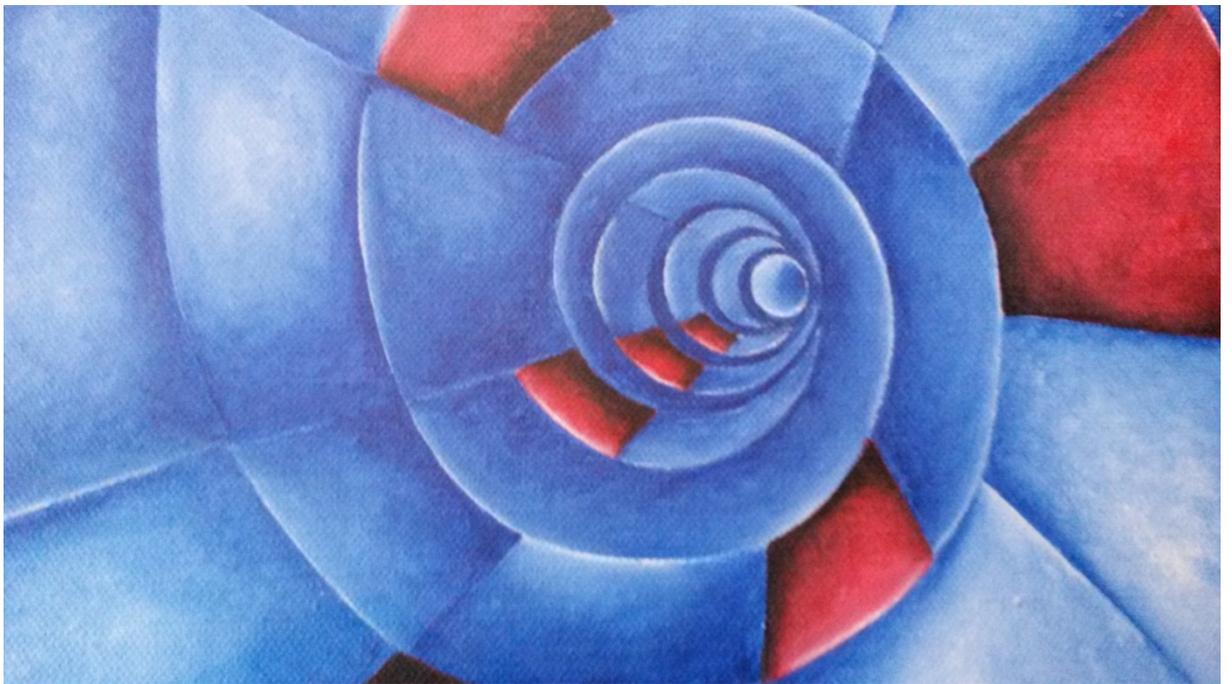


Spielen mit Zielen?

Überlegungen zu Veränderungen des Spielraums
durch individuelle Zielsetzungen in der theaterpädagogischen Arbeit
mit Menschen ohne und mit Diagnosen psychischer Instabilität



Fachtheoretische Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung
Theaterpädagogik BuT®
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von: Marion Willem, BF 13-2

Eingereicht am 22.08.2017
an Wolfgang Schmidt (Ausbildungsleitung)

Im täglichen Leben ist >wenn< eine Fiktion, im Theater ist >wenn< ein Experiment. Im täglichen Leben ist >wenn< ein Ausweichen, im Theater ist es die Wahrheit. Wenn wir durchdrungen haben, an diese Wahrheit zu glauben, dann sind Leben und Theater eins. Das ist ein hohes Ziel. Das Spielen erfordert viel Arbeit. Aber wenn wir die Arbeit als Spiel empfinden, dann ist sie keine Arbeit mehr. Ein Spiel ist ein Spiel“¹

¹ Brook, Peter: Der leere Raum. 3. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 1997, S. 207 (Original MacGibbon&Kee Ltd., London, 1968/1977)

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Das Spiel und das Theaterspiel	3
1.1 Von Magie und Freiheit	3
1.2 Von Auflösung und Wandlung	4
2. Theaterpädagogik und Theatertherapie	6
2.1 Von Kunst und Ausdruck	6
2.2 Von Heilung und Glücksmomenten	7
3. Spiele und Ziele	10
3.1 Von Zielen und Effekten	10
3.2 Von Gelingen und Zusammenarbeit	12
3.3 Von Erfahrungen, Erwartungen und Veränderungen	12
3.4 Vom freien >wenn< und spannender Langeweile	15
3.5 Von Kontrolle und Konkurrenz	19
4. Die Rolle der Spielleitung, des Theaterpädagogen	21
4.1 Von Ordnung und Demut	22
4.2 Von Nicht-Wissen und Reflektion	24
4.3 Von Außen- und Innenräumen	26
4.4 Von eigenen Ansprüchen und besonderen Menschen	27
4.5 Von Echo und Hierarchie	28
5. Die heilende Wirkung des Theaterspiels	29
5.1 Von Selbsterforschung und Ausgleich	29
5.2 Von Verbindungen und Annahme	31
6. Die Funktionen des Theaters in der Gesellschaft	32
Schlusswort	35

Literaturverzeichnis

Selbständigkeitserklärung

Einleitung

Ich stelle mir einen Menschen vor, egal ob jung oder alt, der sich überlegt, ob er ein erstes Mal an einem Theaterprojekt teilnehmen soll. Was würde mich bewegen teilzunehmen? Vielleicht: Neugier, Entdeckerlust, Experimentierfreude, die Vorstellung, dass mir das Freude bereiten würde, die Aussicht mit interessanten Menschen zusammenarbeiten zu dürfen, und die Zuversicht, dass ich mich irgendwie produktiv im Projekt bewegen kann und in der Lage bin, am gemeinsamen Ziel mitzuarbeiten. Nun stelle ich mir vor, ich möchte eine meiner Kompetenzen erweitern, oder ein spürbares Defizit in meiner Persönlichkeit ausgleichen und wähle dazu die Teilnahme an einem Coaching, welches mit Theaterspiel verbunden ist, oder nehme (auf den Rat von Experten hin) genau dazu an einem Theaterprojekt teil. Verändert dies meine Haltung, meine Möglichkeiten und den gemeinsamen Arbeitsprozess? Wie ich mich kenne, wäre meine Haltung sowohl zum Projekt, als auch zu meinen Möglichkeiten, von deutlich mehr Skepsis geprägt. So bemerke ich eine innere Abwehr in mir, wenn ich von Projekten höre, in denen beispielsweise Persönlichkeits-Coaches nach gemeinsamer Theaterarbeit mit den Spielern das Gesehene im Gespräch nutzen, oder Therapeuten im Theaterprojekt ihre Beobachtungen anschließend in der Therapie mit dem Klienten besprechen. Genauso geht es mir, wenn ich in Ankündigungen von Theaterprojekten sozusagen als Werbung lesen kann, welche meiner persönlichen Kompetenzen ich durch das Theaterspielen erweitern und verbessern kann. Warum fühlt sich das für mich bedrückend an? Was an dieser Kombination löst bei mir das Gefühl der Unstimmigkeit aus? Gibt es, abseits von meinen persönlichen Befindlichkeiten, Gründe, individuelle Zielsetzungen nicht in die Theaterarbeit einzubeziehen? Das beschäftigt mich seit einiger Zeit und ist deshalb Thema dieser Arbeit geworden.

Einen besonderen Blick werde ich dabei auf die Theaterarbeit mit psychisch Erkrankten richten, da die Kombination dort besonders häufig zu finden ist, dieser Bereich mir ein besonders sensibler erscheint, und ich meine Erkenntnisse an meiner eigenen beruflichen Praxis in der Arbeit mit psychisch erkrankten Mädchen abgleichen kann.

„Theaterarbeit“ wird als Begriff häufig verwendet (auch von mir), jedoch meint er dennoch „Theaterspiel“. Niemand sagt: „Ich arbeite Theater“, sondern wir sagen: „Ich spiele Theater“. Deshalb wird zunächst das Spiel in seiner Eigenart in dieser Arbeit untersucht und dargestellt werden.

Die Betrachtung des Theaterspiels mit psychisch Erkrankten wird eine Gegenüberstellung und Abgrenzung zur Theatertherapie erfordern. Dazu werde ich versuchen eine Position zu formulieren. Ich habe verschiedene Ansätze und Formen der Theaterarbeit mit psychisch Erkrankten gefunden und werde einige davon beschreiben.

Die Grundfrage der Arbeit ist, wie oben beschrieben, die Frage nach der Wirkung von individuellen Zielsetzungen auf den gesamten Prozess und den Einzelnen innerhalb eines

theatralen Prozesses. Ein weiterer Teil der Arbeit wird sich mit der Rolle und der Funktion der Spielleitung allgemein, in Bezug auf individuelle Zielbeschreibungen, aber auch speziell zur theaterpädagogischen Zusammenarbeit mit psychisch Erkrankten befassen. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage nach der Bedeutung von Hierarchien beleuchtet und eine Abgrenzung des Spielleiters zum Therapeuten formuliert.

Die letzten beiden Kapitel der Arbeit befassen sich mit der (heilenden) Wirkung des Theaterspiels. Also seinen „therapeutischen“ Effekten auf das Individuum, über die Gruppe, bis hin zur Gesellschaft.

Mit dieser Arbeit begeben mich auf eine Forschungsreise zu den Ursachen meiner persönlichen Abwehrreaktion. Ich bin sehr gespannt auf das Ergebnis meiner Recherchen und Betrachtungen. Werde ich eine fachliche Begründung für mein „Gefühl“ entdecken, oder wird sich mein Gefühl im Laufe der Arbeit als unbegründet erweisen und sich in Luft auflösen?

Zusatzbemerkung: Der Einfachheit halber und um den Lesefluss nicht zu stören, habe ich mich dazu entschieden, die jeweils männliche Form von Bezeichnungen für Personen- oder Berufsgruppen zu verwenden, selbstverständlich ist die weibliche stets mit gemeint. Die Bezeichnung Spielleiter/Spielleitung wird in dieser Arbeit gleichbedeutend zur Bezeichnung Theaterpädagoge verwendet.

1. Das Spiel und das Theaterspiel

1.1 Von Magie und Freiheit

Spiel – Dieses Wort, bei dem schon eine gewisse Magie mitschwingt. Wir sind berührt, wenn wir Kinder im Spiel beobachten. Wir sind fasziniert, wenn wir bemerken, dass auch Erwachsene sich voller Hingabe einem Spiel widmen. Manchmal schütteln wir auch den Kopf, weil wir nicht imstande sind, von außen nachzuvollziehen, was die Spieler in ein Spiel treibt und welchen Regeln sie dort folgen. Was aber unterscheidet das Spiel von unserem Alltagsleben? Warum sind wir beim Anblick so seltsam berührt und oft auch voller Sehnsucht nach dem offensichtlich entrückten Zustand, in dem sich die Spieler befinden? Hatte Schiller recht, als er geschrieben hat: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“² Immer wieder spüren wir diesen Trieb, uns spielerisch zu beschäftigen, auch wenn wir erwachsen sind. Wir liegen stundenlang auf dem Teppich, wenn das Kind eine Modelleisenbahn oder einen Baustein-Kasten zu Weihnachten geschenkt bekommen hat, oder können am See nicht widerstehen, Steine flitschen zu lassen. Spiel zieht uns an, macht uns ausgelassen und fröhlich und hat die Kraft unseren inneren Zustand zu verändern. Was also geschieht im Spiel, das es so begehrenswert macht?

In dieser Arbeit geht es mir nicht darum, die zahlreichen Schriften und Abhandlungen zu Spieltheorien, ob alt oder modern, durcharbeiten oder nebeneinander zu stellen. Was auch immer eine Theorie oder eine Beschreibung fassen kann, so bleibt doch eine Eigenart des Spiels, dass es individuell und sinnlich erfahren wird und sich so einem festen, starren, theoretischen Zugriff zumindest ein Stück weit entzieht. Es scheint gerade dieser Freiraum zu sein, der das Spiel kennzeichnet. Die „Freiheit“ scheint mir der zentrale Begriff zu sein, mit dem jedes Spiel verbunden sein muss. Im Spiel können alle üblichen Verhältnisse außer Kraft gesetzt werden. Dies gilt nicht nur für das kindliche Rollenspiel, sondern diese Eigenschaft finden wir bei allen Arten des Spiels. Im Spiel betreten wir einen besonderen, „außergewöhnlichen“ Raum, in dem andere Gesetze, Vorgaben, Regeln gelten. Und obwohl sie durch die Spieler in jede Spielhandlung einwirkt, bleibt die „gewöhnliche“ Welt bis zum Ende des Spiels ausgeschlossen. Während des Spiels entsteht eine Spielrealität, die dem echten Leben in nichts nachsteht. Wir beobachten bei spielenden Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen und bei uns selbst, während wir spielen, die gleichen Phänomene: Versunkenheit, Konzentration, Leidenschaft und oftmals zähe, barsche Reaktionen auf Störungen. Es steckt also etwas Faszinierendes in diesem besonderen Raum mit seinem magischen „als-ob“, das uns zum Bleiben bewegt, so lange, bis wir selbst des Spielens müde sind. Mira Sack beschreibt in ihrem Buch „Spielend denken“ die Freiheit des Spiels mit einem wunderbaren Vergleich von Thomas Lehnerer.

² Schiller, Friedrich: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. 1795. 15. Brief

Thomas Lehnerer greift auf den Spielbegriff der Handwerker und Techniker zu, die einen Freiraum in Worte fassen wie: Die Achse hat Spiel: „Das Spielhaben wird zu einem unbedingten, notwendigen Kriterium für Spiel. Bei einem Spiel kann man, sofern es Spiel hat, vorher niemals sagen, wie es verläuft und wie es ausgeht – könnte man das sagen, dann wäre das Spiel nicht >Spiel<, sondern kalkulierter Ablauf.“(...) „Der Spielausgang, das Resultat, beruht auf etwas, das man, bei aller Spielstrategie, prinzipiell nicht bestimmen kann, es beruht auf Freiheit – aber nicht auf der Freiheit eines Spielers (eines Subjekts), sondern auf der Freiheit des Spiels selbst.

Denn > Spiel haben< ist >Freiheit haben<. ³“

Mira Sack ergänzt dazu, dass das Spielhaben erst die spielerische Freiheit sichere, in der das eigentliche Spielpotenzial wirksam werden kann und der Ausgang des Spiels offen bleibt. Die Freiheit sei von so prinzipieller Natur, dass ohne Zerstörung des Spielhabens eine strategische Einflussnahme auf das Resultat oder den Spielausgang an dieser Stelle nicht denkbar sei.⁴ Diese schützenswerte Freiheit kann im Spiel gelebt werden. Jedoch ist sie immer gerahmt von den Regeln des Spiels. Das Wunderbare und vielleicht auch das Magische ist: Diese Spielregeln können völlig unabhängig von den Regeln des Alltäglichen entwickelt werden. Und so entsteht eine Dreidimensionalität, die für mich die Faszination und Eigenart des Spiels ausmacht:

- Freiheit = alles ist möglich
- Schutz = Rahmung durch die Spielregeln
- Aufhebung des Alltäglichen = Schaffung eines außergewöhnlichen (Spiel-) Raumes.

Als Erwachsene sind wir daran gewöhnt und darauf fokussiert, uns ständig den Regeln des Alltäglichen zu unterwerfen. Wir sollen und wollen effizient, vernünftig und realitätsbezogen handeln. So wird die Begegnung mit dem Spiel zu einem Erlebnis, dass faszinierend und beängstigend zugleich sein kann.

1.2 Von Auflösung und Wandlung

Nicht anders als mit dem Spiel im Allgemeinen, verhält es sich mit dem Theaterspiel. Hier kommt als weitere Ebene die Anwesenheit der Zuschauer hinzu, die jeden Spielverlauf beeinflussen. Die Gruppe der Teilhabenden ist vergrößert, denn hier sind es nicht die Spieler allein, die das Geschehen gestalten, sondern auch die Zuschauer sind aktiver Teil des Spielraums. Sie „spielen mit“, ganz gleich, ob sie still und konzentriert, ergriffen oder gelangweilt sind, oder gar hörbar / sichtbar ins Spiel eingreifen. Im Theaterspiel sind, im Gegensatz zum „Nicht-Theater“- Spiel, die Zuschauer bereits Teil des gesamten Spielkonzepts. Theater beinhaltet immer auch den Aspekt des Zeigens. Selbst wenn am

³ Vergl.: Lehnerer, Thomas: Methode der Kunst. Königshausen und Neumann, Würzburg, 1994. S.65. In: Sack, Mira: Spielend Denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens. Bielefeld: transcript Verlag 2011.S.126

⁴ Vergl.: Sack, Mira: Spielend denken.Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens.Bielefeld: transcript Verlag 2011.S. 126

Ende nicht das Ziel einer öffentlichen Aufführung steht, ist das Zeigen und Zuschauen durchgehend ein Element des Spielprozesses.

