brandkatastrophe auf Stromboli im Mai 2022, die durch ein für einen Filmdreh absichtlich gelegtes Feuer ausgelöst wurde, werden allerdings nun zunehmend auch solarbetriebene elektrische Lampen eingesetzt.

Kurz danach erwachen auch die Liebenden, und müssen sich zunächst ihrer Wachheit versichern:

«DEMETRIUS: These things seem small and undistiguishable,
 Like far-off mountains turned into clouds.
HERMIA: Methinks I see these things with parted eye,
 When everything seems double.
HELENA: So methinks;
 And I have found Demetrius like a jewel,
 Mine own, and not mine own.
DEMETRIUS: Are you sure
 That we are awake? It seems to me
 That yet we sleep, we dream. Do you not think
 The Duke was here, and bid us to follow him?
HERMIA: Yea, and my father.
HELENA: And Hippolyta.
LYSANDER: And he did bid us follow to the temple.
DEMETRIUS: Why then, we are awake; let's follow him,
 And by the way let us recount our dreams.»

(126 ff.)

Das Traumerleben ist schwer zu fassen, es entzieht sich «like far-off mountains turned into clouds» und man sieht gleichsam doppelt («parted eye»). Die erwachte Helena sieht auch den neben ihr liegenden Demetrius nun für einen Moment in gewisser Weise verdoppelt («mine own and not mine own») – der Traum verwandelt das Sehen in der Wachwelt. Eine Erfahrung, die auch die Zuschauenden mitvollziehen: Demetrius / Lysander und Helena / Hermia können für das Publikum ja tatsächlich manchmal durcheinandergeraten (zumal, wenn man, wie bei «Un Sogno a Stromboli», der Aufführung im Morgengrauen und schlaftrunken beiwohnt). Und nachdem die vier schliesslich geklärt haben, dass sie wach sind, schlägt Demetrius sogleich vor, einander auf dem Weg die Träume zu erzählen.

Direkt im Anschluss folgt nun eine der bekanntesten Traumerzählungen des Theaters – die ja eigentlich keine ist. Denn Bottom sind, mit der Verwandlung in einen Esel und dem Umschwärmtwerden von der Elfenkönigin Titania, tatsächlich wunderliche Dinge zugestossen. Allerdings hat Titania Bottom, nach der Auflösung ihres eigenen Liebeswahns (den sie selbst auch als ein Träumen zu begreifen versucht) und seiner Rückverwandlung, zunächst in den Schlaf versetzt. Erwachend erscheint Bottom das soeben Erlebte als Traum:

«I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was. Man is but an ass if he go about to expound this dream. Methought I was – there is no man can tell what. Methought I was – and methought I had – but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called <Bottom's Dream>, because it hath no bottom [...]» (128)

Bottom ist der Überzeugung, geträumt zu haben und es geht ihm gar nicht darum, das vermeintliche Traumgeschehen zu begründen, sondern lediglich, es zunächst überhaupt zu fassen. Doch wird ihm sogleich deutlich, dass dies über Menschenverstand («wit of man») hinausgehen muss. Wohingegen die Elfenkönigin Titania ihre Traumerfahrung, einen Esel geliebt zu haben, peinlich berührt wegwischt, und die vier adeligen Liebenden das Traumerzählen auf später verschieben, macht sich der Handwerker Bottom daran, sogleich Worte für das Unbegreifliche zu finden. Nach dem viermaligen «methought» wird klar, dass Nachdenken nicht ausreicht, um das Traumgeschehen auszusprechen. (Auch Demetrius, Helena und Hermia verwenden in der vorangegangenen Szene dreimal das Wort «methinks», beziehungsweise «think», und müssen ihre Traumerzählung auf später verschieben.) Der Handwerker Bottom bemüht nun seine Sinne, die aber buchstäblich ver-rückt werden. Das Auge kann nicht hören, das Ohr nicht sehen, die Hand nicht schmecken, die Zunge nicht begreifen, und das Herz kann nicht erzählen, und doch scheint ein Ausweg auf: Bottom beschliesst, seinen Kompagnon Peter Quince zu bitten, ihm eine Ballade über seinen eigenen Traum zu schreiben, die er später, im Stück vor dem Herzog, singen möchte: «it shall be called <Bottom's Dream>, because it hath no bottom». Bottoms bodenlose Traumerzählung scheitert, aber sie gebiert Literatur. Der Weber Bottom, ist traumsprechend zum Texter, zum Autor geworden.

Ist Traumsprechen, wie am Beispiel Bottoms deutlich wird, also zunächst ein Sprechen aus einer ganz bestimmten Körpererfahrung heraus? Wie Bottom mit einer Metapher aus dem Textilhandwerk deutlich macht: würde jemand anderes versuchen, Bottoms Traumerfahrung auszuformulieren, wäre er nur ein «patched fool» (in der Übersetzung Frank Günthers ein «scheckichter Narr»), die Erzählung ergäbe kein zusammenhängendes Gewebe, sondern nur Flickwerk. Deshalb ist Bottoms Traumsprechversuch bereits der Text – die von Quince zu verfassende Ballade über Bottoms Traum spielt keine Rolle mehr.

Offenkundig ist der Körper – seine Sinne, sein Spürvermögen – für das Traumsprechen unumgänglich.

2.2 Die Körperlichkeit des Träumens und des Traumdenkens: Jean-Luc Nancy und Matthew Fuller

In seinem Essay «Vom Schlaf» findet der Philosoph Jean-Luc Nancy für die Erfahrung des Schlafens und Träumens ein eigenartiges Bild:

«Dürfen wir sagen, wie Freud annimmt, der Schlaf setze die Abwehr herab? Müssen wir nicht vielmehr dieses beträchtliche Anwachsen unserer Welt betrachten, das der Nacht eines Außerhalb der Welt gleichkommt, in dessen Schoß wir schweben wie Kosmonauten, die, während sie in ungeheure Anzüge gekleidet im Weltraum arbeiten, ihre Gesten ungewiß und ihre Gedanken nebulös scheinen lassen? In ihrer ungefähren äußeren Erscheinung aber führen die Kosmonauten präzise Manöver und schwierige, heikle Operationen aus. Genauso die Manöver, die Operationen, die Vorgehensweisen, die Techniken und die Künste, die sich in den weiten Räumen des Schlafs entfalten.»

(2021, 39 f.)

So wie Bottom seinen vermeintlichen Traum nur körperlich, gleichsam handwerklich angehen und zur Sprache bringen kann, findet sich auch bei Jean-Luc Nancy das Bild des Schläfers und Träumers als eines Handwerkers oder Technikers, dessen Handeln unverständlich scheint: das Hantieren der Kosmonauten ist, von aussen gesehen, nebulös und ungewiss, gleichwohl aber genau und zielgerichtet. Wer träumt, so liesse sich Nancys Bild weiterdenken, weiss genau, was er tut. Es ist aber ein anderes Wissen («past the wit of man», wie Bottom feststellt), und diesem Wissen ist nicht einfach beizukommen. Im Moment des Erwachens kehren wir zur Erde zurück und legen den Kosmonautenanzug ab. Dann erscheint das, was im Traum ganz logisch war, zunehmend fremd und unverständlich.

Der Medienwissenschaftler Matthew Fuller untersucht in «How to Sleep. The Art, Biology and Culture of Unconsciousness» (2018) das besondere Denken in Schlaf und Traum. Denn selbst, wenn ich im Traum etwas wahrgenommen und erlebt habe, was man zumindest als falsch oder unwirklich ansehen könnte,²⁵ ist der *Vorgang* der Wahrnehmung beileibe nicht falsch, sondern impliziert ein Denken (2). Allerdings, so Fuller weiter, ist dies eine ganz andere Art des Denkens: ein «sich selbst sabotierendes», in diesem Sinne unbewusstes, aber dennoch in seiner ganz eigenen Logik funktionierendes, ein körperliches, trunkenes und tanzendes Denken:

«Dream is the place where thought sabotages itself, begins to dance, drunkenly potted in its own fermented juices; is maybe subtle and intriguing, a refraction of the day or a

²⁵ Wie wir beispielsweise anhand der Betrachtungen von Nastassja Martin (2022 und 2024) über das «mit» und «ohne Träumen» bei den Ewonen sehen werden, wird die Auffassung, dass Träume weniger wirklich als das Wachleben sind, nicht in jeder Kultur geteilt.

return of prior life; is full of a rage more lucid and impossible than in the day; where the dog hunts down all the rabbits as it twitches in its dream, or so observes the owner performing an imagination of the subjectivity of the hound, in something other than anthropomorphism.» (3)

Wie kann dieses Denken des Traums zu Sprache werden?

«Thought's own chartered organs congeal something other than reason, the sense of the subject, something that can be remembered and held onto, turned into a proper sentence. To describe dreams is to convert them.» (ebd.)

Es lohnt sich, diesen Gedanken genauer anzuschauen, denn er enthält, versucht man sich ihm zu nähern, einige sprachliche Doppeldeutigkeiten (die der Art und Weise entsprechen, in der Fuller insgesamt das Thema Schlaf in «How to sleep» umkreist und umspielt) und die für die folgenden Überlegungen wertvoll sind. Interessant ist nämlich zunächst, wie Fuller den Übertragungsprozess der Traumerfahrung in Sprache zu fassen versucht. Offenkundig bedarf, das haben wir schon bei Bottoms Traum gesehen, dieser einer bestimmten Körperlichkeit. Was immer die «geordneten Organe des Gedankens» sein mögen – denkerische Werkzeuge oder sogar tatsächliche, körperliche Organe wie Leber, Niere oder Lungen – sie verfestigen oder erstarren («congeal») etwas anderes als die Vernunft («something other than reason»), nämlich «the sense of the subject». Dieses «the sense of the subject» ist nun höchst bemerkenswert: zum einen liesse sich «subject» mit «Subjekt» übersetzen, womit wohl die träumende Person selbst gemeint wäre. Was ist dann aber «the sense of the subject»? Fuller schreibt interessanterweise nicht «meaning». «Sense» wäre also eher der «Sinn», und wie im Deutschen auch liegt «sense» («Sinn») nahe bei den «senses» («Sinnen»). Sinn, so liesse sich weiterdenken, ist dem Traum also nur zu entnehmen, oder in ihm zu finden, in Gegenwart der Sinne, mithin der Wahrnehmung und somit des ganzen Körpers. Dies wird umso deutlicher, versucht man den Satz zu ergründen, indem man «subject» mit «Thema» übersetzt. Das Thema, der Inhalt, das, worum sich der Traum dreht, bekommt nur Sinn durch die Sinne, und kann auch nur über sie erinnert und festgehalten werden («remembered and held onto»). Die Doppelbedeutung von «subject» hier ernst zu nehmen hiesse vielleicht auch, sie in dieser Ambivalenz zu belassen: der träumende Mensch in all seiner Körperlichkeit *ist* zugleich das Thema des Traums. So betrachtet, sind die abschliessende Wendung: «turned into a proper sentence», und auch der folgende knappe Satz «To describe dreams is to convert them.» geradezu von ironischer Bitterkeit. «Proper» ist der Satz, aber leer, wenn die Körperlichkeit des Traums abhandenkommt.

Träume zum Sprechen zu bringen ist, so wird deutlich, etwas anderes als eine Beschreibung, denn diese wäre stets eine Umwandlung, und würde den Traum

gewissermassen gerinnen lassen. Anstatt zu versuchen, den Inhalt des Traums in möglichst treffender *Sprache* zu formulieren, könnte die Bewegtheit des *Sprechens* den Tanz und die Trunkenheit des Traumdenkens in ihrem Fluss belassen. Was für ein Verstehen und Verständnis brächte solch flüssiges Sprechen aus der radikal subjektiven Traumerfahrung mit sich?

Zurück zu Nancys Bild der Kosmonauten: Erwachen ist eine Rückkehr aus dem Weltraum auf die Erde, und der Erwachte weiss, dass er selbst der Kosmonaut war, der professionell seine Arbeit verrichtet hat, die nun in weiter Ferne liegt. Im Moment des Träumens körperlich handelnd, lebendig agierend, in einer eigenen Logik. Erwacht ein anderes Leben, das sich anfühlt wie ein Verlernen: ich kann das nun nicht mehr, was ich als Kosmonaut konnte. Ich weiss nicht einmal, was es war, aber es war wichtig. Wie davon erzählen? Ich weiss nur, dass ich es *getan* habe, geschützt im Anzug des Kosmonauten.

Bereits im Versuch, sich schreibend diesem so ganz anderen Denken des Traums zu nähern, fühlt sich die Sprache zäh und hilflos an.

Geht es denn in erster Linie darum, die Traumerfahrung lückenlos in Sprache zu übersetzen? Wie Murat Ates in seiner «Phänomenologie des Traums» (2023, 166 ff.) aufzeigt, ist die Traumerzählung nicht nur durch die Schwierigkeit der ersten Traumerinnerung (wann und wie wird der Traum überhaupt aufgezeichnet) geprägt, sondern auch immer durch den Kontext der Erzählsituation geformt: wem, wann und in welcher Situation wird der Traum erzählt? Und welche Traumerfahrungen werden hier überhaupt zur Verfügung gestellt? Entsprechend einer amüsanten Beobachtung aus der psychologischen Traumforschung, wonach Traum Inhalte auch davon abhängen, mit welchem psychoanalytischen Ansatz gearbeitet wird (vgl. Schredl 2008, 23) lässt sich zudem vermuten, dass Traumerzählungen im Kontext der schauspielerspezifischen Sprechpädagogik körperlich und stimmlich expressiver ablaufen (und bereits auf ihr theatralisches Potential hin ausgewählt werden), als beispielsweise in einem einzel- oder gruppentherapeutischen Setting oder beim Smalltalk.

Da sich die Formung der Traumerzählung durch Erinnern und Erzählen also nicht vermeiden lässt, mutet es seltsam an, die Umsetzung der Traumerfahrungen in Sprache, die «Umwandlung» von der Matthew Fuller spricht, prinzipiell als einen Verlust zu betrachten, die dem eigentlichen Traum hinterherhinkt. Erscheint so nicht wiederum eine Hierarchie von Traum und Wirklichkeit, bei der dieses Mal der Traum als das Echte erscheint, die Sprache als die Verfälschung? Vielleicht ist es gerade die Unmöglichkeit der Abbildung des Traums, die sprecherische und spielerische Freiheit ermöglicht.

Aber es gibt noch eine Eigenschaft des Traums, die uns in Bezug auf den sprechenden Umgang mit ihm wichtig erscheint: Ist es nicht so, dass die Traumerfahrung nicht einfach in der Wahrnehmung von Ereignissen besteht (wie unlogisch und bizarr diese auch immer sind), sondern über einen ganz eigenen «Sinn» verfügen muss – «the sense of the subject» – weil sie diese Ereignisse zugleich erst kreiert? Dieser ist aber ein *gefühlter* Sinn – das, was sich am

Traum auf eine ganz bestimmte Art und Weise anfühlt. Der hier zu entwickelnde Begriff des Traumsprechens wird sich also an ein Sprechen annähern müssen, das nicht nur darstellt, abbildet, nacherzählt, protokollarisch aufzeichnet und ordnet, sondern *selbst* spürt. Den eingangs erwähnten Gedanken Kleists, dass die «Verfertigung der Gedanken beim Reden» mit körperlicher «Erregung» einhergehen müsse, finden wir fortgesetzt in der Focusing-Methode Eugene Gendlins, auf die wir, neben weiteren sprachphilosophischen und phänomenologischen Ansätzen, ausgiebiger zurückkommen werden. Gendlin schreibt in «Dein Körper – dein Traumdeuter»:

«Wenn Sie ihren Mund öffnen, um zu sprechen, kommen Worte. Woher kommen sie? Aus dem Körper. [...] Die Sprache beinhaltet sowohl Situationen als auch Worte. Sie ist nicht einfach <verbal>, sondern sie bringt das körperliche Gefühl mit sich, dass solche Situationen in uns auslösen.» (2018, 159)

Da auch der Traum, wie die Exkurse zu Shakespeare, Nancy und Fuller gezeigt haben, und wie wir in der weiteren theoretischen Auseinandersetzung sehen werden, *aus dem Körper* kommt liegt das *Sprechen* in gewisser Weise nahe beim Traum. Um näher herauszufinden, worin genau diese Nähe besteht, müssen wir uns also sprechend mit Träumen beschäftigen.

Deshalb ist es nun an der Zeit, durch erste Einblicke in die Praxis des Traumsprechens zu verdeutlichen, wie die Traumerfahrung zum Sprechen gebracht werden kann: in ersten Gehversuchen einer Pädagogik des Traumsprechens, bei der mitunter auch Träume selbst hilfreich sein können. Einigen der anhand der Textbetrachtungen bereits formulierten Gedanken werden wir in der Praxis wieder begegnen.

2.3 Den Traumkörper spüren. Ein Try-Out in Helsinki

Im Juni 2022 unterrichtete ich gemeinsam mit Tuuli Nilsson den fünftägigen Workshop «Sharing Voices, Dreams and Selves» für Kunststudierende der Uniarts in Helsinki. In diesem Kurs sollten sich die Studierenden (der Bereiche Sound Design, Bildende Kunst und Schauspiel) mit einer für ein aktuelles eigenes künstlerisches Projekt gerade wichtigen Fragestellung befassen. Wir erkundeten, aufbauend auf Körper-, Atem- und Stimmarbeit²⁶ spielerisch Träume der Studierenden, um zu untersuchen, ob und wie sich hierdurch die Sicht der Studierenden auf ihre Projekte veränderte, ob sie zu neuen Erkenntnissen oder Fragen gelangen konnten. Hierfür boten wir verschiedene Übungen an, um eigene Traumerfahrungen

²⁶ Vorauszuschicken ist an dieser Stelle, dass es sich bei der vorbereitenden Körper-, Atem- und Stimmarbeit keineswegs um beliebige Warm-ups handelt. Vielmehr – so wird zu untersuchen und zu zeigen sein – spielt das sinnlich-erlebbare und trainierbare Zusammenspiel von körperlichen und geistigen Phänomenen eine entscheidende methodische Rolle für das Traumsprechen, wie ja auch schon die einleitenden Beispiele aus der Theaterliteratur und Philosophie angedeutet haben dürften.

zunächst auf eine spielerische und körperliche Art und Weise aussprechen und in den Raum bringen zu können, und reflektierten anschliessend über Bezüge zu ihren künstlerischen Arbeitsprozessen. Während der Woche in Helsinki nahm ich mir abends jeweils vor, mich an meine Träume zu erinnern; manchmal inkubierte ich einen Traum, indem ich mich vor dem Einschlafen mit einer Frage beschäftigte, und mir vornahm, darüber zu träumen. Am Morgen des vierten Kurstages, dem 9. Juni 2022, notierte ich folgenden Traum (der der ausführlichste in dieser Woche war, und der mir interessanterweise ohne vorabendliche Inkubation zufiel):

«In Sichtweite meines Hauses — es sieht aus wie im Schwarzwald, aber es gibt auch eine Autobahn in der Nähe — gibt es am gegenüberliegenden Berghang ein Haus, in dem Wissenschaftler einquartiert sind, sie haben ein geheimes Projekt, das mit Ausserirdischen zu tun hat. Ich sehe beim Hinausschauen, wie ein Roboter vom Himmel fällt (er ist sehr einfach gebaut, wie ein Strichmännchen, und auch sehr leicht); er fällt auf das Sprungtuch, das die Wissenschaftler extra für diesen Fall aufgebaut haben, aber das Sprungtuch wirkt wie ein Trampolin, der Roboter federt in hohem Bogen auf die Autobahn. Ich hole ihn von dort und bringe ihn in das Haus der Wissenschaftler. Der Roboter fühlt sich in meinem Arm sehr leicht an und hat etwas von einem Kind. Im Haus der Wissenschaftler fühle ich mich wie ein Eindringling, obwohl ich ja einen guten Grund habe, hier zu sein. Ich sehe von innen, dass der ältere Wissenschaftler gerade dabei ist, die Tür aufzuschliessen, und möchte ihm den Roboter geben. In diesem Moment packt mich ein jüngerer Wissenschaftler von hinten, er hat mich ertappt. Ich erkläre den beiden, dass ich ja nur den Roboter bringe, der auf die Autobahn gefallen ist. Die beiden wirken weder besonders erfreut noch überrascht. Ich versuche mit dem jüngeren Wissenschaftler Konversation zu machen und frage, ob sie schon Aliens gefunden hätten, aber er lacht nur. Die Wissenschaftler nehmen mich nicht besonders ernst.»

Am Nachmittag desselben Tages arbeiten Tuuli und ich mit der Kunststudentin J.²⁷ an der Erzählung und Verkörperung ihres Traums. Im Laufe dieses sehr intensiven und emotionalen Prozesses versuche ich mit J. ihre Traumbilder zu erkunden — sie bewegt sich sprechend durch ihre Traumerinnerung — während Tuuli sie durch sanfte Handgriffe aus der F.M. Alexander-Methode und der Linklaterarbeit darin unterstützt, beim Sprechen körperlich aufgerichtet und leicht zu bleiben und ihren Atem loszulassen. Spontan sage ich zu J.: «Go to the feeling of the image.» Und dieser Satz *fühlt sich an*, wie das Roboterkind in meinem Traum. Es ist, als hätte dieser Satz ein *Gewicht*, das ich beim Sprechen spüren kann.

Kann die Körpererfahrung des Traumsprechens so beschrieben werden, dass der Traum selbst etwas wie ein Körper ist? Dass er ein Gewicht und eine Struktur hat, eine Oberfläche und Temperatur, dass er sich auf eine ganz bestimmte Art und Weise anfühlt? Der Traumkörper ist fremd, ein «Alien», kommt aus einer anderen Welt. Er ist fragil und kindlich.

²⁷ Die Namen der Teilnehmenden aller Try-Outs werden in dieser Arbeit nur als Initial wiedergegeben.

Ihn zu tragen, ist eigentlich leicht, aber es ist schwer, ihn in Sprache zu fassen — die beiden Wissenschaftler in meinem Traum verstehen mich nicht. Aber: in der Unterrichtssituation mit J. und Tuuli spricht doch auch der Traum: das «Go to the feeling of the image» war doch beeinflusst von der Traumerfahrung. Es deutet sich also nicht nur an, dass das Problem, das Traumerleben zur Sprache zu bringen, über den Körper angegangen werden kann, wie ja auch aus dem oben untersuchten Gedanken von Matthew Fuller hervorging, sondern noch mehr.

Denn: wenn der Traum wirklich einen solchen Uranlass zum Sprechen stiftet — kann es dann nicht gerade *durch* Sprechen, *im* Sprechen möglich sein, die Traumerfahrung zur Erscheinung zu bringen und spürbar zu machen? Anders gesagt: im Gegensatz zu der Unmöglichkeit, Geträumtes in Worte zu übersetzen — was ja immer einen Verlust und eine Distanz impliziert, und, wie oben dargestellt, nicht weit führt — könnte es doch sein, dass die Traumerfahrung *im Sprechen selbst sich ausspricht*, anwesend ist. Und zwar nicht nur in den Worten, sondern in allem, was zum Sprechen dazugehört: in Stimmklang, Melodie, Dynamik und Artikulation, Atem und Pausen, Mimik und Gestik und in der Bewegung des sprechenden Körpers im Raum. Nun liesse sich einwenden, dass ja auch in der psychoanalytischen Traumarbeit gerade das Para- und Nonverbale, nicht wörtlich Gesagte, aber Mitschwingende, höchst bedeutsam ist, um etwa Verdrängtes aufzuspüren. Der Unterschied in der hier zu entwickelnden Praxis des Traumsprechens liegt, dies muss immer wieder betont werden, darin, dass es überhaupt nicht darum geht, etwa im freudschen Sinne, hinter dem manifesten Inhalt des Traums einen latenten Traumgedanken — das, worum es eigentlich geht — zum Vorschein zu bringen. Dies würde ja, wie zu Beginn schon angesprochen, den Traum selbst wieder zu einer Art Bedeutungsträger herabstufen, einem Code, der lediglich entschlüsselt werden muss.²⁸ Vielmehr wollen wir schauen und hören, was passiert, wenn wir eben den Traum sich selbst aussprechen lassen, die Traumerfahrung im Sprechen erscheinen lassen. Die Vermutung ist, dass durch diese Arbeitsweise Räume entstehen, die den Traumsprecherinnen und Traumsprechern neue Möglichkeiten für ihr Sprechen auf der Bühne eröffnen. Darüber hinaus könnte die zu erkundende Praxis Erkenntnisse über das Wesen des Traums liefern, die anderen Methoden nicht zugänglich sind.

²⁸ Zu einer Auseinandersetzung mit der Rolle der Stimme in der Psychoanalyse siehe: Mladen Dolar: «His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme» (2007). Nach Dolar ist der latente Wunsch, der dem manifesten Traumgedanken zugrunde liegt, untrennbar mit der Stimme verknüpft: «Der Wunsch (das Begehren) wohnt aber nicht in jenen Gedanken selbst, sein Ort ist zwischen beiden, im Mehrwert der Entstellung des Manifesten im Verhältnis zum Latenten – in der Entstellung, für die sich in den latenten Gedanken keine Erklärung findet; sie alleine bieten niemals einen zureichenden Grund. Er wohnt in der Form, nicht im Inhalt; der Stoff dieser Form aber ist ausgerechnet der Mehrwert der «Stimme im Signifikanten». Der Sinn der Deutung bestünde dann letztlich nicht darin, Bedeutung zu stiften, Kontingenz abzubauen, indem man die dahinter liegende Logik zum Vorschein bringt, sondern vielmehr gerade in dem Akt, diese Kontingenz aufzuzeigen.» (202) Können wir Dolars Analyse als ein Plädoyer für das Traumsprechen lesen, in dem sich, wie dieses Kapitel deutlich macht, der Traum in einer Art der performativen Deutung *ausspricht*?

2.4 Durch andere Körper zum Körper des Traums: Traumsprechversuche auf Stromboli

Es folgt ein nächster Einblick in die Praxis des Traumsprechens. Hieraus werden sich Fragen ergeben, die dann — unter anderem mittels eines sprachphilosophischen Blicks — weiterführen.²⁹

Vom 21.-29. Juni 2023 unterrichtete ich gemeinsam mit den aus Mexico bzw. Italien stammenden Kolleg:innen Indira Pensado und Leonardo Gambardella den Workshop «Voice — Text — Performance» im Rahmen des bereits erwähnten «Festa di Teatro Eco Logico» auf Stromboli.³⁰ 17 Personen aus Italien, den USA, Australien, Polen und Singapur nahmen teil. Die Arbeitssprachen im Workshop waren Englisch und Italienisch. Die meisten Teilnehmenden waren entweder professionelle oder Amateurschauspieler:innen, aber auch eine Ärztin, zwei Juristinnen und drei Autor:innen waren dabei. Ziel des Kurses war, nach einer Einführung in die Grundlagen der Linklater-Methode «Freeing the Natural Voice», die ausgiebige sprecherische und spielerische Auseinandersetzung mit einem Theatertext. Entsprechend des diesjährigen Mottos des Festivals, «Mondi possibile», hatten wir uns für Shakespeares «Sturm» entschieden. Alle Teilnehmer:innen arbeiteten mit je einem Monolog (von Caliban, Prospero, Ariel, Trinculo und Gonzalo) und führten Teile davon (im Rahmen einer Präsentation des Festivalprogramms am 24. 6. und einer offenen Klasse am 28. 6.) öffentlich auf. Den Teilnehmer:innen war bereits im Vorfeld angekündigt worden, dass die stimmliche und spielerische Auseinandersetzung mit Träumen einen Teil der Arbeit bilden sollte: Träume als Bezug zum Festivalmotto «Mögliche Welten», aber auch als einen Zugang zur Arbeit mit der eigenen Stimme, und schliesslich auch als einem Zugang zum «Sturm».³¹ So wurden sie beispielsweise eingeladen, ein Traumtagebuch zu führen, und hatten in Unterrichtspausen die Gelegenheit, kurze Statements — erinnerte Träume, aber auch

²⁹ Allerdings setze ich auch noch etwas anderes — man ist versucht zu sagen stillschweigend — voraus, nämlich den Kontext der Sprechpädagogik im Rahmen des Schauspiels: Welche Ansätze, Ziele und Fragestellungen gibt es hier, welcher Neuigkeitswert ist von der Arbeit mit Träumen zu erwarten? Zu Beginn von Kapitel 3 wird daher eine fachliche Einordnung anhand des Begriffs des «Performativen Umgangs mit dem Text» stehen, die später wieder aufgenommen wird. Vorausgreifend könnte die Aussicht bestehen, dass das Sprechen die Träume zu erhellen vermag, aber umgekehrt auch die Träume das Sprechen.

³⁰ Dass ausgerechnet eine Vulkaninsel — der Stromboli ist fast ununterbrochen aktiv — ein besonders geeigneter Ort ist, um mit Sprechen und Träumen zu arbeiten, mag nicht nur zufällig sein. Die mythologischen Implikationen, besonders nah an einem kraftvollen, unterirdischen Geschehen zu arbeiten — wir erinnern uns auch an das «Fermentieren und Brodeln» von Olga Tokarczüks «Land Metaxy» — sind vielfältig, und können auch eine Art Erzählraum stiften, der Teilnehmende zu inspirieren vermag. Besonders zu nennen wären hier James Hilmans «The Dream and the Underworld» (1979), aber auch Hans Peter Duerrs «Traumzeit» (2021), in denen aus ganz unterschiedlicher Perspektive die Bedeutung von Naturräumen und Orten für das Traumgeschehen betrachtet wird. Siehe hierzu auch: «Vulcanoes and the Unconscious Mind» von Justine Ariel (2010).

³¹ Prosperos Satz «We are such stuff / As dreams are made on» dürfte eines der bekanntesten literarischen Zitate zum Thema «Traum» sein. Nach Meinung des Übersetzers Frank Günther lässt sich das ganze Stück geradezu als ein (Tag-)Traum lesen, vgl. das Nachwort «Aus der Übersetzerwerkstatt: Das unbegreifliche seelenalchimistische Zeitraffer-Traumstück oder Als Shakespeare eines Nachmittags im Garten unter seinem Maulbeerbaum döste...». (2001, 169 f.)

Gedanken, Erfahrungen oder Vermutungen zum Zusammenhang zwischen Sprechen, Schauspiel und Träumen – abzugeben, die auf Video aufgezeichnet wurden.³²

Im Kurs erarbeiten wir mit den Teilnehmenden mehrere Übungssequenzen zum Sprechen und Träumen. Eine dieser Übungen, *Embodied Partner Dream*, soll hier ausgiebiger vorgestellt werden. Die Videoaufnahmen, auf die die Abbildungen verweisen, gestatten Einblicke in den Arbeitsprozess der Kursteilnehmerinnen I. und V. Die Auswahl der Aufnahmen erfolgte intuitiv und spontan – ich versuchte, Sequenzen einzufangen, die mir im Moment des Kurses vielversprechend erschienen. Es mag an dieser Stelle zunächst darum gehen, einen ersten sinnlichen Eindruck der pädagogischen Arbeit am Traumsprechen zu vermitteln.

Vorauszuschicken ist noch der methodische Hinweis, dass die nachfolgend beschriebene Übungssequenz auf diversen Voraussetzungen aufbaut, und keineswegs ohne



Abbildung 1: V. (links) erzählt I. ihren Traum (V.1)

Vorbereitung angeleitet werden sollte. Neben der genannten Einstimmung der Teilnehmenden auf das Thema Träumen gehören diverse Übungen im Traumerzählen und spezifische Körper- und Stimmarbeit dazu, sowie auch sich daraus ergebende gruppenspezifische Prozesse, vor allem der Aufbau von Vertrauen, gegenseitigem Respekt und spielerischer Neugier. Im 4. Kapitel zum Projekt «Ecology of Dreams» wird daher ein umfassendes Konzept des Traumsprechens vorgestellt.

Die erste Phase von *Embodied Partner Dream* ist eine Traumerzählung. V. erzählt ihren Traum I. (Video 1). Diese hört aber nicht einfach nur zu, sondern versucht, sich während V. spricht, mit geschlossenen Augen vorzustellen, *in* V.s Traum zu sein, sich darin zu bewegen und zu handeln. Je nach dem Traumgeschehen kann es sein, dass I. zur Protagonistin, zum Ich des Traums von V.

wird, sie könnte aber auch ein Objekt, einen Raum oder auch Atmosphäre verkörpern, oder zwischen all diesen Möglichkeiten hin und her springen. I. soll sich einfach den inneren Bildern und Vorstellungen überlassen, die durch V.s Sprechen entstehen, wobei in der Anleitung vorher klargestellt wird, dass diese Bilder und Vorstellungen selbstverständlich ebenso durch den Wortlaut hervorgerufen werden können, wie auch durch V.s Sprechweise (wie

³² Zur Arbeit am Traumsprechen gehören auch ethische Überlegungen und entsprechende Übereinkünfte mit Teilnehmenden (über Freiwilligkeit, gegenseitigen Respekt, sowie Datensicherheit). Alle Teilnehmenden des Kurses auf Stromboli haben (wie auch die Teilnehmenden der anderen Lehrveranstaltungen, aus denen in dieser Arbeit Videobeispiele verwendet werden) schriftlich ihr Einverständnis mit der Verwendung von Videoaufnahmen zu Forschungszwecken erklärt.

Stimmklang, Tempo,) Melodieführung, Lautstärke, Pausensetzung und Artikulation). Auf diese erste Traumerzählung folgt ein Interview (Video 2), das zwei Phasen hat. In der ersten Phase stellt I. Fragen zu Details: wie sah ein bestimmter Gegenstand genau aus, wie gross war



Abbildung 3: Interview (V.2)

dieser Raum, welches Wetter oder welche Tageszeit war, hatte die träumende Person eine bestimmte Stimmung oder ein Gefühl, und so weiter. Wichtig ist, dass nicht interpretiert wird, sondern beide bei den erzählten Fakten bleiben.

In der folgenden Phase des Interviews kann V. dann darüber sprechen, welche Bezüge sie zwischen ihrem Traum und ihrem Wachleben sieht. I. soll für V. vor allem einen Raum zur Verfügung stellen. Weder soll sie nach Lösungen für Probleme suchen noch – in quasi freudscher «Detektivarbeit» (vgl. Ates, 2023, 86) – ein verborgenes Motiv aufspüren, das V. vor sich selbst verbirgt. Vielmehr sind beide aufgefordert, auch lange Pausen, in denen scheinbar nichts passiert, auszuhalten. Allenfalls kann I. mit der Frage «Gibt es noch etwas, das kommen möchte» V. vorsichtig aufzufordern, noch ein paar Assoziationen auszusprechen. Nach der Interviewphase übergibt nun V. nun ihren Traum an I., mit einer rituellen Geste und dem Satz «Ich gebe dir meinen Traum». Dieses Moment ist bewusst spielerisch und mit Augenzwinkern angeleitet, aber gleichwohl wichtig. Den Teilnehmenden wird vermittelt, dass es sich, bei aller inhaltlichen Schwere und emotionalen Tiefe, um ein Spiel handelt, beziehungsweise die ganze Übung kein Selbstzweck ist, sondern der Erkundung der eigenen sprecherischen und schauspielerischen Möglichkeiten, und – in einem späteren Schritt – auch der Auseinandersetzung mit einem Theatertext dient.



Abbildung 2: Erstes Re-Enactment durch I. (V.3)

Abbildung 3: Interview (V.2). In der folgenden Phase des Interviews kann V. dann darüber sprechen, welche Bezüge sie zwischen ihrem Traum und ihrem Wachleben sieht. I. soll für V. vor allem einen Raum zur Verfügung stellen. Weder soll sie nach Lösungen für Probleme suchen noch – in quasi freudscher «Detektivarbeit» (vgl. Ates, 2023, 86) – ein verborgenes Motiv aufspüren, das V. vor sich selbst verbirgt. Vielmehr sind beide aufgefordert, auch lange Pausen, in denen scheinbar nichts passiert, auszuhalten. Allenfalls kann I. mit der Frage «Gibt es noch etwas, das kommen möchte» V. vorsichtig aufzufordern, noch ein paar Assoziationen auszusprechen. Nach der Interviewphase übergibt nun V. nun ihren Traum an I., mit einer rituellen Geste und dem Satz «Ich gebe dir meinen Traum». Dieses Moment ist bewusst spielerisch und mit Augenzwinkern angeleitet, aber gleichwohl wichtig. Den Teilnehmenden wird vermittelt, dass es sich, bei aller inhaltlichen Schwere und emotionalen Tiefe, um ein Spiel handelt, beziehungsweise die ganze Übung kein Selbstzweck ist, sondern der Erkundung der eigenen sprecherischen und schauspielerischen Möglichkeiten, und – in einem späteren Schritt – auch der Auseinandersetzung mit einem Theatertext dient.

Nun folgt ein erstes Re-Enactment (Video 3). I. erzählt V.s Traum, unter vollem Körper- und Stimmeinsatz, allerdings wiederum mit geschlossenen Augen. V., wird von dieser Traumerzählung emotional sehr bewegt. Es folgt ein weiteres Gespräch, in welchem V. die eigenen Gefühle beschreibt, die beim Anschauen von I.s Re-Enactment auftauchten. Schliesslich folgt, nachdem ein weiteres Mal betont worden ist, dass die folgende Phase freiwillig ist, und beide einverstanden sein müssen, noch einen Schritt weiterzugehen, die Präsentation von V.s Traum durch I. vor allen anderen Teilnehmenden. I. erzählt und spielt V.s Traum, wiederum mit allen zur Verfügung stehenden körperlichen und stimmlichen Mitteln, und diesmal mit offenen Augen, während V. als Zeugin mit auf der Bühne anwesend ist (Video 4). Die Präsentation erfolgt ohne Eingriff der Kursleitung. Es geht also ausdrücklich nicht darum, an der performativen Leistung oder Wirkung I.s zu arbeiten, sondern sich ganz



Abbildung 4: Präsentation von V.s Traum durch I. (V.4)

der Traumnacherzählung zu widmen. Dies ist auch beim Anleiten der vorhergehenden Übungsphasen unbedingt zu berücksichtigen. Die Träumerinnen sollen keinesfalls der Versuchung nachgeben, die Nach- oder Neuerzählenden zu inszenieren oder die Nacherzählung durch ihre

Partnerinnen in irgendeiner Weise mitzugestalten. Warum dies so wichtig ist, zeigte sich in der Auswertung der Übung im Plenum: hier wurde mehrfach beschrieben, dass es den Nachspielenden gelungen war, Aspekte des Traumes zu verdeutlichen, derer sich die Erstträumer zunächst nicht bewusst gewesen waren.

Die Traumnacherzählungen waren von grosser inhaltlicher Vielfalt. So befassten sich einige der Teilnehmenden, so wie V. und I., mit Alpträumen, was insbesondere für die Personen, die ihren Traum zur Verfügung stellten, um ihn durch die Partner:in verkörpern zu lassen, sehr aufwühlend und erschütternd sein konnte, aber – dies wurde in der ausgiebigen Nachbereitung der Übung deutlich – auch immer ein Moment des Trostes oder der Verarbeitung enthielt.³³

Zudem gab es auch Träume von grosser Heiterkeit und Leichtigkeit, wie Einblicke in C.s Nacherzählung und Performance von L.s Traum verdeutlichen mögen (Videos 5 und 6).

³³ Hier wird auch deutlich, dass die Anleitung solcher Übungen eines grossen Fingerspitzengefühls bedarf, und unter Umständen auch klare Grenzziehungen nötig macht. Es scheint mir nach bisherigen Erfahrungen zudem so, dass speziell im deutschsprachigen Raum die Vorbehalte, sich spielerisch mit Träumen zu befassen auch deswegen besonders gross sind, weil die Wörter *Traum* und *Trauma* verwandt klingen, obschon sie es nicht sind.



Abbildung 5: C.s erstes Reenactment von L.s Traum (V.5)



Abbildung 6: C. präsentiert L.s Traum (V.6)

Auf die Präsentationen folgte eine ausgiebige Auswertung des Erlebten im Plenum, in der ich anfangs um Antworten auf diese Fragen bat: 1.) Welche performativen Momente waren für die Zuschauenden oder Spielenden besonders markant oder interessant? und 2.) Wie haben die Beteiligten den Prozess erlebt?

Question 1:

«As a spectator, or performer, can you describe any special or interesting moment in the performances?»

Answers:

«I. could really evoke the atmosphere of the nightmare.»

(Comment of I.) «I felt I went like into her skin. It was a journey. I had the choice to emphasize certain moments.»

«The moment of choice was clear to hear in your voice.»

«I saw that C. performed very free of tensions, it was a new mode.»

«You were funny without making it funny.»

«I felt that you trusted yourself.»

«The performances were not linked to interpretations, in a good sense.»

«As a spectator I entered into the stories, colourful images, even if they were in another language, I could perceive details.»

Question 2:

«Can you describe any experiences that you had during the process of this exercise?»

Answers:

«I didn't distance.»

«It's tiring for the body, a very intense process.»

«I was so grateful for the story I got.»

«I felt out of control when giving the dream to my partner.»

«I felt understood by S. Even information that I didn't tell her was present in her reenactment.»

(Transkription handschriftlicher Notizen vom 23.6.2023)

Die Auflistung dieser ersten Statements der Teilnehmenden soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass in dem ausgiebigen, sich anschliessenden Gruppengespräch vielfache Bezüge, Ideen und weitere Fragen auftauchten, die hier nicht wiederzugeben sind.³⁴

Welche ersten Ansatzpunkte zur Beantwortung eingangs formulierter Frage, wie die Traumerfahrung zur Sprache und zum Sprechen zu bringen sei, haben wir durch diesen Übungseinblick nun bekommen? Welche Beziehungen zwischen der ursprünglichen

³⁴ Methodisch wäre zu überlegen, ob nicht auch einmal die *vollständige* Aufzeichnung eines solchen Auswertungsgesprächs in dieser Arbeit wiedergegeben werden sollte, und dies eventuell sogar aussagekräftiger wäre als die Extraktion einzelner Antworten durch die Kursleitung. Die ausgiebige Übung und Präsentation beim Embodied Partner Dream war jedenfalls für alle Beteiligten so intensiv und bewegend, dass auch das Auswertungsgespräch immer noch von dieser Intensität geprägt war, und keinesfalls eine ganz nüchterne Analyse des soeben Erlebten — es war mithin immer noch eine Art des Traumsprechens.

Traumerfahrung und dem nachspielenden Sprechen haben sich gezeigt? Welche Schlüsse lassen sich hieraus für die weitere pädagogische Arbeit ziehen?

Hierzu müssen wir einen Schritt zurückgehen und aus der Distanz betrachten, was bei der Übung Embodied Partner Dream eigentlich geschieht. Wir sind davon ausgegangen, dass wir einmal schauen wollten, was passiert, wenn wir uns weder daran abarbeiten, die Traumerfahrung adäquat in einen Text zu übersetzen, noch, wenn wir versuchen, einen versteckten Inhalt des Traums herauszufinden. Stattdessen haben die Teilnehmenden in einem dialogischen Prozess eine körperliche Nacherzählung, ein Re-Enactment eines Traums erarbeitet. Die Schritte dieses Prozesses seien hier nochmals schematisch aufgeführt, weil dies möglicherweise einen Pfad für die weitere Erkundung des Traumsprechens aufzeigt, und erste Anhaltspunkte, warum gerade das Sprechen selbst, genauer: bestimmte Formen des Sprechakts, hier so aufschlussreich sein können.

Übung Embodied Partner Dream

Übungsschritt	Person A	Person B
1. Erste Traumerzählung	Erzählt Traum	Bewegt sich währenddessen in As Traum, Augen geschlossen
2. Interview in zwei Phasen	a) B fragt A nach Details b) A spricht über mögliche Bezüge, Verknüpfungen zum Alltagsleben	
3. Ritual	A übergibt B den Traum	
4. Re-Enactment 1 innerhalb des Zweiertteams	Schaut zu während B spielt	Re-Enactment: bewegt sich in As Traum als wäre es der eigene und erzählt ihn währenddessen. Augen geschlossen
5. Feedback	A schildert B das eigene Erleben beim Anschauen von Bs Re-Enactment	
6. Re-Enactment 2 vor Publikum	Ist als Zeug:in auf der Bühne anwesend und schaut zu während B spielt	Re-Enactment vor Publikum: erzählt, spielt den Traum, mit vollem Körper- und Stimmeneinsatz. Augen geöffnet.
7. Gruppengespräch	Nach Präsentation der Re-Enactments Gespräch in der ganzen Gruppe	

Es wird deutlich: Person A, die ursprüngliche Traumerzählerin, ergründet und erkundet ihren Traum zunehmend und vornehmlich über die Sprache und das Sprechen von B. Sie muss also zu keinem Zeitpunkt der Übung einen perfekten Text produzieren, der ihren Traum optimal abbildet oder nacherzählt. Hingegen wird ihr Sprechen durch den Dialog mit B fortwährend gebrochen, verzögert und transformiert. Schon in der ersten Traumerzählung erfährt A nämlich, dass ihr eigenes Sprechen nicht einfach den vergangenen Trauminhalt reproduziert, sondern dass sie vielmehr durch ihr Sprechen etwas stiftet, was sich sogleich ihrer Kontrolle entzieht. B bewegt sich intuitiv, von den Worten und der Sprechweise As animiert, in einer eigenen Vorstellungswelt. A erlebt, dass sie B nicht dirigieren oder choreographieren kann, dass ihr Traum ein Eigenleben hat. Zudem muss A so sprechen, dass B ihre Worte aufnehmen und in die eigene Imagination übersetzen kann, sie darf also nicht zu schnell oder unverständlich sprechen. Ausserdem bekommt A durch die Umsetzung von B ein

unmittelbares Feedback: wenn A das Gefühl für ihren eigenen Traum (der «sense of the subject» im Sinne von Matthew Fuller) beispielsweise von grosser Heiterkeit und Leichtigkeit ist, sie aber beim Erzählen erlebt, wie sich B ganz gedrückt und gehetzt in der Traumwelt bewegt, wird sie auf die eine oder andere Weise mit dieser Unstimmigkeit umgehen müssen. Entweder indem sie ihre Sprechweise ändert, um näher an das ursprüngliche Gefühl heranzukommen, oder aber sie erlebt, wie sich ein Aspekt des Traums gleichsam in den Vordergrund spielt, der ihr zuvor nicht bewusst war. In jedem Fall erscheint der Traum, indem B die Traumerzählung von A verkörpernd miterlebt, als etwas Fremdes, Anderes oder Neues. Schliesslich muss A auch noch darauf achten, dass B, die ja die Augen geschlossen hat, beim Bewegen nicht gegen Wände oder andere Teilnehmer:innen stösst und unter Umständen sichernd eingreifen.

Auch in der Interviewphase muss A den Traum sprechend umkreisen.³⁵ Denn B fragt möglicherweise nach Details, die für A beim ersten Erzählen nicht relevant waren, oder an die sie sich nicht erinnern kann. A erkundet, indem sie vorsichtig und suchend spricht, die eigene Traumerfahrung. Auch die Bezüge zum eigenen Wachleben, die vermeintliche Bedeutung des Traums darf langsam kommen. A muss nichts verstehen oder erklären, sondern kann sich Zeit nehmen, Assoziationen entstehen zu lassen, oder auch einfach schweigen.

Nachdem A dann B ihren Traum symbolisch übergeben hat, und B diesen nacherlebt und -erzählt, erfährt A, wie ihr Traum ein Eigenleben bekommt. Dies wurde von vielen Teilnehmer:innen, die die Rolle von A hatten, als emotional sehr bewegend beschrieben. Es können hier vorerst nur Mutmassungen angestellt werden, da ich diesen Moment nicht eigens auswertete. Die Bewegung und Ergriffenheit mag unterschiedliche Ursachen haben: sich selbst von aussen zu erleben, in der Schutzlosigkeit der Traumwelt (dies scheint mir insbesondere bei Alpträumen der Fall zu sein); eine plötzliche, erschütternde Einsicht in ein dahinter liegendes Motiv oder einen Bezug zum Wachleben; oder auch Rührung angesichts der Sorgfalt und Hingabe, mit der sich die Spielerin in der B-Rolle in A's Traum hineingab. Viele Teilnehmer:innen sprachen in der Auswertung von der beeindruckenden «Sorgfalt» («care») von B für den Traum von A. Das anschliessende Feedback, in dem A über diese Gefühle berichtet, macht für B deutlich, dass ihr sprechend-spielendes Erkunden des Traums von A Resonanz erzeugt, dass es dabei also gar nicht um Korrektheit geht, sondern vielmehr um die Hingabe, mit der der Traum behandelt wird.³⁶

³⁵ Ein schönes Motto für diese Arbeitsweise, das die Teilnehmer:innen inspirieren kann, findet sich in einem kurzen Gedicht von Emily Dickinson: «Tell all the truth but tell it slant — / Success in Circuit lies / Too bright for our infirm Delight / The Truth's superb surprise / As Lightning to the Children eased / With explanation kind / The Truth must dazzle gradually / Or every man be blind —» (2006, 410). Wahrheit ist eben nicht immer etwas, was sich einfach so sagen lässt, sondern erscheint eher durch einen behutsamen, «schrägen» Vorgang des Annäherns, Abtastens und Umkreisens.

³⁶ Dieses Moment ist pädagogisch bedeutsam: denn zu oft entsteht im Arbeitsprozess mit (angehenden) Schauspieler:innen, aber auch anderen Sprecher:innen, viel zu früh die Frage nach einer richtigen Sprechfassung, bevor überhaupt danach geschaut und darauf gelauscht wird, was das Gesprochene überhaupt auszulösen vermag. Es geht also auch darum zu erfahren, was es bedeutet zu proben.

Die abschliessende Präsentation auf der Bühne ist nochmals eine Steigerung: A und B sind mit grosser Zuwendung und Sorgfalt) dabei, und das Publikum nimmt die Performances mit ebenso zugewandt auf.

Was ist aber ein möglicher Nutzen von Embodied Partner Dream für die Spielerin in der Rolle B? Zunächst lässt sich sagen: B hat einen – wenngleich nicht im Wortlaut zu reproduzierenden – *Text* gelernt, und zwar unter Einbeziehung des schauspielerischen Instrumentariums von grosser körperlicher und stimmlicher Expressivität. Keine der Performances im Try-Out auf Stromboli war gehemmt, zurückgenommen oder distanziert. Die oben zitierten Rückmeldungen deuten zudem an, dass es B hierbei auch gelingen kann, neue, andere Ausdrucksweisen zu entdecken und zu erproben («I saw that C. performed very free of tensions, it was a new mode.»). Ausserdem beschrieben alle Spieler:innen in der Rolle B, wie sehr sie sich für den Traum-Text verantwortlich fühlten. Der hieraus zu übertragende Nutzen wurde im Auswertungsgespräch auch sofort formuliert: jeder künstlerische Text (ein Monolog, eine Geschichte, ein Gedicht) sollte von der Sprecher:in mit der gleichen Sorgfalt und Hingabe behandelt werden wie der Traum der Partnerin.

So gesehen ist Embodied Partner Dream auch ein Paradigma für Textarbeit, das sich – was in weiteren Try-Outs zu überprüfen sein wird – auf andere Texte übertragen liesse: in einem dialogischen Prozess erarbeitet sich B einen Text über die Verknüpfung von Hören, Imagination und Bewegung. In den Kapiteln 4 und 5 werden wir diese Verbindung von Traumsprechen und Textarbeit detailliert untersuchen.

2.5 Erste Zusammenfassung und weitere Fragen. Die Fraglosigkeit der Gegebenheit des Traums

Wir haben in diesen ersten praktischen Versuchen die Traumerfahrung gleichsam vom Weltraum des Jean-Luc Nancy (und wie den Roboter in meinem Helsinki-Traum) auf die Erde geholt. Wir haben dies in einem sprechpädagogischen Prozess getan, bei dem es nicht darum ging, die richtigen Worte für die Erfahrung des Traums zu finden, sondern zunächst die Traumerfahrung als einen Antrieb, einen Anlass zum Sprechen zu nehmen und in einen dialogischen, spielerischen und – im Sinne Fullers – körperlichen Prozess zu überführen, in welchem sich der Traum aussprechen kann. Die Schwierigkeit, den Traum in Sprache zu fassen, haben wir durch mehrfache Umwege, durch ganz unterschiedliche Arten des Sprechens (erzählen, verkörpernd nacherzählen, besprechen und befragen, aufführen / performen) noch nicht gelöst, aber hilfreiche weiterführende Perspektiven auf sie gewonnen.

Nun lässt sich einwenden: Liesse sich, *erstens*, obige Übung nicht mit jeder anderen bedeutsamen biografischen Erfahrung von A durchführen? Also mit einem erinnerbaren Erlebnis aus dem Wachleben, das A beschreiben kann und das B hört, befragt, nacherzählt und performativ umsetzt? Welche Eigenschaften zeichnen den Traum aus, die das aus ihm entstehende Sprechen so besonders machen, vor allem im Kontext der Schauspielerarbeit und -ausbildung? Und, *zweitens*, warum könnte mit dem hier eingeschlagenen Weg eines dialogischen, spielerischen, körperlichen, künstlerischen *Sprechens* – und nicht etwa eines therapeutischen oder analytischen Gesprächs, oder auch einer anderen künstlerischen Ausdrucksform wie Schreiben oder Malen – die Traumerfahrung besonders gut erschlossen werden, der Traum also buchstäblich zum Sprechen gebracht werden?

Wir können also wiederum fragen: inwieweit vermag der Traum das Sprechen zu erhellen, und inwieweit das Sprechen den Traum?

Hierzu müssen wir genauer betrachten, was schon mehrfach vorausgesetzt, aber noch nicht ausgeführt wurde. Es scheint, dass die Traumerfahrung selbst und auch das sich dieser Erfahrung nähernde Sprechen über eine ganz bestimmte Körperlichkeit verfügen, diese erzeugen und zugleich verlangen.

Was ist damit gemeint? *Im* Traum erleben und handeln wir, wir nehmen die Welt des Traumes als Welt wahr und an. Wie Murat Ates in seiner «Phänomenologie des Traums» feststellt:

«Es mag also sein, dass das erwachte Ich glaubt, der Traum sei von ihm phantasiert worden, doch solange ich mich im Traum befinde, d.h. in jener Zeitspanne, in der allein der Traum aktuell erlebt wird, weiss ich nichts von einem Traum, geschweige denn, dass meine Wahrnehmung das Produkt eines <unbewussten Phantasierens> sein sollte.

Für den Träumenden ist dieser Traum schlichtweg seine aktuelle Wahrnehmung.»
(2023, 121)

Wir schauen die Traumwelt also nicht nur an und machen uns Gedanken über sie. Dies bedeutet nicht, dass Betrachtungen, Beobachtungen, Reflexionen keine Erfahrungen sind. Der Unterschied ist: Betrachtungen, Beobachtungen, Reflexionen setzen die Fähigkeit zur Distanzierung und Änderung der Bezugnahme voraus: ich kann etwas von mehreren Seiten betrachten, ich kann bewusst einen anderen Standpunkt einnehmen und die Perspektive ändern, ich kann die Intensität der Beobachtung steuern, indem ich zum Beispiel näher herangehe, um ein Detail besser zu sehen. Ich kann auch mich selbst während der Betrachtung betrachten, und zum Beispiel meine Gefühle beim Betrachten eines Gegenstands bewusst ernst nehmen oder auch versuchen, sie beiseitezuschieben, um möglichst sachlich und neutral über etwas nachzudenken, und so weiter. All das ist im Traum nicht, oder nur sehr erschwert möglich. Wir sind *im* Traum. Eben deshalb kann Aischylos Atossa sagen lassen: «Bei Nacht im Traume sah ich dies, wie ich's erzählt», und nicht etwa: «Bei Nacht im Traume sah ich dies, und dachte sogleich darüber nach, ob dies tatsächlich so sei...». Der Traum ist mir stets fraglos gegeben, er verfügt daher über einen *Wahrheitsvorschuss*. Wie Ates weiter aufzeigt:

«Das im Traum Wahrgenommene [...] wird also keineswegs als eine Phantasieerscheinung aufgefasst, sondern eben als eine aktuell wahrgenommene Gegebenheit [...] So gesehen gibt es während des Traums überhaupt keinen Traum. Erst später, nach dem Erwachen, kann aus einer erneuten Situiertheit in der alltäglichen Wachwelt der Traum überhaupt erst als Traum erinnert, markiert und in seiner Relevanz depotentialisiert oder auch im Sinne einer Vergessenheit neutralisiert sein. Doch während des Traums hat die oneirische Erfahrung schlichtweg volle Geltung und unterscheidet sich dadurch genuin von jeglicher (noch so lebendiger) Phantasieauffassung.» (2023, 150 f.)³⁷

Es ist diese Fraglosigkeit der Gegebenheit des Traums die dazu führt, dass sich Träume – und die Erinnerung an sie – auf eine bestimmte Art und Weise (vgl. nochmals Dennett, 161) *anfühlen*. Ich habe noch keinen Begriff davon, aber ein Gefühl dafür. Im Moment der Traumerinnerung ist dies als ein Nachhallen, eine Gestimmtheit, als ein Es-war-so-und-so

³⁷ Eine bekannte künstlerische Auseinandersetzung mit dieser Problematik des Traums im Traum findet in Christopher Nolans Film «Inception» (2010). – Murat Ates' Einordnung des Traums als Erfahrung mit «voller Geltung» impliziert im Übrigen auch, dass wir uns im Traum durchaus als Handelnde erleben: wir werden mit Widerständen konfrontiert, suchen Lösungen, kämpfen, unterliegen, etc. Dies steht im Gegensatz zur Auffassung, wie sie Thomas Fuchs in seiner anthropologischen Phänomenologie «Leib, Raum, Person» (2000) vertritt: «Das Traum-Ich ist nur Beobachter, nicht «leibhaftig» Handelnder.» (113). Dies sei an dieser Stelle erwähnt, weil wir auf Fuchs' phänomenologische Überlegungen zum Raum, sowie auf seine spätere Untersuchung des «Not-Yet-Conscious» (2022) ausgiebiger eingehen werden.

präsent. Dies nun ist aber der Unterschied zu einem Erlebnis des Wachlebens: eine solche Erzählung wird, da sie eben viel stärker auf eine gemeinsame Welterfahrung rekurriert, viel mehr als gegeben und bekannt voraussetzen können. Wenn ich von einer Party, die für mich gegeben wurde, erzähle, ist dies vielleicht noch eine Erfahrung, die sich auch mein Gegenüber gut vorstellen kann, vielleicht schon selbst gemacht hat. Wenn ich aber erzähle, dass vor dem Raum, wo die Party stattfand, ein dunkler Fluss durch die Regennacht strömte, in dem sich eine Kunstinstallation aus Rettungswesten und Flößen befand, und dass diese Installation etwas zu tun hatte mit einem ganz bestimmten Gefühl der Verlorenheit und Einsamkeit, des Nichtdazugehörens, das diese überhaupt nicht schöne, sondern überaus düstere, zwingende oder zwanghafte Veranstaltung durchzog, dann werde ich beim Schildern dieser Traumerfahrung auf viel weniger gemeinsam Bekanntes, auf viel weniger Routine zurückgreifen können. Ich werde mich viel stärker bemühen, dieses *ganz bestimmte Gefühl*, das ich auch jetzt noch beim Schreiben spüren kann, zu vermitteln, und doch immer an Grenzen stossen. Der einzige Kompass oder Leitfaden, der mir hier zur Verfügung steht, ist dieses Gefühl selbst, das ich sprechend umkreise, dem ich mich versuche zu nähern.³⁸

Wir können also sagen, dass die Fraglosigkeit der Gegebenheit des Traums sich in einem mehr oder weniger starkem Gefühl manifestiert, für das mir die Worte zunächst noch nicht gegeben sind, mich aber unter Umständen – vornehmlich dann, wenn mir der Traum bedeutsam und wichtig erscheint – dazu antreiben kann, es in Worte zu fassen.

Wir wollen daher nun in einem theoretischen Exkurs untersuchen, was eigentlich passiert, wenn Erzähler:innen versuchen, Unklares, Verschwommenes zu artikulieren, etwas Dunkles, das sich in einer Zone des «Noch-Nicht» befindet, sprachlich fassbar zu machen, und welche Rolle der Körper dabei spielt. Wie die Übungsbeschreibung zu Embodied Partner Dream erahnen lässt, könnte ein Schlüssel hierbei im Dialog mit dem anderen liegen: der *andere* Körper, die *andere* Stimme vermag etwas zu sagen, was mir selbst verwehrt ist. Und im Aussprechen des Traums des anderen wiederum können sich mir neue stimmliche und körperliche Möglichkeiten der Expressivität und Kommunikation auftun. Diese Thesen – die für die Schauspielpädagogik, aber auch für die Sprechpädagogik für andere Zielgruppen interessant sein können – gilt es im Folgenden zu untersuchen.

Die Schwierigkeit, in schriftlicher Form etwas auszudrücken, was zunächst nurmehr nonverbal spürbar ist, gleicht dabei dem Traumsprechen. Wie die US-amerikanische Autorin Annie Dillard in «The Writing Life» erkundet, kommt auch das Schreiben aus dem Körper.

³⁸ Es ist im Moment nicht sicher, ob eine Differenzierung von Gefühl, Fühlen, Emotion, Affekt, Spüren oder auch «Gestimmtheit» für diese Arbeit überhaupt notwendig ist, zumal diese Begriffe je nach Kontext auch nicht einheitlich verwendet werden. (vgl. Fuchs, 2000, 217, und als ein aktuelles Beispiel die Überlegungen zum «Ungefühlten» von Slaby, 2023). Vorerst kann es ausreichen, unter all diesen Begriffen eine sich körperlich und psychisch manifestierende, und in unterschiedlichem Ausmass verbalisierbare und im Austausch mit der Welt sich entfaltende *Regung* zu begreifen – wie bereits mit Bezug auf Daniel Dennett erwähnt also als etwas, das sich auf eine bestimmte Art und Weise anfühlt.

Körpererfahrung, Erinnern und Schreiben verweben sich in einem Ausdrucksprozess, der in seiner Sinnlichkeit an Bottoms Traumerzählung erinnert:

«The line of words fingers your own heart. It invades arteries, and enters the heart on a flood of breath; it presses the moving rims of thick valves; it palpates the dark muscle strong as horses, feeling for something it knows not what. A queer picture beds in the muscle like a worm encysted — some film of feeling, some song forgotten, a scene in a dark bedroom, a corner of a woodlot, a terrible dining room, that exalting sidewalk; these fragments are heavy with meaning. The line of words peels them back, dissects them out. Will the bared tissue burn? Do you want to expose these scenes to the light?»

(1989, 20)

Welche theoretischen Ansätze sind dazu geeignet, die Zusammenhänge zwischen vorverbalem Wissen, Körpergefühl und Versprachlichung genauer zu untersuchen? Unbestreitbar muss es sich um phänomenologische Arbeitsweisen handeln, die dem spürenden Körper eine bedeutsame, erkenntnisstiftende Rolle zuweisen. Wir werden uns daher den mikrophenomenologischen Forschungen von Claire Petitmengin, der Sprachphilosophie des «Close Talking» von Donata Schoeller, Thomas Fuchs' phänomenologischer Konzeption zu «Leib, Raum, Person» und zum «Not-Yet», sowie den Methoden Focusing und Thinking at the Edge von Eugene Gendlin zuwenden. Entsprechend der künstlerisch-praktischen Ausrichtung dieser Arbeit verschränken sich auch diese theoretischen Überlegungen immer wieder mit sprechpädagogischen Erfahrungen aus den Try-Outs und entwickeln sich mit ihnen weiter. Die bereits mehrfach zitierte «Phänomenologie des Traums» von Murat Ates wird schliesslich dabei helfen, den Bogen zurück zum Erleben des Traums zu schlagen.

Zu vermuten ist, dass das Traumsprechen auf die künstlerische Bedeutsamkeit des *Aussprechens von Erleben* aufmerksam macht, und dass diesem elementaren artikulatorischen Vorgang sprechpädagogisch bislang viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Diese Vermutung wird dann in den 4. und 5. Kapiteln dieser Arbeit zu überprüfen sein, in welchen das Traumsprechen im sprechpädagogischen Kontext eingehend untersucht wird. Zunächst soll es aber nun um Theorien gehen, welche die Schwierigkeiten und Möglichkeiten untersuchen, *Dunkles zu sagen*.

3. Theoretischer Exkurs

3.1 Einstieg in den theoretischen Exkurs. Der Umgang mit dem Text

Theater und Traum sind auf so vielfältige Weise ineinander verschränkt und verwoben, dass man geradezu von einer gegenseitigen Metaphorisierung sprechen kann. Das Theater als Traum: in der durch Attosas Traumerzählung evozierten Dunkelheit des herannahenden Unheils wird die persische Niederlage für die attischen Zuschauer alptraumhaft nachvollziehbar. Und der Traum als Theater: Bottoms Versuch, seine Erlebnisse als Traum zu deuten und zu verstehen, wird zur performativen Textschöpfung. Nach den Annäherungen an das Traumsprechen im vorangegangenen Kapitel können wir vermuten, dass die Verwandtschaft von Theater und Traum etwas damit zu tun hat, dass sowohl gesprochene Sprache als auch der Traum auf eine noch zu spezifizierende Weise «aus dem Körper» kommen (vgl. nochmals Gendlin, 1987, 159) – was im Folgenden auszuarbeiten sein wird. Wie in den Try-Out-Beispielen aus Helsinki und Stromboli geschildert, kann die Traumerfahrung pädagogische Anlässe stiften, ein spürendes, von Körperwahrnehmungen und Bewegungen durchdrungenes Aussprechen von Erleben zu erkunden, in welchem die räumlich-sinnliche Erfahrung des Traums sich in den aktuellen Sprechraum hinein aktualisiert. Dieses nacherlebende Aussprechen der Traumerfahrung hat bereits eine theatralische Qualität – denn mittels Körper und gesprochener Sprache Vorstellungsräume zu schaffen, die in leiblicher Körperpräsenz gespürt werden, ist schliesslich auch ein Wesensmerkmal des Theaters. Jedoch muss diese spürende und sprechende Erkundung der Traumerfahrung paradoxerweise nicht zu einem tranceartigen Zustand führen, in welchem die Sprecherin abgeschlossen von Raum und Publikum sich nur noch in ihrer Innenwelt bewegt, sondern kann vielmehr mit jener gesteigerten Wachheit einhergehen, die beispielsweise Karmenlara Ely Seidman, Professorin an der Norwegian Theatre Academy, in «Yielding to the Unknown: Actor training as intensification of the senses» als essenziell für zeitgemässes Schauspiel ansieht:

«So it stands that stage presences, or the state of being <awake> and not en-tranced by the idea of one's own acting or an obsession with perfecting one's self in front of an audience, demands an actor be playful and open in his or her collaboration with the audience. Theater practice imagined with the actor as creator/responder creates vivid and dynamic structures for play, inviting others into our rich dream worlds and aiming at shared dreaming, co-creating (rather than dramatic situations meant to showcase the actor's brilliance).» (2015, 33)

Es gilt also im Folgenden auszuarbeiten, warum und auf welche Weise das Aussprechen der Traumerfahrung aus dem Körper kommt.

Obgleich der Traum sehr stark als visueller Eindruck erlebt wird,³⁹ ist der vorherrschende Zugang zur Vermittlung des Traums die Sprache. Der Schlaf- und Traumforscher Michael Schredl (2008, 22 ff.) nennt als Werkzeuge der psychologischen Traumerhebungsmethoden: Fragebögen (auf denen erinnerte Traum inhalte notiert werden), Interviews, Traumerzählungen im Kontext der Psychotherapie und Psychoanalyse, Traumtagebücher, sowie Laborweckungen, in denen Probanden unmittelbar nach dem Aufgewecktwerden Traum inhalte erzählen. Eher therapeutisch oder spirituell geprägte Ansätze (wie Ullmann / Zimmermann, 1994, Taylor 2001, Friedman 2004, Shainberg 2005), auf die wir zum Teil noch zurückkommen werden, betonen die Bedeutung von Zuhören und Gespräch in der Gruppe, um Traum inhalte zur Sprache zu bringen und zu bearbeiten. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Matthew Spellberg rief gar ein «Dream Parliament» ins Leben und beschrieb es auf seiner Website als «an ongoing series of experiments in the sharing of dreams.»⁴⁰ All diese Beispiele verdeutlichen die Bedeutung der Sprache als Zugang zum Geträumten.

Doch vielleicht zeigt sich gerade in dieser Vielzahl und Unterschiedlichkeit dieser Herangehensweisen, wie schwierig es ist, sich Traumerfahrungen sprachlich zu nähern. Jean-Luc Nancy's Metapher des Schlafens und Träumens als einer Aktivität im Weltraum ist hier durchaus aufschlussreich: so zielgerichtet und in sich logisch die Arbeit der Kosmonauten im All gewesen sein mag – sie fand in weiter Ferne, in der Schwerelosigkeit,⁴¹ im Dunkeln statt, und im luftleeren, schalltoten Raum. Der Traum ist, im Moment der Erzählung, bereits fort. Was von ihm noch da ist, zeigt sich eher als ein Nachhall oder Nachgeschmack oder wie ein Abdruck auf einem Kopfkissen. Der Traum hat sich auf eine bestimmte Art und Weise angefühlt. Wie kann daraus wieder gesprochene Sprache werden? Handelt es sich hierbei tatsächlich um einen «Bericht» (vgl. nochmals Schredl 2008, 22 f.)? Von welcher Art Erfahrung wird hier überhaupt berichtet, und unter welchen Umständen? Und welchen Einfluss hat das Zur-Sprache-Bringen der Traumerfahrung auf diese selbst?

