

# Gefahr oder Segen?

Der therapeutische Effekt in der Theaterpädagogik

Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin (BuT)®

Vorgelegt von Victoria Utri, TP13-2  
[victoria.utri@gmx.net](mailto:victoria.utri@gmx.net)

Eingereicht am 31.10.2013 an Wolfgang Schmidt (Ausbildungsleitung)

|   |           |
|---|-----------|
| <b><u>EINLEITUNG</u></b>  | <b>3</b>  |
| <b>AUFBAU DER ARBEIT</b>  | <b>4</b>  |
| <b>ZUR GRUPPE</b>   | <b>4</b>  |
| <b><u>1.HEILENDE WIRKUNG DES THEATERS</u></b>   | <b>5</b>  |
| <b>1.1 KATHARSIS</b>  | <b>6</b>  |
| <b>1.2 DER THERAPEUTISCHE EFFEKT</b>  | <b>6</b>  |
| 1.2.1 WODURCH ENTSTEHT DER THERAPEUTISCHE EFFEKT IN DER THEATERPÄDAGOGIK?               | 7         |
| <b><u>2. THEATER UND THERAPIE- DER BEWUSSTE EINSATZ DES THERAPEUTISCHEN EFFEKTS</u></b> | <b>8</b>  |
| <b>2.1 GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE VON THEATERPÄDAGOGIK UND THERAPIE</b>           | <b>11</b> |
| 2.1.1 UNTERSCHIED :ZIELE, RAHMEN  | 11        |
| 2.1.2 UNTERSCHIED: HALTUNG DES SPIELLEITERS   | 12        |
| 2.1.3 GEMEINSAMKEIT: KOLLEKTIVE HEILUNGSPROZESSE & KATHARTISCHE PROZESSE                | 12        |
| 2.1.4 GEMEINSAMKEIT: METHODENPOOL   | 13        |
| 2.1.5 GEMEINSAMKEIT: GRUPPE   | 13        |
| 2.1.6 GEMEINSAMKEIT: THEMEN   | 14        |
| <b>2.2 VERBINDUNGEN VON THEATER UND THERAPIE</b>  | <b>14</b> |
| <b><u>3. RISIKOFAKTOREN IN DER THEATERPÄDAGOGIK</u></b>                                 | <b>17</b> |
| <b>3.1 DER THERAPEUTISCHE EFFEKT AUF DER INHALTSEBENE</b>                               | <b>17</b> |
| 3.1.1 GEFAHR UND CHANCE DURCH ROLLENARBEIT  | 17        |
| 3.1.2 GEFAHR UND CHANCE DURCH BIOGRAPHISCHES ARBEITEN                                   | 20        |
| <b>3.2 DER THERAPEUTISCHE EFFEKT DER KÖRPEREBENE</b>                                    | <b>21</b> |
| <b><u>4. SCHUTZMAßNAHMEN/TIPPS FÜR DEN THEATERPÄDAGOGEN</u></b>                         | <b>23</b> |
| <b>4.1 ATMOSPHERE</b>   | <b>23</b> |
| <b>4.2 UNTERSCHIEDUNG ZWISCHEN PRIVAT UND PERSÖNLICH</b>                                | <b>23</b> |
| <b>4.3 DISTANZ ZUR ROLLE</b>  | <b>24</b> |
| <b>4.4 KENNTNIS ÜBER SCHAUSPIELMETHODEN UND PSYCHOTECHNIKEN</b>                         | <b>24</b> |
| <b>4.5 AUSWAHL VON INHALTEN</b>   | <b>26</b> |
| <b>4.6 KENNTNIS DER TEILNEHMER/ GRUPPE</b>  | <b>27</b> |
| <b><u>5. DIE HALTUNG/VERANTWORTUNG DES SPIELLEITERS</u></b>                             | <b>28</b> |
| <b><u>FAZIT</u></b>   | <b>32</b> |
| <b><u>SCHLUSSWORTE</u></b>  | <b>33</b> |
| <b><u>LITERATURVERZEICHNIS</u></b>  | <b>34</b> |

## Einleitung

Die meisten Theaterbegeisterten wissen, dass das Theaterspiel fast unweigerlich seine Spuren in Herz und Seele hinterlässt. Oft hört man, oder man erlebt selbst, dass es während des Probens und Spielens zu intensiven emotionalen Ausbrüchen kommen kann. Tiefsitzende Emotionen oder Erfahrungen finden durch das Spiel ihren Weg an die Oberfläche, so als hätte das Theaterspiel Knöpfe und Schalter zum Unbewussten, die nur betätigt werden müssen.

Theater kann viel. Theater kann sogar heilen.

Doch gerade dieses Wissen um die Wirkung des Theaters erzeugt so manche Schweißperle auf den Stirnen der Theaterpädagogen<sup>1</sup>. Emotionale Ausbrüche wie auch eine therapeutische Wirkung sind gut, doch kann die Wirkung „zu weit“ gehen?

Wir kennen alle das berühmte Beispiel des Hollywood-Schauspieler Heath Ledger, der sich in seine Figur des verstörenden Gegenspielers von Batman so einfühlte, dass er an Paranoia und Schlaflosigkeit litt und schlussendlich ein Medikamentencocktail sein Leben beendete.

Kann Theaterspiel auch verstören, ja sogar psychische Störungen auslösen?

Seit ich mich mit Theater beschäftige, kreist dieses Thema in meinem Kopf. Als Tochter einer Therapeutin und als beste Freundin einer Psychologin weiß ich um die sensiblen Vernetzungen zwischen Worten und Handlungen, sowie dem eigenen Selbst und dem Anderen.

Meine erste theaterpädagogische Erfahrung vor 5 Jahren bestand in dem Versuch mit zwei Psychotherapeuten aggressionsbereiten Mädchen durch die aktive Beschäftigung mit Theater zu helfen. Eine prägende Erfahrung, die ich in meiner Diplomarbeit (Theaterwissenschaft) verarbeitete. Ein Praktikum in der Theatertherapie, sowie verzweifelte Anrufe von Freunden und Schauspielschülern, die mich um Rat fragten, wie sie es schaffen sollten während ihres Studiums nicht Identität und Verstand zu verlieren, machte mir die enge Verbindung zwischen Theater und der Psyche des Menschen klar.

---

<sup>1</sup> Status- und Funktionsbezeichnungen für Personen in dieser Arbeit gelten (sofern nicht eine bestimmte Form explizit gekennzeichnet ist) unabhängig von ihrem grammatischen Geschlecht für weibliche und männliche Personen gleichermaßen.

Meine Arbeit widmet sich genau diesem Thema. Gibt es Risiken und Gefahren in der theaterpädagogischen Arbeit? Wo liegt meine Verantwortung als Theaterpädagoge? Wie weit kann ich den therapeutischen Effekt nutzen, es aber nicht übertreiben?

Kann ich überhaupt unbewusst bei der Psyche des Spielers etwas auslösen? Worauf muss ich achten?

### **Aufbau der Arbeit**

In meiner Arbeit möchte ich mich zuerst der berühmten heilenden Wirkung, dem therapeutischen Effekt widmen. Zum besseren Verständnis versuche ich eine Abgrenzung zur Theatertherapie und anderen Therapieformen zu finden. Im Anschluss werde ich mich den Faktoren widmen, die den therapeutischen Effekt als „Nebenwirkung“ besonders bedienen. Dabei konzentriere ich mich auf theaterspezifische Faktoren wie Rolle, Körper und Auseinandersetzung mit sich selbst. Drei Faktoren die das Theaterspiel in seiner Wirkung auch so besonders machen. Theaterunspezifische Faktoren wie Gruppendynamik, etc. werde ich hier außer Acht lassen.