Theaterspiel ist über das Spiel hinaus eine Kunstform und „Theater unterscheidet sich von den anderen künstlerischen Medien grundlegend dadurch, dass es nur stattfindet, wenn Menschen an einem vereinbarten Ort zusammenkommen zu gemeinsamem Handeln.

Diese inhaltliche und zeitliche Gemeinsamkeit ist die eigentlich wirkende Basis dieses Mediums.“⁵ Doch die vorhin beschriebene Dreidimensionalität bleibt erhalten. Die

Aufhebung des Alltäglichen, der Schutz und die Freiheit sind auch hier die zentralen Faktoren. So formuliert eine Mitspielerin eines Theaterprojektes in der Psychiatrie:

„Ich will die Muse nie wieder aus meinem Leben lassen. Denn nur Spielen kann Freiheit hervorbringen, wo sie verborgen war.“⁶ Im Folgenden werde ich mich überwiegend auf das

Theaterspiel mit nicht-professionellen Spielern beziehen. In allen Fällen muss jedoch der „Spielraum“ etabliert werden, der im Theaterspiel auch als „kommunikatives Vakuum“⁷

bezeichnet wird. Der Spielraum, in dem alle Bedeutungen von Wertungen und Handlungen aufgelöst werden, um im veränderten Raum des Theaters neu definiert zu werden und um

ein Experimentieren damit zu erlauben. Ganz besonders nicht-professionelle Spieler sind auf die Etablierung dieses Raumes immer neu in jedem Projekt durch die Projektleitung,

den Theaterpädagogen angewiesen. Das wird detaillierter im Kapitel 4 betrachtet werden.

Ein Spiel ist etwas Einzigartiges, es ist ein Spiel und muss als solches unberührt und intakt bleiben. Doch wo findet die Theaterpädagogik ihren Platz in meinem gedanklichen

Konstrukt? Wenn Spiel frei und unberührbar sein soll, was macht dann dort die Pädagogik, die doch Entwicklung oder sogar Erziehung im Sinn hat?

Die Theaterpädagogik ist zuständig für den Rahmen, der den Spielraum erzeugt, in dem Freiheit und damit freie Entwicklung möglich wird. Die Theaterpädagogik muss

sicherstellen, dass wo, wie und wann immer mit nicht-professionellen Spielern gearbeitet

wird, ein Raum entsteht, in dem echtes Spiel möglich wird. Dieser Raum muss erzeugt,

entwickelt und geschützt werden. In diesem Raum, oder Rahmen, agieren Menschen, die

sich miteinander, aneinander und in der Auseinandersetzung mit dem Spielgeschehen

entwickeln und verändern. Selbstverständlich verdient die Gestaltung dieses Rahmens den

Namen Pädagogik. Hier möchte ich noch einmal auf Mira Sack zugreifen, die erklärt, dass

das Spiel in seiner prinzipiell offenen Funktion für ein Gelingen stabilisierende Faktoren

brauche. Es benötige von außen gesetzte Rahmen und Regeln, um nicht durch Willkür,

Beliebigkeit oder Anarchie der Freiheit des Spiels gegenläufige, zwanghafte

Verhaltensweisen auszulösen. Geglücktes Spiel schaffe eine konzentrierte Situation, die

⁵ Schlage, Heinz: Heilendes Theater. In: Lilli Neumann, Doris Müller-Weith, Bettina Stoltenhoff-Erdmann (Hrsg.): Spielend leben lernen. Berlin: Schibri-Verlag 2008. S. 20

⁶ Schepers, Judith-Maria: 1. Akt: Verrückt? Und wenn schon! In: Idun Uhl, Sandra Anklam, Silke Echterhoff, Thomas Klare, (Hrsg.): Theater in der Psychiatrie. Von Verwandlungen, Wagnissen und heiterem Scheitern. Stuttgart: Schattauer Verlag 2016. S. 2

⁷ Vergl.: Ruping, Bernd: Die Brauchbarkeit des Ästhetischen. In: Gerd Koch, Bernd Ruping, Florian Vaßen, Ulrike Hentschel, (Hrsg.): Korrespondenzen-Zeitschrift für Theaterpädagogik .17. Jg, Heft 38. Milow: Schibri Verlag 2001, S. 14

einen unberechenbaren, ergebnisoffenen Ablauf ermöglichen und bewegliche Teile so miteinander verknüpfen, dass sich ein Zwischenraum öffnen kann. Durch und in diesem Zwischenraum werde die besondere Spieltension erzeugt.⁸ Wo Spiel möglich ist, hat der Mensch, egal welchen Alters, die Möglichkeit sich selbst neu zu begegnen. Er erlebt und belebt Handlungen und das Miteinander auf neue Weise und wächst und erweitert sich daran. Oder wie es Kristo Sägor in einem Beitrag in der Zeitschrift Die Deutsche Bühne ausdrückt: „Das Theater ist ein heiliger Ort, weil an ihm Wandlung geschieht: Wasser wird Wein, Spieler wird Figur und wir reisen durch die Zeit und über die Kontinente an den Ort und zu den Ereignissen, die uns das Stück erzählt. In dieser Wandlung liegt die originär pädagogische, heilsame, wachstumsfördernde Kraft des Theaters. Im Schutz der erzählten Figur darf ich als Spieler Affekte ausleben, die ich mich privat nicht traue oder auf die ich vielleicht nicht einmal käme. Das Miteinander wird vielschichtiger: Wenn ich dir auf der Bühne begegne, dann als Mitspieler und als Figur und ich reflektiere danach unsere Interaktion, denn die Szene soll ja besser, soll anders werden. Und, Wunder, ich bin dabei geschützt. Ich bejahe Komplexität und übe, mich frei in ihr zu bewegen.“⁹

2. Theaterpädagogik und Theatertherapie

2.1 Von Kunst und Ausdruck

In der Definition von Theaterpädagogik des Bundesverbandes Theaterpädagogik e.V. lesen wir: „Theaterpädagogik ist eine künstlerisch-ästhetische Praxis, in deren Fokus das Individuum, seine Ideen und seine Ausdrucksmöglichkeiten stehen. Im Kontext der Gruppe entsteht daraus Theater. Dieser Prozess kultureller Bildung fördert künstlerische, personale und soziale Kompetenzen.“¹⁰ Und es gibt einen Satz von Prof.Dr. Christel Hoffmann, der mich jahrelang durch die Ausbildung zur Theaterpädagogin begleitet hat: „Theater ist der Gegenstand – der Grund, warum man zusammenkommt und somit auch den Gesetzmäßigkeiten dieser Kunstgattung unterworfen. Die Pädagogik ist das Geschick, das dafür Sorge trägt, dass man zusammenbleibt und den Weg gemeinsamen Schaffens ebnet.“¹¹ Zwei wunderbare Zitate, die folgende Essenz ergeben: Es geht um praktische Kunst, um Theater. Es geht um ein gemeinsames Tun zur Erschaffung von Kunst und dem Erleben von kreativen, künstlerischen Prozessen des Spiels. Damit der gemeinsame Prozess gelingen kann, stellt die Theaterpädagogik den Rahmen, die Begleitung. Und es geht sowohl um die Beachtung jedes Einzelnen in diesem Prozess als auch um die Begleitung der Gruppe als „Gesamtkörper“. In diesem gemeinsamen

⁸ Vergl.: Sack, Mira: Spielend Denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 128/129

⁹ Sägor, Kristo: In: Ein wahrhaft pädagogisches Projekt. In: Deutscher Bühnenverein/Bundesverband der Theater und Orchester (Hrsg.): Zeitschrift: Die Deutsche Bühne 10/2011. Jahrgang 2011, Ausgabe 10. S.26/27

¹⁰ Bundesverband Theaterpädagogik e.V.: [Url: http://www.butinfo.de/aufgaben-und-ziele](http://www.butinfo.de/aufgaben-und-ziele) (letzter Abruf 12.08.2017)

¹¹ Hoffmann, Christel: Die Kunst des Spielleiters. In: Christel Hoffmann und Annett Israel, (Hrsg.): Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. 3., aktualisierte Auflage. Weinheim: Juventa-Verlag 2007, S. 13

Prozess stecken Möglichkeiten der Kompetenzerweiterung im künstlerischen, personalen und sozialen Bereich. Die Entwicklungsmöglichkeiten, die das Spiel bietet, sind hier mit der Kunst verbunden. Anders als im professionellen Theater, in dem das Produkt (die Qualität der Aufführung) hohe Priorität hat, liegt der Fokus in der Theaterpädagogik eher bei den Erfahrungsräumen für die Spieler. Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass der Qualität keine Bedeutung zugesprochen wird, aber erst wenn die Verbindung der Spieler zum erschaffenen Kunstwerk spürbar wird, vermisst niemand die Professionalität. Die Theaterpädagogik stellt sich also der spannungsgeladenen Aufgabe jeden einzelnen Spieler und die gesamte Gruppe durch einen Prozess zu begleiten, dessen ergebnisoffener Charakter jedem die Chance bietet, sich mit der Gruppe zu einem runden, gemeinsamen Spiel-Ergebnis zu entwickeln, mit dem dann auch ein Publikum wirksam erreicht und eingebunden werden kann. Wir gehen davon aus, dass sich nicht nur ein Spielergebnis entwickelt, sondern auch das gesamte Gruppengefüge und jeder einzelne Spieler. In der Auseinandersetzung, in der Suche nach einem künstlerischen Ausdruck begeben sich die Spieler auf einen gemeinsamen Weg, der, wie bei einer Expedition, nicht vorhersehbare Aufgaben und Erlebnisse bereit hält. Daran wächst jeder Einzelne und das gesamte Ensemble. Weil theatrale Spielprozesse diese Entwicklungsmöglichkeiten bieten, liegt nahe, dass sie auch bewusst genutzt werden um Entwicklung zu einer Heilung hin zu bewegen. Trotzdem formuliere ich zur Theaterpädagogik ganz verkürzt: Wir sind zusammen um Theater zu machen.

2.2 Von Heilung und Glücksmomenten

Ähnlich kurz könnte ich einen Satz zur Theatertherapie formulieren: Wir sind zusammen um eine Therapie zu machen und nutzen dafür die Mittel des Theaters.

Doch ich kann nicht vereinfacht von „der Theatertherapie“ sprechen, denn es gibt inzwischen eine Vielzahl verschiedener Ansätze, von kleinen Rollenspielen für das Suchen von Lösungsansätzen im therapeutischen Gesprächskreis, bis hin zu nachhaltigen, medienwirksamen Theaterprojekten, in denen Klinikpatienten gemeinsam mit Klinikmitarbeitern, ein ganzes Stück auf die Bühne bringen. Wo finde ich hier die Grenze zur Theaterpädagogik, wenn Judith-Maria Schepers schreibt: „Niscentheater ist bunt und vielfältig. Seit einigen Jahren gibt es eine, in Bezug auf ihren Glücksfaktor nicht zu unterschätzende Kooperation zwischen einer psychiatrischen Klinik und dem Bochumer Schauspielhaus. Menschen, die auf verschiedene Art und Weise an die Klinik gebunden sind, dürfen über mehrere Monate ein Theaterstück proben. Dabei werden die unterschiedlichen Gesundheitsthemen der Mitspielenden (Mitarbeiter und Patienten) als Energiespender und Motor verwendet, um negative wie positive Gefühle zutage zu fördern. Nach und nach findet ein jeder seine Rolle, die sogar zu ihm passt, wenn er mal „aus ihr herausfällt“. Eine große Frage natürlich: „Bin ich meine Krankheit?“ Im Theater erfährt man

die Antwort: Ich bin ein Mensch wie alle anderen auch. Ich habe vielleicht einen anderen Tagesablauf und muss Tabletten nehmen, doch ich habe Träume, gute Tage, schlechte Tage, gute Ideen und Bedürfnisse wie jeder andere auch. Im Theater wird gelernt, miteinander zu lernen, versteckte Talente und Interessen werden offen gelegt, Leute aus allen Altersstufen kommen in Berührung und merken, was möglich ist, trotz oder gerade wegen der seelischen Einschränkung. Theater kennt keine Grenzen.“¹²

Das Interessante an diesem Projekt ist, dass Klinikpersonal und Patienten gleichermaßen Teilnehmer sind. Die gewohnte Klinikhierarchie ist ausgehebelt, alle proben gemeinsam und erarbeiten das Stück gemeinsam, machen die gleichen Fehler, haben ihre Texthänger und Lampenfieber vor der Aufführung. Es entstehen unterschiedliche Effekte: die spielimmanenten Entwicklungsmöglichkeiten stehen zur Verfügung, Hierarchien werden aufgebrochen und Entstigmatisierung kann gelingen, da der Zuschauer nicht mehr unterscheiden kann, welches die Patienten und welches die Mitarbeiter der Klinik sind. In der künstlerischen Arbeit entdecken die Menschen neue Ausdrucksmöglichkeiten, man kann etwas von sich zeigen, das Ergebnis erfährt Anerkennung. Lauter Effekte, die auch heilende, therapeutische Wirkung haben können. Doch allein damit sind für mich noch nicht die Kriterien einer Therapie erfüllt. Diese Effekte fänden wir genauso in z.B. einem gemeinsamen Theaterprojekt von Schülern und Lehrern. Es bleibt die Frage, wann und wie aus einem Theater(-projekt) in der Psychiatrie eine Theatertherapie wird. Der entscheidende Unterschied und die Linie zur Abgrenzung liegt in der Zielbeschreibung und in der Gestaltung des „Settings“. Eine Therapie hat das Ziel, eine Erkrankung möglichst erfolgreich zu heilen. Ein Therapeut nutzt dafür die Techniken einer therapeutischen „Schule“ von der er sich eine positive Wirkung auf die Gesundung des Patienten/Klienten erhofft. Der Therapeut hat einen Wissensvorsprung vor dem Klienten. Er stellt sich die Entwicklung in eine von ihm, oder mit dem Klienten gemeinsam, formulierte Richtung vor und vermittelt dem Klienten die entsprechenden Techniken. Werden in diesem Zusammenhang auch Mittel des Theaters benutzt, spreche ich von Theatertherapie. Wann immer das Theater als offenes Angebot bereitgestellt wird, und keinen offensichtlichen, formulierten therapeutischen Bezug hat, wie im oben beschriebenen Projekt, spreche ich von Theaterpädagogik. Unbestritten enthält auch ein solches Projekt heilende, therapeutische Wirkungen, doch jeder einzelne der Teilnehmer, ganz gleich ob Klinikmitarbeiter oder Patient, sucht sich seinen ganz eigenen Weg, nimmt, was der Moment ihm bietet oder nimmt eben auch nicht. Es gibt keine personenbezogene Zielbeschreibung, keine vorbestimmte Entwicklungsrichtung. Das Ziel ist ein gelungener gemeinsamer Arbeitsprozess und eine gelungene Aufführung. Was sich für Beteiligte daraus ergeben hat, kann bestensfalls im Nachhinein greif- und beschreibbar werden.

¹²Schepers, Judith-Maria: 1. Akt: Verrückt? Und wenn schon! In: Idun Uhl, Sandra Anklam, Silke Echterhoff, Thomas Klare, (Hrsg.), Theater in der Psychiatrie. Von Verwandlungen, Wagnissen und heiterem Scheitern, Stuttgart: Schattauer Verlag 2016. S.1

Diese Offenheit gegenüber den Entwicklungen und den heilend wirksamen Effekten unterscheidet für mich die Theaterpädagogik ganz klar von der Theatertherapie. Sandra Anklam und Verena Meyer benennen die Theatertherapie in ihrem Buch „Life.On Stage.“ so: „Theatertherapie ist eine körperorientierte Therapieform, die gezielt die heilenden Aspekte von Theater für die therapeutische Arbeit mit Einzelnen und Gruppen nutzt.“¹³ Und inspiriert durch Lilli Neumann setzen sie die Zielsetzungen der Arbeitsweisen in einem Schaubild nebeneinander:

„Die für uns wesentlichen unterschiedlichen Zielsetzungen der zwei Disziplinen werden in der folgenden Tabelle pointiert zusammengefasst.“¹⁴⁺¹⁵

<i>Theaterpädagogik</i>	<i>Theatertherapie</i>
Kunst-/ Kulturvermittlung	Persönlichkeitswachstum
Suche nach Form/ Ästhetische Bildung	Suche nach Körpereinsicht/ Heilung
Persönlichkeitsbildung durch künstlerisches Schaffen unter Anleitung	Persönlichkeitsbildung durch Wiedererleben bedrohlicher Gefühle unter Begleitung
Ich-Überschreitende Themen	Individual-Psychologische Themen

Den Verfasserinnen ist es im Weiteren sehr wichtig, deutlich zu machen, dass die Theaterpädagogik und Theatertherapie vielfach mit den gleichen Methoden arbeiten, dass diese jedoch – wie oben ausgeführt – auch aufgrund des expliziten therapeutischen Auftrages mit anderer Zielsetzung und Haltung angewendet werden und nie ohne entsprechende Qualifikation eingesetzt werden dürfen.¹⁶ Von den gleichen Autoren wird im Folgenden das therapeutische Verfahren des Psychodramas beschrieben: Es wurde von J.L. Moreno in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts entwickelt. Es ist ein psychologisches Verfahren, welches ebenfalls überwiegend darstellend/kreativ und gruppenorientiert ist. Das Psychodrama arbeitet ausschließlich mit der Dramatisierung vergangener Lebenssituationen. Im Kontext der Arbeit kann der Protagonist direkt abgespaltene Gefühle wieder erleben, das eigene Rollenrepertoire erweitern und mit kreativen Mitteln anders handeln lernen, insbesondere durch Einsicht in lebensgeschichtliche Zusammenhänge. Die Gruppe dynamisiert das Spiel durch die Übernahme genau definierter Rollen.¹⁷ Wir finden weiterhin den Begriff „Therapeutisches Theater“. Er meint ein spezielles Verfahren, eine konkrete Technik der Psychotherapie. Er bezieht sich auf ein im Jahr 1908 begründetes Methodensetting des Mediziners, Philosophen und Biologen Vladimir Iljine. Dieses methodische Instrumentarium begründet sich in erster Linie darin, Begriffe aus dem Theater – wie den der Rolle – auf das therapeutische Setting zu übertragen. Das therapeutische Theater erlaubt hier, diesen

¹³ Anklam, Sandra; Meyer, Verena: Life.On Stage. Handbuch Theatertherapie. Uckerland: Schibri-Verlag 2014. S.14

¹⁴ Ebd. S.17

¹⁵ Ebd. S.17, Inspiriert durch Neumann, Lilli : Ernstfall im Spielraum. In: Neumann, Lilli u.a.: Spielend leben lernen. Berlin: Schibri Verlag 2008. S. 339 ff.