³⁹ Vgl. hierzu z.B. Reck 2010, sowie Macho 2014 und 2022. Ausserdem darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass in vielen Sprachen Träume nicht *gehabt*, sondern *gesehen* werden, insbesondere in den slawischen, türkischen, indoiranischen oder dravidischen Sprachen, zum Beispiel im Russischen, Polnischen, Türkischen, Ukrainischen, Georgischen oder Bengalischen. Den Hinweis hierzu verdanke ich einer polnischen Kursteilnehmerin des Stromboli-Workshops 2023. Chat GPT-3 gibt auf die Frage, in welchen Sprachen man die Formulierung «einen Traum sehen» verwendet, 23 Sprachen an. (Letzter Zugriff 21.3.2024.)

⁴⁰ Website: <https://www.matthewspellberg.com/dream-parliament>. Letzter Zugriff 19.6.2023. Das pädagogische Potential, Träume in Gruppen zu erzählen, zum Beispiel als Mittel der Gemeinschaftsbildung, wird noch ausgiebiger reflektiert werden. Vorwegnehmend bin ich nicht der pessimistischen Auffassung von Spellberg (2020, 76), dass sich Traumerzählungen heutzutage nicht mehr als Zugang zu unserer Imagination eignen. Vielmehr – dies ist ja ein Ziel dieser Arbeit – ist zu zeigen, dass und wie Traumerzählungen Bestandteil einer Praxis werden, in der kommunikativ bedeutsame Fähigkeiten (wie z.B. das Zuhören und der Zugang zu Körper und Imagination) kultiviert und (wieder-)erlernt werden können.

⁴¹ Dass die Traumerfahrung zugleich als körperliches Handeln und dabei schwerelos erlebt wird, kann neurophysiologisch durch die Lähmung der Muskeln im Traum erklärt werden, siehe z.B. S. and M. Blakeslee, «The Body has a Mind of its own», 2007, 122. Für das Traumsprechen in der Sprech- und Schauspielpädagogik hat dies selbstverständlich bedeutende Konsequenzen, die später genauer angegangen und beschrieben werden.

Aus sprech- und schauspielpädagogischer Sicht berührt Frage der Versprachlichung des Traums ein grundlegendes Thema, nämlich, wie überhaupt aus einer «Vorlage» gesprochene Sprache wird. In den gängigen Formaten des Sprech-Theaters ist diese Vorlage in der Regel ein Text, mit dem die Spieler:innen sprechend umgehen müssen. Dieser Umgang besteht nun offensichtlich nicht darin, diese einfach auswendig aufzusagen. Mit dem Titel der jüngsten deutschsprachigen Untersuchung zum Thema von Julia Kiesler lässt sich vielmehr von einem «Performativen Umgang mit dem Text» (2019) sprechen. Kiesler hat anhand der ausführlichen Beobachtung dreier exemplarischer Regiearbeiten gezeigt, welche Vielfalt in der Be- und Erarbeitung von Texten für das Sprechen auf der Bühne in der heutigen Theaterpraxis herrscht, und welcher musikalischer, dramaturgischer, körperlicher, technischer, pädagogischer und auch logistisch-organisatorischer Aufwand jeweils zu betreiben ist, um diesen performativen Umgang der Spieler:innen mit dem Text zu ermöglichen und zu gestalten. Es geht an dieser Stelle nicht darum, auf Kieslers Untersuchung detaillierter einzugehen. Hier interessiert zunächst der Begriff des performativen Umgangs aus der phänomenologischen Perspektive der ersten Person. Mit etwas umgehen zu können, bedarf offenkundig eines gewissen körperlichen und psychischen Aufwands, bedarf der Auseinandersetzung und gewisser Entscheidungen – wer mit etwas umgeht, hat in diesem Sinne ein *Problem*. Mit dem alltäglichen Gang zum Supermarkt muss ich nicht umgehen, ich mache ihn einfach. *Umgehen* muss ich mit dieser Situation aber dann, wenn Schwierigkeiten auftauchen, wenn ich zum Beispiel krank bin oder keine Zeit habe, und so weiter. Wenn ich mit dem Text umgehe, wird er also zum Problem, zum Widerstand, zur Fragestellung, an der – körperlich, sprechend, denkend – gearbeitet werden muss. Das Sprechen des Textes ist, wie Julia Kiesler anhand ihrer Feldforschung zeigt, sowohl Ergebnis als auch Bestandteil dieses Prozesses. Performativ ist dieser Umgang dann, wenn er sich in der Aufführung selbst zum Thema macht und die Ästhetik der Aufführung beeinflusst. Kiesler definiert:

«Ein performativer Umgang mit dem Text lässt sich demnach als ein Texterarbeitungsansatz definieren, der die Materialität gesprochener Sprache auf besondere Weise zum Vorschein bringt, der durch Emergenz sowie durch Prozesse der Destruktion und Neugestaltung gekennzeichnet ist. Ein performativer Umgang mit dem Text erzielt nicht die Abbildung einer Wirklichkeit, sondern die Konstitution einer Wirklichkeit.» (65)

Trifft dies aber nicht ebenso auf die Traumerfahrung und das daraus erwachsende Sprechen zu? Wie wir gesehen haben, ist es unmöglich, die Traumerfahrung direkt in Sprache zu übersetzen. Es kann aber möglich sein, wie sich in den oben geschilderten Praxiserfahrungen andeutet, dass in der Auseinandersetzung, eben im *Umgang* mit dieser Erfahrung ein Sprechen entsteht, das nicht nur der Fremdartigkeit des Traums nahekommt (wie in

Embodied Partner Dream), oder von dieser beeinflusst wird (wie in meiner eigenen Erfahrung mit dem in mein Unterrichten hinwirkenden Traum in Helsinki), sondern das auch über performative, die Materialität der Sprache und der Stimme spürbar machende, und damit auch Bühnenwirksame Qualitäten verfügt. Wie Foucault in seiner Einführung zu Binswangers «Traum und Existenz» (2023, 19) feststellt, ist es zwar «der Psychoanalyse [...] niemals gelungen, die Bilder [des Traums] sprechen zu lassen». Vielleicht können aber die Bilder des Traums auf eine andere, künstlerische Weise, zum Sprechen gebracht werden, und dadurch einen künstlerischen Sprechakt voranbringen. Wie die ersten Praxisbeispiele zeigen, müsste hierzu der Traum selbst als ein Text betrachtet werden, der sich im Umgang mit dem Traum selbst erst schreibt. Anknüpfend an einen Gedanken von Deleuze / Guattari («Tausend Plateaus», 1992) könnte dieser andere, weniger interpretierende Umgang mit dem Traum sogar neue sprecherische und stimmliche Qualitäten hervorbringen:

«Diese Suche [nach dem Bezeichnenden anstelle des Bezeichneten des Traums] müsste vom Schlimmsten zum Besten gehen, denn sie würde gekünstelte, metaphorische und verdummende Regime ebenso einschliessen wie Flüster-Schreie, fieberhafte Improvisationen, Tier-Werden, Molekül-Werden, wirkliche Transsexualitäten, Intensitätskontinuen, die Schaffung von organlosen Körpern...» (202 f.)

Anhand der genannten Untersuchungen von Petitmengin, Schoeller, Fuchs, Gendlin und Ates gilt es nun, den Traum und das Problem seiner Versprachlichung noch genauer zu betrachten. Welche Anhaltspunkte finden wir hier, warum das Erzählen von Träumen eben nicht nur ein Bericht, sondern ein *ganz besonderes Sprechen* ist? Und welche Schlüsse für die pädagogische und künstlerische Praxis können wir vom sprecherischen *Umgang mit dem Traum* auf den sprecherischen *Umgang mit dem Text* ziehen?

3.2 Die Quelle der Gedanken erspüren: Claire Petitmengin's mikrophenomenologische Untersuchungen

1999 untersuchte die französische Phänomenologin Claire Petitmengin mittels einer Serie von Interviews die Qualität intuitiver Erfahrungen («The intuitive experience», 43-77).⁴² Dies ist für unsere Betrachtungen interessant, da es eine Reihe von Ähnlichkeiten und Überschneidungen mit der Traumerfahrung gibt: ebenso wie Träume entziehen sich Intuitionen der Kontrolle, tauchen unvermittelt auf und sind schwer in Worte zu fassen. Petitmengin fand heraus, dass die untersuchten Erfahrungen von Intuition verschiedene Gemeinsamkeiten aufweisen, die von den Proband:innen stets auf einer körperlichen Ebene beschrieben werden: «Out of this modeling and comparison of different descriptions emerged a generic structure of the intuitive experience, which is made up of a succession of very precise interior gestures.» (61) Zu diesen «gestures»,⁴³ die Erfahrungen von Intuition gemeinsam sind, gehören «gestures of letting-go», «of deep-rooting», «interior self-collecting» und «of the slowing-down of the mental activity» (ebd.). Wie Petitmengin in einem späteren Text («Towards the Source of Thoughts», 2007) ausführt, versteht sie unter «gestures» sehr spezifische, bewusst und sorgfältig auszuführende, innere Körpervorgänge, die uns in die Lage versetzen, das, was noch nicht sprachlich fassbar, aber gleichwohl diffus spürbar ist – eben die «Source of Thoughts» – zunächst überhaupt wahrzunehmen (vgl. 64 f.). Solche «main interior gestures» (60) sind beispielsweise die Einnahme einer absichtslos-entspannten Aufmerksamkeit, das Hinwenden der Aufmerksamkeit zum Wie anstelle des Was einer Erfahrung, oder das Hinabgehen durch verschiedene Schichten der Erfahrung.

Um von dem ersten Erspüren einer Ahnung zu bewussten Gedanken zu gelangen, bedarf es zunächst eines Prozesses der Annäherung, des behutsamen Ertastens, dann eines Findens erster Worte hierfür, die dann wieder mit dem ursprünglich Erspürten abgeglichen werden (71 ff.). Aus der ersten Ahnung kann so eine *im* individuellen Erleben verwurzelte und *durch* dieses Erleben überhaupt erst zugängliche Bedeutung werden. Wurde die Bedeutung auf eine solch differenzierte Weise herausgeschält und in Worte gefasst, was durch eine differenzierte Frage- und Zuhörtechnik ermöglicht wird,⁴⁴ geschieht nun laut Petitmengin

⁴² Der von Petitmengin verwendete Ansatz der Mikrophenomenologie bedient sich der Analyse subtiler Beobachtungen, um aus einer «first-person-perspective» die Qualität gelebter Erfahrungen zu ermitteln (vgl. <https://www.microphenomenology.com/home>. Letzter Aufruf am 12. 9. 23).

⁴³ Eine Übersetzung ins Deutsche mit «Geste» oder «Gestik» wäre hier irreführend, da Petitmengin unter «gestures» weder kommunikatives Körperverhalten der oberen Extremitäten versteht noch eine symbolische Handlung (im Sinne einer «Geste» des Dankes / der Verachtung / der Zuwendung, usw.). Ich verwende daher den unübersetzten Begriff «gestures». Die Philosophin Donata Schoeller beschreibt Petitmengins «gestures» als «kognitive Handlungen» (2019, 100), was deutlich macht, dass diese als komplexe, ganzheitliche Denk-Bewegungen zu verstehen sind.

⁴⁴ Schoeller beschreibt Petitmengins mikrophenomenologische Fragetechnik so: «Das mikrophenomenologische Forschungsinterview öffnet Verweise auf ein Gefühl, einen Gedanken, eine Erinnerung etc. mit jeweils neu einsetzenden vertiefenden Fragen danach, *wie* oder *wo* ein Gefühl gefühlt wird, *wie* der Gedanke kam, oder auch *wie*, d.h. auf welche Weise man weiss, dass er gut, wichtig oder relevant gewesen ist. Die kontinuierliche Vertiefung des *Wie* führt zu einer zunehmenden Öffnung auf die Komplexität des erstpersonalen Erlebens hin, wodurch die

etwas Eigenartiges: die ursprüngliche gefühlte Bedeutung wird nicht etwa durch die Sprache ersetzt, sondern vielmehr intensiviert:

«What becomes of the felt meaning once the right words have been found to express it? It does not disappear, leaving its place to words, as if it was finding its accomplishment, and true existence. But it becomes more intense, more precise. Expression does not only make it more precise, but makes it evolve, enabling us to discover new aspects of it.» (74).

Wie Petitmengin am Ende ihrer Untersuchung hypothetisch feststellt, *entfalten* sich die differenzierten Objekte, Bilder, Emotionen und Konzepte unseres Bewusstseins stets aus den «flüssigen und undifferenzierten Schichten» (75, Übersetzung O.M.) unserer lebendigen Erfahrung. Im Kontakt mit dieser «source dimension» kann die sprechende Person erfahren, wie die Bedeutung des Gesagten nicht nur gewusst, sondern körperlich gespürt und somit als tatsächlich relevant erlebt wird, was sich auch in einem besonders lebendigen sprecherischen Ausdruck äussert (vgl. 76). Dies sollte, so Claire Petitmengin, auch pädagogische Konsequenzen haben:

«Which teaching methods, instead of *transmitting* contents, could elicit the gestures which allow access to the source experience that gives these contents coherence and meaning?» (79, Hervorhebung durch die Autorin.)

Die mikrophänomenologischen Techniken, die Petitmengin beschreibt, sind für die sprechpädagogische Arbeit am Traumsprechen bedeutsam: genaues Zuhören, das Kommen-Lassen von Bewegungen und passenden Worten, der Verzicht auf Deutungen, sowie eine Atmosphäre der Offenheit und (u.a. durch die zeitweise geschlossenen Augen) eines tiefen Einlassens auf den Prozess, wie die Versuchsanordnung des Embodied Partner Dream zeigt. So wie Petitmengin feststellt, dass gelungener sprachlicher Ausdruck die ursprüngliche gefühlte Bedeutung anreichern und erweitern kann, erfahren die Teilnehmenden des Traumsprechens, dass der Traum mit der Performance durch die Partner:innen etwas hinzugewinnt, so, als vermöge die andere Person etwas auszudrücken, was den ursprünglichen Träumer:innen selbst verwehrt blieb. Wie eine Teilnehmerin des Stromboli-Workshops rückmeldete: «I felt understood by S. Even information that I didn't tell her was present in her reenactment.»

Formulierungen immer spezifischer, präziser und weniger manipulierbar werden. [...] Wenn mit Thomas Nagel die «What is it like»-Frage als Kernzugang zum erstpersonalen Erleben geltend gemacht wird, so kann mit Petitmengin hinzugefügt werden, dass dieser Zugang steigerungsfähige Konditionen des Einlassens braucht, um angemessen zur Sprache gebracht zu werden.» (ebd., 104. Hervorhebungen durch die Autorin.)

Zugleich wird hier ein Unterschied zur mikrophänomenologischen Arbeitsweise deutlich: bei Petitmengins «interior gestures» handelt es sich um Raum- und Bewegungserlebnisse, die vorwiegend in der Imagination stattfinden,⁴⁵ wohingegen die Arbeit im Traumsprechen häufig darauf basiert, dass diese Raum- und Bewegungserlebnisse sowohl über die innere Wahrnehmung hinaus so weit möglich ausagiert werden. Die «interior gesture» wird beim Traumsprechen in den Aussenraum hinein vergrössert, ohne dass das innere Erleben dabei verloren gehen sollte. In einem Bild ausgedrückt: es ist, als würde der Sprecher sein inneres Erleben in den Raum *hinausstülpen*. Das Erleben der inneren Bedeutung bleibt aktiv und fließend, während das performative Geschehen – Bewegungs- und Sprechverhalten – auch nach aussen hin, für die Zuschauer:innen, Bedeutung stiftet.⁴⁶

Ein weiteres Beispiel aus dem Try-Out auf Stromboli: P. beschäftigt sich in verschiedenen Sequenzen zum Traumsprechen mit einem wiederkehrenden Alptraum aus seiner Kindheit, der ihm angesichts seiner jetzigen künstlerischen Tätigkeit als Schriftsteller bedeutsam erscheint. In der beigefügten Aufnahme (Video 7), in der er seinen Traum nach einer Unterrichtseinheit in die Kamera erzählt, wird deutlich, dass die Erzählung zwei Teile



Abbildung 7: P. erzählt seinen Traum. (V.7)

hat: den manifesten Inhalt, und die Bedeutung, die P. dem Traum zuschreibt. P.s Sprechweise wirkt im zweiten Teil emotionaler und weniger druckreif, er stockt öfter und atmet mehrmals tief durch, zum

ersten Mal gleich zu Beginn des zweiten Teils. Zudem fällt auf, dass P. gegen Ende der Erzählung vermehrt lächelt, wie um eine aufkommende innere Erregung zu beruhigen. Trotz des dramatischen Traum inhalts des ersten Teils – dem Sturz von der Klippe – scheint der zweite Teil von P.s Traumerzählung also innerlich bewegter, als würde er mit einem starken Konflikt umgehen, für den sich auch eine erste Lösung anzudeuten scheint. In der Übung Embodied Partner Dream arbeitete E., eine Dramaturgin, mit ihm an seinem Traum und setzte ihn in eine performative Skizze um. Ihr stimmliches Ausdrucksspektrum wurde dabei sehr

⁴⁵ Dies wird auch deutlich in einer mikrophänomenologischen Studie von Petitmengin et. al zum subjektiven Erleben von Klang («Listening from Within», 2009, 252–284).

⁴⁶ Dies gilt für partnerbasierte Übungen wie Embodied Partner Dream, bei denen der Traum einer anderen Person zum Sprechen gebracht wird, ebenso wie für Übungen, in denen ein eigenes Traumerlebnis sprecherisch und performativ untersucht wird, wie in dem oben kurz angedeuteten Workshop in Helsinki.

umfangreich. Dabei ergriffen sie starke emotionale Bewegungen, E. weinte und schrie, sie wurde geradezu durchgeschüttelt. In der Nachbesprechung beschrieb sie, wie ihr bereits beim Zuhören und dann beim Erzählen von P.s Traum, das Bild einer Tafel, eines Abendmahls oben auf der dunklen Klippe erschien, und bedrohlicher, riesiger Personen, die an diesem Abendmahl teilnahmen und ihr immer näherkamen.⁴⁷ Obwohl E. dieses Bild seinem Traum hinzugefügte, beschrieb P., wie es für ihn etwas ausdrückte, das ihm erst durch E.s Performance klar wurde. Er konnte durch E.s Traumsprechen etwas erspüren, was ihm bei seiner eigenen Traumerzählung verwehrt blieb, oder wogegen er sich selbst, lächelnd, wehrte.

Beim Traumsprechen handelt es sich also gerade nicht um illustrierende oder pantomimische Darstellungen ausschliesslich des *Inhalts* der Traumerzählungen.⁴⁸ Vielmehr wird der entstehende körperliche und sprecherische Ausdruck von vielen, ineinander verwobenen Faktoren generiert. Entscheidend ist, dass dieses Sprechen aus einem *Spüren* kommt und zugleich ein Spüren ermöglicht. Um obiges Bild aufzunehmen: Das Traumsprechen stülpt sich ebenso in einen erlebenden Innenraum *hinein*, wie in einen performativen Aussenraum *hinaus*, wodurch die Bedeutsamkeit des Gesagten sich auch für die sprechende Person selbst entfaltet und nochmals intensiviert (vgl. nochmals Petitmengin 1999, 74). Traumsprechen ist kein Beschreiben, sondern ein Spüren. Der Traumsprechakt ist ein zugleich nach innen und nach aussen gestülpter Fühler.⁴⁹

⁴⁷ In dieser Unterrichtssituation zeigt sich etwas, das beim Traumsprechen nach unseren Erfahrungen immer wieder passiert, und dessen Betrachtung wir hier nur andeuten können. Es scheint nämlich so, dass der sprecherische Ausdruck nicht nur, wie Petitmengin feststellt, Bedeutung zu präzisieren und zu intensivieren vermag, sondern etwas erzeugen kann, was sich als *emergente Präsenz* bezeichnen liesse: *etwas* wird als räumlich, körperlich, energetisch anwesend erlebt, was jenseits der Worte liegt, und auch jenseits der Bedeutung liegen kann, die die Träumer ihren eigenen Träumen zuschreiben. Teilnehmer:innen beschreiben, wie *etwas* plötzlich da ist. Ob es sich dabei um Erfahrungen von Magie, Spiritualität oder etwas Anderem handelt, wird im Rahmen dieser Arbeit nicht herauszufinden sein. Interessant ist zumindest, dass beispielsweise in der Praxis der Schriftstellerin und Ökofeministin Starhawk (*Dreaming the Dark. Magic, Sex and Politics*, 1988) Verbindungen zwischen Traumarbeit, Körperpraktiken und Aktivismus ausformuliert werden, die Magie als eine ganz konkrete Form politischen Engagements beschreiben. Wie eine:r ihrer Schüler:innen, Kim de l'Horizon (Schweizer und Deutscher Buchpreis 2022) in einem Interview schildert (SRF-Kultur, Sternstunde Philosophie, <https://www.youtube.com/watch?v=ZCIHb-5Q8Ok>. Letzter Aufruf 31.1.2025), ist die Bezeichnung von Körperpraktiken als Magie oder Hexerei immer auch eine Möglichkeit der gesellschaftlichen Ausgrenzung und Sanktionierung gewesen. Sich eigenem Erleben zuwenden und es kommunikativ teilen zu können, wird jedenfalls für die Fähigkeit, sich überhaupt politisch zu engagieren, durchaus bedeutsam angesehen, vgl. auch Petitmengin, 2021 und Slaby 2023). In Romanen und Erzählungen wie «Das Wort für Welt ist Wald» (Ursula K. LeGuin), «Die grünen Kinder» (Olga Tokarczuk), «Die Traumdiebe» (Cherie Dimaline) oder «An das Wilde glauben» (Nastassja Martin) erscheint die Fähigkeit, einander Träume zu erzählen, gemeinsam zu träumen, oder Träume überhaupt nur wahrzunehmen, als ein Akt des Widerstands und der bedrohten oder verloren gegangenen, tiefen Verbindung mit der Natur. Zum Begriff der Magie im Kontext des Traumsprechens siehe ausserdem die abschliessenden Überlegungen in Kapitel 6.

⁴⁸ Dies ist auch deshalb wichtig zu betonen, damit nicht der Eindruck steht, Träume seien die bessere dramatische Literatur, die einfach auf die Bühne gebracht werden müssten. Vielmehr verhält es sich wie in Bottoms Traumerzählung im «Sommernachtstraum»: Bottoms Versuch, sein Traumerlebnis sprechend zu verstehen, ist viel interessanter (und dramatischer), als die Ballade, die Peter Quince daraus machen soll, es je sein könnte – und die in Shakespeares Stück ja auch nicht vorkommt. Dies ist auch ein Unterschied zur in Kapitel 1 besprochenen Methode «Dreaming together» von Jon Lipsky.

⁴⁹ Im Bild des Traumsprechens als Fühler finden sich Verbindungen zur phänomenologischen Methode, wie sie Thomas Fuchs beschreibt, und wie sie im 4. Abschnitt des Kapitels genauer erörtert werden: «Sie [die Phänomenologie] begreift sie [die Phänomene] aus der *Beziehung* von Subjekt und Welt, oder von Subjekt und Anderem: als Ausdruck einer Bewegung, in der das «Bewusstsein» über sich hinausgreift und sich mit dem

Nun werden wir diesem Bild eines tastenden und fühlenden Sprechens anhand von Donata Schoellers Konzept tentativer Sprechakte nachgehen.

3.3 *Tastend sprechen. Donata Schoellers Konzept der tentativen Sprechakte*

Wir haben bisher das Traumsprechen als ein Sprechen umkreist, das nicht einen bereits bestehenden Inhalt darstellt, sondern im erlebenden Kontakt mit der Traumerfahrung diese in den performativen Raum hinaus aktualisiert. Hierbei spielt ein differenzierter Umgang mit dem Körper eine wichtige Rolle. Claire Petitmengins Untersuchung der «interior gestures» hat gezeigt, wie sich das starke innere Erleben von etwas, das noch unklar, aber spürbar da ist (wie eine Intuition, eine Ahnung oder eben ein Traum) über körperlich spürbare und beschreibbare Vorgänge wie «Loslassen», «Sich-Versammeln», «tiefes Verwurzeln» oder «Verlangsamten mentaler Aktivität» (vgl. 2007, 61) Bahn an die Oberfläche brechen und in einem behutsamen dialogischen Prozess verbal fassbar werden kann. Die auf diese Weise gefundenen Worte bleiben dabei vom ursprünglichen Erleben erfüllt und bewegt, das sich seinerseits mit dem gelungenen Ausdruck weiterentwickeln und sich in seiner Bedeutsamkeit noch intensivieren kann, wie an dem Beispiel von P. und E. deutlich geworden ist.

Ein Sprechen, das aus dem Erleben entsteht und sich zugleich darin weiterentwickelt, untersucht die Philosophin Donata Schoeller in ihrem Werk «Close Talking. Erleben zur Sprache bringen» (2019). Sie führt aufgrund einer umfassenden philosophiegeschichtlichen Analyse den Begriff des «close talking» für einen «transformativen Gebrauch von Sprache» (282) ein. Wenn wir versuchen, ein Erleben, eine Situation zur Sprache zu bringen, so fasst Schoeller ihre Untersuchung weiter zusammen, repräsentieren wir diese nicht einfach, indem wir sie in Worte umcodieren.⁵⁰ Vielmehr versuchen wir, uns dem Erleben *tastend* zu nähern, wodurch sich zugleich das Erleben der Sprechsituation mit all ihren Anforderungen selbst weiter klären und entwickeln, eben transformieren kann. Hierfür findet Donata Schoeller den Begriff des «tentativen Sprechakts» (128 ff. und 283) – also eines tastenden Sprechens, das der Komplexität des eigenen Erlebens nicht durch ein vorschnelles Auf-den-Punkt-bringen ausweicht, sondern diesem in komplexen Bewegungen der Verlangsamung, des Spürens oder

Begegnenden durch die Fühler und Fäden der *Intentionalität* zusammenschliesst.» (Fuchs 2000, 26f. Hervorhebungen durch den Verfasser.)

⁵⁰ Die hier untersuchten Ansätze von Donata Schoeller und Claire Petitmengin zeigen, dass herkömmliche Modelle der mündlichen Kommunikation, wie etwa das «Situationsmodell» von Geißner (2000, 96 f.) viel zu kurz greifen, um die Komplexität der mündlichen Kommunikation zu erfassen, wenn die gefühlte Dimension der Erfahrung einbezogen wird: «the activities essential to our lives – thinking, speaking, meeting the world and other humans – seem to unfold in a felt dimension of experience, where the separation between the five senses, between body and mind, [...] between interior and exterior space, is permeable or absent. Why do we hold on to these separations, and why do we not recognize the felt dimension, to the point that we do not even have a word to name it?» (Petitmengin 2021, 175). – Ein zeitgenössischer, kommunikationspädagogischer Ansatz aus dem deutschsprachigen Raum, der über Nachrichtenmodelle hinausgeht und die Körperlichkeit des Sprechens nicht nur als Symptom einbezieht, sondern als konstitutiv für die Kommunikation begreift, ist «Embodied Communication» von Maja Storch und Wolfgang Tschacher (2015).

des «Hineingehens» (vgl. 140) gleichsam auf die Spur kommt. Hierzu führt Schoeller Beispiele aus der therapeutischen Praxis, vor allem des Psychotherapeuten und Philosophen Eugene Gendlin an, die verdeutlichen, wie «mit dem Bemühen um die sprachliche Formulierung des Erlebten ein verändertes Bewusstsein erlebter Komplexität und verwickelter Zusammenhänge» entsteht (143), das transformativ, erhellend und heilsam ist. Gerade weil tentative Sprechakte es mit dem Vagen und Unklaren aufnehmen, anstatt vorschnell etwas abzubilden, *wird* Bedeutung *im* Sprechen, und geht diesem nicht voraus. Weil sie Wirklichkeit nicht beschreiben, sondern auch verändern oder sogar erzeugen können (148 ff.) sind auch tentative Sprechakte performativ. Allerdings zeigt Donata Schoeller auf, dass die Performativität tentativer Sprechakte über den von Austin geprägten Begriff des Performativen hinausgeht, da diese nicht nur die soziale Wirklichkeit beeinflussen – sozusagen nach *aussen* wirken, wie im bekannten Beispiel vom juristisch bindenden Ja-Wort – sondern auch nach *innen*. Sie tut dies, wiederum anknüpfend Eugene Gendlin,⁵¹ anhand eines Exkurses über das Schauspiel: «Ein Schauspieler kann einwandfrei sprechen und das, was er sagt, ernst meinen, und dennoch kann etwas fehlen, damit sein Ausdruck gelingt.» (152) Was den schauspielerischen Sprechakt gelingen lässt, wie Schoeller anhand von Beispielen aus der Schauspieltheorie von Konstantin Stanislawski⁵² zeigt, ist ein «innerer Akt», der sich beschreiben lässt als «Teilnahme [...] die sich beim Sprechen äussert», als «fühlbarer Zusammenhang», als «Verkörperung» (152 f.). Der Schauspieler fühlt beim Sprechen gleichzeitig all das, worauf es in der Situation ankommt, *und* sich selbst:

«Statt von Innen und Aussen und einer damit suggerierten Trennbarkeit von innerer *Vorlage* und äusserer Darstellung zu sprechen, scheint der Ausdruck mit dem Erleben eher so zusammenzuhängen, dass sich beides gegenseitig *fortsetzt* und ineinander übergeht.» (154 f., Hervorhebungen durch die Autorin).

Schauspielerische Authentizität entsteht dementsprechend nicht durch die Übereinstimmung von Innenwelt (von Gefühlen, Vorstellungen, Intentionen des Spielers) und äusserem

⁵¹ In «Ein Prozess-Modell» (2016, 398 ff.) führt Gendlin in das Kapitel «Mit dem Impliziten denken» anhand zweier Beispiele aus der darstellenden Kunst (Isidora Duncan und Konstantin Stanislawski) ein. Eugene Gendlin macht deutlich, wie das Stanislawski fälschlicherweise unterstellte Fühlen der darzustellenden Emotionen (vgl. 409 f.) in Wahrheit ein körperlich genau zu differenzierendes Gefühl für einen *Zusammenhang*, ein körperliches *Wissen* ist. Donata Schoeller bringt dies in der Formulierung der «gegenseitigen Fortsetzung von Erleben und Ausdruck» (vgl. 2019, 154 f.) für den Kontext dieser Arbeit besonders gut auf den Punkt. Ich werde auf die Bedeutung und auch Anwendbarkeit des Werkes von Eugene Gendlin für das Traumsprechen noch genauer eingehen.

⁵² Dass die von Stanislawski geprägte Spielform des psychologischen Realismus, die auf der Erzeugung der Illusion einer Verwandlung des Schauspielers in eine situativ handelnde Figur beruht, in der heutigen Theaterästhetik nur eine von vielen ist, erübrigt sich an dieser Stelle fast zu sagen. Wie die angesprochene Untersuchung von Kiesler deutlich macht, kann der Umgang mit dem Text auf verschiedenste Weisen stattfinden und je eigene Wirksamkeiten erzeugen. Meiner Erfahrung nach – dies werden auch die beiden folgenden Kapitel zeigen – kann das Traumsprechen den Umgang mit den unterschiedlichsten Texten unterstützen und ist nicht an eine bestimmte Spielform gebunden. Zu Stanislawskis Begriff des Untertextes und seiner Anwendungsmöglichkeiten im Traumsprechen siehe die Ausführungen zur Übung Embodied Partner Text in Kapitel 5.

Ausdruck (Körpersprache und Sprechweise), sondern wäre zu beschreiben, als die Fähigkeit des *gleichzeitigen Fühlens* dessen, worauf es bezüglich der Spielsituation und der eigenen Beteiligung daran *ankommt*.⁵³ Ein Beispiel aus einem Try-Out im Herbst 2021 an der Zürcher Hochschule der Künste verdeutlicht dies. In dem zweimal wöchentlich stattfindenden, 90-minütigen Training «Träume erzählen – erzählende Träume» untersuchte ich mit den Studierenden (der Fachbereiche Schauspiel, Regie und Dramaturgie) verschiedene Formen des Traumsprechens. Der Schauspielstudent A.⁵⁴ erzählt seinen Traum (Video 8). Es ist zu sehen, wie A. gleichsam zwischen der erzählenden Ansprache des Publikums und einem in



Abbildung 8: A.s Traum (V.8)

seinen Traum hineinspürenden Sprechen oszilliert. Wenn er sich dem Traum zuwendet, wirkt er sich auf die Sprechweise aus, vor allem auf körpersprachlicher Ebene: A. wechselt übergangslos zwischen verschiedenen Figuren – dem Traum-Ich, aber auch beispielsweise den Flugsauriern ähnelnden Vögeln oder den Personen, denen das Traum-Ich begegnet. Und trotz der eher lockeren Grundhaltung wirkt A.s Sprechen belebt und wach, seine Körperspannung, sein Atemverhalten und seine Sprechweise verändern sich entsprechend der Traumsituation: beispielsweise in der Sequenz der U-Bahn-Fahrt durch den Holzturm, wo sich sein ganzer Körper subtil zusammenzieht, die Arme den kalten Luftzug darstellen und seine Sprechweise durch den

enger werdenden Stimmklang und die steigenden Phrasenenden angespannter und genervter wirkt. A. fühlt sprechend in seine Traumerfahrung hinein, ohne dass er dieses Fühlen zusätzlich darstellen muss, und gleichzeitig wird diese Traumerfahrung performativ lesbar, gestaltet und strukturiert Sprechweise, Körpersprache und die Bezugnahme zum umgebenden Raum.

Das anhand der Betrachtungen des mikrophänomenologischen Ansatzes Petitmengins gefundene Bild des Traumsprechens als Fühler lässt sich fortsetzen: das fühlende und tastende Sprechen gleicht einem Tentakel. So wie die Tentakel des Oktopus nicht blosse Schnüre sind,

⁵³ Dies entspricht in gewisser Weise der bereits erwähnten bei Sachser (2008, 133 ff.) zitierten Studie von Elly A. Konijn, wonach die von der Schauspielerin wahrhaftig erlebte Emotion sich auf die Spielaufgabe bezieht, und nicht auf die darzustellende Emotion.

⁵⁴ A. hat ihre Geschlechtsidentität seit dem erwähnten Modul geändert. Ich verwende zur Beschreibung der Videoaufnahme Pronomen und eine Schreibweise, die dem damaligen Zustand von 2021 entsprechen.

mittels derer das Tier etwas zu sich heranziehen kann, sondern hochsensible, von neuronalem Gewebe durchzogene Organe, die eigentlich zum Gehirn gehören, reicht das tastende Traumsprechen in die Traumerfahrung hinein, um diese neu erfahrend im Aussenraum zu ertasten und zugleich performativ zu erzeugen. Wir wollen daher, inspiriert durch Donata Schoellers Begriff des tentativen Sprechakts, das Traumsprechen als ein *Tentakuläres Sprechen* beschreiben. Wir werden im Weiteren untersuchen, wie tragfähig sich diese Metapher erweist.⁵⁵

Zunächst müssen wir allerdings eine Problematik erkunden, die sich bisher nur andeutete, nämlich die Frage, welchen Begriff von *Raum* wir überhaupt verwenden oder überhaupt erst definieren können, wenn wir das Traumsprechen beschreiben. Denn wie Donata Schoeller zeigt, lässt sich «Close Talking» als ein Sprechen, in dem sich Ausdruck und Erleben gegenseitig durchdringen und ineinander fortsetzen mit Begriffen wie *Innen* (im Sinne einer gefühlten Innenwelt) und *Aussen* (im Sinne des wahrnehmbaren sprecherischen Ausdrucks) nur unzureichend erfassen. Vielmehr scheint sich eine Sprecherin, die einen Traum sprechend erkundet – wie auch im Videobeispiel von A.s Traumerzählung deutlich wird – gleichzeitig in mehreren Räumen zu befinden. Denn sowohl die erinnernd vergegenwärtigten Räume des Traums als auch der Raum, in welchem die Sprecherin den Traum aktuell erzählt, sind nicht nur topografische Räume (wie etwa eine Probestühne, eine Strassenkreuzung oder eine Waldlichtung). Vielmehr sind sie situativ durchdrungen und strukturiert:

«Wenn man *in* Situationen spricht, so besagt *in* hier offensichtlich nicht das Gleiche, wie wenn man sagt, dass man *in* Räumen spricht. In Letzteren kann man sagen was man will. Die Form des Raumes hat keinen Einfluss auf den Inhalt und die Form der Rede und vice versa. *In* einer Situation zu sprechen, heisst dagegen auch, dass die Situation *in* den Sprechakten weitergeht.» (155)

Was ist eigentlich der Raum des Traumes und in welchen Räumen sprechen wir beim Traumsprechen? Wir werden uns dieser Frage zunächst aus Sicht der phänomenologischen

⁵⁵ Hierbei wird es zunächst darum gehen, ob und wie diese bildhafte Vorstellung des Sprechens als Tentakel in der – an Bildern nicht eben armen – Sprech- und Schauspielpädagogik geeignet ist, Übungssettings zu kreieren und Spieler:innen zu sprecherischen und performativen Versuchen zu inspirieren. Die in Zürich ansässige Choreographin und Performance-Künstlerin Maja Renn entwickelt unter der Bezeichnung «Tentacular Dreaming» eine Methode des «verkörperten Träumens». (vgl.: <https://zuerichtanz.ch/programm/maja-renn-tentacular-dreaming/>; letzter Aufruf am 21.9.2023.) Im Weiteren sind auch Bezüge zu Donna Haraways «Tentacular Thinking» zu untersuchen (vgl. Haraway 2018), vor allem dann, wenn es um Traumsprechen im Ensemble geht. Und schliesslich ist daran zu erinnern, dass auch Janet Sonenberg in «Dreamwork for Actors» das Bild eines Netzwerks entwickelt. Die coachende Dreamworkerin könne sich darauf verlassen, dass die Spielerin durch «zähe Ranken» der Imagination mit dem zu inkubierenden Ereignis verbunden sei: «You trust that tenacious imaginative tendrils connect the actor to the event he is incubating.» (2003, 201 f.). In Kapitel 4 wird Begriff des Tentakulären Sprechens ausdifferenziert.

Überlegungen von Thomas Fuchs zuwenden. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit (vor allem in Kapitel 5) werde ich einen sprechpädagogisch differenzierten Raumbegriff vorstellen.

3.4 Die leiblich-räumliche Dimension des Sprechens und des Noch-Nicht-Bewussten in der Phänomenologie von Thomas Fuchs

Traumsprechen — wie wir an den Beispielen aus den Try-Outs gesehen haben — schöpft aus räumlichen Erfahrungen (man war *im* Traum), und aktualisiert diese Erfahrungen sprechend: die Traumsprecherin entwirft einen Vorstellungs- und Sprechraum, und schöpft dabei aus der räumlichen Erfahrung des Traums. Doch wo ist der Traum für die Sprecherin? Es ist offensichtlich, dass sie diesen nicht *in* ihrem Körper annimmt, weder in ihrem Gehirn noch in einer anderen Region, sondern vielmehr *ausserhalb* ihrer körperlichen Begrenzungen. Somit gehört dieses Ausserhalb aber nun dem *eigenen* Erleben und Spüren an, und zwar auf zweierlei Weise: zunächst ist der Traum ein *Eindruck*, der auf das Sprechen einwirkt — indem er sprechend neu erlebt wird und sich im Sprechen fortsetzt, wenn die passenden Worte gesucht und gefunden werden. Dadurch wird er aber bereits *Ausdruck*: die Sprecherin erschafft einen Raum *um sich herum*, in den hinein sie ihr Traumerleben fortsetzt, und damit zugleich eine aus der Vergegenwärtigung des Traumes entstehende Räumlichkeit, die die Zuschauenden miterleben können (vgl. nochmals Schoeller, 154). Bereits in der Auseinandersetzung mit Petitmengins «interior gestures» wurde deutlich, dass wir für diesen Vorgang des erlebenden Sprechens über die Ansätze von Claire Petitmengin und Donata Schoeller buchstäblich *hinausgehen* müssen. Denn Traumsprechen schöpft zwar aus dem eigenen Körper als Raum des Erlebens und Hervorquellens von Sprache, doch wird dieses Schöpfen erlebt, als fände es ausserhalb des Körpers statt — sonst würden wir ja sehen, wie die Sprecher:innen in den Beispielen nach *innen* greifen und gestikulieren, als würden sie etwas *aus sich herausholen*. Wir brauchen also eine Konzeption von erlebendem Sprechen, die dieser räumlichen Ausdehnung des Erlebens gerecht wird. Wir werden uns daher nun einer Konzeption von Leib-Räumlichkeit zuwenden, die an dieser Stelle zunächst zu allgemein und vom Traumsprechen wegzuführen scheint. Der umfassendere Blick ist jedoch hilfreich in Bezug auf die schauspielerische Performativität gesprochener Sprache, die sich ja in einem *Aufführungsraum* entfalten will.⁵⁶

⁵⁶ Ein — hier nicht weiter zu bearbeitender — Sonderfall ist freilich das Hörspiel, das auf der Entfaltung ausschliesslich imaginärer Räume beruht. Interessanterweise spielt das erste deutschsprachige Hörspiel, das 1924 erschienene Funkdrama «Bellinzona», in der Dunkelheit eines Eisenbahntunnels. Zu einem aktuellen Ansatz der Stimmarbeit im Dunkeln siehe auch: Electa Behrens: «Devisers in the dark: reconfiguring a material voice practice.» (2019). Wie Behrens zeigt, können Praktizierende von Stimmübungen und -experimenten in der Dunkelheit erleben, wie sich die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt auflösen und sie zwischen verschiedenen, «sich ständig verschiebenden Welten» agieren. (vgl. 407). Auch wenn Behrens in ihrem Ansatz aus einer dezidiert post-psycho-physischen Perspektive argumentiert, lassen sich die von ihr vorgestellten Übungen sehr gut mit dem Traumsprechen verbinden, worauf in Kapitel 5 nochmals eingegangen wird.

In seinem Werk «Leib, Raum, Person. Versuch einer anthropologischen Phänomenologie» (2000) zeigt der Psychiater und Philosoph Thomas Fuchs, dass der «Grundcharakter leiblichen Existierens» (88) von einer Räumlichkeit geprägt ist, die nicht mehr in Kategorien von Innen und Aussen zu fassen ist.⁵⁷ In unserem Umgang mit der Welt

«entsteht eine Räumlichkeit, durch die wir erlebend und handelnd in der Welt sind und von ihr affiziert werden, die aber doch nie vom Leib abgelöst werden kann. Leiblich-Sein heisst demnach, sich zwischen den Polen von Leib und Welt zu bewegen [...] Leiblichkeit besteht nicht im Gegenüber oder in der Verbindung zweier Räume (<Innen> und <Aussen>), sondern im *Prozess der Vermittlung* zwischen den Polen von Leib und Welt» (90, Hervorhebung durch den Autor).

Das, was wir als «Aussenwelt» erleben, ist immer vermittelte Leiblichkeit. Die Welt wahrzunehmen, bedeutet, an ihr zu partizipieren, sie ist nicht nur ein «Aussen», von dem wir Daten empfangen. Vielmehr nehmen wir die Welt stets spürend, empfangend «am eigenen Leib» (vgl. 167) wahr – als ständig sich änderndes Eindrucksgeschehen *in* uns. Somit ist Wahrnehmung immer auch «Ein-Bildung»:

«Wahrnehmung bedeutet, dass wir uns den Gegenstand, das Wirkliche leiblich <einbilden>, also sein Bild zugleich in uns empfangen *und* erzeugen. Die Imagination, die Einbildungskraft oder Phantasie ist demnach nicht ein zur Wahrnehmungsfähigkeit hinzutretendes oder von ihr abgeleitetes Vorstellungsvermögen, sondern sie ist ursprünglich in ihr selbst enthalten.» (173, Hervorhebungen vom Autor.)

Wie Thomas Fuchs deutlich macht (u.a. anhand der frühkindlichen Entwicklung und Betrachtungen zu Synästhesien) ist diese Teilhabe an der Welt jedoch keineswegs nur visuell, wie die Begriffe «Imagination» oder «Einbildung» nahelegen. Das Sehen eines entfernten Gegenstandes macht diesen immer auch spürbar, beispielsweise in seiner Materialität,

⁵⁷ Bekanntermassen gibt es im Deutschen einen Unterschied zwischen dem von aussen objekthaft wahrnehm- und beschreibbaren *Körper* und dem nur von innen subjektiv erlebbaren und erlebenden *Leib*. Fuchs definiert den *Leib* so: «Das Organ, das Medium und der <Resonanzkörper> dieser Teilnahme und Teilhabe [an der Welt, O.M.] aber ist der Leib. Durch ihn ist alles seelische Erleben zugleich ein konkret-räumliches. Der Leib vermittelt eine ursprüngliche seelische Partizipation an der Welt.» (2000, 21). Dieses leibhaft-erlebende Verhältnis zur Welt ist die Grundlage der Phänomenologie und auch der hier beschriebenen Ansätze, da auch das Traumsprechen sich nur darüber erschliessen kann (vgl. wiederum Murat Ates' Kritik an der empirisch-quantitativen Traumforschung: Ates, 2023, 184 ff.) Dass ich in dieser Arbeit trotzdem vorwiegend von *Körper* spreche (und dabei meist *Leib* meine) hat den Grund, dass in der der sprech- und schauspielpädagogischen Praxis allgemein kaum vom *Leib* die Rede ist, sondern meist vom *Körper*, dieser aber meist im obigen Sinne leibhaft (also erlebend und beseelt) gemeint wird. Selbst der für einige sprechpädagogische Ansätze wichtige Einfluss der «Psychotonik»-Methode Volkmar Glasers (1980), der versucht hat, das Phänomen *Leib* durch medizinische Erkenntnisse zu untermauern, hat in der deutschsprachigen Praxis nicht dazu geführt, dass *Körper* durch *Leib* ersetzt wurde. Dies mag auch mit dem starken Einfluss von Praxen aus dem englischsprachigen Raum (z.B. der Linklater-Methode) zusammenhängen, wo diese Unterscheidung nicht existiert und *body* beides – Leib und Körper – meinen kann.

Schwere, oder oberflächlichen Beschaffenheit.⁵⁸ Die Orientierung und Bewegung im Raum vollzieht sich somit spürend:

«Im Massnehmen etwa vor einem Sprung über einen Graben wird die Bewegung nicht <gedacht> oder bildlich vorgestellt, sondern leiblich vorausgespürt. Bereits in der Zielantizipation liegt also eine <Ausstülpung> des Leibes [...]» (184)

Auch Gefühle müssen räumlich begriffen werden. Sie sind nicht innere Zustände, die dann nach aussen ausgedrückt werden, sondern ein dynamisches, sich räumlich und interpersonell entfaltendes Geschehen:

«In der Tat sind Gefühle räumlich gerichtete und den Leib auch atmosphärisch einschliessende Regungen. Ihre Dynamik lässt sich einer Strömung vergleichen, die im Stimmungsraum wie zwischen den Polen eines Magnetfeldes hin und her fließt. Gefühle sind Ausdruck einer *Korrespondenz* der persönlichen Gerichtetheiten und der Ausdruckscharaktere der Umwelt.» (229, Hervorhebung vom Autor)

Gefühle lassen sich aufgrund dieser leibräumlichen Dynamik nur als vernetzt und vernetzend begreifen, ihnen wohnt bereits ein kommunikativer Kern inne: «Sie sind Repräsentanten und zugleich Träger unserer Beziehungen und Bindungen, und durch ihren Ausdruck zugleich Formen partizipierender Kommunikation» (230).⁵⁹ Dies lässt sich auch neurophysiologisch

⁵⁸ Eine extreme Ausprägung der leibhaft-spürenden Bezugnahme zur Welt ist die sogenannte «Mirror-Touch-Synästhesie»; zu einer aktuellen literarischen Bearbeitung dieses Phänomens siehe Charlotte McConaghys Roman «Wo die Wölfe sind» (2023). Die Protagonistin von McConaghys Roman vermag aufgrund ihrer aussergewöhnlichen Spürfähigkeiten (die sich auch auf Traumerfahrungen erstrecken) einen Kriminalfall zu lösen. Anzumerken ist hier auch, dass viele Sprech- und Stimmübungen für Schauspieler:innen nicht nur dem Tasten und Spüren eine besondere Bedeutung zuschreiben, sondern generell das künstlerische Sprechen multisensoriell zu entwickeln suchen, beispielsweise durch die Verknüpfung von Stimmklängen mit Farbvorstellungen, wie in der «Sound-and-Movement»-Methode von Kristin Linklater (auf die in Kapitel 4 ausgiebiger eingegangen wird), mit räumlichen Orientierungen und Bewegungen wie im Konzept der «vertical», «horizontal» oder «broken voice» bei Roy Hart, durch das Bewegen in vorgestellten, korrespondierenden Innen- und Aussenräumen wie bei Hans Martin Ritter, oder das Üben mit zunächst am Gegenüber erfahrenen und dann räumlich imaginierten Widerständen wie in den von Viola Schmidt oder Klaus Klawitter beschriebenen Ansätzen des Gestischen Sprechens. Sprechen, das im theatralischen Sinne nicht nur Bilder erzeugen, sondern das Publikum berühren und ergreifen soll, muss auch entsprechend als ganzheitlich-fühlende und räumliche Aktivität trainiert werden. Den Beitrag des Traumsprechens für diese Anforderung gilt es in dieser Arbeit zu entwickeln und aufzuzeigen.

⁵⁹ Zwar lässt sich an dieser Stelle einwenden, dass wir Gefühle durchaus auch allein und für uns selbst erleben können, mitunter sogar müssen. Doch selbst im Alleinsein mit einem Gefühl möchte sich dieses mit der Welt verbinden, wird von ihr gefärbt und färbt diese zugleich. Ein besonders anschauliches literarisches Beispiel hierfür findet sich zu Beginn von Georg Büchners 1839 veröffentlichter «Lenz»-Novelle. Interessanterweise erlebt Lenz seine existenzielle Verlorenheit zugleich an und in der winterlichen Landschaft der Vogesen — und auch in einer inneren Leere, die der Unfähigkeit gleicht, sich an seine Träume zu erinnern: «Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts.» (1990, 137). In Fuchs' Sinne liesse sich ergänzen, dass Lenz' Krankheit sich gerade darin zeigt, dass seine Gefühle und Träume sprach- und haltlos bleiben müssen, nicht auf den Begriff kommen («er suchte nach etwas», «es drängte in ihm») und keine Resonanz bei einem menschlichen Gegenüber erfahren können.

untermauern, wie Fuchs anhand der Untersuchungen von Antonio Damasio aufzeigt: «Das Gehirn, so Damasio's Schlussfolgerung, ist kein abgesondertes Organ [...] Es ist vielmehr ein *Wahrnehmungsorgan für den Gesamtorganismus*.» (234, Hervorhebung vom Autor). Die sprachliche Nähe von *Gefühl* und *Fühlen* ist kein Zufall: «Der ganze Körper ist gewissermassen ein Sinnes- und Fühlorgan, das registriert und verarbeitet, was auf ihn einwirkt.» (235)

Dies alles — die Leibräumlichkeit von Wahrnehmung, Imagination, Bewegung und Gefühlen — führt zu einem Verständnis zwischenmenschlicher Kommunikation als leiblichem, spürend in den Raum ausgedehnten *Dazwischen*. Mündliche Kommunikation ist nicht gleichzusetzen mit dem Hin- und Hersenden von Botschaften, wie dies die raum- und körperlosen Nachrichtenmodelle behaupten.⁶⁰ Mündliche Kommunikation ist ein komplexes, spürendes Aus- und Eindrucksgeschehen (vgl. 247 f.). Der Raum, worin sich die Kommunikation abspielt, ist jedoch weder ein leerer, topografischer Raum, noch ein lediglich luftgefüllter Schallraum, sondern gleichsam verdichtet, strukturiert und belebt, er wird gespürt und spürend aktualisiert: «Die innerleibliche Resonanz der Gefühle wird zur zwischenleiblichen Resonanz von Eindruck und Ausdruck.» (248)⁶¹

Gleichwohl ist «die zwischenleibliche Kommunikation kein Ort völliger Übereinstimmung und prästablierter Harmonie» (250), sondern vielmehr «gebrochen» — und zwar gerade durch die Sprache, die verbale Kommunikation:

«Sie ist in der alltäglichen Interaktion meist auf gegenständliche Bereiche, auf die gemeinsame Umwelt bezogen, und verläuft zweckgerichtet, zeichenvermittelt, <digital>. Leibliche Kommunikation ist hingegen intuitiv-atmosphärisch, ausdrucksvermittelt, <analog> strukturiert; in ihr kommt die Beziehung zum Anderen zum Ausdruck.» (251)

Die strikte Entgegensetzung von gleichsam *kalter* verbaler einerseits und *warmer* leiblicher Kommunikation andererseits, die Fuchs hier zu unternehmen scheint, lässt sich allerdings — dies sei hier kritisch angemerkt — nur aufrechterhalten, wenn verbale Kommunikation tatsächlich vornehmlich «zweckgerichtet» und «auf gegenständliche Bereiche» bezogen verläuft. Je wichtiger Beziehungen oder Mehrdeutigkeiten werden, je mehr etwas mitschwingt, das sich nicht ohne weiteres in Worte fassen lässt, um so stärker wird die Sprache von der leiblichen Kommunikation durchtränkt und von ihr getragen. Gerade künstlerisches Sprechen

⁶⁰ Die einzige mir bekannte deutschsprachige, *praktische* Kritik am Paradigma des Nachrichtenmodells findet sich wie gesagt bei Storch / Tschacher (2015); allerdings ist die von ihnen erarbeitete Praxis vor allem eine des *Gesprächs*. Die Praxis des Traumsprechens — so wird zu zeigen sein — ist hingegen auch eine der *Rede* und der *ästhetischen* Kommunikation.

⁶¹ Dies gilt im Übrigen auch für medial vermittelte Kommunikation im digitalen Raum, selbst wenn diese nur schriftlich erfolgt. Auch den digitalen Raum erleben wir spürend und leibhaft, wie Lindemann und Schünemann u.a. anhand einer Untersuchung zu einer Debatte unter Open-Source-Entwickler:innen aufzeigen: «Presence in Digital Spaces. A Phenomenological Concept of Presence in Mediatized Communication», 2020. Zur Belebtheit des Leibraumes siehe ausserdem nochmals Schoeller 2019, 115.

jeder Form – in Gedichtrezitation oder Poetry Slam, in der Improvisation oder im Schauspiel – lebt von dieser Leiblichkeit; ansonsten hätte das Anschauen eines Theaterstücks keinerlei Mehrwert gegenüber der Lektüre. Trotz dieser Verkürzung trifft Fuchs hier aber einen wahren Kern, den wir in Bezug auf das Traumsprechen bereits mehrfach deutlich gemacht haben: die Sprache kann in der Tat dem Ausdruck leibräumlicher Erfahrung im Wege stehen; sie tut das allerdings nur dann, wenn der Sprechakt selbst sozusagen entleiblicht wird. Die in der vorliegenden Arbeit anhand des Traumsprechens ausgeführte Konzeption eines leibhaft-erlebenden, *tentakulären* Sprechens erscheint daher nicht nur pädagogisch fruchtbar, sondern könnte auch, wie bereits angedeutet, dazu anregen, die gesellschaftliche Wirkung sprechpädagogischer Methoden zu hinterfragen, die mündliche Kommunikation lediglich als das Senden und Empfangen von Botschaften darstellen.

Gerade unter dem Blickwinkel des Traumsprechens und darüber hinaus des schauspielerischen Umgangs mit dem Text sind Fuchs' abschliessende Betrachtungen zum «geschichtlichen Leib» (315 ff.) bedeutsam: die Leiblichkeit der menschlichen Existenz hat nicht nur eine räumliche, sondern ebenso eine zeitliche Dimension, etwa wenn einmal Gelerntes ein Teil unserer Gewohnheit geworden ist und so als implizites Wissen in gegenwärtiges Handeln hineinwirkt (vgl. 316 f.) – oder wenn wir uns an etwas erinnern. Es lohnt sich an dieser Stelle, Fuchs' Sichtweise auf den Vorgang der Erinnerung etwas genauer zu betrachten, lässt sich doch schauspielerisches Sprechen *auch* als ein Erinnern begreifen. Damit ist mehr gemeint als die landläufige Bewunderung des Auswendig-Könnens eines langen Textes. Schauspielerisches Sprechen als ein Erinnern bedeutet vielmehr, den vorgegebenen Text unter den jeweiligen situativen Anforderungen erinnernd zu aktualisieren, und somit räumlich wirksam werden zu lassen. Was aber geschieht zunächst beim Erinnern?

Wie Fuchs feststellt, muss das zu Erinnernde, um überhaupt erinnert werden zu können, bereits vor seiner Verbalisierung in gewisser Weise da sein. Dies erfahren wir zum Beispiel, wenn wir uns an etwas Vergessenes erinnern wollen, von dem wir paradoxerweise wissen, dass wir es (noch) nicht wissen. Das zu Erinnernde liegt gleichsam noch im Dunkel: «Der Geist enthält somit in sich selbst eine Dunkelheit, in die sein Licht nicht fällt [...] Es [das Bewusstsein] hat nur die *Ahnung* eines virulenten, vieldeutigen Damals, das ihm aus dem Dunkel entgegenkommt» (322 f., Hervorhebung vom Verfasser). Je dunkler die Region des Geistes, in der sich die Erinnerung scheinbar befindet, um so wichtiger wird der spürende Leib, was sich an Formulierungen wie «es liegt mir auf der Zunge» oder «ich habe den Namen noch im Ohr» zeigt. Der vergessene Bewusstseinsgehalt «bleibt im Modus meines leiblichen Existierens, weshalb ich ihn auch wiederfinden kann, indem ich in einer bestimmten leiblichen Weise auf die Suche nach ihm gehe», und mich in dieser leibräumlichen Suche «entäussere» (324 f.). Hier erscheinen Parallelen zu den besprochenen Ansätzen von Schoeller und vor allem zu den «interior gestures» von Claire Petitmengin, die nun allerdings einen leibräumlichen Ort und eine Richtung erhalten – nur weil das Vergessene ja «latenter Teil meiner Existenz» (325)

ist, weiss ich, «wo» ich beim Erinnern suchen muss. Das *Er-Innern* ist buchstäblich ein Nach-Innen-Holen, aus dem leibräumlichen Dunkel ins Helle des verbal Explizierbaren – und stülpt sich damit zugleich nach aussen.

«Unser Gedächtnis ist also nicht in einem verborgenen Inneren oder in einem anatomischen Substrat beheimatet. Sein ursprünglicher phänomenaler Ort ist der Leib, ja sogar die Aussenwelt, insofern sie als vertraute und gewohnte ebenso Teil unserer Leiblichkeit ist. [...] Unsere Welt ist durchdrungen von Erinnerung: Das Innere ist aussen, und das Äussere innen.» (325)

Nachdem die Betrachtungen der Untersuchungen von Donata Schoeller und Claire Petitmengin gezeigt haben, dass die Aktualisierung unklarer, unterschwelliger, dunkler Bewusstseinsinhalte, wie sie auch der Traum darstellt, nach einem besonderen, leiblich-tastenden, *tentakulären* Sprechen verlangt, können wir das phänomenologische Fundament des Traumsprechens durch Thomas Fuchs' umfassende Konzeption von «Leib, Raum, Person» ergänzen: die Traumsprecherin entwirft einen Vorstellungs- und Sprechraum und aktualisiert diesen sprechend. Dabei haben wir es eigentlich mit der Überblendung, Durchdringung oder Verwobenheit dreier Räume tun: des Raums des vergangenen Traums, der sich als sprechend erzeugter Raum in den aktuellen Raum hineinstülpt.⁶² Der aktuelle Sprechraum wird im Sinne Fuchs' durchdrungen von Traum-Erinnerung.

Umso wichtiger ist es an dieser Stelle, Fuchs' Sichtweise auf das Träumen einer Kritik zu unterziehen, scheint diese doch im Widerspruch zu seiner Auffassung des Leibes zu stehen. Fuchs leitet nämlich nun aus der phänomenologischen Betrachtung des Tastsinns her, dass dies nicht für den Traum gelte: Wir verfügen im Traum über keine Körperlichkeit des Tastens, die uns sowohl Auskunft geben kann über die Körperlichkeit des Anderen als auch über unsere eigene Leiblichkeit (als «propriozeptiv gespürte Eigentätigkeit des Leibes», vgl. 112), und erfahren allenfalls diffuse Widerstandserlebnisse. Die im Traum fehlende Erfahrung von Schwere und Masse des Körpers, das Fehlen der spontan ausgelösten, kraftvollen Motorik führe dazu, dass unser Traum-Ich nur Beobachter, aber nicht «leibhaftig» Handelnder sei (vgl. 113, und 205: «Der Raum des Träumenden ist ein reiner Stimmungsraum.») Zweifellos herrschen im Traum andere, sozusagen *traum-körperliche*, Verhältnisse, zum Beispiel aufgrund der Lähmung der Skelettmuskulatur in bestimmten Schlafphasen, oder des unlogischen, sprunghaften Wechsels von Schauplätzen und Situationen. Gleichwohl ist aber, wie weiter oben festgestellt, der Traum eine welthafte Erfahrung, die uns fraglos und mit einem Wahrheitsvorschuss gegeben ist. Da wir also im Moment des Traums ganz und gar in ihm *sind*,

⁶² In Kapitel 5 stelle ich ein pädagogisches Raumkonzept vor, das ebenfalls aus drei Räumen besteht (Traum-Raum, Text-Raum und Sprech-Raum) und, anknüpfend an den Untertext-Begriff von Stanislawski, Verbindungen von Traumsprechen und Textsprechen eröffnet.

so ist ersichtlich, dass wir im Traum keineswegs nur beobachten, sondern in der Tat, wengleich unter anderen Bedingungen, uns auch als Handelnde erleben. Dies wird gerade in der Traumerzählung deutlich. So sprechen P. und A. in den obigen Beispielen ja nicht davon, dass sie von aussen beobachtet hätten, wie sie von der Klippe stürzen oder in der senkrechten U-Bahn fahren. Sie sprechen vielmehr so, als hätten sie es *tatsächlich und leibhaftig erlebt*. In A.s Traumerzählung zeigt sich zudem, wie im Traum Konflikte und Fragen auftauchen können, die nach Lösungen verlangen und zu Entscheidungen drängen, die also Handlungen auslösen: A.s Traum-Ich sucht zum Beispiel bewusst einen Aussichtspunkt auf, weil es die Stadt «unbedingt von oben sehen muss.» Wir werden uns in dieser Kritik später durch die Arbeiten von Eugene Gendlin und Murat Ates bestätigt finden: wenn der Traum als wahr- und leibhaftige Erfahrung sprechend aktualisiert wird, wenn sich also im Sinne Fuchs' der Traum-Raum in den aktuellen Sprech-Raum hinausstülpt, *handelt* der Sprecher, er kann gar nicht anders. Er aktualisiert hierbei nicht nur das erinnerte Traumgeschehen, mit seinen Konflikten, Wendungen, Situationen. Hinzu kommt – dies zeigt ja auch Thomas Fuchs' Konzept leibräumlicher Erinnerung – der Handlungsaufwand, die dunkle und flüchtige Traumerinnerung überhaupt aktualisieren zu können.

Daher gilt es noch einmal in diese besondere Dunkelheit der Traumerfahrung hineinzuschauen. Wir könnten fragen, *was* genau diese Dunkelheit des Noch-Nicht-Formulierbaren ausmacht, worin sie eigentlich besteht, und werden hierzu einen aktuelleren Text von Thomas Fuchs heranziehen.

In seinem 2022 veröffentlichten Aufsatz «The not-yet-conscious. Protentional consciousness and the emergence of the new» arbeitet Thomas Fuchs die leibräumliche Dimension des Noch-Nicht-Bewussten aus und deutet an, wie wir darauf sprechend Zugriff erlangen können. Es liegt etwas in der Zukunft, das wir noch nicht voll zur Verfügung haben, aber, mit einem Begriff Edmund Husserls, als *Protention* vorausahnend erspüren können. Mit Bezug auf Ernst Bloch grenzt Fuchs dieses «Not-Yet» ab von der vergangenheitsorientierten, «archäologischen» Konzeption des Unbewussten, wie sie in der klassischen Psychoanalyse vorzufinden sei (vgl. 719). Die zukunftsgerichtete Dimension des «Not-Yet» ist freilich für kreative Prozesse besonders bedeutsam, umfasst sie doch beispielsweise Vorahnungen, Erwartungen, Wünsche, Noch-Nicht-Erinnertes (wie beim bereits erwähnten Phänomen des «Auf der Zunge Liegens») oder eben spontan auftauchende kreative Impulse. Für diesen «Horizont der Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten zukunftsgerichteter Protentionen» (vgl. 722; alle Übersetzungen O.M.) verwendet Fuchs das Bild eines sich in die Zukunft hinein öffnenden «protentionalen Kegels» (720 ff.). Gleich dem Lichtkegel eines Scheinwerfers befindet sich bewusst Geplantes im Inneren, Ausserplanmässiges oder Mögliches in Form «unbewusster Protentionen» («unconscious protentions», 724) mehr oder weniger am Rand oder ausserhalb des Lichtkegels. Anhand verschiedener Beispiele des Sprechens veranschaulicht Fuchs, dass der protentionale Lichtkegel sehr fokussiert sein kann (wie bei der

Rezitation eines auswendig gelernten Gedichtes, die sich nah an einer vorausgeplanten Gestaltungsabsicht entlang entfaltet), oder weiter gestellt, wie bei einer spontanen Stegreifrede, bei der – entsprechend der Kleistschen «Verfertigung der Gedanken beim Reden» – zwar der ungefähre inhaltliche und situative Rahmen vorliegt, der genaue Wortlaut aber erst im Sprechen entsteht.

Je kreativer und offener der Prozess der Vorahnung und Erwartung ist, desto weiter ist auch der protentionale Lichtkegel geöffnet, beispielsweise in der musikalischen Improvisation (730 f.) oder der Kreativitätstechnik der Inkubation (731). Beim Träumen (732) ist nun der protentionale Kegel maximal weit gestellt und zugleich maximal unscharf: das Unmögliche und Unwahrscheinliche gerät bereits ins Licht, ist aber noch verschwommen und schwer zu greifen. Greifbar wird es – und dies ist für unsere praktische Annäherung an das Traumsprechen bedeutsam – nur durch eine differenzierte Körperwahrnehmung, *aus der heraus* die Sprache verfügbar wird. Dies ist offensichtlich bei der Stegreifrede (wo ein Stocken in der Wortfindung immer mit einem körperlichen Stocken, Luftanhalten, Unwohlsein einhergeht) und besonders beim Tip-of-the-Tongue-Phänomen: das Wort, das auf der Zunge liegt, kann meistens dann leichter wieder erinnert und ausgesprochen werden, wenn sich körperlich etwas ändert, lockert oder löst, oder man einen eben gegangenen Weg nochmals geht (vgl. 731).

Der dunkle Bereich des «Not-Yet-Conscious», so lassen sich Fuchs' Überlegungen weiter zusammenfassen, ist also keineswegs ein leerer Raum, aus dem Worte «irgendwie» ins Bewusstsein gelangen, sondern wird leibsprachlich erlebt:

«That the unconscious is structured like a language, as Lévi-Strauss (1963) and Lacan (1977) postulated, is only true, however, on the condition that one understands language itself, with Merleau-Ponty (1973), as a living, gestural process (*parole*), not as the already sedimented system of symbolic signs (*langue*) – in other words, on the condition that free, creative speech in the sense described above represents the basic phenomenon of language. Even under this condition, however, there always remains a surplus of the bodily implicit over its possible articulations; it is this surplus from which the future new can emerge.» (736)⁶³

Kreative Prozesse lassen sich mit Fuchs also als ein Schöpfen aus dem diesem körperlich spürbaren Raum des «Not-Yet» begreifen. «The creative process draws upon latent motifs, images, associative patterns and gestalt similarities that can essentially be assigned to the

⁶³ Wenn, wie Thomas Fuchs aufzeigt, die Sprache, die den Zugang zum «Not-Yet» ermöglicht (und die zugleich aus ihm heraus entsteht), nur als «freie, kreative Rede», also ein *Sprechen* gedacht werden kann (und nicht als sedimentiertes Zeichensystem), dann tut sich hier bereits ein Zusammenhang auf, auf den wir später mit Bezug auf die Metapherntheorie u.a. von Lakoff / Johnson wieder zurückkommen.

bodily memory already mentioned» (733). Der dunkle Raum des «Not-Yet» – der auch der Raum des sprechend aktualisierten Traums sein kann – ist nicht leer, sondern von körperlicher Dichte, er ist strukturiert, faserig und körnig. Er steckt voller Bilder, wie folgender Einblick in die Praxis des Traumsprechens veranschaulicht.

In der Abschlussauswertung des Trainings «Träume erzählen – erzählende Träume» im Herbstsemester 2021 sollten die Studierenden aufzeichnen, wie sie den Raum beim Sprechen und Hören von Traumerzählungen erleben.