Diese Arbeit soll genau diese Fragen beantworten, wie ich als Theaterpädagoge verantwortungsbewusst mit der Wirkung des Theaters umgehen kann.

Meine praktischen Erfahrungen der letzten Jahre sollen dabei helfen, die bloße Theorie in die Praxis zu übersetzen. Zur besseren Übersicht werde ich diese *kursiv* setzen.

### **Zur Gruppe**

Bei meiner Auseinandersetzung mit dem Thema gehe ich in der theaterpädagogischen Arbeit von einer gesunden, stabilen Gruppe aus. Bei Zielgruppen mit besonderen Bedürfnissen (in der Psychiatrie, Strafanstalt, Suchtzentren, etc.) existieren im Blick auf die Wirkung des Theaters nochmals andere Regeln. So brauche ich nicht zu betonen, dass zum Beispiel das Ausagieren von Gewaltszenen auf der Bühne für eine Gruppe von Mädchen, die Gewalt erlebt haben eine andere Wirkung hätte, als auf eine „normale“ Schulklasse. Dass die Begriffe „normal“ bzw. „gesund“ relativ sind und doch eigentlich jeder Mensch „Normalneurotiker“ ist, versteht sich von selbst.

# 1.Heilende Wirkung des Theaters

Die Idee, dass Theater eine Wirkung zeigt, sich positiv auf Menschen auswirkt, ja sogar heilend sein kann ist nicht neu. Schon Aristoteles beschrieb die kathartische Wirkung des antiken Theaters, wobei er seinen Fokus auf die Zuschauer richtete.

In der Geschichte des Theaters wurde eine Wirkung durch Theater immer (ausgenommen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das Bühnengeschehen und seine Bedeutung im Mittelpunkt stand) vorausgesetzt und kaum hinterfragt, **wie** es dazu kommen könnte.<sup>2</sup>

Geht man nur in der europäischen Theatergeschichte auf die Suche, erkennt man schnell, dass der Gedanke, Theater besitze die Macht Menschen zu verändern, weil eine Verbindung zwischen Theater und den unmittelbaren Gefühlen eines Menschen besteht, schon lange existiert:

Im klassischen griechischen Theater zur Zeit der Antike, wo das Theater durch die gemeinschaftliche Totalität und den offenen performativen Charakter eine notwendige therapeutische Veranstaltung darstellte. Während des Theateroktobers in den 20er Jahren, als sich das Theater der Gesellschaft auf die Möglichkeit zurück besann selbstbestimmt zu handeln und somit der Begriff des „healing theatre“ entstand.

Auch das venezianische Volkstheater des 17. Jahrhunderts, die Commedia dell 'Arte, sowie die Pariser Theatergattung Vaudeville, versuchten mit ihrem provokativen Theater den Bürgern einen Spiegel vorzuhalten und ihrem Publikum, das durch das Wissen um seine vorherbestimmte Vergänglichkeit geprägt war, ein Lachen zu entlocken, was befreiende Wirkung haben sollte.

Die Rede Schillers über „ die Schaubühnen als moralische Anstalt“ im Jahr 1784, in der er ganz klar die Wirkung des Theaters zur Belehrung der Menschen einsetzen wollte.<sup>3</sup>

Zur Zeit des bürgerlichen Theaters waren es die Theoretiker Lessing, Diderot, Riccoboni, Mercier, Engel, Lichtenberg u.a. die sich der Wirkungstheorie widmeten und durch die Entwicklung neuer Dramaturgie und Schauspielkunst und genaueste Anweisungen eine Wirkung auf die Zuschauer erzielen wollten.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. Fischer- Lichte, „Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie“, S.24ff.

<sup>3</sup> Schlage, „Heilendes Theater. Restored Behaviour. Posturale Integration“, S.22

<sup>4</sup> Vgl. Fischer-Lichte, „Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie“, S.27.

Der Mensch macht im Theaterspiel Erfahrungen und durchläuft mehr oder weniger bewusst Lernprozesse. Doch wie weit kann dieser Prozess gehen? Kann dieser Lernprozess zur Heilung<sup>5</sup> eines Menschen führen? Hat das Theater heilende Wirkung?

Heute beantworten die Experten diese Frage weitgehend mit einem JA. Gandalf Lipinski, Dozent am Institut für Theatertherapie dazu:

Wenn wir also das Theater als jene Gemeinschaftskunst begreifen, die im schamanischen Ritual ihren Ursprung hatte und später in der griechischen Tragödie ihren Höhepunkt als soziotherapeutisches Medium feierte, dann können wir ahnen, dass ihm eine ureigene Motivation zur Heilung innewohnt, die weit über die pädagogische und therapeutische Praxis hinausgeht.<sup>6</sup>

## 1.1 Katharsis

In Zusammenhang mit Theater und seinem therapeutischen Nebeneffekt wird auch immer wieder von Katharsis gesprochen. Erstmals erwähnte Aristoteles, jedoch nur in Bezug auf das Publikum, eine kathartische Wirkung durch Theater, da es zu einem „Hervorbringen, Ausagieren, Abklingen und Reinigen von erschütternden Affekten wie Furcht und Kummer“ am Theater kommen kann. Dieser künstlerisch vermittelte Ausdruck von Gefühlen kann also Erleichterung, Katharsis verschaffen.

Jürgen Weintz überträgt diese Katharsis auch auf den Spieler der auf spielerisch-symbolhafte Weise in eine Person „schlüpfen“ kann, die er bewundert oder auch hasst und kann dadurch den „Subtext, das unter den Worten liegende Unsagbare, Verdrängte oder Verbotene an Empfindungen, Obsessionen und Beziehungen zutage“ bringen.<sup>7</sup>

Diese psychische und seelische Reinigung kann also als eine Art „Vorhut“ des therapeutischen Effekts, der Heilung gesehen werden.

## 1.2 Der therapeutische Effekt

Ganz egal ob man der jüngeren These Glauben schenkt, dass sich das Theater aus dem Spiel entwickelt hat oder der älteren Thesen, Theater hätte seinen Ursprung im Ritual mehr Glauben schenkt, allen gemein ist der Glaube an den therapeutischen Effekt<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Wobei dieser Begriff durch den sich stetig wandelnden Gesundheitsbegriff nicht klar definiert ist

<sup>6</sup> Lipinski, „Das Theater als heilende Gemeinschaftskunst. Schauspielkunst, Theater und Gesellschaft“, S.32.

<sup>7</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.158.

<sup>8</sup> Vgl. Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.298.

Schon berühmte Vertreter wie der Erfinder des Psychodramas, Jacob L. Moreno, betonten, dass es beim Arbeiten mit Theater einen therapeutischen Effekt gibt. Auch Kinderarzt und Psychoanalytiker D.W. Winnicott ging von einem therapeutischen Charakter des Spiels (und somit auch des Theaters) aus.<sup>9</sup>

Trotzdem viel darüber gesprochen wurde und wird, bleibt der Begriff des „therapeutischen Effekts“ verwirrend. Es gibt keine klare Definition und Abgrenzung des Begriffs sondern steht grob gesagt für heilende oder befreiende Wirkung.