¹⁶ Vergl.: Anklam, Sandra; Meyer, Verena: Life.On Stage. Handbuch Theatertherapie. Schibri-Verlag, Uckerland, 2014. S.19

¹⁷ Vergl.: Anklam, Sandra; Meyer, Verena: Life.On Stage. Handbuch Theatertherapie. Schibri-Verlag, Uckerland, 2014 S. 21

Begriff in soziale Kontexte zu übertragen und alltägliche Handlungen und Beziehungen daraufhin zu überprüfen.¹⁸ Die eben beschriebenen Methoden können relativ leicht von der Theaterpädagogik abgegrenzt werden, da sie eng geführte Verfahren sind, die eindeutig dem Bereich der Therapie zugeordnet werden können. Ich werde auf diese Verfahren hier nicht intensiver eingehen, denn mir geht es um die Betrachtung genau der Theatertherapie, die sich sehr eng an der Theaterpädagogik bewegt und die Grenzen leicht verschwimmen lässt. Umso wichtiger erscheint mir eine bewusste Unterscheidung. Wie oben ausgeführt, liegt, bei aller Nähe, der Unterschied in der Zielsetzung. Wenn wir jetzt zurückblicken auf meine Betrachtungen der wichtigsten Eigenarten des Spiels, so ergibt sich für mich damit die Frage, die mich zu dem Thema dieser Arbeit gebracht hat. Was machen Zielsetzungen mit dem Spiel, wenn in den Überschneidungsfeldern zwischen Theaterpädagogik und Theatertherapie, die Grenzen aufgeweicht werden und die Theaterpädagogik genutzt wird, um individuell gezielt Verhaltensveränderung zu erreichen?

3. Spiele und Ziele

3.1 Von Zielen und Effekten

„Alles Spiel ist zunächst und vor allem freies Handeln“¹⁹, sagt Johan Huizinga. Wir deuten dieses Zitat nicht so, dass wir annehmen, Spiel sei nutzlos, sinnlos und ziellos. Jedes Spiel hat ein Ziel. Das Ziel befindet sich jedoch innerhalb des „Spielraumes“, also innerhalb des Spielgeschehens. Wir wissen nicht, was für ein Ziel ein Kind hat, das genüsslich verschiedene Farben zusammenschmiert und betrachtet, was dabei herauskommt. Das Ziel liegt innerhalb des Geschehens. Vielleicht mag es die Bewegung, vielleicht das Gefühl der Farbe an den Fingern, vielleicht ist es neugierig was beim Mischen passiert. In dem Moment jedoch, in dem es aufgefordert wird, eine bestimmte Bewegung zu machen, um das Schreiben eines Buchstabens zu üben, oder bestimmte Farben zu mischen, um die Farbkreislehre zu verstehen, hat das Spielgeschehen ein Ende. Eine Vorgabe von außen, die nicht zum Spielgeschehen gehört, macht aus dem Spiel eine Übung, ein Training. Möglicherweise akzeptiert das Kind dies und führt eine Übungshandlung aus. Wahrscheinlicher ist aber, dass es diese Spielhandlung beendet und sich einer anderen Beschäftigung zuwendet. Ich habe solche Vorgänge oft auf Spielplätzen oder an anderen Orten beobachtet. Die Erwachsenen, sehr interessiert am Spiel der Kinder, möchten ihr Interesse auch zeigen und gleichzeitig einen Beitrag zur Förderung der kindlichen Entwicklung leisten. Die gut gemeinte Einmischung endet jedoch häufig in beiderseitiger Enttäuschung. Hier erkenne ich: Damit ein Spiel ein Spiel bleiben kann, enthält es ausschließlich spielimmanente Ziele, die vom Spiel und vom Spieler abhängen. Jemand kann sich aus vielen Gründen zu einem Brettspiel hinsetzen,

¹⁸ Vergl.: Anklam, Sandra; Meyer, Verena: Life.On Stage. Handbuch Theatertherapie. Uckerland: Schibri-Verlag 2014. S. 21

¹⁹ Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt Verlag 1956. S. 16

keines der Ziele wird jedoch von einer persönlichen Veränderung sprechen. Alle Ziele sind vom Spielenden selbst gewählt, und als oberstes Gebot gilt die Freiwilligkeit. Was wir wissen, ist, dass bei selbstgewählten Beschäftigungen das Erregungsniveau optimal für Lernprozesse ist. Wenn also aus einer Handlung etwas gelernt werden soll, ist die Chance dafür um so größer, je autonomer wir uns dieser Handlung zuwenden. In der Pädagogik nennen wir dies eine intrinsische Motivation. Das ist das eigene Bedürfnis, der Wunsch etwas zu tun. Wird der Mensch von außen dazu aufgefordert, etwas zu tun, so bezeichnet man dies als extrinsische Motivation. Als Pädagogin weiß ich, dass extrinsische Motivation dazu führen kann, dass Handlungen, die ehemals gerne ausgeführt wurden, nun abgelehnt werden. Eine Motivation oder Zielsetzung von außen kann also dazu führen, dass die eigene Motivation versiegt.

Für jedes Spiel, insbesondere für das Theaterspiel, gilt: „Im Spiel darf ich sein, was ich bin. Ich kann machen, denken und fühlen, was ich will. Ich kann ausprobieren, tun und lassen, und es hat keine Konsequenzen für mich. Ich bin frei. Denn im Spiel bin ich nicht ich. Dennoch erfahre ich mich, entdecke und verändere mich. Das, was ich im Spiel erlebe, wirkt auf mich durch eine ganz besondere Ausprägung von Nähe (mein eigenes Fühlen, Denken und Handeln im Spiel) und Distanz (ich spiele eine Rolle, befinde mich auf der Symbolebene). Distanz wird hier positiv besetzt.“²⁰ Spiel und Theaterspiel haben den Spielern also viel zu bieten. Ist es sinnvoll, diese Möglichkeiten als Ziele zu setzen? Viel eher muss eine Zielbeschreibung lauten: Ergebnisoffene Persönlichkeitsbildung durch künstlerisches Erleben und Schaffen. Christel Hoffmann formuliert: „Die Beobachtung des Lebens. Das ist für mich Anfang und Ziel jeder Theaterarbeit mit oder für Kinder, denn sowohl das Theaterspiel der Kinder als auch der Schauspieler haben die gleiche Quelle: die Beobachtung des Lebens.“²¹ Zusammen mit dem Zitat zuvor ergeben sich zwei grundlegend offene Zielsetzungen: Beobachtung und Auseinandersetzung mit sich und der Welt, dem Leben, Entdeckung und Veränderung. Wie die Ziele des Spiels allgemein, sind auch diese Ziele dem Theaterspiel direkt innewohnend. Man kann sogar darüber streiten, ob sie wirklich den Namen „Ziel“ verdient haben, denn es sind Effekte, die grundsätzlich entstehen, wenn Theaterspiel passiert. Entdeckungen und Veränderungen sind Begriffe, die für einen offenen Prozess stehen. Es wird nicht beschrieben, was entdeckt werden soll und genauso wenig, wo eine Veränderung hingehen soll.

²⁰ Vgl.: Martens, Gitta: Arbeitspapier Qualifizierung in der Dramatherapie D 18, Remscheid. 1996. S.4. In: Bettina Merschmeyer: Körper und Spiel in der Kindertherapie. In: Lilli Neumann, Doris Müller-Weith, Bettina Stoltenhoff-Erdmann (Hrsg.): Spielend leben lernen. Berlin: Schibri-Verlag 2008. S. 142

²¹ Hoffmann, Christel: Quelle der Theaterarbeit. In: Christel Hoffman und Annett Israel (Hrsg.): Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. 3., aktualisierte Auflage. Weinheim: Juventa-Verlag 2007. S. 17

3.2 Von Gelingen und Zusammenarbeit

Wir kennen aber auch konkret formulierte Ziele, wie eine gelungene Aufführung, oder das Beherrschen eines Textes oder einer glaubhaften Rollenverkörperung. So hat der Theaterpädagoge die Aufgabe, ein theaterpädagogisches Projekt so zu strukturieren, dass in überschaubaren Schritten und passenden Spielübungen Erfahrungsziele und Erkenntnisziele erreicht werden können, die die Gruppe und die Einzelnen befähigen, das Ziel der Proben, eine wie immer geartete Aufführung, zufriedenstellend zu erreichen. Wie immer diese Zielschritte benannt werden, sie sind immer integrierter Teil des Spiels. Alle Teilnehmer haben sich auf die Akzeptanz dieser Ziele geeinigt, da sonst ein gelingendes Spiel nicht möglich ist. Mir gefällt in diesem Zusammenhang besonders gut ein Zitat von Peter Brook „Es ist immer schwer für Menschen, im Leben ein einziges Ziel zu haben – im Theater ist jedoch das Ziel klar. Von der ersten Probe an ist das Ziel immer sichtbar, nicht zu weit entrückt, und bezieht jeden mit ein. Wir können alle gesellschaftlichen Strukturen in Funktion sehen: der Druck der Premiere mit ihren unverkennbaren Anforderungen bringt jene Zusammenarbeit, jene Hingebung, jene Energie und die Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der anderen hervor, die eine Regierung außer in Krisenzeiten noch niemals hat aufbringen können.“²² Deutlich wird hier noch einmal, dass sämtliche Ziele im Spiel und im Spielprozess selbst liegen. Sie werden auf das Spiel, und nicht auf die Spieler, bezogen formuliert und möglicherweise im Spielprozess beständig weiterentwickelt und verändert. Entwicklungen in der Spielerpersönlichkeit entstehen in der Arbeit und Konzentration auf das Spielziel sozusagen als „Nebeneffekt“, aber nicht gezielt und geplant.

3.3 Von Erfahrungen, Erwartungen und Veränderungen

Mein Interesse gilt nun der Tatsache, dass dem Theaterspiel auch immer wieder Ziele eingegeben werden, die abseits der spielimmanenten Zielfaktoren liegen: Individuelle Entwicklungsziele, die einzelne Spieler sich selbst setzen, oder die für sie von außen formuliert werden. Der Wunsch, die Entwicklungseffekte von Theaterspiel gezielt am Individuum einzusetzen, entsteht ganz offenbar besonders häufig im (sozial-)pädagogischen Feld und in der Arbeit mit psychisch Erkrankten. Also dort, wo die Felder der Theaterpädagogik und der Theatertherapie aufeinandertreffen. Es liegt nahe, im Bereich der Therapie, einem Klienten die Teilnahme an einem Theaterprojekt anzutragen, damit er Problemlagen abbauen kann. Meine Untersuchung soll dahin gehen, ob sich der Spielraum, und damit die Spielmöglichkeiten verändern, wenn das Ziel eine individual-psychologische oder individual-pädagogische Entwicklung eines Spielerindividuums benennt. Wie geht nun dieser Spieler in das Projekt? Er weiß, dass es ein Defizit gibt, das ausgeglichen werden soll. Dieses Defizit liegt ganz bei ihm persönlich. Die Teilnahme am

²² Brook, Peter: Der leere Raum. 3. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 1997, S. 143

Theaterprojekt soll dazu führen, dass er dieses Defizit beheben kann, dass er sich annähert, an das, was sozial erwünscht ist, oder was er selbst sich wünscht. Doch sollte Theater sich nicht auf die Ressourcen und Möglichkeiten der Spieler konzentrieren? Mit einer Zielvorgabe macht er Theater nicht obwohl er krank ist, sondern weil er krank ist, weil ein Defizit spürbar ist. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass nun Theater zu einer von vielen Methoden wird, die angewendet werden, um offensichtliche Schwächen abzubauen. Das, was diese Person (sofern sie sich in einer klinischen Therapie befindet) nahezu den gesamten Tag über macht, geht im Theaterprojekt weiter. Das Spiel, das Raum geben sollte, alle alltäglichen Deutungen aufzulösen, verliert seine wichtigste Basis. Im Spiel sollte eine Distanz zu den Sorgen, Nöten und Aufgaben entstehen, mit denen wir uns im Alltag befassen müssen. Statt dessen wird mit dieser klaren, individuellen Zielformulierung der Alltag unablösbar dem Spieler auch im Spiel aufgebürdet. Er ist festgelegt in seinen Handlungen und Ideen durch die Formulierung des Ziels. Eine bekannte Schwäche soll behoben werden, und damit werden die gewohnten Denk- und Handlungsmuster mit ins Spiel übernommen. Die Möglichkeitsräume, sich frei bewegen zu können, sich gehen zu lassen, Empfindungen frei auszudrücken, sich frei zu machen von alltäglichen Zwecken, sich keinerlei Bewertung von außen unterwerfen zu müssen, sind eingeengt oder sogar ganz verschwunden. Ein „Flow-Erlebnis“ zu genießen wird damit fast unmöglich. Niklaus A. Hégéle beschreibt in seiner Abschlussarbeit zum Theaterpädagogien: „In der Flowforschung wird dieses Merkmal als **Selbstvergessenheit** bezeichnet und bedeutet, dass im Flow die Gedanken an die eigene Person in den Hintergrund rücken. Selbstzweifel, Alltagsprobleme, aber auch selbstwertsteigernde Gefühle werden ausgeblendet. Dies bedeutet aber nicht, dass man im Flow den Kontakt zur eigenen physischen Realität verliert. Im Gegenteil, es kommt zu einer Steigerung des Bewusstseins von inneren psychischen und körperlichen Vorgängen.“²³

Wie schwer mag es nun einem Spieler gelingen, sich diesem Zustand zu nähern, der mit einer Zielvorgabe am Spiel teilnimmt? Mit einem persönlichen Ziel in ein Theaterprojekt zu gehen, ist eine Einladung zur Bewertung des eigenen Verhaltens, und damit gerät die Selbstvergessenheit in weite Ferne. Mit einem individuellen Ziel ist eine Erwartung erzeugt, die weder einen verwertungsarmen, noch einen angstfreien Raum zulässt. Gerade psychisch erkrankte Menschen brauchen Räume und Zeiten in denen sie sich nicht mit ihrer Erkrankung befassen müssen, in denen sie eine Auszeit von ihren Problemlagen erleben dürfen. Oft sind sie schon seit vielen Jahren umgeben von den Erwartungen, dass sie sich verändern mögen. Gerade bei psychischen Erkrankungen erleben die Betroffenen eine Umwelt, die (anders als bei körperlichen Erkrankungen) ungeduldig auf einen aktiven (Selbst-) Heilungsschritt des Erkrankten wartet. Auf ein

²³ Hégéle, Niklaus A.: Flow in der theaterpädagogischen Praxis, Abschlussarbeit an der Theaterwerkstatt Heidelberg, 05.01.2011, S.8. Theaterwerkstatt Heidelberg:Url: http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/wp-content/uploads/2016/09/Abschluss_N_Hgel.pdf. (Letzter Abruf 19.08.2017)

Verständnis für den langen, mühevollen Weg, der besonders den Jugendlichen in der Pubertät mehr abverlangt als bewältigbar scheint, hoffen diese oft vergeblich. Ich arbeite seit Jahren mit psychisch erkrankten jungen Frauen, die nach etlichen Psychiatrieaufenthalten, zu uns auf die Wohngruppe kommen, und weiß deshalb aus eigener Erfahrung, wie empfindlich sie reagieren, wenn sie das Gefühl haben, dass der Schutzraum des Theaters nicht mehr gültig ist. Ein Beispiel: Eine junge Frau hat ein großes Problem in unserer Theaterarbeit ihren Körper einzusetzen. Ihre Bewegungen sind extrem klein und unauffällig, man hat den Eindruck, sie würde am liebsten völlig starr bleiben. In einem Gespräch über Berufswünsche (außerhalb des Theaters) erklärt sie mir, dass sie gern eine Ausbildung zur Polizistin machen würde. Daraufhin mache ich eine Bemerkung zu der Notwendigkeit von körperlichem Einsatz im Polizeidienst und ihr offensichtliches Bedürfnis, ihren Körper möglichst wenig in Bewegung zu bringen. Den Hintergedanken, dass sie vielleicht die Theaterwerkstatt nutzen könnte, ihre Körpererfahrungen und ihre Beweglichkeit zu erweitern, spreche ich nicht aus. Trotzdem spürt die junge Frau um was es geht und sie faucht mich empört an, ob ich das sage, weil sie sich in der Theaterwerkstatt so wenig bewegt. Offensichtlich ist ihr dieser Freiraum so wichtig, dass sie nun in eine starke Abwehrhaltung gehen muss. Mein Versuch, meine Beobachtungen auf ihr Bewegungsverhalten im Allgemeinen zu beziehen (sie zeigt auch in vielen anderen Situationen diese Starrheit) ist nur mäßig erfolgreich. Ich habe immer sehr darauf geachtet, die Bereiche unserer pädagogischen/therapeutischen Begleitung und den Bereich der Theaterwerkstatt getrennt zu halten. Ich habe Beobachtungen oder gezeigte Verhaltensweisen aus der Theaterwerkstatt nicht in pädagogische Gespräch einfließen lassen. Nach dem geschilderten Gesprächserlebnis wurde mir klar, dass selbst der kleinste Ansatz, der in diese Richtung deuten kann, besser zu vermeiden ist.