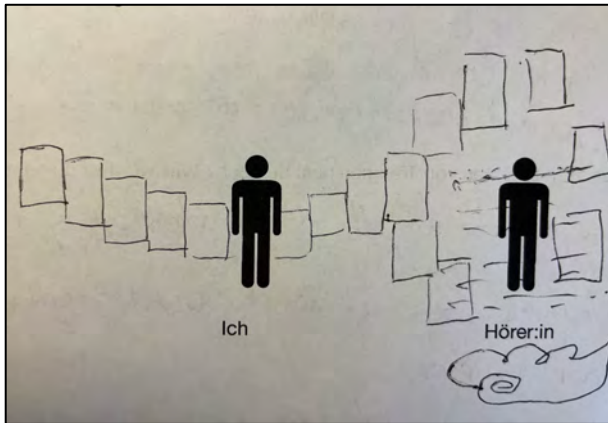


Abbildung 9: Raumerleben beim Sprechen eines Traums

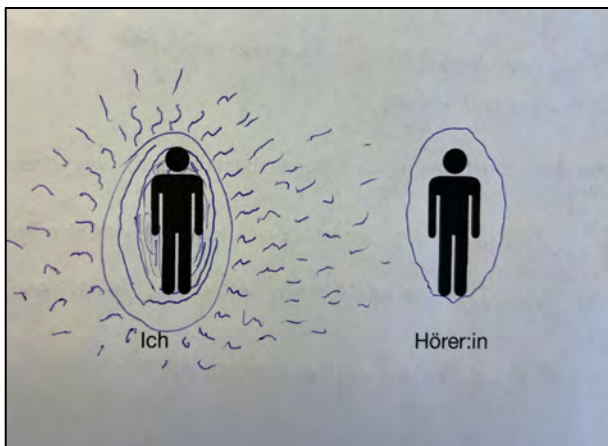


Abbildung 10: Raumerleben beim Sprechen eines Traums

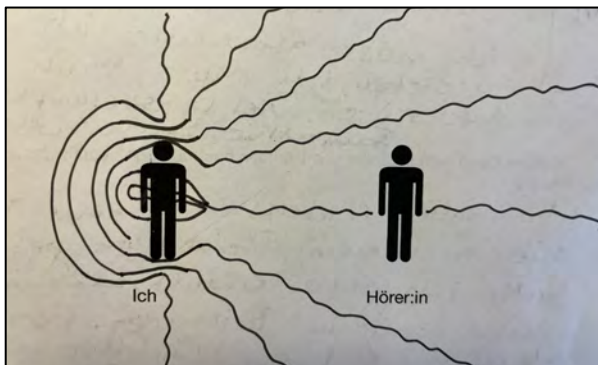


Abbildung 11: Raumerleben beim Sprechen eines Traums

Raumerlebnisse beim Hören von Traumerzählungen:

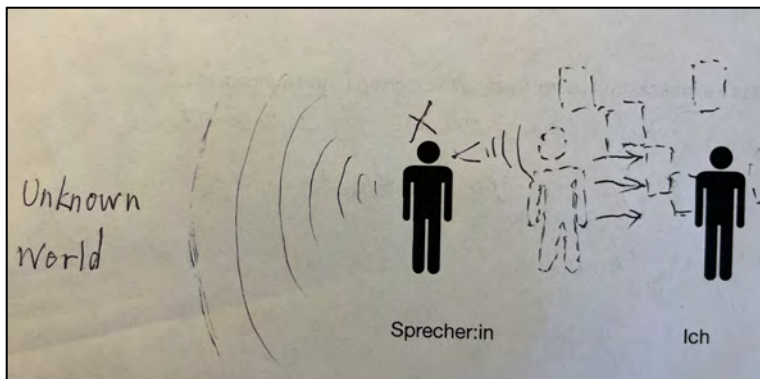


Abbildung 12: Raumerleben beim Hören eines Traums

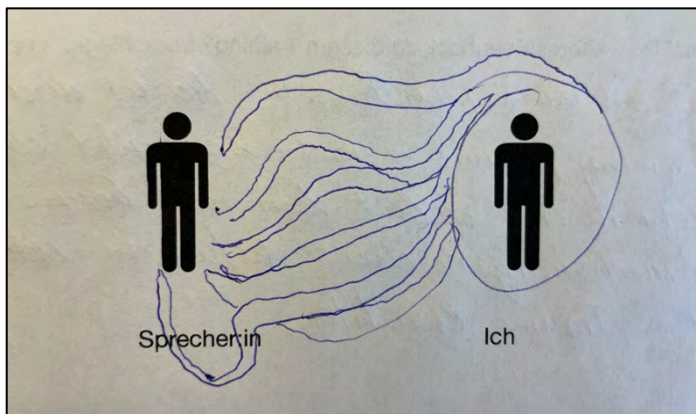


Abbildung 13: Raumerleben beim Hören eines Traums



Abbildung 14: Raumerleben beim Hören eines Traums

Wie jedoch ist es möglich, das «Dunkle» des «Not-Yet» sprechend ans Licht zu holen? Ebenso wie Claire Petitmengin und Donata Schoeller bezieht sich auch Thomas Fuchs auf eine

konkrete Praxis, und zwar die von dem Psychotherapeuten und Philosophen Eugene Gendlin entwickelte Focusing-Methode und das daraus entwickelte Thinking at the Edge.

Lässt sich diese Praxis für unsere zu entwickelnde Methodik des Traumsprechens erkunden? Wir werden im Folgenden daher einen genaueren Blick darauf werfen.

3.5 Mit dem Körper Träume verstehen. Eugene Gendlins Praxen des Focusing und Thinking at the Edge

Die bisher beschriebenen Untersuchungen schildern ein Sprechen, das nicht bereits Vorhandenes repräsentiert und abbildet, sondern Bedeutung mit dem Sprechakt selbst tastend und ausgreifend konkretisiert, und dabei auf eine spezifische Weise sowohl sich selbst als auch das Auszusprechende spürt. Für dieses Sprechen haben wir, in einer Erweiterung von Donata Schoellers Begriff des tentativen Sprechakts, die Metapher des *Tentakulären Sprechens* gefunden. Mittels der von dem Philosophen und Psychotherapeuten Eugene Gendlin entwickelten Methoden des Focusing und Thinking at the Edge kann ein solches tastendes und spürendes Sprechen geübt und praktisch eingesetzt werden.⁶⁴ Auch Gendlin geht von der Beobachtung aus, dass sprachlicher Ausdruck an eine fühlende Bezugnahme zu eigenen Körpererleben gekoppelt ist: die Worte kommen «aus dem Körper» (2018, 159). In routinierter Alltagskommunikation mag dies nicht unbedingt bewusstwerden. Je schwerer etwas allerdings in Worte zu fassen ist, desto mehr wird deutlich, dass etwas, was gesagt werden möchte, für das aber noch keine Sprache zur Verfügung steht, sich zuerst auf eine ganz bestimmte Art und Weise *anfühlt*. Dieses Anfühlen kann hinsichtlich seines Ortes im Körper, seiner Ausdehnung, seiner Bewegungsrichtung, aber auch weiterer, eher metaphorischer Merkmale (wie eine bestimmte Oberfläche, Struktur, Materialität oder Farbe) in einem dialogischen Prozess genauer bestimmt werden und trägt zugleich etwas mit sich, was der Sprecher für seine spezifische Lebenssituation als bedeutsam erfährt – daher ist es nicht nur ein Gefühl, sondern eine *gefühlte Bedeutung*, ein «Felt Sense» (vgl. z.B. Gendlin / Wiltschko 2016, 13). Gendlin hat ausgearbeitet, wie der «Felt Sense» genutzt und geübt werden kann, um Worte für noch Unklares zu finden. Im Focusing geschieht dies – meist in einem therapeutischen oder beratenden Kontext – indem eine geschulte Person den Sprecher dabei begleitet, einen «Felt Sense» wahrzunehmen und dann behutsam zu explorieren. Der Sprecher pendelt gleichsam zwischen dem Körpergefühl des «Felt Sense» und der Sprache hin und her, indem er versucht, das spezifische körperliche Erleben von Bedeutung auf möglichst passende Begriffe zu bringen. Hierbei ist es auch möglich, Bezüge zwischen dem «Felt Sense» und einer Lebensthematik

⁶⁴ Zwar bezieht sich auch Claire Petitmengin in ihrer Mikrophänomenologie auf verschiedene praktische Sprechsituationen, allerdings liegt ihr Schwerpunkt weniger darauf, das Entstehen von Bedeutung zukunftsgerichtet zu üben und zu praktizieren, als vielmehr, es *rückblickend* zu beschreiben, vgl. Schoeller, 2019, 106.

auszusprechen. Entscheidend ist, dass diejenigen Begriffe für den «Felt Sense», die sich richtig und stimmig anfühlen, dazu führen, dass der «Felt Sense» selbst sich ändert. Diese spürbare Änderung – von Gendlin auch als «Felt Shift» bezeichnet (2018, 31) – wird häufig als angenehm und erleichternd erlebt, und von körperlichen Symptomen wie Aufatmen oder Entspannung begleitet. In dieser Transformation des «Felt Sense» beim Sprechen wird ein weiteres Mal deutlich, warum die hier erörterte Sprechweise kein abbildendes oder repräsentierendes Sprechen ist. Vielmehr ist der Person, die mit Hilfe des «Felt Sense» eine Frage exploriert, bewusst, dass sich der angestrebte Inhalt (oder die Antwort) im Sprechen weiter herausbildet und dabei gleichzeitig reichhaltiger und tiefer wird – zum Beispiel kann sich die Sichtweise auf ein Problem verändern, ein neuer Aspekt auftun oder auch eine wohltuende Distanz einstellen, ein «Ah, das ist es!» (2016, 62; vgl. auch nochmals Petitmengin 2007, 74 und Schoeller, 106 ff.).

Im Unterschied zum Focusing wird in Thinking at the Edge (TAE) weniger an persönlichen Lebensfragen oder Problemen gearbeitet. Vielmehr geht es im TAE darum, wie der Name andeutet, das Denken weiterzuentwickeln und auf neue Gedanken etwa in Forschungsfragen zu kommen, wobei zwischen den beiden beteiligten Personen eher eine Gleichrangigkeit besteht (und keine Asymmetrie wie zwischen Therapeutin und Klient).⁶⁵ Die Bedeutung des «Felt Sense» als Ausgangspunkt des Sprechens ist in beiden Methoden zentral. Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, Focusing und Thinking at the Edge allzu ausführlich zu referieren. Zu einem späteren Zeitpunkt wird auf die Anwendbarkeit für das Traumsprechen anhand praktischer Beispiele allerdings zurückzukommen sein.

Zunächst ist für unsere Arbeit interessant, dass Gendlin für das eigentümliche Bedürfnis, etwas vorerst nur Spürbares zur Sprache bringen zu wollen, die *Traumerfahrung* als exemplarisch und sogar als einen Ursprung seiner Arbeiten bezeichnet:

«Die ganze Felt-Sense-Focusing-Geschichte hat verschiedene Quellen in meinem Leben, und die Träume sind eine davon. Ich habe mich nämlich damals schon sehr gewundert, wie es sein kann, dass man aufwacht und weiss, man hat einen Traum gehabt, aber der Traum ist nicht mehr da. Irgendetwas muss doch da sein, sonst wüsste man das nicht. Was ist da? Da ist ein komisches Gefühl im Körper.» (2016, 92).

⁶⁵ Daher hebt Gendlin auch die soziale und politische Relevanz besonders des TAE hervor: «People can be empowered to think and speak. We have come to recognize that, along with Focusing, TAE is a practice for people generally. They do not at all need to build a theory with formal logically linked items. Thinking and articulating is a socially vital practice.» (2004, 4). Interessanterweise findet sich die Begründung einer politischen *Mündigkeit* aus einer *Mündlichkeit heraus*, wie Gendlin sie hier auf den Punkt bringt, auch in der deutschsprachigen Sprechwissenschaft, hier vor allem bei Hellmut Geißner (2000, 78). Der Unterschied – auf den in unserer pädagogischen Erarbeitung der Praxis des Traumsprechens zurückzukommen sein wird – besteht darin, dass Gendlin einen positiven Bezug zur Körperlichkeit des Sprechens zur Grundlage auch politischer Mündigkeit macht, wohingegen Geißner methodisch und didaktisch stets Vorbehalte gegen eine Überbetonung des Fühlens hegt, insbesondere in seinen Grundlagen zur ästhetischen Kommunikation (vgl. 1982, 165). Zur pädagogischen Relevanz von Gendlins Praxis als Kultivierung einer «eigenen Stimme» siehe auch Schoeller 2019, 116.

Mit «Dein Körper - dein Traumdeuter» (2018) hat Gendlin diesem Zusammenhang von Sprechen und Träumen ein eigenes Buch gewidmet, in welchem er auch eine «Theorie vom lebendigen Körper und den Träumen» vorstellt (155 ff.), die uns helfen kann, dem auf die Spur zu kommen, was das Traumsprechen zu einem ganz besonderen und für die Schauspielpädagogik bedeutsamen Sprechen macht.

In der Betrachtung von Thomas Fuchs' Phänomenologie haben wir bereits einen leibräumlichen Begriff des Sprechens skizzieren können. Sprechen kann nicht – es sei denn um die Preisgabe jeglicher Erfahrung – auf das Hin- und Herschicken von Botschaften durch einen leeren Raum reduziert werden. Vielmehr verstehen wir Sprechen als ein räumlich ausgedehntes, tentakuläres Spüren das sowohl den Raum als auch die sprechenden und hörenden Personen transformieren kann. Der Raum ist dabei stets erfüllt und strukturiert – von Lebenserfahrungen, Wahrnehmungen, Emotionen, Geschichte, und, als protentionales «Not Yet», auch von Abwesendem oder Zukünftigem.

Eugene Gendlin, so liessen sich Focusing und Thinking at the Edge auf den Punkt bringen, befasst sich aus therapeutischer und philosophischer Perspektive mit der Frage, welche Rolle Körper und Sprechen dabei spielen, diesen Raum nicht nur zu spüren, sondern zu *verändern*, seine gewohnten Strukturen und Formen aufzubrechen, so dass persönliche Entwicklung und Erkenntnis möglich werden. Das Aussprechen von Traumerfahrungen ist hierfür idealtypisch.

Warum ist das so? Gendlin stellt zunächst fest (156 ff.), dass jeder lebendige Körper natürlicherweise spüren kann, was seine Umwelt von ihm verlangt. Diese Fähigkeit, bezeichnet Gendlin als «Wissen». Unser Körper «weiss», dass beispielsweise ein rutschiger oder unebener Untergrund ein anderes Gehen erfordert. Wir erfahren dieses Körperwissen sogar antizipierend, beispielsweise, wenn wir in einer gefährlichen Umgebung eine erhöhte Aufmerksamkeit haben, die uns erlaubt, mögliche Fluchtwege oder Angreifer zu erahnen (vgl. 158). So gesehen impliziert unser Körperwissen immer mehr als das, was in der aktuellen Situation nötig ist (vgl. hierzu auch nochmals Fuchs, 2022, 20). Auch im Traum haben wir es mit Situationen zu tun. Diese mögen zwar nicht unbedingt realistisch im alltäglichen Sinne sein, unser *Erleben* dieser Situation⁶⁶ ist es in jedem Fall: «Der schlafende Körper, der da ganz für sich allein liegt, schafft und fühlt komplexe Folgen von Beziehungen und Situationen.»

⁶⁶ Wir haben diesen situativen Realismus der Traumerfahrung anhand zweier Theaterträume (Atossa und Bottom), sowie der philosophischen Texte von Daniel Dennett, Jean-Luc Nancy und Matthew Fuller bereits kurz dargestellt. Mit der im nächsten Abschnitt des theoretischen Exkurses folgenden Betrachtung von Murat Ates «Phänomenologie des Traums» wird deutlich werden, dass Traumsituationen aus phänomenologischer Sicht sogar als *hyperrealistisch* bezeichnet werden müssen. Ausserdem scheint es wichtig zu betonen, dass das Bizarre, Unwahrscheinliche oder physikalisch Unmögliche einer geträumten Situation nicht im Widerspruch dazu steht, dass wir auf diese Situationen dennoch realistisch reagieren: dass wir sie also wahrnehmen, erkennen und in ihnen zu handeln versuchen, dass wir sie also in jedem Falle ernst nehmen. Wie sich in der weiteren Untersuchung von Gendlins Theorie zeigt, liegt das Veränderungspotenzial von Träumen (auch für das Sprechen) *gerade* in der Fremdartigkeit von Traumsituationen.

(Gendlin 2018, 158). Ebenso wie unser *träumender* Organismus Situationen körperlich erlebt, ist auch unser *Sprechen* gleichsam mit dem körperlichen Erleben von Situationen gefüllt:

«Wenn Sie ihren Mund öffnen, um zu sprechen, kommen Worte. Woher kommen sie? Aus dem Körper. [...] Die Sprache beinhaltet sowohl Situationen als auch Worte. Sie ist nicht einfach <verbal>, sondern sie bringt das körperliche Gefühl mit sich, das solche Situationen in uns auslösen. [...] Menschliche Situationen werden zu einem grossen Teil durch Sprechen gelebt und verändert. Daher können ungewohnte Situationen neue und ungewohnte Worte und Handlungen hervorbringen.» (159)

Für Menschen, so führt Gendlin weiter aus, ist die Bildung neuer Verhaltensmuster, im Unterschied zum Tier, nicht unbedingt nur an unmittelbar notwendige Anpassungen an die Umwelt gebunden, sondern entsteht auch aus dem längerfristigen Bedürfnis nach Persönlichkeitsentwicklung (159 f. und 174 f.): wir *spüren*, dass sich etwas ändern muss, dass wir uns in einer Situation nicht mehr wohlfühlen, und so weiter, auch wenn wir noch nicht immer in der Lage sind, den für die Veränderung nötigen Schritt schon zu vollziehen. Das, was noch nicht möglich, aber bereits spürbar ist, kündigt sich an im «Felt Sense»: «Dieses unvertraute, undefinierbare, einzigartige Gefühl ist ein nächster Schritt, aber nur als körperliches Gefühl, nicht in Worten und Handlungen.» (160 f.)

In Träumen kann ein solcher Schritt vorbereitet werden: wir befinden uns im Traum in einer «Geschichte», die unser Organismus produziert (vgl. 158), und die wir mit dem geträumten Körper handelnd erleben. Der Raum des Traumes wird zum Möglichkeitsraum: «Sie bewegen sich in einem gefühlten Raum, in dem alle diese miteinander zusammenhängenden Möglichkeiten enthalten sind.» (161) Auch die grosse körperliche Entspannung beim Träumen begünstigt dieser Offenheit:

«Der Körper ist nun [im Schlaf und Traum, O.M.] nicht mehr in ständiger Wechselbeziehung mit allen Umständen und Möglichkeiten. Das Körpergefühl ist es aber, durch welches Situationen interpretiert werden! Deshalb kann man jenseits dieses kritischen Punktes nichts mehr auf die gewohnte Weise wahrnehmen. Selbst alltägliche Wörter haben nicht mehr ihre vollständige Bedeutung. [...] In tiefer Entspannung sind die Ereignisse unvollendet, der Formprozess ist noch im Gange.»

(171)

Die Traumsituation, der wir in dieser körperlichen Offenheit⁶⁷ begegnen ist jedoch laut Gendlin keinesfalls beliebig, sondern ist, wie alles neue körperliche Verhalten, bereits im

⁶⁷ Die Offenheit der Traumsituation, die Gendlin hier aus seiner therapeutischen und philosophischen Praxis begründet, findet sich übrigens durch medizinische Forschungen bestätigt, namentlich in der «NEXTUP-

aktuellen Verhalten enthalten oder, mit einem Begriff Gendlins «impliziert», so wie im Einatmen bereits das Ausatmen enthalten ist (163) Somit kommt der Traum aus einem Bedürfnis nach Veränderung und Entwicklung:

«Wie kann ein Traum etwas Wertvolles bringen? Ist er nicht ein blosses Durcheinander? Nein, Verbindungen sind immer <relevant>. <Relevanz> und <Verbindung> sind beinahe dasselbe. Alles, was für ein bestimmtes Ereignis relevant ist, wird mit diesem verbunden. [...] Das was als Nächstes geschieht, ist das, was Ihr Körper schon enthält. Wenn es aus irgendeinem Grunde nicht geschehen kann, bleibt die Voraussetzung bestehen. Was auch immer daraus entstehen kann, entsteht. [...] Aber wir können verstehen, dass das, was sich jetzt bildet, gerade das ist, was Sie jetzt brauchen, was nicht ausgelebt oder nicht vorhanden ist.» (173)

Träume können sich also deshalb so bedeutsam anfühlen, weil sie aus einem elementaren Bedürfnis nach Veränderung und Entwicklung kommen.

In seiner Einführung in *Thinking at the Edge* beschreibt Gendlin diese erzählerische Fähigkeit unseres Körpers als ein lebensnotwendiges Streben nach Erneuerung:

«All living bodies create and imply their own next steps. That is what living is, the creation of next steps. [...] When we sense something that doesn't fit the common repertory and nevertheless wants to be said, the body is implying new actions and new phrases». (2000-2004, 3)

Im Beratungs- oder Therapiekontext kann diese Bedeutsamkeit expliziert und integriert werden.⁶⁸ Das «Dilemma» (2018, 179) zwischen der Abwesenheit des Traums und seiner aktuell fühlbaren Bedeutsamkeit kann dabei durch die Focusing-Arbeit aufgehoben werden, indem genau der Punkt der Entspannung gesucht wird, bei dem der «Felt Sense» auftreten kann, die ihren Traum explorierende Person aber noch wach genug ist, um im Spüren des «Felt Sense» Worte kommen zu lassen. Hierdurch wird Veränderung möglich, und zwar, und dies ist wiederum für unsere sprechpädagogische Fragestellung entscheidend, auch *des Sprechens selbst*:

Hypothese» (Zadra / Stickgold 2021), nach der unser Gehirn im Traum unwahrscheinliche Verknüpfungen bevorzugt. Hierauf wird später zurückzukommen sein. Eine sprechpädagogische Methode, diese Offenheit zumindest tagträumend für die Erschliessung von Texten zu nutzen, ist zum Beispiel das «Daydreaming Wheel» von Kristin Linklater (2010), das in Kapitel 4 vorgestellt wird.

⁶⁸ Diese Bedeutsamkeit hat laut Gendlin nichts mit einer Deutung oder Übersetzung von «Traumsymbolen» zu tun: «Die Schritte, die wir wollen, entstehen aus der Beziehung zwischen dem Traum und unseren Antworten. Der Traum muss nicht einfach <geglaubt> werden. Träume verführen gewisse Leute zu einer völlig unkritischen Ehrfurcht vor überlieferten Mustern, Symbolen und Ritualen (von Jung <Archetypen> genannt). Eine solche Haltung ist nicht zu empfehlen.» (2018, 165)

«Nur schon das Auftreten eines *«Felt Sense»* verändert die verinnerlichten Sprech- und Handlungsmuster. Deshalb können danach aus dem *«Felt Sense»* neue Handlungs- und Sprachformen entstehen.» (182, Hervorhebung durch den Autor.)

Wir sehen nun noch deutlicher, was das Sprechen aus der Traumerfahrung heraus für unsere Frage nach der sprechpädagogischen Relevanz des Traumsprechens bedeutet.

Träume, so zeigt sich anhand der Arbeiten von Eugene Gendlin, sind eben nicht einfach Geschichten, die wir mitteilen wollen, weil sie so bemerkenswert sind – sonst wäre das Erzählen von Träumen ja nicht unterschieden vom Schildern einer bemerkenswerten Alltagsbegebenheit, oder dem Nacherzählen eines spannenden Films oder Buchs.

Träume sind vom Organismus selbst erschaffene Geschichten, *die ein Veränderungs- oder Entwicklungsbedürfnis erfahrbar machen.*

Die ganz zu Anfang dieser Arbeit vermuteten Gründe, warum Traumsprechen ein *ganz besonderes* Sprechen ist (Wahrheitsvorschuss, Eigentümlichkeit, gefühlte Bedeutsamkeit, Flüchtigkeit und Erzähldrang), können wir nun aufgrund der bisher betrachteten Arbeiten von Claire Petitmengin, Donata Schoeller, Thomas Fuchs und Eugene Gendlin spezifizieren.

Traumsprechen ist ein *ganz besonderes Sprechen*, weil ...

a) ... Träume im Bedürfnis nach Veränderungen ihren Ursprung haben. Daher fühlt es sich häufig bedeutsamer und auch reizvoller an, einen Traum zu erzählen, als eine andere Begebenheit. Diese gefühlte Bedeutsamkeit sorgt für einen besonders hohen Drang, den Traum mitzuteilen. Sprechpädagogisch ausgedrückt: sie sorgt für einen besonders starken Sprechimpuls.

b) ... gerade in der Schwierigkeit, die Traumerfahrung sprechend auf den Punkt zu bringen das Potenzial für Veränderungen im Sprechen selbst liegt, und zwar sowohl auf verbaler Ebene (im Finden neuer Worte, durch welche eine gefühlte Bedeutung genauer ausgedrückt werden kann), als auch auf paraverbaler Ebene, in der Veränderung der Sprechweise, im Überwinden gewohnter Sprechmuster. Der Grund hierfür liegt in der fühlenden Bezugnahme zum «Felt Sense» während des Sprechens und der Möglichkeit eines durch ihn erreichbaren «Felt Shift».

Dennoch könnte hierbei der Eindruck entstanden sein, dass es beim Traumsprechen vor allem auf eine ausdifferenzierte Körperwahrnehmung ankommt, auf die Fähigkeit, unser Sein leibräumlich zu erleben, und diese Erfahrungen – wie auch immer – zu verbalisieren. Ein ergänzender Blick in Eugene Gendlins umfangreichstes Werk «Ein Prozess-Modell» (2016) zeigt aber auf, dass dies nicht reicht. Ein besonders gutes Körpergefühl allein genügt offensichtlich noch nicht, um Genese und Expressivität des Sprechens zu erleichtern – denn sonst wären auch für die Sprechausbildung im Schauspiel letztlich ein gutes Körpertraining

und eine Schulung der Körperwahrnehmung ausreichend. In «Ein Prozess-Modell» legt Gendlin dar, dass Erleben, Körpergefühl und Sprache *nicht* wie in einer Schichtung aufeinander aufbauen (so, als wäre *zuerst* das Erleben da, das *dann* körperlich gespürt und *anschliessend* verbalisiert werden kann), sondern auf so fundamentale Weise gemeinsam entstehen, dass die verbale Trennung in *Erleben*, *Körpergefühl* und *Sprache* eigentlich irreführend ist, wenn es darum geht, ein Verständnis für Sprache zu entwickeln:

«Das System zusammenhängender Worte und das System zusammenhängender Situationen und Interaktionen ist auf eine grundlegende Weise ein einziges System. Und auf eine andere grundlegende Weise sind es zwei miteinander zusammenhängende Systeme: das System der Worte und das System unserer gelebten Situationen.» (353)

Nur in Worten und Sätzen selbst kann daher eine Situation in ihrer Gesamtheit fühlbar, relevant und in ihren Handlungsoptionen für den Sprecher gestaltbar sein – indem ihr buchstäblich *ent-sprochen* wird: «das macht ja eine Situation aus, dass ihr entsprochen werden muss, das heisst, sie erfordert oder impliziert weitere Handlungen». (360) Klänge, Tonfälle, Artikulationsweisen allein können das nicht leisten – sonst könnte einer Situation ja auch *ent-klungen* oder *ent-tönt* werden. Ein rein stimmlicher Ausdruck kann zwar als «Zusatz [...] sehr ausdrucksstark und kommunikativ sein» (378), nicht jedoch das Ganze einer Situation fühl- und erlebbar machen.

Bereits aus Petitmengins Untersuchungen intuitiven Sprechens und Schoellers Begriff des tentativen Sprechakts ging hervor, dass die zu erforschende Qualität des Traumsprechens *nicht* darin besteht, einen bereits fertig vorliegenden Inhalt nur noch möglichst angemessen auszudrücken. Vielmehr wurde deutlich, wie ein solches Sprechen auch nach innen wirkt und – im geglückten Fall – zu *inneren* Änderungen führt. Hierbei wird der zu sagende Inhalt im Sprechen präziser und entwickelt sich durch das Sprechen selbst weiter: «Expression does not only make it [the felt meaning, O.M.] more precise, but makes it evolve, enabling us to discover new aspects of it.» (vgl. nochmals Petitmengin 2007, 74). Dabei führt das seinen Inhalt ertastende Sprechen auch zu einem «Felt Shift», einer Veränderung des Körpergefühls, die oft mit einem Gefühl von Erleichterung, Beweglichkeit, oder Öffnung verbunden ist, einem «ja, ja, genauso ist es» (vgl. Gendlin 2016, 412 ff.). In unserer Metapher des nach innen und aussen gestülpten Fühlers, des tentakulären Sprechens kommt die Fleischlichkeit dieser Art des Sprechens zum Ausdruck: im Tasten verändert sich der Tentakel fortwährend selbst, indem er sich etwa zusammenzieht oder ausdehnt, krümmt, zurückzuckt oder streckt. Wie Gendlin in der Einführung zu *Thinking at the Edge* ausdrückt:

«Statements that *speak-from* the felt sense can be recognized by the fact, that they have an effect on the felt sense. It moves, opens and develops. The relation between sensing and statements is not identity, representation, or description. An implicitly intricate bodily sense is *never* the same thing as a statement.» (2000-2004, 1; Hervorhebungen vom Verfasser)⁶⁹

Für unsere Untersuchung der Relevanz gesprochener Träume für die sprecherische Ausbildung im Schauspiel bedeutet das zunächst: die Worte und Sätze, die die Sprecherin findet, um ihre Traumerfahrung zu verbalisieren *sind selbst* ein körperlicher, das Körpergefühl verändernder Vorgang (und nicht etwa nur Zwischenergebnisse, die nicht zählen, bis der passende oder richtige verbale Ausdruck gefunden ist). Sie wirken also körperlich *nach innen*.

Sie wirken aber auch *nach aussen*, werden lesbarer und wirksamer Ausdruck. Dies wird gerade im Schauspiel deutlich. Der schauspielerische Sprechakt gelingt, wenn die Schauspielerin über ein umfassendes Bewusstsein darüber verfügt, *worum es beim Sprechen gerade geht*, was also das Sprechen *ausmacht* und dass das Sprechen wiederum *die Situation gestaltet*. Gendlins Beispiel aus der Schauspieltheorie Konstantin Stanislawskis (409 ff.), auf das sich auch Donata Schoeller bezieht (2019, 152), haben wir bereits dort erwähnt. Dieser fühlbare Zusammenhang, ein körperliches Wissen über die «Worüberheit» (aboutness)» (Gendlin 2016, 249) des Textes ist die Quelle des schauspielerischen Sprechakts und verändert sich gleichzeitig durch das Sprechen. Durch dieses prozesshafte Differenzierung wird der Sprechakt handelnd und vermittelt mehr als lediglich eine Emotion wie Ärger, Trauer oder Freude.⁷⁰ Er *trägt*, in den Worten Gendlins, *voran*. Dieses Vorantragen ist aber von aussen wahrnehmbar, als gelingender Ausdruck: «Etwas, das getan wird, ist dann ein Ausdruck, wenn der Körper darauf so reagiert, *dass er sich dadurch weiter vorangetragen findet* und darin den Umwelt-Effekt durch den Körper wiedererkennt als eine Darstellung dessen, was er gerade getan hat.» (435, Hervorhebung durch den Autor).

⁶⁹ Dieses Zitat verdeutlicht nochmals, warum der Begriff «tentakulär» für das Traumsprechen besonders ergiebig sein kann. Im Unterschied zum tentativen Sprechakt ist in «tentakulär» das Tastorgan selbst enthalten, im Sinne eines «Felt Sense» fühlt sich der Begriff somit noch körperlicher an.

⁷⁰ Gendlin stellt seiner Auseinandersetzung mit Stanislawski ein Beispiel aus der Autobiographie der Tänzerin Isadora Duncan voran, die beschreibt, wie sie als Kind stundenlang stillgestanden habe, um die richtige Tanzbewegung zu *fühlen*, bevor sie sie ausführen konnte (vgl. 398). Das Fühlen des Bedeutungszusammenhangs einer Situation unterscheidet sich durch seine räumliche und körperliche Differenzierung also von «Emotionen (und Gefühlen im gewöhnlichen Sinn)» (410) und kann dadurch zu einer differenzierteren und somit aussagekräftigen, sprechenden Bewegung führen. Gleichwohl gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen Ausdruckstanz und Sprechtheater, auf die Gendlin nicht eingeht (und die auch Schoeller nicht expliziert): Der Schauspieler spricht fremde Worte, er muss einen «Umgang» (vgl. nochmals Kiesler, 2019) mit einem bereits gegebenen Text finden. Die zu sprechenden Worte müssen also aus dem fühlbaren Bedeutungszusammenhang, dem «Felt Sense» der Spielsituation kommen, *aber sie sind zugleich bereits durch die Textvorlage vorgegeben*. Freilich haben wir es hier mit dem Grundproblem der Textarbeit im Schauspiel überhaupt zu tun, und es mag redundant wirken, dies überhaupt zu erwähnen. Wir haben durch die Betrachtung von Gendlins Arbeiten jedoch eine neue Perspektive gewonnen: es geht bei der schauspielerischen Aneignung eines vorgegebenen Textes darum, diesen für die gefühlte Bedeutung der Situation verfügbar zu machen und zugleich mit dem Text die Situation voranzutragen.

Hiermit können wir, unseren Blick auf Eugene Gendlins Arbeit abschliessend, unsere sprechpädagogische Perspektive und Fragestellung weiterentwickeln.

Wie wir anhand Gendlins Arbeiten sehen, *bedarfes der Sprache selbst, um zur Sprache zu kommen.*

Nur indem *gesprochen* wird, kann einer Situation *entsprochen* werden.

Der dadurch entstehende sprecherische Ausdruck kann dann theatralisch ausgearbeitet und verschärft werden. Daher ist zu fragen, ob der Vorgang des Worte-Findens für eine noch unklare, aber spürbare Erfahrung, wie im Traumsprechen, für die sprecherische Ausbildung im Schauspiel nicht viel mehr in den Blick genommen werden muss.

Ein kurzes Beispiel aus dem Modul «Ecology of Dreams» im Herbstsemester 2023⁷¹ im Studiengang Schauspiel mag dies verdeutlichen. In einer Übung sollten die Studierenden (nachdem sie bereits mit dem Begriff des «Felt Sense» vertraut waren und dies bereits in der Arbeit mit Träumen erprobt hatten) versuchen, einen «Felt Sense» für ihre jeweilige Textstelle kommen zu lassen. Wir sehen (Video 9), wie A., offenbar zunehmend selbst überrascht von den kommenden Wörtern, diese plastisch und lustvoll ausspricht, obwohl die Übungsanlage mit geschlossenen Augen auch zu einer introvertierten und verträumten Sprechweise verleiten könnte. Die aus dem «Felt Sense» kommenden Wörter sind nicht einfach Umschreibungen



Abbildung 15: Felt Sense (V.9)

oder Assoziationen zum Text, und auch kein Wissen *über* ihn. A. fühlt, *indem* er spricht und *weil* er spricht. Das, was A. fühlt, ist offensichtlich keine einfache Emotion (wie Freude, Ekel, oder Trauer). Sein Fühlen ist — geradezu sichtbar an den Lippenbewegungen — ein *Tasten*.

A. ertastet im Sinne Gendlins die ««Worüberheit» (aboutness)» (249) seiner Textstelle. In der abschliessenden Projektpräsentation sprach er diese dann auch tatsächlich auf eine «kantige», «körnige» und «scharfe» Weise.

Die obige Aufstellung dessen, was das Traumsprechen zu einem ganz besonderen Sprechen macht, wollen wir hier kurz wiederholen und ergänzen.

Traumsprechen ist ein *ganz besonderes* Sprechen, weil ...

a) ... Träume im körperlichen Bedürfnis nach für Veränderungen ihren Ursprung haben. Daher fühlt es sich häufig bedeutsamer und auch reizvoller an, einen Traum zu

⁷¹ In diesem Try-Out-Modul arbeiteten wir in dem im Verlauf von sechs Wochen an einer performativen Skizze auf der Grundlage von Nastassja Martins autobiographischer Erzählung «An das Wilde glauben». Im folgenden Kapitel wird dies genauer beschrieben und ausgewertet.

erzählen, als eine andere Begebenheit. Diese gefühlte Bedeutsamkeit sorgt für einen besonders hohen Drang, den Traum mitzuteilen. Sprechpädagogisch ausgedrückt: sie sorgt für einen besonders starken Sprechimpuls.

b) ... gerade in der Schwierigkeit, die Traumerfahrung sprechend auf den Punkt zu bringen das Potenzial für Veränderungen im Sprechen selbst liegt, und zwar sowohl auf verbaler Ebene (im Finden neuer Worte, durch die eine gefühlte Bedeutung treffender ausgedrückt werden kann), als auch auf paraverbaler Ebene, in der Veränderung der Sprechweise, im Überwinden gewohnter Sprechmuster. Der Grund hierfür liegt in der fühlenden Bezugnahme zum «Felt Sense» während des Sprechens und der Möglichkeit eines «Felt Shift», wenn der «Felt Sense» auf den Punkt gebracht wird.

c) ... im Traumsprechen der Vorgang der Wortfindung eine besondere performative Qualität bekommen kann, indem die sprechende Person mit einem Gefühl für die «Worüberheit» ihres Textes spricht. Hierdurch kann die Sprechweise besonders bewusst, plastisch und präsent werden.

Es ist nun an der Zeit, zum Abschluss des theoretischen Exkurses, wieder zurück zum Traum selbst zu gehen. Wir haben mit Claire Petitmengin, Donata Schoeller, Thomas Fuchs und Eugene Gendlin Beschreibungsansätze und Praxen kennengelernt, die allesamt die Schwierigkeit umkreisen, noch unklare Bewusstseinsinhalte, wie zum Beispiel Träume, zur Sprache zu bringen, und wir haben diese mit einigen Beispielen aus der Praxis des Traumsprechens illustriert.

Dabei zeigten vor allem Eugene Gendlins Ausführungen zum Sprechen im Schauspiel, dass die reziproke Metaphorisierung von Theater und Traum in der körperlichen Erfahrung von Bedeutsamkeit – dem «Felt Sense» – verankert sein kann, die über die bloße Faszination (durch besonders fantastische, aussergewöhnliche oder bizarre Inhalte des Traums) hinausreicht, und die nicht nur den besonderen Reiz ausmacht, ihn zum Sprechen zu bringen, sondern auch einen methodischen Weg (wenngleich für unser Anliegen nicht den einzigen) aufzeigt.

Gleichwohl müssen wir in unserem theoretischen Kurs zum Traum zurück, gewissermassen den Scheinwerferkegel enger stellend. Denn wir haben ja gesehen, dass die körperlich gefühlte Bedeutsamkeit nicht nur Träume, sondern auch vielerlei andere Erfahrungen auszeichnen kann – wie Intuitionen, Vorahnungen, Visionen, oder auch rauschhafte Bewusstseinszustände. Es gilt daher, die Traumerfahrung selbst erneut und vertieft zu betrachten, um nochmals zu spezifizieren, warum eben *nur* der Traum über diesen besonderen Reiz verfügt, der ja ein Sprechimpuls ist. Wir werden dies anhand Murat Ates' «Phänomenologie des Traums» (2023) tun.

3.6 Träume als hyperreale Erfahrung und narrative Kraft. Konsequenzen aus Murat Ates' Traumphänomenologie

Haben wir uns mit den bisher betrachteten Ansätzen vor allem damit beschäftigt, *wie* wir etwas Dunkles zur Sprache bringen, verdeutlicht Murat Ates' phänomenologische Untersuchung des Traums nochmals, *was* es da ist, was zur Sprache gebracht werden will, und warum die Traumerfahrung einen so starken Sprechimpuls generieren kann. Seine ausgesprochen akribische Untersuchung kann hier nur grob skizziert werden. Für uns ist aber interessant, dass Ates' phänomenologischer Ansatz⁷² Möglichkeiten der Traumbetrachtung – oder besser: Traumbegegnung – zu Tage fördert, die Parallelen zu schauspielerischen und improvisatorischen Arbeitsweisen aufweist, wodurch sich ein theoretischer Rahmen für die Praxis des Traumsprechens findet, der sich *aus der Sache selbst* – dem Wesen der Träume – begründen lässt.

Gemäss der Grundlage der Husserl'schen Phänomenologie «zu den Sachen selbst» zu gelangen, um Erkenntnisse über ihre Wesenhaftigkeit zu gewinnen (und in einer Abgrenzung zur psychoanalytischen Traumtheorie) unternimmt Ates den Versuch «zu den Träumen selbst» (99) zu kommen und «die Traumerfahrung ernst zu nehmen» (105). Er untersucht im Anschluss ausgiebig verschiedene Aspekte der Traumerfahrung, wie Leiblichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Selbstauffassung und Alterität. Die Reichhaltigkeit, Differenziertheit und fraglose Gegebenheit der Traumerfahrung, die er dabei freilegt, bringt er mit dem Begriff des «Hyperrealismus» auf den Punkt:

«Ihre Erfahrungswelt ist ihr dermassen natürlich, dass sich die Träumerin als eine gänzlich naive Realistin erweist. Dass sie die Realität und Geltung der Welt in keinsten Weise hinterfragt, dass ihr gar die Möglichkeit einer Hinterfragung ihrer eigenen Naivität (bis auf seltene Ausnahmen der Luzidität) völlig zu fehlen scheint, macht sie gewissermassen zu einer *absoluten Realistin* oder, wenn man so möchte zu einer *Hyperrealistin*.» (239, Hervorhebungen vom Autor)

Die Realitätserfahrung des Traums besteht nicht nur darin, dass wir sie nicht hinterfragen können,⁷³ sondern auch dadurch, dass uns alles im Traum als ein prinzipiell «Anderes»

⁷² Die Verbindung zur Phänomenologie ist der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung hierbei keineswegs fremd. Namentlich Hellmut Geißner bezieht sich zumindest andeutungsweise in seiner «Sprechwissenschaft. Theorie der mündlichen Kommunikation» (1981), in den Grundlagen zur «Ästhetischen Kommunikation», auch auf Husserl (vgl. 182). Auch wenn er dies nicht ausführt, lässt sich in Geißners konsequentem Versuch, mündliche Kommunikation in «Faktoren» und «Formen» zu zerlegen, eine implizit phänomenologische Vorgehensweise erkennen, in der Vorannahmen und Erwartungen so weit wie möglich ausgeschlossen werden sollen.

⁷³ Ates' Einschränkung bezüglich der luziden Traumerfahrung – dass luzide Träume streng genommen gar keine Träume seien, vgl. 197 ff. – muss meines Erachtens nur dann gezogen werden, wenn Klarträume *vom* Wachbewusstsein *her* und für Ziele *in* der Wachwelt gleichsam instrumentalisiert werden. Es gibt allerdings genügend Beispiele, dass auch der luziden Traumerfahrung mit einer gewissen spielerischen, neugierigen oder auch demütigen Haltung begegnet werden kann, die keinesfalls den Hyperrealismus der Traumerfahrung aufgibt

gegenübertritt (381 ff.), und dass wir dies bedingungslos annehmen. Die phänomenologische Untersuchung macht klar, dass Träumende niemals auf den Gedanken kommen, etwas im Traum seien *sie selbst* oder sei *von ihnen* geträumt. Sondern dass alles – im Traum auftretende Personen, die Räume, in denen sich der Traum abspielt, die ganze Traumwelt – als Anderes, als Gegenüber erfahren wird: «Ich bin nie allein im Traum. Sondern oneirische Welt bedeutet immerzu eine Mitwelt, oneirische Erfahrung ereignet sich immer in einer Intersubjektivität» (394). Ates' Argumentation können wir aus der Perspektive des Traumsprechens unterstützen. Erfahrungsgemäss interpretiert kein Traumsprecher seine Traumerlebnisse primär als einen Ausdruck des eigenen Ich, etwa indem er sagen würde: «Und dann war ich in der U-Bahn, und wusste, das bedeutete mein Unterbewusstes, und dann begegnete ich XY, der für diesen und jenen Anteil meiner Persönlichkeit steht...» (vgl. hierzu nochmals die Traumbeispiele von P. Kap. 3.2 und A. in Kap. 3.3) – es wird deutlich, dass solche Deutungen immer im Nachhinein dem Traum *hinzugefügt* werden, ja ihm *nur im Nachhinein* hinzugefügt werden können.⁷⁴ Vielmehr würde ein solcher Solipsismus die Traumerfahrung geradezu zerstören:

«Würde ich während des Traums tatsächlich die überzeugte Auffassung haben, dass all diese Erfahrungen ich selbst bin, könnte mir aufgrund solcher Überzeugung nichts anderes, und vor allem kein anderes Ich begegnen. Wäre alles Ich, dann würde dies zugleich die Nivellierung und Auflösung der Wahrnehmung zur Folge haben.» (405)

(indem sie in den Traum hinein erwacht, um dann den Traum zu manipulieren und zu instrumentalisieren). Genau genommen müsste – wollte man Ates' Ansatz auch für das Klarträumen konsequent weiterverfolgen – auch für das Klartraum-Ich Epoché geübt werden. Bei Einklammerung aller ausserhalb der Erfahrungen des Klartraum-Ich liegenden Voraussetzungen oder Annahmen würde sich nämlich herausstellen, dass dieses eben *nicht* dasselbe Wach-Ich ist, was nun gleichsam in der Traumwelt schaltet und waltet und dort seine Tagesziele umzusetzen versucht. Vielmehr ist die Erfahrung des Klartraum-Ich wiederum ein ganz eigenes Phänomen, dass – so kann ich hier aber nur aufgrund meiner eigenen, seltenen Klarträume spekulieren – von einem ganz spezifischen, oft glückhaften Erleben von Leichtigkeit und Aufregung gekennzeichnet, die die Wahrnehmungen im Moment des Klarträumens solchermaßen durchströmt, dass diese nun als *Handlungsmöglichkeit* erfahren werden. Eben diese Aufregung ist es ja, die bei unerfahrenen Klarträumer:innen häufig zum Aufwachen führt (vgl. LaBerge / Rheingold, 1990, 137 und Tuccillo / Zeisel / Peisel, 2016, 140). Es müsste also streng genommen eine eigene Phänomenologie des luziden Traums unternommen werden – Ansätze hierzu finden sich in neurophänomenologischen Betrachtungen des Klartraums bei Evan Thompson (2015, 139 ff.). Gleichwohl ist Ates' Vorbehalt gegenüber der Instrumentalisierung des Träumens und Klarträumens zum Zwecke der Leistungssteigerung und Selbstoptimierung absolut zuzustimmen, siehe hierzu auch die abschliessenden Bemerkungen in Kapitel 6 dieser Arbeit.

⁷⁴ Vgl. zu Ates' Kritik an der Freudschen Psychoanalyse: Ates 2023, 75 ff. Für unsere Arbeit ist vor allem entscheidend, dass die kulturelle Prägung, die die Sichtweise auf Träume durch die Geschichte der Psychoanalyse erfahren hat, auch in den Try-Outs zum Traumsprechen von Teilnehmenden ab und zu thematisiert wird, dass also das Bedürfnis geäussert wird, Träume entweder als Verdrängung und Wunscherfüllung zu deuten oder als Tagesreste zu banalisieren. Pädagogisch sind hier zum einen klare Arbeitsstrukturen und -regeln wichtig (wie beispielsweise im Embodied Partner Dream), aber auch eine klare Grenzziehung (dass es hier nicht um Analyse oder Therapie geht), mit dem Ziel, das Andere des Traums als solches belassen zu können. Weitere pädagogische Beispiele folgen im nächsten Kapitel. Wie Hans-Peter Duerr in «Traumzeit» (2021) aufzeigt, geht es angesichts der Alterität des Traums um verschiedene Arten der Weltbegegnung: entweder darum, die Erfahrung des Anderen nur zu «übersetzen und subsumieren» (und damit einzugemeinden oder zu zivilisieren), oder um ein wirkliches «Verstehen», das immer auch eine Transformation des eigenen Selbst mit sich bringen muss (vgl. 208). Die phänomenologische Kritik an der Psychoanalyse muss den Nutzen der Traumdeutung oder Traumarbeit für Ziele der Selbsterkenntnis oder auch Heilung gleichwohl überhaupt nicht in Abrede stellen, es handelt sich hier schlichtweg um verschiedene Ziele.

Subjektivismus oder gar Traum-Solipsismus würden die Traumerfahrung also einschränken oder vernichten. Demgegenüber ist das Traumerleben vielmehr von Generosität und Offenheit geprägt, mit der sich das Traum-Ich nichts erklärt, sondern alles ihm Begegnende zunächst vorbehaltlos akzeptiert (und der wir bereits in den Betrachtungen von Thomas Fuchs zum «protentional consciousness» begegnet sind):

«Eben dies zeichnet das Traumerleben auf besondere Weise aus: Dass es nämlich einen Modus der Protention kennt, welcher gegenüber dem kommenden Geschehen dermassen offen (d.h. beinahe erwartungslos) eingestellt ist, dass, egal wie radikal sich die Erscheinung wandeln oder wie <obskur> sie im nächsten Moment daherkommen mag, diese problemlos (d.h. ohne jeglichen Widerstreit in der Wahrnehmung aufkommen zu lassen) angenommen und in die lebendige Gegenwart der Erscheinung integriert werden kann.» (328)

Der Hyperrealismus des Traums, so können wir unsere Skizze von Murat Ates' Traumphänomenologie zusammenfassen, zeigt sich also in der *Unfähigkeit*, im Moment des Traums diesen zu hinterfragen, die — als Kehrseite der Medaille — zugleich eine enorme *Fähigkeit* bedeutet, dem Anderen rückhaltlos, offen und grosszügig zu begegnen. Diese Fähigkeit aber macht schliesslich auch die «narrative Kraft» des Traums aus, wie Ates schon in seiner Kritik am Klartraum deutlich macht:

«[...] für den Träumenden [ist] seine aktuelle Erfahrung schlicht das einzig Reale. Es ist somit auch kein voluntaristisch-kontrollierbarer Simulationsraum, sondern ein Widerfahrnis, das mir zustösst, eine narrative Kraft, die von aussen auf mich einwirkt, mich zur Reaktion, zur Handlung auffordert, zwingt oder aber auch lähmt, das Handeln aktiv verunmöglicht.» (205)

Wir sehen also nun einmal mehr, woher das Traumsprechen gleichsam seinen Antrieb, seine Energie, oder, mit einem Wort Alfred Adlers, auf das noch zurückzukommen sein wird, seinen «Schwung» (2014, 111) bezieht, nämlich aus der von Ates erkundeten Wesenhaftigkeit der Träume selbst. Mittels der phänomenologischen Sichtweise erkennen wir aber noch mehr. Wir erkennen nämlich nun, warum gerade Träume nicht nur eine *narrative*, sondern eine *theatralische* Kraft auszuüben in der Lage sind, die sie — um es zu wiederholen — von anderen Erfahrungen unterscheidet. Jedwede Nicht-Traumerfahrung dürfte von einem weitaus grösseren Potenzial gekennzeichnet sein, diese *abzulehnen*, sie (sogar bereits im Moment) zu *reflektieren*, oder auch, ihren Fortgang in gewissem Masse *vorwegzunehmen*. So, wie wir die Traumerfahrung jedoch fraglos akzeptieren müssen, so gibt es auch innerhalb des Rahmens

der schauspielerischen Improvisation und Probe kein Richtig und Falsch.⁷⁵ Wir können also nun – unterstützt durch einige Beispiele aus unserer Praxis – besser verstehen, um wie viel fruchtbarer dieser phänomenologische Blick auf den Traum für unser Vorhaben ist als eine um Deutung oder Heilung bemühte psychoanalytische oder therapeutische Perspektive. Im Traum darf alles sein, ja, es stellt sich nicht einmal die Frage, ob etwas sein darf. Es *ist* schlichtweg. Denn ebenso wenig, wie wir uns für das, was uns im Traum widerfährt, entscheiden können, können wir uns auch innerhalb einer Improvisation für das, was uns begegnet, entscheiden. Wir können es nur annehmen. Der Hyperrealismus der Traumerfahrung könnte sich somit als ein Modell für Improvisation im Theater erweisen, und ein Sprechen, was sich diese improvisatorische Offenheit zunutze macht. Interessanterweise leitet der Pionier des Improvisationstheaters, Keith Johnstone, sein Grundlagenwerk über Improvisation und Theater auch mit einer Traumerfahrung (bzw. traumnahen Erfahrung) ein, nämlich dem Sehen hypnagogischer Bilder kurz vor dem Einschlafen (2006, 14). Die pädagogische Aufgabe besteht also nun darin, Hyperrealismus und Akzeptanz der Traumerfahrung im Traumsprechen, dem Erzählen von Träumen im sprechpädagogischen Kontext wirksam werden zu lassen, und, in einem weiteren Schritt, die narrative Kraft des Traums auch beim Sprechen anderer, nichtgeträumter Texte zu untersuchen.

Der Vollständigkeit halber sei hier angemerkt, dass Murat Ates mehrere Unterkapitel der Problematik von Traumerinnerung, -bericht und -aufzeichnung (2023, 159 ff.), sowie der künstlerischen Übersetzung von Träumen mittels unterschiedlicher Medien (178 ff.) widmet. Grundlegend sei hier stets die vierphasige Struktur von Traumerleben, -erinnern, -aufzeichnen und Reproduktion des Traumerlebens durch eine rezipierende Person (vgl. 173). Ates geht hier defizitär vor, in einer Art Verlustbilanz, wonach die Erinnerung, Aufzeichnung und Rezeption stets weiter weg vom eigentlichen Traum führen müssten. Dies mag der phänomenologischen Maxime «zu den Träumen selbst» geschuldet sein, die logischerweise immer eine Lücke zwischen dem Phänomen selbst und seiner Versprachlichung (denn hierum handelt es sich doch zuallererst) lassen muss. Wir haben aber mit den vorherigen Betrachtungen, vor allem anhand der Werke Schoellers und Gendlins, ein prozesshaftes Sprachverständnis entdeckt, das weniger deskriptiv als vielmehr generativ ist, in dem also – gerade in der Bemühung aus dem körperlich Spürbaren heraus Worte kommen zu lassen – die Sprache nicht, wie der Hase im Märchen, dem Igel des Traums stets hinterherlaufen muss und zu spät kommt, sondern, um im Bild zu bleiben, ganz neue Wege geht und gerade *weil*

⁷⁵ Zur für die Schauspielerarbeit grundlegenden Fähigkeit Unvorhergesehenes, Ungeplantes oder vermeintlich Unpassendes in einer Improvisation oder Probe bedingungslos akzeptieren zu können, siehe zum Beispiel Keith Johnstone: «Improvisation und Theater» (2006, hierin das Kapitel «Spontaneität», 127 ff.) und Viola Spolin: «Improvisationstechniken» (2005, hierin vor allem der Abschnitt über «Zustimmung / Ablehnung» als eine der «Sieben Aspekte der Spontaneität», 20 ff.). Eine differenzierte theaterwissenschaftliche Darstellung des Prinzips des «Angebote Machens und Akzeptierens» findet sich bei Gunter Lösel: «Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters» (2013, 104 ff.).

gesprochen wird, sogar das Traumerlebnis selbst erhellen kann – «Down the hole» (vgl. nochmals Loveless, 94).

Die Frage drängt sich auf, ob nicht auch das Traumsprechen ein Weg sein kann, «zu den Träumen selbst» zu gelangen. Ob also die Wesenhaftigkeit des Traums – wir deuteten dies bereits am Ende des ersten Kapitels an – sich nicht nur in der phänomenologischen Beschreibung zeigt, sondern in dialogischen und spielerischen Sprechprozessen als ein «shared dreaming» (Ely Seidman 2015, 33) *erfahren* werden kann.

3.7 Zusammenfassung des theoretischen Exkurses. Die Definition des Tentakulären Sprechens. Traumsprechen als aktive Neu-Imagination des Traums

Wir haben den theoretischen Exkurs mit der Frage begonnen, warum das Erzählen von Träumen ein ganz besonderes Sprechen ist, was also den Traum als Sprech Anlass auszeichnet, und warum im Versuch, die unklare, ferne und dunkle, dabei zugleich aber körperlich deutlich spürbare Traumerfahrung zur Sprache zu bringen, ein pädagogisches Potenzial liegen kann. Hierzu haben wir uns zunächst mit verschiedenen phänomenologischen und philosophischen Betrachtungsweisen dieses Problems auseinandergesetzt. Hierbei hat sich gezeigt, dass die Artikulation von vorerst nur Spürbarem nicht nur Kernfragen des Schauspiels berührt, und dass insbesondere die Traumerfahrung Sprech Anlässe zu stiften vermag, die mit einer spezifischen körperlichen Bedeutsamkeitserfahrung einhergehen. Daher bezieht der sprechend aktualisierten Traum seine narrative und theatralische Qualität. Abschliessend haben wir gleichsam den Lichtkegel wieder auf die Traumerfahrung selbst verengt, und anhand Muras Ates' Traumphantomologie versucht, den Traum als Erfahrung und Sprech Anlass noch genauer zu beschreiben, wobei ersichtlich wurde, dass es der Hyperrealismus der Traumerfahrung ist, der zur narrativen Kraft des Traumsprechens beiträgt.

Anhand der Untersuchungen von Petitmengin, Schoeller und Fuchs haben wir eine Sichtweise auf das Sprechen gewonnen, die wir mit dem Arbeitsbegriff Tentakuläres Sprechen bezeichnen. Tentakuläres Sprechen bedeutet, dass mentale Inhalte (Vorstellungen, Gedanken) nicht einfach (durch Wortwahl und Sprechweise) reproduziert werden, sondern der Akt der *spürenden Neuschöpfung eines Inhalts* im und durch den Sprechvorgang selbst konstitutive Bedeutung bekommt. Tentakuläres Sprechen ist kein – wie auch immer sprechkünstlerisch gestaltetes – Aussprechen von Gewissheiten, von etwas, was eigentlich schon da ist und nur noch ausgesprochen werden muss. Tentakuläres Sprechen ist – ebenso wie der tentative Sprechakt bei Schoeller – tastend, erkundend und suchend. Indem es aber auf das Fleischliche und auch Sinnliche des Tastorgans Tentakel verweist, eröffnet das Tentakuläre Sprechen über

den eher auf philosophische Erkenntnis zielenden tentativen Sprechakt hinaus sprechpädagogische und künstlerische Arbeitsperspektiven.

Mit Thomas Fuchs' phänomenologischer Anthropologie «Leib-Raum-Person» wurde deutlich, dass der sprechend aktualisierte Traum sich nicht im Inneren des Sprechers abspielt, sondern als Kommunikation in einem strukturierten Leibraum begriffen werden muss, der Sprecher und Hörer umgibt. Beim Traumsprechen ragen die Tentakel – um im Bild zu bleiben – in diesen Leibraum hinaus, um ihn zu erkunden, und sind dabei (im Sinne des «Felt Sense» bei Gendlin) an eine körperlich spürbare Empfindung angebunden. Mit Fuchs' Konzeption des «protentional consciousness» wurde zudem deutlich, dass dieser Leibraum auch als latente Anwesenheit von (noch) Abwesendem verstanden werden kann, welches jedoch in bestimmten Zuständen (wie Träumen) dem Bewusstsein, und nachfolgend der Sprache, zugänglich werden kann. Dies kann als Emergenz von etwas Neuem (zum Beispiel einer im Traum erlangten Einsicht, einer Erkenntnis, oder einer Intuition) erfahren werden. Im Traumsprechen lässt sich – das wird selbstverständlich weiter zu erkunden sein – also auch etwas (über einen Inhalt, einen Text, einen Theaterstoff) *herausfinden*. Es wird so auch eine Methode der Recherche.

Alle drei besprochenen Ansätze beziehen sich dabei auch auf Eugene Gendlins Focusing-Methode, und das daraus hervorgegangene Thinking At The Edge (TAE), die sich kurz gesagt als vorwiegend dialogische Arbeitsweisen beschreiben lassen, durch die mittels genauer Wahrnehmung und Exploration eines «Felt Sense», Veränderungen psychischer Einstellungen bewirkt werden können. Diese sind immer von körperlichen Veränderungen begleitet, ja, sie *sind* diese körperlichen Veränderungen (wozu auch, wie Gendlin gezeigt hat, Veränderungen der Sprechweise gehören.) Besonders anhand von Träumen werden der «Felt Sense» und das transformative Potenzial eines daraus hervorgehenden Sprechens erfahrbar. Gendlin begründet dies unter anderem mit der Muskelparalyse während wesentlicher Traumphasen, wodurch die Überwindung eingefahrener Bewegungs- und Denkmuster möglich werde. Im sprechenden Umgang mit Träumen kann das zu persönlichen Entwicklungsschritten führen. Interessanterweise beziehen sich Eugene Gendlin und ausgehend von ihm Donata Schoeller auch auf schauspielerisches Sprechen, und verdeutlichen, dass der künstlerische Sprechakt dann glücken kann, wenn der Sprecher eines «fühlbaren Zusammenhangs» gewahr wird. Dieser fühlbare Zusammenhang – das, worum es in der Sprechsituation geht – wird für den Sprecher körperlich wahrnehmbar, und löst sich für den Rezipienten als ein Moment von Gelingen und Stimmigkeit ein. Es liegt daher nahe zu fragen, wie sich die «Felt Sense»-Erfahrung des Traums auf den «Felt Sense» eines Textes oder einer Szene übertragen lässt. Entsprechende Versuche und Arbeitsweisen werden in den folgenden Kapiteln beschrieben.

In Murat Ates' «Phänomenologie des Traums» haben wir schliesslich eine Begründung dafür gefunden, dass der Traum nicht nur eine Erfahrung, sondern sogar die *hyperreale* (weil

nicht hinterfragbare) Erfahrung eines Anderen ist, die wir auf verschiedenen Ebenen (Leiblichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Selbstauffassung) handelnd erleben. Im Hyperrealismus des Traums, in der sich das Traum-Ich nicht vom Geschehen des Traums distanzieren kann, sondern dieses offen und grosszügig annimmt, fanden wir eine Begründung jener «narrativen Kraft» des Traums, die sich nach meiner Erfahrung im Traumsprechen zeigt. Darüber hinaus fanden wir darin auch eine Parallele zur schauspielerischen Improvisation. Traumsprechen kann somit nicht nur als der Versuch gesehen werden, die Traumerfahrung zu Sprache zu bringen, sondern — dies soll im folgenden Kapitel demonstriert werden — sich auch als Metapher für eine künstlerische Haltung erweisen, die verschiedene sprecherische und schauspielerische Arbeitsprozesse (Recherche, Übungen, Improvisationen, Proben) unterstützen kann.

Wir können unsere weiter oben begonnene Liste der Begründungen, warum Traumsprechen ein ganz besonderes Sprechen ist, nochmals fortsetzen:

Traumsprechen ist ein ganz besonderes Sprechen, weil es ...

- a) ... auf eine hyperreale Erfahrung zurückgreift, und*
- b) ... sich bedeutsam anfühlen und daher für einen starken Sprechimpuls sorgen kann,*
- c) ... helfen kann, gewohnte Sprechmuster zu überwinden, und*
- d) ... den Vorgang der Wortfindung mit einer performativen Qualität versehen kann.*

Damit diese Qualitäten des Traumsprechens erfahr- und nutzbar werden, ist es hilfreich, das Sprechen als einen körperlichen, tastenden, tentakulären und schöpferischen Akt zu untersuchen.

Das tentakuläre Traumsprechen schafft also nicht einfach eine Verbindung zwischen der zurückliegenden Traumerfahrung und dem Wachzustand. Es ist keine Nachricht, die gleichsam von einer Sphäre in die andere übermittelt wird. Der Traumsprecher beschreibt die Traumerfahrung nicht, sondern er aktualisiert und verkörpert sie,⁷⁶ er bringt die Traumerfahrung neu hervor (oder trägt, sie, im Sinne Gendlins, voran). Die «narrative Kraft» (Ates) besteht also darin, dass der Traumsprecher *im Sprechen körperlich erlebend Bedeutung sucht und aktualisiert*.

⁷⁶ Wie an bisherigen Videobeispielen (etwa bei A.s Traum oder der Übung «Embodied Partner Dream» mit V. und I.) ersichtlich wurde, muss «Verkörpern» keineswegs ein «Nachspielen» oder «Mimen» des Traumerlebnisses sein. Vielmehr bedeutet «Verkörpern», vom Drang nach der sprechenden Aktualisierung der Traumerfahrung «durchdrungen» zu sein.

Damit sind wir zu einem Verständnis des Traumsprechens gelangt, das wir als *enaktivistisch* bezeichnen können.

Im aktiven, körperlichen Vorgang des Traumsprechens wird der Traum – und auch, nachfolgend, alle Erkenntnis, die durch ihn möglicherweise gestiftet wird – *hervorgebracht*.⁷⁷ Dieses aktive Hervorbringen beginnt bereits mit dem Träumen selbst. Denn wie der Kognitionswissenschaftler und Philosoph Evan Thompson aufzeigt, ist Träumen keine Halluzination oder Täuschung, sondern ein Vorgang der *Imagination*. Im Unterschied zur Halluzination ist Imagination aktiver: je nachdem, wohin wir unsere Willenskraft und unsere Aufmerksamkeit lenken, verändert sich die Imagination. Wir schaffen eine Vorstellungswelt und verhalten uns in ihr:

«Dreaming seems to bear the same kind of relation to attention and volition as imagination does, and this commonality alone seems enough to show that dreaming resembles imagining more than hallucinatory perceiving.» (2015, 181)⁷⁸

Träumen ist somit ein aktiver, ja sogar performativer Vorgang. Wie Sha Xin Wei und Elizaveta Solomonova in «Exploring the Depth of Dream Experience. The Enactive Framework and Methods for Neurophenomenological Research.» (2016) im Anschluss an Thompson vorschlagen, kann Träumen tatsächlich als eine *Aufführung* betrachtet werden, an der die Träumerin *aktiv* beteiligt ist: «[Dreaming] is creative and theatrical, but also performative: embodied, spatio-temporal, intersubjective and metaphorical.» (409)⁷⁹ Auch Jennifer Windt («Dreaming. A conceptual Framework for Philosophy of Mind and Empirical Research», 2015) betont mit ihrem Modell der «immersive spatiotemporal hallucination (ISTH)», dass der phänomenologische Kern des Träumens die Situiertheit in Raum und Zeit sei, dass also die träumende Person nicht den Traum «anschaut», sondern sich «in ihm» befindet (vgl. 533),

⁷⁷ Zur Grundlage des Enaktivismus als dem aktiven und verkörperten Hervorbringen von Kognition siehe Varela / Thompson / Rosch, 2016, sowie Fingerhut / Hufendiek / Wild, 2013, 83 ff.

⁷⁸ Es sieht so aus, als würde die Freudsche Sichtweise des Traums als einer Wunscherfüllung hier wieder durch die Hintertür hineinkommen. Allerdings scheint die Willenskraft («volition») in der enaktivistischen Sichtweise keine moralische Implikation zu haben (im Sinne eines Begehrens, dass sich das Wach-Ich untersagt). Nach enaktivistischem Verständnis bildet sich alles Verstehen in der Interaktion mit der Umwelt. Auch der Wunsch kann daher kein vom «Ich» trennbares Objekt sein, sondern gehört zum Verstehensprozess, den der Organismus hervorbringt. Varela, Thompson und Rosch schlagen daher – allerdings ohne dies zu konkretisieren – eine «reembodying psychoanalysis» vor (1991, 178 f.), die Erkenntnisse aus westlicher Phänomenologie (Heidegger, Jaspers, Merlau-Ponty) und Psychoanalyse (Binswanger) mit östlichen (buddhistischen) Praktiken verbinden soll.