### 1.2.1 Wodurch entsteht der therapeutische Effekt in der Theaterpädagogik?

Weintz meint, dass gerade durch den **Subjektbezug** oder Selbstbezug des Spiels ein therapeutischer Effekt erzielt wird, da der Spielende sich seine eigene Welt erschafft, in der ungestillte Bedürfnisse und Probleme des sozialen Alltags nachgespielt und so gemeistert werden können.<sup>10</sup> Abgesehen von der Möglichkeit eines Probierräumraums, in dem geschützt fiktionale Handlungsmuster durchgespielt werden können, glaubt Weintz ebenso in der **Symbolik** des Theaters die therapeutische Kraft zu finden:

Es steht zu vermuten, dass dieser direkte Zugang des Theaters qua sinnlich-präsentativer Symbolik zum Innengrund der Affekte und die Möglichkeit, das Mitzuteilende zugleich symbolisch zu erhöhen/zu objektivieren, nicht nur für die Zuschauer, sondern vor allem auch für die *Spieler* eine *quasi-therapeutische* Funktion haben könnte. Im Gegensatz zur abstrahierenden Rationalität, die sich der begrifflich nicht fassbaren, unsagbaren Emotion versperrt, *kann* wortlose Symbolbildung verdrängte menschliche Untiefen sichtbar -oder spürbar machen und der Reintegration zuführen.<sup>11</sup>

Ein wichtiger Punkt ist auch die Tatsache der **Identifikation**, die aus Sicht der Psychoanalytiker nicht hoch genug eingeschätzt werden kann und sehr zur Steigerung des Selbstwertgefühls beiträgt. Im Theaterspiel kann die Identifikation mit Anderen erprobt und ausgelebt werden, und „die Assimilation von Eigenschaften oder Verhaltensweisen anderer, dazu dienen, das menschliche ‚Ich‘ bzw. das ‚Über-Ich‘ auszudifferenzieren“.<sup>12</sup>

In der Theaterpädagogik sieht Weintz als bedeutendstes Kriterium für die Erreichung eines therapeutischen Effekts das Vermeiden von klischeehafter Reproduktion fremder

---

<sup>9</sup> Vgl. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, S.49,52.

<sup>10</sup> Vgl. Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.250.

<sup>11</sup> Ebd., S.157.

<sup>12</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.157.

Stoffe und Rollen, sondern eine Auseinandersetzung mit dem Gegenüber „auf der Basis des subjektiven Rollen und Erfahrungsspektrums“.<sup>13</sup>

Zusammengefasst führt Weintz als Hauptkriterien des therapeutischen Effekts den Subjektbezug, Symbolik und Identifikation an.

Die Theatertherapeutinnen Sandra Anklam und Verena Meyer haben sich ebenfalls mit diesem Thema beschäftigt und bestätigen Jürgen Weintz These in ihrer Auflistung der heilenden Aspekte von Theater:

1. Es zeigt menschliche Grundkonstellationen und stellt existentielle Fragen nach Leben und Tod, Schuld und Sühne, Liebe und Hoffnung. (= Identifikation)
2. Es findet Bilder, Ausdruck für diese Themen und spielt damit auch mit dem Entsetzlichen und Unvorstellbaren. (= Symbolik)
3. Die künstlerische Inszenierung und Gestaltung verlangt, schmerzhaften Erfahrungen eine neue Form zu geben, sie zu verwandeln und in Spiel umzusetzen, als Gegenbild zur Erstarrung und dem Einfrieren des Lebens. (= Subjektbezug)

Anklam und Meyer führen als einen weiteren heilenden Aspekt des Theater die Gemeinschaftskunst an. Denn Theater richtet sich auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft aus und wirkt so sozial integrierend.<sup>14</sup>

## **2. Theater und Therapie- der bewusste Einsatz des therapeutischen Effekts**

Der Zusammenhang von Theater und Therapie wurzelt, der alten These<sup>15</sup> nach im Ritual. Von den künstlerischen Urformen der Jungsteinzeit bis zum frühen griechischen Theater, soll Schauspiel, Tanz, Malerei und Gesang bereits mit magisch- kultischem Ritual in Zusammenhang gestanden haben und für die Beteiligten eine kathartische Wirkung erzielt haben.

Wie bereits festgestellt sind die Grenzen zwischen Theater und Therapie fließend und eine nüchterne Kategorisierung scheint schwierig. Verschiedenste Therapieansätze bedienen sich aus gutem Grund am „Zusatzverfahren Theater“ und viele bewusste Verbindungen, die den therapeutischen Effekt „funktionalisieren“ sind entstanden.

---

<sup>13</sup> Ebd., S.300.

<sup>14</sup> Anklam, Meyer, *Life on stage*, S.6.

<sup>15</sup> Siehe die Erklärung der alten und neuen These S.6.

So steht man heute vor einem Sammelsurium an Verfahren, die zwischen Therapie und Theater angesiedelt sind und deren Verbindungs- und Trennlinien oft schwer ersichtlich sind. Obwohl sich die Therapie schwer aus dem Kontext der „Krankheit“<sup>16</sup> und des Medizinischen herauslösen lässt, werden viele der Verfahren als „para-therapeutisch“ betrachtet und diese Verfahren aus medizinisch-therapeutischer Sicht oft nicht als spezifisch klinisch angesehen.<sup>17</sup>

Schon Jakob L. Moreno, Gründer des Psychodramas, erkannte zwischen Theater und Therapie immer schon eine enge Verknüpfung:

Es wird ein Theater geben, das reine Therapie ist und dann wird es ein Theater geben, das frei ist von therapeutischen Zielen und weiter wird es viele Zwischenglieder geben.<sup>18</sup>

Moreno schien seiner Zeit voraus und ahnte die verschiedenen Formen, Arten und Abzweigungen von Theater und Therapie unserer Zeit bereits in den späten 60er Jahren voraus. Für ihn hatte das Prinzip des Stegreifspiels eine besonders heilende Komponente. „Das Leben ist die Einatmung, Stegreif Ausatmung der Seele.“<sup>19</sup> Er meint, im Stegreif könnten innere Konflikte ausagiert und gelöst werden, bewusste sowie unbewusste Impulse und Regungen zum Vorschein kommen und durch das Wachrufen von emotionalen Zuständen bei Spieler und Publikum intrapsychische Phänomene hervorgerufen werden.

Auch Theatermacher Augusto Boal wurde mit der Zeit auf die therapeutischen und heilenden Funktionen seiner Methoden aufmerksam und erkannte die „Zwischenglieder“ der Überschneidung von Theater und Therapie.<sup>20</sup> In den 90er Jahren definierte Boal erstmals therapeutische Ziele die er

in der Dynamik des Sehens und Gesehenwerdens, der Selbst- und Fremdwahrnehmung, in dem Wunsch nach Veränderung und der Umsetzung in der Alltagsrealität<sup>21</sup>

sieht.

---

<sup>16</sup> Vgl. Bidlo, „Theater und Therapie“, S.35.

<sup>17</sup> Vgl. Klosterkötter- Prisor, „Versuch eines Resümees mit 'offenen Antworten'“, S.185

<sup>18</sup> Moreno, J.L., *Das Stegreiftheater*. Beacon N.Y. 1970. zit.nach Feldhändler, „Augusto Boal und Jakob Levy Moreno: Theater und Therapie“ S.303.