Simone Mahdal schreibt in ihrem Bericht über ein Theaterprojekt in der forensischen Psychiatrie von einem ähnlichen Vorgehen. Sie ist eigentlich Dramatherapeutin und es gibt im Rahmen der Therapie auch den Einsatz der Dramatherapie. Doch sie schreibt dort über ein zusätzliches Theaterprojekt mit freiwilligen Teilnehmern. Sie grenzt sie das Theaterprojekt so ab: „Der Schwerpunkt des Projektes lag im Theater und folgte primär keiner therapeutischen Zielsetzung. Es wurde nicht explizit an persönlichen Themen gearbeitet. (...) Diese produktgerichtete Arbeitsweise gibt dem therapeutischen Prozess eine neue, nicht problemorientierte, sondern produktgerichtete Ausdrucksform. Die persönlichen Prozesse, die durch die Projektarbeit beim Teilnehmer stattfinden, werden von der Therapeutin nicht thematisiert. (...) Der Teilnehmer kann durch diese Arbeitsweise erfahren, selbstverantwortlich mit seinen Empfindungen umzugehen und damit wieder ins Spiel, sprich in die Handlung zu gehen.“²⁴ Die Autorin erklärt jedoch

²⁴ Mahdal, Simone: „Wir packen das schon“. In Lilli Neumann, Doris Müller-Weith, Bettina Stoltenhoff-Erdmann(Hrsg): Spielend leben lernen. Berlin: Schibri-Verlag 2008. S.176/177

deutlich, dass das Projekt in eine etablierte therapeutische Beziehung eingebettet war, und die persönlichen Themen der Teilnehmer der Therapeutin/Spielleitung bekannt waren, und der Betroffene sich mit inneren Konflikten so nicht allein gelassen fühlen musste.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch den Scham-Aspekt betrachten. Wir empfinden Scham als soziale Angst. Wir haben Angst, mit dem was gerade sichtbar geworden ist, nicht mehr liebenswert oder anerkannt zu sein. Eine individuelle Zielformulierung verstärkt den Scham-Aspekt. Wenn es eine klare Erwartung gibt, und möglicherweise die Menschen, die diese Erwartung an mich richten (z.B. Therapeuten, Lehrer, etc.) bei der Probe anwesend sind, so entsteht eine prüfungsähnliche Atmosphäre. Gefühle wie Angst oder Scham schränken die Wahrnehmung und die Offenheit ein. Ich bin als Spieler damit beschäftigt, meine Wirkung zu beobachten und zu überprüfen und habe wenig Möglichkeiten, mich frei auf den Moment und das Spiel einzulassen. Gelingt dies dennoch, so kann es auch geschehen, dass sehr verletzliche Anteile oder intime Aspekte sichtbar werden. Für einen Therapeuten ist dies sicher sehr hilfreich, denn er erfährt mehr über den Klienten. Doch für den Klienten/Spieler muss dies eine verwirrende Situation sein. Er bewegt sich in einem außergewöhnlichen Schon- und Schutzraum. Er darf frei experimentieren, sein wie er will, Ungewohntes und Unbekanntes ausprobieren, wie es im Spiel möglich ist, und dies ohne Konsequenzen - doch nun hat es doch Konsequenzen. Seine Experimente werden betrachtet, besprochen und vielleicht auch bewertet. Dabei wird es nicht darum gehen, ob seine Spielangebote für das Stück genutzt werden können, also eine Auswahl, die innerhalb des Spiels von Bedeutung ist, sondern es wird um gezeigtes Verhalten und gezeigte Gefühle gehen, die ihn ganz persönlich betreffen. Eine Doppelbotschaft steht im Raum. Der verwertungsarme Raum des Theaters auf der einen Seite und die Nutzung des Gezeigten als Grundlage für therapeutische Arbeit auf der anderen Seite. Ich bin überzeugt, dass diese Doppelbotschaft neben Verwirrung auch Angst und Ablehnung bewirken kann, ähnlich wie ich es vorher in dem Gespräch mit der jungen Frau geschildert habe.

3.4 Vom freien >wenn< und spannender Langeweile

Vor diese Arbeit habe ich ein Zitat von Peter Brook gesetzt, der über ein freies >wenn< im Theaterspiel spricht. Für mich steht dieses freie >wenn< absolut in Frage, in einer Situation, in der der schöpferische Prozess und seine Verbindung zum spielenden Menschen durch ein individuelles Ziel gestört werden. Menschen von außen versuchen auf die persönliche Entwicklung des Spielers einzuwirken, arbeiten mit dem, was gezeigt wurde. Wie kann ein freies >wenn< gestaltet werden, wenn die Äußerungen des Spielers einem weiteren Zweck außerhalb des Spiels unterliegen? Unterliegen dann nicht all seine

Äußerungen auch einer weiteren inneren kritischen Stimme in ihm, die fernab vom Spiel liegt? Ist Spiel dann überhaupt noch möglich? Meine Antwort ist ein klares: Nein. Wie bei dem Kind mit den Farben verändert sich das Spiel in eine Art von Übungshandlung. Ich bin davon überzeugt, dass die Verwendung von theatralen Mitteln in der Therapie außerordentlich hilfreich sein kann. Ich bin ebenso davon überzeugt, dass Theaterprojekte in der Psychiatrie einen sehr wertvollen Beitrag zur Gesundung der Patienten leisten können. Mein kritischer Blick gilt allein der Formulierung von individuellen Zielsetzungen im Zusammenhang mit Theaterprojekten. Dies stellt für mich die Erhaltung des Spielraumes absolut in Frage. Wir finden immer wieder in Beiträgen zur Theaterpädagogik den Hinweis, dass sich das Theater nicht instrumentalisieren lassen darf im Bezug auf pädagogische Zielvorgaben. Das hat seine guten Gründe, wie ich vorher beschrieben habe. Diese Gründe wiegen nicht weniger schwer, wenn aus den pädagogischen Zielvorgaben therapeutische werden. Wird ein Therapiebedarf gesehen, scheint das Anliegen durchaus drängender als bei der Pädagogik. Dem Spiel deshalb jedoch seine Basis, seine Freiräume zu entziehen, erscheint mir als kontraproduktives Vorgehen. „Wird die Praxis des Spiels instrumentalisiert, sodass >>Zwecke, die mit dem Spielen verbunden werden, gegenüber den internen Zwecken des Spielhandelns in den Vordergrund treten<< (Seel 1999;164), zerstört und gefährdet dies die dem Spiel eigene Gegenwart und Wirklichkeit.“²⁵ Zudem muss weiterhin offen bleiben, in wie weit individuell formulierte Ziele erreichbar sind. Eine Möglichkeit der Überprüfung, der Evaluation steht nach wie vor aus. Beinahe möchte ich sagen: „Zum Glück!“ Es gibt immer wieder Versuche, Verhaltensveränderungen anhand von Fallstudien auf das Theaterprojekt und seine Inhalte beziehen zu können. Doch es zeigt sich, dass sowohl die Einschätzungen der Beobachter stark voneinander abweichen können, als auch die Entwicklungen nicht durchgehend als positiv beschrieben werden können. Ein Zusammenhang der beobachteten Entwicklung mit den Inhalten des Projekts kann zudem nicht sicher vollzogen werden.²⁶ Da nun aber offensichtlich eine zielgerichtete Verhaltensänderung nicht sicher intendiert werden kann, warum sollte sie dann formuliert werden, mit all den eingrenzenden Effekten die ich zuvor beschrieben habe?

Die Versuchung ist groß, die Entwicklungschancen, die im Spiel gefunden werden können, von der allgemeinen Ebene der Möglichkeiten auf die Ebene der individuellen Zielsetzungen zu transportieren. Dies geschieht nicht nur im therapeutischen Bereich, sondern auch in den Bereichen der Sozialpädagogik, der Schule, und inzwischen sogar in dem immer größer wachsenden Markt der Angebote zur Selbstoptimierung. Doch um den Wert und die Eigenschaften des Spiels zu erhalten, muss davon Abstand genommen

²⁵ Sack, Mira: spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 125

²⁶ Vergl.: Junker, Johannes; Oostrik, Hans; Scharf, Andreas: Heilt Spielen? In: Lilli Neumann, Doris Müller-Weith, Bettina Stoltenhoff- Erdmann(Hrsg): Spielend leben lernen. Berlin: Schibri-Verlag 2008, S. 66 ff

werden. Das Theater muss der Ort sein, an dem die Menschen sich nicht über ihre seelische Erkrankung, ihre Schwachstellen und ihre Defizite definieren. Hier sollen sie einfach nur Schauspieler sein, die im gemeinsamen Spiel zusammenfinden. Theaterpädagogik versteht sich explizit nicht als ein Werkzeug für messbare Lerneffekte. „Theaterpädagogik ist keine pädagogische Veranstaltung oder Methode, die irgendwelche Lernerfolge garantiert.“²⁷ Sie muss sich nach ihrer Definition der gängigen Verwertungslogik unserer Gesellschaft entgegenstellen. Durchaus hat Theaterspiel Wirkungen auf das soziale Miteinander: „Theatrale Lernprozesse können einen ästhetischen Ausdruck der sozialen Interaktion hervorbringen und somit überindividuelle Erkenntnismöglichkeiten bieten, die für die Zeit des Theaterspiels die permanenten Konkurrenzverhältnisse außer Kraft setzen, denen die Subjekte als „freie, einzelne“ ausgesetzt sind“²⁸. Dies ist eine bedeutende Aussage, jedoch mit einem individuellen Ziel wird es dem Spieler schwer fallen, sich von dem Status als Einzelner zu lösen und in einen freien Ausdruck der sozialen Interaktion zu treten. Er geht mit seinem persönlichen Ziel in die Interaktion und diese wird ihre Freiheit dadurch verlieren. Eine Änderung der Blickrichtung, wie im nächsten Zitat beschrieben, wird dadurch unterbunden. „Der Fokus ästhetischer Lernprozesse liegt im Ausdruck eigener Subjektivität wie sie sich in ihrem sachlichen und sozialen Zusammenhang für den Gestaltenden darstellt. Somit kehrt sich die Blickrichtung des ‚Subjekts‘ im künstlerischen Prozess sozusagen um: Anstatt sich mit äußeren Bedingungen und Anforderungen zu identifizieren, anstatt das von außen herangetragene Subjektideal in sich zu integrieren, nimmt der Lernende seine innere Verfasstheit wahr und entwickelt aus ihr eine künstlerische Form, die auch Widersprüchlichkeiten integrieren, synthetisieren und darstellen kann. Das Individuum vergegenwärtigt sich selbst in seiner sinnlichen Gestaltung.“²⁹ Statt durch ein individuelles Ziel beeinflusst zu sein, kann der Lernende oder Spielende, sich selbst wahrnehmen im Moment, in der Gruppe, im gesamten spielerischen Zusammenhang und sich darüber erfahren, und zu einem Ausdruck kommen. Dieselbe Literatur, der ich die beiden vorhergehenden Zitate entnommen habe, bietet dazu ein wunderbares Beispiel an:

„3.3.3 Beispiel Sandra B.: Gestaltete Langeweile ist spannend
Erinnerung des Kursleiters an eine auffällig unauffällige Schülerin seines Wahlpflichtkurses „Darstellendes Spiel“ der Jahrgangsstufe 8 (Schuljahr 2001/2002):
Zum Abschluss der Schulhalbjahre hole ich immer schriftliche Rückmeldungen meiner Kursteilnehmer über ihre Wahrnehmung des Unterrichts ein. Diesmal habe ich die Form eines TeilnehmerInnen-Dialoges gewählt, um die gewohnten, nichtssagenden

²⁷ Vergl.: Fußnote (Zitat Sting, 1995, 29) in Lilli Neumann, Doris Müller-Weith, Bettina Stoltenhoff-Erdmann(Hrsg): Spielend leben lernen. Berlin: Schibri Verlag 2008, S. 261

²⁸ Wiese, Hans-Joachim; Günther, Michaela; Ruping, Bernd: Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band I, Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit.. Uckerland :Schibri-Verlag 2006. S.25

²⁹ Ebd.: S.43/44

Rückmeldungsflöskeln zu vermeiden. Die TeilnehmerInnen konnten Stichwörter notieren, diese dem Partner geben, dessen Fragen und Kommentare wieder einen weiteren Anlass zu Notizen geben sollten: Einer dieser Dialoge versetzte mich in Erstaunen:

A: „*Ich hasse diesen Kurs.*“ B: „*Warum?*“ A: „*Wegen unseres Lehrers.*“ B: „*Was ist mit ihm?*“ A: „*Ich hasse ihn einfach.*“ Hass ist ein starkes Gefühl und einmal ausgesprochen, wirkt es nach. Die Autorin meldete sich zwei Tage später selbst zu Wort, und es kam zu einem Gespräch zwischen uns. Sandra konnte von sich aus ihr Gefühl nicht erklären: „*Es ist einfach so.*“ Sie gab aber Hinweise auf die Ursachen: „*Bei Ihnen kann man nie machen, was man will. Ich will mich zum Beispiel in der Schule nur langweilen – merken Sie das denn nicht? Bei Ihnen muss man sich ständig zeigen, man wird beobachtet und fällt auf, wenn man nicht mitmacht. Das nervt mich ohne Ende.*“ Nun, Sandra wollte den Kurs wechseln, und ich hatte nichts dagegen. Sie hatte seit jeher den Spielfluss durch ihre Trägheit blockiert und durch ihren gelangweilten Habitus die Mitspieler demotiviert. Den Rest des Schuljahres musste sie allerdings in meinem Kurs verbringen – das verlangte das Regularium. Als wir gegen Ende des Schuljahrs mehrere Szenen einprobten, spielte Sandra die Rolle einer Verkäuferin in einem Bekleidungsgeschäft. Ihre Rolle war sehr reduziert. Sie musste stehen, Kleidungsstücke zusammenlegen und aus dem Schaufenster auf die Straße blicken. Nachdem die Schüler für die Szene eine ruhige Musik zur Untermalung gefunden hatten, wurde es spannend. Sandra spielte die Verkäuferin mit einer fast unerträglichen Langsamkeit. Der zähe Bewegungsablauf und ihr abwesender, verträumter Blick auf die imaginäre Straße bekamen einen unvorstellbaren Bezug zu dem Bild einer Verkäuferin, die des Wartens müde ist, aber selbst keine Veränderung herbeiführen kann. Sandras persönliche **Schulmüdigkeit** und habitualisierte Langeweile gab der Figur eine unendliche Trauer und Würde. Wir haben dann sehr lange an ihrer Haltung und Gestik gearbeitet: Feinarbeit, geradezu filigran. Der Kontakt zwischen der Spielerhaltung und Figurenhaltung brachte Sandra dazu, intensiv an der Ästhetik der Szene mitzuarbeiten. Auf der Bühne fand ein Wechsel statt. Sandra gab in Form einer höchst konzentrierten, angespannten Arbeit das Bild einer höchst zerstreuten, unkonzentrierten, verträumten und vom Leben gelangweilten Rollenfigur. Sie gab ihre restriktiven Anteile gleichsam ab, denn wenn die Szenearbeit beendet war, sprang sie munter und gar nicht mehr gelangweilt von der Bühne und kümmerte sich um die Aufführung. Natürlich hält so etwas nicht auf Vorrat – es gerät aber auch nicht in Vergessenheit.“³⁰ Ich habe dieses Beispiel in voller Länge in diese Arbeit übernommen, weil es mich tief berührt und die Kraft des Spiels in seiner Intensität besonders gut beschreibt. Hier geschieht etwas Wunderbares: Das vermeintlich defizitäre Verhalten, oder in der Psychiatrie die Problemlagen der Erkrankung, werden nicht zum Gegenstand