⁷⁹ Der sich hier eröffnende Widerspruch zu Ates' Sichtweise der Traumerfahrung als «Widerfahrnis» (2023, 205) ist nur scheinbar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich auch die nicht-geplante, unvermittelte und überraschende Traumerfahrung auf eine bestimmte Art und Weise anfühlt; gerade die phänomenologische Reduktion macht dies klar: unabhängig davon, ob ich den Traum luzide erlebe, ob ich ihn inkubiert oder anderweitig vom Wachleben her zu beeinflussen suche, oder ob er mir vollkommen ungeplant widerfährt, ist er unweigerlich von einer ganz spezifischen «What-is-likeness» begleitet, einem «Felt Sense». In anderen Worten: beim Träumen (und in der Konsequenz beim Traumsprechen) erfahren wir eine Gleichzeitigkeit der Bilder des Traums *und* eines körperlichen Gefühls und damit uns selbst als angeregt und in diesem Sinne hervorbringend am Traum beteiligt. Dies ist der Grund, warum es nur mit einer gewissen künstlichen Anstrengung möglich ist, Träume ironisch (also uneigentlich und distanzierend) zu erzählen.

und dass über einen Zusammenhang von Körpererfahrung und Traumerfahrung zumindest spekuliert werden könne: «Metaphorically, we might say that at least in certain cases, the immersive hallucinatory space that is the hallmark of dreaming is a reflection of the physical body.»(540)⁸⁰ Auch Antonio Zadra und Robert Stickgold stellen aus Sicht der medizinischen Traumforschung fest, dass die «images» des Traums nicht nur den visuellen Sinn betreffen, sondern die Träumerin mit allen Sinnen in den Traums involviert ist:

«We will count as a dream any mental experience, that occurs during sleep — any thoughts, feelings, or images that come into our awareness while we sleep. By images, we don't just mean visual images. We mean any sensations: those, that arise internally, like the sensation of a sore muscle or a stomachache, and those that occur externally, including sights, sounds, and smells, or tastes, touch, temperature. The sensations can be true sensations, as of a full bladder, or hallucinatory, such as an image of a face or the sound of a trumpet. A dream can be a complex, bizarre story with sights and sounds, people, animals, traffic, arguments, confusions, joys, and fears. » (2021, 51)

Die aktive multisensorielle und handelnde Tentakularität des Traumsprechens zeigt sich in der Praxis, wie in den Einblicken in die Try-Outs und den literarischen Beispielen von Atossa und Bottom ersichtlich wurde: der Traumerzähler lehnt sich beim Sprechen ja nicht zurück und spricht aus einer Zuschauerperspektive, sondern spricht so engagiert, als befände er sich *im* Traumgeschehen. Auf sprachlicher Ebene werden Formulierungen in der ersten Person verwendet, die ein aktives Handeln anzeigen,⁸¹ und auch die Sprechweise wirkt emotional beteiligt. Das Erzählen einer Traumerfahrung ist ein aktiver Nachvollzug dieser nächtlichen Aufführung, der sich aus deren Wahrnehmungs- und Körpererfahrungen speist,⁸² und sich dann räumlich und in der Interaktion mit anderen neu ereignet – ohne dass das Traumerlebnis

⁸⁰ Die Einordnung des Traums als «Halluzination» (selbst wenn es, wie Windt argumentiert, neurologische Gründe dafür geben mag) ist aus phänomenologischer Sicht gleichwohl wenig plausibel – wenn man sich vor Augen führt, welche eine breite Spur der Traum durch die Kulturen zieht. Denn welchen Grund sollte es geben, sich mit Träumen zu beschäftigen, wenn diese nur als Sinnestäuschungen wahrgenommen würden? Zu dieser Kritik an Windt siehe auch Ates, 2023, 243 f. Ein weiterer phänomenologischer Unterschied zwischen Traum und Halluzination besteht nach Ates ausserdem darin, dass letztere immer in einem Wahrnehmungskontext der Wachwelt eingebettet bleibt, während der Traum seine eigene «Mundانيتät» hat (vgl. 154). Auch aus tiefenpsychologischer Sicht müsste – so die Auffassung James Hillmans («The Dream and the Underworld», 1979, 55) – Imagination als ein aktiver, und nicht als ein empfangender Vorgang gesehen werden.

⁸¹ Siehe die Videobeispiele von A. und P., die davon sprechen im Traum «in der U-Bahn gewesen zu sein» oder «von der Klippe zu fallen» – und nicht, wie sie sich dabei von aussen gesehen hätten. Zwar räumt Thompson (132 ff.) ein, dass es durchaus Traumerfahrungen in der Beobachtungsperspektive geben kann. Dem mag aber entgegengehalten werden, dass dies phänomenologisch keinen Unterschied macht, denn auch der Beobachter erlebt ja sein Beobachten. Die zahlreichen Beispiele, die Ates untersucht, mögen einen Beleg hierzu liefern. Vergleiche hierzu ausserdem Windt (533), die feststellt, dass der Übergang vom Anschauen («there») hypnagogischer Bilder zum Eintauchen («here») in diese Bilder die Grenze zwischen Einschlafen und dem Beginn des eigentlichen Träumens markiert.

⁸² Vgl. hierzu auch Fingerhut / Hufendiek / Wild, die einräumen, dass, auch wenn keine aktuelle sensomotorische Interaktion mit der Umwelt vorliegt (wie beim Träumen), bereits das in der Interaktion mit der Welt ausgeprägte Wissen ausreiche, um «vergleichbare Erfahrungen» (2013, 88 f.) auszulösen.

gemimt oder nachgespielt werden muss. Vielmehr wirkt es so – wie auch an den bisherigen Videobeispielen (etwa bei A.s Traum von der U-Bahn-Fahrt oder der Übung Embodied Partner Dream mit V. und I.) ersichtlich wurde – als würde die aktive Neu-Imagination des Traums den Traumsprecher durchdringen und ihrerseits vorantragen, als verfüge sie ihrerseits über eine eigene Kraft oder Energie. Und so verwundert es nicht, dass eine der grossen Träumerinnen der Literatur, die bereits mehrfach zitierte Olga Tokarczuk, auf dem Titelblatt ihrer Jakobsbücher (2019) die Imagination als die «grösste natürliche Gabe» des Menschen bezeichnet.

Daher ist es auch sinnvoll, wie Hans-Ulrich Reck in der Einleitung seiner umfangreichen Traum-Enzyklopädie (2010) vorschlägt, den Traum, ebenso wie Bild und Schrift, als ein *Medium* zu betrachten, und zwar sowohl des *individuell Unbewussten* als auch des *gesellschaftlich Imaginären* (vgl. 87). Während der Begriff des *Unbewussten* allerdings geradewegs zur therapeutischen oder analytischen Deutung des Traum-Bilds hinführt, und solchermassen zur bereits mehrfach problematisierten Traum*deutung* in der Tradition Freuds, weist der Begriff des *Imaginären* eine gleichsam grössere Tragweite und Kraft auf. Wie Reck mit Bezug auf Sartre feststellt, überschreitet das Vorstellbare das unmittelbar Gegebene: «Vorstellung entsteht durch den Akt einer momentanen Befreiung des Bewusstseins von den Grenzen der gegebenen Welt.» (88) Das Imaginäre und der Traum geben dem Vorstellbaren eine grössere Intensität, die es erlaubt, das Vorgestellte gleichsam «in Besitz» zu nehmen (ebd.). Auch hier wird nochmals deutlich, dass der Traum nicht wie ein Bild betrachtet,⁸³ sondern als raumzeitliche Erfahrung *erlebt* wird. Traumsprechen ist auch im Sinne der Ausführungen Recks kein Beschreiben, sondern Handeln, indem es das sich im Medium Traum eröffnende Vorstellbare imaginierend erkundet.⁸⁴

Wie im Folgenden anhand eines ausgiebigen Praxisbeispiels zu zeigen sein wird, lässt sich dies auf die Arbeit mit nicht-geträumten Texten übertragen und kann einen hohen praktischen und pädagogischen Nutzen haben. Darüber hinaus könnte dann jedweder zu anderen gesprochene Text als die «verkörperte, raum-zeitliche, intersubjektive und metaphorische» *Neu-Imagination* (vgl. nochmals Sha Xin Wei und Elizaveta Solomonova, 2016, 409) untersucht werden. Kurz: als das gemeinsame sprechende Träumen des Textes.

⁸³ Auch wenn man, wie bereits erwähnt, in vielen Sprachen Träume nicht *hat*, sondern *sieht*, vgl. Fussnote 39.

⁸⁴ Im Gedanken, Traumsprechen als ein Handeln zu begreifen, tut sich, wie wir bereits anhand des «Not-Yet» bei Thomas Fuchs gesehen haben, und in Kapitel 4.5 noch sehen werden, letztlich eine utopische Dimension auf, die uns in den Gedanken zur Verbindung von Träumen und Ökologie zum Beispiel bei Nastassja Martin und Matthew Spellberg wieder begegnen wird.

4. Traumsprechen im Probenkontext. Ein Praxisbeispiel aus Zürich

4.1 Erneute Vorbemerkungen zur Methodik

Wir haben im vorigen Kapitel versucht, anhand philosophischer und phänomenologischer Theorien einen begrifflichen Rahmen für unsere Ausarbeitung des Traumsprechens zu skizzieren. Hierbei hat sich vor allem gezeigt, dass im Erzählen von Träumen erfahrbar wird, wie eine sprechende Person nicht nur ihren eigenen Körper, sondern auch die Bedeutsamkeit einer Situation während des Sprechens spüren kann. Dieses sich sowohl nach *innen* in den eigenen Leib, als auch nach *aussen* in den aktuellen Umgebungsraum, der dabei zugleich von einem imaginären Raum überlagert sein kann ausstülpende sprecherische Spürvermögen, das *Tentakuläre Sprechen*, erachte ich als eine wichtige Fertigkeit für die Schauspielausbildung, die trainiert und ausgebildet werden kann. Wie bereits im ersten Praxiskapitel über die Traumsprechversuche auf Stromboli soll nun anhand exemplarischer Schilderungen eines weiteren Try-Outs, des sechswöchigen Moduls «Ecology of Dreams», das im Herbstsemester 2023 an der Zürcher Hochschule der Künste stattfand, die praktische Relevanz der theoretischen Überlegungen erkundet werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die theoretischen Überlegungen der Praxis vorangingen, dass also die Praxis – das Proben, Unterrichten, Sprechen, Improvisieren und Auf-die-Bühne-bringen – eine Darstellung oder Ausführung dieser Theorie wäre. Ebenso wenig sind die theoretischen Überlegungen einfach eine Erklärung der praktischen Prozesse (was implizieren würde, die Praxis sei unvollständig, wenn sie nicht theoretisch ausgearbeitet werden würde). Dennoch zeigt die Erfahrung, dass theoretische Überlegungen das pädagogische Handeln – das Erfinden von Übungen, Gestalten von Unterrichtssequenzen, das Interagieren im Unterrichten und Proben selbst – bereichern, genauso, wie die praktischen Erfahrungen die theoretischen Überlegungen voranbringen. Wie Eugene Gendlin zu Beginn seiner «Theorie vom lebendigen Körper und den Träumen» pointiert feststellt (2009, 155), geht es also nicht um ein die Praxis durch Theorie zu begründen, sondern vielmehr darum, ein ein und dieselbe Sache von zwei verschiedenen Seiten aus zu beleuchten. Somit müssen wir unsere Vorbemerkungen zur Methodik in der künstlerischen Forschung (vgl. Kap. 1.4.3 dieser Arbeit) ergänzen. Modelle zeitlicher Abläufe aus der Aktionsforschung (vgl. u.a. Rudolph / Taylor / Foldy, 2006, 309; Martin, 2006, 171; Anderson / Braud, 2011, 28; Baim 2018, 28 ff.), suggerieren nämlich stets eine Eingleisigkeit und (chrono-)logische Abfolge von pädagogischen und künstlerischen Handlungen und ihrer Reflexion, die dann wieder in neue Handlungen mündet. Obschon diese in der Absicht wissenschaftlicher Transparenz formulierten Schematisierungen durchaus helfen können, Proben- oder Unterrichtsgeschehen zu verstehen und zu entwickeln – insbesondere für Personen, die nicht daran beteiligt waren – dürfte aus den theoretischen Überlegungen im letzten Kapitel deutlich geworden sein, dass dies stets nur um den Preis einer künstlichen

Trennung von Erfahrung und Beschreibung zu haben ist. Um der Kritik an der vermeintlichen Trivialität dieser Aussage vorzugreifen: selbstverständlich kann die Beschreibung etwa einer Übung aus dem Unterricht nur zeitlich getrennt von ihrer Durchführung stattfinden, und wird dabei stets die eigentliche Komplexität des Geschehens verknappen und verdichten müssen. Worum es hier geht, ist den Blick darauf zu richten, dass auch jede im Nachhinein getätigte Beschreibung immer aus einem *lebendigen Körper* kommt und daher *auch immer ein Erleben enthält*,⁸⁵ ebenso wie auch alles pädagogische Sprechen (beispielsweise Übungsanleitungen, Feedback, Reflexionen) im Moment des Unterrichts oder der Probe durch die lebendige Situation gespeist ist – sonst müssten ja im Unterricht oder auf der Probe nur noch bereits vorgefertigte Sätze verlesen werden. Wie Hans-Peter Duerr in den abschliessenden Bemerkungen seiner «Traumzeit» (2021, 208) feststellt, ist wirkliches Verstehen nur um die Akzeptanz einer Veränderung der eigenen Identität (oder zumindest des Selbstbildes) zu haben. Anders gesagt: da ich als Forschender Teil der Try-Outs bin, muss auch die daraus entstehende Beschreibungssprache ihrer tentakulären Körperlichkeit gewahr bleiben. Es zeigt sich nämlich oft, dass pädagogisches Handeln im Moment selbst noch überhaupt nicht erklärbar ist, sondern dass das, woraus die jeweilige Handlung also erwachsen ist, vielmehr aus einem Gefühl für die Sache gekommen ist – ebenso, wie ein Traum, auch wenn er inkubiert wurde, niemals *genau so*, sondern immer etwas anders sein wird als erwartet, und dennoch unzweifelhaft eine Fortsetzung von etwas ist, was bereits da war. Das, was da ist, zeigt sich ebenso in theoretischen, wie auch in praktischen *Versuchen*. Anknüpfend an die zitierten Gedanken von Natalie Loveless ist dieses *Versuchen* durchaus doppelbödig zu lesen: als ein Ausprobieren ebenso wie als ein Verführt- oder Verlocktwerden. Im Unterrichts- und Probengeschehen ist es fast unerlässlich, ständig Versuchungen nachzugeben: Ahnungen und Intuitionen zu folgen, einem Gespür, dass etwas irgendwie noch nicht stimmt, oder eben genau richtig ist.⁸⁶

⁸⁵ Dass wir es angesichts der Entwicklungen von Large Language Models immer mehr mit Sprache zu tun haben, die nicht (oder nur über viele Vermittlungsstufen) in menschlichem Erleben wurzelt – und wie sich dies auf eine Zukunft des gesprochenen Traums auswirken mag – muss an dieser Stelle erwähnt, kann aber nicht weiter untersucht werden. Der Topos nicht nur denkender, sondern sogar träumender Maschinen in der Science-Fiction scheint dabei freilich immer noch meist romantisiert zu werden: der denkende, fühlende, träumende Roboter als der bessere Mensch. Eine herausragend andere, verstörende Sichtweise auf diesen Topos findet sich in Ann Leckies Roman «Die Maschinen» (2015), der ein wirklich anderes, nichtmenschliches Erleben fassbar zu machen sucht, nämlich die eines komplexen Wesens, das sich auf viele, körperlich getrennte aber miteinander vernetzt agierende Einzelwesen verteilt, und trotzdem ein Innenleben hat. Hannah Fitsch fordert dementsprechend in ihrer Analyse der Rolle von Schlaf und Traum in der Science-Fiction: «Um diese Indienstnahme durch die kapitalistische Verwertungsmatrix nicht zu verschlafen, müssen der Traum und das Unbewusste als utopisches Moment wiederentdeckt werden.» (2018, 119)

⁸⁶ Es wird deutlich, dass ein weiterer Aspekt »Dunkles zu sagen« hinzukommt, nämlich auch auf der pädagogischen Ebene. Zugespitzt hiesse dies, das Verhältnis zwischen Unterrichtsplanung und tatsächlichem Geschehen zu untersuchen und zu fragen, ob es nicht auch das Unausgesprochene und in diesem Sinne Dunkle des Unterrichtsgeschehens ist, das eigentlich pädagogisch wirkt. Ob also das, was *nicht* – als Lernziel, Methode, Übungsanleitung, Lehrinhalt und so weiter – deklariert wird, mindestens genauso geeignet ist, wenn nicht sogar geeigneter, Erkenntnisse und Veränderungen bei den Lernenden hervorzurufen.

Die folgende Darstellung verdeutlicht also nur einzelne Momente: Übungen, Probensequenzen, oder Elemente der Vorbereitung, und arbeitet nicht den gesamten Try-Outs auf.

Das hierfür zur Verfügung stehende Material sind tabellarische Unterrichtsvor- und -nachbereitungen, handschriftliche Notate, Videoaufzeichnungen, Traumprotokolle und die Transkription eines Auswertungsgesprächs.

Gleichwohl braucht es eine Struktur, in der das Erlebte aufbereitet und zu Sprache wird.

Es ist nun an der Zeit, einen Gleichklang zu untersuchen.

Wir haben, ausgehend von Donata Schoellers Begriff des tentativen Sprechakts und angeregt von Thomas Fuchs' Bild des sich in den Leibraum ausstülpenden Bewusstseins den Arbeitsbegriff des Tentakulären Sprechens entwickelt, bei dem die sprechende Person in den drei verschiedenen leibräumlichen Dimensionen – erinnerter Traum-Raum, aktueller innerer Leibraum und aktueller Aussenraum – Bedeutung sucht und erfasst. Diese Vernetzung überschreitet jedoch den aktuellen Sprechakt. Indem sich Traumsprechen in der Praxis nicht nur als eine Übung oder eine Technik erweist, sondern in der Tat einen Zusammenhang zu generieren vermag, worin tägliches Unterrichtsgeschehen und nächtliche Träume, Innen- und Aussenräume, das Denken und Handeln aller beteiligten Spieler:innen und Unterrichtenden ineinander übergehen, sprunghaft wechseln, häufig chaotisch und verwickelt, sich gegenseitig befruchtend oder verdrängend, und keineswegs in jenen chronologischen Input-Output-Vorgängen, wie es die oben angesprochenen Modelle der Action Research vorschlagen, tut sich eine Verwandtschaft zu dem von der Wissenschaftstheoretikerin und Biologin Donna Haraway entwickelten Begriff des «tentakulären Denkens» (2018, 47 ff.) auf. Ich wähle daher nun eine Form der nichtlinearen Beschreibung, die anknüpfend an Haraway einer

«Ökologie der Praktiken verpflichtet ist, der weltlichen Artikulation von Versammlungen in situierter Arbeit und situiertem Spiel, mitten im Wirrwarr unordentlichen Lebens und Sterbens. Es sind konkrete SpielerInnen, die sich gemeinsam mit vielerlei, ontologisch diversen, Verbündeten (Molekülen, KollegInnen und noch vielen mehr) artikulieren und die das komponieren und erhalten müssen, was ist und sein wird. Ausrichtung muss in tentakulären Verweltlichungen eine ernsthaft verwickelte Angelegenheit sein!» (62 f.)

Auch wenn wir es sprechpädagogisch nicht direkt mit «ontologischer Diversität» zu tun haben, und mit «Leben und Sterben» allenfalls in der imaginativen Auseinandersetzung mit Dramen und Texten, ist Haraways Gedankengang ausserordentlich anregend: er entfaltet sich verwickelt und verwickelnd, scheinbar willkürlich und sprunghaft assoziativ, um dann zu überraschenden Zusammentreffen von Begriffen zu kommen, und so eine Praxis zu

imaginieren, die erlauben soll, Weltgeschichte nicht mehr anthropozentrisch, sondern pluralistischer zu denken.⁸⁷ Zudem lässt er sich auch als überraschend stimmige Beschreibung einer sich stets neu zu situierenden und sich selbst weiterentwickelnden sprech- und schauspielpädagogischen Praxis lesen: denn was ist diese anderes als eine «Artikulation von Versammlungen in situierter Arbeit und situierendem Spiel»?

Die folgende Beschreibung des Zürcher Try-Outs «Ecology of Dreams» versucht daher – auch wenn die fortlaufende Nummerierung der einzelnen Unterkapitel beibehalten wird – die tentakuläre Arbeitsweise des Traumsprechens auf spielerisch-metaphorische Weise in den Überschriften zu markieren: die einzelnen Stränge der Praxis des Traumsprechens folgen, Tentakeln gleich, einem Kopf-Text. Die Lese-Reihenfolge der einzelnen Tentakel-Unterkapitel ist im Prinzip frei, und keines der Tentakel-Unterkapitel ist dem anderen übergeordnet.

⁸⁷ Unsere Welt braucht laut Haraway neue *Geschichten*, statt einer singulären *Geschichte*: «Geschichte muss Platz machen für Geogeschichten, für Gaiageschichten, für symchtonische Geschichten; die Erdlinge stellen verwobenes, verflechtes, Leben und Sterben in sympoietischen, artenübergreifenden Fadenspielen her; sie machen keine Geschichte im Singular.» (2018, 72) Als geschichtsbildende Kraft ruft Haraway eine Idee der «Tiefe», des «Chthonischen» auf, die zugleich ein «Fadenspiel» ist, in der sich Denken als ein «sympoetisches Verheddern» vollzieht, «als Theorie in Schlamm und Durcheinander», und als eine Gegenkraft zu den «astralisierenden Zivilisierungsanstrengungen der Agenten und Agentinnen der Himmelsgötter.» (vgl. 48 f.) Es ist allerdings recht erstaunlich, dass Haraway dabei die Verknüpfung vom *Chthonischen* zur *Unterwelt*, als einen Raum der Seele, der Mythen und Träume nicht vollzieht, obschon sie auf der Hand liegt. Ich werde auf den Begriff des Chthonischen, wie ihn James Hillman entfaltet, noch zurückkommen. Wie sich in den bereits angesprochenen Erzählungen einer im weiteren Sinne ökofeministischen Literatur zeigt, etwa bei Ursula K. LeGuin (auf die sich Haraway häufiger bezieht), Cherie Dimaline, Charlotte McConaghy oder Nastassja Martin, bilden die imaginative Verbindungen von *Erde*, *Träumen* und *Mythen* einen fruchtbaren Nährboden für Geschichten, und eben – so wird zu zeigen sein – auch für eine Praxis des Sprechens. Ein weiterer tentakulärer Strang ist die bereits erwähnte Verbindung von Traumarbeit und politischem Aktivismus, wie ihn Starhawk in «Dreaming the Dark. Magic, Sex and Politics» (1988) formuliert, den wiederum (die auch von Haraway erwähnten) Isabelle Stengers und Philippe Pignarre in ihrer theoretischen Aufarbeitung der Seattle-Proteste von 1999, «Capitalist Sorcery. Breaking the Spell» (2011) aufnehmen.

4.2_ KOPF. Der Schwung des Traumes

Im letzten Kapitel mag der Eindruck entstanden sein, dass es grundsätzlich schwierig ist, das Dunkle der Träume zur Sprache zu bringen und dass hierfür zudem grosse Fachkenntnisse, am besten eine beispielsweise in Focusing oder Traumphenomenologie bewanderte Begleitperson, notwendig sind. Die Erfahrungen in den Try-Outs zeigen jedoch, dass die Aufgabe, Träume sprechend zu erkunden, auf sehr grosses Interesse stösst, und dass sich Teilnehmende gerne und voller Neugier mit dem Traumsprechen auseinandersetzen. Traumsprechen ist nicht nur ein ganz besonderes Sprechen. Es ist auch nicht so schwierig und macht sogar Spass. Die Neu-Imagination des Traumes im Sprechen ist nicht nur, wie in Kapitel 3.7 dargestellt, ein aktiver Vorgang; sie kann darüber hinaus sogar ausgesprochen reizvoll sein. Warum ist das so?

Bereits Sigmund Freud wundert sich zu Beginn seiner «Traumdeutung» darüber, dass es Träume gibt, die wir nicht vergessen:

«Andererseits kommt es vor, daß Träume eine außerordentliche Haltbarkeit im Gedächtnisse zeigen. Ich habe bei meinen Patienten Träume analysiert, die sich ihnen vor fünfundzwanzig und mehr Jahren ereignet hatten, und kann mich an einen eigenen Traum erinnern, der durch mindestens siebenunddreißig Jahre vom heutigen Tage getrennt ist und doch an seiner Gedächtnisfrische nichts eingebüßt hat. Dies alles ist sehr merkwürdig und zunächst nicht verständlich.» (1942, 46)

Doch warum diese Hartnäckigkeit gewisser Träume? Und worin besteht der Reiz, diese mitzuteilen? Die Lyrikerin Paula Ludwig (1900-1974), die zahlreiche ihrer Träume aufgezeichnet und gesammelt hat, schildert eine «Erregung», die der Traum auslöst und die zur Mitteilung «drängt»:

«Ich habe darum an meinen Träumen nichts verändert, nichts hinzugefügt, nichts weggetan. — Die kleinste Veränderung wäre mir zuwider gewesen, und wie einem Magier müsste mir die ganze Zauberurkunde, durch späteres Einfügen von Buchstaben, entwertet scheinen. Denn gerade die Erregung darüber, dass man dies geträumt und nicht ausgedacht hat, drängt den Träumer am entscheidendsten zur Mitteilung; wir messen dem Traum die Wichtigkeit eines Zeugen bei, seiner einfältigen Erzählung schenken wir oft mehr Glauben als der bewussten Aussage eines Denkers.»
(2024, 243)

Im Unterschied zu etwas, das man sich nur ausgedacht hat, sind Träume offenbar bedeutsamer. Ludwig schreibt von der «Wichtigkeit eines Zeugen» – als verfüge der

Träumende mit dem Traum über ein besonderes Wissen. Doch dieses Wissen – die «Zauberurkunde» – geht verloren, wenn der Traum verändert und bearbeitet wird. Nur in einer Sprache, die gleichsam direkt aus dem Traum kommt, scheint sich seine Kraft fortsetzen zu können, und wir wollen vermuten, dass dies für geschriebene ebenso wie gesprochene Sprache gilt. Die Bedeutsamkeit der Träume erscheint nicht durch eine Übersetzung oder Erklärung, sondern eher in einer sich mit dem Aussprechen des Traums ereignenden Energie. Diese Energie, die nicht dasselbe ist wie das Verstehen des Traums, schildert auch der Wiener Arzt und Psychotherapeut Alfred Adler in einer seiner in den 1920er Jahren gehaltenen Vorlesungen am Volkshaus Wien:

«Zu denken gibt uns noch der Umstand, dass nicht alle Träume so einfach zu verstehen sind, eigentlich die wenigsten. Entweder wir vergessen den Traum sofort, oder, wenn er einen bestimmten Eindruck hinterlässt, verstehen wir gewöhnlich nicht, was dahintersteckt, es sei denn, dass wir zufällig Traumdeutung gelernt haben. Auch für diese Träume gilt das oben Gesagte, dass der Traum gleichnisweise, symbolisch die Bewegungslinie eines Menschen wiedergibt. Die Hauptbedeutung eines Gleichnisses ist die, dass es uns in eine Situation hineinführt, in der wir stark mitschwingen. Ist man mit der Lösung eines Problems beschäftigt und neigt die Persönlichkeit nach einer bestimmten Richtung, dann sucht man erfahrungsgemäss nach einem *Schwung*. Da ist nun der Traum überaus geeignet, den Affekt, die Verve, die man zur Lösung eines Problems braucht, zu verstärken. Es ändert an dieser Tatsache nichts, dass der Träumer diesen Zusammenhang nicht versteht. Es genügt, dass er das Material und den Schwung hat. In irgendeiner Weise wird dann der Traum die Spur bezeichnen, in der sich die Gedankentätigkeit des Träumers abdrückt, er wird also die Bewegungslinie des Träumers andeuten.» (2014, 111, Hervorhebung vom Verfasser)

Doch warum verlangt der Traum nach sprachlicher Äusserung? Wäre es nicht auch denkbar, einen bedeutsamen Traum, der sich – so wie im Beispiel Freuds – über Jahrzehnte im Gedächtnis hält, ausschliesslich still und für sich zu geniessen? Sind gesprochene Träume nicht – wie Hanspeter Mathys (2011, 22 und 188) in seiner Untersuchung der Rolle erzählter Träume in der Psychoanalyse pointiert feststellt – mitunter geradezu eine «kommunikative Zumutung»?⁸⁸ Oder ist gerade das *Aussprechen* des Traums notwendig, um die Ludwigsche

⁸⁸ In seiner Untersuchung «Wozu werden Träume erzählt. Interaktive und kommunikative Funktionen von Traummitteilungen in der psychoanalytischen Therapie» (2011) definiert Hanspeter Mathys eine ganze Reihe von Faktoren, die die «spannungsvolle Ausgangslage» (27) beim Traumerzählen bedingen, und den Traum geradezu zu einer «kommunikativen Zumutung» (22 und 188) machen. Hierzu gehören unter anderem das «Authentizitätsproblem» des Traums (26), die «Verantwortungslosigkeit» der Traumdarstellung (ebd.) und das unkalkulierbare «Risiko» (27) für die erzählende Person. Im weiteren Verlauf seiner Arbeit untersucht Mathys anhand von Tonbandaufzeichnungen und Transkriptionen eines exemplarischen Therapieverlaufs «wie Analytiker und Analysandin über die berichteten Träume sprechen» (45) und stellt abschliessend verschiedene Funktionen der Traummitteilung in der Analyse fest, unter anderem «Beziehungsregulation», den Wunsch nach

«Zauberurkunde» – worin freilich Eichendorffs «Wünschelrute» («Schläft ein Lied in allen Dingen...» 2006, 328) anzuklingen scheint – zu bewahren und dem Traum zu seiner magischen Wirkung zu verhelfen? Weil erst im *Aussprechen* des «Zauberworts» die in den Dingen schlummernden Träume zum Singen gebracht werden können?

Vorläufig müssen die bereits genannten Eigenschaften des Traums als Gründe für den *Schwung* des Traums und des Traumsprechens ausreichen: der *Bedeutungsverdacht* des Traums, sowie seine Eigenschaft, weniger täuschende Halluzination, als vielmehr *aktive Imagination* zu sein, führen dazu, dass die sprecherische Arbeit mit Träumen neugierig macht und Freude bereitet, so die bereits angesprochene pädagogische Erfahrung.

Die folgenden Tentakel-Kapitel über verschiedenste Arbeitsweisen im Modul «Ecology of Dreams» sollen daher zunächst aufzeigen, wie das Traumsprechen die sprechkünstlerische Erarbeitung von Texten bereichern kann, und zwar auf verschiedene Ebenen eines Probenprozesses. Konkret sind dies die *inhaltliche* Ebene (das zu sprechende Material betreffend), die *performative* Ebene (die Art und Weise betreffend, wie mit diesem Material sprechend umgegangen wird) und die *sozial-kommunikative* Ebene (die Interaktion der am Probenprozess Beteiligten betreffend).

Die praktische Erkundung wird des Traumsprechens wird dann nicht nur zu der Feststellung führen, *dass* Träumen einen sehr wirksamen Sprechanlass bilden kann, sondern auch zu einer Vermutung, *warum* das so ist, und was dem *Schwung* des Traumsprechens eigentlich zugrunde liegt. Wir werden so einen möglicherweise bislang noch nicht beachteten Zusammenhang zwischen *Sprechen* und Träumen entdecken.

Doch nun zur Praxis des Traumsprechens.

«Containment» oder «Resonanz» (176 f.) Gleichwohl – dies wird in Bezug auf ethische Überlegungen zum Traumsprechen noch zu präzisieren sein – weist dieser kurze Blick in die Psychoanalyse und -therapie darauf hin, dass die zu entwickelnde Methodik des Traumsprechens ihrer Grenzen eingedenk bleiben muss: es mag Situationen geben, in denen die während einer Proben- oder Unterrichtsphase auftauchenden Träume aus verschiedensten Gründen nicht für das Traumsprechen geeignet, sondern für die Beteiligten allzu verstörend oder schmerzhaft sind, und allenfalls in einer Therapie bearbeitet werden müssen. Solche Situationen traten aber in allen bisherigen Try-Outs noch nicht auf.

4.3_ TENTAKEL. Das Material. Nastassja Martins «An das Wilde glauben»

In ihrer autobiographischen Erzählung «An das Wilde glauben» (2022) schildert die französische Anthropologin Nastassja Martin, wie sie auf einer Expedition zum Volk der Ewenen in Kamtschatka auf einer Bergwanderung von einem Bären angegriffen wird. Sie überlebt mit schweren Gesichtsverletzungen. Nach einer Odyssee durch russische und französische Krankenhäuser zieht es sie nach fast einem Jahr zurück nach Kamtschatka, an den Ort der Begegnung mit dem Bären. Denn etwas scheint nicht gelöst: die körperliche Heilung – Martin musste sich aufwändigen gesichtschirurgischen Operationen unterziehen – ist unvollständig ohne eine spirituelle Wiederbegegnung und Aussöhnung mit dem Bären, der im Kampf mit Martin, durch einen Schlag mit dem Eispickel in die Flanke, ebenfalls schwer verletzt wurde. Diese Wiederbegegnung ist mehr als nur die detaillierte Erinnerung an den traumatischen Vorfall, bei der sich auch die Grenzen der Sprache aufzulösen beginnen (vgl. 124 f.), sie ist vor allem verbunden mit einer schmerzhaften und zugleich heilsamen Selbsterkenntnis, die sich in einem Geflecht aus Träumen, Imaginationen und Gesprächen langsam Bahn bricht, wie beispielsweise in diesem Gespräch zwischen der Erzählerin und dem befreundeten Ewenen Iwan:

«Soll ich dir sagen, was ich glaube? Wenn du willst, seufze ich. Ich glaube, dass du selbst nicht weisst, was dich dazu treibt, immer weiter wegzugehen. Kann schon sein, stimme ich zu. Oder vielleicht gehört es in den Bereich des Unsagbaren. Oder des Unübersetzbaren. Wie eine andere Sprache, verstehst du, etwas, das man erlebt, das sich aber jeder Erklärung entzieht. Etwas, das sich nicht fassen lässt, das über dich hinausgeht. [...] So was wie die Träume? Ja, genau. So was wie die Träume.» (121 f.)

Der Grund, im Try-Out Modul «Ecology of Dreams» im Herbstsemester 2023 mit dem Text von Nastassja Martin zu arbeiten, lag aber nicht nur in seinen inhaltlichen Bezügen zu den Themen des Traums, der Erinnerung und des Sprechens, sondern auch in seiner Struktur. Denn die von der Autorin geschilderte Heilung gelingt nur deshalb, weil sie es schafft, sich an den Kampf mit dem Bären nicht nur zu erinnern, sondern diese Erinnerungen zu verarbeiten, und zwar ebenso in ihren Träumen wie auch mittels Sprache – schreibend und in Gesprächen. Die von Martin entfaltete Beziehung von Träumen und Sprache ist weder logisch noch chronologisch, sondern ausgesprochen verwickelt: spricht sie über ihre Träume? Oder träumt sie ihr Sprechen? Einen weiteren Strang bildet schliesslich das Schreiben über all diese Erfahrungen. Martins Erzählung endet mit dem durch die Verarbeitung des Kampfes erst ermöglichten Beginn des Schreibens. Diese Verwicklung von Imagination und Sprache schien mir und Katharina Cromme, der Regisseurin, mit der ich gemeinsam das Modul leitete, «An das Wilde glauben» zu einem geeigneten Textmaterial für den Try-Out zu machen. Wir

arbeiteten mit sechs Studierenden (fünf Schauspiel-, eine Regiestudierende), 3 Stunden täglich, über einen Zeitraum von knapp sechs Wochen.⁸⁹ Die Studierenden waren darüber informiert, dass das Modul im Rahmen des PhD-Projektes stattfand, und dementsprechend einen grossen Anteil experimenteller Arbeitsweisen enthielt, die in Ausschnitten auch auf Video dokumentiert wurden. Ziel war, auf der Grundlage von «An das Wilde glauben» und mit Hilfe verschiedener Methoden zum Traumsprechen eine szenische Erzählung zu erarbeiten, die wir am Ende des Modulblocks präsentierten.

⁸⁹ Die im deutschsprachigen Raum einzigartige Besonderheit des Curriculums im Bachelorstudium Schauspiel an der Zürcher Hochschule muss zum Verständnis des pädagogischen Kontextes hier kurz angedeutet werden. Sie besteht im Wesentlichen in einer grossen Wahlfreiheit der Studierenden, vor allem zwischen dem zweiten und vierten Studiensemester. Während dieses Zeitraums können die Studierenden aus einem Angebot an vertiefenden längeren und kürzeren Lehrveranstaltungen (sogenannten Modulen bzw. Trainings) ihr Studienprogramm selbständig zusammenstellen. Ziel dieses Systems ist, den Studierenden einen möglichst individuellen Studienverlauf und eine ihren Bedürfnissen und Fähigkeiten entsprechende Progression zu ermöglichen. Da dieses Studienmodell seit seiner Implementierung 2016 noch nicht ausgiebig dokumentiert wurde, mag die vorliegende Arbeit nebenbei auch einen Beitrag zur Dokumentation der vielfachen Arbeitsweisen in der Schauspielpädagogik im deutschsprachigen Raum leisten. Vergleiche hierzu auch die Publikationen «Lektionen 4. Schauspielen Ausbildung» (2011), herausgegeben von Bernd Stegemann, in der vorwiegend die Methodik an der Berliner Hochschule für Schauspielkunst «Ernst Busch» dokumentiert wird, den Tagungsband «Wie? Wofür? Wie weiter? Ausbildung für das Theater von morgen.» (2014), herausgegeben von Hans-Juergen Drescher und Christian Holtzhauer, sowie die von Frank Schubert und Martin Wigger herausgegebene Publikation «Wer bin ich, wenn ich spiele? Fragen an eine moderne Schauspielausbildung» (2021) zur Darstellung der Schauspielausbildung an der Hochschule der Künste in Bern.

4.4_ TENTAKEL. Körper-Sprech-Tentakeln. Kristin Linklaters «Sound and Movement»-Methode

Aus den bisherigen Einblicken dürfte bereits deutlich geworden sein, dass es sich beim Traumsprechen um eine Praxis der verkörperten Imagination handelt, die bühnenwirksam werden soll, und daher nach einer grossen stimmlichen und sprecherischen Ausdrucksfähigkeit verlangt, die trainiert werden muss. Innere Vorstellungen müssen so in Klang und Sprache umgesetzt werden, dass diese sich in einen Bühnen- und Publikumsraum hinein vergrössern können und für ein Publikum hör- und lesbar werden. Damit dies allerdings nicht zu einer lediglich lauten, aber letztlich hohlen Sprechweise führt, muss eine Trainingsweise gefunden werden, die aus inneren Vorstellungen schöpft und dabei zugleich spielerisch und dialogisch ist. Um im Bild des Tentakulären zu bleiben: Die Tentakel des Sprechenden sollten sich in den Raum und auf ein Gegenüber zu verlängern und verdicken können, und dabei ihre Belebtheit beibehalten, die sie mit den Bildern der Vorstellungskraft füllt, und ihre Beweglichkeit, die sich aus der immer neuen Anpassung an Spielpartner und Publikum speist.

Nun gibt es in den schauspielspezifischen Methoden der Sprechpädagogik allerdings eine derartige Vielfalt an Wegen, mit Imagination, Fantasie und Vorstellungskraft zu arbeiten, dass eine Übersicht und Ordnung dieser Ansätze bereits eine eigene Forschungsarbeit darstellen würde.⁹⁰

Die von der einflussreichen schottischen Sprechpädagogin Kristin Linklater geprägte Methode «Freeing the Natural Voice», und vor allem die darauf aufbauende Arbeit «Sound and Movement», schienen mir als eine Grundlage geeignet, die Verbindung von Imagination, Bewegung und Sprechen zu trainieren, denn Linklater fasst den Begriff der Imagination als ein erfahrungsbasiertes oder erfahrendes Denken, das sich unmittelbar auf Atem, Bewegung, Stimmgebung und Sprechweise auswirkt:

«Imagination, of course, has to do with images. You can have images in your head and you can look at them purely with your mind's eye, or those images can arouse a response in you. Notice the difference between appreciating and experiencing in these two possibilities. It is, perhaps, the difference between interior decoration and the art of painting. Some people say «I hate the colour green», and are surprised to experience a peaceful, happy feeling when they breathe the image of the color into the solar plexus, or they may say, «I love red», and, breathing the color in, be shocked into murderous

⁹⁰ Eine relativ aktuelle Übersicht über sprechpädagogische Ansätze im angloamerikanischen Raum findet sich bei Nancy Saklad: «Voice and Speech Training in the New Millennium: Conversations with Master Teachers». Milwaukee, Applause, 2011. Für den deutschsprachigen Raum existiert bislang keine vergleichbare Arbeit.

rage. There is no value judgement to be placed on these observations. One demonstrates <thinking about> and the other <experiential thinking> or <just thinking>» (1992, 32).

In diesem kurzen Abschnitt aus «Freeing Shakespeare's Voice» wird deutlich, worin die Methode des «Sound and Movement» — die im Unterschied zu «Freeing the Natural Voice» nirgends in Gänze schriftlich aufbereitet wurde, sondern nur in Kursen von Kristin Linklater und den von ihr ausgebildeten Pädagog:innen mündlich weitergegeben wird — im Kern beruht, nämlich im Training der Verknüpfung von Vorstellungsinhalten mit Atem, Bewegung und stimmlich-sprecherischem Ausdruck, bei der die Vorstellungskraft eine «verkörperte, statt einer rein intellektuellen Antwort» auslöst (vgl. Cronin / Crowley, 2023, 56. Übersetzung O.M.). Solch eine «verkörperte Antwort» auf die Vorstellungskraft kann nicht nur *von aussen erkannt* (als eine besonders kraftvolle, impulshafte Spielweise, bei der die Sprechstimme häufig über einen grossen Stimmumfang verfügt, und dabei zugleich leicht und transparent klingt), sondern auch *von innen gespürt* werden. Vorbereitet durch Körperarbeit, die dazu dient, sich anatomisch genaue Vorstellungen etwa bestimmter Muskeln, Knochen oder Nervengeflechte zu machen, kann die Stimme als eine innere Vibrationserfahrung lokalisiert und trainiert werden. In «Freeing the Natural Voice» (2006) bezieht sich Linklater auf die Konzepte des «core» bzw. «extended consciousness» des Neurowissenschaftlers Antonio Damasio. Bereits die elementare Stimmübung des «Touch of Sound» ermöglicht eine spürbare Erfahrung von Präsenz als dem Gewahrwerden im Rumpf lokalisierbarer Vibrationen. Von diesem Ursprungspunkt aus können dann Stimme und Imagination sich gegenseitig befruchten und erweitern:

«Though I generally use the word *awareness* in teaching, I think that Damasio's term *core consciousness* is the state of being alive, alert and aware that the actor seeks as a launching pad to creativity. It is the foundation for <extended consciousness> (Damasio) and the exercise of imagination. The touch of sound is an exercise of imagination rooted in the here and now.» (2006, 66)

Eine besonders wichtige Rolle in dieser gleichsam angewandten Neurophysiologie des Sprechens spielt hierbei eine Konzeption des Gebiets von Zwerchfell und Solarplexus. Diese erlaubt, Vorstellungsinhalte (die zum Beispiel von den Wörtern eines Textes oder der Rollenbiografie einer dramatischen Figur ausgelöst werden können) mittels des Atemgeschehens als zentral im Körper stattfindende Gefühle zu lokalisieren, und sie dann von dort aus wieder in Klang und gesprochene Sprache umzusetzen. Schematisch verdeutlicht Linklater diesen Prozess — hier anhand des Lesens und Sprechen eines Textes — folgendermassen:

«Most habitual reading out loud follows the following pattern:

printed word → *eye* → *frontal lobe* → *thinking about* → *spoken about*.

The exercises you are about to embark upon will re-pattern the mechanical habit to:

printed word → *eye* → *image* → *breath* → *feeling* →
experience/memory/emotion → *sound* → *spoken word*.»

(34, Hervorhebungen von der Autorin)

In ihrem Aufsatz «The Importance of Daydreaming» (2010) differenziert Linklater diese psychophysische Begründung ihrer Stimmarbeit auf spekulativ-poetische Weise. Schauspielerisches Sprechen, das aus der körperlichen Erfahrung schöpft, ist ein Zusammenspiel verschiedener Hirnareale, das sich energetisch mit dem ganzen Körper verbindet:

«The poetic terminology given by the classical neuroanatomists to regions of the brain is irresistible. I love the etymologies of the hippocampus, the thalamus, the amygdala, the neo-cortex and the medulla oblongata. They are the para-communicators. The shape of the hippocampus in the brain is that of a seahorse. According to etymology, the thalamus is an <inner chamber> or even a <couch> within the chamber. Amygdala means <almond>. Cortex is the bark of a tree. And medulla means <marrow>. Plato, in Timaeus, one of his dialogues, said that the marrow was the soul and that it travelled like heat throughout our bodies by way of the bones. Perhaps there are neurons and synapses, dendrites and axons that spark from the hippocampus to the amygdala and the thalamus and neocortex and that depends [sic!] on the medulla oblongata to send breath to galvanize the body into speaking action.» (2010)⁹¹

Diese Fähigkeit, das Sprechen unmittelbar an das körperliche Erleben anzubinden, wird in der «Sound and Movement»-Methode schrittweise und systematisch aufgebaut, und kann hier nur skizziert werden: In einer ersten Übungsfolge wird die Vorstellung etabliert, dass sich Atemimpulse von Region des Solarplexus aus in alle Gliedmassen des Körpers ausbreiten und ihn somit aktivieren und bewegen. Der Auslöser einer Bewegung ist also nicht die Absicht, etwa ein Bein auf eine bestimmte Art zu bewegen, sondern die Vorstellung, der Atem bewege, beginnend in der Region des Sonnengeflechts, das Bein. Dieser Prozess wird zunächst introspektiv untersucht, um anschliessend zu einer Art des bewegten Atemdialogs mit

⁹¹ Kristin Linklaters Artikel «The Importance of Daydreaming» ist nur online erschienen und verfügt über keine Seitenzahlen. Vgl. <https://www.americantheatre.org/2010/01/01/the-importance-of-daydreaming/>. (Letzter Zugriff 8.6.2025)

Partner:innen ausgebaut zu werden. Dies setzt sich in der Arbeit mit stimmlichen, aber noch nicht verbalen, Äusserungen fort: um das stimmliche Äusserungsvermögen zu stimulieren, wird die aus der Grotowski-Methode (vgl. Wangh 2000, 159) übernommene Vorstellung von sich überall am Körper befindenden Mündern eingesetzt (Video 10). Anschliessend folgen eine



Abbildung 16: Sound and Movement (V.10)

weitere, immer noch präverbale Phase, bei der imaginierte Farben zu stimmlichen Äusserungen führen, und schliesslich der Übergang zu Vokalen, Konsonanten und Wörtern. Wie im Arbeitsschritt des Atemdialogs beginnt auch die aufbauende Arbeit mit Körpermündern, Farben und Lauten in der Entspannung und steigert sich schrittweise zu stimmlich und körperlich

sehr aktiven Dialogen, in denen sich zwei Übungspartner:innen gegenseitig mit stimmlichen Impulsen in Bewegung bringen – auch das dialogische Partnerspiel wurzelt also in der Imagination (vgl. hierzu auch die Linklater-Lehrerin Natsuko Ohama in: Saklad 2011, 208).

Wie gesagt kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, die «Sound and Movement»-Methode im Einzelnen pädagogisch aufzubereiten und darzustellen.⁹² Für unsere Untersuchung des Traumsprechens bedeutsam ist vielmehr, dass im «Sound and Movement» Imaginationen den stimmlichen und körperlichen Ausdruck auslösen. Wenn wir, wie weiter oben dargestellt, Träumen mit Bezug auf den Enaktivismus als aktive Imagination begreifen können, dann kann eine Sprecherin, die im Sinne Linklaters mittels ihrer Stimme in der Lage ist, Imaginationen körperlich zu erfahren und sprechend hervorzubringen, darin unterstützt werden, schliesslich auch das Geträumte zugleich zu spüren und zur Sprache bringen. Dieses aktive Zur-Sprache-Bringen der Traumerinnerung ist dabei keine Abbildung eines fertigen Inhalts, sondern entwickelt den Trauminhalt im Sinne Gendlins zugleich weiter, es trägt ihn

⁹² Wenngleich «Sound and Movement», wie gesagt, nirgends umfassend schriftlich aufbereitet wurde, so sei an dieser Stelle – um zumindest einige Anknüpfungspunkte zu publizierten Zeugnissen dieser vor allem mündlich weitergegebenen Methode zu geben – auf das erste Kapitel («The Content: Language») von «Freeing Shakespeare's Voice» (Linklater 1992, 9 ff.) verwiesen, auf den Abschnitt «Words...Imagery» in «Freeing the Natural Voice» (Linklater 2006, 327 ff.), sowie auf die Interviews mit Kristin Linklater (193 ff.), Andrea Haring (115 ff.) und Natsuko Ohama (203 ff.) bei Saklad, 2011.

voran, so wie auch in den aktiven Vorstellungs- und Stimmübungen im «Sound and Movement» das Vorgestellte sich in und mit der stimmlichen Äusserung weiterentwickelt.

Linklaters «Sound and Movement»-Methode wird somit zu einer Möglichkeit, das Traumsprechen durch ein gezieltes Training von Imagination, Atem, Körper und Stimme zu unterstützen: genauso wie bei Traumerinnerungen handelt es sich auch bei den Übungsvorstellungen im «Sound and Movement» (etwa von einem sich auf dem Rücken öffnenden Mund oder der Stimme als einer aus einem Fuss heraussprühenden Farbe) um körperlich und stimmlich spürbare Imaginationen – letztlich um gefühlte Bedeutungen. *Indem und weil* das Sprechen und mit ihm zugleich die Traumerinnerung als gefühlte Bedeutungen gespürt werden (oder, im Sinne Adlers, noch «nachschiessen») kann die Traumerinnerung zur Sprache gebracht werden.

Wir erinnern uns an Thomas Fuchs' Bild der «Ausstülpung» des Leibes bei der Antizipation eines Zieles (2020, 184), etwa dem Sprung über eine Pfütze, wodurch beispielsweise die zu überbrückende Distanz oder der Untergrund, vom dem abgesprungen und auf dem gelandet wird, körperlich voraus gespürt werden, oder auch an Fuchs' Beschreibung von Erinnerungen als leibräumliches Geschehen im Aussenraum (315 ff.). Wir sehen nun hier, in der «Sound and Movement»-Methode, eine spielerische Umsetzung dieses phänomenologischen Befunds: eine Vorstellung erstreckt sich zugleich nach innen und in den Raum und auf einen Übungspartner hinaus⁹³ – der Klang der Stimme wird gleichsam zum Tentakel.

Daher hat sich «Sound and Movement» im Modul «Ecology of Dreams» als eine praktikable Methode erwiesen, die Studierenden auf das Traumsprechen einzustimmen.

Die so angebahnte Verbindung von Vorstellungen zu körperlich-stimmlicher Expressivität gilt es nun in der Arbeit mit Texten zu anzuwenden. Ein Weg hierzu ist die bereits angesprochene von Linklater beschriebene Praxis des Tagträumens, die wir im Modul «Ecology of Dreams» ausgiebig erkundeten und erweiterten. Wir widmen dem Tagtraum ein eigenes Unterkapitel. Dort wird nebenbei auch zu fragen sein, was Tagträumen aus Sicht der Schlaf- und Traumforschung ist, und warum es sich so gut mit kreativer Arbeit an gesprochenen Texten verbinden lässt.

⁹³ Dies kann auch umgekehrt – von aussen nach innen – geschehen, etwa durch die Vorstellung, die vom Gegenüber ausgehende Stimmfarbe dringe in den eigenen Körper ein und bewege ihn.

4.5_TENTAKEL. Tagträumen als Praxis der Texterarbeitung

Viele Künstlerinnen und Künstler experimentierten mit Tagträumen, um kreative Bewusstseinszustände zu erreichen. Neben Salvador Dalí dürfte Franz Kafka zu den bekanntesten Beispielen zählen. Manfred Müller kommentiert einen Tagebucheintrag Kafkas vom 26. Oktober 1913 folgendermassen:

«Das Kanapee war ein zentraler Ort in Kafkas Tagesablauf. Hier verbrachte er täglich mehrere Stunden zwischen Nachmittag und Abend und versuchte zu schlafen. Da ihm dies meist nicht gelang, war er in dieser Zeit oft in einen Halbschlaf-Dämmerzustand versunken, und, trotz aller Klagen, hochkonzentriert und ganz für sich. Der Weg vom Kanapee zum Schreibtisch, und damit vom Denken und Träumen zum Schreiben, war nicht weit.» (2024, 76)

Kann Tagträumen auch als kreative sprechkünstlerische Praxis genutzt werden? Wie im Tentakel-Kapitel über die «Sound and Movement»-Methode aufgezeigt wurde, bedarf es verschiedener Strategien, um die sprecherischen Potentiale des Traumsprechens – seine starke körperliche Anbindung an die Erfahrung hyperrealer Imagination, seinen Schwung und Bedeutungsverdacht, sowie die Möglichkeit zur Überwindung gewohnter Sprechmuster – im Rahmen eines übenden Sprechens in der Schauspielausbildung zu vermitteln. Wir dürfen die triviale Tatsache nicht vergessen, dass der Traum in einer Unterrichtssituation ja stets *vergangen* ist, und sich Träume schwerlich im Unterricht, der Probe oder sogar in einer Aufführung herstellen lassen.⁹⁴ Tagträumen⁹⁵ erweist sich als eine geeignete Übergangsform, mit der sehr gut pädagogisch gearbeitet werden kann. Analog zu Kafkas kurzem Weg «vom

⁹⁴ Dass die Abwesenheit des Traums, ja seine *Nichtexistenz* als «Gegenstand, den es in jeder Hinsicht des Wortes nicht «gibt»» (vgl. Gehring 2018, 181), nicht nur für die Philosophie und die Künste im Allgemeinen äusserst anregend ist, erübrigt sich an dieser Stelle fast zu sagen. Eine besondere Herausforderung stellt sie allerdings für die zeitgebundenen *performativen* Künste dar, wenn es darum geht, Träume nicht nur als Erinnerung oder Darstellung (wie in den zahlreichen Traum-, Schlafwandel- und Traumerzählungsszenen des Theaters) auf die Bühne zu bringen, sondern *tatsächlich geschehen* zu lassen. Jüngere Beispiele dafür, Schlafen und Träumen als Live-Erfahrung zu ermöglichen, sind beispielsweise vollständige Aufführungen von Max Richters achtstündigem musikalischem Werk «Sleep» (vgl. <https://www.maxrichter-sleep.com/de/products/sleep-stream---7-.html>, letzter Zugriff 25.6.2024), bei denen es das erklärte Ziel des Komponisten ist, dass die Zuhörer:innen während des Konzerts schlafen, oder die Festivalveranstaltung «agent traum – traum agent» im Zürcher Theater Neumarkt im November 2019, bei der Zuschauende auch die Nacht zu einer «Slumber-Party» im Theater verbringen konnten. (<https://www.theaterneumarkt.ch/archiv/2019-20/agent-traum-traum-agent/>, letzter Zugriff 25.6.2024). Die Erforschung einer (Sprech-)Kunsterfahrung, die Schlaf und Traum also nicht beschreibt, sondern in der Tat zum Modus der Erfahrung selbst macht, könnte zum Gegenstand einer Arbeit werden, die auf das Projekt zum Traumsprechen aufbaut.

⁹⁵ Zwischen Ausdrücken wie Tagtraum, Gedankenwandern, Träumerei, Rêverie, Fantasieren, aber auch dem hypnagogischen Zustand als Vorstufe zum Schlaftraum, sowie dem hypnopompen Zustand, in dem beim Erwachen zwischen Traum und Wachzustand hin- und hergewechselt werden kann, bestehen zahlreiche Übergänge, deren Differenzierung an dieser Stelle zu weit führt. Jennifer Windt merkt an, dass es grundsätzlich problematisch sei, die phänomenologische Erfahrung des Träumens der des Wachzustands anzunähern und schlägt daher vor, den philosophisch neutraleren Begriff des «mind wandering» zu verwenden (2015, 292). Für unsere praktische Untersuchung des Traumsprechens ist der Begriff Tagtraum allerdings ausreichend.

Denken und Träumen zum Schreibtisch» müssen sprechpädagogisch kurze Wege zur Bühne und Probe gesucht werden.

Was also ist Tagträumen?

Obwohl aus Sicht der psychologischen Traumforschung Tagträume zwar den Nachträumen ähneln, aber nicht so intensiv erlebt werden (vgl. Schredl 2008, 11 f.), besteht gleichwohl eine enge Beziehung zwischen Tag- und Nachtraum. Wie bedeutsam diese Beziehung ist, und wie sie auch kreativ genutzt werden kann, zeigen die Schlafmediziner Antonio Zadra und Robert Stickgold in ihrer bereits erwähnten Hypothese des «NEXTUP»-Modells auf. «NEXTUP» steht für «network exploration to understand possibilities» (vgl. 2021, 108 ff. und 271 ff.). Nach Zadra und Stickgold besteht die Funktion von Träumen darin, neue Handlungs- oder Verstehensmöglichkeiten zu eröffnen:

«Dreaming is a unique form of sleep-dependent memory evolution, one that extracts new knowledge from existing information through the discovery and strengthening of unexpected and often previously unexplored associations.» (271)

Um dieses nächtliche Erforschen neuer Möglichkeiten vorzubereiten, müssen Probleme, Sorgen oder Fragestellungen beim Tagträumen, «mind wandering», oder auch beim Einschlafen *markiert* werden:

«Concerns can be identified and tagged for dream processing by NEXTUP during an actual event or when they surface during mind wandering or daydreams or even at sleep onset.» (272)

Während des Tagträumens wird das sogenannte «default mode network» (DMN) aktiviert – ein Zusammenspiel von Hirnregionen, die dann besonders aktiv werden, wenn wir «an nichts Besonderes denken» und unsere Gedanken schweifen lassen (vgl. 121). Neben der Bereitstellung einer Grundaufmerksamkeit für die Umgebung bestehen weitere Aufgaben des DMN in der Erinnerung vergangener und der Antizipation künftiger Ereignisse, der Raumorientierung, und der Interpretation der Aktionen und Worte anderer. Zudem ist das DMN keine statische Struktur, sondern verändert sich je nach den Aktivitäten, die dem Tagträumen oder Gedankenwandern vorausgegangen sind. Im nächtlichen Träumen kann dann die dermassen vorbereitete Frage weiter erkundet werden, aber nur dann, wenn die Träumerin bewusst mit ihren Träumen umgeht (wozu nach Zadra und Stickgold auch Techniken wie ein Traumtagebuch oder Trauminkubationen gehören):

«The conscious experiencing of dreams is necessary to achieve this goal.

- A. The conscious experiencing of dreams is needed to create the narratives that allow the exploration of possible scenarios.
- B. It is also needed to produce the emotional feelings that are critical for evaluating these scenarios.
- C. It allows the brain to track how the dreamer's mind reacts to situations depicted in dreams, and, in turn, to note how the dreamer's responses influence the people and the events in the dream.» (273)

Dies zeigt, wie bedeutsam der bewusste Umgang mit Tagträumen in der Unterrichts- und Probesituation ist: die Erinnerung an nächtliche Träume wird zugänglicher, während deren Inhalte zugleich mehr mit dem Unterricht, bzw. darin aufkommenden Fragen zu tun haben können. Zugleich können aber auch die Tagträume selbst für eine Auseinandersetzung mit dem Unterrichtsmaterial genutzt werden, sie werden zu einem Werkzeug der Textrecherche: die wandernden Gedanken können sich absichtsvoll einem bestimmten Thema zuwenden, oder, umgekehrt, von einer bewusst gesetzten Thematik aus loswandern.⁹⁶

Eine spezifische Technik des Tagträumens beschreibt Kristin Linklater aufbauend auf der «Sound and Movement»-Methode in ihrem bereits angesprochenen Artikel «The Importance of Daydreaming» (2010):

«Daydreaming works best in a state of relaxation, lying on the floor. The actor begins with words dropping from the page into her or his breathing center. The words meet the vibrations of the voice in the solar plexus receiving and transmitting centre, from whence they awaken emotional, sensory and visceral motor responses. The exercise provides a guide to the exploration of the images induced by the words and their evocation of memories, experience and imagination. As words combine to make sentences and sentences combine to form meaning, ideas begin to sprout. The actor's breath and voice are in continuous contact both with the imagination and the words (this is not silent work) – the breath and the voice are part of the voyage of discovery.»

Zur gezielten Lenkung des Tagträumens schlägt Kristin Linklater das «Daydreaming Wheel» (ebd.) vor, eine schematisch-assoziative Darstellung verschiedener zu erkundender Fragen zum Text. Der bewusste Einbezug von Imaginationen begleitet das Lernen eines Textes:

⁹⁶ Dass gelenktes und bewusstes Tagträumen auch zu naturwissenschaftlicher Erkenntnis beitragen kann, zeigt – mit Bezug auf die Arbeiten des Freud-Schülers Herbert Silberer – der Molekularbiologe und Pädagoge Mins Minssen in «Der sinnliche Stoff. Vom Umgang mit Materie.» (1986) Wie Kristin Linklater sieht auch Minssen das Potenzial des Tagträumens in einer Erweiterung der Wahrnehmung. In Kapitel 4.7 werden Minssens Ansatz und einige weitere Arbeitspraktiken beschrieben.

«As one learns lines, the Daydreaming Wheel enables access to the unconscious mind while the conscious mind collects data and lays down the tracks of thought and imagery that lie behind the words. This is not <memorization>— it is <learning by heart.>» (ebd.)

Indem die Schauspieler:innen veranlasst werden, Bedeutungen zu suchen, die «hinter den Worten» liegen, und sich hierfür auf ihr Körpergefühl zu verlassen,⁹⁷ Texte also zunächst assoziativ zu erkunden und körperlich zu erspüren, erweitert Linklaters Praxis des



Abbildung 17: The Daydreaming Wheel.

Linklater, 2010.

«Daydreaming» das gewöhnliche Auswendiglernen eines Textes. Durch die ständige Bezugnahme zu körperlichen Empfindungen besteht zudem eine Nähe zu Gendlins Begriff des «Felt Sense», weswegen wir diesen Begriff auch früh im Modul «Ecology of Dreams» erläuterten und entsprechende Übungen durchführten.⁹⁸

Während die Arbeit mit dem «Daydreaming Wheel» und mit dem «Felt Sense» in Entspannung und eher solistisch stattfand, und sich daher besonders für das Lernen der von den Studierenden individuell

gewählten Textausschnitte aus «An das Wilde glauben» eignete, erkundeten wir noch eine weitere Art des Tagträumens über den Text. Bereits die ersten Proben, bei denen wir den gesamten Text von Nastassja Martin gemeinsam lasen, legten wir als ein *bewegtes* Lesen und Hören an. Im Unterschied zur oben beschriebenen Übung, bei der die übende Person den Text zunächst in grosser körperlicher Entspannung aufnimmt, wird beim bewegten Lesen und Hören der Text von einer Person vorgelesen, während sich die anderen dazu frei im Raum

⁹⁷ Auch in der psychoanalytischen und -therapeutischen Traumarbeit gibt es verschiedene Methoden des bewussten Tagträumens, wie die «Aktive Imagination», die Robert A. Johnson in «Bilder der Seele. Traumarbeit und Aktive Imagination» (1995) beschreibt. Es ist vorstellbar, dass Methoden wie die Aktive Imagination Kristin Linklaters Arbeitsweise zum Beispiel während ihrer Zusammenarbeit mit der Psychologin Carol Gilligan in den 1990er Jahren beeinflusst haben (vgl. Cronin / Crowley 2023, 89 f.). In früheren Try-Outs zu meinem Forschungsprojekt «Sprechen und Träumen» habe ich versucht, die Aktive Imagination auf die Arbeit mit Texten zu übertragen, in dem, grob gesagt, eine Figur aus dem Text imaginativ «eingeladen» wird. In der Imagination kann die Figur dann Fragen beantworten, Sachverhalte aufzeigen, und so weiter. «Aktive Imagination» ist jedoch recht zeitaufwändig und hat sich bislang als weniger praktikabel und erkenntnisstiftend erwiesen, womöglich deshalb, weil sie ausschliesslich in Entspannung und ohne Einsatz von Körper und Stimme stattfindet. Linklaters Methode der «River Stories», die wir eventuell in einem zukünftigen Try-Out untersuchen werden, baut ebenfalls auf einer gelenkten Imagination auf, und verbindet diese mit einer performativen Struktur unter grossem Stimm- und Körpereinsatz.

⁹⁸ Diese wurden bereits im Kapitel 3.5 beschrieben. Aus methodischer Sicht hat sich gezeigt, dass es den Zugang zu einer Arbeitsweise wie dem «Daydreaming» erleichtern kann, wenn diese durch andere, theaterfernere und wissenschaftliche Sichtweisen, wie dem aus Philosophie und Therapie kommenden Begriff des «Felt Sense» untermauert wird.

bewegen können (Videos 11 und 12). Wie in der Arbeit mit dem «Daydreaming Wheel» werden die Studierenden auch hier angeregt, ihren unmittelbar aufkommenden Imaginationen zu



Abbildung 18: Active Daydreaming 1 (V.11)

vertrauen, diese körperlich zu spüren und sich von diesen bewegen zu lassen, anstatt über den Text nachzudenken, ihn zu analysieren, oder vor auszuplanen, wie dieser später zu sprechen sei. Unterstützt wird dies durch die Vorstellung eines grossen Ohres auf dem Bauch.⁹⁹ Während es in den ersten Versuchen dieser Übung den Studierenden noch schwerfiel, das Gehörte in Bewegungen umzusetzen, steigerten sich diese bei weiteren Durchgängen. Im weiteren Verlauf

des Moduls, als die Studierenden ihre Textausschnitte auswendig konnten, entstanden zunehmend aktivere Improvisationen, bei denen sich Sprecher und Hörer gegenseitig zu immer ausdrückvollerem Körper- und Stimmeinsatz stimulierten. Aus diesen gemeinsamen Tagträumen entstand schliesslich Material (zum Beispiel Bewegungsfolgen, körperliche Bilder und Sprechweisen) das wir in der abschliessenden Präsentation, einer szenischen Erzählung von Ausschnitten aus «An das Wilde glauben» verwendeten.

Der graduelle Übergang von Tagträumen bis hin zur Aufführung wurde von den Studierenden als sehr organisch empfunden und im Auswertungsgespräch (auf die Frage: «Wir würden gern von euch wissen, wie ihr den Verlauf, die Methoden und das Verhältnis der Sachen untereinander empfunden habt.») so beschrieben:

E.: «Ich glaub was ich auf jeden Fall schon mal sehr schön fand war irgendwie so dass sich schon, dass alles was sich ergeben hat, was sich über den Prozess des Erlebens von Texten ergeben hat, dass wir vor allem das benutzt haben als Material für die Präsentation, weil ich das manchmal Gefühl hab, oder schon manchmal erlebt hab, dass es so wir erleben, und dann plötzlich gehts in die Präsentation und wir inszenieren und das fand ich auf jeden Fall schön, dass wir auch gestern, das habe ich während der Präsentation noch mal gemerkt, dass ich das einfach schön fand so ein Gefühl zu haben von, ah wir

⁹⁹ Der genaue Ursprung dieses Bildes ist unklar, möglicherweise handelt es sich um eine Analogie des von Grotowski stammenden Bildes der «Körpermünder» (vgl. nochmals Wangh 2000, 159). Cronin und Crowley erwähnen in ihrer Darstellung der Linklater-Methode, dass Linklater solche Vorstellungsbilder («the body as all ears or as one big mouth») gebrauchte, um den Sprechakt mit dem gesamten Organismus zu verbinden. (2023, 85)

machen da jetzt ne Bewegung und wir wissen, ah das war das Rückwärtserleben von einer Bewegung, die wir vorwärts gemacht haben also ich fand die Verbindung einfach auf jeden Fall sehr schön, dass da nichts irgendwie aus der Nase dann gezogen wurde, dass es nur gut aussieht für die Präsentation sondern eigentlich fast alles generiertes Zeug war, was wir so über die Zeit entdeckt hatten, das fand ich sehr schön.»

T.: «Also, genau, so diese Traumebene. Dann dieses Buch, und dieses, und das fand ich auch total toll, dieses Vorlesen und sich Bewegenlassen von dem Text, das war echt für mich was ganz Neues, ne neue Form von Darstellen und auch Zuhören und so. Und ja viel so sprecherisch und stimmliche Imagination ja auch, so mit den Farben und den Körperteilen, das war mich noch wie so ein eigener dritter Teil, und wie so choreographische Elemente, die sich aber auch, und alles hat sich ja irgendwie miteinander bedingt, die ganzen Choreographien kamen ja aus dem Text, oder aus den Träumen und so, und also.»

(aus dem Transkript des Auswertungsgesprächs am 8.12.2023)¹⁰⁰

Tagträumen als eine Übungs- und Probenpraxis erweist sich somit als ein Weg, bereits in den ersten Begegnungen mit einem Text Material zu generieren, das nicht gesucht oder künstlich



Abbildung 19: Active Daydreaming 2 (V.12)

hergestellt wirkt, sondern durch die Erfahrungen der Spielenden im Probenprozess beglaubigt ist, und zugleich als mit dem Text verbunden erscheint. Zudem können die Teilnehmenden Verbindungen zu ihren nächtlichen Träumen herstellen, wie Bernadette Cronin und Regina Crowley anhand eines Einblicks in die Praxis der von Kristin Linklater 1990 mitbegründeten Theatergruppe «Company of Women» deutlich

machen – ein Beispiel für die gegenseitige Durchdringung von Nacht- und Tagtraum und eine bewusste Erfahrung von Träumen gemäss Zadras und Stickgolds «NEXTUP»-Modell:

«As several company members were trained in facilitating the dropping-in exercise, the evenings after the day's rehearsal work would also be set aside for further <dropping-

¹⁰⁰ Alle Transkriptionen des am 8.12.2023 aufgezeichneten Auswertungsgesprächs zu «Ecology of Dreams» werden bewusst nicht grammatisch geglättet. Das Suchen und Finden von Formulierungen aus dem «Felt Sense» der Projekterfahrung heraus soll auf diese Weise ansatzweise vermittelt werden.

in» and research. [...] The reader can get a sense, then, of how immersive this rehearsal process was, the actors doing dropping-in exercises in the dormitories after the day's work before going to sleep, of how deeply Shakespeare's language was going into their bodies, into the sensorium of the actors.» (2023, 104)

Schliesslich sei noch ein weiterer Aspekt des Tagträumens erwähnt: sich zu erlauben, einmal nichts zu tun, einfach die Gedanken schweifen und scheinbar abwegige Assoziationen zu einem Text kommen zu lassen, fällt erstaunlicherweise auch Kunststudierenden nicht immer leicht. Die Prägung durch das vom Bildungssystem insbesondere nach der Bologna-Reform geforderte Effizienzdenken ist stark. Tagträumen im Unterricht und Probe ist somit auch ein fast paradox anmutender Appell zur Freiheit, wie ihn Peter Sloterdijk in seinen Gedanken über Rousseaus berühmten Tagtraum auf dem Bieler See pointiert zum Ausdruck bringt:

«Das Subjekt des *Fünften Spaziergangs* ist weder ein Erkenntnissubjekt, noch ein Willenssubjekt, noch ein Unternehmenssubjekt, noch ein politisches Subjekt. Es ist nicht einmal ein künstlerisches Subjekt. Es hat nichts zu sagen, es hat keine Meinung. Es ist weder kreativ noch progressiv, noch gutwillig. Seine neue Freiheit zeigt sich in der ekstatischen Unbrauchbarkeit zu allem. Der freie Mensch nach Rousseau macht die Entdeckung, dass er der unnützte Mensch der Welt ist – und er findet das vollkommen in Ordnung.» (2019, 27 f.)