<sup>19</sup> Moreno, J.L., *Das Stegreiftheater*. Beacon N.Y. 1970, S.71. zit.nach Feldhändler, „Augusto Boal und Jakob Levy Moreno: Theater und Therapie“ S.304.

<sup>20</sup> Vgl. Feldhändler, „Augusto Boal und Jakob Levy Moreno: Theater und Therapie“ S.304.

<sup>21</sup> Feldhändler, „Augusto Boal und Jakob Levy Moreno: Theater und Therapie“ S.304.

Theatertherapeuten heute sehen den Zusammenhang von Theater und Therapie als etwas Ureigenes:

Theatertherapeut Gandalf Lipinski tritt sogar für einen ganzheitlichen Ansatz und Einsatz des Mediums Theater ein. Die Separierung von Theater, Schulmedizin und Psychologie ist eine künstliche Trennung und etwas für unser Zeitalter sehr Typisches. Die organische Heilkraft des Theater ist zu stark unter schulmedizinischer Kontrolle und setzt seinen Fokus nur auf die linke, analytische Gehirnhälfte.

Die tatsächlich heilende Wirkung des Theaters beruht eher auf der Kompetenz der rechten, d.h. der ganzheitlichen, bildhaften und tätigen Erkenntnis. Die befreiende Wirkung basiert auf dem Kunstaspekt des Theaters, d.h. auf der schöpferischen Tätigkeit. Und im Fall des Theaters ist das schöpferische Material nicht in erster Linie optischer oder akustischer Art, sondern das ganze leiblich, emotionale und geistige System Mensch.<sup>22</sup>

Lipinski sieht die heilende Kraft des Theaters im existentiellen Ringen um Fragen der Gestaltung und im Prozess des Spiels, weniger in der verbalen Aufbereitung dieser Prozesse. Er versteht wirkliche Kunst als Heilungsvorgang, nicht nur für das Individuum, auch für die Gemeinschaft und die Welt, wobei er aber nicht behaupten will, dass fundierte Therapie weniger effektive Wirkung zeigt als die heilende Kraft des Theaters.<sup>23</sup>

Lipinski äußert sich auch strikt für eine Zusammenführung der Begriffe Theater und Therapie, weil „künstlerisch und medizinisch orientierte Heilungsarbeit als quasi zwei Seiten ein und derselben Medaille wieder zusammenfinden können.“<sup>24</sup> Die traumatische Trennung von Kunst und Wissenschaft, die durch die geschichtliche Entwicklung hindurch stattfand, kann gerade von der Theatertherapie wieder aufgehoben werden.

Lipinski hofft sogar auf eine Vermischung der Bereiche Theater, Pädagogik und Therapie, weil allen Einzelbereichen sonst die Relevanz fehlen würde:

Wo Theater nur Theater bleibt, wird es zum Surrogat für ein Leben in vitaler Wahrhaftigkeit. Wo Pädagogik nur Pädagogik bleibt, wird sie zum Surrogat für einen authentischen Willen und vollen Kontakt zwischen Menschen. Wo Therapie nur Therapie bleibt, wird sie zum Surrogat für fehlende Gemeinschaft.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Lipinski, "Das Theater als heilende Gemeinschaftskunst. Schauspielkunst, Theater und Gesellschaft" S.31.

<sup>23</sup> Vgl. Lipinski, "Das Theater als heilende Gemeinschaftskunst. Schauspielkunst, Theater und Gesellschaft" S.31.

<sup>24</sup> Lipinski, "Das Theater als heilende Gemeinschaftskunst. Schauspielkunst, Theater und Gesellschaft" S.32.

<sup>25</sup> Lipinski, "Das Theater als heilende Gemeinschaftskunst. Schauspielkunst, Theater und Gesellschaft" S.32.

## 2.1 Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Theaterpädagogik und Therapie

So schwer die Grenzen von Theater und Therapie also auszumachen sind, es gibt einige wenige Stichpunkte an denen man sich orientieren kann:

### 2.1.1 Unterschied :Ziele, Rahmen

Um die Unterschiede festzustellen, ist ein näherer Blick auf die Definition von Therapie notwendig. Dem Lexikon zufolge wird unter Therapie die „Gesamtheit der Maßnahmen zur Behandlung einer Krankheit mit dem Ziel der Wiederherstellung der Gesundheit, der Linderung der Krankheitsbeschwerden und der Verhinderung von Rückfällen,“<sup>26</sup> verstanden.

Therapie versteht sich auch mehr als Maßnahmenkatalog um pathologische Zustände oder Krankheiten zu betreuen, also eine „Wiederherstellung der entsprechenden psychischen oder körperlichen Funktionen“ zu ermöglichen.<sup>27</sup> Dies geschieht in der Psychotherapie indem die sogenannten Selbstheilungskräfte aktiviert werden. Selbstexploration und somit Selbsterkenntnis führen zur erfolgreichen Bearbeitung psychischer Probleme.<sup>28</sup> „Der Therapie geht also das Pathologische, die wesentliche Abweichung von der Norm, voraus.“<sup>29</sup> Dem voran steht auch eine Diagnose, um ein abweichendes Verhalten überhaupt festzustellen. Dies markiert also schon den größten Unterschied.<sup>30</sup> Therapie hat als festgesetztes Ziel die Heilung einer klar definierten Krankheit.

Theaterpädagogik intendiert zwar Bildungsprozesse, die sich auf die eigene Persönlichkeit beziehen können und es so zu einer Aufarbeitung eigener biographischer Aspekte oder Probleme kommen kann, Therapiearbeit ist es aber trotzdem nicht. Noch am ehesten kann Theaterarbeit einen Beitrag zur Klärung kollektiver, gesellschaftlich-kulturell bedingter Krankheiten führen.<sup>31</sup> Der größte Unterschied liegt im Rahmen:

Erst wenn diese [Menschen] eingebunden sind im Rahmen einer Arbeit gegen ein zuvor diagnostiziertes deviantes, pathologisches, also abweichendes Verhalten, wird diese Arbeit am Menschen zu einer Therapie.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Brockhaus Enzyklopädie, Bd.22, S.87.

<sup>27</sup> Bidlo, „Theater und Therapie“, S.34.

<sup>28</sup> Vgl. Matzat, „Psychotherapie“, S.748.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Vgl. Bidlo, „Theater und Therapie“, S.34.

<sup>31</sup> Vgl. Holzapfel, „Berührungspunkte zwischen Kulturarbeit und Therapie“, S.21.

<sup>32</sup> Bidlo, „Theater und Therapie“, S.34.

Holzapfel spricht aber davon, dass es auch in kulturpädagogischen Projekten zu kollektiven Heilungsprozessen kommen kann, während die Therapie nur auf die individuellen Heilungsprozesse konzentriert ist.

Andersartig ist, aufgrund der Zielsetzung, auch der Probenaufbau bzw. -ablauf.

### 2.1.2 Unterschied: Haltung des Spielleiters

Unterschiede erlebt man eher in der Haltung des Spielleiters, für den die Methoden des Theaters gezielt „Mittel zum Zweck“ sind.