³⁰ Wiese, Hans-Joachim; Günther, Michaela; Ruping, Bernd: Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band I, Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit.. Uckerland :Schibri-Verlag 2006. S.172/173

einer das Defizit ausgleichenden Zielbeschreibung, die mit dem Theater erreicht werden sollen, sondern sie sind Motor oder einfach nur integrierter Teil des Spiels und erhalten so eine ganz neue Bedeutung, eine Akzeptanz und die Chance einer ganz anderen Begegnung. Hätte man die Beispiel-Sandra mit dem persönlichen Ziel ausgestattet ihre Schulmüdigkeit, ihre demonstrative Langeweile und Abwehr abzubauen, so wäre die im Beispiel beschriebene Entwicklung nicht möglich gewesen. Sandra hätte sich nicht frei im Spielraum bewegen können und ihren Weg zu einer neuen Begegnung mit sich und ihrer Situation finden können. Es ist hier gelungen sich von defizitären Ansätzen und Betrachtungsweisen abzuwenden. Der gegenwärtige Moment wurde in all seinen Facetten wahrgenommen und in das Spiel einbezogen. Sowohl in einem schulischen, als auch in einem therapeutischen Setting, in dem sich die Teilnehmer in ihrer übrigen Zeit ständig mit Leistungsanforderungen, oder therapeutischen Inhalten, auseinandersetzen müssen, kann gerade die Befreiung von diesen Ansprüchen Ressourcen öffnen und Veränderungsprozesse ermöglichen. Das schließt die Formulierung individueller Ziele definitiv aus. Der ständige Anspruch an „Selbstoptimierung“ und „soziale Anpassung“ muss beiseite gelegt werden, damit das Spiel leben kann und erlebt werden kann.

3.5 Von Kontrolle und Konkurrenz

Wie unendlich schwierig es ist, den Ansatz eines unverstellten, nicht von Leistungsprinzipien geprägten Spiels in die Praxis umzusetzen, erlebe ich ständig in meiner theaterpädagogischen Arbeit mit den psychisch erkrankten jungen Frauen. Ich spüre eine große Angst, die Kontrolle oder Selbstkontrolle aufzugeben. Das Bedürfnis das Richtige zu tun und das Falsche zu vermeiden, wirkt nachhaltig auf die Versuche des neugierigen Experimentierens. Seit vielen Jahren sind es diese jungen Frauen gewohnt, sich mit ihren Defiziten und ihren individuellen Problemlagen zu befassen und sich an individuelle Zielvorgaben heranarbeiten zu müssen. Diese Routine, und die dazu entwickelten Vermeidungsstrategien, machen es schwierig für sie, dem neuen Freiraum des Theaters zu vertrauen und diesen Raum zu nutzen. Eine neue Kultur des Scheiterns muss erst mühevoll und kleinschrittig geübt werden. Oder man kann auch sagen, die durch jahrelange Sozialisation erworbene, hochaktive Angst vor dem Scheitern muss in einem mutigen, anstrengenden Prozess erst wieder verlernt werden. „Im Workshop muss in vielfacher Hinsicht eine geschützte Atmosphäre herrschen: Geschützt heißt frei von Urteilen. Ein Ort, der es einem erlaubt, ein Risiko einzugehen, oder auch nicht. Eine geschützte Atmosphäre bedeutet auch, sicher scheitern zu können. Ein Ort, an dem kein Scheitern möglich ist, ist nicht sicher, sondern ein streng kontrollierter Raum, ohne jedes Risiko. Eine geschützte Atmosphäre herrscht dort, wo es möglich ist, neue Gedanken zu denken, neue Gefühle zu fühlen und mit Gefühlen und Gedanken in die Tiefe zu gehen, für sich allein und der Gruppe, sowohl privat als auch öffentlich. Sichere Räume wahren

die Privatsphäre, es sind Räume, in denen fremde Personen nicht ein und aus gehen, einfach zu Besuch kommen oder nur anwesend sind, um zu beobachten.“³¹ Der zuvor bereits angesprochene Schamfaktor, der bei psychisch Erkrankten, die sich oft an den Rand der Gesellschaft gedrängt sehen, nachhaltig auf jede „öffentliche“ Handlung auswirkt, erzeugt auch in diesem Raum einen immensen Druck. Es ist spannend, dass die TeilnehmerInnen, die vor Jahren, z.B. in der Grundschule, bereits in Theaterspiel eingebunden waren, anscheinend auf alte unbeschwerte Erfahrungen zurückgreifen können und den Schritt in die Freiräume leichter schaffen. Es gibt offensichtlich eine Erinnerung an „alte“ Spiellust, die über die Jahre Bestand hatte und in einem neuen Spielraum wieder geweckt werden kann. „Theater ist aus Schnee gemacht. Er schmilzt, wenn die Sonne aufgeht und hinterlässt keine Spuren, keine sichtbaren Spuren. Und doch trinkt er den Boden, auf dem Neues erwächst.“³² Alle übrigen TeilnehmerInnen tasten sich mit mir millimeterweise in dieses ungewohnte Terrain des Spiels, dessen Abkehr von individuellen Entwicklungszielen offenbar schier unglaublich erscheint. Es ist ein Akt des Loslassens von eingespielten Automatismen und Alltagsrollen, der nur gelingen kann, wenn die Anforderungen an die Alltagsrollen konsequent ignoriert werden. Gleichzeitig müssen selbstverständlich alle Erschwernisse, die durch die persönliche Situation auch ins Spiel wirken, gesehen, anerkannt und beachtet werden.

Mit der Ablehnung der Formulierung persönlicher, individueller Zielsetzungen verneine ich nicht die Möglichkeiten einer individuellen Entwicklung des Spielers. Zum Beispiel gibt es in aller Aufregung und dem Lampenfieber vor einer Aufführung sicher Einiges zur Angstbewältigung zu lernen. Es geht jedoch um die reine Möglichkeit von Erfahrungen. Erfahrungen, die innerhalb des Spielraums liegen, die dann möglicherweise in den persönlichen Erfahrungsraum nachhaltig integriert werden können. In der Probenarbeit und der Situation vor der Premiere erfahren die Spieler nebenbei, wie Angstbewältigung funktionieren könnte. Sie gehen nicht mit diesem persönlichen Ziel ins Spiel, sondern das Spiel stellt die gesamte Spielergruppe vor diese Herausforderung. Was genau jeder der Spieler aus diesen Erfahrungen für sich verwerten kann, muss und soll unbeantwortet bleiben, denn das primäre Ziel ist nicht die Angstbewältigungsstrategie des einzelnen Spielers, sondern die Bewältigung der Aufführung. Es sind Ziele, die einzig dem Spiel selbst gelten. Im Moment der Spielfreude, des Spaßes am gemeinsamen Tun, wird eine so große Kraft freigesetzt, dass unglaubliche Dinge bewältigt werden können und interessante, ungewohnte Entdeckungen gemacht werden können. Diesen Spaß und diese Spielfreude gilt es zu schützen und nicht durch Erwartungsdruck an die Erreichung persönlicher Zielsetzungen in Gefahr zu bringen. Die magische Welt des Spielaugenblicks, die mit allen Sinnen erspürt werden darf, die Loslassen und Hingabe

³¹ Diamond, David: Theater zum Leben. Über die Kunst und die Wissenschaft des Dialogs in Gemeinwesen. Stuttgart: ibidem-Verlag 2012, S.114

³² Stanislawski, Konstantin Sergejew . Regisseur und Theaterlehrer. 1863-1938 (Quelle unbekannt)

erfordert, wird zerstört, wenn der Spieler anfängt zu denken. Ein persönliches Ziel führt ihn fort vom Spieler hin zum Denker. Eine Freiheit in der Traumwelt kann es nur geben, wenn die Ansprüche des Alltags ausgeschlossen sind. Alle Sinne sollten auf die Spielwelt gerichtet sein, auf die Reize und Eindrücke, die dort erlebt werden. Im Spiel geht es darum, dass sich Wege zeigen, neue Dinge eröffnen, neues Gelände erforscht wird. Es kann kein neues Gelände erforscht werden, wenn das Ziel des Weges bereits feststeht. Der Spieler, mit dem Fokus auf sich selbst und sein persönliches Ziel, gerät in eine Haltung, die auf eigene Leistung ausgerichtet ist. Damit bewegt er sich (wieder einmal) in einem Konkurrenzfeld zu den übrigen Mitspielern. Das Spiel lebt jedoch von der starken Verbindung der Spieler untereinander. Es gelingt durch eine intensive Zusammenarbeit am gemeinsamen Spielprodukt, das nur erfolgreich erreicht werden kann, wenn jeder Spieler sich aus dem Fokus auf sich selbst lösen kann. Ich wünsche mir ein Theater, in dem die Erfahrungen des gemeinsamen Experimentierens, nicht durch Ansätze der konkurrierenden Selbstoptimierung unterlaufen werden. Theater darf nicht zu einer von vielen Methoden des „Wie-werde ich besser“ degradiert werden. Eine offene Begegnung mit anderen und sich selbst muss Ungewöhnliches und Neues bereithalten und nicht den konkurrierenden Vergleich, dem jeder in der Alltagswelt ausgesetzt ist. „In einem Kunstprozess geht es darum, angstfreie Räume zu schaffen. Wenn der Schauspieler tatsächlich spielen kann, Kind sein kann, hat er keine Angst und kein Wirkungsbewusstsein. Wenn wir uns als Lernende bejahen, also als unvollkommen, müssen wir keine Angst haben. Dann bauen wir dem Kind in uns einen Tempel – und spielen.“³³ Magische Momente im Spiel können nur entstehen in der Befreiung von Angst, Leistungsdruck, Alltagsanforderungen, Konkurrenzdenken, Therapieansprüchen, individuellen Optimierungszielen und ohne ein Wirkungsbewusstsein nach außen oder auf sich selbst.

4. Die Rolle der Spielleitung, des Theaterpädagogen

Meine sehr kritische Haltung zu individuellen Zielsetzungen in der Theaterpädagogik und auch mein deutliches Plädoyer gegen eine Instrumentalisierung und Pädagogisierung von Theaterspiel habe ich im letzten Kapitel sehr klar dargestellt. Mit dieser Blickrichtung möchte ich nun die Rolle des Spielleiters/Theaterpädagogen betrachten. Mir ist sehr bewusst, dass ich mit diesem Fokus sicher nicht alle Aspekte dieser Rolle durchleuchten kann, doch zugunsten einer Untersuchung, welche Rolle und Aufgaben eine Spielleitung im Hinblick auf meine besondere Fragestellung hat, werde ich mich auf die Anteile der Rolle beziehen, die zur Erhaltung des Schutzraumes, der Spiellust und der Freiheit Bedeutung haben. Eine Abkehr von Instrumentalisierung und Pädagogisierung bedeutet

³³ Sägor, Kristo: In: Ein wahrhaft pädagogisches Projekt. In: Deutscher Bühnenverein/Bundesverband der Theater und Orchester (Hrsg.): Zeitschrift: Die Deutsche Bühne 10/2011. Jahrgang 2011, Ausgabe 10. S.29

keinesfalls, dass ich die Notwendigkeit einer pädagogischen Vorbereitung, Begleitung und Auswertung theaterpädagogischer Projekte verneine. Erst recht erfordert die Erhaltung eines echten Spielraumes, in dem die Prinzipien des Spiels geschützt sind, eine Spielleitung/einen Theaterpädagogen, der in der Lage ist, dem gerecht zu werden, und mit einer gewissenhaften Vorbereitung, Planung und einer breiten Palette an Kompetenzen, dies auch umsetzen kann.

4.1 Von Ordnung und Demut

Cornelia Wolf schrieb in ihrem Blog „Wortwolf“ zur Spielleiterfunktion: „Entgegen der gängigen Lehrhaltung ist es der sich entwickelnde Mensch der dem pädagogisch Tätigen sagt, wo's langzugehen hat (und nicht umgekehrt); und die Aufgabe des Pädagogen ist dann, ihm seine Kraft, sein Wissen und seine Fähigkeiten zu leihen und zur Verfügung zu stellen, diesen Weg auch tatsächlich zu gehen. Die Voraussetzung dafür, einen Spieler individuell und dienend darin zu unterstützen sich zu entwickeln und theatral auszudrücken ist, dass der Theaterschaffende sowohl sein künstlerisches Handwerk beherrscht als auch dieses in einer Methodenvielfalt angemessen zu vermitteln weiß und darum weiß, wie er künstlerische Lern- und Erfahrungsprozesse initiieren kann. In diesem Sinne verstehe ich die Theaterpädagogik also als künstlerische Pädagogik - darum also als eine Doppelkunst.“³⁴ Aus diesen Worten wird die Vielschichtigkeit der Ebenen deutlich, in denen sich der Theaterpädagoge innerhalb seiner Arbeit bewegt. Es öffnen sich scheinbare Widersprüche: Obwohl das Spiel und Theaterspiel gekennzeichnet ist durch Freiheit und Autonomie, ist es gebunden an ein bestimmtes Maß an Ordnung. Spaß, auch im künstlerischen Spiel, ist nur möglich, wenn es klare, ordnende Elemente gibt. Diese angemessen einzusetzen ist, neben vielen anderen, die Aufgabe des Theaterpädagogen. Spiel mit all seinen Wirkungsweisen, auch seinen förderlichen, bildenden oder heilenden, kann sich nur entwickeln, wenn der Spielleiter dem kreativem Tun Raum gibt und es fördert. Gleichzeitig muss er das Spiel jedoch in seiner Substanz belassen wie es ist, denn nur so kann es sein Potential entfalten. Ganz im Sinne meiner Ausführungen im Kapitel 3 unterwirft sich die Pädagogik dem Spiel, und nicht umgekehrt. Der Spielleiter regt ein Suchen und Forschen an, ermöglicht Begegnung mit Neuem und verschafft so den Spielenden Zeit und Raum für ein offenes, persönliches und künstlerisches Wachstum. Aber er macht diesen Raum auch dadurch zugänglich für Spielprozesse, indem er klare Spielregeln etabliert. Das sind Regeln, die sowohl das gesamte Projekt, die einzelnen Proben, oder auch einzelne Spielhandlungen rahmen können. Untrennbar zu den Regeln gehören auch Rituale, deren Etablierung Sicherheit und Orientierung in Raum und Zeit ermöglicht und für die mentale Vorbereitung auf das Spielgeschehen sorgt. Regeln und Rituale verschaffen Sicherheit und dienen der Entlastung, es muss nicht