4.6_ TENTAKEL. Träume erzählen. Den anderen und den Träumen begegnen

Um zu beginnen, mit dem Traumsprechen zu arbeiten und zu spielen, bietet sich das Erzählen eigener Träume an – die Sprechsituation, in der das ganz besondere Sprechen, das wir zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung nahmen, zuerst erfahrbar wird. Pädagogisch geht es zunächst darum, zu einem Sprechen einzuladen, das als schwierig empfunden werden kann: zum Beispiel könnte das Geträumte als nicht interessant genug für die anderen erscheinen, mithin eine Art Leistungsdruck entstehen, für den Unterricht oder die Probe doch etwas besonders Passendes oder Spannendes geträumt haben zu müssen; umgekehrt könnte sich das Geträumte zwar als ausserordentlich bunt oder bizarr, zugleich jedoch als entblössend und intim erweisen, so dass eine Mitteilung unangenehm peinlich wäre, zumal wenn in der Gruppe nicht genügend Vertrauen herrscht oder wenn Anwesende im Traum vorkamen; hinzu kommen die bekannten Probleme der Traumerinnerung: das Geträumte scheint des Erzählens wert gewesen zu sein, liegt aber nun bereits zu weit zurück, entzieht sich der Sprache und liesse sich allenfalls in Resten und unbefriedigend ausdrücken; und schliesslich kommt es häufig genug vor, dass Teilnehmende sich schlicht an keine Träume erinnern können – ausgerechnet dann, wenn es doch darum gehen soll. All diesen Schwierigkeiten kann begegnet werden: mit Gesprächsformen, Settings und Übungsweisen sowie durch formale und ethische Absicherungen, auf im Folgenden eingegangen wird. Noch wichtiger schien uns im Modul «Ecology of Dreams» jedoch, zunächst eine Kultur der Praxis, ja eines *Pragmatismus* des Träumens und Traumsprechens zu etablieren. Anregungen hierzu kamen aus der Anthropologie, vornehmlich von der Autorin unseres Textmaterials, von Nastassja Martin selbst.

Wir müssen daher, bevor wir fortfahren, die Praxis und Pragmatik des Erzählens von Träumen im Modul «Ecology of Dreams» zu beschreiben, an dieser Stelle einen kurzen Exkurs unternehmen.

4.6.1 Exkurs: Ewenische Traumpraxis. Kollektives Denken und Kommunizieren

Dass verschiedene Formen des Traumerzählens in indigenen Kulturen gang und gäbe waren, oder zum Teil noch sind, scheint geradezu ein Gemeinplatz zu sein – so stellt der Literaturwissenschaftler Matthew Spellberg in seinem 2020 erschienenen Aufsatz «On Dream Sharing and it's Purpose» fest: «many of the world's cultures – especially outside of the modern West – have developed elaborate protocols by which dreams can be shared.» (69 f.) Während diese ausserwestlichen Gesellschaften aber zu grossen Anstrengungen bereit seien, um ein Traumerzählen und -teilen zu ermöglichen, diesem also einen grossen

gemeinschaftsstiftenden und gesellschaftserhaltenden Wert beimessen, sei es – von einigen wenigen abgegrenzten Bereichen, vornehmlich der Psychoanalyse (vgl. 70), abgesehen – in unserer Kultur weitgehend verschwunden.¹⁰¹

Während Matthew Spellberg seine Betrachtungen eher resignierend abschliesst – denn der Verlust des Traumerzählens bedeute auch den Verlust der Fähigkeit, die Veränderbarkeit der Welt überhaupt noch imaginieren zu können¹⁰² – zeigt Nastassja Martin in «An das Wilde glauben», sowie in ihrer Untersuchung «Im Osten der Träume. Antworten der Even auf die systemischen Krisen» (2024), dass auch ein anderer, pragmatischer Umgang mit dem Erzählen von Träumen möglich ist, ja sogar notwendig sein kann:

«Wie macht man es dann, um den anderen Seelen zu begegnen, von denen du sagst, dass wir sie manchmal zum Überleben brauchen, wenn man weiss, dass man es alleine nicht schaffen wird? Ganz einfach, sagt Darja. Man muss selber träumen, ohne die Schamanen. Man muss das Träumen üben.» (151)

Träumen und Traumerzählen sind für die Ewenen¹⁰³ überlebenswichtige Praktiken, die angesichts des Verlusts gesellschaftlicher Strukturen und Traditionen sowie ökologischer Bedrohung geübt werden müssen. Das Träumen kann etwa dabei helfen herauszufinden, welchen Name ein Neugeborenes erhalten (vgl. 148 f.), wo gefischt und gejagt werden (vgl. 151 f.), oder ob man sich auf den Winter vorbereiten soll (vgl. 161). Dem liegt – im Unterschied zu

¹⁰¹ Die damit einhergehende Kritik an einer idealisierenden und romantisierenden Perspektive auf das Traumerzählen als einer vermeintlich ursprünglichen oder naturverbundenen Kommunikation kann hier nur angedeutet werden, exemplarisch dafür mag die Rezeption von Bruce Chatwins 1987 erschienenem Roman «Traumpfade» sein, siehe hierzu Reck, 2010, 672 ff. Wie Hans Peter Duerr in seinem fast zeitgleich (1984) veröffentlichten Buch «Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation» aufzeigt, kann aber der Traum, gemeinsam etwa mit Drogen- und Rauscherfahrungen, Fest und Feier (wie etwa im Karneval), oder auch Reiseerfahrungen in einen grösseren Zusammenhang eingeordnet werden, nämlich als eine – auch solchen Praktiken vermeintlich entfremdeten Menschen durchaus zugängliche – Weise der *Grenzüberschreitung*. Es ginge dann weniger um die Beschreibung von etwas Fremdem oder Verlorenem (und dem Bedauern der Trennung davon), als vielmehr um die grundlegende menschliche Bereitschaft, sich überhaupt auf Anderes einlassen, und sich davon sogar erschüttern und verändern lassen zu können, also um nichts anderes als die Fähigkeit zur Empathie: «Denn wenn wir nicht wissen könnten, *wie* ein anderer fühlt (was natürlich nicht bedeutet, der andere zu *sein*), dann wäre es auch nicht möglich, zu wissen *wie* wir selber fühlten (wir hätten überhaupt keinen Massstab für die *Art und Weise* unseres Gefühls). Wenn wir jedoch wissen können, *wie* es ist, wie wir selber fühlen, dann müssen wir auch *notwendigerweise* wissen können, wie ein anderer fühlt.» (2021, 212, Hervorhebungen vom Autor).

¹⁰² Wir erinnern an dieser Stelle nochmals an die Forderungen von Autor:innen wie Donna Haraway, Philippe Pignarre / Isabelle Stengers, Natalie Loveless oder Travis Holloway nach einer Wiederentdeckung oder Erweiterung der menschlichen und insbesondere künstlerischen Imaginationsfähigkeiten, um der ökologischen Krise zu begegnen – wie Holloway in seinem Essay «How to live at the End of the World» (2022) feststellt, ist eine «reinvention of epic» (und damit eine Wieder- und Neuentdeckung der Imagination) Voraussetzung für neue Formen des politischen Zusammenlebens (96). Auch die Diskussion um politische Schlagworte der «Alternativlosigkeit» bzw. vermeintlicher «Alternativen» gehört in diesen Kontext.

¹⁰³ Die Bezeichnung der kamtschatkischen Gemeinschaft, bei der Nastassja Martin Jahre verbracht hat, wird in «An das Wilde glauben» mit «Ewenen», in «Im Osten der Träume» hingegen meist mit «Even» übersetzt. Wir bleiben bei der Variante von «An das Wilde glauben». Siehe hierzu auch die Anmerkungen von Martin zur Komplexität der Selbst- und Fremdbezeichnungen autonomer Kollektive, sowie der Übersetzerin Claudia Kalscheuer in «Im Osten der Träume» (2024, 289).

modernen westlichen Gesellschaften – die Überzeugung zu Grunde, dass die Welten von Traum- und Wachleben nicht voneinander getrennt sind (vgl. 152 ff). Bei den Ewenen (wie auch bei vielen anderen Gesellschaften Kamtschatkas, Sibiriens und Nordamerikas, vgl. 169 und 171) durchdringen sich Traum- und Wachwelt, werden zu Ausformungen eines gemeinsamen *Denkens*, das nicht nur die Grenzen von menschlichen Individuen, sondern auch zwischen Arten überschreitet. In bestimmten Träumen, die die Ewenen als ein «Mit träumen» bezeichnen (vgl. 147 ff.), hat die träumende Person Zugang zu einem kollektiven Wissen, das von zukünftigen Ereignissen und bedeutsamen Veränderungen künden kann.¹⁰⁴ Dieses Wissen wird erlangt, indem sich körperliche Grenzen verschieben und auflösen. Hierdurch kann die Träumerin an fremde Orte reisen,¹⁰⁵ anderen Wesen begegnen, zu ihnen in Beziehung treten und etwas von ihnen lernen:

«Um in der Lage zu sein, sich in der Welt der Anderen zu bewegen, muss man sich zunächst in sich selbst bewegen können (sich in einen mentalen Zustand versetzen, der es erlaubt, sich der der Alterität zu öffnen) und manchmal physisch aus einem Alltag hinaustreten, der die Durchlässigkeit für die Bewegungen der Wesen ausserhalb von uns nicht begünstigt.» (163 f.)

Wir sehen nun, dass Martins Beschreibung der ewenischen Traumpraxis, obgleich in einem völlig anderen Kontext stehend, in frappanter Weise an die im 2. Kapitel dieser Arbeit beschriebenen Zugänge zu intuitivem Wissen, gefühlter Bedeutung, Träumen und Vorahnungen erinnert, wie sie Eugene Gendlin, Donata Schoeller, Claire Petitmengin und Thomas Fuchs fassen: noch vor oder ausserhalb seiner sprachlichen Ausformulierung gibt es etwas, das nur mehr spürbar ist, auf das aber, unter bestimmten Bedingungen, und mit Hilfe eines differenzierten körperlichen Spürvermögens, Zugriff erlangt werden kann. Wenn dies gelingt, verändern sich körperliche Muster und Grenzen (zwischen Spüren und Denken, Unsagbarem und Sagbarem, aber auch zwischen Ich und Anderen), verschieben sich oder lösen sich auf.

Im Vergleich zu diesen westlichen und eher individualpsychologisch geprägten Ansätzen spielt für die Ewenen jedoch das Kollektiv eine grössere Rolle. Denn das «Denken», verstanden als die «ursprünglich beseelte Verfassung der Lebewesen» kann «grundsätzlich nicht in einem Körper eingeschlossen sein [...], da es ja zuerst als etwas existiert, das zwischen allen Lebewesen geteilt wird [...], weswegen sie trotz ihrer sich diversifizierenden Körper

¹⁰⁴ Träume, in denen lediglich innere Regungen der eigenen Psyche verarbeitet werden, bezeichnen die Ewenen hingegen als «Ohne träumen» (vgl. 152 ff.). Solche Träume werden nicht ausgesprochen und weitererzählt.

¹⁰⁵ Martin stellt in einem Vergleich der ewenischen und der modernen, westlichen Perspektive auf das Träumen fest, dass Träume bis zum Mittelalter auch in Europa noch als Transport oder Begegnung, mithin als *physische Wirklichkeit* aufgefasst wurden. Spätestens mit Descartes habe sich die Überzeugung durchgesetzt, dass Träume ausschliesslich psychische Ereignisse seien, vgl. 153 f. Zu den vielfältigen Zusammenhängen von Traum, Rausch und «Nachtfahrt», siehe auch Duerr, 2021, 17 ff. und 33 ff.

kommunizieren können.» (144) Auch das «Mit träumen» ist eine Form dieses kollektiven Denkens. In einem «mit geträumten» Traum *kommuniziert*¹⁰⁶ die Träumerin in einem ganz direkten Sinne: sie hat körperlich Anteil an einer Gemeinschaft, wird ebenso von ihr beeinflusst, wie sie auf diese zurückwirkt. In «An das Wilde glauben» erzählt Martin von einer intensiven, ebenso innigen wie angsteinflössenden Traumbegegnung mit einem Bären, die sie bereits *vor* der tatsächlichen Begegnung mit dem Bären hatte (2022, 106), und die ihre ewenische Freundin Darja so kommentiert:

«Darja sagt, die nächtlichen Bilder sind nicht immer reine Projektionen, Erinnerungsträume oder Wunschträume. Es gibt andere Träume, wie diesen da und wie den mit den Pferden letzte Nacht, die man nicht kontrolliert, auf die man aber wartet, weil sie eine Verbindung zu den Wesen draussen herstellen und die Möglichkeit eines Dialogs eröffnen. Warum ist das wichtig? Weil sie den Menschen erlauben, sich am Tag zu orientieren; weil sie einen Hinweis auf die Tonalität der künftigen Beziehungen geben. *Mit* zu träumen, bedeutet, informiert zu sein.» (ebd.)

Solche «mit geträumten» Träume werden einander erzählt, allerdings äusserst behutsam, mit leiser Stimme oder sogar flüsternd. Denn da das Träumen in dem von allen Lebewesen geteilten Denk-Raum stattfindet, steht auch das Traumerzählen in Verbindung mit anderen Lebewesen. In «Im Osten der Träume» schildert Martin einen solchen Moment, in welchem sie sich wundert, warum Darja einen Traum nur leise erzählt:

«Hast du Angst, die anderen zu wecken?, habe ich an einem Sommermorgen gefragt? Nein, ich will nicht, dass sie uns draussen hören, hat Darja geantwortet. Es ist besser, nicht zu viel zu reden, über sie ... denn wenn du redest, geschieht es.» (2024, 205)

Für die Ewenen hat das Aussprechen der Träume performative Kraft.¹⁰⁷

Fassen wir zusammen: wo die bisher von uns betrachteten Autor:innen Träume eher als *individuellen* Zugang zu Intuitionen, präverbalem Wissen oder persönlichem

¹⁰⁶ Wie der Sprechwissenschaftler Hellmut Geißner immer wieder betonte, liegt die Wurzel des Wortes «Kommunikation» im Lateinischen «communicare», was Geißner mit «etwas zur gemeinsamen Sache», oder «etwas gemeinsam zur Sache machen» übersetzt, vgl. 2000, 66). Siehe auch die Anmerkungen zu «Traumkommunikation» vs. «Traumkonversation» im Abschnitt zu den weiterführenden Techniken der Traummitteilung in diesem Kapitel.

¹⁰⁷ In «An das Wilde glauben» beschreibt Martin eine ähnliche Situation des Traumerzählens mit leiser Stimme: «Clarence [einem alten Weisen der Gwich'in in Alaska und Freund der Erzählerin, O.M] zufolge gibt es ein Unbegrenztes, das an der Oberfläche der Gegenwart aufscheint, eine Traumzeit, die sich von jedem Geschichtsbruchteil nährt, den man ihr hinzufügt. Es gibt eine Welt der Latenz und ein Brodeln, der Lava ähnlich, die unter einem Vulkan wartet, bis etwas sie zwingt, aus dem Krater hervorzubrechen. Genau deshalb senken Darja und Wassja die Stimme und flüstern frühmorgens in der schläfrigen Jurte, wenn sie sich ihre Träume erzählen.» (2022, 103 f.) — Dem Zusammenhang von Träumen und dem «Brodeln» einer unbewussten Welt der Latenz und Potenzialität sind wir in den Betrachtungen zu Olga Tokarczüks «Land Metaxy» im Kapitel 1 dieser Arbeit bereits begegnet.

Veränderungspotential zu begreifen scheinen, eröffnet Nastassja Martin eine Perspektive auf das Träumen und Traumerzählen, die wir als gemeinschaftlich, vernetzt oder ökologisch bezeichnen können.¹⁰⁸ Beiden Sichtweisen ist gemeinsam ist, dass dem Körper — als jenem Ort, wo Träume gespürt werden und der durch sie transformiert werden kann — eine zentrale Rolle zukommt. In Martins Darstellung begreifen die Ewenen den Körper jedoch nicht nur individuell, sondern auch als sozialen und kollektiven Körper, an dem sich durch das «mit Träumen» auch die Verflochtenheit mit der nichtmenschlichen Welt offenbart.

4.6.2 Pragmatik des Träume-Teilens

Wie kann nun eine Praxis des Erzählens von Träumen innerhalb eines szenischen Projekts konkret aussehen? Auf welche Weise unterstützt und inspiriert das Erzählen von Träumen den Arbeitsprozess? Selbstverständlich ging es Katharina Cromme und mir nicht darum, die von Nastassja Martin beschriebene Traumpraxis der Ewenen zu imitieren oder zu nachzuspielen, sondern uns von ihrem Pragmatismus inspirieren zu lassen.

Zu Beginn des Moduls luden wir die Studierenden zunächst ein, über ihre Beziehung zu Träumen im Allgemeinen zu sprechen. In einer der ersten Unterrichtseinheiten am 30.10.23 nannten sie unter anderem:¹⁰⁹

A.: «interessante Beziehung zu Träumen»; «Nähe zum kreativen Prozess»;

«im Moment des Träumens ist man überzeugt»

T.: «das Erzählen von Träumen hat eine grosse Direktheit, es macht Bilder auf beim

Zuhören»; «oder das eben gar nicht in Worte fassen können»

F.: «sehe Bilder, aber das Gefühl ist sehr wichtig beim Träumen — das Gefühl

bleibt noch den ganzen Tag»

J.: «Traum als Anlass zum Schreiben»; «Träume sind gute Geschichten»;

«manchmal sind Träume auch ganz alltäglich»; «Träume sind bessere Geschichten,

als man sich ausdenken könnte»

E.: «etwas in mir weiss, dass es ein Traum ist — der Körper weiss es»; «mische im

¹⁰⁸ Diese ökologische Perspektive auf eine Praxis des Traumsprechens, wie sie etwa bei Starhawk (1988) ausformuliert wird, haben wir bereits mehrfach angedeutet. Nastassja Martin schlussfolgert in «Im Osten der Träume», dass die Traumpraxis der Ewenen Ausdruck eines tiefen und schwer verwundeten Beziehungsgeflechts ist, eines Ökosystems, das die Menschen mit den anderen Lebewesen und sogar nicht belebten Elementen, wie Flüssen oder dem Feuer, verbindet. Indem die Traumpraxis diese Beziehungen in Bewegung zu bringen vermag, wird auch die Veränderung der herrschenden Zustände möglich: «Durch die Traumpraxis die durch die Speziation entstandenen Grenzen wieder in Bewegung zu bringen bedeutet gleichzeitig, die Arten von Beziehungen wieder in Bewegung zu bringen [...] der Raum des Denkens, wie es sich in den Traumreisen rekonfiguriert, wird zu dem eines relationalen Nexus und mithin eines Widerstands gegen den Tagzustand der Welt, der unerschütterlich erschien.» (2024, 175)

¹⁰⁹ Einige Teilnehmende sprachen hier auch über unangenehme Traumerfahrungen, wie wiederkehrende Alpträume, oder Traumanalysen im therapeutischen Kontext. Diese Notizen werden hier ausgespart.

Traum verschiedene Sachen»; «eher unwichtige Dinge, aber würde gerne auch über ein wichtiges Thema träumen»; «die Worte füllen»

C.: «Träume können den Alltag beeinflussen»; «sehe die Dinge anders»; «etwas ist unter dem Traum»

(Handschriftliche Notizen vom 30.10.23)

Psychologische Studien bestätigen, dass eine positive Einstellung Träumen gegenüber die Traumerinnerung verbessern kann (vgl. Schredl 2008, 17ff.), und in der Beschreibung ihres «NEXTUP»-Modells weisen Zadra und Stickgold darauf hin, wie wichtig die bewusste Auseinandersetzung mit Träumen ist, um von ihrem Potenzial für die «Erkundung neuer Möglichkeiten» profitieren zu können (vgl. nochmals 2021, 273).¹¹⁰ In verschiedenen Bereichen der praktischen Arbeit mit Träumen wird beschrieben, wie hilfreich hierfür Neugier und ein grundlegendes Interesse an Träumen sind, etwa in der Therapie (Ellis 2020, 22), oder wenn es darum geht, Trauminkubation (Zadra / Stickgold 2021, 187f.) oder luzides Träumen zu erlernen (ebd. 236f.; LaBerge / Rheingold 1990, 48). So stimmte bereits der erste Austausch über die Beziehung zu Träumen die Teilnehmenden, und auch Katharina Cromme und mich als Leitende des Moduls, auf das gemeinsame Träumen ein.

Checkin-In

Jede weitere Unterrichtseinheit begannen wir mit einem ritualisierten Check-In. Hierbei war die einzige Vereinbarung, dass jede teilnehmende Person, uns als Dozierende eingeschlossen, etwas kundtun sollte, was die eigene Verfassung, die momentane Stimmung oder aktuelle Gedanken und Fragestellungen zum Thema betraf. Das Erzählen von Träumen räumten wir als Möglichkeit ein, es war aber keine Pflicht. Wir vereinbarten aus diesem Grunde auch, während der Check-ins keine Notizen oder Aufnahmen zu machen, um keinen Leistungsdruck oder das Gefühl, unter Beobachtung zu stehen, aufkommen zu lassen. Erst im Anschluss an

¹¹⁰ Allerdings weisen Schredl und Göritz (2017, 49-58) auf zahlreiche Wechselbeziehungen hin: zwischen Persönlichkeitsfaktoren wie Offenheit oder Extraversion, dem Interesse an Träumen, der Fähigkeit zur Traumerinnerung, und auch der Bereitschaft, sich an quantitativen Traumstudien zu beteiligen, so dass Ursache und Wirkung oft nicht klar auszumachen seien — erinnert man sich besser an Träume, weil man eine offenere Grundeinstellung zum Leben hat, oder ist diese Einstellung auch ein Ausdruck überdurchschnittlich guter Traumerinnerung? Zudem scheint es plausibel, dass Persönlichkeitsfaktoren wie «Kreativität», «Offenheit neuen Erfahrungen gegenüber» oder «Neigung zu Fantasien» auf Schauspielstudierende in überdurchschnittlichem Ausmass zutreffen. Dennoch sind mir in den bisherigen Workshops und Try-Outs auch immer wieder Angehörige kreativer Berufsgruppen begegnet, die von sich sagen, dass sie sich nur schlecht an Träume erinnern könnten. Hier hat es sich bewährt, mit Bezug auf oben genannte Studien darauf hinzuweisen, dass die intensive Beschäftigung mit Träumen im Laufe des Unterrichts erfahrungsgemäss zu deutlich mehr und intensiveren Traumerzählungen führen wird. Zudem ist aus praktischer Sicht wichtig, in jedem Falle einfach anzufangen. Wie klein und unbedeutend die Traumerinnerung auch scheinen mag, es lassen sich doch meistens ein paar erste Worte finden.

die Unterrichtseinheiten notierte ich aus der Erinnerung Beobachtungen, weswegen die folgende Zusammenfassung eher anekdotisch ist.

Im Laufe des Moduls fiel uns auf, dass es mehrere Tage gab, an denen wir interessante Übereinstimmungen oder Muster feststellen konnten, sowohl was den Inhalt der Traumerzählungen betraf als auch hinsichtlich der Atmosphäre, in der die Check-Ins stattfanden: so gab es vier Morgen, an denen bei mehreren Teilnehmenden ähnliche Motive in den Träumen auftraten. Einmal hatten vier Personen von einer Bewegungsart geträumt (Autofahren, Einradfahren, sich als Schlange bewegen, auf einem Pferd reiten), an einem anderen Morgen berichteten drei Personen, dass sie Alpträume gehabt hatten, und wenige Tage vor der Abschlusspräsentation erzählten mehrere Personen, dass sie bereits von der Aufführung geträumt hatten; an drei Morgen beschrieben die Teilnehmenden überraschend einhellig dieselbe (entweder düster-bedrückte, oder aufgeräumt-heitere) Stimmung, in der sie sich befänden, und an zwei Morgen tauchten überraschende Ähnlichkeiten in Mustern der Traumerzählungen auf (Abfolgen, geometrische Ordnungen, Konstellationen, usw.) Ausserdem schilderte ein Teilnehmer einmal einen besonders bizarren und lustigen Traum, aus dem schliesslich die Einlassszene der Abschlusspräsentation entstand.

Wir erinnern uns an Nastassja Martins Schilderungen der ewenischen Traumpraxis, wo deutlich wurde, wie Träumen und das Sprechen darüber zum Alltag gehören können. Im Modul «Ecology of Dreams» zeigte sich, wie auch das einfache, entspannte und dennoch beharrlich ritualisierte Traumerzählen im Kontext eines Schauspielunterrichts einen Zusammenhang, einen Nährboden und einen gemeinsamen Denkraum für die weitere Arbeit stiften konnte, wovon folgender Auszug aus dem Auswertungsgespräch einen Eindruck gibt:

C.: «Also ich fand ehrlich gesagt ich habs ja schon gesagt diese Check-ins mit den Traumerzählungen also absolut der Hammer.»

E.: «Müssen wir weiter machen.»

C.: «Und auch die Nightsessions da hab ich dann am Morgen danach dafür bezahlt aber die Nightsessions an sich waren auch sehr aufschlussreich auch weil ich dann wie so gemerkt hab das hängt auch sehr zusammen was man erlebt und was dann im Traum wieder vorkommt und was man dann aus dem Traum ins Erleben zurück nehmen kann also wie so ein ja es füttert sich gegenseitig die ganze Zeit und mit diesen Traumerzählungen hab ich mir zum ersten Mal weil ich sie bisher nur aufgeschrieben hab und einfach so die Bilder nur so mit Stichworten beschrieben hab weil in meinem Kopf wars ja logisch weil das Stichwort so das Bild in meinem Kopf wieder hervorgebracht und es nochmal was total anderes war das zu erzählen weil ich das Bild so erklären musste dass ihr es auch wirklich erkennen konntet weil es hätte nicht gereicht wenn ich gesagt hätte ja ich stand auf einem Segelschiff weil es ist dann so ja was für ein Segelschiff ein kleines ein grosses welche Farbe hat es und dann wirklich so zu überlegen ich war zuerst ganz hinten die Mannschaft hatte schwarze Uniformen ich hab kein Gesicht gesehen ich bin dann am Segel vorbei

geschwebt nach vorne weil das Segel war zu tief normalerweise sind ja die Segel hoch genug dass man da auch vorbeisehen kann das hat mir so noch einmal eine komplett andere Weise von Erzählen gezeigt.»
F.: «Ich werde es vermissen dass ich meinen Traum jeden Tag durch das Mikrofon erzähle. Das finde ich irgendwie sehr ich weiss nicht. Dort habe ich mich immer gut gefühlt irgendwie. Und diese Regelmässigkeit oder so, dass ich es jeden Tag machen muss dass war ja auch ja ich weiss nicht deshalb auch die Traumerzählungen beim Check-In waren für mich gut und auch zusammenträumen mit J. oder in diesen Paaren und dass ich es mir wirklich vorstelle dass ich mit J. und wo träumen werde und was passiert dann.»

E.: «Ich hatte auch das Gefühl das hat uns als Ensemble an einen ganz anderen Punkt gebracht in vielen Punkten irgendwie und auch in eine ganz andere Arbeitsweise miteinander. Schon nur irgendwie so Punkte morgens manchmal zu finden zu merken so keine Ahnung bei uns so da waren wir im Wald wo dann so du hast von nem Auftritt geträumt? ich auch ich hab auch von gesungen du auch also so was ist so das schweisst irgendwie zusammen auf ne ganz spannende Art und Weise oder auch manchmal irgendwie wenn wir dann gemerkt haben hey vier Leute von uns haben von einer Art Fortbewegung geträumt also es ist auch einfach was unglaublich Spannendes was auch so wertfrei ist das find ich glaub ich auch das Schöne es ist wirklich wertfrei das haben wir so selten in unserem Alltag dass etwas mal wertfrei ist das und das fand ich glaub ich in allem was wir so zusammen gemacht haben sei es im Wald seien es die Nightsessions einfach total schön weil es so ein wertfreier Raum ist den man geniessen kann und das man dann auch am Ende bei diesem Ensemble gemerkt hat die Zeit miteinander.»

A.: «Ich würde auch noch ganz krass hervorheben dass durch dieses ganze sich damit Beschäftigen Träumen gemeinsam und dieses was ist irgendwie drunter was läuft so unterbewusst und so dass da natürlich so Motive aus dem Text oder auch aus dem Gruppensituationen immer wieder dann im Alltag auftauchen und dass das auch so zusammenbringt dass man sagt ah ich hab ne Mail bekommen wo jetzt plötzlich «Bear in the Park» oder guck mal was für ein T-Shirt du trägst guck mal aus dem Traum der grüne Helm das natürlich uns auch mega zusammengebracht das war so wie unser Secret Club .»

E.: «Man redet auch nicht drüber also man sagt vielleicht so wir erzählen halt Träume.»

A.: «Oder wenn du mit deiner Freundin im Bett liegst und ich tauch auf einmal auf ich glaub das hat was gemacht.»

(aus dem Transkript des Auswertungsgesprächs am 8.12.2023)

Aus dieser praktischen Sicht ist also Matthew Spellbergs eingangs angesprochenem Pessimismus gegenüber dem Traumerzählen zu widersprechen. Denn wohingegen er feststellt: «In the case of the present, I suspect that the sharing of actual sleep-dreams may no longer be the method by which agency over our imaginations can be reattained.» (2020, 76), haben wir mit dem Modul «Ecology of Dreams» gezeigt, dass sich Kontexte schaffen lassen, in denen — zumindest über einen begrenzten Zeitraum und bezüglich eines spezifischen Themas, und

vielleicht auch nur im Umfeld einer Schauspielausbildung¹¹¹ – eine gewisse spielerische Handlungsmacht über unsere Fähigkeit zur Imaginationen erlangt werden kann.

Auf die Möglichkeit, Traumpraktiken indigener Völker also nicht nur, wie Spellberg, etwas wehmütig-romantisierend zu lesen, sondern einfach als pragmatisches Beispiel für eine kreative Arbeitsweise, weist der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen mit Bezug auf Traumpraktiken bei den Senoi auf Malaysia hin. Das morgendliche Traumgespräch wird zum kreativen Impulsgeber:

«Folgt man Stewart, dann geht es bei den Senoi jeden Morgen zu wie in einem Writer's Room: Man trifft sich und erzählt seine Träume und diskutiert sie; nicht um sie zu entschlüsseln oder um sie im Hinblick auf fragwürdige Ideen wie unserer geistigen Gesundheit zu diskutieren, sondern eher in künstlerischen oder schriftstellerischen Kategorien, und meistens auf die Frage, wie die Geschichte am besten weitergehen könnte. [...] Dieses kollektive Training individuellen Träumens vergesellschaftet die normalerweise als nur dem Subjekt zugänglich geltende Erfahrung. Alle sind an der Verbesserung der filmischen wie der ethischen Qualitäten der Träume beteiligt, am Unterhaltungswert natürlich auch.» (2024, 999).

Auf Techniken, tiefer in einzelne Traumerzählungen einzusteigen, gehe ich nun kurz ein.

Traumkommunikation – Weiterführende Techniken des Traumerzählens bei Ullman, Taylor und Shainberg. Traumöffnen und Textöffnen

In psychotherapeutisch und spirituell geprägten Ansätzen gibt es eine Reihe von Techniken und Strukturen für das Bearbeiten von Träumen in der Gruppe. Parallel zu den erwähnten ethnologischen Perspektiven auf das Traumerzählen bei Martin, Spellberg und auch Diederichsen, und im Unterschied zur Traumbearbeitung innerhalb der psychotherapeutischen oder -analytischen Einzelsitzung, scheint es gerade der sprecherische Austausch zwischen den hierarchisch Gleichgestellten einer Gruppe zu sein, welcher es erlaubt, Träume als persönlich bedeutsam zu erleben. Ullman und Zimmerman beschreiben dies als vermeintlichen Widerspruch:

¹¹¹ Wie aber auch in dieser Arbeit erwähnt, habe ich (Stand Frühling 2025) – neben mittlerweile vier längeren Modulen (2021, 2022, 2023 und 2024) und zwei Trainings (2021 und 2022) an der Zürcher Hochschule der Künste – auch in zwei offenen Workshops auf Stromboli (2023 und 2024), in zwei offenen Workshops in Rom (2023 und 2024) und einem Workshop an der Kunstuniversität in Helsinki (2022) das Traumsprechen praktisch und auch mit Teilnehmenden aus kunstferneren Bereichen erprobt. Erweiterungen der Methode für spezifische Zielgruppen könnten ein Desiderat dieser Arbeit sein.

«Das Paradoxe bei der Arbeit mit Träumen ist, dass der Traum, dieses Produkt unserer ganz persönlichen Innenwelt, am besten zu voller Unterstützung gebracht wird, wenn wir einen oder mehrere Menschen an ihm teilhaben lassen.» (1994, 21)

Ich stelle im Folgenden drei solcher Ansätze kurz vor, wobei es hier weniger um Einzelheiten der erwähnten Methoden geht, als darum, weitere Hinweise zu bekommen, was das Erzählen von Träumen zu einem ganz besonderen Sprechen macht, und warum es sich — wie in «Ecology of Dreams» erfahren — gut innerhalb der schauspielerspezifischen Sprechpädagogik einsetzen lässt.¹¹² Im Sinne des bereits erwähnten Kommunikationsbegriffs von Geißner (2000, 66) lassen sich all diese Ansätze unter dem Begriff der *Traumkommunikation*¹¹³ zusammenfassen: Träume werden «gemeinsam zu Sache», oder «zur gemeinsamen Sache» gemacht, wobei, wie wir sehen werden, diese «Sache» nicht als ein Objekt angenommen werden sollte, sondern vielmehr als etwas, das von allen Beteiligten auch körperlich und emotional — tentakulär — ergriffen wird, und diese zugleich ergreift.¹¹⁴

Ein häufig zitierter Vertreter der Traumarbeit in der Gruppe ist der Psychiater und Psychologe Montague Ullman. In seinem (gemeinsam mit der Schriftstellerin Nan Zimmerman verfassten) Handbuch «Mit Träumen arbeiten» stellt er fest:

«Wenn jemand sich dazu entschieden hat, mit einem Traum sich vor den anderen zu präsentieren, passiert etwas Interessantes in der Gruppe. Die Mitglieder scheinen sich bewusst zu werden, dass ihnen etwas Besonderes, ja Heikles anvertraut worden ist. Der Träumer stellt ein höchst intimes Stück seines Wesens vor sie hin. Er legt einen Teil seiner Seele bloss. Dies scheint ein besonderes Engagement in der Gruppe zu mobilisieren. Der Träumer fühlt diese unterstützende Reaktion, und das Vertrauen ist schnell aufgebaut.» (1994, 199)

Als Arbeitsform schlagen Ullman und Zimmerman einen Dreischritt vor. In der ersten Phase erzählt der Träumer den Traum. Die Gruppe achtet hier besonders auf Einschränkungen, Zögern oder Relativierungen, da diese Hinweise auf besonders heikle oder berührende Aspekte

¹¹² Die Vermutung ist — dies sei vorwegnehmend gesagt — dass gerade im körperlichen Akt des *Sprechens* mit und zu anderen ein Grund hierfür zu suchen ist. Anders gesagt: Miteinandersprechen und Träumen hängen deswegen eng miteinander zusammen, weil sie beide ein körperlicher Akt des *Verstehen-Wollens* sind. Wir werden diese Vermutung im Schluss dieses Kapitels in den Ansätzen zu einer Theorie des Traumsprechens noch ausarbeiten.

¹¹³ Im Unterschied zum nachfolgend skizzierten Ansatz von Ullmann und Zimmerman («Mit Träumen arbeiten») verstehe ich Traumkommunikation nicht als die Art und Weise, wie Träume *mit uns* kommunizieren (vgl. 1994, 67), sondern alle Formen der mündlichen Kommunikation in der Gruppe, die durch Träume veranlasst ist, und für die die nachfolgend skizzierten Methoden von Ullmann / Zimmerman, Taylor und Shainberg beispielhaft sind.

¹¹⁴ Dieses gemeinsame, durch die Traumerfahrung veranlasste *Tätigwerden* legt den Begriff der *Traumkommunikation* näher als etwa den der «Traumkonversation», den der Soziologe Jörg R. Bergmann (2000, 41 ff.) vorschlägt. Allerdings lässt Bergmann in seiner Analyse der «sozialen Konstruktion des asozialen Traums» (vgl. 50) künstlerische Möglichkeiten des sprechenden Umgangs mit dem Traum komplett ausser Acht.

des Traums geben können (ebd.).¹¹⁵ In der zweiten Phase reagieren die Gruppenmitglieder auf den Traum, indem sie sich vorstellen, sie hätten ihn selbst geträumt, und dabei aufsteigende Emotionen aussprechen (vgl. 192ff. und 213f.). Hierbei können abwegige, auf eigenen Projektionen beruhende Reaktionen ebenso vorkommen, wie solche, die den Träumer unmittelbar berühren und «ins Schwarze treffen» (vgl. 200). Die Gruppenleitung achtet darauf, dass keine Interpretationen vorgenommen werden und dass allen Details der Traumerzählung Aufmerksamkeit geschenkt wird (201). In der dritten Phase reagiert der Traumerzähler auf die Äusserungen aus der Gruppe, und kann Verbindungen seines Traums zu Lebenssituationen oder Problemen erkunden, die dann im Gespräch weiter erörtert werden (vgl. 201ff. und 210ff.). Gruppenarbeit mit Träumen wird so zur «Hebammenarbeit», indem die Gruppe den Traum «herausholt» und dem Träumer hilft, Verbindungen zu ihm herzustellen (vgl. 203). Dieses «Herausholen» – und das ist für uns besonders interessant – ist nur möglich, weil alle Beteiligten die Bilder des Traums eben nicht zuallererst analysieren oder interpretieren, sondern sich emotional auf sie einlassen, sich sprechend in ihnen bewegen und von ihnen bewegt werden. Ebenso wie der Traumerzähler aus den Bildern heraus spricht, indem er sie nacherlebt und sprechend erkundet, hören auch die Gruppenmitglieder spürend und erlebend zu. In diesem von allen Gruppenmitgliedern geteilten Erzählraum kann sich so die kreative Leistung,¹¹⁶ die der Träumer im Schlaf vollbracht hat, aktualisieren und – sowohl für den Traumerzähler, als auch für die Zuhörer:innen – Lernprozesse und Erkenntnisse ermöglichen.

Auch der Theologe und «Traumarbeiter»¹¹⁷ Jeremy Taylor weist in «Group Work with Dreams. The «Royal Road» to Meaning» (2001) auf einen Zusammenhang zwischen Träumen, Traumerzählen und kollektiver Entwicklung hin: weil Träume immer mit individueller Gesundheit und «Ganzheit» («wholeness, vgl. 196. Alle Übersetzungen O.M.) zu tun hätten und weil sich dies im Laufe der Evolution als allen Menschen gemeinsame Erfahrung sogar «wahrscheinlich in unsere DNA hingewoben» (vgl. 197) habe, sei das Teilen von Träumen in

¹¹⁵ Wir sehen hier eine Parallele zur Focusing-Methode: wie Gendlin in «Dein Körper – dein Traumdeuter» zeigt, braucht die Einstellung auf die Veränderungsmöglichkeiten, die der Traum eröffnen kann, Zeit. Gerade Momente des Zögerns, Innehaltens und Schweigens sind hier bedeutsam, weil in diesen der Kontakt zum «Felt Sense» entsteht (vgl. 2009, 23 ff.) Ullman und Zimmerman scheinen diesen Aspekt zu berücksichtigen, in dem die Gruppe angehalten wird, diesen Momenten Raum zu geben. Dass Stocken, Zögern oder ungewollte Brüche auf ein körperlich-stimmliches Veränderungspotenzial hinweisen können, und wie dies mit dem Konzept des «Traumkörpers» von Arnold Mindell verbunden werden kann, zeigen Krawczyk / Spatz in «Dreaming Voice. A Dialogue» (2021), siehe hierzu Kapitel 1.4.1.

¹¹⁶ Zur kreativen Leistung des Träumens und der Traumarbeit gehört auch, nicht nur ungewöhnliche Bilder, sondern auch seltsame Wörter – unpassende Wörter, Neuschöpfungen, Zusammensetzungen – zu erkunden und auszusprechen, vgl. 211 ff. Im Modul «Ecology of Dreams» entstand, wie schon angesprochen, aus der Traumerzählung eines Teilnehmers eine absurd-komische Einlassszene, in welcher der Satz «Skorbut an Bord!» ausgerufen wurde. Sprechpädagogisch interessant ist, dass solche direkt dem Traum entstammenden Wörter oder Sätze immer einen – auch artikulatorisch-stimmlichen – Wahrheitsvorschuss zu haben scheinen (vgl. Kapitel 1.4 dieser Arbeit) und bei aller Rätselhaftigkeit oder Absurdität besonders prägnant ausgesprochen werden. Auch auf verbaler Ebene kann Traumsprechen also eine entgrenzende Wirkung haben, siehe hierzu auch Kapitel 4.7.

¹¹⁷ Bezeichnung Taylors auf der Wikipedia-Seite: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Taylor_\(dream_worker\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Taylor_(dream_worker)).
Letzter Zugriff 22.8.2024

Gruppen so ungemein wohltuend, inspirierend und produktiv, letztlich sogar eine «spirituelle Disziplin» (vgl. 202). Ebenso wie Ullman und Zimmerman schlägt Taylor vor, die geteilten Träume körperlich-spürend zu erleben, wobei er der Formulierung: «Wenn das mein Traum wäre, dann...» (vgl. 200f.) eine besonders grosse Bedeutung einräumt. Indem die Gruppenmitglieder auf diese Weise den Traum untersuchen und sozusagen weiterträumen, können sich dann sowohl beim Traumerzähler selbst als auch bei den anderen Beteiligten «Aha-Momente» der Selbsterkenntnis (vgl. 199f.) einstellen. Ein solches «Aha» sei nicht mit einer einfachen Entschlüsselung der Bedeutung des Traums zu verwechseln, sondern kommt nach Taylor stets von «innen», ist «bewegend» und «potenziell lebensverändernd» (vgl. 202) – es handelt sich also um eine *gefühlte* Veränderung, die zudem immer mit dem Finden von *Worten* für die zuvor unaussprechliche Traumerfahrung einhergeht (199), und die dem von Gendlin (2016, 62) beschriebenen «Ah, das ist es!» entspricht, wenn sich ein «Felt Shift» einstellt.

Wir finden bei Taylor somit einen weiteren Hinweis, warum das Traumsprechen ein ganz besonderes Sprechen ist. Weil uns unser Organismus mittels Träumen darauf hinweist, dass wir uns verändern und entwickeln müssen, weil alle Beteiligten über dieses universelle, archetypische Körperwissen verfügen, und weil erst in der Gruppe dieses Wissen wirklich erschlossen werden kann, fühlt sich das Traumsprechen geradezu *gesund* an. Träumend und Träume mitteilend haben wir nach Taylor sogar Anteil an Gesundheit und Ganzheit der gesamten Biosphäre, ein Gedanke, der an die ökologische Dimension des Träumens bei den Ewigen erinnert:

«The spontaneous, repeating appearance of archetypal forms demonstrates that the health and wholeness served by the dream is not limited by the envelope of the skin of the individual dreamer but plays a role in the health and wholeness of the entire species (and, by implication, the whole biosphere [...]). The archetypal foundation of every remembered dream implicates the dreamer as a direct participant, even a co-creator, in the largest cosmic / spiritual drama» (2001, 198)

Ebenso wie Jeremy Taylors Ansatz lässt sich auch die Traumarbeit der Psychologin Catherine Shainberg («Kabbalah and the Power of Dreams. Awakening the Visionary Life», 2005) in einem grösseren Kontext transpersonaler und spiritueller Persönlichkeitsarbeit verorten, wobei ihre Methode den Ausgangspunkt nicht in der Gruppenarbeit, sondern in der individuellen Beschäftigung mit Träumen nimmt, die aber auch in Gruppen geübt werden kann. Zentral für Shainbergs Ansatz ist die Annahme, dass durch Traumarbeit eine dualistische, entweder auf (linkshemisphärischer) Logik oder (rechtshemisphärischer) Imagination beruhende Weltsicht überwunden werden kann: «when you balance consciousness and dreaming, when your two languages blend and become one, you will feel

the life force bubbling up within you» (198).¹¹⁸ Catherine Shainberg stellt einen zwölfstufigen Arbeitsweg hierzu vor, in welchem Träume und Imagination eine zentrale Rolle spielen, und der hier nicht im Einzelnen wiedergegeben werden kann. Für uns ist an dieser Stelle interessant, welche Struktur zur Erschliessung von Träumen Shainberg vorschlägt, und welche Rolle in ihrer Traumarbeit Stimme und Sprechen einnehmen. Im Kapitel 7 («Practicing Life's Quickening Exercises», 107 ff.) beschreibt sie den kabbalistischen Weg zum Verständnis von Mythen, eine an den hebräischen Buchstaben «PRDS» entlangführende Hermeneutik: mit «P» («pshat») wird der zunächst der Wortlaut selbst untersucht, mit «R» («remez») die Struktur (zum Beispiel wiederkehrende Bilder, Muster, Gegensätze), mit «D» («drash») eine offene, weiterführende Frage entwickelt, und mit «S» («sod») wird schliesslich zur Quelle des Mythos vorgedrungen, die sich in einer Art Überraschung oder Schock offenbart (vgl.109). Durch diesen Weg des Verständnisses kann eine «paradiesische» («PRDS») Einheit des Verstehens wiedererlangt und eine persönliche Transformation möglich werden. In Gruppen lässt sich dieser Verstehensweg nun auch auf Träume anwenden. In auf Shainbergs Arbeit aufbauenden Workshops wird diese Arbeit als «Dream Opening» bezeichnet.¹¹⁹ Hierbei öffnen entsprechend der obigen Schritte: *Wortlaut – Struktur – Frage – Quelle* alle Beteiligten gemeinsam den Traum einer Traumerzählerin. Da im Traumöffnen konsequent darauf geachtet wird, den Traum nicht im herkömmlichen Sinne zu interpretieren, sondern ihn Schicht für Schicht und so lange zu betrachten, bis eine «notwendige» Frage (vgl. auch 69) formuliert werden kann, erleben alle Teilnehmenden den Traum auf eine intensive Weise nach und mit.

In einer Unterrichtseinheit eher am Beginn der sechswöchigen Arbeitsphase nahmen wir uns Zeit, einen Traum zu öffnen.¹²⁰ Ein Teilnehmer erzählte einen aufwühlenden Traum. Er bestand vor allem in einem prächtigen Bild, in welchem Hirsche in einer kraftvollen Bewegung über einen Fluss sprangen. Alle Teilnehmer:innen liessen sich auf das Bild ein und erkundeten es – sie erlebten den Traum nach, was dem Traumerzähler ermöglichte, eine sehr persönliche und ihn tief bewegende Frage zu formulieren.

¹¹⁸ Wir finden diesen «holistischen» Ansatz in zahlreichen spirituell geprägten Methoden der Traumarbeit, u.a. bei Arnold Mindell, auf dessen Ansatz des «24 Stunden Träumens» wir noch zurückkommen werden. Der Vermutung, dass die angestrebte Überwindung einer Spaltung zwischen Vernunft und Gefühl in sehr vielen spirituellen Arbeitsweisen zu finden ist, diese möglicherweise sogar definiert, können wir an dieser Stelle nicht weiter nachgehen. Dabei scheinen ja gerade die Versuche, Gegensätze zu versöhnen, ihrerseits von einer dualistischen Sichtweise her zu kommen. Wir haben mit den in Kapitel 2 skizzierten phänomenologischen und philosophischen Sichtweisen auf Träume dieser Arbeit hingegen Ansätze kennengelernt, die man eher als ein prozesshaftes *Dazwischen* beschreiben könnte.

¹¹⁹ Die Regisseurin Katharina Cromme besucht seit Jahren Online-Kurse, die Catherine Shainbergs «School of Images» anbietet (vgl. <https://theschoolofimages.org/about-soi/>. Letzter Zugriff 14.10.2024). Ich selbst konnte das «Dream Opening» 2021 in einem Online-Kurs bei einer Schülerin Shainbergs kennenlernen. Im Buch «Kabbalah and the Power of Dreaming» taucht der Begriff «Dream Opening» nicht auf.

¹²⁰ Zu beachten ist allerdings, dass eine Traumöffnung viel Zeit beanspruchen kann. Es ist wichtig, ohne Zeitdruck zu arbeiten und durchaus möglich, dass die Gruppe eine Stunde oder länger mit einem einzigen Traum verbringen kann. Daher arbeiteten wir auf diese Weise auch nur mit einem einzigen Traum, was dann als Beispiel für das Textöffnen diente. Dass nicht alle Teilnehmenden einen Traum öffnen konnten, wurde von einem Studierenden im Auswertungsgespräch bedauernd angemerkt.

Die Struktur des «Dream Opening» diente im weiteren Verlauf des Moduls als Beispiel, auf analoge Weise auch die Textabschnitte aus «An das Wilde glauben» zu «öffnen», wobei wir einen Unterschied im Setting vornahmen: die Hörer:innen stehen um die ebenfalls stehende Sprecherin herum. Diese spricht ihren Text, indem sie sich – wie bei der Traumerzählung – auf alle aufkommenden Bilder und Gefühle einlässt. Die Zuhörer:innen stellen während des Sprechens Fragen in der Ich-Form, so als würden sie selbst den Text sprechen. Die Sprecherin befindet sich in einem Sprech-Raum, in den die Fragen der anderen hineinragen und sie beim Sprechen inspirieren, mitunter stören, in jedem Fall aber auf neue Gedanken bringen können. In der Auswertung beschrieben Teilnehmende aus «Ecology of Dreams» ihre Erfahrungen mit dem Traum- und Textöffnen so:

A.: «Ich würde auch noch zu dem Textöffnen sagen, oft im Schauspiel machen wir uns so schnell schon Gedanken über die Figur oder den Charakter und sind schon sehr schnell mit ok wer was ist die Figur und so aber sich auf den Text zu konzentrieren, auch Fragen an den Text zu stellen, die Figur steckt ja im Text. Also das finde ich eigentlich nen guten Ansatz da noch mal wirklich auf das geschriebene Wort zu gehen und zu sagen was steckt da eigentlich drin und dann ergibt sich schon daraus eine Figur oder etwas.»

E.: «Ich find auch dieses Kollektive total krass und spannend weil wenn ich irgendwie in den Text geöffnet habe an die Gruppe und dann kamen mir Fragen entgegen die ich mir vielleicht über den Text nie gestellt hätte. Was finde ich auch wieder total viel öffnet und viel für die Figur ermöglicht, sich mit Fragen auseinanderzusetzen die man selbst gar nicht hätte. Weil man so oft wie du sagst so ein bisschen alleine sich auch nur Gedanken macht man bereitet selbst irgendwie die W-Fragen vor und was auch immer alles aber so mal zu sagen ich öffne das mal für die Gruppe und die Gruppe fragt mich einfach mal Sachen und ich muss mich mal mit Dingen auseinandersetzen über die ich vielleicht noch gar nicht nachgedacht habe.»

(aus dem Transkript des Auswertungsgesprächs am 8.12.2023)

Nun ist das Befragen eines Textes an sich nichts Neues – die Formulierung von W-Fragen gehört, wie aus den obigen Statements ersichtlich, zum schauspielerischen Grundhandwerk. Auch dass Probeneteilnehmer:innen im Sinne eines kollektiven Texterschliessens Fragen zu einem Text formulieren, hat im Prinzip noch nichts mit Traumsprechen zu tun. Was aber durch die Kontextualisierung des Textöffnens als *gemeinsam geträumter und befragter Traum* zu geschehen scheint, ist eine starke Intensivierung des Erlebens beim Sprechen. Dies lässt sich in einer Probenweise fortsetzen, die wir als «gemeinsames Träumen» eines Textes bezeichneten. Alle Akteur:innen untersuchten abwechselnd sprechend, gemeinsam eine der zentralen Stellen von Martins Text: den Angriff des Bären (der ja auch von der Autorin «vorausgeträumt» wurde, vgl. nochmals 2022, 106). Die Aufgabe war, den Text so zu sprechen, als würden sie ihn träumen, und einander dabei Fragen zu stellen. Das Sprechen des Textes,

Träumen und Fragen verwoben sich zu einem Probenmoment, der in der anschliessenden Auswertung als äusserst intensiv beschrieben wurde. Die Gruppe erlebt sich als Resonanzraum für die Bilder des Textes, im Sprechen verweben sich Innenraum der Imagination und Aussenraum der Probe. Auch Shainberg beschreibt diese Verbindung von Innen und Aussen – die interessanterweise durch lautes *Aussprechen* geschieht:

«To bring your daytime dreaming into the world, you must learn to speak your dream insights out loud. Don't try and translate your images into a logical sequence [...] Stay with the language of <seeing> and describe it as you would describe a physical landscape. Stay close to your source.» (2005, 196)

Fassen wir zusammen: alle hier skizzierten Ansätze zur Besprechung von Träumen in Gruppen weisen Gemeinsamkeiten auf, die es ermöglichen, sie zumindest teilweise in sprechpädagogische Kontexte zu übertragen. Diese Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass in Traumkommunikation in Gruppen

keine Wertungen, Interpretationen und Analysen vorgenommen, sondern emotional und körperlich auf Bilder reagiert werden soll,
relativ einfache Formen, Abläufe oder Merksätze genügen, um die Gespräche zu strukturieren,
und der Gruppe als Resonanzraum eine besonders grosse Bedeutung dabei zugeschrieben wird, der Träumerin dabei zu helfen, ihre Träume zu verstehen.¹²¹

Traumkommunikation in der Gruppe lässt sich daher formal mit eher wenig Aufwand auf die Arbeit in einer Probe übertragen. Vor allem aber handelt es sich – um es nochmals zu sagen – *nicht* um eine Besprechung oder Erklärung von Träumen. Vielmehr haben alle Beteiligten körperlich Anteil an den Bildern des Traums, so als wäre der Traum etwas, das sich gleichsam im Raum befindet und alle Teilnehmenden umgibt.

Erinnern wir uns zum Abschluss dieses ausführlichen Tentakel-Kapitels an die bereits besprochene «Theorie vom lebendigen Körper und den Träumen» von Eugene Gendlin (2009, 155 ff.). Wie Gendlin feststellt, kann unser Körper träumend «Geschichten erzählen und komplexe Schritte hervorbringen, die nie zuvor existiert haben.» (ebd.) Anhand der skizzierten

¹²¹ Dass in allen skizzierten Ansätzen – schon aufgrund ihrer Herkunft aus Psychotherapie und spiritueller oder transpersonaler Entwicklungsarbeit – Wert darauf gelegt wird, dass die alle Teilnehmenden die Gruppe als Schutzraum erfahren, in der die geteilten Träume mit Respekt behandelt und nicht etwa nach aussen weitererzählt werden, erübrigt sich an dieser Stelle fast zu sagen. Auch im pädagogischen Kontext ist dies selbstverständlich. Es hat sich bewährt, zu Beginn eines Moduls oder Workshops eine kurze schriftliche Vereinbarung mit den Teilnehmenden zu treffen, in der sie ihr Einverständnis zu ethischen Richtlinien erklären. Die drei wesentlichen Punkte sind hier: jede:r Teilnehmende entscheidet, ob und wieviel aus einem Traum geteilt wird; alle behandeln die geteilten Träume mit Respekt und erzählen sie nicht ausserhalb der Arbeitsgruppe weiter; alle Teilnehmenden haben Datensicherheit, wenn Aufnahmen gemacht werden. Vgl. hierzu auch Ullmann / Zimmerman, 1994, 235 f.

Ansätze zur Traumkommunikation, und unserer Versuche, dies auf die Arbeit mit vorliegenden Texten zu übertragen hat sich gezeigt, dass diese durch Träume angeregten Schritte auch einen Gruppen- und Probenprozess voranbringen können. Wir haben darüber hinaus einen weiteren wichtigen Aspekt der Traumkommunikation entdeckt: Für diese Gruppenprozesse ist es nicht nur notwendig, das eigene Sprechen tentakulär in einen Erlebens- und Vorstellungsraum hineinragen zu lassen, sondern auch *tentakulär zu hören*. Tentakuläres Hören ist ein körperlich-emotional beteiligtes Hören, bei dem die entstehenden Bilder (des Traums und des Textes) miterlebt, und nicht nur von aussen beschrieben und interpretiert werden.

Warum – wir kommen wieder zu unserer Leitfrage nach dem ganz besonderen Sprechen beim Erzählen von Träumen zurück – ist das so? Warum erleben die Teilnehmenden der Traum als besonders relevanten Gesprächsanlass?

Wie der Exkurs in die Anthropologie von Nastassja Martin, sowie die Betrachtung der psychotherapeutisch und spirituell geprägten Ansätze von Ullman / Zimmerman, Taylor und



Abbildung 20: Traumkommunikation (V.13)

Shainberg deutlich gemacht hat, scheinen Träume auf besondere Weise mit dem Streben nach (auch überindividueller) Entwicklung, Ganzheit oder auch Gesundheit verbunden zu sein. Dies ist noch nicht überraschend, wir erinnern uns an dieser Stelle auch an Alfred Adlers Beschreibung vom *Schwung* des

Traums, wurde doch Träumen – von den Trauminkubationen im alten Griechenland bis zur modernen Psychotherapie – immer schon eine Bedeutung für Heilung oder Entwicklung zugesprochen. Wonach wir weiter fragen müssen ist aber, warum *Stimme und Sprechen* hierbei eine – möglicherweise unterschätzte – Rolle zukommt. Anders gefragt: warum macht es einen Unterschied, ob wir einen Traum aufschreiben oder über ihn nachdenken, oder ihn tatsächlich *sprechen und mitteilen*?

Eine Antwort liegt wie schon angedeutet möglicherweise in einer Verwandtschaft von Träumen und Sprechen, auf die wir in der Zusammenfassung des 4. Kapitels zurückkommen.

4.7 _TENTAKEL. Körperarbeit, Grenzerfahrungen, Um-Ordnungen

4.7.1 Einige theoretische Vorbemerkungen

Obwohl aus Sicht der medizinischen Traumforschung gesagt werden kann, dass wir die ganze Nacht, wenngleich in unterschiedlichen Intensitäten und Erinnerungsmöglichkeiten träumen (vgl. Zadra / Stickgold 2021, 50), es also eine *Kontinuität* des Träumens gibt; obwohl es differenzierte *Übergänge* zwischen Wachsein und Träumen gibt (wie die hypnagoge und hypnopompe Phase beim Einschlafen, bzw. «Einträumen», und Aufwachen, vgl. Ates 2023, 188ff. und 247 ff.; sowie Windt 2015, 535 ff.); und obschon aus phänomenologischer Perspektive in allen unterschiedlichen Erfahrungen von Wachen, Schlafen und verschiedenen Traumstadien zumindest eine *Kontinuität des Erlebens* festgestellt werden kann (vgl. Ates 2023, 303 ff.); und wenngleich wir auch alltagssprachlich von zahlreichen *Übergängen* sprechen können, etwa zwischen konzentrierter Wachheit und langsamem Wegdämmern bei gleichzeitigem Abdriften der Gedanken, vom langsam-gemütlichen Einschlafen oder gemächlichem Erwachen, bei dem man immer wieder zurück in die Träume gleitet – so lässt sich doch nicht verleugnen, dass uns beim Traumsprechen immer wieder auch die Problematik von *Grenzen* begegnet. Und zwar von Grenzen, die oft unüberwindlich scheinen.

Da ist zum einen die Grenze der Erinnerungsmöglichkeiten und des sprachlichen Ausdrucks, mit der wir uns in Kapitel 2 beschäftigt haben: Träume können der Sprache unerreichbar bleiben, wie intensiv das Gefühl, dass sie hinterlassen haben, auch sein mag. Doch auch beim erinnerten Traum erfahren wir die Begrenztheit unserer Sprache, wenn wir – wie Shakespeares Bottom – daran scheitern, den treffenden Ausdruck für ein Traumbild zu finden. Und schliesslich gibt es auch eine logistische Grenze bei der pädagogischen Arbeit am Traumsprechen, denn der Traum ist immer schon vorbei, wenn wir ihm uns sprechend nähern – der Traum ist kein Text, den wir mehrmals durchlesen, auf verschiedene Sprecher:innen aufteilen oder kopieren können. Er bleibt eine singuläre Abwesenheit, für die es keine Zeugen gibt.

Zugleich haben wir allerdings auch gesehen, dass dem Traum nicht nur ein eigentümlicher *Schwung* innewohnt, der zur Mitteilung treibt, sondern auch eine Kraft, Grenzen zu verschieben oder sogar aufzulösen. So schildert Nastassja Martin, wie das «mit Träumen» den Ewigen erlaubt, «in Verbindung» zu anderen Wesen treten (2022, 106), so dass sie «anderen Seelen begegnen» (2024, 151) und «physisch aus einem Alltag hinaustreten» (164). Damit dies gelingt «muss man sich zunächst in sich selbst bewegen können» (ebd.).

All dies weist darauf hin, dass Träume nicht nur dazu einladen, über sie zu sprechen oder sie zu erzählen, sondern buchstäblich *in Bewegung bringen* können. Erste pädagogische Beispiele, wie dies im Unterrichts- und Probenraum aussehen kann, habe ich bereits anhand des Embodied Partner Dream (siehe Kapitel 2.4) oder auch des bewegten Lesens, Hörens und

Tagträumens (siehe Kapitel 4.5) geschildert. Allerdings könnte man angesichts dieser Arbeitsbeispiele auch verleitet sein zu meinen, letztlich gehe es lediglich darum, Träume auf verschiedene Art zu übersetzen und darzustellen.

Wir wollen daher den Lichtkegel der Möglichkeiten erweitern und im Folgenden Arbeitsweisen skizzieren, bei denen es weniger darum geht, Träume im engeren Sinn zu erzählen, sondern die Universalität der Traumerfahrung räumlich, zeitlich, körperlich und auch sprachlich auszudehnen. Damit dies aber nicht in einen platten Analogismus führt (nach dem Motto: da alles irgendwie wie ein Traum ist, kann man auch irgendwie alles machen und einen Traum nennen) ist es wichtig, diese Arbeitsweisen begründen oder zumindest an andere Methoden anknüpfen zu können. Solche Anschlussmöglichkeiten werden wir im Bereich der medizinischen oder psychologischen Traumforschung finden, ebenso wie in spirituellen Praktiken, psychoanalytischer Literatur oder auch Schauspielmethoden.¹²²

Ein Beispiel, den Traumbegriff pädagogisch zu erweitern, finden wir bei dem Molekularbiologen und Pädagogen Mins Minssen in «Der sinnliche Stoff» (1986). Wie Minssen feststellt, kann der Traum als Muster einer *erweiterten Wahrnehmung* dienen, durch die der Erkenntnisgegenstand anders und neu entdeckt werden kann:

«Zipfel dieser [zeitverschwenderischen, erweiterten] Wahrnehmung haben die meisten gehabt. Auf Waldspaziergängen, Segeltörns, in Malkursen und Meditationen, einige verschaffen sich Stücke davon über Drogen, sozusagen mit Gewalt. [...] Da mag es sinnvoll sein, nach harmloseren Auslösern und sicherer umgrenzten Ereignissen für die Wahrnehmung zu suchen, im Alltäglichen oder besser im Allnächtlichen anzuknüpfen. Ich meine hier, nach Vorbildern den Traum zu üben.» (30)

Solch «Alltägliches» und «Allnächtliches» ist zum einen der Tagtraum, den Minssen anknüpfend an den Freud-Schüler Herbert Silberer als Erkenntnismethode empfiehlt (vgl. 33ff.), und der im Tentakel-Kapitel 4.5 beschrieben wird. Zum anderen geht es in der Tat darum (auch Minssen erwähnt ja «Segeltörns» und «Waldspaziergänge») in Bewegung zu kommen – andere Orte und Zeiten aufzusuchen, oder auch ungewohnte Arten der Körper- und Denkarbeit zu erproben, in denen der Traum geübt werden kann. Im Sinne eines Aufsatzes von Eugene Gendlin («The Responsive Order. A New Empiricism», 1997) könnte ein solcher Arbeitsansatz auch als «responsive order» verstanden werden: der zugleich be- und entgrenzenden Traumerfahrung wird träumend geantwortet. Wahrnehmende, Gegenstand

¹²² An dieser Stelle mag der Eindruck eines gewissen Eklektizismus aufscheinen: man wählt sich eben das, was irgendwie zur Arbeit zu passen scheint. Wie der Schauspielpädagoge und Lehrer der Michael-Tschechow-Methode, David Zinder in «Body – Voice – Imagination» (2002) feststellt, scheint dies aber eine Grundeigenschaft der Schauspielpädagogik zu sein: man schnappe sich «wie ein Eichhörnchen» jedwede «Nuss», vergrabe sie für später oder verspeise sie gleich. Entsprechend seien alle schauspielpädagogischen Arbeitsweisen Mischungen aus eigenen Neuschöpfungen und Übernommenem (vgl. 79).

und Erkenntnis antworten und bedingen sich gegenseitig, aus der Wahrnehmung wird Interaktion. Auf den Traum im Sinne von Gendlins «responsive order» zu antworten bedeutet somit, ihn nicht mehr als rätselhaften, abwesenden, vergangenen *Gegenstand* zu begreifen, sondern als eine *Tätigkeit*, mit der wir der Welt aktiv begegnen – wir träumen, an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten.

Träumen als eine Art der Weltbegegnung (und spiritueller Arbeit), geradezu als eine Verfasstheit der Welt, erkundet der Physiker und Psychologe Arnold Mindell¹²³ in seinem gleichnamigen Buch als «24 Stunden luzid träumen» (2010). Nach seiner (buddhistisch und taoistisch geprägten) Auffassung liegt unserer «Konsensusrealität», dem «Alltagsleben», aber auch unseren nächtlichen Träumen, dem «Traumland», etwas zugrunde, das Mindell als «Traumzeit» oder «das Träumen» bezeichnet (vgl. 26 f.). Diese «Traumzeit» ist – so wie auch die «Traumzeit» der australischen Ureinwohner – weder Vergangenheit noch Rückzugsort (vgl. hierzu auch Duerr, 1984, 191 und Reck, 2010, 672 ff.) sondern vielmehr eine zeitlos wirkende Kraft, der eigentliche Urgrund dessen, was wir als Realität bezeichnen. Hier befinden sich «vage Gefühle und Intuitionen, die kaum zu verbalisieren sind» (Mindell 2010, 27), die aber gespürt werden können. Durch die Technik des «24 Stunden luzid Träumens» können diese normalerweise schwer zugänglichen Tendenzen und Potenzialitäten wahrgenommen und auch genutzt werden. Das «Träumen» ist also sowohl Tätigkeit als auch ein hintergründig wirksames Feld subtiler Gefühle und schwer verbalisierbarer Erfahrungen, das sowohl unsere Alltagsrealität als auch unsere Träume hervorbringt. Verwandtschaften zu Mindells Konzept des «Träumens» sind uns bereits begegnet: im «Brodeln» des «Land Metaxy» bei Tokarczuk, in Petitmengins Begriff der Intuition, im dunklen, hintergründigen «Not Yet» bei Fuchs oder auch in der von Martin beschriebenen Weltauffassung der Ewenen.

Im Modul «Ecology of Dreams» verwendeten wir Mindells Begriff des «24 Stunden luzid Träumens», um die Studierenden dazu zu inspirieren, ihren Traumbegriff zu erweitern: Wir können nicht nur nachts träumen, und uns über diese Traumerfahrungen austauschen. Vielmehr liegt jeder Übung, Probe oder Aufführung, ja dem gesamten Alltag das «Träumen» zugrunde, und darauf kann in den verschiedensten Situationen und auf verschiedenste Arten Bezug genommen werden – «Träume» sollte gleichsam die gesamte Zeit des Moduls durchweben. Die nun skizzierten Arbeitsweisen sollten dieses «24 Stunden Träumen» unterstützen.

¹²³ Ein schauspiel- und stimpfpädagogischer Bezug zu Arnold Mindell findet sich im Text «Dreaming Voice. A Dialogue» (2021) von Ilona Krawczyk und Ben Spatz, siehe hierzu Kapitel 1.4.1.

4.7.2 Pragmatik der Körperarbeit, Grenzerfahrungen und Um-Ordnungen

Draussen sprechen. Outsidesessions und Rêverie

Träumen als Bewegung, Reise, Begegnung und Verwandlung wird nicht nur in der Ethnologie als Praxis indigener Kollektive (vgl. Spellberg, 2020, 74, und nochmals Martin 2024, 163 f.) oder als Erfahrung früherer Zeiten vor Rationalismus und Aufklärung (vgl. Duerr 2021, 17 ff.) beschrieben. Auch in heutiger Zeit ist uns dieser Gedanke des Träumens als Ortsveränderung nicht fremd, wenn wir etwa nach einem besonders intensiven Traum sagen, *weit weg* gewesen zu sein, wenn wir eine tagträumend-*abwesende* Person fragen, *wo* sie gerade sei, oder wenn wir ein Kind nach einem Alptraum mit Formulierungen wie «Du bist *hier*, alles ist gut» beruhigen.