Gleichzeitig richtet der Theaterpädagoge unter Einbeziehung und Mitgestaltung der persönlichen Fähigkeiten der Spieler sein Hauptaugenmerk auf das ästhetische Produkt am Ende des Projekts. Die Aufgabe des Theaterpädagogen ist es, durch Vermittlung von Handwerk seine Teilnehmer auf eine künstlerische Ebene zu führen, während der Theatertherapeut den Schwerpunkt auf die Innensicht setzt:

Die Therapeutin beobachtet, nimmt wahr und fördert, was in der TN bzw. in der Gruppe passiert, geht in Resonanz und lenkt den Fokus, im Rahmen des Systems, auf die Interaktion sowohl zwischen den TN, als auch zwischen unterschiedlichen Ebenen innerhalb einer TN in Bezug zur Rolle.<sup>33</sup>

Mehr zur Haltung des Theaterpädagogen ist in Kapitel 5. zu lesen.

### 2.1.3 Gemeinsamkeit: Kollektive Heilungsprozesse & kathartische Prozesse

Wie im Kapitel „Unterschiede: Ziel und Rahmen“ schon angemerkt wurde, kann man als Gemeinsamkeit von Theaterpädagogik und Therapie die kollektiven Heilungsprozesse sehen. Durch den Gemeinschaftsprozess, der kollektiven Auseinandersetzung mit Welt kann es in der Kulturarbeit zu Heilungsprozessen kommen, genauso wie es in Gruppentherapien zu Ergebnissen und Erkenntnissen kommen kann.<sup>34</sup>

Wir denken, dass aber dramatische Therapieformen sich in der Regel auf die Klärung und Überwindung von individuell-seelischen Krankheiten konzentrieren, während Theaterarbeit als Form politisch-kultureller Erwachsenenbildung einen Beitrag zur Klärung und Überwindung kollektiver, gesellschaftlich-kulturell bedingter Krankheiten beisteuern kann.<sup>35</sup>

Der kathartische Prozess als Vorstufe zur Heilung kann in Therapie und Theaterarbeit auftreten und eine bedeutende Rolle spielen. Dabei darf dieser Prozess nicht als Zufallsprodukt oder Unfall gesehen werden. Man unterscheidet zwei Komponenten:

---

<sup>33</sup> Anklam, Meyer, *Life on stage*, S.18.

<sup>34</sup> Klosterkötter- Prisor, „Theaterpädagogik im Spannungsfeld von Theater und Therapie“, S.187.

<sup>35</sup> Holzapfel, „Berührungspunkte zwischen Kulturarbeit und Therapie“, S.21.

Einen kognitiv- emotionalen Aspekt (Bewusstseinsinhalte während des Wiedererlebens der Ereignisse) und einen somatisch- emotionalen Aspekt (Weinen, Schluchzen, Zittern, Schwitzen, befreiendes Lachen).<sup>36</sup>

#### 2.1.4 Gemeinsamkeit: Methodenpool

Die größte Gemeinsamkeit von Theaterpädagogik und Theatertherapie liegt im gemeinsamen Methodenpool. So können theaterpädagogische Methoden durchaus Platz in einem therapeutischen Setting finden. Gemeinsam haben sie fast gleiche Phasenverläufe während der Therapie- oder Theaterarbeit, sowie ein gemeinsames entscheidendes Medium: das Agieren im Spiel.<sup>37</sup> Außerdem spricht Klosterkötter- Prisor von einem sinnlichen Erlebnis, bei dem sich ihrer Meinung nach Theater und Therapie am stärksten überschneiden:

Sinnliche Raumerfahrung, das Entdecken der eigenen Schwächen und Freuden beim Clownspielen, das intensive Wahrnehmen der Formen und Linien des eigenen Gesichtes beim Schminken und Maskenbauen, das Erstaunen vor der Kraft der eigenen Stimme[...].<sup>38</sup>

Durch diese sinnlichen Tätigkeiten würden sich „Spielräume eröffnen“, nicht nur äußerlich wahrnehmbare, sondern eben auch innere Räume des Menschen.<sup>39</sup>

Weil es methodisch kaum Unterschiede gibt, ist es nicht verwunderlich dass auch die Arbeitsschritte sehr ähnlich sind. So ist folgender Arbeitsprozess in beiden Bereichen gleich:<sup>40</sup>

1. Vorplanung
2. Basisarbeit (vorproben, kennen-, vertrauen lernen, improvisieren, Handwerk etc.)
3. Rolle und Szene (szenische Arbeit, Arbeitsproben)
4. Festlegen, Wiederholen ( Dramaturgie, Montage, Textbuch)
5. Endproben, Aufführung und Abschluss

#### 2.1.5 Gemeinsamkeit: Gruppe

Obwohl in der Therapie der Fokus auf dem Einzelnen liegt, ist eine große Gemeinsamkeit von Theater und Therapie der Begriff der Gemeinschaft und der Gruppe. Dadurch, dass jeder in ein Beziehungsnetz eingeflochten ist, das auf einen einwirkt, muss auch der Klient immer in seinem sozialen Kontext eingebettet, betrachtet werden. In einer Therapie muss der soziale Kontext und dadurch entstehende Rollen und Rollenerwartungen mitgedacht

---

<sup>36</sup> Holzapfel, „Berührungspunkte zwischen Kulturarbeit und Therapie“, S.29.

<sup>37</sup> Vgl. Holzapfel, „ „Berührungspunkte zwischen Kulturarbeit und Therapie“, S.21.

<sup>38</sup> Klosterkötter- Prisor, „Theaterpädagogik im Spannungsfeld von Theater und Therapie“, S. 67.

<sup>39</sup> Vgl. Klosterkötter- Prisor, „Theaterpädagogik im Spannungsfeld von Theater und Therapie“, S.67.

<sup>40</sup> Anklam, Meyer, *Life on stage*, S.38.

werden.<sup>41</sup> Auch in der Theaterarbeit ist die Gruppe von großer Bedeutung und wie schon in den Kapiteln davor angemerkt wurde, können gerade durch die Gruppe kollektive Heilungsprozesse stattfinden.

### 2.1.6 Gemeinsamkeit: Themen

Natürlich überschneiden sich die Themen, denn Theater beschäftigt sich mit Leben und darin per se existentielle Fragen.

Die Wahl des Themas in einem theaterpädagogischen Projekt erfolgt jedoch freier und kann auch nach ästhetischen Gesichtspunkten gewählt werden. Die Themen für eine theatertherapeutische Gruppe werden in enger Anbindung zur Zielgruppe gewählt.<sup>42</sup>

## **2.2 Verbindungen von Theater und Therapie**

An einer kurzen Skizzierung einiger Verbindungen von Theater und Therapie können die gemeinsamen Ansätze am besten verdeutlicht werden.

### Theatertherapie

Der Begriff Theatertherapie wird gern als Überbegriff für alle möglichen Mischverhältnisse von Theater und Therapie verwendet und als ein Teil der Psychotherapie verstanden.<sup>43</sup> So spielt in der Therapie, genau wie in der Psychotherapie, die verbale und nonverbale Kommunikation zwischen Therapeut und Patient eine zentrale Rolle. Kommunikation als auch (körperliche) Ausdrucksfähigkeit bilden die Arbeitsmethode der Theatertherapie.<sup>44</sup>

Die Theatertherapie schlägt eine Brücke zwischen den ursprünglichen Heilfunktionen des Theaters und den Verfahren der modernen Psychotherapie. Vom Theater nimmt sie das Konzept des Spieles und Experimentierens mit verschiedenen Aspekten der eigenen Persönlichkeit innerhalb des geschützten Rahmens der Theaterrealität.<sup>45</sup>

Die Theatertherapie sieht genauso in der Rollenarbeit das größte Potenzial der Heilung:

Im Schutz von Rollen und innerhalb der damit initiierten ästhetischen Distanz können Gefühle und Themen ausgedrückt, alternative Handlungen erprobt und Risiken eingegangen werden.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. Bidlo, "Theater und Therapie", S.39f.