³⁴ Wolf, Cornelia: Der TheaterPädBlog zu Wort und Haltung . Url: <http://www.theaterpaedblog.de/blog/23-paedagogik> (letzter Abruf 28.06.2017)

immer neu um Orientierung gerungen werden. Die Vielzahl der Möglichkeiten wird eingeschränkt und ermöglicht damit eine Konzentration auf das Wesentliche. Dazu noch einmal aus dem Blog von Cornelia Wolf: „Ein Beispiel: Gebe ich Spielern die völlige Freiheit und lediglich die offene Aufgabe etwas zu improvisieren, werden sie vermutlich willkürlich herumprobieren (und sich dabei nicht unbedingt frei fühlen). Kaum nenne ich aber Eckpfeiler zur Orientierung (z.B. bestimmte Spielregeln, einen Ort, einen ersten und letzten Satz...) kann der so geschaffene Zwischenraum frei als Spielraum genutzt werden. Diese Art von Räumen gilt es für mich als künstlerischer Prozessbegleiter immer wieder sensibel im Hinblick auf das gemeinsame Ziel zu schaffen.“³⁵ Regeln können einen Vorgang erleichtern, können jedoch die Herausforderung auch vergrößern. Eines muss jedoch klar sein: Solange eine Regel aufgestellt ist, gilt sie! Sowohl die Spielleitung als auch die Teilnehmer haben sich daran zu halten. Ich erlebe in meiner praktischen Arbeit immer wieder, dass die Regeln des Spielraums nicht so ernst genommen werden, wie die Regeln der Alltagswelt. Vielleicht liegt dies an der Einstellung zum Spiel, das eben nicht den „Ernstfall“ darstellt. Dann fällt mir die Aufgabe zu, deutlich zu machen, dass ein Spiel geradezu besonders die Einhaltung von Regeln einfordert, da es sonst in Beliebigkeit verschwimmt und nicht gelingen kann. Gleichzeitig erweisen sich jedoch Spielregeln als durchaus veränderbar, sonst wäre das Spiel schnell eingeengt und langweilig. Die Aufgabe ist, zu unterscheiden, welche Regeln dauerhaft Bestand haben und welche wann einer Veränderung bedürfen. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an einen Teilnehmer meines zweitätigen Theaterprojektes. Dieser Teilnehmer, ein junger Mann, war extrem zurückhaltend und konnte sich zunächst in keiner Weise aktiv beteiligen. Innerhalb der zwei Tage wurde er immer aktiver und begann sich sowohl sprachlich als auch körperlich ins Spiel einzubringen. Von einer Kollegin, die mich nach Abschluss des Projektes ansprach, erfuhr ich, dass dieser junge Mann ungeheuer beeindruckt war von der Regel: „Es gibt hier kein Richtig und kein Falsch“. Das konsequente Durchhalten und Durchsetzen dieser Regel hatte dazu geführt, dass dieser Teilnehmer über seine gewohnten Grenzen hinausgehen und etwas von sich zeigen konnte. Hier schaue ich zurück auf meine Kritik an individuellen Zielformulierungen und stelle mir die Frage, ob er diesen Mut auch hätte entwickeln können, wenn er mit dem Auftrag „aktiver zu werden“ in das Projekt gekommen wäre. Dann hätte es für ihn in seinem Kopf sogleich ein „Falsch“ gegeben, als er zu Beginn nicht in der Lage war, sich zu beteiligen. Hätte die Regel dann noch wirken können? Es ist das Spiel-Setting, was Wirkung erzeugt, nicht ein angestrebtes persönliches Ziel. Der Spielprozess kann jedoch auch erfordern, dass die Regeln erweitert oder verändert werden. Ein Spieler ergreift einen Impuls, der außerhalb der Spielregel liegt und das Ensemble integriert diesen ohne Absprache. Oder der

³⁵ Wolf, Cornelia: Der TheaterPädBlog zu Wort und Haltung .Url: <http://www.theaterpaedblog.de/blog/22-freiheit> (letzter Abruf 30.06.2017)

Spielleiter gibt einen erweiternden Impuls ins Spiel. Was nicht passieren darf ist, dass die Spieler dabei im Spiel aus ihrer Spielerrolle herausfallen, das Spiel kommentieren und neue Regeln oder Handlungen vorschlagen. Ich habe einen spannenden Absatz dazu bei Peter Zadek in seinem Buch über Theaterregie „Menschen Löwen Adler Rebhühner“ gefunden: „Aber ich rate euch, nicht selbst zu unterbrechen. Weil es einfach mehr Spaß macht, wenn ihr ein Spiel spielt, ein Teil dieses Spiels zu bleiben, also nicht zu sagen: Jetzt komm doch mal näher, sondern das Spiel so zu spielen, daß, wenn du willst daß Portia näher kommt, so zu spielen, daß sie näher kommen *muß*. Es ist möglich, sogar viel interessanter, wenn man die Spielregel einhält.“³⁶ Genauso wenig darf der Spielleiter von außen mitten ins Spiel eingreifen und neue Anordnungen geben. In beiden Fällen würde die gesamte Spielergruppe in Verwirrung stürzen, denn die Spielebene ist verlassen, die Spannung geht verloren und das Spiel ist zuende. Die Rolle des Theaterpädagogen/Spielleiters sieht hierfür die Planungs- und Reflexionsphasen vor, in denen er mit gezielten Fragen neue Entwicklungen anstoßen kann. Auch hierzu habe ich im Blog von Cornelia Wolf eine wunderbare Aussage gefunden: „Der Begriff Demut bedeutet in seiner ursprünglichen Herkunft dienstwillig, und beschreibt demnach die Gesinnung eines freiwillig Dienenden. Es ist mir also ein ungezwungenes und lustvolles Anliegen den Menschen mit denen ich kunstschaftend arbeite, zu dienen. Ich gehe sogar soweit zu behaupten, Demut ist eine notwendige Grundhaltung, um künstlerisch im sozialen Arbeitsfeld überhaupt wirksam zu werden. Das bedeutet in meiner konkreten theaterpädagogischen Arbeit: ich führe nicht im klassischen Inszenierungsverständnis Regie indem ich Anweisungen und Anregungen gebe oder gar vorspiele, sondern ich stelle den Darstellern Fragen. Dazu löse ich mich im Vorfeld von allen meinen Erwartungen und Vorstellungen und nähere mich neugierig und nichts wissend jedweder Situation, jeder Szene und jeder Rolle mit Fragen.“³⁷

4.2. Von Nicht-Wissen und Reflektion

Der Theaterpädagoge und verantwortliche Spielleiter hat die Rolle und die Pflicht, Regeln und Grenzen zu setzen, zu rahmen, zu strukturieren und sogar zu planen, er hat jedoch gleichzeitig die Pflicht ein „Nicht-Wissender“ (siehe Zitat von Cornelia Wolf am Ende des letzten Kapitels) zu sein. Er dient den Spielern und dem Spiel, und nutzt die ihm zur Verfügung stehende Methodenvielfalt und seine Kenntnisse um die Spielräume und damit die Erfahrungsräume der Spieler zu erweitern. Dabei wendet er das „aleatorische Prinzip“³⁸ an, was bedeutet, er nimmt die Impulse der Spieler und der Spielhandlung auf, und entwickelt daraus die nächsten Spielschritte. Als solch ein „Echogestalter“ muss er

³⁶ Zadek, Peter: Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie. Köln: Kiepenheuer&Witsch 2003. S. 209

³⁷ Wolf, Cornelia: Der TheaterPädBlog zu Wort und Haltung. Url: <http://www.theaterpaedblog.de/blog/20-demut> (letzter Abruf 17.07.2017)

³⁸ Vergl.: Ruping, Bernd; Günther, Michaela; Wiese, Hans-Joachim: Handbuch.Theaterpädagogik als Instrument sozialen Lernens.In Entwurf zum Publikationsvorhaben.In: Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik 2004, S. 50 ff

bereit sein, von seiner Planung abzurücken und sich als „Nicht-Wissender“ von den Spielern inspirieren zu lassen. Es gilt zu entdecken, wo Potential verborgen ist und dieses ans Licht zu bringen, ohne dies pädagogisch zu thematisieren. Es gilt, Freiräume zu schaffen für ästhetische, aber auch psychosoziale Erfahrungen, ohne eine feste Ergebnisvorstellung. Nun haben wir Regeln und Grenzen, die das Spiel und die Spieler vor Störung und Beliebigkeit schützen, und wir haben Struktur und Planung, die sich fließend anpassen können muss, um in folgerichtigen Schritten das Spiel weiter zu begleiten. Diese Begleitung hat auch „emotionale“ Funktionen. Es muss der schmale Grat zwischen Unterforderung und Überforderung erkannt und gefüllt werden, damit der Spaß am Spiel erhalten bleibt, weder Langeweile, noch Abwehr entsteht. In kleinsten Schritten müssen, gerade bei unerfahrenen Spielern, die Spielanforderungen erweitert werden, damit nicht Angst entsteht. Es erfordert großen Mut, gerade für Jugendliche, und erst recht für Jugendliche mit psychischen Problemen, sich zu zeigen, sich öffentlich zu machen, und sei es nur innerhalb der Probe in der eigenen Spielergruppe. Hier hat der Theaterpädagoge die Aufgabe behutsam und anerkennend mit diesen Ängsten umzugehen. Oft setzen sich die Spieler selbst unter Druck, möchten besonders originell oder eloquent sein, was durch Zielsetzungen von außen enorm gesteigert würde. Die Spielleitung muss dies abfedern und durch eine klare Struktur des äußeren Rahmens den Spielern die Möglichkeit geben, ihre Ängste und den Erfolgsdruck abzubauen. „Die Aufgabe des Spielleiters besteht nicht darin, das soziale Verhalten seiner Teilnehmer zu verbessern – das passiert während der Theaterarbeit von selbst. Die Aufgabe besteht darin, die ihm anvertrauten Kinder und Jugendlichen durch einen künstlerisch-ästhetischen Reflexionsprozess in die Lage zu versetzen, sich aus ihrer bloßen Befindlichkeit zu befreien, und ihnen zu ihrer persönlichen, individuellen Stimme innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes zu verhelfen.“³⁹ Die Feedback- und Reflexionsphasen sind ein wichtiger Bestandteil der theaterpädagogischen Begleitung. Hier sind die Fragen ein zentrales Arbeitsmittel. Doch wie immer die Fragen auch lauten mögen, sie beschäftigen sich mit den Spielinhalten, mit dem Erfahrenen, mit dem Gesehenen und seiner Wirkung, nicht mit den Spielern als Persönlichkeiten. Die Feedback-Runden sind eine sensible Angelegenheit und es braucht oftmals große Übung für die beteiligten Spieler, sich aus dem alltäglichen Konkurrenzkampf der Besserwisserei und Beurteilung zu lösen, und diese neue Form der Kommunikation und Rückmeldung zu üben. Die Spielleitung macht mit Vorbildwirkung, aber auch mit klaren Regeln und Vorgaben, diesen Raum zu einem angstfreien, ertragreichen Forum. Nicht nur für die Spieler ist das Feedback-Geschehen ein sensibler Raum, auch der Theaterpädagoge selbst muss sich hier für seine eigenen Haltungen und Handlungen aufs Höchste sensibilisieren.

³⁹ Schmidt Wolfgang und Wolf, Cornelia: Handout Theaterwerkstatt Heidelberg. Biographisches Theater. Theorie III, Stand 17.11. 2014, S.12

Im TAG-Theater Lesebuch von Norbert Knitsch und Gertrud Auge wird dazu ein Satz von Shakespeare hergenommen: „An sich ist jedes Ding weder gut noch schlecht, das Denken macht es erst dazu“. In den weiteren Ausführungen wird die Wichtigkeit betont, auf keinen Fall Schwächen zu interpretieren oder zu identifizieren. Die inhaltliche Breite der ästhetischen Aktivitäten des Menschen werde durch einen Blickwinkel ausschließlich auf die Schwächen des Einzelnen blockiert.⁴⁰

Der Spielleiter ist im gesamten Prozess der Beobachter und Spiegel für Einzelne und die gesamte Gruppe, und seine Fähigkeit, sich selbst zu reflektieren, seine persönlichen Beweggründe zu durchleuchten und ehrlich und offen damit umzugehen, ist unbedingte Voraussetzung. In allen Phasen, und besonders im Feedback, ist zusätzlich sein Gespür und sein Wissen um gruppenspezifische Prozesse, und der souveräne Umgang mit diesen, gefordert. Ein Theaterpädagoge, der mit psychisch Erkrankten arbeitet, muss darüber hinaus mit dem Bewusstsein agieren, dass seine Teilnehmer oft nicht in der Lage sind, Konflikte mit dem sonst üblichen Repertoire zu bearbeiten. Das steht ihnen in vielen Fällen nicht zur Verfügung. Es ist ausgesprochen hilfreich, wenn er sich mit den emotionalen Auswirkungen der Erkrankungen beschäftigt hat, und seine Anleitung, sowie sein Konfliktmanagement daran anpassen kann.

4.3 Von Außen- und Innenräumen

Über die inhaltliche Gestaltung hinaus trägt der Theaterpädagoge auch Verantwortung für den äußeren Rahmen. Die Wahl des Raumes, in dem geprobt und gearbeitet wird, hat einen großen Einfluss auf das Spielgeschehen und die Haltung der Spielenden. Ein Raum, der bereits angefüllt ist mit Bedeutungen und Hierarchien, z.B. ein Klassenzimmer oder ein Therapieraum bleibt nicht ohne Wirkung. Haltungen und Gewohnheiten, die lange Zeit in diesem Raum etabliert sind, werden oft automatisch auch auf die Spielsituation übertragen. Wenn ein Raum ein geschützter Ort sein soll, so muss auch ein Schutz vor diesen Einflüssen ermöglicht werden. Das bedeutet, dass der Spielleiter einen möglichst neutralen Raum wählen muss, oder einen „gefüllten“ Raum zu einem neuen Ort machen muss. In einem Projekt mit langzeitarbeitslosen Jugendlichen habe ich die Erfahrung gemacht, dass erst dann ein Spiel möglich wurde, nachdem wir ein Ritual etabliert hatten, mit dem wir den Seminarraum, in dem sonst Unterricht und Bewerbungstraining stattfanden, in einen Theaterraum verwandelt hatten. Jede Probe begann mit dem Ausräumen des Mobiliars, dem Aufhängen großer Wandzeitungen und dem Abkleben des „heiligen“ Bühnenraumes. Besonders in Einrichtungen mit therapeutischen Angeboten ist entscheidend, dass der Raum nicht mit Inhalten von Therapiegesprächen gefüllt ist. Diese Inhalte können hoch belastend sein und mit dem Betreten des Raumes schnell wieder aktiviert werden. Zusätzlich muss ein Schutz vor

⁴⁰ Vergl.: Knitsch, Norbert u. Auge, Gertrud: Die Kraft des Theaterspiels. EinTAG-Theater Lesebuch. Leer: Wissenschaftlicher Autorenverlag KG 2009. S. 16

Störungen etabliert werden. Das hört sich selbstverständlich an, ist jedoch in der Praxis gelegentlich ein Kraftakt für den Spielleiter. Je nach Institution oder eigener Rolle entsteht oft ein mühseliger Kampf um Anerkennung des Bedarfs nach Ungestörtheit. Doch nur durch einen schützenden äußeren Rahmen kann die Freiheit und Unbefangenheit des Spiels erhalten bleiben.

4.4 Von eigenen Ansprüchen und besonderen Menschen

Ich habe nun die inhaltlichen Aufgaben und die äußerlichen Strukturen betrachtet. Auf beiden Ebenen hat die Spielleitung die Aufgaben, sowohl Schutz zu gewährleisten, als auch Impulse zu geben. Impulse, die sie dem Verlauf des Spielgeschehens entnimmt und die methodisch und inhaltlich dem Spielfluss und der Spielentwicklung dienen. Fragen, Anregungen, Requisiten kommen aus dem persönlichen Repertoire des Spielleiters, dienen jedoch nicht dazu, dessen persönliche Vorstellungen umzusetzen. So muss die Persönlichkeit des Spielleiters das Spannungsfeld bewältigen, seine eigenen ästhetischen Vorstellungen mit den Spielideen der Spielenden in Beziehung zu setzen. In einem stetigen Prozess der gegenseitigen Bereicherung stellt er seine künstlerischen Handwerksfähigkeiten und seine eigenen Spielerkompetenzen dem gemeinsamen Ergebnis zur Verfügung. Die besondere Rolle eines Spielleiters innerhalb einer psychiatrischen Institution beschreibt Norbert Knitsch wie folgt: „Dort, wo ich nicht mehr Anleiter, Beobachter, Begleiter, Kraftgeber, Animateur, Beziehungsarbeiter oder „Brückenbauer“ bin, befinde ich mich irgendwo im Universum der üblen Überraschungsmomente. Um meine Rolle, meine professionelle (berufliche) Identität deutlich zu machen: Auf keinen Fall verstehe ich mich als einen Theatertherapeuten, künstlerischen Freizeitgestalter, immer lächelnden Spaßmacher, der nach beliebiger Stimmungslage die Rollen wechselt.“⁴¹ Wenig später führt er aus: „Immer gegenwärtig und spürbar ist eine Spannung zwischen Ordnung und Chaos. Das Gruppengefüge ist fragil und kann wie das Wetter umschlagen. Trotzdem braucht ein Theaterpädagoge in der Kinder- und Jugendpsychiatrie keine therapeutische Ausbildung zu haben. Was er braucht, sind offene Sinne für alles, was in der Klinik passiert.“⁴² In der Praxis bedeutet dies, dass der Spielleiter sich „einfädeln“ muss in das Konzept der Institution, um die Patienten/Spieler nicht zu verwirren und zu verunsichern. Gleichzeitig muss er sich gut vernetzen, um Unterstützung durch die Mitarbeiter der Einrichtung sicher zu stellen. Der Spielleiter in der Arbeit mit psychisch Kranken muss damit rechnen, dass durch Äußerungen oder Handlungen einer der Teilnehmer „getriggert“ wird, und so aus der Spielhandlung herausfällt, in einen Zustand, der zunächst, möglicherweise auch extern, weiterbetreut werden muss, bis er aus der Emotion herausfindet. Ein kompetenter,

⁴¹ Knitsch, Norbert: Theater der Stille. Theater in der Kinder- und Jugendpsychiatrie. Leer: Wissenschaftlicher Autorenverlag KG 2007. S. 58