In Methoden der spirituellen oder transpersonalen Traumarbeit und Visionsuche ermöglicht auch die räumliche Entfernung vom gewöhnlichen Alltag die Begegnung mit dem Anderen, intensive Träume und Visionen oder Heilung (vgl. Starhawk 1988, 45 ff., Bosnak 2007, 3 ff., 27 ff. und 89 ff., Plotkin 2005, 103 ff. und 151 ff.). Da es im normalen Unterrichtsalltag aber nicht möglich ist, für längere Zeit ausserhalb zu arbeiten oder sich gar für einen Retreat auf eine Vulkaninsel zu begeben, suchten wir für «Ecology of Dreams» nach Möglichkeiten, während der nur drei Stunden umfassenden täglichen Probenblöcke zumindest hin und wieder den Ort zu wechseln.

In einer Unterrichtseinheit zu Beginn des Moduls bat die Regisseurin Katharina Cromme die Studierenden auf eine Rêverie, einen tagträumenden Spaziergang durch die Stadt zu gehen. Hierbei sollte der Text, an dem die Studierenden arbeiteten, gleichsam zum Wegweiser werden: den Text denkend, vor sich hinsprechend oder auch zwischendurch lesend, entstehen Verknüpfungen, und wie beim Dream Opening Shainbergs können Muster sichtbar werden. Die Rêverie reichert den Text einerseits durch konkret Gesehenes (oder auch andere Sinneseindrücke) an. Darüberhinaus regt diese Arbeitsweise dazu an, immer wieder, auch ausserhalb der Probenzeiten, Eindrücke auf sich wirken zu lassen und mit der Probenarbeit oder dem Text zu verbinden.¹²⁴ Zwei Studierende beschrieben diese gesteigerte Aufmerksamkeit so:

¹²⁴ Ein Beispiel für eine Rêverie im Kontext der Stimm- und Tagtraumarbeit Kristin Linklaters findet sich in dem Dokumentarfilm «Giving Voice. La voce naturale» von Alessandro Fabrizi (2008, Minute 39-41). Man sieht, wie der Schauspieler Ken Cheeseman bei einem Spaziergang verschiedene Eindrücke der Landschaft Strombolis (ein Haus, einen Kaktus, den Vulkan) auf sich wirken lässt, dabei einen Text (aus Ovids «Metamorphosen») probt und immer wieder innehält, um Eindrücke, Text und Imagination miteinander zu verknüpfen. Darauf, wie Imagination, Körpergefühl und auch fühlendes Erleben der landschaftlichen Umgebung eigentlich dem Sprechen zugrundeliegen weist David Abram in «The Spell of the Sensuous» (2017) hin, u.a. in seinen Überlegungen zu einer «Ecology of Language» (77 ff.). Zu einer bewusstseinshistorischen Perspektive auf die Rêverie als «spontanes Divinieren» vgl. ausserdem Jaynes (1976, 235).

T.: «Ich war gestern im Alnatura und dann war da so ein Beeren-Apfelsaft-Pack mit so nem Bär und der hiess dann auch so Bären-Most oder so, das sind immer so Momente wo man so ach witzig den hätt ich auch am liebsten heute so mitgebracht aber der war wahnsinnig teuer aber ja also so was find ich auch. Und generell dieses Traumerzählen ich finde auch dass das so zusammenschweisst weil es ja auch so was Super-Intimes ist. Also ich so das Gefühl dass ich von euch allen so eine Vorstellung davon hab wie ihr träumt und das ist ja irgendwie ja das find ich was total Intimes und natürlich das Interessante ist ja auch es sind ja trotzdem immer nur meine Bilder von euren Träumen ihr habt ja ganz anders geträumt trotzdem ist es irgendwie so was Verbindendes das ist schon ja schon spannend.»

C.: «ich fand auch die Muster einfach so Muster das Thema an sich hab ich jetzt noch mal komplett neu kennengelernt auch diese Traumspaziergänge die wir gemacht haben weil ich so war ok ich stell mir jetzt ne Frage und ich guck mal ob ich ein Muster entdeck und dann wie so losgelaufen bin und dann einfach so ein Muster nach dem anderen erkannt habe und wie so die Frage die ich mir da gestellt habe dann am Schluss sich so wie beantwortet hat weil ich halt wirklich so an Sachen vorbeigekommen bin die wirklich so dieser Antwort entgegengegangen sind. Diese ewige Zwei die ich auf diesen Spaziergängen gesehen hab, dass ich erst zweimal durch diese Gasse gelaufen bin dass ich dann dieses Set-Management gesehen hab mit der eigentlich meine Schauspielausbildung-Karriere angefangen hat dass ich diese Gasse durch die gelaufen bin das war die zweite Gasse durch die ich gelaufen bin dass ich dann auf diesem Hof oben den ersten Wagen gesehen hab von diesem Set-Management und unten an der Strasse den zweiten dass ich dann zum Kunsthause gekommen bin zur Winkelwiese und ich war so ah stimmt ich war erst zwei Mal hier. Oder dreimal. Also das ist schon was Krasses.»

T.: «Ja und es schärft irgendwie die Aufmerksamkeit für so was finde ich»

(aus dem Transkript des Auswertungsgesprächs am 8.12.2023)

Eine weitere Erfahrung des Träumens ausserhalb des gewohnten Probenraums bot uns eine «Outside-Session», zu der wir uns in einem Wald am Stadtrand trafen. Ums Lagerfeuer teilten



Abbildung 21: Outside-Session (V.14)

wir Träume und sprachen Texte aus «An das Wilde glauben» (Video 14). Diese Outside-Session als ein weiteres Experiment des «24 Stunden Träumens» wurde von den Studierenden sehr geschätzt. Dabei mag sicherlich die Abwechslung vom Unterrichtsalltag eine Rolle spielen. Darüber hinaus

scheint es eine intuitive Verbindung der Themen *Traum* und *Erde* zu geben, die nicht nur darin besteht, dass uns Träume, wie bereits angesprochen, auf eine gewisse Weise reisen lassen und an unbekannte Orte führen. Nach Auffassung des Psychoanalytikers James Hillman («The Dream and the Underworld», 1979), gehören die Träume, wie unser ganzes Seelenleben, zur Tiefe, zum Hades, zur Welt der Toten – zum «chthonischen» Aspekt der Erde (vgl. 35 ff.). Wer träumt, begibt sich in die Unterwelt, die unserem Wachleben in jeder Hinsicht diametral entgegensteht. Daher wird es dem Wesen der Träume nicht gerecht, von ihnen Transformation oder Entwicklung zu erhoffen. Träume können nicht übersetzt oder erklärt werden, und trotzdem ist es für das Seelenleben unerlässlich, träumend der Unterwelt, die letztlich die Psyche selbst ist, zu begegnen:

«underworld is the mythological style of describing a psychological cosmos. Put it more bluntly: underworld is psyche. [...] To know the psyche at its basic depths, for a true depth psychology, one must go to the underworld. » (46)

Wer den Kontakt mit der Unterwelt verlernt oder vermeidet, verliert schliesslich auch im psychischen Sinn an *Tiefe*. Diese Tiefe besteht nach Hillman – im Gegensatz zur Auffassung vieler anderer psychoanalytischer und auch spiritueller Methoden der Traumarbeit – nicht in einer Ganzheitserfahrung (wie etwa in den skizzierten Ansätzen von Taylor oder Shainberg), sondern gerade darin, dass wir unsere Pluralität und Vielgestaltigkeit anerkennen, ohne diese auflösen zu wollen:

«I think too, that the underworld teaches us to abandon our hopes for achieving unification of personality by means of the dream. The underworld spirits are plural. [...] Dreams show us to be plural and that each of the forms that figure there are the «full man himself», full potentials of behavior. Only by falling apart into the multiple figures do we extend consciousness to embrace and contain its psychopathic potentials.» (41)

Hier klingt freilich das Verwandlungspotential des Schauspiels an, was sich auch der gemeinsamen Wurzel von gr. *skia* (Schatten) und *skéné* (Szene) zeigt (vgl. 54 und 190 f.): Theater ist, wie Träumen, für Hillman eine Form, der Unterwelt – unserer Psyche – zu begegnen.¹²⁵

¹²⁵ Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, wie viele renommierte Ansätze der Schauspiel-, speziell auch der Stimmarbeit, abseits der grossen Städte, auf dem Land entwickelt wurden oder dort teilweise heute noch praktiziert werden: so etwa die Roy-Hart-Methode in dem abgelegenen Weiler Malérargues in den Cevennen, die Linklater-Arbeit in Workshops in den Wäldern von Massachussetts, auf Stromboli oder im Kurszentrum auf den Orkney-Inseln (das allerdings gegenwärtig nicht in Betrieb ist), die Methode von Jurij Vasiljew im tschechischen Trstěnice oder auch die Schauspielarbeit von Eugenio Barba in der dänischen Kleinstadt Holstebro. Wie Camilleri (2019, 53 f.) aufzeigt, mag die Bevorzugung ländlicher Orte für die Entwicklung von Schauspielmethoden zwar auch ökonomische Gründe haben, wir können an dieser Stelle allerdings auch spekulieren, ob die Nähe zu naturbelassenen Landschaften es erleichtert, psychologische Tiefen im Sinne Hillmans zu erforschen.

Nachts sprechen. Inkubation und Nachtgespräch

Eine häufige Schwierigkeit (oder Grenze) in der Traumerinnerung ist bekanntermassen zeitlicher Natur. Die Traumerinnerung ist unmittelbar beim Aufwachen noch frisch, und verblasst in der Regel recht schnell – daher sind (neben der Traumaufzeichnung mittels Traumtagebüchern) nächtliche Weckungen und anschliessende Interview im Schlaflabor eine der etablierten Methoden der empirischen Traumforschung (vgl. z.B. Ates, 2023, 170 und Schredl, 2008, 23). In der pädagogischen Arbeit am Traumsprechen in Workshops nutze ich regelmässig auch nächtliche Traumgespräche per Videokonferenz. Hierzu werden – nach der Übereinkunft, dass die Teilnahme freiwillig ist¹²⁶ – in der Gruppe Zeiten vereinbart (in unserer Praxis: 22.00 Uhr, 3.00 Uhr und 7.00 Uhr), zu denen sich alle Interessierten online treffen, um, so nah am Aufwachen wie möglich, Traumerlebnisse zu berichten. Dies lässt sich gut mit Experimenten zur Trauminkubation verbinden. Trauminkubationen sind als Heilmethode bereits aus dem antiken Griechenland bekannt (vgl. z.B. Gehring 2008, 30; Weber 2018, 203 und Zadra / Stickgold 2021, 186 ff.). Im Wesentlichen besteht die Trauminkubation darin, sich vor dem Einschlafen eine Frage oder ein Thema vorzunehmen, um dann darüber zu träumen. Auch wenn die zahlreichen populären Beispiele über bedeutende wissenschaftliche oder künstlerische Erkenntnisse im Traum, wie die Entdeckung des Benzolrings durch August Kekulé, die Struktur für ein Periodensystem der chemischen Elemente durch Dimitri Mendelejew oder die Inspiration für den Song «Yesterday» durch Paul McCartney, mit Vorsicht zu geniessen sind, oder zumindest nicht davon ausgegangen werden kann, dass sich Probleme einfach so «im Schlaf» lösen lassen (vgl. Zadra / Stickgold 2021, 177 ff.), kann Trauminkubation laut Zadra / Stickgold zumindest dazu beitragen, die Kreativität anzuregen:

«There may be a lack of controlled scientific experiments to support these techniques, but there is a wealth of descriptive reports of insights attributed to dream incubation. These, combined with what we know about the impact of sleep and dreams on learning, memory evolution, and the exploration of associative memories, lead us to recommend this absolutely free, time-effective, and harmless way of harnessing dream creativity. Dream incubation may even help you discover solutions to your real-life problems.»

(ebd.)

¹²⁶ An dieser Stelle muss nochmals betont werden, wie wichtig die ethische Absicherung für die pädagogische Arbeit am Sprechen und Träumen ist. Neben der Freiwilligkeit der Teilnahme wird auch vereinbart, dass die Kamera ausgeschaltet bleiben darf, und dass die nächtlichen Videokonferenzen nur stattfinden, wenn mindestens zwei Personen aus dem Teilnehmer:innenkreis teilnehmen. In der Praxis waren aber immer fast alle Teilnehmenden sehr interessiert, diese Form der Traumgespräche zu erproben.

Auch in «Ecology of Dreams» fanden wir durch Trauminkubation und Nachtgespräch keine Lösungen für Probleme (etwa hinsichtlich der zu planenden Aufführung oder des Textes).¹²⁷ Gleichwohl wurde diese Arbeitsweise im Sinne des «24 Stunden Träumens» als sehr anregend und den Prozess unterstützend beschrieben:

C.: «Und auch die Nightsessions da hab ich dann am Morgen danach dafür bezahlt aber die Nightsessions an sich waren auch sehr aufschlussreich auch weil ich dann wie so gemerkt hab das hängt auch sehr zusammen was man erlebt und was dann im Traum wieder vorkommt und was man dann aus dem Traum ins Erleben zurück nehmen kann also wie so ein ja es füttert sich gegenseitig die ganze Zeit»

(aus dem Transkript des Auswertungsgesprächs am 8.12.2023)

Unterstützende Körperarbeit. Rangeln, Tragen, Kämpfen. Vogelschwärme

Traumsprechen im Kontext der Schauspielausbildung, muss, wie schon unter 4.4 und 4.5 beschrieben, auch Bewegungs- und Körperarbeit beinhalten, denn die durch Träume angeregte Imagination muss in körperliches, bewegtes und bewegendes Bühnengeschehen umgesetzt werden. Daher ist es wichtig, Träume nicht nur in grosser Entspannung und Ruhe zu erzählen, sondern körperliche Arbeitsweisen zu finden, die das Traumsprechen unterstützen. Allerdings stellt sich hier die Frage, wie aus der unendlichen Fülle schauspielerischer Bewegungsarbeit ausgewählt werden soll, ja, wonach überhaupt gesucht wird.

Wenn Träume, wie einleitend festgestellt, auch mit der Veränderung von Körpergrenzen zu tun haben, und wenn sich dies im Traumsprechen fortsetzt, oder vielmehr, gerade *durch das Sprechen* verwirklicht (worauf wir im Abschluss des Kapitels noch genauer eingehen), dann liegt es nahe, die Körperarbeit um dieses Thema der Körpergrenzen herum zu gestalten. Anregungen hierzu fanden wir in unserer Textvorlage selbst, in Nastassja Martins «An das Wilde glauben».

So inspirierte uns die Traumscene, in der die Autorin die Begegnung mit dem Bären vorwegnimmt – «Der Körper des Bären und meiner sind miteinander verschlungen, meine Haut verschmilzt mit seinem dicken Fell.» (2022, 106) – zu einer von uns als «Rangeln,

¹²⁷ In einem früheren (und nur zweiwöchigen) Try-Out-Modul zu «Sprechen und Träumen» im Frühlingsemester 2022 stellten wir uns zum Ende die Frage, ob wir die Modulpräsentation in einer «offenen» (d.h. eher improvisatorischen) oder «geschlossenen» (d.h. stärker festgelegten) Form durchführen wollten. Nachdem wir uns im Unterricht nicht einigen konnten, inkubierte ich abends vor dem Einschlafen diese Frage. Ich träumte, dass eine der Teilnehmerinnen ihre Haare jetzt «offen» trüge, und dadurch «ein ganz neuer Mensch» sei, sowie von einem besonderen «Seifenstück» in einem viereckigen Kästchen. Am nächsten Tag berichtete ich in der Gruppe von diesem Traum und wir entschieden uns für die «offene», improvisatorische Aufführungsform, bei der das Publikum im Viereck um die Spieler:innen verteilt sass. – Die Anekdote mag deutlich machen, dass Trauminkubationen nicht unbedingt eine Lösung liefern (auch lässt sich ja nicht ermitteln, ob die «offene» Aufführungsform nun wirklich besser war), aber künstlerische oder pädagogische Entscheidungen mit starken Bildern unterstützen können.

Tragen, Kämpfen» bezeichneten Bewegungsarbeit und -improvisation, die wir im Laufe der Proben miteinander entwickelten und die auch ein Element der Abschlussperformance bildete. Aufbauend auf Grundlagen der Kontaktimprovisation geht es beim «Rangeln, Tragen, Kämpfen» im Wesentlichen darum, mit einer Partnerin oder einem Partner in ständiger Bewegung zu sein, und dabei den Körperkontakt schrittweise zu intensivieren, beginnend mit einer einfachen gegenseitigen Berührung an Handrücken, Arm oder Rücken, über das Gleiten- oder Rollenlassen des Kontaktpunktes über den ganzen Körper bis hin zum Abgeben bzw. Tragen des Körpergewichts. Unterstützt von Musik entstanden so längere Improvisationen, die zugleich kämpferisch und spielerisch wirkten. Kurze Sequenzen des «Rangeln, Tragen, Kämpfens» setzten wir später – kombiniert mit der (im Folgenden genauer beschriebenen) «Reverse-Technik» – als szenische Umsetzung des Kampfs mit dem Bären (oder dem Traum davon) in der Aufführung ein.

Zugleich versinnbildlicht «Rangeln, Tragen, Kämpfen» etwas, das wir in Anlehnung an James Hillman als das *Gewicht* der Träume beschreiben können. Etwas, das uns *wichtig* ist, kann uns bekanntermassen beschweren oder erleichtern, es kann uns wie eine Last auf den Schultern liegen, oder wie ein Stein vom Herzen fallen. Wir erfahren es als *Ge-Wicht*. Wie bereits angesprochen sind nach Hillman «Unterwelt» und «Psyche» eigentlich dasselbe (1979, 46). Daher sind unser Seelenleben und unsere Träume überhaupt körperlich erfahrbar und jedwede tiefgehende Auseinandersetzung mit der Psyche muss schliesslich als etwas Materielles («matter»), als gewichtig, erfahren werden, denn nur dann können wir spüren, ob uns etwas *wichtig* («to matter») ist:

«We want [...] worked souls, in contact with whom we get a sense of what matters. [...] Whatever we work on begins to matter to us. Work makes matter, and psychic work makes the psyche matter.» (136).¹²⁸

Eine Szene aus «An das Wilde glauben» mag helfen, sich dieser Vorstellung zu nähern. Nastassja Martin erzählt, wie sie nach der körperlichen Genesung vom Angriff des Bären wieder zurück nach Kamtschatka reist, um das Trauma zu verarbeiten. Auch wenn ihr die

¹²⁸ Aus der Embodiment-Forschung sind zahlreiche Zusammenhänge und Wechselspiele zwischen Gedanken, inneren Bildern und körperlichen Zuständen, Empfindungen oder Bewegungen bekannt (vgl. z.B. Storch / Cantieni / Hüther / Tschacher 2015, 40 ff.), die in der Schauspiel- oder Tanzpädagogik freilich schon seit langem genutzt werden (siehe z.B. Kemp 2012, Minton / Faber 2016). In Janet Sonenbergs Methode «Dreamwork for Actors» (2003), die in der Einleitung zum Forschungsstand skizziert wurde, werden Imaginationen (aus Nachträumen und aus Imaginationen einer Szene bei Tag) in einem aufwändigen Prozess durch gezielte Fragen des Coaches mit Körperempfindungen verbunden. Hingegen sind die hier geschilderten Übungen zwar unspezifischer (weil nicht individuell an einer Rolle gearbeitet wird), zugleich aber sehr gut in kurzer Zeit anwendbar. Zudem überlassen sie das Finden von Bezügen und Verbindungen eher den Spieler:innen selbst. Auch im Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice» im Herbst 2024 nutzten die Schauspielerin und Fitnesstrainerin Anna Hofmann und ich ausgiebige Körperarbeit, um mit den Spieler:innen körperliche Grenzen zu erkunden und so die entgrenzende Traumerfahrung zu unterstützen; siehe hierzu das folgende Kapitel.

Grenzerfahrung («Liminalität», 2022, 100) des Erlebnisses bewusst ist, erlebt sie eine Blockade. In diesem fast sprachlosen Zustand begegnet sie dem ewenischen Gefährten Iwan:

«Eine Hand auf meiner Schulter. Geht es? Es geht. Iwan setzt sich neben mich in den Schnee, holt eine Zigarette hervor, zündet sie an, willst du eine? Warum nicht. Wir rauchen schweigend. Woran dachtest du? Ich schliesse die Augen, ich bringe keine zwei zusammenhängenden Worte heraus, während es doch seit vorhin in mir brodelt. Und dann plötzlich stürzt es über mich herein. Ich senke den Kopf, verstecke mein Gesicht zwischen den Knien, Tränen laufen mir über die Wangen, bald ist es ein strömender Sturzbach. Ich spüre das Krachen meiner Knochen, das Brechen meiner Zähne, den sich lockernden Biss des Kiefers und dann es ist unerträglich, erfüllt der Geschmack des Blutes meinen Mund. Arrrrggggg, ich schluchze und stöhne. Iwan seufzt, legt seinen linken Arm um meine Schulter. [...] Siehst du ihn wieder?, fragt er. Ja, alles. Die ganze Szene, in Endlosschleife.» (100f.)

Die emotionale Erstarrung löst sich erst, als sie Iwans Hand auf ihrer Schulter spürt – wie in einer Umkehrung des Bären-Traums bringt das Gewicht eines anderen Körpers verfestigte Erinnerungen, Emotionen und Sprache wieder in Bewegung.

Eine weitere Methode, die wir in «Ecology of Dreams» vor allem für Warm-Ups verwendeten, geht den umgekehrten Weg, indem sie Imagination in Bewegung umsetzt. Hierbei wird mit der Vorstellung gearbeitet, dass sich Musik – die im Stehen und mit geschlossenen Augen gehört wird – in einen Vogelschwarm verwandelt, der durch die als transparent und durchlässig angenommen Körpergrenzen ins Innere des Körpers fliegt. Es gilt nun, die Bewegungen der Vögel im Körper lebhaft zu imaginieren und sich dadurch in Bewegung versetzen zu lassen.¹²⁹ Die Übung «Vogelschwärme» verbindet somit Zuhören, Imagination und Bewegung zu einem Training der Durchlässigkeit. Zugleich ist sie eine weitere Form aktiven Tagträumens und bereitet die Spieler:innen darauf vor, schliesslich auch die Bilder eines Traums als Auslöser von Bewegung zu erforschen. So wurde die Übung «Vogelschwärme» für uns eine einfache und häufig wiederholte Trainingsmöglichkeit, uns dem bedeutungsvollen und begegnenden «mit Träumen» anzunähern, verlangt es doch, sich «in sich selbst bewegen [zu] können (sich in einen mentalen Zustand [zu] versetzen, der es erlaubt, sich der der Alterität zu öffnen)» (vgl. nochmals Martin 2024, 163 f.).

Aus methodischer Perspektive ist nochmals wichtig anzumerken, dass die hier (sowie die unter 4.4 und 5.5 geschilderten Ansätze zu Körperarbeit, Sound and Movement und

¹²⁹ Diese Übung geht auf den italienischen Schauspieler, Schauspielpädagogen, Autor und Regisseur Dominique di Fazio zurück. Hinweise und Anleitungen dazu verdanke ich meinem früheren Kollegen, dem Regisseur und Schauspiellehrer Mani Wintsch, sowie der Regisseurin Loredana Scaramella, Teilnehmerin des Rom-Workshops im Dezember 2024.

Aktivem Tagträumen) einen weiteren Nutzen haben, der nicht nur in ihrer Nähe zum Traumsprechen besteht, sondern auf energetischer Ebene liegt. Die Arbeit mit Träumen kann schliesslich dazu verleiten, körperlich passiv zu werden, abzudriften oder sich in Gesprächen über Fantasien und Träume zu verlieren, was es erschweren kann, für Proben oder Performances die nötige körperliche Energie aufzubringen. Aktive Bewegungsarbeit zur Verbindung von Imagination, Körper und Stimme erleichtern es, das Traumsprechen bühlenwirksam werden zu lassen, was auch die Studierenden schätzten:

A.: «Ich würde den Text nochmal hervorheben. Ich find das generell einfach wichtig, ne spannende Textgrundlage, das macht für mich schon viel aus. Und dann dieses Wechselspiel aus, ja das ist ja so ein bisschen so ein Ding, hier an der Uni, manchmal wird das so aufgeteilt, man hat mal so experimentelle Module, wo man mal so guckt, und das läuft so vor sich hin, und die haben dann ihre eigene Qualität auch, aber man fragt sich so am Ende, ok, aber was habe ich so gemacht richtig, und dann gibt's so Module, wo man ballert, rausballert, richtig reinhaut, und dann aber sich fragt ok wo hab ich da meinen Horizont wirklich erweitert. Und das fand ich hier ein schönes Wechselspiel, dass es sich, also dass so starke Brüche gab, von ok, wir reden fast die ganze Stunde und gucken wo's uns hinführt und dann schwitzen wir aber auch die ganze Stunde und kriegen richtig krassen stimmlich-sprecherischen Input.»

(aus dem Transkript des Auswertungsgesprächs am 8.12.2023)

Um-Ordnungen: Reverse-Technik. Wörterlisten

Wenn wir uns einer Traumerfahrung nähern, geschieht dies immer in gewissem Sinne rückwärts, in der Erinnerung. Um dann den Traum sprechend zu vergegenwärtigen, müssen wir aber logischerweise wieder vorwärts vorgehen. Zugleich kann — wie Ates in seinen Betrachtungen zur Zeitlichkeit des Traums (2023, 316 ff.) ausgiebig aufzeigt — der Traum seinerseits von Brüchen oder Sprüngen gekennzeichnet sein, von zahlreichen Diskontinuitäten. Ja, dieses «Zerstückerl-Sein» (vgl. 321) ist geradezu ein Kennzeichen der zeitlichen Traumerfahrung. Daher sind auch viele Traumerzählungen durch eine eigenartig mühelose, lakonische Nicht-Dramaturgie gekennzeichnet — sie haben eben keinen Spannungsbogen, keine Steigerung und kein schlüssiges Ende, sondern können unvermittelt von einem Schauplatz zum nächsten springen und abrupt abbrechen, Bildeindrücke werden montiert und collagiert (vgl. Mathys 2011, 29). Dass der diskontinuierlichen Traumerfahrung sprechend keine Spannung oder sinnvolle Folgerichtigkeit verliehen werden *kann*, ihr aber in einer «naiven Feierlichkeit» (ebd.) dennoch eine *Kontinuität* gegeben wird, ist einer der wesentlichen Unterschiede zwischen der Erzählung von einer Begebenheit des Wachlebens und der von einer Traumerfahrung.

In das Sprechen vergegenwärtigt, scheint das, was in der Zeitlichkeit des Traums in einem «unendlichen Möglichkeitsraum» (Ates, 2023, 375) ganz fraglos (vgl. 379) gegeben war, mit all seinen Sprüngen, Brüchen und Ungereimtheiten, angesichts der zeitlichen Alltagslogik plötzlich prekär und fragil zu werden. Anders gesagt: das, was ich im Traum überhaupt nicht als Sprung, Bruch oder Ungereimtheit erlebe, wird mir erst sprechend als Sprung, Bruch oder Ungereimtheit bewusst. Traumsprechen rückt also das, von dem gesprochen wird, gleichsam in einer Vertikalbewegung vom horizontal-zeitlichen Vorwärtsgehen des Sprechens ab. Um dies an einem eigenen Traumbispiel kurz zu verdeutlichen:

«Ich befinde mich in einem Flughafen, und sehe dort auf einer Bank drei Studierende sitzen (von denen ich weiss, dass ich sie kenne, auch wenn ich sie keinen bekannten Personen zuordnen kann). Ich sehe, dass ein paar Meter vor ihnen ihr Gepäck, zu dem auch Musikinstrumente gehören, auf dem Boden aufgehäuft ist, und ich komme ins Gespräch mit ihnen. Ich versuche, über die Tatsache, dass sie sehr müde aussehen, Witze zu machen und bemerke, dass dies bei ihnen aber nicht ankommt.»

(Traumprotokoll vom 4. August 2024)

Würde ich nun eine ähnliche Begebenheit aus dem Wachleben erzählen — eine Begegnung am Flughafen, ein missglücktes Gespräch — so wäre doch diese Erzählung von Anfang an in ein bekanntes Muster (wie man eben Leute vom Flughafen abholt, oder auch, wie es ist, zufälligerweise Bekannte zu treffen oder sich zu blamieren) eingebettet. Man könnte sagen, das Sprechen wird stärker entlang eines horizontalen Zeitstrahls zwischen Erwartung und Erinnerung organisiert. Diese aus dem Wachleben bekannten Muster greifen aber bei obigem Traumbispiel nicht — sonst könnte ich beim Erzählen etwa beginnen mit: «Stell dir vor, was mir passiert ist, als ich XY vom Flughafen abholen wollte...» und dergleichen, und schon wäre die Erzählung in einer bekannten, horizontalen Spur: gleich wird eine überraschende Begegnung kommen, ein besonderes Ereignis, und so weiter. Da dieses Einspuren beim Traum nicht funktioniert, bin ich beim Erzählen stärker dazu aufgefordert, das Wiedererkennen von Bekanntem zu benennen, denn jedes noch so kleine Detail ist eben nicht erwartet, sondern prekär und fragil. So ist die Tatsache, dass der Gepäckhaufen mitten auf dem Weg und ein Stück entfernt vor Studierenden liegt, eben kein Grund, mich etwa, so wie ich das im Wachleben tun würde, über ihre Unvorsichtigkeit zu wundern oder ihre Nachlässigkeit zu ärgern, und deswegen kann ich dies bei der Traumerzählung ja auch nicht kommentieren (es sei denn, ich hätte wiederum geträumt, dass ich mich darüber wunderte oder ärgerte). Das Gepäck liegt *einfach so* da, und dass es einfach so da liegt, wird mir im Sprechen bewusst und fremd zugleich: gerade die Tatsache, dass ich es im Traum einfach so und fraglos hinnehme, fühlt sich beim Erzählen plötzlich seltsam an. Ebenso verhält es sich mit dem Erkennen der Personen: ich weiss zugleich ganz sicher, dass die Personen, die ich treffe, Studierende sind,

die ich kenne, ich kann aber nicht sagen, um wen es sich handelt. Beim Erzählen des Traums bin ich mir dieser eigenartigen Gleichzeitigkeit — dass es möglich ist, jemanden zugleich zu erkennen und nicht zu kennen — bewusst, ohne dass ich diesen Widerspruch zunächst auflösen könnte.¹³⁰

Dies bedeutet, dass ich bei der Traumerzählung, um im Bild zu bleiben, ständig gewahr bin, nicht in der Spur des Erwartbaren zu sein, sondern mir — gleichsam vertikal — Einordnungen oder Bezüge zum Wachleben bewusstwerden. Es gibt also beim Traumsprechen eine *Distanz*, die sich zwischen der Fremdheit des Traumereignisses und meinen aktuellen sprecherischen Möglichkeiten ergibt — und auch diese Distanz ist es ja, die das Traumsprechen so besonders macht, weil sie sprechend sich immer neu vergegenwärtigt und nie aufzulösen ist.¹³¹

Diese Distanz lässt sich nun ühend und spielerisch erkunden, und zwar als Übung in einer Probe, aber auch als ein Darstellungsmittel auf der Bühne.¹³²

Da Nastassja Martins Text «An das Wilde glauben» als eine zweifache Rückwärtsbewegung strukturiert ist,¹³³ lag es nahe, mit Rückwärtsbewegungen zu arbeiten. Dies erkundeten wir zuerst auf körperlicher Ebene: jede:r Studierende:r entwickelte eine kurze Bewegungsfolge und nahm die Anweisungen, wie diese Folge auszuführen sei, auf. Anhand der Tonaufnahme lernten nun alle voneinander die Bewegungen und setzten sie zu einer choreographischen Abfolge zusammen — die anschliessend rückwärts erlernt und ausgeführt wurde. Entsprechend der vertikalen Dimension des Traumsprechens konnte also auf der Bewegungsebene geübt werden, auf etwas zurückzugreifen, das zugleich bekannt und fremd erscheint.

Auf dieser Erfahrung aufbauend setzten wir Rückwärtsbewegungen — von uns in Anlehnung an Shainberg Reverse-Technik¹³⁴ genannt — auch improvisatorisch ein. In einem

¹³⁰ Dies ist eine häufige Traumerfahrung: das gleichzeitige Kennen (oder Wiedererkennen) von Personen, die aber doch nicht benannt werden können. Mit Hilfe des «Felt Sense» wäre es nun möglich, die gefühlte Bedeutung, die diese Personen aufrufen, sprechend und spürend weiter zu erkunden, und vielleicht zu einer Lösung gelangen — es handelt sich um den und den — oder, was wahrscheinlicher ist, herauszufinden, dass es gar nicht um eine bestimmte Person geht, sondern dass die gefühlte Bedeutung auf etwas ganz anderes verweist.

¹³¹ In diesem Sinne lässt sich auch der unbeabsichtigte stimmliche Bruch («crack», vgl. 142), den Ilona Krwaczyk und Ben Spatz in «Dreaming Voice: A dialogue» (2021, 140 ff.) beschreiben, als ein Sich-Zeigen und unmittelbares Erfahren der vertikalen Distanz zwischen zurückliegender Traum-Zeitlichkeit und aktueller Sprech-Zeit deuten. Aus der psychoanalytischen Perspektive weist Mathys darauf hin, dass in der «verantwortungslosen, «naiven» Distanzierung vom eigenen Traumgeschehen» auch «kommunikative Möglichkeiten» eröffnet (vgl. 2011, 114).

¹³² Wie Ates in seiner phänomenologischen Betrachtung deutlich macht, liegt ja auch dem Erleben der Zeitlichkeit im Traum eine «reine Gegenwart als grundlegendste Schicht oneirischer Präsenz» (2023, 379) zugrunde.

¹³³ Einerseits innerhalb der Erzählung, durch das Zurückgehen an den Ort des Traumas, und auf der Erzählebene selbst, indem sie, wie schon angesprochen, am Ende des Textes den Beginn des Erzählens markiert, und dabei auf eine überzeitliche Ebene verweist: «Es ist Zeit. Ich beginne zu schreiben. » (2022, 137) lauten die letzten beiden Sätze von «An das Wilde glauben».

¹³⁴ In der Traumarbeit Catherine Shainbergs ist das «Reversing» (vgl. 2005, 81 ff.) eine der zentralen Arbeitsweisen. Dies reicht vom mentalen Rückwärts-Ablaufen-Lassen des Tages als Technik, die das Einschlafen erleichtern und die Traumerinnerung verbessern soll (vgl. auch Schredl, 13 f.), bis hin zur fortgeschrittenen Fähigkeit, im Wachleben Situationen gleichsam umzukehren, in man sich beispielsweise vorstellt, sich selbst durch die Augen einer anderen Person zu sehen. Eine weitere Inspiration für Rückwärtsbewegungen fanden wir in der bekannten Traumscene in David Lynchs und Mark Frosts Serie «Twin Peaks», deren bizarrer Effekt unter anderem durch das

Moment der Aufführung hatten die Spieler:innen die Aufgabe, ein vorheriges «Rangeln, Tragen, Kämpfen» rückwärts laufen zu lassen – auf der Darstellungsebene ein Ausdruck der Flashbacks der Erzählerin, aus Sicht der Studierenden auch ein Moment, durch den sich etwas Träumerisches auf körperlicher und auch mentaler Ebene verwirklichte:

E.: «Ich find irgendwie spannend das ich hab nämlich das Gefühl dass alles was wir bearbeiten oder vor allem was so aus nem Moment entstehen kann träumerisch werden kann aber genau so auch das Gegenteil. Also ich fand zum Beispiel Reverse in manchen Punkten total träumerisch vor allem auch die Bewegungen die dann wie so feststanden wo man auch Zeit hatte zu überlegen ah wie war die denn jetzt rückwärts das Kämpfen rückwärts fand ich oft auch ein bisschen so einen Brainfuck weil es war so wie kämpft man rückwärts. Das finde ich einfach spannend weil ich das Gefühl habe alles kann total träumerisch werden aber man kann auch alles verkopfen. Also für mich hat das einfach was von so loslassen in der Gruppe und Zeit haben es träumen zu dürfen und nicht den Druck von einer Art Technik oder von einer technischen Versiertheit haben. Ich glaub das find ich spannend weil ich wirklich das Gefühl hab so wir hatten Tage und Sachen die können immer geträumt werden können die immer so traumässig sind und Sachen wo es dann halt irgendwie wegen weil wir zu konzentriert waren zu sehr auf wie ist es richtig fokussiert waren.»

C.: «Ja find ich auch vor allem mit diesem Reverse spannenderweise auch in dem Reverse-Raufen, hat ich auch so Momente wo ich es hat meistens nicht funktioniert, da war ich meistens einfach nur so ah fuck hab ich jetzt geschubst wie schubst man rückwärts da hab ich T. gepackt so jetzt muss ich so machen aber es gab auch so Momente vor allem beim Raufen das fand ich übelst krass wo ich wie so einzelne Bewegungen direkt wieder erkannt hab und dann instinktiv wieder so genau rückwärts gemacht hab vielleicht weils einfache Bewegungen waren aber auch recht oft durch euch weil ihr eben im richtigen Moment euch dann so bewegt habt dass ich mich dann perfekt so an euch anlehnen konnte um die Bewegung dann rückwärts auszuführen. Da hab ich dann auch zum ersten Mal bemerkt, als dass das zum ersten Mal passiert ist, stimmt, ich muss ja gar nicht so fokussiert sein auf was ich gemacht habe weil es kommt auch extrem darauf an wie ihr reagiert weil die besten Reverse-Rauf-Momente hatte ich, weil ihr euch im richtigen Moment richtig bewegt habt und da war ich wie so ah stimmt ich muss ja gar nicht so hier sein sondern einfach so.»

(aus dem Transkript des Auswertungsgesprächs am 8.12.2023)

Eine weitere Möglichkeit, die Distanz zwischen den unterschiedlichen Zeiterfahrungen von Traum und gegenwärtigem Sprechen performativ zu erkunden, besteht in einer Auflösung der

rückwärts abgespielte Rückwärtssprechen und -bewegen des Schauspielers Michael John Anderson entsteht: <https://www.youtube.com/watch?v=kDTxN4dbN3E> (Letzter Zugriff 27.7.2024). Auch James Hillman betont immer wieder, dass Unterwelt, Psyche und Traum in jeder Hinsicht eine Umkehrung der Tagwelt sind (vgl. Hillman 1979, 39).

Textstruktur selbst. Verändert man die Reihenfolge von Sätzen eines Textes, liest ihn Wort für Wort rückwärts, oder erstellt Wortlisten aus dem Text (beispielsweise nach inhaltlichen Gesichtspunkten, Wortart, alphabetischer Reihenfolge, usw.), so ergibt sich beim Hören der eigenartige und an die Traumerfahrung erinnernde Effekt, irgendwie zu erahnen, worum es in dem Text gehen könnte, oder zumindest von flackernden Bildern oder diffusen Stimmungen affiziert zu werden, selbst wenn keinerlei Logik oder Chronologie mehr erfassbar sind.

Einer der Schauspielstudenten wurde in einer Szene von «An das Wilde glauben» zunächst gleichsam von einzelnen Wörtern attackiert, die die anderen ihn umringenden Spieler:innen laut und schnell in seine Richtung riefen. Sofort danach sprach er den folgenden Text, in welchem Nastassja Martin ihre eigene Verwandlung nach der Begegnung mit dem Bären reflektiert – die gewaltvolle Erfahrung der Transformation durch das traumatische Ereignis wurde szenisch zu einem Moment der unmittelbaren Affektierung des Spielers durch die gleichsam in ihn eindringenden Wörter:

«Ich bin bis ans Ende der archaischen Begegnung gegangen, aber ich bin zurückgekommen. Es hat eine Hybridisierung stattgefunden und doch bin ich immer noch ich. Glaube ich jedenfalls. Etwas, das mir ähnlich ist, mit den Zügen der animistischen Maske dazu. [...] Halb Mensch, halb Robbe; halb Mensch, halb Adler; halb Mensch, halb Wolf. Halb Frau, halb Bär.» (2022, 117)

So können Techniken des Rückwärtsbewegens oder der Um-Ordnungen von Texten die Spannung zwischen Traum-Zeit und Sprech-Zeit erfahrbar und vielleicht auch darstellbar machen. Angelehnt an das bereits erwähnte Konzept des «24 Stunden Träumens» von Arnold Mindell wird einmal mehr deutlich, dass Traumsprechen nicht nur im Nacherzählen von Träumen besteht. Es kann, wie in diesem Abschnitt gezeigt, auch dazu anstiften, räumliche, zeitliche, körperliche oder textliche Ordnungen zu verlassen und zu erweitern. Im Sinne der pädagogischen Anregungen Mins Minssens kann Traumsprechen eine Einladung zur Weltbegegnung und -erforschung werden, die neugierig darauf machen kann, was hinter unserer Alltagsrealität liegt, und dies schliesslich auch auf der Bühne zu erkunden.

4.8 Zusammenfassung: Traumsprechen als empathische Weltverbundenheit. Überlegungen zu einer Theorie des Traumsprechens: die vier Ordnungen des Tentakulären Sprechens

Ich habe in diesem Kapitel Möglichkeiten des pädagogischen Umgangs mit Sprechen und Träumen anhand eines Unterrichtsmoduls aufgezeigt und versucht, zu verschiedenen Methoden der Traumarbeit und Theorien zum Träumen in Beziehung zu setzen. So unterschiedlich diese erprobten Möglichkeiten auch waren – von verschiedenen körperlichen

und stimmlichen Techniken, über Methoden des aktiven Tagträumens, des kommunikativen Austauschs von Träumen in der Gruppe bis hin zu verschiedenen Verfahren, Traumsprechen als Weltbegegnung und -erforschung zu erkunden – waren sie in der praktischen Arbeit doch stets durch den eingangs erläuterten *Schwung* miteinander verbunden: Traumsprechen als sprechpädagogische Methode scheint in der Tat eine kommunikationsfördernde Wirkung zu haben. Als einen Grund hierfür vermuteten wir am Anfang dieses Kapitels, dass Träume als ein Ausdruck der «Imagination als der grössten natürlichen Gabe des Menschen» (vgl. Tokarczuk 2019) natürlicherweise einander mitgeteilt werden möchten und sogar danach verlangen mit ihnen zu arbeiten: sie zu erzählen, zu verstehen und zu erklären, oder, wie zum Beispiel Diederichsen andeutet, sie weiterzuträumen. Auch ist uns im Laufe des Moduls «Ecology of Dreams» und auch in der anschliessenden Betrachtung der einzelnen Arbeitsweisen immer wieder der dem Traum zugesprochene *Bedeutungsverdacht* begegnet: anders als Halluzinationen, Fantasien oder Gedankenspiele wird der Traum tendenziell ernster genommen – was auch die ethnologischen Betrachtungen von Martin oder Spellberg zu Träumen als einer Praxis kollektiven Lebens und Überlebens zeigen. Aus psychotherapeutischer oder spiritueller Sicht schreiben Gendlin, Ullman / Zimmerman, Taylor, Mindell, Shainberg und Hillman in ihren Methoden Träumen eine wichtige Rolle bei der persönlichen Weiterentwicklung oder spirituellen Reifung zu. Dieses Ernstnehmen von Träumen scheint zu bewirken, dass eine traumsprechende Probenarbeit funktioniert: auf einer inhaltlichen Ebene (zum Beispiel als Recherchemethode beim Daydreaming), auf einer sozial-kommunikativen Ebene (zum Beispiel als Stärkung des Gruppenzusammenhalts), und auch auf performativer Ebene (zum Beispiel als Anregung zu neuen Bewegungs- und Sprechformen oder szenischen Umsetzungen).¹³⁵

Wir können nun nochmals fragen, *warum* dies so ist, und welche Rolle das *Sprechen* dabei spielt. Wir kommen so auch nochmals zu der zu Beginn dieser Arbeit besprochenen Nähe von Theater und Träumen zu zurück. Warum scheint das Theater, das ja auch *Sprechkunst* ist, so wesentlich mit dem Träumen verbunden zu sein, so dass man es mit Ely Seidman als «shared dreaming» (2015, 33) bezeichnen kann? Anders gefragt: worin besteht der Unterschied, sich einen Traum schweigend und nur für sich zu vergegenwärtigen, etwa beim Führen eines Traumtagebuchs, oder dies zu anderen *sprechend* zu tun?

Folgende Betrachtungen mögen eher spekulativ sein, versuchen sie doch, Erfahrungen aus den praktischen Versuchen zum Traumsprechen mit den vorhergehenden Überlegungen zur Imagination und zur Verbalisierung von gefühlten Bedeutungen zusammenzubringen und

¹³⁵ Ganz nebenbei hat sich gezeigt, dass Träume aus pädagogischer Perspektive *selbstverständlich* Erfahrungen sind (vgl. die einleitenden Bemerkungen zu Daniel Dennetts Aufsatz «Are Dreams Experiences?»), ja sogar über eine eigentümliche Robustheit verfügen – wird etwas Geträumtes in die Gruppenarbeit eingebracht, lässt es sich nicht so leicht als «nur geträumt» abtun, oder wegerklären. Das Geträumte ist trotzdem «da» (vgl. nochmals Gehring, 2008, 251). Es ist eine Erfahrung, auf die rekurriert werden kann und aus der heraus sich sprechen lässt.

diese nochmals weiterzudenken, woraus sich neben einem Ansatz zu einer Theorie des Traumsprechens auch Desiderata für darauf aufbauende Forschungsfragen ergeben können.

Wir werden uns hierfür dem Begriff der Metapher zuwenden.

Denn wenn wir einen Traum zur Sprache bringen, so müssen wir dies zweifellos auf irgendeine Weise *strukturieren*: es kann sein, dass wir von einzelnen Szenen sprechen, in denen verschiedene Wesen (Personen, Tiere, andere Wesenheiten) vorkommen oder sogar interagieren. Es kann sein, dass diese Szenen eine ganze Geschichte mit einer zeitlich-logischen Abfolge ergeben. Aber auch, wenn der Traum nur aus stillstehenden Bildern oder nur eigenartigen und diffusen Stimmungen bestand, so werden wir auch diese strukturieren: vielleicht in einzelne Objekte oder Teile, vielleicht in wiedererkennbare Landschaften, vielleicht auch nur in abstrakte Farben oder Formen oder andere, nichtvisuelle Sinneseindrücke. Daher — indem wir die Traumerfahrung in den Begriffen unseres Wachlebens auszudrücken und zu verstehen versuchen — ist der Vorgang, einen Traum zur Sprache zu bringen, im Kern *metaphorisch*.

Wie George Lakoff und Mark Johnson («Philosophy in the Flesh», 1999 und «Leben in Metaphern», 2021) aufzeigen, sind Metaphern nicht nur poetische oder rhetorische Mittel (vgl. 2021, 11), sondern eine grundlegende Art, Erfahrungen zu strukturieren und damit zu verstehen: «Das Wesen der Metapher besteht darin, dass wir durch sie eine Sache oder einen Vorgang in Begriffen einer anderen Sache bzw. eines anderen Vorgangs verstehen und erfahren können.» (13) Metaphern zu bilden, bedeutet also nicht, einfach Begriffe durch andere Begriffe (die zum Beispiel interessanter, poetischer oder einfach ähnlich sein können) zu ersetzen.¹³⁶ Vielmehr ist die Bildung von Metaphern eine grundsätzliche Art des Verstehens mittels *Konzepten*, die ihrerseits in drei fundamentalen Gegebenheiten der menschlichen Existenz gründen: der Tatsache, dass wir über einen Körper verfügen; der Tatsache, dass wir uns innerhalb einer Welt bewegen, in der physikalische Gesetze gelten; sowie der Tatsache, dass wir in kulturellen Zusammenhängen und Gemeinschaften leben (vgl. 70 ff.) Metaphern können zum Verständnis einer Sache beitragen, weil sie an diese Erfahrungen anknüpfen.¹³⁷

¹³⁶ Zu einer ausgiebigen Begründung der Körperlichkeit und Welthaltigkeit von Metaphern aus kognitionswissenschaftlicher Sicht, siehe Raymond W. Gibbs, Jr.: «Embodiment and Cognitive Science», 2005. Gibbs legt ausgiebig dar, warum Metaphernbildung essenziell für das Verstehen gerade abstrakter Konzepte ist: «Metaphor is not a way of accessing previously articulated knowledge, but is inherent in the creation and maintenance of abstract construals in different situations. This position suggests, then, that human conceptual processing is deeply grounded in embodied metaphor, especially in regard to abstract understandings of experience.» (122)

¹³⁷ Wie Lakoff und Johnson mehrfach betonen, ist — da «in jeder Erfahrung ›Kultur‹ enthalten ist» (2021, 71) — Metaphernbildung keineswegs für alle Menschen gleich. Dennoch scheint es so, als habe in ihrer Theorie der biologische (zum Beispiel die Tatsache, dass der Gesichtssinn und das Gehör nach vorne und seitlich orientiert sind) und der physikalische (zum Beispiel, dass die Schwerkraft Gegenstände nach unten fallen lässt) Aspekt gleichsam ein Übergewicht vor dem kulturellen. Dies erinnert an Diskussionen um den vermeintlichen Gegensatz von Kultur und Natur wie sie in sprechpädagogischen und auch theaterwissenschaftlichen Arbeiten zur Stimme immer wieder geführt werden, vgl. z.B. Behrens 2016, McAllister-Viel 2016, Thomaidis 2017, oder auch das Tagungsthema der 6. Internationalen Stuttgarter Stimmtage 2006 «Natur und Kunst». Mit einem aktuellen Artikel von Electa Behrens («Spaces of Agency: exploring text-bodyworld hybrids», 2024) kann argumentiert werden,

Auch Träume und die Möglichkeit, sie zu erfahren, werden von Metaphern strukturiert (vgl. 1999, 60). Deshalb plädieren die Autoren dafür, die diametralen «Mythen» eines entweder streng objektivistischen oder streng subjektivistischen Weltverständnisses zugunsten eines «Mythos der Erfahrung» zu überwinden:

«Gemäss dem Mythos der Erfahrung entwickelt sich menschliches Verstehen aus der Interaktion, d.h. aus dem kontinuierlichen Aushandlungsprozess des Menschen mit seiner Umwelt und mit anderen Menschen. Der Verstehensprozess läuft folgendermassen ab: Aufgrund der Beschaffenheit unseres Körpers, der physischen Umwelt und des kulturellen Umfeldes wird auf unsere Erfahrung eine bestimmte Struktur projiziert, die natürliche Dimensionen einer bestimmten Art aufweisen. [...] Aus erfahrungsgeliteter Sicht hängt Wahrheit von Verstehen ab, das sich aus unserem In-der-Welt-Sein heraus entwickelt.» (2021, 263)

Somit ist also auch der Vorgang einen Traum zu verstehen, indem wir ihn überhaupt erst einmal in Worte fassen (was noch nicht bedeutet, den Traum bereits zu interpretieren, oder seine Relevanz für persönliche Entwicklung herauszuarbeiten), ein Vorgang der Metaphernbildung, die in unserem körperlichen In-der-Welt-Sein gründet.¹³⁸

Interessant für unsere Untersuchung ist, wie George Lakoff in einem Aufsatz («How Metaphor Structures Dreams», 2001) den Zusammenhang zwischen Träumen, Metaphern und Sprechen weiter aufschlüsselt: das Metaphernsystem steht uns – wenngleich unbewusst – auch beim Träumen zur Verfügung und «stellt einen natürlichen Mechanismus zur Verfügung, um konkrete Bilder zu abstrakten Bedeutungen in Beziehung zu setzen.» (273, Übersetzung O.M.) Die Bedeutungsbildung im Traum kann dabei im Freudschen Sinne auch «Unterdrücktes» beinhalten, das durch Bilder verschlüsselt wird, sie kann – da das Erzeugen der Bilder nicht bewusst überwacht wird – allerhand «wilde und unzusammenhängende» Bilder erschaffen (274), und sie ist im Prinzip unendlich erweiterbar: «Dreaming is a process with open-ended possibilities for metaphorical expression.» (ebd.) Träumen, mit seinen

dass es aus Sicht der Sprech- und Schauspielpädagogik letztlich weniger um Zuordnung (was ist natürlich, und was künstlich?), sondern um «agency» geht, also darum, körperlich und stimmlich ins Handeln zu kommen.

¹³⁸ Ein kompaktes Modell, das die Welthaltigkeit von Metaphern veranschaulicht, findet sich bei Julian Jaynes (auf dessen Arbeit ich im kommenden Kapitel nochmals eingehen werde). In den Grundlagen seiner Bewusstseinstheorie zu Beginn seines 1976 erstmals erschienenen Werkes «Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der Bikameralen Psyche» (2020) differenziert Jaynes zwischen «Metaphorator» (also dem eigentlichen metaphorischen Ausdruck) und «Metaphorand» (dem Sachverhalt, der durch den «Metaphorator» verdeutlicht wird), sowie «Paraphoratoren» (das, was im «Metaphorator» noch mitschwingt, seinen «Assoziationen und Attributen»), und «Paraphoranden» (dem, was im «Metaphoranden» ins Mitschwingen gebracht wird, vgl. 54 ff.). Dass der Traum – als ein komplexer und offener Prozess der Metaphernbildung – eine für das Sprechen so reichhaltige Erfahrung darstellt, wäre in Jaynes Terminologie den «Paraphoratoren» des Traums zu verdanken, und dem, was durch sie als «Paraphoranden» im Traumsprechen mitschwingt. Anders gesagt: die in «Paraphoratoren» und «Paraphoranden» mitgegebenen Weltbezüge wären der Grund, warum sich Traum, bzw. Traumsprechen auf eine ganz bestimmte Art und Weise *anfühlen*.

Bildern, Geschichten, Objekten und Vorgängen ist somit strukturiert *wie Sprechen*, da es auf dem gleichen System der Konzeptbildung durch Metaphern beruht:

«Dream construction is a dynamic process, that makes use of the fixed metaphorical correspondences to construct the image sequences that occur in dreams. *Thus, there is a sense in which dreaming is like speaking.*» (ebd., Hervorhebung O.M.)

Da der metaphorische Verstehensprozess in unserem körperlichen, physikalischen und kulturellen In-der-Welt-Sein beruht, kommen *Sprechen und Träumen* aus einer Erfahrung, die allen Menschen gemeinsam ist:

«In addition, because of the large range of possibilities permitted by the metaphor system, one person's dreams can have powerful meanings for other people. Other people's dreams hold for us the same fascination as myth and literature, the same possibility for finding meaning in our own lives. It is the operation of the metaphor systems that makes this possible.» (275)

Im System der Konzeptbildung durch Metaphern wie es Lakoff hier beschreibt, finden wir somit einen weiteren Grund, warum Traumsprechen im weitesten Sinne kommunikativ anregend und pädagogisch so gut einsetzbar ist: wohingegen *Schwung* und *Bedeutungsverdacht* den Traum in erster Linie für den Sprecher selbst attraktiv machen, können uns aufgrund des allen Menschen gemeinsamen Metaphernsystems auch die Träume anderer Menschen faszinieren. Wie Lakoff und Johnson in «Philosophy in the Flesh» andeuten, liegt in der Faszination, die Träume ausüben können, auch ein evolutionärer Grund: aufgrund der muskulären Lähmung bei gleichzeitiger Aktivierung der motorischen Programme des Gehirns sind Träume eine Form der «empathischen Projektion» – sie ermöglichen, indem man sich in eine fremde Handlung oder einen anderen Körper hineinversetzt, sich wie jemand anderes zu fühlen:

«Recall [...] that, in dreaming, the high-level motor programs of our brains can be active and connected to our visual systems while their input to our muscles is inhibited. In preparing to imitate, we empathically imagine ourselves in the body of another, cognitively simulating the movements of the other. That cognitive simulation, when <vivid>, is the actual activation of motor programs with input to the muscles inhibited, which results in the <feel> of movement without moving. The experience of such a <feel> is a form of empathic projection. There is nothing mystical about it. It is what we do when we imitate. Yet this most common experience is a form of <transcendence>, a form of *being in the other.*» (1999, 565. Hervorhebung durch die Verfasser.)

In diesem Sinne erweitern Lakoff und Johnson die Traumtheorie von Eugene Gendlin: wohingegen dieser in der muskulären Lähmung während des Träumens eine Voraussetzung für die Erfahrung neuer *eigener* Handlungsmuster (wodurch dann Erkenntnis und Persönlichkeitsentwicklung ermöglicht werden) sieht, können nach der Auffassung von Lakoff und Johnson in Träumen eigene Handlungsmuster durch empathisches Hineinversetzen in andere Personen überwunden werden.

Unsere im Kapitel 4.2 gestellte Frage, worin denn der Schwung des Traums besteht und warum der Traum so stark danach verlangen kann, *ausgesprochen* zu werden, können wir somit – zumindest hypothetisch – beantworten: Traumsprechen kann deswegen so einen starken Reiz ausüben, weil sich in ihm eine *empathische Weltverbundenheit erleben* lässt, in der die eigene Begrenztheit als veränderbar erfahren werden kann. Da die Sprechstimme als innere Vibration taktil-kinästhetisch erfahrbar ist,¹³⁹ kann dieses Gefühl einer empathischen Weltverbundenheit an eine konkrete *körperliche* Empfindung angebunden werden.

Und wir ergänzen ein weiteres Mal, warum Traumsprechen ein ganz besonderes Sprechen ist:

Traumsprechen ist ein ganz besonderes Sprechen, weil es ...

- a) ... *auf eine hyperreale Erfahrung zurückgreift,*
- b) ... *sich bedeutsam anfühlen und daher für einen starken Sprechimpuls sorgen kann,*
- c) ... *helfen kann, gewohnte Sprechmuster zu überwinden,*
- d) ... *den Vorgang der Wortfindung mit einer performativen Qualität versehen kann*
- e) ... *sich in ihm eine empathische Weltverbundenheit körperlich erleben lässt.*

Damit diese Qualitäten des Traumsprechens erfahr- und nutzbar werden, ist es hilfreich, das Sprechen als einen körperlichen, tastenden, tentakulären und schöpferischen Akt zu untersuchen.

In diesem Licht erklärt sich auch Karmenlara Ely Seidmans mehrfach zitierte Auffassung von Theater als «geteiltem Träumen» (vgl. 2015, 33). Wie der Traum kann – oder sollte – auch das

¹³⁹ Siehe hierzu Kapitel 4.4. Spekulativ kann hier angedeutet werden, dass die Bedeutungsbildung beim Sprechakt durch die taktil-kinästhetischen Erfahrbarkeit der eigenen Stimme in der Tat eine *fühlbare* Dimension hat. Auch zahlreiche Metaphern weisen darauf hin, dass wir Bedeutung beim Sprechen und Hören auch körperlich erfahren: etwas *geht durch Mark und Bein*, ein Argument *trifft*, eine Sprecherin *berührt* und *ergreift* ihr Publikum, wir lassen eine Frage *im Raum stehen*, usw. Zu einer sprachphilosophischen Diskussion der «Körperkraft» von Sprache siehe auch Gehring, 2019.

Theater ein Ort der empathischen Weltverbundenheit sein. Indem Spieler:innen sich fühlend, handelnd und sprechend in «Anderes» hineinversetzen, wird Theater zum Ort der kommunikativen Erfahrung von Empathie – eine Vermutung, die uns zu Beginn dieser Arbeit in der Betrachtung von Atossas Traum-Monolog in Aischylos' «Persern» bereits begegnete.

Diese Begründung der kommunikativen Wirksamkeit des Traumsprechens aufgrund des körperlichen Erfahrbarkeit des Metaphernsystems ist auch anschlussfähig an die theoretischen Überlegungen aus Kapitel 3 dieser Arbeit, die wir hier nochmals kurz referieren und mit dem Gefundenen in Beziehung setzen wollen:

Wie aus Eugene Gendlins Theorie zum Träumen ersichtlich wurde, kommen Träume aus dem Veränderungs- und Entwicklungsbedürfnis des lebendigen Körpers. Wie Gendlin vermutet, liegt darin auch eine plausible Begründung für die weitgehende Paralyse des Bewegungsapparates in Traumphasen, wodurch bestehende Bewegungsmuster (die mit Denk- und Verhaltensmustern korrespondieren) vorübergehend suspendiert werden. In der Lähmung des Körpers können dann in der Gestalt überraschender und neuer Traumbilder neue Verhaltensmöglichkeiten aufscheinen, was wir aus neurologischer und schlafmedizinischer Sicht durch die «NEXTUP»-Hypothese von Zadra und Stickgold (und aus der Perspektive der Genese von Forschungsfragen auch in den Überlegungen von Mins Minssen) bestätigt finden.

Wie Donata Schoeller und Claire Petitmengin im Anschluss an Gendlin aufzeigen, ist das Zur-Sprache-Bringen unklarer, aber spürbarer und sich bedeutsam anführender Bewusstseinsinhalte nur möglich, indem die gefühlte Bedeutung in tentativen Sprechakten schrittweise körperlich erkannt und vorangetragen wird. Die *Sprache* wird zu einem Tastorgan, einem Tentakel, im *Sprechen* wird diese Art des Sprachgebrauchs erfahrbar.¹⁴⁰

Eine Variation dieses Bild des Tentakels fanden wir in der Phänomenologie von Thomas Fuchs, nach der es in der Wahrnehmung (zum Beispiel in der körperlichen Antizipation eines Hindernisses) keine Trennung von Innen und Aussen gibt, sondern wir vielmehr von einer «Ausstülpung» der Wahrnehmung sprechen müssen. Beim Träumen ist es uns möglich – hier schlossen Fuchs' Überlegungen zur Emergenz aus dem «Not-Yet» an Schoeller, Gendlin und Petmengin an – die Tentakel der Wahrnehmung in noch im Dunkeln liegende Bewusstseinsbereiche auszustrecken, und so Neues zur Sprache zu bringen.

Wir können unser Konzept des Tentakulären Sprechens nun erweitern und von einem tentakulären Akt *erster, zweiter, dritter* und *vierter Ordnung* sprechen:

Der tentakuläre Akt *erster Ordnung* ist die persönliche Traumerfahrung selbst: diese ist, wie anhand von Murat Ates' «Phänomenologie des Traums» deutlich wurde, als hyperreale Erfahrung vielfach zeitlich, räumlich und körperlich strukturiert – mit Lakoff könnten wir

¹⁴⁰ Was nicht heissen muss, dass es nicht auch ein tentatives und tentakuläres *Schreiben* gibt. Für unsere Praxis ist aber – daran sei hier nochmals erinnert – dass die Praktiken Gendlins und die Untersuchungen Schoellers und Petitmengins sich vor allem auf das Sprechen beziehen.

sagen, dass es sich hierbei um die Erfahrung der Struktur des Metaphernsystems handelt. Wie Ates feststellt, erwächst aus der Hyperrealität der Traumerfahrung eine *narrative Kraft* (die wir als «Schwung» der Traumerfahrung auch bei Alfred Adler, oder als das, «was am entscheidensten zur Mitteilung drängt» bei Paula Ludwig fanden) und damit bereits der Keim des Sprechens. Diese narrative Kraft ist die Voraussetzung den tentakulären Akt *zweiter Ordnung*.

Der tentakuläre Akt *zweiter Ordnung* ist das Verbalisieren der Traumerfahrung selbst. Wie Gendlin zeigt, ist dieser Vorgang auch mit der Änderung sprecherischer Muster verbunden – das Traumsprechen hört sich – zum Beispiel bei der dialogischen Traummitteilung im Zweiergespräch – in gewissem Sinne *neu* an. Wie wir durch unsere Praxis in «Ecology of Dreams» und anderen Try-Outs versucht haben aufzuzeigen, geht diese kommunikationsstiftende und -fördernde, Gemeinschaft bildende Kraft des Traumsprechens über das Zweiergespräch hinaus.

Der tentakulären Akt *dritter Ordnung* ist das Traumsprechen in Gruppen. Im Unterschied zu den zahlreichen Varianten von Traumtherapie oder Traumarbeit in Gruppen (wie sie zum Beispiel Taylor oder Ullmann und Zimmerman beschreiben), ist der tentakuläre Akt dritter Ordnung jedoch ein kreativer Vorgang, durch den performative und inhaltliche Arbeit am Text unterstützt werden kann (was auch in Diedrich Diederichsens Bild vom morgendlichen Traumgespräch als «Writer's Room» deutlich wurde). Die imaginären Tentakeln der Traumsprecher:innen erstrecken sich in die Erfahrungen tatsächlicher Träume ebenso, wie (zum Beispiel tagträumend oder inkubierend) in die Erkundung des zu bearbeitenden textlichen Materials, was durch die beschriebenen Verfahren der imaginativen, körperlichen und stimmlichen Arbeit gefördert werden kann. Wie weiter oben festgestellt, können wir auch den tastend und Bedeutung suchenden Vorgang des *Hörens* als tentakulär bezeichnen.

Der tentakuläre Akt *vierter Ordnung* schliesslich erscheint dann, wenn wir das Traumsprechen in Bezug setzen zu Fragen der Weltbegegnung und -beziehung. Mit Nastassja Martin und Matthew Spellberg haben wir Sichtweisen auf indigene Traumpraxen kennengelernt, die Träumen und Traumsprechen als Ausdruck und Mittel nicht nur zwischenmenschlicher, sondern auch der Verbundenheit mit anderen Spezies, letztlich mit der gesamten Lebenswelt, und damit als ökologisch ausweisen. Aus unterschiedlichen Perspektiven betonen dies auch beispielsweise James Hillman, Mins Minssen, Arnold Mindell und Hans-Peter Duerr, indem sie den Traum weniger als zu deutendes Objekt, sondern vielmehr als Tätigkeit beschreiben, eine Lebensweise der fortwährenden Selbst- und Weltbegegnung.

In den vier Ordnungen tentakulärer Akte finden wir somit eine Struktur, die ermöglicht, Unterrichts- und Probenabläufe zu gestalten: von der persönlichen Traumerfahrung über das dialogische Teilen des Traums, zur kreativen Arbeit mit Träumen in

der Gruppe bis hin zum Finden von Fragestellungen, die Träume in den Kontext gesellschaftlicher und ökologischer Verbundenheit stellen. Zugleich kann anhand der Arbeit mit Träumen die Fähigkeit erfahren, trainiert und künstlerisch erkundet werden, Sprache als körperlich relevant zu erleben: das Aussprechen der Traumerfahrungen ist daher die aktive und *körperlich spürbare* Bezugnahme zum Metaphernsystem, das nicht nur in unserem In-der-Welt-Sein gründet, sondern auch im Bedürfnis, uns in und mit der Welt zu entwickeln und mit ihr zu verbinden. Daher rühren Bedeutungsverdacht, Wahrheitsvorschuss und Ernstnehmen eigener und anderer Träume, und deshalb ist es möglicherweise auch so schwierig, einen Traum *ironisch* zu erzählen. Schliesslich kann der gesamte Probenkontext im Sinne Mindells zu einer «Traumzeit» werden, einem kreativen «Brodeln» (Tokarczuk), einem «Not-Yet» (Fuchs) der Potenzialität. Diese «Traumzeit» steht – indem träumend und sprechend auf sie Bezug genommen werden kann – als Raum der Möglichkeiten der künstlerischen Arbeit zur Verfügung. Im Traumsprechen übertragen wir diese Erfahrungen auf andere, nichtgeträumte, literarische Texte, die sich *anfühlen können wie ein Traum*: bedeutsam, körperlich und von narrativer Kraft und Schwung getragen (auch wenn sie, um es nochmals zu sagen, überhaupt nicht «träumerisch» oder «verträumt» aufgeführt werden müssen).

Der hier skizzierte Ansatz, eine Theorie des Traumsprechens als die vier Ordnungen – persönlich, dialogisch, kreativ und ökologisch – tentakulärer Akte zu strukturieren, ermöglicht weitergehende, über den Umfang dieser Arbeit hinausweisende Untersuchungen, die wir hier, vorausgreifend, bereits als Desiderate formulieren wollen. Zu erforschende Fragen können beispielsweise sein:

Wie wirken sich *bestimmte* Träume auf einen *bestimmten* Sprechakt und darüber hinaus auf die sprechkünstlerische Arbeit mit einem Textmaterial im Einzelnen aus? Ist es gleichsam möglich, die Spur *eines bestimmten Traumes* über einen längeren Probenprozess hinweg zu verfolgen, von der primären Traumerfahrung selbst, bis hin zu einer Aufführung?

Wenn es sich beim Traumsprechen um die gleichsam akustische Konkretisierung des Metaphernsystems handelt – welche Auswirkungen auf das Sprechen (auf sowohl verbaler, wie auch non- und paraverbaler Ebene) haben dann bestimmte wiederkehrende Motive und Strukturen in Träumen? Und kann Traumsprechen ermöglichen, Sprechweisen *gezielt* (zum Beispiel durch Inkubation oder auch durch ein Training in luzidem Träumen) zu verändern?