<sup>42</sup> Anklam, Meyer, *Life on stage*, S.12.

<sup>43</sup> Vgl. Ptok, "Theatertherapie", S.326.

<sup>44</sup> Vgl. Bidlo, "Theater und Therapie", S.36.

<sup>45</sup> Anklam, Meyer, *Life on stage*, S.25.

<sup>46</sup> Anklam, Meyer, *Life on stage*, S.26.

## Dramatherapie

Die Dramatherapie ist ein Verfahren, dass in den letzten 40- 50 Jahren in England und den USA u.a. von Sue Jennings aus England und Robert Landy aus New York konzipiert wurde. Die Dramatherapie ist für Jennings eine Kunstform, die nicht zu den psychotherapeutischen Disziplinen zählt, sondern „auf dem Wissen und Anwenden von Theater und rituellen Prozessen“ basiert.<sup>47</sup>

Der dramatherapeutische Prozess versucht auf die drei Phasen der menschlichen Entwicklung (Verkörperung, Projektion und Rolle), aufzubauen und will durch die Kombination von ästhetischer Distanz und Nähe in einer Rolle heilen, indem er auf die menschliche Fähigkeit „etwas zu kreieren, was nicht oder noch nicht „da“, real ist“ setzt.<sup>48</sup> Dramatherapie arbeitet mit den gesunden Aspekten des Menschen und versucht durch das Spielen von Geschichten „die gesamte Palette menschlicher Leidenschaften und Dramen“ darstellbar und damit handhabbar zu machen.<sup>49</sup>

Auf der Homepage des Instituts für Theatertherapie wird als einziger Unterschied zwischen der Theater- und der Dramatherapie genannt, dass Dramatherapie prozessorientierte Arbeit verwendet und bei der Theatertherapie die Aufführung als ein integraler Bestandteil des Prozesses gesehen wird.<sup>50</sup>

## Psychodrama

Jacob Levy Moreno, ein österreichischer Arzt, Psychiater und Soziologe gilt als der Gründervater des Psychodramas.

Durch die Beschäftigung mit dem Stegreiftheater erkannte er die enge Verbindung zwischen Theater und Therapie und ihren vielen Abstufungsformen<sup>51</sup>. Er erkannte die heilende Funktion darin, dass sich im Prozess des Stegreifspielens angestaute Konflikte entladen können.

Bewusste sowie unbewusste Impulse und Regungen kommen spontan zum Vorschein. Unbewusstes, unkontrolliertes Material schwebt frei in der spontanen Handlung mit. Stegreiftheater ist gleichzeitig Metatheater.<sup>52</sup>

Das Psychodrama wird nicht eindeutig der Therapie zugeschrieben, sondern gilt als therapeutisches Theater. Mithilfe der Soziometrie und der Gruppenpsychotherapie formte

---

<sup>47</sup> Vgl. Lutz, „Was wirkt?- Was heilt?“, S.54.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S.55.

<sup>49</sup> Vgl. Deutsche Gesellschaft für Theatertherapie, *Was ist Theater - und Dramatherapie?*.

<sup>50</sup> Vgl. ebd.

<sup>51</sup> Vgl. Moreno , J.L., *Das Stegreiftheater*. Beacon N.Y. 1970. zit.nach Feldhändler, „Augusto Boal und Jakob Levy Moreno“, S.303.

<sup>52</sup> Feldhändler, „Augusto Boal und Jakob Levy Moreno“, S.304.

Moreno schlussendlich sein Konzept.<sup>53</sup> Dadurch, dass Moreno dem Theater heilende Wirkung zusprach, entwickelte er eine Therapieform, die in Rivalität zu Freuds Psychoanalyse stand.<sup>54</sup>

Es kommt ohne Text und Autor aus, setzt auf die Gruppe (Ensemble), lebt von der Improvisation, braucht Spontaneität und will Authentizität statt ästhetischer Perfektion.<sup>55</sup>

Moreno sah in der Methode des Psychodramas die Chance die Wahrheit der Seele durch Handeln zu ergründen. Dadurch soll es auch zu einer befreienden „Katharsis“ bei den Spielern und Zuschauern kommen, die aber nicht erzwungen werden sollte.<sup>56</sup> Als Instrumente des Psychodramas werden die Bühne, die Protagonisten, der therapeutische Leiter, die „Hilfs-Ichs“ und das Publikum verstanden.<sup>57</sup> Obwohl es im Psychodrama verschiedene Ziele geben kann, gibt es vor allem eine Gemeinsamkeit:

Die Methoden des Psychodramas dienen vorwiegend dazu, Erleben zu aktivieren, sodass die Situation emotional und kognitiv verstanden wird, um auf diese Weise zu einer konstruktiven Veränderung zu ermutigen. Die Entfaltungsmöglichkeiten können in dem angebotenen Spielraum konkret erprobt werden.<sup>58</sup>

Im Psychodrama gibt es keine einfachen Handlungsrezepte die linear von einem Ist-Zustand zu einem Soll-Zustand führen, sondern es wird eine Sammlung komplexer und individueller Dynamiken gebraucht. So gibt es Methoden des Doppelns, Rollentausch, Rollenwechsel, Spiegeln oder den Monolog.<sup>59</sup>

### Soziodrama

Das Soziodrama gilt als eine dem Psychodrama anverwandte Form.<sup>60</sup> Im Gegensatz zum Psychodrama gilt dabei die Gruppe als das zu behandelnde Subjekt:

Soziodrama ist konzipiert als ‚eingreifende‘ Theaterpraxis und will Veränderungen in Gruppen- und Intergruppenbeziehungen herbeiführen. Das heißt, in der dramatischen Aktion sollen Gruppenbeziehungen aufgedeckt, Probleme verdeutlicht und Lösungen gesucht bzw. erarbeitet werden.<sup>61</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Wildt, „Psychodrama“, S.233.

<sup>54</sup> Vgl. Ottomeyer, „Das Psychodrama zwischen Psychoanalyse und kritischer Gesellschaftstheorie“, S.59.

<sup>55</sup> Wildt, „Psychodrama“, S.233.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S.234.

<sup>57</sup> Vgl. Haselbacher, „Die Instrumente des Psychodramas“, S.211.

<sup>58</sup> Lammers, „Allgemeine Techniken im Psychodrama“, S.222

<sup>59</sup> Vgl. Yablonski, *Psychodrama*, S.91.

<sup>60</sup> Vgl. Wildt, „Psychodrama“, S.233.

<sup>61</sup> Wildt, „Soziodrama“, S.276.

### 3. Risikofaktoren in der Theaterpädagogik

Wodurch, oder besser gesagt durch welche Methodik, kommt es nun zu einem therapeutischen Effekt? Gibt es theaterpädagogische Methoden, die einen besonders therapeutischen Effekt haben?

Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten. Es gibt in dem Fall keine klare Antwort, da die Wirkung einer Methode von sehr vielen Faktoren abhängig ist: Menschen, Umfeld, Zeitpunkt, etc. Keiner der Bereiche darf und soll nun kategorisch ausgeschlossen werden. Es gilt hierbei die Meinung, dass Vorsicht und Umsicht gefragt ist.

Die Auseinandersetzungen mit sich selbst und seinem Körper gelten als die zwei Grundpfeiler für theatrales Lernen in der theaterpädagogischen Arbeit. Diese zwei Ebenen lösen die theaterspezifische Wirkung aus und dort setzt auch der therapeutische Effekt an. Gerade auf diesen zwei Ebenen (ich nenne sie Inhaltsebene und Körperebene) besteht somit auch die „Gefahr“ des Theaterspiels und soll im folgenden nun näher beleuchtet werden.

#### 3.1 Der therapeutische Effekt auf der Inhaltsebene

Die Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Umwelt auf unterschiedlichste Art und Weise gilt als die große Stärke der Theaterpädagogik. Theaterpädagogische Arbeit unterscheidet sich vom professionellen Theater eben gerade durch die Einbeziehung der Teilnehmer und ihrer Umwelt.

Durch die Arbeit an einer fremden Rolle, aber auch an der eigenen Rolle und den Bezügen zu sich selbst kommt es zu einem theatralen Lernprozess.

##### 3.1.1 Gefahr und Chance durch Rollenarbeit

Jürgen Weintz sieht eine große Chance in der Auseinandersetzung mit einer Rolle, der sogenannten Rollenarbeit, die ein aktives Ausloten, Erproben und Ausleben von Identifikation mit Anderen ermöglicht. Diese These begründet er mit den Erfahrungen der Freudschen Psychoanalyse:

Die Bedeutung dieser spielerischen Identifikation auch für die Person des *Darstellers* kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, da -aus Sicht der Psychoanalyse- Identifizierungen, also die Assimilation von Eigenschaften oder Verhaltensweisen anderer, dazu dienen, das menschliche ‚Ich‘ bzw. das ‚Über-Ich‘ auszudifferenzieren.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.158

Diese Identifikation dient aus psychoanalytischer Sicht meist der Steigerung des Selbstwertgefühls.

Die Erfahrung durch die Arbeit an einer Rolle ist für Weintz wesentlich, soll aber in einem gewissen künstlerischen Rahmen bleiben und nicht nur zur Suche nach der eigenen Identität verwendet werden. Die therapeutische Wirkung durch Rollenarbeit sieht er in zwei Bereichen<sup>63</sup>:

1. Im Bereich der Wahrnehmung eigener Fixierungen und Blockaden, die sich in Körperbau, Haltung, Mimik, Gestik, Atmung, Gang, etc. zeigen können
2. Im Bereich der Emotionen, wo man sich in fremde Erfahrungen, Gefühle und Phantasien einlebt und die Arbeit damit auf einen selber rückwirkt

Rollenarbeit, die Erschaffung einer Figur und die Verwandlung in diese Figur ist ein hochkomplexer Vorgang, der dem Amateur, ja sogar dem Profischauspieler einiges abverlangt. Gerade da liegt aber für viele, und gerade für Amateurspieler, der Reiz: Die Erforschung, Ausforschung und Gestaltung einer noch fremden Existenz und die Aneignung fremder Gedanken und Gefühle. Gerade weil wohl die fremde Figur in eine besondere Nähe zum Schauspieler rückt, da er seinen eigenen Körper und Intellekt als Gestaltungsmittel, -material und Instrument einsetzt.

Die große Chance der Rollenarbeit besteht darin, sich“ über den Weg der Erfahrung der Differenz zwischen eigener und fremder Lebensrealität, mit sich selbst auseinander zu setzen“.<sup>64</sup>

Theaterpädagogische Rollenarbeit, also die Adaption von schauspielerischen Verfahren, bietet dem Spieler ganz andere ästhetisch- soziale Erfahrungen als das Rollenspiel, welches sich durch seinen improvisatorischen Charakter eher mit oberflächlichen Darstellungen von Klischees und Vorurteilen abgeben muss. Durch Rollenarbeit ist eine ganz andere Tiefe möglich. Denn taucht der Spieler in die Problematik einer Figur ein, sucht der Spieler an sich selbst latente Konflikte, um seine Rolle besser spielen zu können. Eine umfassende empathische Auseinandersetzung stellt eine bedeutsame Chance für den Spieler selbst dar. Rollenarbeit besteht darin, in die Biographie einer Figur einzutauchen. Die Komplexität einer Figur kann aufgefächert werden, innere und äußere Widersprüche eines Charakters ausgearbeitet werden, ja Weintz spricht sogar davon, den „Emotionen ‚Anti-emotionen‘, dem Verhalten ‚Anti-Verhalten‘ und dem gefundenen Grundtypus einen ‚Anti-Typus‘ zuzuordnen“.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S.301.

<sup>64</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.335.

<sup>65</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.335- 336.

Theaterpädagogik solle sich der Schauspieltechniken bedienen, um die Komplexität einer Rolle so richtig erfassen zu können. Also auch der Umgang mit den Nähe- und Distanztheorien und deren Methoden seien von Wichtigkeit.

W. Stankewitz hatte bereits in den 70er Jahren von den ganz besonderen psychosozialen Tiefenwirkungen gesprochen, die Rollenarbeit im Gegensatz zu anderen Spielverfahren und Methoden innehat und folgende soziale Kompetenzen fördert:

- Rollendistanz, wird gefördert durch die Erarbeitung einer Rollenbiographie
- Empathie, wird gestärkt durch die differenzierte Einfühlung in eine Figur
- Ambiguitätstoleranz, also flexibler Umgang mit mehrdeutigen Situationen und Widersprüchlichem

Stankewitz unterstrich also schon vor 20 Jahren die heute gebildete These von Jürgen Weintz, dass durch pädagogisch angeleitetes Rollenspiel „ die Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Theater-/Alltagsrollen qua Einfühlung, Verkörperung und Darstellung spezifischer psychosozialer Erfahrungen ermöglicht wird.“<sup>66</sup>

Auch C. Bernd sprach bereits 1988 in ihrer Arbeit über die quasi-therapeutische Funktion von Rollenarbeit, „da die sinnlich- präsentative Symbolik, im Verborgenen wirkende, affektive Antriebe auszuschließen vermag und damit einer weitergehenden Bearbeitung zur Verfügung stellt,“<sup>67</sup> und es identifikatorischer und konstruierender Techniken bedarf.

Sie betont, dass gerade auch in theaterpädagogischem Kontext eine Synthese von einfühlenden und transformierenden Verfahren, von leiblich- affektiver Auseinandersetzung und auch einer rational- analytischen Reflexion wichtig ist, um eine gesunde Balance des Spielers zu sichern.

Auch Ulrike Hentschel bestätigt die Möglichkeit der Identitätsbildung und die Ausbildung eines offenen und wandlungsfähigen Selbstbildes, obwohl ihr die reine Instrumentalisierung von theatralen Formen gehörig aufstößt.