⁴² Knitsch, Norbert: Theater der Stille. Theater in der Kinder- und Jugendpsychiatrie. Leer: Wissenschaftlicher Autorenverlag KG 2007. S. 63/64

gelassener Umgang mit solchen Situationen und eine gesicherte Unterstützung muss durch den Spielleiter abgesichert werden. In meiner eigenen Berufspraxis fülle ich neben der Teamleitung mehrere Rollen aus, auch die einer Theaterpädagogin. Dort, in der Theaterwerkstatt, bin ich ausschließlich in meiner Funktion als Spielleitung aktiv. Alle anderen Funktionen sind inaktiv und haben in dieser Zeit keine Bedeutung. Was ich damit sagen will, ist, dass ich die Mädchen gut kenne mitsamt ihren biographischen Hintergründen und speziellen Reaktionen. Trotzdem bin ich in der Theaterarbeit gelegentlich konfrontiert mit unerwarteten Zwischenfällen, die durch schlagartige Stimmungseinbrüche bis hin zu heftigen Dissoziationen gekennzeichnet sind. Das Gleiche kann jedoch bei einer Diskussion am Esstisch oder irgendeiner anderen Aktivität passieren. Meine einzigen Aufgaben im Theater-Setting sind, die Spielfähigkeit abzufragen, eventuell die Aufgabenstellung anzupassen, Folgen für das Ensemble abzufangen und vielleicht die betroffene Spielerin in die Obhut der Mitarbeiter im Betreuungsdienst zu geben. Es gibt also keinen Grund, sich vor Theaterarbeit mit jungen Menschen mit psychischen Erkrankungen zu fürchten. Solange der Schutzraum des Spiels wirksam ist, und sie ihre Grenzen selbst bestimmen können, passiert nichts Schlimmeres, als in jeder anderen Lebenssituation dieser jungen Menschen auch passieren kann. In der Arbeit mit Menschen mit psychischen Erkrankungen erlebt der Spielleiter, dass Gefühle sich vielfach intensiver, für Außenstehende weniger nachvollziehbar, äußern. Trotzdem sind es einfach Gefühle. Der Grundsatz, dass frische belastende Erlebnisse nichts auf der Bühne und in der Probe zu suchen haben, gilt in diesem Arbeitsfeld selbstverständlich auch und sollte unbedingt beachtet werden. Eine Unterscheidung zur Rolle des Spielleiters mit anderen Gruppen sehe ich jedoch vorrangig in dem Grad der Sensibilität und Achtsamkeit, die eine Spielleitung mit psychisch Erkrankten aufbringen muss. Oberflächlichkeiten, Unbedachtes, Unreflektiertes zeigt sich schneller, intensiver und störender als in Gruppen mit Teilnehmern, die mit weniger psychischen Belastungen leben. Es geht jedoch um die Arbeit mit den gesunden Anteilen, es geht darum, diese zu sehen und zu nutzen. Der Blick sowohl des Spielleiters, als auch der Spieler, geht weg von den Befindlichkeiten und Problemen, hin zu Geschichten, Spiel, Phantasie und Kreativität.

4.5 Von Echo und Hierarchie

Wie zuvor beschrieben, sehe ich den Theaterpädagogen als Echogestalter. Er nimmt die Impulse der Gruppe wie ein Resonanzkörper auf, gestaltet ein Echo und gibt dies als Impuls für die weitere Inszenierung an die Gruppe zurück. Dieser Prozess hält sich selbst in Gang und darüber gestaltet sich das Spielgeschehen. Diese Rolle erfordert das beschriebene Maß an Umsicht, Reflektiertheit und Kompetenzen. Es erfordert eine Offenheit gegenüber dem Geschehen und erst recht dem Ergebnis. Was entstände nun,

wenn ein Spieler mit einem für sich formulierten Ziel ins Spiel gehen würde? Diese Situation hätte nicht nur Einfluss auf die Haltung und die Spielfähigkeit des einzelnen Spielers, sondern die Veränderungen würden in den gesamten Spielprozess getragen. Damit verändern sich die Impulse die vom Spiel ausgehen und erreichen auch den Echogestalter, den Theaterpädagogen. Weder für den Spieler selbst, noch für den Spielleiter würde es möglich sein, die Einflüsse, die das persönliche Ziel auf die Spielhandlungen hat, immer sicher zu erkennen. Wachsamkeit wäre gefragt, denn um den Schutzraum des Spieles zu erhalten, muss darauf geachtet werden, dass die Defizitorientierung, die durch individuelle Entwicklungsziele beim Spieler entsteht, im Echo nicht weitergetragen wird. Es besteht sonst die Gefahr, dass das Theaterspiel in den Kreisläufen der Leistungsorientierung und der Auslese landet, die wir bereits im schulischen Unterrichtsgeschehen als fatal empfinden. Mit einer Orientierung auf seine eigenen Defizite, würde der Spieler zugleich erneut Raum schaffen für die Aktivierung von hierarchischen Strukturen. Der Spieler als „fehlerhaftes Exemplar“ braucht die Unterstützung des Theaterpädagogen. Damit bewegt sich der Spielleiter aus seiner Rolle hinaus auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, oder gar ein Therapeuten-Patienten-Verhältnis zu. Vorbei wäre die Rolle des „Nicht-Wissenden“, des „Dienenden“, beendet wäre die Unterordnung der Pädagogik unter das Spiel. Die Hierarchie, der wir im Alltäglichen begegnen, hätte nun gleichermaßen Eingang in das Theaterspiel. Einmal mehr muss ich deshalb hier meine Überzeugung aussprechen: Die Formulierung von persönlichen Entwicklungszielen muss im Zusammenhang mit Theaterpädagogik strikt unterbleiben. Hätten wir Spieler mit körperlichen Erkrankungen/Einschränkungen, so käme niemand auf die Idee ihnen spezielle Trainingsaufgaben für einzelne Muskelgruppen mit in die Theaterprobe zu geben. Wir würden ihnen einfach nur Mut machen, trotz ihrer Einschränkungen zu spielen was das Zeug hält. Gleiches wünsche ich mir für alle Spieler, ob mit oder ohne offensichtliche Einschränkungen auf welcher Ebene des Menschseins auch immer.

5. Die heilende Wirkung des Theaterspiels

5.1 Von Selbsterforschung und Ausgleich

Ich bin von der Wirksamkeit des Theaters und des Theaterspiels überzeugt. Von seiner Wirksamkeit auf den Einzelnen, auf Gruppen, auf ganze Gesellschaften. Das ist der Grund, warum ich mich so vehement gegen eine Instrumentalisierung des Theaters zur individuellen Zielerreichung ausspreche. Ich sehe den freien, echten Spielraum gefährdet. Geht der echte Spielraum verloren, so geht auch die Wirksamkeit verloren.

Peter Brook spricht von einer „Begegnung mit dem Stoff des Lebens, nicht mehr und nicht weniger. Das Theater kann jeden Aspekt des menschlichen Daseins reflektieren, das

heißt, jede lebendige Form ist gültig, jede Form kann ihren potentiellen Platz im dramatischen Ausdruck finden.“⁴³

Diese Begegnung macht etwas, sowohl mit den Zuschauern als auch mit den Spielern. Es hat Wirkungen, die über einen Unterhaltungswert weit hinausgehen. Wenn ich von Wirkungen spreche, schließe ich durchaus die Begriffe Heilung und Gesundheit mit ein. Alles was ein Schauspieler zeigen kann und womit er arbeiten kann, generiert sich aus seinen Erfahrungen, aus seinem Erleben und seinem Umgang mit der Welt. In der spielerischen Handlung wird er sich dessen bewusst. Er schaut sich und die Welt in einem Spiegel seines Spiels an und setzt sich damit auseinander. Mit seinem schauspielerischen Handeln macht er neue Erfahrungen, mit denen er sich wiederum in Beziehung setzt. Dieses stetige Konzept der Erweiterung führt zu einem tieferen Verständnis, zu Akzeptanz, aber auch zum Erkennen weiterer Möglichkeiten, die über alte Grenzen hinausgehen, denn in diesem Raum ist er sicher bei all seinen Experimenten. Je vielfältiger aber die Möglichkeiten der Wahrnehmungen und Handlungen sind, umso besser kann ein Weg zur Annäherung an Ausgleich und Gleichgewicht beschritten werden. Eine Annäherung an Ausgleich oder Gleichgewicht bedeutet eine Annäherung an Heilung und Gesundheit. Diese Umschreibung mag vage, fast philosophisch oder spirituell anmuten, das ist mir bewusst. Aber man verstehe: In all den Seiten zuvor habe ich beschrieben, dass die Effekte, die Veränderungen die im Schutzraum des Theaters stattfinden nicht messbar, sondern allenfalls erlebbar sind.

„Die Heilsamkeit des Theaterspiels beruht nicht etwa auf einer durch die Art der jeweiligen Krankheit vorgegebenen Zielrichtung – ihr befreiender Effekt kommt auch jedem gesunden Menschen zugute, indem der Spieler aus der Befangenheit und der Verstrickung seiner Eigenwelt herausgelöst wird, und sich den allgemeinverbindlichen Regeln des Spiels unterwirft und die Fähigkeit zum Wechsel aus einer einseitigen Perspektive und zur Kommunikation mit den Mitspielern zurückgewinnt. Dieser „Überstieg“ gewinnt allerdings angesichts der Gefangenheit in sich selbst und des Realitätsverlusts psychisch Kranker eine besondere Bedeutung.“⁴⁴ „Denn für alle - nicht nur für Menschen mit einer psychischen Erkrankung – können mit der Übernahme einer Rolle oder mit der expliziten Vornahme des Spiels subjektiv nicht für möglich gehaltene Äußerungen entstehen. Der kreative, zunächst nicht zielgerichtete, nahezu anarchische Prozess bildet eine Grundlage, personale Freiheit entfalten und somit auch eine neue Form der Begegnung untereinander erleben zu können.“⁴⁵ In dieser eben zitierten

⁴³ Brook, Peter: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH 1994. S. 135

⁴⁴ Kraemer, Sibylle; Plambeck, Susanne; Mirisch, Stefan; Lauter, Hans: 7 Kunsttherapie in speziellen Behandlungssituationen, 7.5 Theaterspiel mit psychisch Kranken-eine Therapie? S.340
Url: http://www.ariadne-ev.de/daten/Spreti_Kap_0705.pdf (letzter Abruf 16.05.2016)

⁴⁵ Kraemer, Sibylle; Plambeck, Susanne; Mirisch, Stefan; Lauter, Hans: 7 Kunsttherapie in speziellen Behandlungssituationen, 7.5 Theaterspiel mit psychisch Kranken-eine Therapie? S.342
Url: http://www.ariadne-ev.de/daten/Spreti_Kap_0705.pdf (letzter Abruf 16.05.2016)

Abhandlung werden mehrere Theaterprojekte beschrieben, in denen die Patienten in einem gemischten Ensemble mit allen in einer psychiatrischen Klinik tätigen Berufsgruppen in einem Theaterprojekt zusammenarbeiten. Die heilenden Effekte werden in solchen Projekten dadurch verstärkt, dass gleichzeitig mit der Öffnung eines Spiel- und Experimentierraumes eine Hierarchieauflösung und, spätestens in der Aufführung, eine Entstigmatisierung geschieht. Und hier wird auch in der Praxis deutlich, was ich mit der oben formulierten Annäherung an Ausgleich gemeint habe. Nicht nur für die Spieler, sondern auch für die Zuschauer entstehen Situationen der Offenheit und damit des Ausgleichs. Dabei ist es nicht relevant, wie wir zu einer Stigmatisierung von psychisch Erkrankten in unserer Gesellschaft stehen und wodurch sie zustande kommt. Wichtig für alle Beteiligten ist allein, dass sie durch ihre Aufhebung ins Bewusstsein rückt und ihren Status als Selbstverständlichkeit verliert. Auch solche Wirkungen hat Theaterspiel. In einem solchen Fall sogar eine viel größere, als hätte man die schwierige Situation von psychisch Erkrankten, in einer Gesellschaft die sie stigmatisiert, auf der Bühne dargestellt.

5.2 Von Verbindungen und Annahme

Ein heilender Effekt, den ich besonders beschreiben möchte, ist die Entstehung von Verbindungen. In einer sehr unübersichtlichen Lebenswelt, die geprägt ist von Individualismus, Konkurrenz, Einsamkeit und Unüberschaubarkeit, bietet das Theaterspiel unglaubliche Verbindungsangebote. Es entsteht Verbindung unter den Spielern, es entsteht Verbindung zu Rollen und damit zu Archetypen, es entsteht Verbindung von den Spielern zum Zuschauer und umgekehrt, es entsteht Verbindung zu Vergangenheit und Zukunft, zu Räumen und Zeiten aus der Geschichte, aus der Phantasie, aus Träumen und Erlebtem. Wenn Menschen Verbindung spüren, sich verbunden fühlen, spüren sie ihre Kraft und ihre Lebendigkeit. Diese Verbindungen werden direkt erfahren im Ereignis des Spiels. So verbindet Theater auch mit der Vergänglichkeit, denn jedes Spiel ist anders in seiner Einmaligkeit, es geschieht im Hier und Jetzt. Diese Verbindungen auf allen Ebenen tragen und sind am direktesten spürbar innerhalb der Spielergruppe.

Die jungen Frauen, die mit mir jeden Freitag Theater machen, gehen mit Erfahrungen und Verbindungen aus der Probe, die spürbar nachwirken. Die gemeinsamen Erlebnisse verändern das Miteinander nicht nur während der Theaterarbeit. Man kann diese Veränderungen nur schwer beschreiben. Es ist nicht so, dass wir alles anders machen, oder nur noch eitel Sonnenschein herrschen würde. Es ist mehr eine andere Form des Sich-Kennens, eine andere Art des Vertrauens, das, ohne dass wir dies thematisieren, eine neue Basis schafft. Interessant ist, dass der Besuch einer kleinen Impro-Show von einem jungen Impro-Ensemble in unserer Region auf überraschende Weise belebend gewirkt hat. Die jungen Frauen, die sonst wenig Motivation haben, die Wohngruppe zu verlassen und aktiv zu werden, warten seitdem begierig darauf, dass dieses junge

Ensemble wieder eine Vorstellung gibt. Sie reden oft über den Abend und die einzelnen Szenen und Spieler, und fühlen sich sowohl dem kleinen Theater, als auch den Spielern des Ensembles, verbunden. Sie haben sich als Teil dieses Theaterereignisses gefühlt, waren ungeheuer stolz, wenn einer ihrer zugerufenen Begriffe für die nächste Szene verwendet wurde, und ich habe sie den gesamten Abend in einer ausgelassenen, überraschenden Lebendigkeit und Leichtigkeit erlebt.

Es gibt keine Ziele in unserer gemeinsamen Theaterarbeit, außer, dass wir irgendwann eine Präsentation (welcher Art auch immer) erarbeitet haben wollen und uns vor ein Publikum trauen. Wir machen uns in den Proben niemals Gedanken über die Wirkungen (außer in ästhetischer Weise) oder die Heilsamkeit von dem, was wir da gerade tun. Wir arbeiten an einem „Kunstprodukt“, an einem ästhetischen Ausdruck. Das gibt unserem Tun die Einzigartigkeit, die es von unserem sozialen Kompetenztraining oder anderen trainingstechnischen Aktivitäten abhebt. Und das gibt uns die Freiheit, unsere Sinne, unsere Intuition und unsere Spielfreude zu aktivieren. In dieser Atmosphäre entstehen Verbindungen, die eine ganz eigene Qualität haben.

Es besteht ein großer Wunsch der Spielerinnen, eine Sehnsucht nach Annahme des Vorhandenen, deshalb liegt bereits eine heilende Kraft in dem So-Sein-Dürfen. Gerade weil es kein ausdrückliches Ziel der persönlichen Veränderung gibt, kann das Spiel seine heilende Kraft entfalten.

Es kann also nicht darum gehen „Kranke“ zu heilen, sondern in dem gemeinsamen theatralen Arbeitsprozess Impulse zu setzen, die Potentialen an die Oberfläche helfen und den Spielern verhelfen können, zu einer Balance, einer Ausgewogenheit zu kommen.

6. Die Funktionen des Theaters in der Gesellschaft

Jede Gesellschaft findet Formen eines künstlerisch-kulturellen Ausdrucks. Das Theater gehört dazu. Diesen Aspekt wollen wir hier nicht näher betrachten. Meine Frage ist: Wozu dient Theater den Gesellschaften darüber hinaus?