Welche Proben- und Aufführungsprozesse lassen sich denken, die ausschliesslich geträumt werden?¹⁴¹

¹⁴¹ Einer aktuellen (Stand: Oktober 2024) Nachricht zu Folge, ist es dem kalifornischen Unternehmen Remspace gelungen, erstmals Worte von einem luziden Träumer zum anderen zu übertragen, was selbstverständlich sofort

Wie könnten Anschlussmöglichkeiten des Traumsprechens an postökologische Theorien, wie sie etwa Donna Haraway oder Travis Holloway formulieren, konkret aussehen? Könnte Traumsprechen als eine Praxis der Bildung «neuer Geschichten» (Haraway 2018, 72) ausformuliert werden, wenn – beispielsweise mittels thematisch gezielter Trauminkubation – an aktuellen Themen und deren theatralischer Umsetzung gearbeitet wird? Und was wären konkrete Anwendungsmöglichkeiten von Traumsprechen als Arbeit an und mit der Plastizität des Metaphernsystems, etwa in Organisationen, politischen Institutionen oder Orten sozialer Arbeit (eine Perspektive, die übrigens auch Lakoff / Johnson bereits formuliert haben, vgl. 2021, 262 ff.)

Doch zurück zum Sprechen. Denn obwohl wir nun eine Begründung für die wesenhafte Nähe von Sprechen und Träumen gefunden haben, die als didaktisches Fundament einer Arbeit mit Sprechen und Träumen in der Schauspielausbildung dienen kann, und auch, mit den vier Ordnungen tentakulären Sprechens, eine mögliche methodische Struktur (samt sich daraus ergebenden weiteren Forschungsfragen), bleibt dennoch die einfache, zu Beginn von Kapitel 2 aufgeworfene Frage nach dem «Umgang mit dem Text» noch offen. Welche Verbindungen lassen sich vom Traumsprechen zum Textsprechen finden, und wie können sprechpädagogische Umsetzungen aussehen? Ich werde dies im nächsten Kapitel anhand eines weiteren Praxisbeispiels andeuten.

utopische Perspektiven auf eine ganz neue Form der Traumkommunikation ins Kraut schiessen lässt. Vgl. <https://www.techexplorist.com/historic-milestone-two-people-communicate-dreams/91175/>. Letzter Zugriff 17.10.2024

5. Vom Traum zum Text

5.1 Im Traum sein – im Text sein

Umgangssprachliche Formulierungen aus der Text- und Schauspielerarbeit weisen darauf hin, dass die sprechende Umsetzung von Texten als ein räumlich-körperliches Geschehen erfahren werden kann, bei dem die sprechende Person vom Text umgeben wird: die Schauspielerin hat sich in die Rolle *hineinversetzt* (und schaut aus der Perspektive oder *durch die Augen* der Figur – so als wäre sie nun in dieser *drin*), der Sprecher *spricht aus den Bildern des Textes heraus*, er kennt sich *im* Text aus, und kann sich sicher *darin bewegen*. Manchmal kann es freilich auch passieren, dass einem ein Text ganz *verschlossen* bleibt – dann braucht es *Zugänge*, um *hineinzufinden* und *reinzukommen*. In einer seltsamen Umkehrung wird also der Text, den sich die Sprecherin doch gerade angeeignet und geradezu einverleibt hat, gleichzeitig grösser, zu einem Raum, der sie ihrerseits umgibt und in dem sie sich bewegen kann. Ganz wie in Goethes Gedicht werden die «gemalten Fensterscheiben» des Textes erst von innen heraus erkennbar und offenbaren ihre Pracht,¹⁴² als seien Verständnis des Textes und daraus folgende erhellende Erkenntnisse nur möglich, indem man sich zuerst ins Dunkel des Inneren begibt. Die Metapher des Textes als eines Raumes, sogar eines Gebäudes, das betreten werden muss, um den Text zu verstehen, lässt sich im Sinne von Lakoff und Johnson als Kombination der Metaphern «Tätigkeiten sind Gefässe» (weil Tätigkeiten als Substanzen begriffen werden, vergleiche Formulierungen wie «*im* Gespräch haben wir uns geeinigt» oder «er ist gut *im* Basketball») und «Verstehen ist Sehen» (siehe Ausdrücke wie: «nun sehe ich das Problem klar») beschreiben (vgl. 2021, 42 und 62). Sprechpädagogisch ist es gebräuchlich, diese Metaphern – quasi in einer Bewegung zurück zur körperlichen Erfahrung – in Handlungen im Raum zu übertragen, und so die Textarbeit zu unterstützen: beispielsweise indem Strukturen (wie etwa inhaltliche Abschnitte oder, bei metrisch gebundenen Texten, Verse) als Wege oder Positionen in den Raum gelegt werden, die dem Sprecher einen Überblick über den Text geben und auf denen er sich dann bewegen kann; durch das körperlich-gestische Durchspielen von Sprechhandlungen; oder auch, indem rhetorische Steigerungen oder ein Hin- und Hergerissensein zwischen Widersprüchen im Raum ausagiert werden.¹⁴³

Wenn, wie bereits an vielen praktischen Beispielen aufgezeigt, auch die Traumerfahrung als ein körperlich-räumliches Geschehen, ein Im-Traum-Sein, erfahren und

¹⁴² Das vollständige Gedicht von Johann Wolfgang von Goethe lautet: «Gedichte sind gemalte Fensterscheiben! / Sieht man vom Markt in die Kirche hinein, / Da ist alles dunkel und düster; / Und so sieht's auch der Herr Philister: / Der mag denn wohl verdrießlich sein / Und lebenslang verdrießlich bleiben. / Kommt aber nur einmal herein! / Begrüßt die heilige Kapelle; / Da ist's auf einmal farbig helle, / Geschicht' und Zierat glänzt in Schnelle, / Bedeutend wirkt ein edler Schein; / Dies wird euch Kindern Gottes taugen, / Erbaut euch und ergetzt die Augen!» (1998, 326)

¹⁴³ Stellvertretend seien hier die Ansätze zum gestischen Sprechen (Klawitter / Minnich, 1998, Ritter 1999, Schmidt 2019), sowie die Methode von Jurij A. Vasiljev (2002) genannt. Auch Kristin Linklater verwendete in der Arbeit mit Texten viele verräumlichende Methoden, einen Einblick gibt der bereits erwähnte Dokumentarfilm von Alessandro Fabrizi «Giving Voice. La voce naturale» (2008).

traumsparend aktualisiert werden kann, so liegt es nahe, nach Verbindungsmöglichkeiten zu schauen, und die Besonderheiten des Traumsprechens (Hyperrealismus der Traumerfahrung, Bedeutungsverdacht, Überwindung gewohnter Sprechmuster, Qualität der Wortfindung, Erfahrung empathischer Weltverbundenheit) für den Sprechausdruck zu nutzen. Nachdem sich in den bisherigen Praxiseinblicken gezeigt hat, wie diese Besonderheiten des Traumsprechens die sprechkünstlerische Erarbeitung von Texten allgemein bereichern können, wollen wir nun also danach suchen, ob wir in der Tat einen konkreten Text einmal wie einen Traum erfahren und sprechen können.

Wie im zweiten Kapitel an den Try-Outs zum Embodied Partner Dream gesehen, ist es mittels dialogischer Arbeitsweisen möglich, die Traumerfahrung spielerisch zu externalisieren und aktualisieren: indem der ursprüngliche Träumer seinen Traum einer Partnerin in verschiedenen Arbeitsstufen übergeben hat, kann diese den Traum schliesslich als lebendige szenische Erzählung ausagieren. Die Aneignung des Traums durch die Zweitträumerin wird hier zu einer Vorstufe der Textarbeit, und zwar für beide: der Erstträumer entdeckt durch den Arbeitsprozess inhaltliche Aspekte seines eigenen Traums, die ihm beim ersten Erzählen verschlossen blieben (wie im Try-Out-Beispiel von P. und E., siehe Kapitel 3.2 dieser Arbeit); die Zweitträumerin ihrerseits hat sich nebenbei, nacherlebend, nachfragend und neu erzählend, ein mitunter nicht unbeträchtliches Stück einer Traumerzählung angeeignet. Denn auch wenn der eigentliche Traum-Text des Erstträumers nicht wortgetreu reproduziert werden muss, ermöglichen die aktiv auszuagierende Imagination, die intensive inhaltliche Auseinandersetzung und die dialogische Sorgfalt des Arbeitsprozesses der Zweitträumerin, das Traumgeschehen tiefgehend zu durchdringen und ausdrucksvoll, mit vollem Körper- und Stimmeinsatz, auf die Bühne zu bringen.

Wie aber ist es möglich, diese Erfahrungen auf die Arbeit mit einem nichtgeträumten Text, beispielsweise einem dramatischen Monolog, zu übertragen, und diesen dann *wortgetreu* zu sprechen? Kann auch aus einem vorliegenden Text so etwas werden wie ein aktualisierter Traum, der die Sprecherin umgibt, worin sie sprechend handelt? Und ist dies möglich, ohne dass die Sprecherin sich dabei von der Aussenwelt abschliesst, kann ihr Sprechen also für ein Publikum lesbar und verständlich werden?

Bevor ich mit Arbeitseinblicken in das Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice» vom Herbstsemester 2024 an der ZHdK ein weiteres Try-Out-Beispiel skizziere, sind allerdings einige begriffliche Klärungen zu den Räumen des Träumens und des Sprechens einzufügen.

5.2 Traum-Raum- und Sprech-Raum als theatralische Räume

Die folgenden Überlegungen zu Traum- und Sprech-Raum mögen wie eine Wiederholung dessen wirken, was bisher schon gesagt wurde, und es könnte zudem so scheinen, als würden die Begriffe «Traum» und «Traum-Raum» nun in eins gesetzt. Dies rührt daher, dass menschliches Denken und Sprechen grundsätzlich räumlich konstituiert sind, weil sie auf der physikalischen Tatsache unserer Existenz in einem dreidimensionalen Raum beruhen (vgl. hierzu nochmals Gibbs 2005, 121 f. und Lakoff / Johnson, 2021) – wir können also gar nicht anders, als von einem Traum als einer Raumerfahrung zu sprechen, denn ebenso wie dem Wachleben liegt auch dem Traum «ein leibliches Vermögen zugrunde, welches den konkreten Erfahrungswelten immer schon vorausgeht, und diese in ihrer basalen Räumlichkeit zuallererst konstituiert.» (Ates 2023, 276). Wenn nun auf diese Räumlichkeit des Traumes nochmals besonders eingegangen wird, dann wegen der besonderen Bedeutung des Raumbegriffs für das Sprechen auf der Bühne. Und zwar nicht nur aus Gründen räumlich-akustischer Anforderungen, sondern weil durch das Sprechen auf der Bühne theatralisch wirksame *Vorstellungsräume* oder auch *Raumerlebnisse* geschaffen werden.

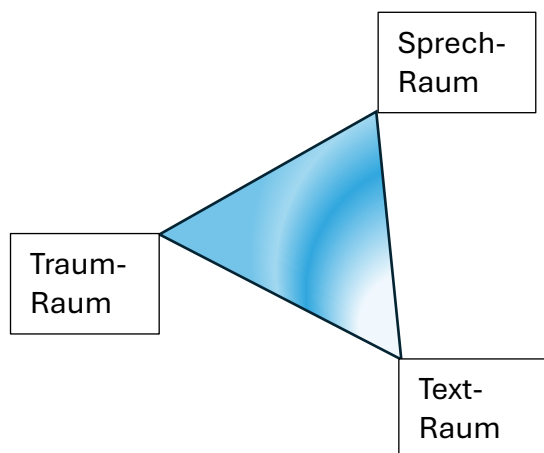
Was diese theatralischen Raumbegriffe ausmacht, soll hier anhand der Theorien von Max Hermann, Peter Brook und Hans-Thies Lehmann kurz skizziert werden.

Nach Max Hermanns Definition von 1931 wird das «theatralische Raumerlebnis» durch vier Faktoren bedingt: den Text (bzw. den «dramatischen Dichter»), den Schauspieler, das Publikum und die Regie (vgl. 2015, 502). Aufgabe und Leistung des Schauspielers bestehen nach Hermann in einer «Umdeutung» des Bühnenraums in einen «tatsächlich nicht vorhandenen Realitätsraum, der nun seinen [des Schauspielers] ganzen Habitus [...] bedingt.» (506). Hermann schildert diese Umdeutung nicht nur als einen semiotischen Vorgang, sondern als ein leibseelisches Erleben (vgl. ebd.), das sich im Moment der Aufführung selbst weiterentwickeln kann, wie er anhand eines Erfahrungsberichts des Schauspielers Werner Kraus deutlich macht (vgl. 507). Die Mitkonstitution des Theaterraumes durch das Publikum beschreibt Max Hermann als ein gegenseitiges Fühlen, bei dem das Publikum «in einem heimlichen Nacherleben, in einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistung, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl» (508) mitschöpferisch tätig sei, und die eine Definition des theatralischen Raums durch Peter Brook (aus seinem 1968 erstmals erschienenen Werk «The empty Space») vorwegzunehmen scheint, in der es ebenfalls um ein gemeinsames, letztlich unbewusstes Erleben geht: «Er [der Schauspieler] muss einen unbewussten Zustand schaffen, dessen er vollständig Herr ist. Das Resultat ist ein Ganzes, Unteilbares – aber das Gefühl ist ständig von einer intuitiven Intelligenz erhellt, so dass der Zuschauer, obwohl er umworben, angegriffen, entfremdet und zur Neueinschätzung gezwungen wird, schliesslich etwas ähnlich Unteilbares erlebt.» (2001, 186). Sowohl Hermanns als auch Brooks Definitionen lassen sich daher als

Beispiele für das tentakuläre, fühlende Sprechen und Hören lesen, das in dieser Arbeit ausgiebig beschrieben wird. In seinem 1999 erstmals erschienenen Standardwerk «Das postdramatische Theater» beschreibt Hans-Thies Lehmann vor allem die Raumerfahrungen, die durch unterschiedlichste architektonische Setzungen geschaffen werden (vgl. 2005, 291 ff.). Allerdings ist wiederum bemerkenswert, dass Lehmann gerade in der Metapher des «Traums», bzw. der «Traumbilder» eine Möglichkeit sieht, die Heterogenität der postdramatischen Raumästhetik zu fassen: «Wie der Traum eine veränderte Auffassung vom Zeichen nötig machte, so benötigt das neue Theater eine <aufgehobene> Semiotik und eine <ausgelassene> Deutung.» (143).

Der Raumbegriff des Theaters ist also – dies wird anhand dreier so unterschiedlicher theoretischer Ansätze deutlich – immer auch ein *leibräumlicher* Begriff, indem der tatsächliche örtliche Raum, an dem das Theater sich ereignet, doch auf die eine oder andere Art körperlich erlebt wird und sich dieser (dies wäre auch ein wesentlicher Unterschied zu Raumerlebnissen etwa bei einer Sportveranstaltung oder einer Zirkusvorstellung) zugleich mit inneren Vorstellungen überlappt, die ihrerseits sowohl durch das schauspielerische Handeln, als auch durch die Imagination des Publikums mitkonstituiert werden. Theatralische *Räume* sind daher im Sinne der in Kapitel 3.3 besprochenen sprachphilosophischen Überlegungen Donata Schoellers immer auch *Situationen*, die «*in* den Sprechakten weitergeht» (vgl. nochmals Schoeller 2019, 155). In Anknüpfung an den Kapitel 3.4 erkundeten Begriff des Leibraumes bei Thomas Fuchs können wir auch sagen, dass wir es mit der gegenseitigen «Durchdringung» (vgl. Fuchs 2000, 325) verschiedener Räume zu tun haben.

Es gilt also zu ergründen, wie die Räumlichkeit des Traums und der beim Traumsprechen kreierte Vorstellungsraum zusammenhängen, um dann in einem weiteren Schritt zu ermitteln, wie auch der Text-Raum als ein Traum-Raum begriffen werden und für das Sprechen auf der Bühne genutzt werden kann. In einer schematischen Arbeitsvorstellung setzen wir zunächst ein Dreieck aus Räumen:



Die Arbeitsbegriffe Traum-Raum, Text-Raum und Sprech-Raum haben sich als praktikabel erwiesen und werden im Folgenden erläutert.

5.2.1 Der Raum des Traums

Die Räumlichkeit des Traums (wofür Ates auch den Begriff «T-Raum» verwendet, vgl. z.B. 211 und 293) ist nicht an die physikalischen Gesetze unseres Alltagsraums gebunden, sondern kann die Raumerfahrung der Wachwelt auf vielfältige Art und Weise überschreiten und allerhand Metamorphosen unterworfen sein, er kann sich unvermittelt verwandeln, Distanzen verkürzen oder verlängern sich, die Perspektive, aus der der Raum wahrgenommen wird, verändert sich, und so weiter (vgl. 272 ff. und 288 ff.). Zudem birgt allein die Räumlichkeit des Traums, seine Orte und Ortswechsel, bereits theatralisches Potenzial, wie James Hillman feststellt:

« [...] we need to speak of our dreams less in terms of psychodramatics so as to experience their scenic setting. Look at the dream as if it were a theater program. [...] The movement from drama to scene is like the movement from story to image and from heroic agonist to shadows. (We ave already noted that <scene> and *skia*, <shade> are cognates.» (1979, 190)

Zusätzlich zu dieser gleichsam veränderten Physik verfügt der «T-Raum» auch über eine spezifische Erlebensqualität, er fühlt sich immer auf eine bestimmte Art und Weise an. Man mag hier einwenden, dass dies für jeden beliebigen, leiblich erfahrenen Raum gilt – schliesslich kann ich auch für einen Alltagsraum wie eine Probestühne, ein Sitzungszimmer oder die heimische Küche eine Eigentümlichkeit, ein Sich-Anfühlen beschreiben, wenn ich mich darauf einlasse, was der Raum in mir auslöst, welche Erfahrungen und Erinnerungen sich mit ihm verbinden, welche Atmosphäre er für mich hat, und so weiter. Die subjektive Erlebensqualität des geträumten Raums drängt jedoch stärker in Vordergrund als beim wach erlebten Alltagsraum. Erinnern wir uns an die exemplarischen Traumerzählungen von A. und P. in den Kapiteln 3.2 und 3.3: beide beschreiben die geträumten Räume (etwa die Klippe oder den Aussichtspunkt über der Stadt) nicht nur anhand ihrer äusseren Eigenschaften (etwa hinsichtlich ihrer Proportionen oder materiellen Beschaffenheiten), sondern stets auch bezüglich ihrer Erlebensqualität, so, als wiese der Raum auf etwas hin, *um dass es eigentlich gehe*. Beispielsweise geht es in P.s Traum vom Sturz von der Klippe ja nicht um die tatsächliche Höhe der Klippe, oder die Frage, warum er mit dem Rücken auf dem Wasser aufschlägt, sondern um die Erlebensqualität der Stimm- und Bewegungslosigkeit während des Sturzes, die P. mit seiner Arbeit als Schriftsteller verbindet. Der Raum des Traums deutet auf etwas hin,

dass sich dem Sprecher noch nicht erschliessen muss, dass er aber zu ergründen sucht: der Traum-Raum hat einen «Felt Sense».

Mit der in Kapitel 3.4 skizzierten Leibphänomenologie von Thomas Fuchs lässt der Raum des Traumes als ein *Stimmungsraum* beschreiben. Nach Fuchs sind zwei Grundstrukturen für einen Stimmungsraum kennzeichnend: einerseits der *Ausdruck* (ein Raum wirkt auf uns etwa bedrohlich, heiter oder erhebend) und andererseits die *leibliche Resonanz*, durch die der Ausdruck des Raums überhaupt erst erfahrbar wird: «Der Leib ist gewissermassen der <Resonanzkörper> des Stimmungsraums; er übersetzt Ausdruck in Eindruck.» (2000, 197) Wie gesehen besteht der Unterschied zwischen Alltagsraum und geträumtem Raum nun aber darin, dass die Erlebensqualität des Traum-Raumes eine stärkere gefühlte Bedeutung, einen besonderen «Felt Sense» aufweist. Denn den Traum-Raum *haben wir ja selbst erschaffen, er kommt aus uns selbst*. Daher die stärkere Erlebensqualität des Traumsprechens: der Raum, den der Traumsprecher sprechend aktualisiert, ist in gewissem Sinne *er selbst*. Wir müssen daher Fuchs' Begriff der *leiblichen Resonanz* hinsichtlich des Traum-Raums präzisieren: Der Traumsprecher erfährt eine *leibliche Resonanz* auf etwas, dass *er selbst* träumend entworfen hat.

Worin besteht nun aber der Unterschied zwischen dem Traumsprechen und dem Erzählen einer beliebigen Fantasievorstellung, die ja ebenfalls aus uns selbst kommt? Wie anhand der Arbeiten von Eugene Gendlin aufgezeigt, kommen Träume aus einem *Entwicklungsbedürfnis*, einer Potenzialität, die der lebendige Körper des Träumers entwerfen kann, weil die gewohnten Bewegungsmuster im Schlaf suspendiert sind und ihm daher die Erkundung neuer Möglichkeiten im Sinne des «NEXTUP»-Modells von Zadra und Stickgold ermöglichen. Daher können wir die leibliche Resonanz des Traumsprechers ein zweites Mal präzisieren:

Der Traumsprecher erfährt eine leibliche Resonanz auf etwas, dass er selbst träumend entworfen hat. Er erfährt deshalb eine leibliche Resonanz auf seine eigene, ihm noch verborgene, aber als «Felt Sense» spürbare Potenzialität. Der Ausdruck des Traum-Raumes, den der Traumsprecher erfährt, hat daher einen Appellcharakter: *verstehe mich, denn ich kann dir eine Möglichkeit zeigen, dich zu entwickeln*. Eben das ist der Bedeutungsverdacht des Traums.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Dass auch von Geburt an blinde Menschen im Traum bedeutungsvolle visuell-räumliche Vorstellungen haben können, zeigt eindrucksvoll ein Traum von Helen Keller, den Thomas Macho in «Sehen ohne Augen» (2022) zitiert: «Ich habe keine Erinnerungsvorstellung von einer wirklichen Perle. Jene, die ich in meinen Träumen sah, muss daher eine Schöpfung meiner Einbildung gewesen sein. Es war ein glatter, köstlich geformter Kristall. Als ich in seine schimmernden Tiefen blickte, wurde meine Seele von überschwänglicher Rührung überflutet und ich war von Staunen erfüllt, wie etwa jemand, der zum ersten Male in das kühle, süsse Herz einer Rose sieht. Meine Perle war Tau und Feuer, das Sammetgrün des Mooses, die weiche Weisse der Lilie und zugleich der Farbenglanz und die Süssigkeit von tausend Rosen. Mir war's, wie wenn die Seele der Schönheit in ihrem kristallinen Busen aufgelöst wäre.» (52 f.)

5.2.2 Der Sprech-Raum beim Traumsprechen

Der Traumsprecher erlebt den ihm bedeutsamen Traum-Raum neu und stülpt oder entfaltet ihn so in den aktuellen Sprechraum hinein (vgl. hierzu Kap. 3.4). Der Sprech-Raum des Traumsprechens wird durch die Stimmungshaftigkeit des geträumten Raums gefärbt, sowie den darunter liegenden Bedeutungsverdacht angetrieben, dem der Sprecher tentakulär nachspürt. Daher ist Traumsprechen kein Erklären, Beschreiben, Mimen oder darstellendes Nachspielen des Traum inhalts.¹⁴⁵ Der Traumsprecher bewegt sich im bedeutungsvollen Raum des Traums und schafft ihn zugleich neu im aktuellen Sprechraum.

Der Sprech-Raum – diese Definition hat sich aus dem obigen schon beinahe ergeben – ist somit selbstverständlich nicht nur der aktuelle topographische Raum, worin die Sprecherin agiert, also nicht nur eine Bühne, ein Wohnzimmer oder ein Unterrichtsraum. Der Sprechraum ist vielmehr das, was die Sprecherin aus dem aktuellen Raum sprechend macht, und kann sich, entsprechend der Erzählung, beständig transformieren: in C.s Nacherzählung von L.s Traum (Kapitel 4, Videos 5 und 6) haben wir beispielsweise gesehen, wie die Probebühne der Pension «La Nassa» auf Stromboli sich von L.s Unterkunft in den Weg zu eben dieser Probebühne und daraufhin in ein Fussballfeld verwandelt. Hierfür ist es überhaupt nicht nötig, dass C. Gegenstände (wie L.s Bett) oder Abmessungen (wie die Grösse des Fussballfeldes) mimit oder genau beschreibt. Es reicht aus, dass sie ihr eigenes Sprechen als räumlich erlebt und auf diese Weise *in ihrer gesprochenen Sprache ist*, wodurch der Sprechraum entsteht.¹⁴⁶ Im Sinne des bereits erwähnten Metaphernbegriffs von Julian Jaynes ist der Sprechraum ein Medium «exopsychischen Denkens» (2020, 235), ein metaphorischer Raum, «der metaphorische Dinge und Aktionen <enthält>» (236). Beim Traumsprechen enthält der Sprechraum zugleich mit den tatsächlichen räumlichen Gegebenheiten und Geschehnissen des Traums auch den Bedeutungsverdacht, den diese Gegebenheiten und Geschehnisse auf den Träumer machen. Im Sinne von Fuchs' Überlegungen zum «geschichtlichen Leib» ist der Sprech-Raum nicht nur «durchdrungen» von Erinnerung, sondern auch von Bedeutungsverdacht (vgl. nochmals Fuchs, 2000, 315 ff.).

Dies ist sogar möglich – wie die Übung Embodied Partner Dream zeigt – wenn die Traumsprecherin gar nicht die Erstträumerin ist, sondern sich den Traum des Partners

¹⁴⁵ Dies soll nicht heissen, dass nicht auch das Nachspielen von Träumen, wie es etwa Jon Lipsky vorschlägt, einen hohen pädagogischen und künstlerischen Wert haben kann. Gleichwohl ist es meiner Erfahrung nach eher die Besonderheit des Traumsprechens selbst, die im Sinne einer Energie oder Qualität genutzt werden kann, als die manifesten Inhalte erzählter Träume.

¹⁴⁶ Es gibt selbstverständlich viele weitere pädagogisch fruchtbare Umgangsweisen mit dem Begriff des Sprech-, bzw. Ansprehraumes. So beschreiben beispielsweise Patsy Rodenburg anhand verschiedener «circles of concentration» (1998, 225 ff.) oder Barbara Bernhard («Sprechräume und Ansprechhaltungen auf der Bühne», 2006), wie imaginierte Räume verschiedene Qualitäten des Partner:innenbezugs erfahrbar machen, und Stefanie Köhlers Modell der «Stimmkugel» (2016) zeigt, wie räumliche Vorstellungen von Lauten zur Artikulationsverbesserung eingesetzt werden können.

dialogisch angeeignet hat. C. kann L.s Traum sprechend nachträumen und in den aktuellen Sprech-Raum hineinstülpen. Und obwohl es ursprünglich nicht ihr eigener Traum war, erkundet sie ihn mit distanzierter Ernsthaftigkeit, wodurch vielleicht auch die spezielle Heiterkeit dieser Traumerzählung entsteht, die sich auf das Publikum überträgt. Die in Kapitel 4.8 als *empathische Weltverbundenheit* beschriebene Qualität des Traumsprechens zeigt sich in der Sorgfalt, mit der C. sich L.s Traum angeeignet hat, und wirkt auch auf der Bühne. L.s Traum ist noch nicht zur Literatur geworden, aber er bekommt in C.s Traumsprechen eine Nachvollziehbarkeit und Gültigkeit, die auch das Publikum fasziniert, und insofern bereits der Literatur gleicht. Um nochmals George Lakoff zu zitieren: «Other people's dreams hold for us the same fascination as myth and literature, the same possibility for finding meaning in our own lives.» (2001, 275)

5.2.3 Der Text-Raum

Nach Max Hermann ist der vom «dramatischen Dichter» hervorgebrachte Text (neben den Schauspieler:innen, der Regie und dem Publikum, vgl. 2015, 502) einer der Konstituenten des theatralischen Raumerlebnisses.¹⁴⁷ Bereits der «dramatische Dichter» schöpft aus einer Raumerfahrung, die aber in einem eigentümlichen Dunkel verbleibt:

«Das Problem dieses allgemein dichterischen Raumerlebnisses scheint aber bisher so gut wie ganz ununtersucht zu sein und bietet Probleme, die von den heute zu behandelnden durchaus abweichen. Dort gilt es, den Raum zu erkennen, der im schöpferischen <Wort> verborgen ist, oder doch verborgen sein kann – auch im lyrischen Gedicht und im epischen Gebilde [...]» (503)

Aus der Perspektive der ersten Person, also der der Schauspielerin oder des Schauspielers, geht es bei der sprecherischen Aneignung eines Textes zunächst einmal darum, diesen aus der zweidimensionalen und schwarz-weißen Konservierung der gedruckten Buchstaben auf Papier in ein raum-zeitliches Geschehen zu übertragen – Hermann findet hierfür das Bild, dass das Raumerlebnis des Dichters im Text «gewissermaßen in gefrorenen Zustände» (502) vorliegt, und erst durch die anderen Faktoren (Schauspieler, Publikum, Regie) zum «Auftauen» (ebd.) gebracht werden muss. Wie kann dies geschehen? Auch Kristin Linklater verwendet in ihren Überlegungen zur schauspielerischen Textarbeit Bilder der Auflösung und

¹⁴⁷ Man mag hier einwenden, dass Hermanns von 1931 stammende Definition heutigen Theaterformen nicht mehr unbedingt gerecht wird. Trotzdem ist unstrittig, dass das theatralische Ereignis den Vorstellungsraum für die Dauer einer Aufführung zu etwas anderem macht, einem Raum besonderer Aufmerksamkeit, wo die in ihm stattfindenden Handlungen – vielleicht im Sinne der von Hans-Thies Lehmann festgestellten Nähe von postdramatischem Theater und Traum – Zeichen und ihre Bedeutungen verschieben (vgl. 2005, 143).

der wässrigen Wellenbewegungen, in die der Text gebracht werden müsse.¹⁴⁸ Um den schauspielerischen Transformationsvorgang des festen Textes in flüssiges körperlich-stimmliches Handeln neurologisch zu begründen, bezieht sie sich auf eine Definition aus «The Feeling of What Happens» von Antonio Damasio: «Language – that is, words and sentences – is a translation of something else, a conversion from nonlinguistic images, which stand for entities, events, relationships and inferences.» (2006, 344). Der Raum, der, nach obigem Zitats Max Hermanns «im schöpferischen <Wort> verborgen ist», besteht also im Lichte neuerer Hirnforschung in der Tat aus vielerlei Faktoren. Die schauspielerische Aufgabe bei der Aneignung eines Textes besteht nach Linklaters Auffassung daher darin, das Druckbild in nichtverbale Bilder, Gefühle, Zustände, Begierden und Erinnerungen zu übertragen, die dann wiederum dem sprecherischen Ausdruck zugrunde liegen:

«The mental effort the actor must make in taking the printed word and transforming it into the spoken word is to still the clamor of the rational brain and give the word time for the image of print to dissolve and transmute into the nonverbal images, feelings, states of being, desires, and memories that lie beneath. A word or a phrase is like a pebble that, when thrown into the pool of the body-mind, sets up ripples that disturb the waters. The waters? Physical, sensory, sensual, and emotional energies. Then, when the energies become insistent and need to be released, the water turns to vibration and becomes voice.» (Linklater 2006, 345)

Linklaters und Damasio's Definitionen von «images» zeigen einmal mehr, dass auch die einem Text zugrunde liegenden und durch ihn ausgelösten Vorstellungen weit mehr sind als nur zweidimensionale Bilder.¹⁴⁹ Vielmehr lässt sich die Aneignung eines Textes als jenes multimodale, sinnliche, körperliche und räumliche Erleben kennzeichnen, für das Goethe das eingangs zitierte Bild der «gemalten Fensterscheiben» fand, die erst beim Betreten der Kirche ihre Pracht entfalten.¹⁵⁰ Der Text-Raum kann daher, ebenso wie der Traum-Raum,

¹⁴⁸ Hermanns und Linklaters Metaphern der Verflüssigung, die der feste Text durch die Sprecherin erfahren soll, erinnern an Petitmengins Bild der «flüssigen und undifferenzierten» Schichten der Erfahrung (2007, 75; vgl. Kapitel 3.2), aber auch an die in Kapitel 2.2. untersuchte Feststellung Matthew Fullers, dass die Versprachlichung des Traums mit einem Vorgang des «Gerinnens» einhergehe (2018, 3).

¹⁴⁹ Wie Thomas Macho in «Traumstimmen. Zur Geschichte der Verdrängung fremder Stimmen im Film» (2022) aufzeigt, kann die durch das Lesen eines Textes ausgelöste Imagination auch akustischer Natur sein, und als das Hören fremder Stimmen erlebt werden. Dabei kann es sich um die Stimme des Autors oder der Autorin handeln, oder auch, in früheren Zeiten, um die Stimmen der Götter (vgl. hierzu wiederum Jaynes, 2020, 349 ff.). Phänomenologisch liesse sich das innere Hören von Stimmen ebenfalls als eine körperlich-räumliche Erfahrung beschreiben. Wie Jaynes anhand extremer Stimmerfahrungen schizophrener Menschen zeigt, sind diese Stimmen meist räumlich lokalisierbar und werden zudem auch (etwa als Befehl, Spott, Trost oder Rat) sehr emotional erlebt (86 f.). Doch selbst, wenn es sich nur um eine Leseerfahrung und nicht um ein pathologisches Leiden handelt, dürfte allein die Anmutung, dass der Text in mir von einer anderen Stimme gesprochen wird, zumindest auf einen wenngleich körperlosen *Jemand* verweisen, eine Alterität, die von *irgendwo* im Raume kommt und mich leiblich affiziert.

¹⁵⁰ Dass die Auflösung der im Text gleichsam festgefrorenen oder geronnenen Bilder *keine* Rekonstruktion und kein Reenactment jener originalen Vorstellungen sein können, die die Autorin oder der Autor beim Schreiben des

bedeutungsvoll und in leiblicher Resonanz erfahren werden (vgl. nochmals Fuchs, 2000, 197). Mit Donata Schoellers Ansatz des «Close Talking» liesse sich der Text-Raum auch als «fühlbarer Zusammenhang» (2019, 152; vgl. Kapitel 3.3) beschreiben, der sich in der Lektüre und spielerisch-probenden Erkundung des Textes herausbildet, und sich im gelingenden Fall in den Sprech-Raum hinein fortsetzen kann. In dieser Fortsetzung geht das innere Erleben des Textes buchstäblich *weiter*, es vergrössert sich in den umgebenden Raum hinaus, der so zum Erlebensraum wird – ein faszinierender Umstand, auf den bereits Max Hermann hinwies:

«Ein solches Umdeuten [des Bühnenraums in einen nicht vorhandenen Realitätsraum] kann wohl in besonders günstigen Augenblicken bis zu einem wirklichen und vollständigen Erleben dieses Raumes in der Seele des Schauspielers führen.» (2015, 506)

Wenn nun der einzige Unterschied zwischen Text-Raum und Traum-Raum darin besteht, dass die dem Text-Raum zugrunde liegenden Vorstellungen ursprünglich nicht der eigenen Imaginationsfähigkeit entsprungen sind, besteht die Aufgabe also darin, einen Text-Raum als ebenso bedeutsam, als ebenso fühlbaren Zusammenhang erfahren zu können, wie einen Traum.

Wie kann nun ein Stück Literatur die Qualitäten des Traumsprechens erhalten? Kann der Text-Raum zu einem Traum-Raum werden und im Sprech-Raum erscheinen?

Im Folgenden soll ein Arbeitsansatz hierzu skizziert werden.

5.3 Das Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice»

Im Herbstsemester 2024 unterrichteten die Schauspielerin Anna Hofmann und ich das vierwöchige Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice» an der ZHdK. Wir arbeiteten mit sechs Schauspielstudierenden des Bachelor Theater. Ziel dieses Try-Outs war zu erforschen, ob und wie sich das Traumsprechen auf einen von den Studierenden selbstgewählten dramatischen Monolog auswirken würde – im Unterschied zu «Ecology of Dreams» ging es diesmal also nicht um die Kreation einer szenischen Skizze aus einem gemeinsamen Text, sondern darum, die individuellen Anwendungsmöglichkeiten des Traumsprechens zu erkunden. An den meisten Kurstagen mussten wir aus dispositiven Gründen unseren Unterricht zudem aufteilen: Anna unterrichtete meistens am Nachmittag, ich am Vormittag.

Textes hatte, ist eigentlich selbstverständlich. Dennoch ist es methodisch manchmal angebracht, darauf hinzuweisen. Zu sprechpädagogischen Grundlagen siehe vor allem Hellmut Geißners Überlegungen zu den verschiedenen sprachlichen, historischen, textuellen und dialogischen «Differenzen» in der «Ästhetischen Kommunikation» (1982, 161 ff.)

Nachmittags vermittelte Anna Hofmann (die auch über eine Tanzausbildung und eine Zertifizierung als Fitnesstrainerin verfügt) den Studierenden die von ihr entwickelte Methode «Fitness and Fantasy», ein «Training, das die Fitness der Teilnehmenden stärkt, die



Abbildung 22: Shape 8 (V.15)

Verbindung zum eigenen Körper vertieft und somit den Bewegungsspielraum der Teilnehmenden erweitern soll.»¹⁵¹ Zur Erweiterung des Bewegungsspielraums trägt vor allem ein konsequenter Wechsel zwischen herausfordernden und regenerativen Sequenzen bei: beispielsweise wechselte

Anna zwischen ausgiebigem, sich bis zu 45 Minuten am Stück erstreckendem federndem Tanzen zu Musik («Bouncen») oder auch herausfordernden Zirkeltrainings mit verschiedenen Posten mit Kraft- und Konditionsübungen einerseits und langen entspannenden, gegenseitigen Behandlungen mit Massagen und lösender Körperarbeit andererseits ab. Hinzu kamen Arbeitsweisen zur Verbindung von Imagination und Bewegung. Einen besonders wichtigen Impuls gab die Übung «Shape 8» (Video 15). Zu Musik wird mit Kopf, Schultergürtel, Brustkorb oder Becken die Form einer liegenden Acht¹⁵² tanzend über einen längeren Zeitraum (bis zu 45 Minuten) erforscht, was aufbauend durch Partnerarbeit unterstützt werden kann. Indem die Übungspartnerin dem Tänzer (der die Augen geschlossen hält) durch Berührungen mit den Händen intuitiv vorschlägt, die liegenden Achten hinsichtlich Radius, Rhythmus oder Körperregion fließend zu verändern und schliesslich in ein freies Tanzen zu kommen, wird sie zugleich selbst bewegt und zum Tanzen gebracht. Die Person, die mit geschlossenen Augen tanzt, kann bei «Shape 8» die eigentümliche Erfahrung machen, dass sich die Grenzen zwischen dem eigenen Körper und dem umgebenden Raum auflösen, und es nur noch einen einzigen Raum zu geben scheint, der zugleich Innen- und Aussenraum ist und eher energetisch, als Fließen, Strömen oder Wärme erlebt wird. Im Verlauf des Moduls und schliesslich auch in der abschliessenden, als offene Probe stattfindenden Projektpräsentation nutzten wir diese besondere Raumerfahrung als einen Übergang zur Übung Embodied Partner Text.

¹⁵¹ So beschreibt Anna Hofmann ihre Arbeitsweise selbst.

¹⁵² Die archetypische Figur der liegenden Acht oder Lemniskate wird nicht nur tanzpädagogisch oder therapeutisch eingesetzt, sondern auch sprechpädagogisch. Eine schriftliche Dokumentation für Artikulations- und Stimmübungen mit der Figur der Lemniskate findet sich beispielsweise bei Juri A. Vasiljev (2002, 47 f. und 81 f.)

5.3.1 Dunkles zu sagen – Vom Embodied Partner Dream zum Embodied Partner Text

In den vormittäglichen Einheiten von «FitnessFantasyDreamsandVoice» arbeitete ich mit der Gruppe am Traumsprechen, und wandte viele der im 4. Kapitel beschriebenen Methoden an, unter anderem die Grundlagenarbeit der Sound-and-Movement-Progression,¹⁵³ Warm-ups zur Umsetzung von Imaginationen in Bewegungen mit Hilfe der Vogelschwarm-Übung nach Di Fazio, Dream Sharing zu zweit und in der Gruppe, spielerische Arbeit mit Rückwärtsbewegungen und auch Rückwärtssprechen, sowie das Erkunden von



Abbildung 23: Embodied Partner Dream (V.16)

Textausschnitten mittels des «Felt Sense». Das Modul begann mit der Präsentation der mitgebrachten Monologe, die den Studierenden durch Szenestudien, Vorsprechen oder auch den Sprechunterricht bereits grundlegend vertraut waren. Anschliessend erarbeiteten und präsentierten sie den Traum eines Übungspartners

entsprechend der bereits in Kapitel 2.4 geschilderten Übung Embodied Partner Dream. Die positiven Erfahrungen hinsichtlich der Hingabe und Erzählfreude bei der Traumgeschichte des Partners bestätigten sich in diesem Try-Out einmal mehr. Im Videobeispiel (Video 16) erzählt A. den Traum von K. Ihre Körper- und Sprechspannung sind hoch und gleichzeitig beweglich, der Atemrhythmus reagiert fein auf die einzelnen Situationen, die Sprechweise ist lebendig und dynamisch. Besonders interessiert uns in diesem Kapitel A.s Raumverhalten. Es wird ersichtlich, wie sie völlig selbstverständlich in den verschiedenen Räumen des Traums (zum Beispiel Flugzeug, Inseln, Wüste) agiert: die verschiedenen Traumräume finden in A.s Vorstellung statt und ereignen sich zugleich als geteilter Vorstellungs- und Sprechraum auf der Bühne. Teilweise wirkt es auch so, als würde sie einzelne Details erst im Moment des Sprechens entdecken oder entwickeln (zum Beispiel ab Minute 2.17, als sie das Etikett auf dem

¹⁵³ Eine sinnvolle Ergänzung der Sound-and-Movement-Progression fanden wir in der stimmlichen Improvisationsübung «Vocal Ribbons», die Stephen Wangh in «An Acrobat of the Heart» (2000, 162) vorstellt. Bei «Vocal Ribbons» wird mit der Vorstellung gearbeitet, dass sich vom Körper des einen Übungspartners ausgehende «Klangbänder» in den Raum hinein verlängern, was vom anderen Übungspartner durch Berührungen und körperliches Agieren unterstützt wird. «Vocal Ribbons» lässt sich sehr gut als Veranschaulichung in den Raum hinausragender stimmlicher Tentakeln einsetzen.

Fluggepäck liest oder als sie in Minute 4.25 realisiert, dass die Wüste ja «Sao Paolo ist»¹⁵⁴. A.s Aufmerksamkeit ist rundum gerichtet und aktiv, ihre «Tentakeln» erstrecken sich in beide Räume – Traum- und Sprech-Raum – zugleich, aus denen sie sprechend schöpft und die sie zugleich sprechend gestaltet.

Wir wollen nun eine Möglichkeit vorstellen, die sprecherischen Qualitäten des Embodied Partner Dream für einen vorliegenden Text zu nutzen. Vorwegnehmend – eine solche Ansage ist auch methodisch im Unterricht hilfreich – ist wichtig zu betonen, dass es hierbei nicht um eine Inszenierung, ja nicht einmal um Textarbeit im engeren Sinne geht. Vielmehr soll die Übungsweise den Schauspieler:innen helfen, dem Text spielerisch und auf ungewohnte Weise zu begegnen, ihn dabei neu zu entdecken, und sprecherisches und körperliches Material zu generieren, das freilich anschliessend in der weiterführenden Text- oder Rollenarbeit untersucht und genutzt werden könnte – eine organische Aneignung des Textes ohne rationale Planung, wie es Kristin Linklater in «Freeing the Natural Voice» fordert:

«Text work of this kind is not analytical; it is not the <table work>, that often precedes active rehearsal on a play. It is the actor's private and personal absorption of the words of a play deep into the body-mind where the seeds of meanings can be sown, take root, and grow organically. Out of the intelligence of the body-mind spring surprising truths, as opposed to the more predictable fruits of rational front-lobe thinking where decisions are made and results are preconceived and controlled.» (2006, 344)

Viele Möglichkeiten, das «rationale Vorderlappen-Denken» mittels Traumsprechen spielerisch zu erweitern oder zu umgehen, wurden in dieser Arbeit bereits beschrieben. Bevor wir beschreiben, wie Traum-Raum und Text-Raum in einem gemeinsamen Sprech-Raum pädagogisch zusammenkommen können, ist allerdings nochmals ein Exkurs vonnöten, und zwar zu einem Leitmotiv dieser Arbeit, nämlich der *Dunkelheit*.

Exkurs: «Ich seh' viel mehr, mach ich die Augen zu». Sprechen hinter geschlossenen Lidern

In Embodied Partner Dream wird der Traum des Partners in zwei Phasen mit *geschlossenen Augen* erkundet: zunächst, wenn die Zweitträumerin der Traumerzählung des Erstträumers

¹⁵⁴ Methodisch könnte es bei einer solchen Traumerzählung, in der sich die Erzählerin in immer neuen Räumen befindet, angebracht sein, auf entsprechende Traumerzählungen aus der Theaterliteratur zu verweisen, beispielsweise den «Fahrstuhlmonolog» aus Heiner Müllers «Der Auftrag», der nach Worten Müllers zum Teil ein Traumprotokoll ist: «Der 2. Teil des Fahrstuhl-Texts in dem Stück ist ein Traumprotokoll, der Traum das Produkt eines Nachtgangs von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexico City, auf einem Feldweg zwischen Kakteenfeldern, kein Mond, kein Taxi. Ab und zu tauchten Gestalten wie von Goya-Bildern auf, gingen an uns vorbei, manchmal mit Taschenlampen, auch mit Kerzen. Ein Angst-Gang durch die Dritte Welt. [...] Mich hat immer die Erzählstruktur von Träumen interessiert, das Übergangslose, die Außerkraftsetzung von kausalen Zusammenhängen.» (2010, 233 f.)

lauscht; und dann, indem sie ihn sprechend nachvollzieht. Erst in der abschliessenden Präsentation agiert die Zweitträumerin mit offenen Augen. Warum ist die Vorarbeit mit geschlossenen Augen hier so bedeutsam, und zwar über die offensichtlichen und aus vielen Theaterübungen bekannten Vorteile wie Förderung von gegenseitiger Achtsamkeit und Vertrauensaufbau hinaus?

In ihrem bereits erwähnten Artikel «Devisers in the dark: reconfiguring a material voice practice» (2019) benennt Electa Behrens zahlreiche Gründe, warum Stimmarbeit im Dunkeln befreiend und grenzverschiebend wirken kann. Indem sich der Schwerpunkt auf die aurale Erfahrung der Stimme verschiebt, müssen Sprecher:innen sich beispielsweise nicht mehr bemühen, Entsprechungen zwischen ihrem Körperausdruck und ihrer Sprechweise herzustellen, und sie können erleben, wie sie stimmlich zwischen verschiedenen Identitäten wechseln können: «the most obvious benefit of working in the dark is the choice it gives the performer about how they give sound to self.» (399) Ausserdem kann die Stimme im Dunkeln als starker körperlicher und haptischer Eindruck erfahren werden, und als etwas, das einhüllt, berührt oder bewegt (vgl. 402). Schliesslich erlaubt die Dunkelheit auch, Klänge von ihrer Quelle zu abstrahieren, als reinen Klang neu zu hören und somit Hierarchien und Wertigkeiten (zum Beispiel zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren) zu dekonstruieren (vgl. 403 f.) – der stimmgebende Akteur kann sich in einem bewegten und bewegenden Zwischenraum erfahren, einer hybriden «Körperwelt»: «It is not about aligning <a>, body with <a> world, but rather practising moving between various constantly shifting worlds with an instable an multiple materiality: the voice as a dynamic hybrid of bodyworld» (407).

Behrens beschränkt sich in ihrer Untersuchung auf die experimentelle und kompositorische Arbeit mit nonverbalen *Klängen*. Wir wollen nun untersuchen, sich die Dunkelheit auf die Arbeit mit *Texten* auswirkt, und ob sich jene dynamische Erfahrung einer «Körperwelt» auf die einer «Körpertextwelt» ausweiten lässt. Hierzu ist es jedoch wichtig, eine phänomenologische Unterscheidung zu treffen, die Electa Behrens ausser Acht lässt, die Unterscheidung nämlich zwischen der Dunkelheit eines verdunkelten Raumes (in welchem auch mit offenen Augen agiert werden kann) und jener Erfahrung von Dunkelheit, die sich mit geschlossenen Augen einstellt. Wohingegen ein verdunkelter Raum geradezu einlädt, einhergehend mit der Anpassung der Pupillen, auch noch die schwächsten Lichtreize wahrzunehmen, um sich zu orientieren und in diesem Sinne die Seherfahrung sogar verstärkt, ist die Erfahrung einer Dunkelheit mit geschlossenen Augen gänzlich anders: da ich weiss, dass ich nichts im Raum sehen kann, was zu meiner Orientierung beiträgt, konzentrieren sich meine Sinne ganz auf Tasten, Gehör, und in geringerem Umfange auch den Geruchssinn. Zugleich öffnet sich das Nichts, dass ich hinter den geschlossenen Lidern wahrnehme, zu einem Raum der Imagination.¹⁵⁵ Bereits die sich mit geschlossenen Augen sofort einstellenden

¹⁵⁵ Zu einer Auseinandersetzung mit Imagination als dem aktiven Hervorbringen von Bildern mit geschlossenen Augen siehe einmal mehr die tiefenpsychologischen Perspektive von James Hillman. Nach Hillman dürfe

entoptischen Phänomene (wie beispielsweise die unter bestimmten Umständen mögliche Sichtbarkeit von Blutgefässen im Auge, oder sogenannte Phosphene, wie Punkte oder Farben, die ohne äussere visuellen Reiz entstehen, oder die nach einem starken Seheindruck hinter geschlossenen Lidern noch sichtbaren Nachbilder) ermöglichen den Übergang zwischen einem Sehen als *Wahrnehmung* und jenem inneren Sehen der Tagträume, hypnagogischen Bilder und schliesslich des Träumens selbst – einem Sehen als *Schöpfung*.¹⁵⁶ Das Sehen mit geschlossenen Augen ist damit auch dem «Sehen ohne Augen» (Macho 2022) der blinden Seherinnen und Seher verwandt. In diesem Lichte besehen ist die Dunkelheit hinter den geschlossenen Lidern nicht dunkel, sondern eher jenes flimmernde «Dunkelhell», wie es Shakespeare in seinem 43. Sonett (hier in der Übersetzung von Christa Schuenke) erkundet:

«Ich seh viel mehr, mach ich die Augen zu.
Profanes nur sehn sie zur Tageszeit;
Doch wenn ich schlaf, erscheinst im Traum mir du,
Traums Dunkelhell erhellt die Dunkelheit.
Du, dessen Schatten Schatten licht macht, sag,
Was zeigt dein Schattenbild für Bilderwelt,
Da du mehr Licht bist als der Tag bei Tag,
Wenn schon dein Schatten so den Blick erhellt!
Wie, sag ich, müsst mein Blick erleuchtet sein,
Könnt ich dich sehn in Tages wachem Licht,
Wenn schon bei Nacht dein schöner Schattenschein
Durch Schlaf zum blinden Auge Bahn sich bricht!
Tag ist wie Nacht mir, kann ich dich nicht sehn,
Doch Nacht wird Tag, lässt Traum dein Bild erstehn.»

(2024, 51)

Imagination keineswegs mit einem «Sehen» mit geschlossenen Augen verwechselt werden: «To be imaginative should not be restricted to mean seeing images with the eyes closed or to paint or to model images. [...] We perceive images with the imagination, or, better said, we imagine them rather than perceive them, and we cannot perceive with the sense perception the depths that are not extended in the sense world. The error of empiricism is its attempt to employ sense perception everywhere, for hallucinations, feelings, ideas, and dreams.» (1979, 55)
¹⁵⁶ Eine kunsthistorische Übersicht zu diesem Übergangsbereich zwischen visueller Wahrnehmung und künstlerischer Schöpfung findet sich in Jonathan Crarys Werk «Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur», 2002. Crary zeigt auf, wie sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts phänomenologische und naturwissenschaftliche Forschungen zum Sehen in Werken der bildenden Kunst (z.B. von Seurat oder Cézanne) widerspiegeln. Die «gleichschwebende Aufmerksamkeit», die Crary – interessanterweise am Beispiel einer Rom-Erfahrung Sigmund Freuds – im letzten Kapitel seines Buches beschreibt und als eine Möglichkeit postuliert, mit der eigenen Wahrnehmung angesichts moderner urbaner Reizüberflutung umzugehen, könnte als eine beispielhafte Grundhaltung für die in dieser Arbeit vorgestellten Methoden dienen: zum Beispiel für die verschiedenen Ansätze zum Tagträumen wie *Rêverie*, *Active Daydreaming* oder die Arbeit mit Linklaters «*Daydreaming Wheel*» oder auch jene Art der Offenheit sowohl für die Stimme des Übungspartners als auch für sich einstellende Vorstellungen in verschiedenen Phasen von *Embodied Partner Dream* und *Embodied Partner Text*.

Das Sehen hinter den geschlossenen Lidern ist auch ein Sehen, das («Wie, sag ich, müsst mein Blick erleuchtet sein / Könnt ich dich sehn in Tages wachem Licht») zur Begegnung und zum Sprechen drängen kann. Nun also wieder zur Praxis des Traumsprechens.

Die Übung «Embodied Partner Text»

«Ich seh' viel mehr, mach ich die Augen zu»: einen Text mit geschlossenen Augen zu hören und zu sprechen, ist eine Einladung, sich spontan entstehenden Vorstellungen zu überlassen. Eine ausführliche Beschreibung, wie dieser alltägliche Vorgang für das Schauspiel genutzt werden kann, findet sich bereits bei Konstantin Stanislawski. Im zweiten Band der «Arbeit des Schauspielers an sich selbst» (das 1955 auf Russisch und in der deutschen Übersetzung erstmals 1963 erschien) steht die Schilderung von entsprechenden Übungen am Anfang des Kapitels über die «Gesetze des Sprechens» und den «Untertext». Der Schauspieler müsse jedes Wort, ja sogar jeden einzelnen Laut beseelen. «Untertext» bei Stanislawski ist also – obschon er selbst auch immer von «Vorstellungsbildern» spricht, und dem Visuellen damit einen besonders prominenten Platz einräumt – weitaus multimodaler und durchaus im Sinne jener «nonlinguistic images» zu verstehen, «which stand for entities, events, relationships and inferences» von denen Damasio spricht (vgl. nochmals Linklater 2006, 344, sowie die Überlegungen im Kap. 5.2.3). Nur durch den «Untertext» könne auch der eigentliche Text im Publikum etwas auslösen:

«Auf der Bühne muss das Wort im Schauspieler selbst, in seinen Partnern und durch sie auch im Zuschauer ganz konkrete Empfindungen, Absichten, Gedanken, Bestrebungen, Vorstellungen – visuelle, akustische und andere Sinneseindrücke auslösen.» (Stanislawski 1996, 63)

Interessant ist in unserem Zusammenhang, dass der Ich-Erzähler in Stanislawskis Grundlagenwerk seine Auseinandersetzung mit dem «Untertext» auch mit dem Träumen vergleicht, und zwar ausgerechnet, als er übend versucht, die abstrakten Wörter «Recht» und «Gerechtigkeit» mit Vorstellungen zu füllen. Es lohnt sich, den Lernschritt, den der Ich-Erzähler hier vollzieht, ausführlich zu zitieren, ist er doch eine anschauliche Schilderung dessen, worauf es auch in Embodied Partner Text ankommt:

«Bald sah ich eine Frauengestalt mit der Waage in der Hand vor mir, bald ein aufgeschlagenes Gesetzbuch mit einem auf irgendeinen Paragraphen weisenden Finger. Aber auch diese Symbole konnten weder Verstand noch Gefühl zufriedenstellen. Nun hatte die Phantasie es eilig, wieder neue Vorstellungsbilder zu

erfinden. Sie erträumte sich ein auf den Grundpfeilern von Recht und Gerechtigkeit aufgebautes Leben. Einen solchen Traum kann man sich leichter vorstellen als eine körperlose Abstraktion. Träume vom realen Leben sind konkreter, zugänglicher und leichter fasslich. Ein solches Bild kann man leichter vor sich sehen und, wenn man es gesehen hat, auch empfinden. Ein solches Bild ergreift und bewegt uns leichter und führt uns ganz folgerichtig zum Erleben.» (66)

Bei der Übung Embodied Partner Text geht es genau darum. Der Sprecher soll die Bilder dreidimensional erfahren, als konkrete Räume, in denen er sich bewegen kann, und nicht als abstrakte Ideen. Beim Anleiten empfiehlt es sich, den Hinweis vorzuschicken, dass diese Räume nicht den Örtlichkeiten entsprechen müssen, in denen die Szene tatsächlich spielt, und dass die entstehenden Räume auch nicht pantomimisch dargestellt werden müssen. Auch eine Begegnung mit einer Figur, die sinnliche Wahrnehmung einer Oberfläche oder die gefühlsmässige Reaktion auf die Atmosphäre des Raumes gehören zur räumlichen Erkundung, ebenso wie Gedanken, Gefühle oder auch innere Stimmen, die der Sprecher in der Erkundung der durch den Text evozierten Bilder erlebt. Der Sprecher darf sich ganz den Eindrücken überlassen, die spontan entstehen. Die Erfahrungen aus Embodied Partner Dream, und weiteren Übungen zum spontanen Tagträumen wie der Arbeit mit dem «Daydreaming Wheel», aber auch das sich beim einfachen Traumerzählen bereits einstellende Erleben, wieder *im* Traum-Raum zu sein, dienen hier als Orientierung.

Der erste Schritt von Embodied Partner Text ist das Hören des eigenen Textes. Die Sprecherin übergibt ihren Text der Partnerin. Während die Partnerin den Text vorliest, kann sich die Sprecherin mit geschlossenen Augen nun ganz den entstehenden Eindrücken überlassen, und beginnen, sich im imaginierten Text-Raum zu bewegen: etwas zu berühren, umherzugehen, jemandem zu begegnen, und so weiter. Die vorlesende Partnerin achtet auf die Sicherheit der Sprecherin und kann sie durch sanfte Berührungen vor Zusammenstößen mit Wänden, Gegenständen oder anderen Übenden bewahren. Auf diese erste Erkundung erfolgt ein Austausch, indem die Sprecherin – ganz wie beim Erzählen eines Traums – von ihren Erlebnissen berichtet. Wie beim Traumsprechen muss sie nichts erklären oder rechtfertigen, die Übungspartnerin muss nichts interpretieren, in Bezug zum Text setzen oder für eine Inszenierung des Textes auswählen.

Im zweiten Übungsschritt agiert die Sprecherin wiederum mit geschlossenen Augen. Sie erkundet den Text-Raum und kann dabei die Erfahrungen aus der Übung davor nutzen, indem sie beispielsweise etwas weiter untersucht, dem sie bereits beim Hören des Textes im ersten Übungsschritt begegnet war. Sie spricht dabei jedoch immer noch nicht ihren eigentlichen Text, sondern verbalisiert in freier Rede alles, was sie erlebt: was sie sieht, wer ihr begegnet, wie sie sich dabei fühlt, und so weiter – sie spricht den «Untertext» im Sinne

Stanislawskis. Wieder darf sie sich frei ihrer Imagination überlassen und diese ausleben.¹⁵⁷ Die Übungspartnerin achtet wiederum auf ihre Sicherheit und dient als Zeugin des Geschehens.

Im dritten Übungsschritt (Video 17) soll die Sprecherin nun zwischen dem imaginierten und in freier Rede erkundeten Text-Raum und dem Sprech-Raum des eigentlichen Textes hin- und her wechseln. Der Text-Raum wird, wie im vorherigen Übungsschritt, mit geschlossenen Augen und in freier Rede erforscht. Wenn die Sprecherin zum Sprech-Raum wechselt, spricht



Abbildung 24: Embodied Partner Text mit geschlossenen Augen (V.17)

und spielt sie nun den eigentlichen Text, behält aber zunächst noch die Augen geschlossen und bleibt dadurch in Kontakt mit dem Text-Raum. Der zuvor im Text-Raum erkundete «Untertext» wird nun zur Hintergrunderfahrung oder auch zur Energie, die den Sprech-Raum antreibt und

gestaltet. Der Wechsel zwischen Text-Raum und Sprech-Raum wird allerdings nicht durch die Sprecherin selbst gesteuert, sondern durch die Übungspartnerin, angesagt. In «FitnessFantasyDreamsandVoice» benutzten wir hierfür die Worte «Traum!» oder «Bild!» (um die Anweisung zu geben, im imaginären Text-Raum zu agieren) und «Text!» (um in den Sprech-Raum zu wechseln und den eigentlichen Text zu sprechen).¹⁵⁸ Der unplanbare Wechsel zwischen Text-Raum und Sprech-Raum wirkt sich ebenso überfordernd wie befreiend aus. Die Sprecherin begegnet fortwährend ihrer eigenen Imagination, die sie, ebenso wie den eigentlichen Text, veräussert. Im Videobeispiel sehen wir, wie S., die mit einem Monolog aus Euripides' «Medea» arbeitet, im Text-Raum die hasserfüllte Begegnung mit Jason erkundet. Im Moment der Anweisung «Text!» scheint es eine kurze, fast erheiternde Irritation zu geben, bevor S. die im Text-Raum erforschte Sprechhaltung direkt mit den Worten Euripides'

¹⁵⁷ Wie an anderer Stelle (Fussnote 96) angemerkt weist diese Übungsweise eine Ähnlichkeit zur post-jungianischen Methode der Aktiven Imagination Robert A. Johnsons auf («Bilder der Seele. Traumarbeit und Aktive Imagination», 1995); der grosse – und für die Schauspielerarbeit weitaus praktikablere – Unterschied liegt hier in der körperlichen Aktivität des Imaginierenden. Es wäre in folgenden Projekten auch zu untersuchen, inwieweit die Fähigkeit eines Spielers, den Räumen der eigenen Imagination zu begegnen, trainiert und erweitert werden kann; ob beispielsweise gewisse Beschränkungen oder Muster beim Imaginieren bewusst gemacht, verändert und überwunden werden können. Eine weitere Verwandtschaft besteht zur Embodiment-Methode von Robert Bosnak (2007), die allerdings, auch in den von Jon Lipsky und Janet Sonenberg beschriebenen Anwendungen seiner Arbeitsweise im Schauspiel (vgl. hierzu Kapitel 1.4.1), vom direkten Coaching eines psychoanalytisch geschulten Begleiters abzuhängen scheinen. Der von mir entwickelte Ansatz hingegen kann von Studierenden selbständig erprobt werden.

¹⁵⁸ Diese möglicherweise verwirrenden Anweisungen («Traum» oder «Bild» für den Text-Raum; «Text» für den Sprech-Raum) entstanden im Modul spontan, in der theoretischen Aufarbeitung orientierte ich mich wie oben dargestellt u.a. an Hermanns und Stanislawskis Begrifflichkeiten, die *Text-Raum* für die dem Text zugrundeliegenden und durch ihn evozierten Imaginationen nahelegen (u.a. aufgrund von Stanislawskis Begriff des «Untertexts»). In einem künftigen Try-Out würde ich empfehlen, die Anweisungen in Embodied Partner Text anzupassen.

fortführt. Der imaginierte Text-Raum ist in gewissem Sinne so etwas wie eine Traumerzählung geworden, die die Sprecherin weder rechtfertigen muss noch zurücknehmen kann. Der Text-Raum hat auf ähnliche Weise einen Wahrheitsvorschuss, der sich auf den Sprech-Raum überträgt. Im folgenden Schritt gilt es nun, Text-Raum und Sprech-Raum sowohl mit



Abbildung 25: Embodied Partner Text mit offenen Augen (V.18)

geschlossenen als auch mit offenen Augen zu erforschen (Video 18). Zusätzlich zu den Anweisungen «Text!» und «Traum!», bzw. «Bild!» gibt der Übungspartner nun auch noch die Anweisungen «Augen auf!» oder «Augen zu!». Das Erleben aus Text-Raum und Sprech-Raum vermengt sich – die sprechende

Person träumt gleichsam mit offenen Augen und ist, wie in einem weiteren Videobeispiel zu sehen ist, dabei hellwach: A. scheint selbst überrascht von der zwingenden Sinnlichkeit, einem buchstäblichen Festfrieren, das they¹⁵⁹ bei der Erkundung des Texts (dem Traum-Monolog aus der «Heiligen Johanna der Schlachthöfe» von Bertolt Brecht) im Text- und Sprechraum erfährt. Der Schneefall, der Johannas Fiebertvision grundiert, manifestiert sich körperlich und sprecherisch, Sinnbild für das Scheitern der Revolution. Als A. mit offenen Augen die Imagination des Text-Raums auf sich wirken lässt, erscheint interessanterweise plötzlich das Bild des Paradieses. Auf K.s Anweisung springt A. nun wieder zum Beginn des Textes zurück. Das Sprechen des Monologs oszilliert nun zwischen diesen beiden Kräften, dem Festfrieren und der paradiesischen Vision, wirkt zugleich düster, fast panisch, und dennoch von einer eigenartigen Leichtigkeit, und erinnert so an das «dunkelhell» aus dem oben zitierten 43. Sonett Shakespeares. In der abschliessenden offenen Probe erkundeten wir die Übung «Embodied Partner Text» mit Publikum, das die Studierenden von vier Seiten umgab (Video 19). Der Traum der Johanna, den A. im Wechsel von Text-Raum und Sprech-Raum erkundet, scheint nun den ganzen Aufführungsraum zu erfüllen. Das Publikum bezeugt, wie Motive des Textes in A.s Imagination immer kraftvoller und spezifischer werden – der «Menschenklumpen» als eine riesige, einen blutigen Pfad hinterlassende Kugel – und die folgende Steigerung, die in dem Moment Fahrt aufnimmt, in dem A. die Augen öffnet und sich bis zu einem grossen Ausbruch weiterentwickelt. Text-Raum und Sprech-Raum bilden nun eine Einheit, die an Peter Brooks Schilderung des theatralischen Raumes erinnert, die hier nochmals zitiert wird:

¹⁵⁹ A. benutzt keine Pronomen oder «they / them».

«Das Resultat ist ein Ganzes, Unteilbares – aber das Gefühl ist ständig von einer intuitiven Intelligenz erhellt, so dass der Zuschauer, obwohl er umworben, angegriffen, entfremdet und zur Neueinschätzung gezwungen wird, schliesslich etwas ähnlich Unteilbares erlebt.» (2001, 186)

Die individuelle Dunkelheit der Imagination und des Gefühls bedarf der Wachheit, eben der «intuitiven Intelligenz», von der Brook spricht, um erhellt und verständlich zu werden. Das Resultat ist jenes Dunkelhell, das gemeinsame Träumen von Spielern und Publikum.



Abbildung 26: Embodied Partner Text Präsentation (V.19)

5.4 Zusammenfassung. Der Text als Traum

Die Übung Embodied Partner Text vor Publikum schloss das Try-Out-Modul «FitnessFantasyDreamsandVoice» im Herbstsemester 2024 ab. Im Anschluss wurden die Studierenden gebeten, schriftlich kurz zu beschreiben, wie sie das öffentliche Ausprobieren ihres Textes hinsichtlich Körpergefühl, inneren Bildern, Wahrnehmung des Publikums und des Raums, usw.) heute erlebt hatten:

«Ich würde sagen, dass ich mich vielmehr auf die Bilder konzentriert, als der Monolog noch am Starten war. Irgendwann haben die Bilder, die ich vor meinen Augen hatte, angefangen, mir in den Körper ein wortwörtlich heißes Gefühl zu geben. Im Bauch und Rücken habe ich diese Wärme deutlich gespürt und von den Körperteilen die Kraft genommen. Nach und nach habe ich versucht, dieses Wärmegefühl auf die Menschen um mich herum zu übertragen, und dann habe ich im ganzen Raum diese Energie gespürt. Der Zustand war weder 100% ich noch eine Figur. Gefühlt habe ich nur der Energie im Raum eine Stimme gegeben als etwas gespielt.»

«Beim Laufen meines Textes gegen Ende habe ich gemerkt, dass ich dann mit der Aufmerksamkeit & Konzentration woanders hin gekommen bzw wieder mehr im Außen war, als am Anfang, da bin ich dann auch mehr in meine alten Muster gekommen, bzw. konnte den Text weniger denken. (3. Beobachter Auge war aktiv wieder.) doch der Anfang war schön konzentriert & klar, konnte inneren & äusseren Raum gut nehmen, habe auch viel Freiheit gespürt.»

«Wahrnehmung des Publikums ungewöhnlich entspannt für mich, kaum Aufregung, eher gelassen Gefühl der Ruhe, gewisse Gelassenheit, druckfrei. Raumgefühl etwas ausgeblendet, teilweise Impulse, Menschen hinter mir anzusprechen → 360 Grad. Innere Bilder nicht bewusst im Moment [unleserlich], wenn dann eher als Layers»

«Ich hatte heute ein sehr gutes Gefühl beim Ausprobieren des Textes. Der Wechsel zwischen Bild und Text mit geschlossenen Augen am Anfang hat mir ein gutes Selbstvertrauen gegeben dass ich mitnehmen konnte, als ich den ganzen Text von Beginn und mit offenen Auge gespielt habe. Manchmal hätte ich mir noch etwas mehr Zeit geben können beim Durchlauf die Bilder noch mehr entstehen und wirken lassen bin dann manchmal in alte Muster des Textes gefallen, die ich mal gearbeitet habe. Sonst war ein schönes Gefühl für den Raum und die Gruppe da, was denke ich aus der Shape-8 Übung zuvor etabliert wurde.»

«Ich habe meine Mitstudis irgendwann alle sehr stark als Jungen von mir (Medea) wahrgenommen, und mich dadurch sehr gestärkt und unterstützt gefühlt. Mein Raum war sehr deutlich immer da, auch wenn ich ihn nicht unbedingt bildlich sehen konnte, war das Gefühl absolut da. Das Publikum war bisschen wie

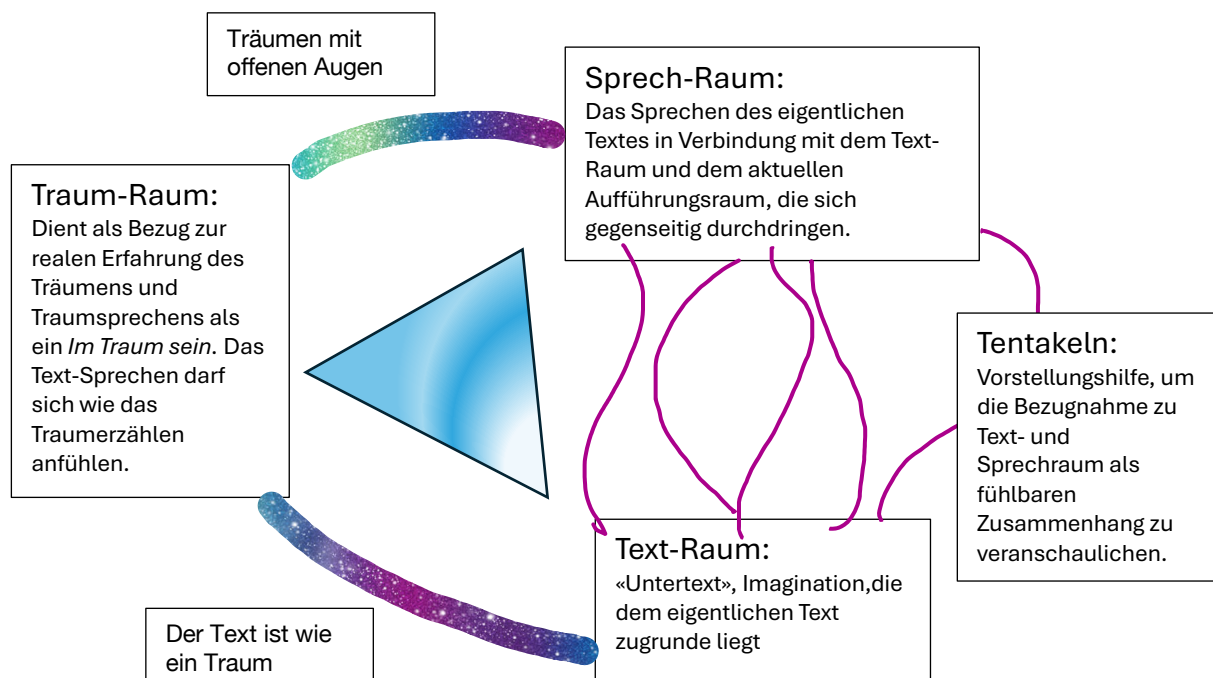
meine Gefängniswände, aber auch nicht wirklich da. Ich hatte ein grosses Mitteilungsbedürfnis und es war richtig wichtig Jason das alles mal an den Kopf zu werfen»

«Ich war sehr aufgeregt, dadurch war es schwerer in Ruhe in ein Bild zu kommen und es so ganzheitlich zu spüren, gleichzeitig hat sich die dies Aufregung dann einfach in das Bild eingeschrieben. Ich war auch sehr viel vorher am überlegen meines Bildes und musste mich sehr fokussieren nicht abzudriften und zu planen. Es gab einen kurzen Moment in dem ich mit dem Bild kurz unzufrieden war, weil ich nicht wirklich dass wieder vor Leuten so machen wollte, aber hab mich dann doch schnell darauf eingelassen.»

(aus dem Transkript der Auswertungsbögen vom 20.12.2024)

Die zu methodischen Zwecken unternommene Aufteilung in unterschiedliche Räume kann sich im Moment der Aufführung zu einer ganzheitlichen Erfahrung verbinden, die eher als Energie, Wärme, Gefühl (zum Beispiel von Freiheit oder Selbstvertrauen oder auch gegenüber dem Raum und die Gruppe) oder als ein Einlassen auf die Situation beschrieben werden – ein «fühlbarer Zusammenhang» (vgl. nochmals Schoeller 2019, 152 f.). Auch Momente der Irritation (wie der Bewertung des eigenen Tuns) stellen sich ein, können aber immer wieder überwunden werden.

Wir können unser zu Beginn des Kapitels aufgestelltes Schema zu den Räumen von Traum, Text und Sprechvorgang nun ergänzen.



Das Bild der Tentakeln, mit denen die Sprecherin sowohl den Text-Raum, als auch im Moment der Aufführung den Sprech-Raum als fühlbaren Zusammenhang spürt, und das zuvor unter anderem durch die Sound-and-Movement-Arbeit eingeführt und trainiert wurde, erwies sich methodisch als sehr hilfreich. Studierende beschrieben ihre Erfahrungen mit dem Arbeitsbegriff *Tentakuläres Sprechen* so:

«innere Kraft mit Hilfe von Farben nach aussen tragen
alles erreichen können mit meiner Stimme»

«Sprechen das durch den Raum, dreidimensional geht
mithilfe von dem Bild der Tentakel, die in den Raum gehen und auch denken können, breitet sich aus»

«—> gleichzeitig bei mir und bei der Person sein, die ich anspreche. Bzw. einfach im Raum sein mit den Sinnen, aber auch bei mir.

—> wie ein Tintenfisch, der bei sich und in allen Armen ein Herz hat.»

«Sprechen immer im Bezug zu allem anwesenden. Unabhängig davon ob das jeweilige inhaltlich / fiktiv angebunden ist oder nicht. Sprechen und Stimme als tentakel oder Seile die sich an andere Spielende und Zuhörende binden»

(aus dem Transkript der Auswertungsbögen vom 20.12.2024)

Letztlich erstaunte mich, wie sehr das Einlassen auf den Text-Raum als einen Traum-Raum – dies äusserten die Studierenden mündlich im Auswertungsgespräch – auch eine Frage des Mutes war. Es kostete viele Studierende zunächst Überwindung, jene sich beim Traumsprechen einstellende Fraglosigkeit nun auch bei der Erkundung eines Textes zuzulassen. Anschliessend wurde dies aber als sehr wertvolle Erfahrung von Freiheit beschrieben. Die mit Embodied Partner Text entstandenen Textentwürfe können dann, im Sinne eines Probenangebots, in aufbauender sprechpädagogischer oder inszenatorischer Arbeit weiter untersucht werden.

Eingehend habe ich versucht, das Traumsprechen in den Kontext zeitgenössischer Überlegungen zur künstlerischen Erarbeitung von Texten zu stellen, und zwar anhand von Julia Kieslers Begriff des «performativen Umgangs mit dem Text». Die in dieser Arbeit vorgestellte Praxis des Traumsprechens erscheint in diesem Kontext als eine pädagogische

Möglichkeit, die von Kiesler als konstitutiv für den «performativen Umgang mit dem Text» ermittelten Momente von «Emergenz» und «Destruktion und Neugestaltung», die «nicht die Abbildung einer Wirklichkeit, sondern die Konstitution einer Wirklichkeit» (vgl. 2019, 65) erzielen, sozusagen am eigenen Leib zu erfahren. Indem sie mit dem Text ausgehend von der Traumerfahrung umgeht, erlebt die Sprecherin unmittelbar, wie sie sprechend eine Wirklichkeit behaupten und schaffen darf, die ebenso unbezweifelbar ist wie ein Traum.

6. Abschluss. Für eine Sprechpädagogik des Träumens

6.1 Das ganz besondere Sprechen weiter erforschen. Desiderate aus dieser Arbeit

Traumsprechen ist ein ganz besonderes Sprechen. Denn wenn wir einen Traum zur Sprache bringen, beziehen wir uns auf etwas, das sich hyperreal und bedeutsam anfühlt. Dieser Wahrheitsvorschuss des Traums kann schauspielerisches Sprechen unterstützen, weil es den Sprechimpuls von Vorbehalten frei macht, und zugleich eine Neugier aufruft, dem widerständigen Sich-Entziehen der Traumerfahrung verbal zu entsprechen. Dieses Bestreben lässt sich als eine empathische Weltverbundenheit erleben. Denn wenn Träume wirklich nur der Versuch unseres Gehirns wären, sich einen Reim auf das chaotische Aufflackern von Tagesresten oder eine Art der inneren Festplattenreinigung zu machen, gäbe es nicht das starke Bedürfnis, Träume in Worte zu fassen, das sich, als dem Traumsprechen zugrundliegender Schwung, auch einem Publikum mitteilen kann. Träume sind «da» (Gehring 2008, 251). Zu zeigen, dass und wie sich mit dem Sprech Anlass des Traums im Kontext der schauspielerischen Sprechpädagogik spielerisch arbeiten lässt, war das Ziel dieser Arbeit. Die Erkenntnisse liegen in den vergangenen Kapiteln als Dokumentation verschiedener Try-Outs vor, sowie in den Versuchen, die Praxis mit einer Theoriebildung in Dialog zu bringen; die Übungssammlung im Anhang bietet eine zusätzliche praktische Handreichung, das Traumsprechen sprechpädagogisch und künstlerisch weiter zu erforschen. Selbstverständlich gilt dabei, dass die hier vorgestellte forschende Entwicklung einer pädagogischen Praxis nur einen winzigen Ausschnitt möglicher sprechpädagogischer Arbeitsweisen darstellt, und keinesfalls der Weisheit letzter Schluss ist – für viele sprecherische Aufgaben im Schauspiel (oder allgemein für alle performativen Künste, in denen auf der Bühne oder medial vermittelt gesprochen wird) mag ein Umgang mit Träumen und deren Verbalisierung vollkommen unbrauchbar sein, zu weit hergeholt oder logistisch und organisatorisch nicht realisierbar.

Auch wird deutlich, dass das Traumsprechen in vielen Bereichen noch weiter erforscht werden kann, oder dass einige Fragen jetzt überhaupt erst aufkommen. In Kapitel 4.8, zum Abschluss der Theorie des Traumsprechens, haben wir daher bereits einige Desiderate formuliert, die hier kurz wiederholt werden sollen:

Wie wirken sich *bestimmte* Träume auf einen *bestimmten* Sprechakt und darüber hinaus auf die sprechkünstlerische Arbeit mit einem Textmaterial im Einzelnen aus? Ist es gleichsam möglich, die Spur *eines bestimmten Traumes* über einen längeren Probenprozess hinweg zu verfolgen, von der primären Traumerfahrung selbst, bis hin zu einer Aufführung?

Wenn es sich beim Traumsprechen gleichsam um die akustische Konkretisierung des Metaphernsystems handelt – welche Auswirkungen auf das Sprechen (auf sowohl verbaler, wie auch non- und paraverbaler Ebene) haben dann bestimmte wiederkehrende Motive und Strukturen in Träumen? Und kann Traumsprechen ermöglichen, Sprechweisen *gezielt* (zum Beispiel durch Inkubation oder auch durch ein Training in luzidem Träumen) zu verändern?

Lassen sich Proben- und Aufführungsprozesse denken, die ausschliesslich geträumt werden?

Wie könnten Anschlussmöglichkeiten des Traumsprechens an postökologische Theorien, wie sie etwa Donna Haraway oder Travis Holloway formulieren, konkret aussehen? Könnte Traumsprechen als eine Praxis der Bildung «neuer Geschichten» (Haraway 2018, 72) ausformuliert werden, wenn – beispielsweise mittels thematisch gezielter Trauminkubation – an aktuellen Themen und deren theatralischer Umsetzung gearbeitet wird? Und welche Anwendungsmöglichkeiten von Traumsprechens wären denkbar in nichtkünstlerischen Zusammenhängen, etwa in Unternehmen, politischen Institutionen oder Orten sozialer Arbeit? (vgl. nochmals Lakoff / Johnson 2021, 262 ff.)

Eine ergänzende, ebenfalls noch zu untersuchende Frage ergibt sich aus dem 5. Kapitel, in welchem vertiefende Anwendungsmöglichkeiten des Traumsprechens auf die Arbeit mit Texten vorgestellt wurden; unser Untersuchungsgegenstand war hier nämlich stets der *monologische* Text. Vollkommen unbeachtet blieb die Frage, ob und wie denn auch *dialogische Szenen* mittels Traumsprechen erforscht werden könnten. Man kann spekulieren, dass es in der Natur der Träume liegt, dass sie eher zu monologischen Erzählungen drängen – wie wir schon bei Atossa und Bottom sahen, jenen beiden traumsprechenden dramatischen Figuren, die uns beim Einstieg in die Thematik halfen. Dennoch wäre es denkbar, Traumsprechen mit dialogischen Szenenstudien zu verbinden. Hier könnte – etwa ausgehend von der Holunderbuschszene in Kleists «Käthchen von Heilbronn» – dem gegenseitigen Traumerzählen der Szenepartner:innen besonders viel Platz eingeräumt oder gemeinsame Trauminkubationen erforscht werden. Auch wäre interessant, wie sich die Übungen Embodied Partner Dream und Embodied Partner Text dialogisch aufbauen liessen, etwa indem bei Embodied Partner Text beide Spielpartner:innen (von jeweils einer assistierenden Person unterstützt) zwischen Text-Raum (also dem jeweiligen Untertext) und dem Sprech-Raum des Dialogs hin- und herwechseln. Ein Nicht-bei-der-Sache-Sein einer Figur, ein «du träumst ja schon wieder» könnte als Überhandnehmen des hintergründigen Text-Raums gesehen werden, wodurch möglicherweise Verdrängtes und Verschwiegendes sich in den Vordergrund spielt und sich neue szenische Möglichkeiten eröffnen.

Und schliesslich stellt sich auch das Erarbeiten eines *gemeinsamen szenischen* Traumsprechens als Desiderat dar aus den bisherigen Try-Outs dar, ein kollaboratives Sprechen und Träumen, worin sich Elemente aus Texten, Tag- und Nachträumen vieler Träumer:innen improvisatorisch vermengen und dann szenisch verdichtet werden können.¹⁶⁰

In gleicher Weise mag die in dieser Arbeit vorgestellte Praxis dazu einladen, weitere Übungen, Unterrichtsexperimente oder Workshops zu erträumen und spielerisch zu erproben.

Obschon diese Arbeit vorwiegend methodischer Natur ist, sollten dennoch einige didaktische Überlegungen nicht fehlen. Die Frage wäre also: selbst wenn sich mit dem Traumsprechen arbeiten lässt – warum sollte man das überhaupt tun?

6.2 Warum überhaupt Traumsprechen? Didaktische Überlegungen

In Shonda Rhimes' 2022 auf Netflix erschienener Miniserie «Inventing Anna», einer fiktionalisierten Biografie über die Hochstaplerin Anna Sorokin (gespielt von Julia Garner), gibt es in der 2. Folge eine interessante Szene, in der Träume eine Rolle spielen. Annas Liebhaber Chase Sikorski (Saamer Usmani) preist in einem TEDx-Talk vor potenziellen Investoren seine (allerdings nicht näher ausgeführte) Erfindung an, die es möglich machen soll, Träume direkt in eine Cloud hochzuladen. Eine vielversprechende Geschäftsidee, die vordergründig zur Verständigung ganzer Nationen beitragen soll, aber vor allem als eine enorme ökonomische Effizienzsteigerung und Vorahnung ungeahnter Überwachungstechnologischer Möglichkeiten daherkommt:

«[...] 26 years of nights. 26 years of dreams. 26 years filled with thoughts and ideas, meaning and magic, nightmares, and wonders. But when you wake up in the morning, when the sun rises, all it takes is a minute or two and then all of that knowledge just dissolves [...] Imagine, what if instead of losing that time, you could tap into it. Actually understand your subconscious. [...] Could we predict an uprising? A war? A pandemic? A genocide? I am asking you: what, if I could cloudsource your dreams?»

(2022, 2. Folge, 5'28"- 6'43")

Der in dieser Arbeit vorgestellte Ansatz muss sich also kritischen Fragen stellen. Bedeutet eine sprechpädagogische Arbeit mit Träumen nicht, genau wie Chase' Erfindung, auch noch die letzten Residuen der menschlichen Existenz – wenngleich zum Zwecke der Kunst – doch auf die eine oder andere Art auszunutzen, auszubeuten oder zu kolonisieren? Sollten Träume nicht

¹⁶⁰ Erste Experimente hierzu machte ich im Dezember 2024 beim viertägigen Workshop «La Voce Creativa dei Sogni» im Rahmen des Festivals «Incarnavazioni» in Rom (<https://www.festaditeatroecologico.com/incarnazioni>). Zuletzt abgerufen am 7.4.2025.) Thema war hier Virginia Woolfs Roman «Orlando», der sich mit seinen Zeit-, Ort- und Geschlechtswechseln als ein langer, polyperspektivischer und fluider Traum bearbeiten lässt.

dem Privatleben vorbehalten bleiben, als eine «Zweite Welt», die aufsuchen zu können ein genuines Moment von Autonomie und Freiheit bedeutet – und, wie Robert Pfaller feststellt, absolut notwendig für unser «Bei-Verstand-Sein» (2012, 12) ist – anstatt sie in den Dienst einer pädagogischen Arbeitsweise zu stellen? Sind Träume ausserdem nicht wesentlich *unverfügbar*, und sollten sie daher nicht – gerade um einen erreichbaren Resonanzraum des Lebens bilden zu können – auch unverfügbar bleiben dürfen (vgl. Rosa 2024)? Und erscheint nicht der Versuch, auch noch den Tagtraum oder sogar den nächtlichen Schlaf zum Proben- und Forschungsfeld zu machen, wie der Ausdruck eines bildungspolitischen Irrwegs, Hochschulbildung immer umfassenderen Effizienzbestrebungen zu unterziehen, und gerade die Chance zur Erfahrung und Bildung wahrer Freiheit zu versäumen, die im Nichtstun liegt (vgl. nochmals Sloterdijk 2019, 27 f.)?

Wie Jonathan Crary in «24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus» (2013, in deutscher Übersetzung 2014) aufgezeigt hat, lässt sich die gegenwärtige Gesellschaft auch als eine der stetig zunehmenden Schlaflosigkeit lesen, die mit der Nutzung künstlicher Beleuchtung (zunächst durch Gaslaternen) in den Baumwollspinnereien im frühkapitalistischen England am Ende des 18. Jahrhunderts (vgl. 67 ff.) und später der Durchsetzung des elektrischen Lichts in den Grossstädten am Übergang zum 20. Jahrhundert einherging, und schliesslich in der gegenwärtigen «24/7»-Welt seinen vorläufigen Endpunkt gefunden hat, in der alles rund um die Uhr verfügbar ist. Einen bizarren Höhepunkt – den Crary vorauszuahnen schien – scheint diese Entwicklung in den jüngsten Ereignissen unter der Trump-Administration in den USA zu finden. Am 2. Februar 2025 postete Elon Musk auf X triumphierend: «DOGE is working 120 hour [sic!] a week. Our bureaucratic opponents optimistically work 40 hours a week. That is why they are losing so fast.»¹⁶¹ Wach zu bleiben erscheint in diesem Licht nicht mehr nur als Wettbewerbsvorteil, sondern als Notwendigkeit, um beruflich zu überleben. Der zunehmenden Schlaflosigkeit entspricht nach Jonathan Crary auch eine Entwertung des Traums und des Träumens:

«Erst ab dem 17. Jahrhundert wird dieses Element des Schlafs [das Träumen] abgewertet und ins Abseits gedrängt. Träumen lässt sich nicht mit Auffassungen des geistigen Lebens vereinbaren, die auf empirischer Sinneswahrnehmung oder abstrakt-rationalem Denken beruht. Schon früher, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, lehnt die europäische Kunst mit der Entwicklung von Darstellungstechniken, die das Unlogische und Unzusammenhängende der Traumbilder ausschliessen sollen, die Möglichkeit eines Wechselspiels von Schlaf und Traum ab. Natürlich hat es an den Rändern der

¹⁶¹ https://www.welt.de/politik/ausland/article255333120/Effizienzbehoerde-Elon-Musk-verlangt-von-Mitarbeitern-Arbeitszeiten-von-bis-zu-120-Stunden-pro-Woche.html?utm_source=chatgpt.com. (Zuletzt abgerufen am 13. April 2025). – Allerdings zeigen die jüngeren Nachrichten um den Drogenkonsum Musks, dass die von ihm propagierte Schlaflosigkeit nicht ausschliesslich auf ausserordentlicher Arbeitsbereitschaft beruht.

westlichen Modernisierung auch weiterhin systemkritische Einstellungen zum Schlaf und zum Traum gegeben, obwohl sich im 18. und 19. Jahrhundert, als das Träumen von allen noch vorhandenen Zusammenhängen mit einem magisch-theologischen Weltbild abgetrennt wird, eine ungeheure Verdrängung und Entmächtigung vollzog. Die Vorstellungskraft des Träumenden wurde unerbittlich ausgehöhlt, und die verrufene Identität des Visionärs blieb das Privileg einer tolerierten Minderheit von Dichtern, Künstlern oder Verrückten.» (2014, 111)

Das Erscheinen von Freuds «Traumdeutung» an der Schwelle zum 20. Jahrhundert besiegelte nach Crary die Geschichte der Abwertung und Einhegung des Traums, der nurmehr als ein «verschleierter und verschlüsselter Ausdruck eines unbewussten Wunsches» (113) erschien, der zur Angelegenheit privater Therapie, und später allenfalls zum Feld individueller Selbstoptimierung wurde (vgl. 116).¹⁶² Das bürgerliche Subjekt durfte, um zu funktionieren, nicht schlafen oder gar träumen. Chase' Erfindung aus «Inventing Anna» wirkt so wie die besonders perfide Fortsetzung dieser Entwicklung, denn mit ihr ist es sogar möglich, noch während des Schlafens und Träumens Geld zu verdienen.

Im Gegensatz zu diesen eher pessimistischen Beobachtungen gibt es in letzter Zeit eine Reihe von vielleicht postökologisch zu nennenden Veröffentlichungen, die dem Träumen einen neuen, gleichsam kommunikativeren Platz einzuräumen bestrebt sind, und zwar anhand von Beispielen indigener Gemeinschaften, in denen – im Gegensatz zur von Crary beschriebenen «24/7»-Gesellschaft – das Teilen von Träumen integraler Bestandteil des Lebens und Überlebens ist. Mit dem Werk Nastassja Martins und den Überlegungen von Matthew Spellberg haben wir in dieser Arbeit zwei solcher Ansätze kennengelernt und versucht, aus ihnen Inspirationen für eine sprechpädagogische Praxis zu ziehen. Weitere Anknüpfungspunkte für kollektive und ökologische Sichtweisen auf Träume und deren Kommunikation finden sich beispielsweise in David Abrams 1996 erstmals erschienenem Werk «The Spell of the Sensuous», das die Körperlichkeit von Sprache unter anderem in Verbindung mit den (durch Bruce Chatwin erstmals bekannt gewordenen) Traumtechniken

¹⁶² Eine ausgiebige Untersuchung zu diesem Thema findet sich bei Nikolas Rose. In «Governing the Soul. The Shaping of the Private Self» (erstmalig erschienen 1989) zeigt Rose auf, wie Psychotherapie oder Coaching als Formen der Selbst-Beherrschung des Individuums dazu beitragen, staatliche und kapitalistische Herrschaftsstrukturen zu verinnerlichen. Auch wenn Rose nicht explizit darüber schreibt, legen seine Überlegungen nahe, auch die Arbeit mit Träumen kritisch zu betrachten: «The expertise of productive subjectivity used all the techniques of the self that were being invented within the therapeutic culture of the 1960s. These devices were not so much for curing ills as for managing one's self to happiness and fulfillment through techniques of self-inspection, through adjustment of self-images, through the remodelling of modes of self presentation by restyling behaviour, speech, and vocabulary, through learning new ways of construing situations and persons, indexed by such terms as awareness and sensitivity and involving a new vocabulary of the emotions. [...] They [these new techniques] chimed with cultural images of autonomous and self-motivated individuality, hence avoiding the stigma attached to such techniques such as psychoanalysis.» (1999, 117) – Eine kritische Würdigung in dieser Zeit entstandener stimm- und sprechpädagogischer Methoden (wie die von Kristin Linklater oder Roy Hart) in diesem Kontext der letztlich bürgerlichen Selbstoptimierung (während sie zugleich die «Befreiung» der Stimme und des Selbst von den eben diesen Zwängen der bürgerlichen Konvention anstrebten), steht meines Wissens noch aus.

der Indigenen Australiens untersucht. Abram zeigt hier Perspektiven auf das Schlagwort «Embodiment» jenseits etablierter westlicher Körpertechniken auf, die sich im Lichte der in dieser Arbeit nur andeutungsweise erforschten Verbindungen von Landschaftserfahrungen, Sprechen und Träumen auch als Anregungen zur einer Pädagogik lesen lassen, als einen Hinweis darauf, dass auch Themen wie Herkunft, Migration, Ver- und Entwurzelung zu einer körperlichen Erfahrung von Sprache, und folgerichtig auch einer Pädagogik des Sprechens beitragen könnten: «*Only if words are felt, bodily presences, like echoes or waterfalls, can we understand the power of spoken language to influence, alter and transform the perceptual world.*» (2017, 89. Hervorhebung durch den Autor)

Auch Eduardo Kohn untersucht in «Wie Wälder denken» unter anderem das Träumen als eine Form des überindividuellen Denkens und Kommunizierens:

«Träumen könnte also tatsächlich eine Art ungezügelttes Denken sein – eine Art des menschlichen Denkens, die weit über das Menschliche hinausreicht und deshalb für eine Anthropologie jenseits des Menschlichen wichtig so ist. Träumen ist eine Art *pensée sauvage*: eine Form des Denkens, befreit von seinen eigenen Absichten, und somit empfänglich für das Spiel der Formen, in die es eingebettet ist [...]» (2023, 264. Hervorhebung durch den Autor)

Im Lichte der Arbeiten von Martin, Spellberg, Abram und Kohn, aber auch der Kulturkritik Jonathan Crarys erscheinen das Träumen, und die Fähigkeit, Träume in das Leben *einzu beziehen* (und eben nicht nur in Therapie oder Analyse zu interpretieren, zur Selbstoptimierung zu nutzen, oder, wie mit Chase' Erfindung in «Inventing Anna», finanziell auszubeuten) geradezu als eine Schlüsselkompetenz angesichts anstehender ökologischer Herausforderungen. *Mit Träumen sprechen zu können* wäre daher auch als eine Schlüsselkompetenz für eine zukünftige Theaterausbildung zu betrachten und somit folgerichtig auch als eine sprechpädagogische Aufgabe. Dies soll nicht bedeuten, dass Sprechpädagogik, gerade im Schauspiel, nicht auch ein «technisches» Fach bleiben soll und darf. Handwerkliche Kompetenzen wie ausdrucksvoller, handelnder und ökonomischer Stimmgebrauch, artikulatorische Präzision und Variabilität und die Fähigkeit, Geschriebenes kommunikativ zum Leben zu erwecken gehören selbstverständlich in den Kernbereich der Hochschulausbildung zum schauspielenden Menschen.

Aber neben der Technik gibt es auch die Magie.

6.3 Schlussgedanken. Traumsprechen zwischen Technik und Magie

Das altgriechische Wort *téchnē* bedeutet nicht nur «Handwerk» oder «Kunsthfertigkeit», sondern auch «Kunst». In «Schauspielen. Ausbildung» (2010) schreibt Bernd Stegemann:

«Für das Erlernen einer <Techne>, wie im Altgriechischen die Künste genannt wurden, gilt nach wie vor, dass nur die Konzentration auf *eine* technische Möglichkeit und die ausreichende Übung dieser Technik Erfolg verspricht. Wer das Klavierspielen erlernen will, dem nützt der Hinweis wenig, dass der Synthesizer schon vieles von allein könne und man darum nicht so viel Zeit auf die Geläufigkeit der Finger verwenden müsse.»

(9)

Etwas zu *können* ist zweifellos eine Bedingung, geradezu eine Legitimation für Kunst, umso mehr, wenn sie beruflich ausgeübt und gelehrt wird, und *Sprechen zu können* ist nach wie vor als ein wesentlicher Teil der Schauspielkunst.

Der Begriff *Technik* umfasst aber mehr als eine Serie von Übungen, ein methodisches Konzept, oder die Erlangung von Fertigkeiten. Wie der italienische Philosoph Federico Campagna in «Technic and Magic. The Reconstruction of Reality» (2018) darlegt, ist *Technik* zuallererst eine Sichtweise auf die Wirklichkeit, die alles vollkommen auf ihre Sagbarkeit und Machbarkeit reduziert. Gleichsam zur Form geronnene Machbarkeit ist das *Instrument* (vgl. 30f.). Auch die Technikbegriffe der Schauspielkunst stellen den schauspielenden Menschen als ein Instrument dar – und zwar als eines, das sich selbst bedient und spielt. In ihrer letzten Konsequenz zielt die Machbarkeitsideologie der technischen Weltanschauung nach Federico Campagna schliesslich auf *Sicherheit* (vgl. 224 f.) In einer Kunst, deren Ausübende ihr eigenes Instrument sind, scheint Sicherheit ein selbstverständliches Anliegen, und daher rühren vielleicht auch die vielen in der Schauspielausbildung gelehrt Atem-, Stimm-, Sprech-, Bewegungs-, Körper- und Spieltechniken.

Dahingegen muss das Unterfangen, traumsprechend etwas in Worte zu fassen, von dem strittig ist, ob es überhaupt ein Gegenstand oder eine Erfahrung genannt werden kann, geschweige denn, ob es sich jemals aussprechen lässt, als das komplette Gegenteil erscheinen. Und doch gibt es unbestreitbar die vielfältige Nähe von Traum, Theater und Sprechen, von der in dieser Arbeit die Rede war. Diese Nähe scheint darauf hinzuweisen, dass sprechkünstlerische Kommunikation nicht in technischer Machbarkeit aufgeht, sondern immer einen unaussprechlichen Rest lassen muss.

Dies ist freilich zunächst banal. Was wir aber als *Traumsprechen* in dieser Arbeit spezifiziert haben, ist der konkrete und zugleich paradox anmutende Versuch, über die triviale Annahme hinaus, dass sich eben niemals alles sagen lässt, trotzdem eine *sprechpädagogische Praxis der Unaussprechlichkeit* zu erkunden. Inspiriert durch Ingeborg Bachmanns Orpheus-Gedicht und durch Atossas Traumbericht nannten wir diesen unaussprechlichen Rest zunächst intuitiv das *Dunkle*. Beim Traumsprechen fanden wir heraus, dass es sich bei diesem *Dunklen* um ein Wissen handelt, das sich als körperliches Erleben erfüllen lässt. Ein Wissen, das persönliche Entwicklungsschritte in der Metapher des Traums birgt, und darüber hinaus

kollektiv beispielbar ist. Traumsprechen stellt sich so als eine Praxis dar, sprechend mit dem Unaussprechlichen in Kontakt zu kommen: als einem vorverbalen Körperwissen, als Ahnung und Intuition, vielleicht auch als kollektives Wissen um die Zukunft.

Dass es etwas gibt, was wir erfahren aber nicht aussprechen können, und womit wir gleichwohl in kommunikativen Kontakt kommen können, ja, sogar – daher der Drang, Träume zu verbalisieren – es *wollen*, muss allerdings im Lichte des technischen, auf Mach- und Sagbarkeit fixierten Weltbildes mindestens befremdlich oder sogar bedrohlich scheinen. Die Psychoanalyse Freuds scheint aus dieser Perspektive tatsächlich als der Gipfelpunkt einer westlichen und kapitalistischen Geschichte der Abwertung des Traums, auf den Jonathan Crary (vgl. nochmals 2014, 113) hinweist. Chase Sikorskis Erfindung aus «Inventing Anna» (die übrigens auf ein reales Vorbild zurückgeht)¹⁶³ markiert den satirisch zugespitzten Wunsch nach der technisch perfektionierten Aussprechbarkeit und Einhegung des Traums – und seiner finanziellen Ausbeutung.

Als Gegenpol einer Weltsicht der Technik ermittelt Federico Campagna eine Weltauffassung der *Magie*. Diese hat jedoch nichts mit allgemeinen und popkulturell aufgeladenen Auffassungen von Magie als Zauberei oder Esoterik zu tun. Vielmehr versteht Campagna *Magie* als eine zur technischen Weltauffassung grundlegende Alternative, die auch die Perspektive der Heilung beinhaltet:

«From a certain perspective, Magic can also be considered as a form of therapy to Technic's brutal regime over that world, which it built in its own image. When we began to look at Technic, our earliest observations concerned the present paralysis of our ability to act and to imagine, and the crisis of our very sense of reality.» (2018, 116f.1)

Die mehrfach in dieser Arbeit zitierte, beispielsweise von Matthew Spellberg oder Nastassja Martin angesprochene Krise, in der sich zur Imagination und zum Träumen unfähige Gesellschaften befinden, besteht in Campagnas Augen auch in einer eingeschränkten Wahrnehmung der Realität. Wenn, so wie in der technischen Weltsicht, nur das Benenn-, Mess- und Machbare als Realität gilt, führt dies unweigerlich dazu, dass sich das Subjekt nur noch in diesen Kategorien erlebt und alles, was sich nicht fortwährend weiterentwickeln und optimieren lässt, alles, was einfach nur *ist*, negieren muss. Und da moderne westliche Kulturen keinen Platz mehr für Hexen, Schamanen oder Magier haben, die mit ihren Mitteln an der

¹⁶³ 2013 hielt der Unternehmer Hunter Lee Soik einen TED-Talk, um seine Erfindung der App «Shadow» vorzustellen, die im Wesentlichen aus einem Wecker mit mehreren Aufwachphasen und einer direkt startenden Aufnahmefunktion bestand. Nutzer:innen sollten so langsam durch die hypnopompe Phase am Ende des Schlafes geführt werden und dann ihre Träume direkt einsprechen können. Die Träume würden dann in einer Datenbank gesammelt, verschlagwortet und dadurch einem grossen Kreis von Nutzern zugänglich werden. (<https://www.youtube.com/watch?v=gjod9Txx5Y>. Zuletzt abgerufen am 13. April 2025). Die App ging wahrscheinlich jedoch niemals an den Markt, und Hunter Lee Soik verliess das von ihm gegründete Unternehmen 2016. (vgl. <https://thecinemaholic.com/where-is-hunter-lee-soik-now/>. Zuletzt abgerufen am 9.6.2025).

Heilung dieser verkürzten Weltsicht arbeiten könnten (vgl. 117), ist es – so liessen sich Campagnas Überlegungen weiterführen – dem Einzelnen überlassen, einen Umgang mit dem Unaussprechlichen zu finden; so wie auch die Ewonen in der Schilderung Nastassja Martins nach dem Verschwinden der letzten Schamanen lernen müssen, selbst zu träumen.

Die Sprechpädagogik im Schauspiel gilt als «technisches» Fach. Und doch gingen Sprechpädagog:innen selbstverständlich schon immer auch mit dem *Dunklen* um, mit jenem Unaussprechlichen, das die gesprochene Sprache umgibt, und aus dem sie stammt: mit Bildern und Vorstellungen, mit Körperwahrnehmungen oder Atmosphären, mit dem untergründigen Brodeln des *Metaxy* und den daraus sich allmählich verfertigenden Gedanken beim Reden – und ab und zu auch mit Träumen oder zumindest Tagträumen. Selbst die in der Sprechpädagogik so häufig bemühte Etymologie des Begriffs *Person* könnte nicht nur akustisch gelesen werden, als ein *Durchtönt-Werden* der Maske des Schauspielers, sondern mit Federico Campagna als existenziell. Denn das, was da den Einzelnen als Stimme durchklingt – oder als Licht durchströmt – und ihn so zur Person macht, ist das Unaussprechliche, das nichts anderes als das Leben schlechthin ist:

«Drawing on its Latin etymology, *per-sonar*, a «person» is just the first point through which the ineffable resounds. A person is defined as such, exactly on the basis of its ability to be traversed by the light or sound of the ineffable dimension of existence – that is, by life.» (141)

Eine schauspielerische Sprechpädagogik, die ihr einziges Ziel in einer makellosen Technik sieht, verkennt viele kreative Möglichkeiten, und sie verkennt das Wesen des Menschen, um dessen Kommunikation es ihr doch eigentlich geht. Wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, ist es jedoch möglich, mit dem Unaussprechlichen spielerisch zu arbeiten und *Dunkles zu sagen*, und dies durchaus auf eine technische, das heisst üb- und wiederholbare Art und Weise.

Daher sollte Traumsprechen als eine Art der *magischen Technik* sprechpädagogisch in Betracht gezogen werden.

7. Epilog

Die Auseinandersetzung mit dem Traumsprechen wurzelt in meiner Liebe zur Literatur und zum gesprochenen Wort. Dem Adressaten von Ingeborg Bachmanns Orpheus-Gedicht, Paul Celan, gebührt daher der Ausklang dieser Arbeit. Sein Gedicht «Sprich auch du» erschien zwei Jahre später, 1955, im Band «Von Schwelle zu Schwelle».

«SPRICH AUCH DU

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.
Sprich -
Doch scheidet das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.
Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.
Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings -
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.
Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblöbter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünn wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.»

(1995, 135)

Es ist eigentlich ganz einfach, Dunkles zu sagen.

8. Literatur

Abram, David: The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World. New York, Vintage Books 2017 (2).

Aderhold, Egon: Das gesprochene Wort. Sprechkünstlerische Gestaltung deutschsprachiger Texte. Berlin, Henschel 1995.

Adler, Alfred: Menschenkenntnis. Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag 2014 (38).

Aischylos: Sämtliche Tragödien und Fragmente. Auf Grundlage der Übersetzung von Johann Gustav Droysen. Bearbeitet, eingeleitet und teilweise neu übersetzt von Franz Stoessl. Zürich, Artemis Verlags AG 1952.

Anderson, Rosemarie / Braud, William: Transforming Self and Others Through Research. Transpersonal Research Methods and Skills for the Human Sciences and Humanities. Albany, State University of New York Press 2011.

Ariel, Justine: Volcanoes and the Unconscious Mind. Brown University, Joukowsky Institute for Archeology and the Ancient World 2010. https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/underthevolcano10/files/12129463.pdf. Abgerufen am 4. Juli 2023.

Ates, Murat: Phänomenologie des Traums. Hamburg, Felix-Meiner-Verlag 2023.

Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München, Piper 2008 (5).

Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1990.

Behrens, Electa W.: Training a performer's voices. Theatre, Dance and Performance Training 7:3. Routledge, Taylor & Francis 2016. 453-471. DOI: 10.1080/19443927.2016.1222302. Abgerufen am 15.10.2024.

Behrens, Electa W.: Devisers in the dark: reconfiguring a material voice practice. Theatre, Dance and Performance Training, 10:3. Routledge, Taylor & Francis 2019. 395-409. DOI: 10.1080/19443927.2019.1637372. Abgerufen am 4.2.2025.

Behrens, Electa W.: Spaces of agency: exploring text-bodyworld hybrids. Theatre, Dance and Performance Training, 15:2. Routledge, Taylor & Francis 2024. 197-211. DOI: 10.1080/19443927.2024.2335630. Abgerufen am 20. 1. 2025.

Bergmann, Jörg R.: Traumkonversation. In: Boothe, Brigitte: Der Traum – 100 Jahre nach Freuds Traumdeutung. Zürich, vdf Hochschulverlag an der ETH Zürich 2000.

Bernhard, Barbara Maria: Sprechräume und Ansprechhaltungen auf der Bühne. Eine Übungsstunde für Schauspielstudierende. sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst. Heft 46. Bayrischer Verlag für Sprechwissenschaft 2006. 5-10.

Binswanger, Ludwig: Traum und Existenz. Mit einem Vorwort von Michel Foucault. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Berlin, Parrhesia Verlag 2023.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Erster Band. Frankfurt, Suhrkamp 1976 (3).

Böttiger, Helmut: Wir sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. München, Pantheon 2019.

Bosnak, Robert: Embodiment. Creative Imagination in Medicine, Art and Travel. New York, Routledge 2007.

Brook, Peter: Der leere Raum. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Berlin, Alexander Verlag 2001 (4).

Büchner, Georg: Werke und Briefe. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1990 (2).

Camilleri, Frank: Performer Training Reconfigured. Post-Psychophysical Perspectives for the Twenty-First Century. London, Methuen Drama 2020.

Campagna, Federico: Technic and Magic. The Reconstruction of Reality. London, Bloomsbury 2018.

Celan, Paul: Gedichte I. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1995 (12).

Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Frankfurt a.M. Suhrkamp 2002.

Crary, Jonathan: 24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus. Deutsch von Thomas Laugstien. Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2014.

Crawford, Kevin / Sweeney, Bernadette: Roy Hart and the Early Roy Hart Theatre. London / New York, Routledge 2022.

Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin, Merve 1992.

Dennett, Daniel C.: Are Dreams Experiences? The Philosophical Review, vol. 85, no. 2. Cornell University Press 1976. 151–71. <https://doi.org/10.2307/2183728>. Zuletzt abgerufen am 23 April 2025.

Dickinson, Emily: Gedichte englisch und deutsch. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Nachwort von Gunhild Kübler. München / Wien, Carl Hanser Verlag 2006.

Diederichsen, Diedrich: Träumen als Produktion (von Passivität) oder: mediumspezifisch ohne Medium. Träume, Magie und Transformationsästhetik. In: Ders.: Das 21. Jahrhundert. Köln, Kiepenheuer und Witsch 2024. 997-1014.

Dillard, Annie: The writing life. New York, Harper Perennial 1989.

Dimaline, Cherie: Die Traumdiebe. Aus dem kanadischen Englisch von Stefanie Frida Lemke. München, Heyne 2020.

Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2007.

Drescher, Hans-Juergen / Holtzhauer, Christian: Wie? Wofür? Wie weiter? Ausbildung für das Theater von morgen. Recherchen 105. Berlin, Theater der Zeit 2014.

Duerr, Hans Peter: Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2021 (8).

Cronin, Bernadette / Crowley, Regina: Kristin Linklater. London / New York, Routledge 2023.

Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Gedichte. Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag 2006.

Ellis, Leslie: A Clinician's Guide to Dream Therapy. Implementing Simple and Effective Dreamwork. New York / London, Routledge 2020.

Ely Seidman, Karmenlara: Yielding to the Unknown: Actor Training as Intensification of the Senses. In: Camilla Eeg-Tverbakk and Karmenlara Ely Seidman: Responsive Listening: Theatre Training for Contemporary Art Spaces. Brooklyn, Brooklyn Arts Press 2015. 15-33.

Fabrizi, Alessandro: Giving Voice. La Voce Naturale. Dokumentarfilm. Rom, Blue Film S.R.L. 2008.

Fingerhut, Joerg / Hufendiek, Rebecca / Wild, Markus (Hg.): Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte. Berlin, Suhrkamp 2013.

Fitsch, Hannah: Technische Dystopien und Utopien im Science Fiction. In: Krovoza, Alfred und Walde, Christina: Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Metzler 2018. 116-119.

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. 2. und 3. Band. Die Traumdeutung. Über den Traum. Frankfurt am Main, Fischer 1942.

Friedman, Robi: Dream-telling as a Request for Containment – Reconsidering the Group-Analytic Approach to the Work with Dreams. The Group-Analytic Society (London), Vol 37(4). Sage Publications 2004. 508–524. DOI: 10.1177/0533316404047783. Zuletzt abgerufen am 11. 9. 2023.

Fuchs, Thomas: Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie. Stuttgart, Klett-Cotta 2020.

Fuchs, Thomas: The not-yet-conscious. Protentional consciousness and the emergence of the new. In: Phenomenology and the Cognitive Sciences. Springer 2022. 717-742. <https://doi.org/10.1007/s11097-022-09869-9>. Zuletzt abgerufen am 28.4.2025.

Fuller, Matthew: How to sleep. The art, biology and culture of unconsciousness. London / New York: Bloomsbury Academic 2018.

Gehring, Petra: Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung. Frankfurt / New York: Campus 2008.

Gehring, Petra: Philosophie. In: Krovoza, Alfred und Walde, Christina: Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Metzler 2018. 172-183.

Gehring, Petra: Über die Körperkraft von Sprache. Studien zum Sprechakt. Frankfurt a.M., Campus Verlag 2019.

Geißner, Hellmut K.: Sprecherziehung. Didaktik und Methodik der mündlichen Kommunikation. Königstein/Ts., Scriptor 1982.

Geißner, Hellmut K.: Kommunikationspädagogik. Transformationen der ‚Sprech‘-Erziehung. St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2000.

Gendlin, Eugene T.: The Responsive Order. A New Empiricism. Man and World, 30 (3). Kluwer Academic Publishers 1997. 383-411.
https://focusing.org/gendlin/docs/gol_2157.html. Zuletzt abgerufen am 27.4.2025.

Gendlin, Eugene T.: Introduction to «Thinking at the Edge». The Folio. A Journal for Focusing and Experiential Therapy. Volume 19, No.1. International Focusing Institute Inc. 2000-2004. 1-8.

Gendlin, Eugene T.: Ein Prozess-Modell. Herausgegeben und übersetzt von Donata Schoeller und Christiane Geiser. Freiburg / München, Karl Alber 2016 (2).

Gendlin, Eugene T.: Dein Körper - dein Traumdeuter. Innere Achtsamkeit: mit Focusing Träume verstehen. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Katharina Schoch. Stuttgart, Klett-Cotta 2018 (2).

Gendlin, Eugene T. / Wiltschko, Johannes: Focusing in der Praxis. Eine schulenübergreifende Methode für Psychotherapie und Alltag. Übersetzung des 9. Kapitels aus dem Amerikanischen von Teresa Junek. Stuttgart, Klett-Cotta 2016.

Gibbs, Raymond W.: Embodiment and Cognitive Science. New York, Cambridge University Press 2005.

Glaser, Volkmar: Eutonie. Das Verhaltensmuster des menschlichen Wohlbefindens. Lehr- und Übungsbuch für Psychotonik®Glaser. Heidelberg, Haug 1993 (4).

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Band 1. Gedichte und Epen 1. Hamburger Ausgabe. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.

Goetz, Rainald: wrong. Berlin, Suhrkamp 2024.

Haraway, Donna: Unruhig bleiben. Aus dem Englischen von Karin Harrasser. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt / New York, Campus 2018.

Hart, Roy: Speech to the Jung-Society. (Given by Roy Hart on behalf of Alfred Wolfsohn, who was too ill.) London, Monday Juli 24th, 1961. <http://www.roy-hart.com/roy.lecture.htm>. Abgerufen am 11. 1. 2025.

Höfer, Kristina: Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts. Paderborn, Fink 2019.

Hermann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2015 (8). 501-514.

Hillman, James: The Dream and the Underworld. New York, Harper Perennial 1979.

Holloway, Travis: How to Live at the End of the World. Theory, Art and Politics for the Anthropocene. Stanford, Stanford University Press, 2022.

Jaynes, Julian: Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der Bikameralen Psyche. Deutsch von Kurt Neff. Henderson, Julian Jaynes Society 2020.

Johnson, Robert A.: Bilder der Seele. Traumarbeit und Aktive Imagination. Aus dem Amerikanischen von Konrad Dietzfelbinger. München, Hugendubel 1995.

Johnstone, Keith: Improvisation und Theater. Deutsch von Petra Schreyer. Berlin, Alexander 2006 (8).

Kemp, Rick: Embodied Acting. What neuroscience tells us about performance. London / New York, Routledge 2012.

Kiesler, Julia: Der performative Umgang mit dem Text. Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater. Berlin, Theater der Zeit 2019.

Klawitter, Klaus / Minnich, Herbert: Sprechen. In: Schauspielen: Handbuch der Schauspieler-Ausbildung. Berlin, Henschel, 1998 (4). 257-273.

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. München, Carl Hanser Verlag 2013 (3).

Köhler, Stefanie: Die Stimmkugel. Perfekte Artikulation für Sprecher und Sänger. Eine neue visuelle Methode. Leipzig, Henschel 2016.

Kohn, Eduardo: Wie Wälder denken. Anthropologie jenseits des Menschlichen. Aus dem amerikanischen Englisch von Alexander Weber. Berlin, Matthes und Seitz 2023.

Kopfermann, Thomas: «Lies, damit ich ihn selbst höre.» Schriften zur Kommunikationspädagogik. St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2008.

Krawczyk, Ilona / Spatz, Ben: Dreaming Voice. A Dialogue. In: Kapadocha, Christina (ed.): Somatic Voices in Performance Research and Beyond. London / New York, Routledge 2021. 140-154.

LaBerge, Stephen / Rheingold, Howard: Exploring the World of Lucid Dreaming. New York, Ballantine Books, 1990.

Lakoff, George: How Metaphor Structures Dreams. In: Bulkeley, Kelly (Hg.): Dreams. A Reader on Religious, Cultural and Psychological Dimensions of Dreaming. New York, Palgrave 2001. 265-284.

Lakoff, George / Johnson, Mark: Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought. New York, Basic Books 1999.

Lakoff, George / Johnson, Mark: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. Deutsch von Astrid Hildebrand. Heidelberg, Carl-Auer-Systeme Verlag, 2021 (10).

Landweer, Hilge: Gemeinsame Gefühle und leibliche Resonanz. In: Eberlein, Undine: Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen. Incorporicity, Movement and Tacit Knowledge. Bielefeld, transcript Verlag 2016. 138-174.

Leckie, Ann: Die Maschinen. Ein Roman aus der fernen Zukunft. Deutsch von Bernhard Kempen. München, Heyne 2015.

Le Guin, Ursula K.: Das Wort für Welt ist Wald. In: Le Guin, Ursula K.: Grenzwelten. Zwei Romane. Deutsch von Karen Nölle. FISCHER Tor, Frankfurt a.M. 2022. 7-168.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M., Verlag der Autoren 2005 (3)

Lindemann, Gesa / Schünemann, David: Presence in Digital Spaces. A Phenomenological Concept of Presence in Mediatized Communication. Human Studies (43). Springer 2020. 627-651. <https://doi.org/10.1007/s10746-020-09567-y>. Abgerufen am 6. 10. 2023.

Linklater, Kristin: Freeing Shakespeare's Voice. The Actors Guide to Talking the Text. New York, Theater Communications Group 1992.

Linklater, Kristin: Freeing the Natural Voice. New York, Nick Hern Books 2006.

Linklater, Kristin: The Importance of Daydreaming. American Theatre Magazine. Theatre Communications Group 2010. <https://www.linklatervoice.com/resources/articles-essays/41-the-importance-of-daydreaming>. (Zuletzt abgerufen am 9.6.2025).

Lipsky, Jon: Dreaming together. Explore your Dreams by Acting them Out. New York, Larson Publications 2008.

Lösel, Gunter: Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters. Bielefeld, transcript 2013.

Loveless, Natalie: How to Make Art at the End of the World. A Manifesto for Research-Creation. Durham, Duke University Press 2019.

Ludwig, Paula: Träume. Traumaufzeichnungen und Texte aus dem Nachlass. Göttingen, Wallstein 2024.

Macho, Thomas: Schlafen, Träumen. In: Konersmann, Ralf (Hg.) Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Studienausgabe. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014. 325-334.

Macho, Thomas: Sehen ohne Augen. Ottensheim, Edition Thanhäuser 2022.

Macho, Thomas: Traumstimmen. Zur Geschichte der Verdrängung fremder Stimmen im Film. Mosse-Lecture der Humboldt-Universität Berlin, 10.11.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=JB7qWv9PEFw&t=757s>. Zuletzt abgerufen am 7.4.2025.

Martin, Ann W.: Large-group Processes as Action Research. In: Reason, Peter / Bradbury, Hilary: Handbook of Action Research. London, Sage Publications 2006. 166ff.

Martin, Nastassja: An das Wilde glauben. Aus dem Französischen von Clauda Kalscheuer. Berlin, Matthes & Seitz 2022 (6).

Martin, Nastassja: Im Osten der Träume. Antworten der Even auf die systemischen Krisen. Aus dem Französischen von Clauda Kalscheuer. Berlin, Matthes & Seitz 2024.

Mathys, Hanspeter: Wozu werden Träume erzählt? Interaktive und kommunikative Funktionen von Traummitteilungen in der psychoanalytischen Therapie. Giessen, Psychosozial-Verlag 2011.

McAllister-Viel, Tara: The role of ‚presence‘ in training actors' voices. In: Theatre, Dance and Performance Training 7:3. Routledge, Taylor & Francis 2016. 438-452. DOI: 10.1080/19443927.2016.1217265. (Abgerufen am 15.10.2024)

McConaghy, Charlotte: Wo die Wölfe sind. Aus dem Englischen von Tanja Handels. Frankfurt a.M., Fischer 2023.

Mindell, Arnold: 24 Stunden luzid träumen. Techniken, um den nichtdualistischen, träumenden Hintergrund der Alltagsrealität wahrzunehmen. Aus dem Amerikanischen von Sybille Herzog. Petersberg, Via Nova 2010 (3).

Minszen, Mins: Der sinnliche Stoff. Vom Umgang mit Materie. Stuttgart, Klett-Cotta 1986.

Minton, Sandra C. / Faber, Rima: Thinking with the Dancing Brain. Embodying Neuroscience. London, Rowman & Littlefield 2016.

Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Köln, Kiepenheuer & Witsch 2010 (2).

Müller, Manfred: Kafka träumt. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Manfred Müller. Salzburg, Jung und Jung 2024.

Nancy, Jean-Luc: Vom Schlaf. Aus dem Französischen von Esther von der Osten. Zürich, Diaphanes 2021.

Nelson, Robin: Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. New York, Palgrave Macmillan 2015.

Petitmengin-Peugot, Claire: The intuitive experience. In: Varela, F.J. and Shear, J. (ed.): The View from Within. First-person approaches to the study of consciousness. Journal of Consciousness Studies, 6, No.2-3. Imprint Academic 1999. 43-77. <https://philpapers.org/rec/PETTIE-2>. Zuletzt abgerufen am 27.4.2025.

Petitmengin, Claire: Towards the Source of Thoughts. The Gestural and Transmodal Dimension of Lived Experience. Journal of Consciousness Studies, 14, No. 3. Imprint Academic 2007. 54–82. <https://clairepetitmengin.fr/AArticles%20versions%20finales/JCS%20-%20Source.pdf>. Zuletzt abgerufen am 27.4.2025.

Petitmengin, Claire et. al.: Listening from Within. Journal of Consciousness Studies. 16, No. 10–12. Imprint Academic 2009. 252–284. <https://clairepetitmengin.fr/AArticles%20versions%20finales/JCS%20-%20Listening%20of%20from%20within.pdf>. Zuletzt abgerufen am 27.4.2025.

Petitmengin, Claire: Anchoring in lived experience as an act of resistance. Constructivist Foundations Vol. 16., Nr.2. Vrije Universiteit Brussel 2021. 172-181. <https://constructivist.info/16/2/172.petitmengin>. Zuletzt abgerufen am 27.4.2025.

Pfaller, Robert: Zweite Welten. Und andere Lebenselixiere. Frankfurt a.M., Fischer 2012.

Pikes, Margaret / Campbell, Patrick: Owing our Voices. Vocal Discovery in the Wolfsohn-Hart Tradition. London / New York, Routledge 2021.

Pikes, Noah: Dark Voices. The Genesis of Roy Hart Theatre. Woodstock / Connecticut, Spring Journal Books 1999.

Plotkin, Bill: Soulcraft. Die Mysterien von Natur und Seele. Übersetzerin: Vicky Gabriel. Engerda, Arun 2005.

Reck, Hans Ulrich: Traum. Enzyklopädie. München, Wilhelm Fink 2010.

Rhimes, Shonda: Inventing Anna. TV-Serie. Netflix, 2022.

Ritter, Hans Martin: Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Berlin, Henschel 1999.

Rodenburg, Patsy: The Actor speaks. Voice and the Performer. London, Methuen Drama 1998.

Rosa, Hartmut: Unverfügbarkeit. Berlin, Suhrkamp 2024 (11).

Rose, Nikolas: Governing the Soul. The Shaping of the Private Self. London, Free Association Books 1999 (2).

Rudolph, Jenny W. / Taylor, Steven S. / Foldy, Erica Gabrielle: Collaborative Off-line Reflection: a Way to Develop Skill in Action Science and Action Inquiry. In: Reason, Peter / Bradbury, Hilary: Handbook of Action Research. London, Sage Publications 2006. 307-314.

Sachser, Dietmar: Theaterspiel flow. Über die Freude als Basis schöpferischen Theaterschaffens. Berlin, Alexander Verlag 2009.

Saklad, Nancy: Voice and Speech Training in the New Millennium: Conversations with Master Teachers. Milwaukee, Applause 2011.

Shainberg, Catherine: Kabbalah and the Power of Dreaming. Awakening the Visionary Life. Rochester, Inner Traditions 2005.

Shakespeare, William: Der Sturm. Neuübersetzung von Frank Günther. München, dtv 2001 (2).

Shakespeare, William: Ein Sommernachtstraum. Neuübersetzung von Frank Günther. München, dtv 2002 (2).

Shakespeare, William: Die Sonette. Neuübersetzung von Christa Schuenke. München, dtv 2024 (11).

Schmidt, Viola: Mit den Ohren sehen. Die Methode des gestischen Sprechens an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin. Berlin, Theater der Zeit 2019.

Schoeller, Donata: Close Talking. Erleben zur Sprache bringen. Berlin, De Gruyter 2019.

Schredl, Michael: Traum. München / Basel, Ernst Reinhardt 2008.

Schredl, Michael / Göritz, Anja S.: Dream recall frequency, attitude toward dreams, and the Big Five personality factors. *Dreaming*, 27 (1). American Psychological Association 2017. 49–58.

Schubert, Frank / Wigger, Martin (Hg.): Wer bin ich, wenn ich spiele? Zehn Fragen an eine moderne Schauspielausbildung. Berlin, Theater der Zeit 2021.

Slaby, Jan: Das Ungefühlte – Affektivität und Wirklichkeit in Zeiten der ökologischen Katastrophe. FU Berlin, 2023. https://janslaby.com/static/publications/Slaby_-_Das_Ungefühlte_-_V5_web_vorab.pdf. Abgerufen am 11. 9. 2023.

Sloterdijk, Peter: Zur Welt kommen - Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen. Berlin, Suhrkamp 1988.

Sloterdijk, Peter: Stress und Freiheit. Berlin, Suhrkamp 2019 (7).

Solomonova, Elizaveta / Wei, Sha Xin: Exploring the Depth of Dream Experience. The Enactive Framework and Methods for Neurophenomenological Research. *Constructivist Foundations* 11(2). Vrije Universiteit Brussel 2016. 407–416. <http://constructivist.info/11/2/407>. Zuletzt abgerufen am 23.4.2025.

Spellberg, Matthew: On dream sharing and its purpose. The social contract of sensuous imagining. In: *Cabinet Magazine* 67. Brooklyn, NY, Immaterial Incorporated 2020. 69-76.

Spolin, Viola: Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater. Deutsch von Michael Sauerbrei. Paderborn, Junfermann 2005 (7).

Stallschus, Stefanie: Der Schlaf, ein Betriebsmodus? Annäherungen an ein aktuelles Forschungsfeld. Zeitschrift für Medienwissenschaft. Jg. 12, 2. Gesellschaft für Medienwissenschaft 2020. 206–211. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/14829> (Abgerufen am 9.1.2025).

Stanislawski, Konstantin: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil II. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns. Deutsch von Ruth Elisabeth Riedt. Frankfurt a.M., Zweitausendeins 1996.

Starhawk: Dreaming the Dark. Magic, Sex and Politics. Boston, Beacon Press 1988.

Stegemann, Bernd (Hg.): Lektionen 4. Schauspielen Ausbildung. Berlin, Theater der Zeit 2011.

Storch, Maja / Cantieni, Benita / Hüther, Gerald / Tschacher, Wolfgang: Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen. Bern, Verlag Hans Huber 2015.

Storch, Maja / Tschacher, Wolfgang: Embodied Communication. Kommunikation beginnt im Körper, nicht im Kopf. Bern, Hogrefe 2015.

Taylor, Jeremy: Group Work with Dreams. The «Royal Road» to Meaning. In: Bulkeley, Kelly (Hg.): Dreams. A Reader on Religious, Cultural and Psychological Dimensions of Dreaming. New York, Palgrave 2001. 195-207.

Thomaidis, Konstantinos: theatre&voice. London, Palgrave Macmillan 2017.

Thompson, Evan: Waking, dreaming, being. Self and consciousness in neuroscience, meditation and philosophy. New York, Columbia University Press 2015.

Tokarczuk, Olga: Die Jakobsbücher. Deutsch von Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein. Zürich, Kampa 2019.

Tokarczuk, Olga: Taghaus, Nachthaus. Deutsch von Esther Kinsky. Zürich, Kampa 2019.

Tokarczuk, Olga: Die grünen Kinder. Bizarre Geschichten. Deutsch von Lothar Quinkenstein. Zürich, Kampa 2020.

Tokarczuk, Olga: Das Land Metaxy. In: Übungen im Fremdsein. Essays und Reden. Deutsch von Bernhard Hartmann, Lisa Palmes und Lothar Quinkenstein. Zürich, Kampa 2021. 247-268.

Tuccillo, Dylan / Zeizel, Jared / Peisel, Thomas: Klarträumen. Träume bewusst steuern – die Kreativität beflügeln – Probleme lösen. Aus dem Amerikanischen von Ulla Rahn-Huber. München, Goldmann 2016.

Wangh, Stephen: An Acrobat of the Heart. A physical approach to acting inspired by the work of Jerzy Grotowski. New York, Vintage Books 2000.

Weber, Gregor: Geschichtswissenschaft. In: Krovova, Alfred und Walde, Christina: Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Metzler 2018. 203-208.

Weil, Simone: Schwerkraft und Gnade. Deutsch von Friedhelm Kemp. München, Piper 1989.

Windt, Jennifer M.: Dreaming. A conceptual Framework for Philosophy of Mind and Empirical Research. Cambridge (Mass.) und London, MIT Press 2015.

Ullmann, Montague / Zimmerman, Nan: Mit Träumen arbeiten. Deutsch von Christian Stephan unter Mitarbeit von H. O. Rieble. Übersetzung der Kapitel 8 und 9 von Sabine Behrens. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1994.

Varela, Francesco J. / Thompson, Evan / Rosch, Eleanor: The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience. Revised Edition. Cambridge (Mass.), MIT Press 2016.

Vasiljev, Jurij A.: $E=m*v$. Training für Stimmenergie und Kommunikation. Übersetzung: Gerhard Neubauer. Urban Verlag, Trstěnice 2002.

Zadra, Antonio / Stickgold, Robert: When Brains dream. Exploring the Science and Mystery of Sleep. New York, W.W. Norton and Company 2021.

Zinder, David: Body — Voice — Imagination. A Training for the Actor. New York, Routledge 2002.

Anhang: Übungen zum Traumsprechen

Die folgende Übersicht enthält alle in dieser Arbeit beschriebenen Übungen, sowie den Verweis, in welchem Kapitel Beschreibungen zu Vorgehensweisen, Zielsetzungen sowie gegebenenfalls Quellen zu finden sind.

Träume notieren / Traumtagebuch	Kap. 2.3
Embodied Partner Dream	Kap. 2.4
Träume erzählen	Kap. 3.2, 3.3, 4.6
Felt Sense	Kap. 3.5
Sound and Movement	Kap. 4.4
Tagträumen / Aktives Tagträumen	Kap. 4.5
Checkin-In	Kap. 4.6.2
Träume teilen in der Gruppe	Kap. 4.6.2
Traumöffnen	Kap. 4.6.2
Textöffnen	Kap. 4.6.2
Rêverie	Kap. 4.7.2
Outside-Session	Kap. 4.7.2
Inkubation	Kap. 4.7.2
Nachtgespräch	Kap. 4.7.2
Rangeln, Tragen, Kämpfen	Kap. 4.7.2
Vogelschwärme	Kap. 4.7.2
Reverse-Technik	Kap. 4.7.2
Wörterlisten	Kap. 4.7.2
Shape 8	Kap. 5.3
Embodied Partner Text	Kap. 5.3.1

Hinweis zu den Videos

Zur Dokumentation des Traumsprechens gehören 19 Videoaufnahmen aus den Try-Outs. Diese liegen der Arbeit auf einer DVD bei. Die Beschriftungen der Videostills im Text verweisen auf das zugehörige Video. Beispiel: «Embodied Partner Text mit offenen Augen (V.18)» bedeutet, dass das zum Bild gehörige Video die Nr. 18 hat. Ausserdem ist im Fliesstext jeweils vermerkt, auf welches Video sich ein Abschnitt bezieht.

Alle Modul- und Workshopteilnehmer:innen erklärten schriftlich ihr Einverständnis zur Verwendung der Aufnahmen für Forschungszwecke. Die Weiterverbreitung, Speicherung oder Präsentation der Videoaufnahmen ist nicht gestattet.

Danksagung

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, Hans und Christine Mannel, die mich sprechen und träumen liessen, und meinen wichtigsten Lehrerinnen, Uta Kutter und Kristin Linklater, die mich lehrten, der Macht der inneren Bilder zu vertrauen.

Diese Arbeit wurde ermöglicht durch das gemeinsame Sprechen und Träumen mit vielen Menschen, bei denen ich mich von Herzen bedanke:

Zuallererst gilt mein Dank den Betreuern dieser Arbeit, Anton Rey und Thomas Macho, die mich mit Scharfsinn, Grossherzigkeit und zahlreichen inspirierenden Gesprächen begleiteten und das Forschen und Schreiben zu einer aufregenden und vergnüglichen Reise machten.

Bei Donata Schoeller bedanke ich mich von Herzen für die Einführung in die Grundlagen des Focusing (zusammen mit Eveline Moor und Hanspeter Mühlethaler) und des TAE, sowie für die Ermutigung, den eigenen Gedanken spürend vertrauen zu dürfen.

Weiterer Dank gebührt allen Kollaborateur:innen, mit denen ich gemeinsam unterrichten und forschen durfte: Nicola Collett, Katharina Cromme, Leonardo Gambardella, Anna Hofmann, Tuuli Maria Nilsson und Indira Pensado. Bei Indira Pensado bedanke ich mich ausserdem für das gemeinsame Proben und Träumen in Zürich im Spätsommer 2024, das gemeinsame Schreiben an einem noch in der Entwicklung befindlichen künstlerischen Projekt, sowie die spontane Einladung zu einer praktischen Online-Lecture für die Studierenden des Emerson College Boston. Mit Katharina Cromme durfte ich ausserdem über Jahre das eigene Träumen im kollaborativen Schreibprojekt «Rauhnächte» erkunden. Wichtige künstlerische und pädagogische Anregungen kamen zudem von Paula Langton, Ken Cheeseman und Maja Renn.

Ein besonderer Dank gebührt Alessandro Fabrizi, dessen zahlreiche und grosszügige Einladungen nach Stromboli und Rom unvergessliche Erfahrungen des Träumens und Sprechens in Landschaften des Südens ermöglichten.

Ich danke der Zürcher Hochschule der Künste, insbesondere dem Steering-Committee des Departements für Darstellende Künste und Film, das mit einem grosszügigen Forschungsdeputat diese Arbeit wesentlich unterstützte. Besonders bedanke ich mich ausserdem bei der Programmleitung des Bachelor Schauspiel, Philipp Becker, für die Möglichkeit in Modulen und Trainings das Sprechen und Träumen zu erforschen, bei Ilse van Rijn und Anna Wohlgemuth vom Third Cycle Programme für die Möglichkeit, an anregenden Veranstaltungen teilzunehmen und bei Marisa Godoy für die Hinweise zum Abfassen von Ethical Agreements. An Anna-Katharina Bánó geht mein herzlicher Dank für digitale Unterstützung.

Ein besonders grosser Dank geht an Franziska Müller-Reissmann vom Materialarchiv der ZHdK, ohne deren unterstützenden Blick diese Arbeit kein Ende gefunden und nicht einmal einen Anfang genommen hätte.

Weiterhin bedanke ich mich bei der Kunstuniversität Linz für die inspirierenden Kolloquien und die administrative Unterstützung durch Veronika Schwediauer und Inga Moravsky. Besonderer Dank für den vielfachen kollegialen und fröhlichen Austausch geht auch an die Linzer Peers, vor allem Martin Höfer, Olaf Quantius und Indra Schelble. Bei Eva Kadlec bedanke ich mich darüber hinaus für mehrere äusserst wertvolle Lektürehinweise und anregende Gespräche.

In der von Micha und Tim Krohn so wunderbar geführten «Chasa Parli» in Sta. Maria im Val Müstair durfte ich zweimal eine spätsommerliche Schreibwoche verbringen, während der wesentliche Gedanken der Arbeit reifen durften – danke von Herzen!

Dem Istituto Svizzero in Rom gilt mein grosser Dank für die Einladung, das Sprechen und Träumen neben den Werken Meret Oppenheims untersuchen zu dürfen.

Und vor allem geht mein Dank an die zahlreichen Studierenden und Kursteilnehmenden in Zürich, Rom, Helsinki und auf Stromboli, die sich mit so viel Neugier und Kreativität auf das Unterfangen einliessen, das Sprechen und Träumen zu erforschen – ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Und schliesslich danke ich meiner Familie für allen Rückhalt und Energie, und für unzählige geteilte Träume am Frühstückstisch.