Theater ist eine Kunstform, die immer auf Gemeinschaft ausgerichtet ist. Theater entsteht in der Gemeinschaft und ist für die Gemeinschaft gemacht. Spieler und Zuschauer erleben Verbundenheit auf vielen Ebenen, doch die Verbundenheit ist nicht der einzige Effekt, der beim Theaterspiel entsteht. Es werden lebendige Ereignisse erzeugt, die wie reales Erleben, Wirkung auf jeden haben, der teilnimmt. Deshalb hat theatrales Spiel auch immer eine Wirkung auf die gesamte Gemeinschaft. Wo eine Wirkung erkennbar wird, erhält eine Handlung jedoch naheliegend schnell auch eine Funktion. Ein rituelles Spiel eines Naturvolkes konnte so der Vorbereitung einer Jagd dienen, in dem es mögliche Ereignisse vorwegnahm und die Jäger in eine Spannung versetzte, die für die Jagd hilfreich war. Die Katharsis-Theorie der Antike zeigt, egal wie man zu ihr steht, dass eine Wirkung des Theaters auf das Volk unumstritten war. Später war ein Narrenspiel oft die

einzigste Möglichkeit, Kritik am Herrscher zu üben und Gegenentwürfe zu den Verhältnissen zu formulieren. Diktatorische Regime behalten die Theater und ihre Aufführungen damals wie heute aufmerksam im Auge, da sie deren verbindende und möglicherweise kritischen, aufrührerischen Kräfte fürchten und an der Entfaltung hindern möchten. Wenn irgend möglich, belegen sie fragliche Stücke mit einer Zensur oder sorgen nachhaltig dafür, dass nur „angepasste“ Inhalte gezeigt werden. Nicht angepasste Ensembles verschwinden dann im „Untergrund“ und müssen, wenn sie aktiv bleiben, um ihre Freiheit oder sogar ihr Leben fürchten.

Augusto Boal hat mit seinem Theater der Unterdrückten in der Mitte des letzten Jahrhunderts in Südamerika versucht, den Menschen eine Erweiterung ihrer Handlungsspielräume anzubieten. Die Grenzen zwischen Zuschauer und Spieler wurden teilweise aufgelöst und die Protagonisten konnten in den Szenen mit alternativen Handlungsentwürfen experimentieren. Ob man nun von der befreienden Wirkung dieses Theaters überzeugt ist, und glaubt, damit könnten Wege gegen ein unterdrückendes politisches oder gesellschaftliches System aufgezeigt werden, oder ob man manchen Kritikern folgt, die Boals Theater eher als Hemmschuh für die Entwicklung revolutionärer Strömungen sehen, möchte ich hier nicht diskutieren. Mir geht es darum, dass eine Wirkung auf die Gemeinschaft und Gesellschaft spürbar und sichtbar zu sein scheint. David Diamond⁴⁶ entwickelt aus dem Theater der Unterdrückten von Augusto Boal eine Theaterform, die den lebendigen Dialog in Gemeinschaften unterstützen und anregen. Für ihn wird es wichtig, die Komplexität des Lebens und der Gemeinschaften erkennbar und erlebbar werden zu lassen und in eine bessere Kommunikation zu führen. Doch nicht nur gesellschaftspolitische Wirkungen sind erkannt worden. In den letzten Jahren ist ein breites Interesse an einer Reihe von Wirkungen, oder erhofften Wirkungen, entstanden, die zu einer enormen Breite von Theaterformen und –projekten geführt haben. Während Theatervisionäre versuchen mit ihrer Arbeit die Gesellschaft und Gemeinschaft zu einem gerechteren Miteinander zu führen, versucht umgekehrt auch die Gesellschaft das Theater zu nutzen, um ihre Mitglieder zu „erziehen“ oder sie mithilfe des Theaters besser in die Gesellschaft zu integrieren. So sind zum Beispiel eine große Anzahl von Präventionstheaterprojekten entstanden. Die Themen sind Drogen, Alkohol, Gewalt, Mobbing, sexueller Missbrauch, Rechtsextremismus und anderes mehr. Diese Form des Theaters verfehlt jedoch völlig seine Wirkung, wenn es zu einer Lehrstunde auf der Bühne mutiert, wie ich es vor einigen Jahren in Landau/Pfalz erlebt habe. Der erzieherische Zeigefinger war so offensichtlich und das Bemühen der Schauspieler, die Moral der Geschichte in jugendgerechten Häppchen zu liefern so angestrengt, dass das Publikum, mich eingeschlossen, nicht erreicht wurde. Wir erleben dann das, was ich auch zu den

⁴⁶ Vergl.: Diamond, David: Theater zum Leben. Über die Kunst und die Wissenschaft des Dialogs in Gemeinwesen. Stuttgart: ibidem-Verlag 2012

individuellen Zielsetzungen beschrieben habe: Wenn ein äußeres Ziel die spielimmanenten Ziele überlagert, geht der Zauber verloren. Ein echtes Spiel kann nicht entstehen. Wenn den Zuschauern statt eines vieldimensionalen Theaterspiels eine eindimensionale Lehrbotschaft geliefert wird, entsteht weder Verbindung, noch innere Beteiligung. Es wird nicht mehr das Leben in seiner Vielfältigkeit betrachtet, sondern die „Erziehungsbotschaft“ wird ausgebreitet. Sowohl Spieler, als auch Zuschauer haben keine Wahl mehr, was sie aus dem Dargestellten mitnehmen wollen und entscheiden sich dann lieber für eine Distanz, die kein gemeinsames Erleben mehr zulässt.

Präventionstheater muss, wie jedes Theater, die Regeln und Grundlagen des Spiels und dieser Kunstform, wie in den vorherigen Kapiteln beschrieben, beachten. Das Konzept kann so angelegt sein, dass präventive Erkenntnisse ermöglicht werden. Das Spiel verliert jedoch seine Eigenart, Wirkung und seinen Wert, wenn es zu einem „Erziehungsinstrument“ verändert wird. Auch wenn die Absicht eine ehrenvolle und eine gesellschaftlich anerkannte und eine das Individuum beschützende ist.

In anderen Projekten wie „Job-Act“, wird versucht, Arbeitslose über eine Kombination von Theater und Bewerbungstraining in den beruflichen Alltag zu integrieren.

Ich habe selbst 2014 mit langzeitarbeitslosen Jugendlichen ein Theaterprojekt gestaltet. Auch ich habe mich gefreut, dass schließlich die Ausbildungs-Vermittlungsquote der Jugendlichen, die im Projekt aktiv waren, weit über dem Durchschnitt der Quote in allen übrigen Gruppe lag. Ich kann jedoch nicht sagen, ob dies ein Effekt des gemeinsamen Theaterspiels war, oder ob sich vielleicht genau diese Jugendlichen für das Projekt interessiert haben, deren innere Haltung bereits auch positiv auf eine Ausbildung ausgerichtet war. Vielleicht war auch das Projekt der letzte Anstoß, der den Mut für den Sprung angereichert hat. Wer weiß das schon? Ausbildung war im Projekt nie ein Thema, im Gegenteil. Ich bin zeitweilig ziemlich in Bedrängnis gekommen, weil ich Freistellungen aus dem Praktikum erwirken musste, um die Proben zur Aufführung erfolgreich abzuschließen. Wir haben hart gearbeitet, hatten ungeheuer viel Spaß, und sind alle beschenkt und bereichert aus dem Projekt gegangen. Das hat uns mehr als zufriedengestellt. Alle weiteren Interpretationen von Zusammenhängen zu erreichten beruflichen Zielen wären reine Mutmaßung und hätten, wären sie von uns vor dem Projekt ins Visier genommen worden, die Magie des gemeinsamen Spiels zerstört.

Ich habe 2015 auch einen zweitägigen Workshop im Rahmen eines Bewerbungstrainings angeboten. Ich war mir aber sehr bewusst, dass ich ein Training mit theatralen Mitteln gestalte und nicht etwa Theater mache. Ich sehe den Unterschied ähnlich wie bei der beschriebenen Abgrenzung von Theaterpädagogik und Theatertherapie. Brisant wird es immer in den Überschneidungsbereichen. Job-Act ist solch ein Graubereich. Das begleitende Theaterprojekt kann die beteiligten Menschen wachsen lassen. Es kann sogar dazu führen, dass einzelne Spieler sich besser in der Lage fühlen, beruflichen

Anforderungen standzuhalten und anschließend den Schritt zu wagen. Aber das ist nicht garantiert! Und je mehr dieses Ziel im Raum steht und je weniger die Spieler die Möglichkeit erhalten, sich frei von diesem Ziel unbefangen ins Spiel einzulassen, umso mehr schwinden die Chancen, dass sie Erfahrungen machen können, an denen sie wachsen.

So schwer dieses Paradoxon auch auszuhalten ist, obwohl mit Spiel und Theaterspiel soviel erreicht werden kann, müssen wir all dieses „Erreichenwollen“ loslassen, damit Spiel entstehen kann.

Theater ist weder eine Reparaturwerkstatt für Individuen, noch für gesellschaftliche Fehlentwicklungen. Theater kann öffnen, verbinden, anstoßen, verwirren, wecken und bewegen. Was sich aus diesen Impulsen entwickelt und wie ein Einzelner, eine Gruppe oder eine ganze Gesellschaft mit den Erfahrungen und Eindrücken umgeht und auf welcher Ebene und in welcher Richtung sie verarbeitet werden, muss offen bleiben. Wird dies bereits festgelegt, kann kein Spiel entstehen, und auch keine Erfahrung, die daraus wachsen kann.

Schlusswort

Nachdem ich mich in meiner Recherche durch Mengen von Literatur und Material gearbeitet hatte, ist aus meinen „Überlegungen“ und „Betrachtungen“ eher ein „flammendes Plädoyer“ geworden. Viel mehr, als ich erwartet habe, ist mir im Verlauf des Weges die Bedeutung des spielerischen Freiraums und die Notwendigkeit seines Schutzes klar geworden. So entstand ein Plädoyer für die freie Lust am Spiel, für ein ungehemmtes, lustvoll-neugieriges und spontanes Experimentieren. Ein Plädoyer, der Kraft des Theaters zu vertrauen, die für jeden etwas Passendes bereithält. Für ein Unterlassen von persönlichen Zielformulierungen, die den Prozess durch eine Definition des zu Erreichenden einengen und stören. Der Soll-Zustand, der durch die Zielformulierung ausgedrückt wird, ist definiert durch die Gesellschaft, Produkt einer gesellschaftlichen Norm. Theater darf die gesellschaftlichen Zustände spiegeln oder auch in Frage stellen, jedoch: Theater darf nicht als Handlanger für gesellschaftlich erwünschte Soll-Zustände missbraucht werden.

Es verliert sonst seinen einzigartigen Charakter, seine wichtigste Funktion in der Gesellschaft und seine Möglichkeiten für jeden Einzelnen, der als Akteur oder Zuschauer mit Theaterspiel beschäftigt ist: Die Möglichkeit selbstbestimmt wachsen zu dürfen. Das gilt für den Einzelnen, für Gruppen und für ganze Gesellschaften.

„Es war einmal....

Als Gott erkannte, wie schrecklich gelangweilt alle am siebten Schöpfungstag waren, strengte er seine überstrapazierte Erfindungsgabe noch einmal an, um etwas zu finden, das der eben erdachten Vollkommenheit hinzugefügt werden könnte. Plötzlich sprengte seine Inspiration ihre eigenen unendlich weiten Grenzen, und er erkannte einen weiteren Aspekt der Wirklichkeit: ihre Fähigkeit, sich selbst nachzuahmen. So erfand er das Theater...“⁴⁷

⁴⁷ Brook, Peter: Wanderjahre. Berlin 1989, S. 322, In: Ina Kindler-Popp: Historische Spielferienlager-Alltag in „als-ob-Situationen“. In: Christel Hoffmann, Annett Israel (Hrsg.), Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen, Weinheim und München: Juventa Verlag 2007, S.177

Literaturverzeichnis:

Anklam, Sandra; Meyer, Verena:

Life. On Stage. Handbuch Theatertherapie. Uckerland: Schibri Verlag 2014

Brook, Peter:

Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH 1994

Brook, Peter:

Der leere Raum. 3.Auflage. Berlin: Alexander Verlag 1997 (Original London. MacGibbon & Kee Ltd. 1968/1977)

Diamond, David:

Theater zum Leben. Über die Kunst und die Wissenschaft des Dialogs in Gemeinwesen. Stuttgart: ibidem-Verlag 2012

Hégéle, Niklaus A.:

Flow in der theaterpädagogischen Praxis, Abschlussarbeit an der Theaterwerkstatt Heidelberg, 05.01.2011, S.8

Siehe Internetquelle: Theaterwerkstatt Heidelberg. Url: http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/wp-content/uploads/2016/Abschluss_N_Hgel.pdf.

Hoffman, Christel; Israel, Annett (Hrsg.):

Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen.3.,aktualisierte Auflage. Weinheim: Juventa-Verlag 2007

Huizinga, Johan:

Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt Verlag 1956

Knitsch, Norbert; Auge Gertrud:

Die Kraft des Theaterspiels. Ein TAG-Theater Lesebuch. Grundlagen und Praxis. Leer: Wissenschaftlicher Autorenverlag 2009

Knitsch, Norbert:

Theater der Stille, Theaterpädagogik in der Kinder- und Jugendpsychiatrie. Theorie, Übungen, Stücke für Therapie und Pädagogik. Grundlagen und Praxis. Leer(Ostfriesland): Wissenschaftlicher Autorenverlag 2007

Neumann, Lilli; Müller-Weith, Doris; Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hrsg.):

Spielend leben Lernen. Berlin: Schibri-Verlag 2008

Ruping, Bernd; Günther, Michaela; Wiese, Hans-Joachim:

Handbuch.Theaterpädagogik als Instrument sozialen Lernens. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik 2004. Entwurf zum Publikationsvorhaben. Uckerland: Schibri-Verlag 2004

Sack, Mira:

Spielend Denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens. Bielefeld: transcript Verlag 2011

Schiller, Friedrich:

Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. 1795. 15.Brief

Schmidt, Wolfgang; Wolf, Cornelia:

Ausbildungs-Handout der Theaterwerkstatt Heidelberg zu Biographisches Theater, Theorie III, Stand 17.11. 2014, S.12

Uhl, Idun; Anklam, Sandra; Echterhoff, Silke; Klare, Thomas (Hrsg.):

Theater in der Psychiatrie. Von Verwandlungen, Wagnissen und heiterem Scheitern. Stuttgart: Schattauer GmbH 2016

Weintz, Jürgen:

Theaterpädagogik und Schauspielkunst, Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit, Schibri-Verlag, Uckerland 2008

Wiese, Hans-Joachim:

Bausteine für eine Theorie der theatralen Erfahrung: Gegenwärtigkeit, Oberfläche und Exterritorialität, Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band II, Schibri-Verlag, Uckerland 2005

Wiese, Hans-Joachim; Günther, Michaela; Ruping, Bernd:

Theatrales Lernen als philosophische Praxis für Schule und Freizeit, Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band I, Uckerland: Schibri-Verlag 2006

Zadek, Peter:

Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 2003

Zeitschriften

Ruping, Bernd:

Die Brauchbarkeit des Ästhetischen. In: Gerd Koch, Bernd Ruping, Florian Vaßen, Ulrike Hentschel (Hrsg.): In: Korrespondenzen-Zeitschrift für Theaterpädagogik. 17.Jahrgang, Heft 38. Milow: Schibri Verlag 2001

Sägor, Kristo:

Ein wahrhaft pädagogisches Projekt. In: Deutscher Bühnenverein/Bundesverband der Theater und Orchester (Hrsg.): Zeitschrift: Die Deutsche Bühne 10/2011. Jahrgang 2011, Ausgabe 10

Internetquellen

Bundesverband Theaterpädagogik e.V:

Aufgaben und Ziele. Url: <http://www.butinfo.de/aufgaben-und-ziele> (letzter Abruf 12.08.2017)

Hégéle, Niklaus A.:

Flow in der theaterpädagogischen Praxis, Abschlussarbeit an der Theaterwerkstatt Heidelberg, 05.01.2011, S.8.Theaterwerkstatt Heidelberg
Url: http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/wp-content/uploads/2016/Abschluss_N_Hgel.pdf (letzter Abruf 19.08.2017)

Kraemer,Sybille; Plambeck, Susanne; Mirisch, Stefan und Lauter, Hans:

7 Kunsttherapie in speziellen Behandlungssituationen.7.5 Theaterspiel mit psychisch Kranken-eine Therapie? Url: http://www.ariadne-ev.de/daten/Spreti_Kap_0705.pdf (Letzter Abruf 16.05.2016)

Wolf, Cornelia:

Der TheaterPädBlog zu Wort und Haltung. Url: <http://www.theaterpaedblog.de/blog/23-paedagogik> (letzter Abruf 28.06.2017)

Wolf, Cornelia:

Der TheaterPädBlog zu Wort und Haltung. Url: <http://www.theaterpaedblog.de/blog/22-freiheit> (letzter Abruf 30.06.2017)

Wolf, Cornelia:

Der TheaterPädBlog zu Wort und Haltung. Url: <http://www.theaterpaedblog.de/blog/20-demut> (letzter Abruf 17.07.2017)

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Edenkoben, 22.08.2017