Gerade diese Möglichkeit der intensiven Auseinandersetzung birgt seine Gefahr, da auch ungeliebte, ungelebte Anteile neu entdeckt, ausgelebt oder überprüft werden können:

Dabei muss die Spielleitung allerdings berücksichtigen, dass die Auseinandersetzung des Akteurs mit seinem inneren Widerpart, mit hinter der Fassade verborgenen Schattenseiten nur so weit gehen kann, wie dies der einzelne Spieler -auch im Hinblick auf Reaktionen, Projektionen und Aktualisierungen der Mitspieler- erträgt. Der Mut zu abweichendem, dekuvierendem Verhalten zieht gruppenspezifische Folgen in Form von Annäherung/ Sympathie oder Ablehnung/Antipathie nach sich. Damit die Brüche

---

<sup>66</sup> Vgl. Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 337.

<sup>67</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, 337

zwischen Realität und Fiktion nicht zu stark geraten, müssen von Spielleiterseite Impulse zur Distanzierung von der Figur und zu Reintegration geboten werden.<sup>68</sup>

Dabei spielt laut Weintz auch das Publikum eine große Rolle, denn die Auseinandersetzung mit einer fremden Figur wird meist vom Publikum oder den Mitspielern mit Ermutigung, Akzeptanz quittiert. Genauso kann es auch umgekehrt geschehen:

Ein zu hohes Maß an Authentizität (beispielsweise bei der Erarbeitung einer Negativrolle) kann möglicherweise dazu führen, dass das eigene Selbstbild zu stark ins Wanken gerät, und zwar nicht nur durch eigene Verunsicherung, sondern auch dadurch, dass die Gruppe mit Ablehnung, Kritik und Unverständnis reagiert.<sup>69</sup>

Wie man bereits merkt, führt die intensive, ernste Auseinandersetzung zu einer Demaskierung des Selbst, was Respekt und Toleranz der Mitspieler, wie auch Ablehnung und eine Gefahr der Ausstellung in sich birgt.<sup>70</sup>

### 3.1.2 Gefahr und Chance durch biographisches Arbeiten

Nicht nur den gesamten Ablauf und den meist sehr demokratischen Prozess der Entwicklung, sondern auch den inhaltlichen Bezug, das Einbringen persönlicher Geschichten und Erlebnisse, ja sogar die gesamte Inszenierung einer Gruppe, basierend auf biographischem Material, bezeichnet man als autobiographisches oder biographisches Theater.

Der Subjektbezug der Theaterpädagogik ist sein großer Gewinn und die Essenz solcher Arbeit, birgt aber auch Gefahr. Denn wo Menschen sich mit sich selbst beschäftigen, wo Menschen sich mit Themen der Vergangenheit oder Gegenwart auseinandersetzen, gibt es tiefgehende Emotionen, Narben oder noch offene Wunden.

So formuliert schon Claudia Gäbler den Einsatz von biographischem Material und seiner möglichen Wirkungsweise:

Das autobiographische Theater basiert mit dem Entdecken der eigenen Geschichten auf einer Form der Selbsterfahrung, bleibt aber- da es keine Form von Psychodrama ist- nicht bei einem Selbsterfahrungsprozess stehen. In einer nächsten Arbeitsphase des autobiographischen Theaters wird das Einzelerlebnis des Spielers aus dem Privaten über die Verbindung zu den anderen Geschichten und über eine künstlerische Form herausgelöst.<sup>71</sup>

Die Idee, dass biographisches Material ästhetisch verarbeitet wird, macht also den großen Unterschied zur rein therapeutischen Maßnahme.

---

<sup>68</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, 340

<sup>69</sup> ebenda

<sup>70</sup> Mehr dazu siehe Kapitel 4.4

<sup>71</sup> Gäbler, "Autobiographisches Theater", S.35.

### 3.2 Der therapeutische Effekt der Körperebene

Zu Anfang zwei Beispiele :

+*In der Theatergruppe für gewalttätige Mädchen. Wir stellen mit den Mädchen eine Kampfszene in Slowmotion dar. Nadja (Name geändert) wird von einer Kollegin während der Probe mit beiden Händen am Hals berührt. Wie vom Blitz getroffen beginnt Nadja um sich zu schlagen, agiert höchst aggressiv und rennt zur Tür hinaus.*

+*Schüler Edi (Name geändert) bekommt während eines Schulworkshops zum Thema „Wie präsentiere ich mich“ die Aufgabe vor den anderen von einem schweren, grässlichen Autounfall zu erzählen, während sein Körper jedoch Bewegung und Ausdruck der Freude zeigen soll. Er löst seine Aufgabe mit Bravour, nach dem nur ca. einminütigen Auftritt sieht man ihm seine Erschöpfung sichtlich an. Er schüttelt sich angewidert und zeigt körperlich großes Unbehagen. Seinem Feedback merkt man sofort an, wie schlimm und unangenehm diese doch nur kurze Erfahrung für ihn war.*

Diese zwei Beispiele aus meiner Praxis zeigen deutlich, welche enorme Wirkung der Körper und das körperliche Ausagieren haben kann. Einen Großteil seiner Wirkung zieht das Theaterspiel aus dem Akt der Verkörperung. Denn der größte Unterschied zu allen anderen nicht-performativen Kunstgattungen ist eben die Tatsache der Verkörperung und die Präsenz des Körpers.

Das erste Beispiel zeigt, wie schnell eine Erinnerung durch eine Bewegung und Berührung ausgelöst werden kann. Hier kommen wir auf das Phänomen „Körpergedächtnis“ zu sprechen. Elaine Scarry, bekannt durch ihr Buch *Der Körper im Schmerz*, bescheinigt dem Körper eine große Tragweite. Einmal im Körper abgespeicherte Erfahrungen können, noch mehr als das Bewusstsein, über eine außergewöhnliche Beharrungskraft verfügen:

Der Körper besitzt ein phänomenales Gedächtnis. Es ist unmöglich jemanden zu zwingen, die einmal erworbene Fähigkeit des Radfahrens zu vergessen, die Erinnerung an eine Melodie aus den Fingerspitzen zu tilgen“ oder „die politische Identität des Körpers zu verändern.<sup>72</sup>

Das zweite Beispiel zeigt, wie stark Körper und Geist zusammenspielen und welche Wirkung dies haben kann. Lange galt die Regel: Dein Äußeres ist ein Spiegel deines Inneren. Das, was du fühlst, zeigt sich in und an deinem Körper. Doch die Regel gilt auch anders: Dein Äußeres kann dein Inneres beeinflussen, davon sind vor allem Schauspieltheoretiker überzeugt.

---

<sup>72</sup> Scarry, *Der Körper im Schmerz*, S.165.

Die Richtung der Beeinflussung von Geist und Körper kann also durchaus wechseln:

Körperliche und geistige Formatierungen hängen danach eng zusammen; Haltungen und Weltsichten bedingen einander; Körper und Geist werden nicht als diskrete Einheiten betrachtet, sondern in ihren Wechselwirkungen.<sup>73</sup>

Knitsch drückt die Körper-Geist-Beziehung am Theater noch um einiges radikaler aus. Im Theater geschehe die Umkehrung des Alltags,- also von einer äußeren Haltung zu einer inneren Haltung, während im Alltag eine innere, gefühlte Haltung immer eine äußere Haltung hervorbringe.<sup>74</sup> Dieses „Außen nach Innen“ ist notwendig um eine Einfühlung zu ermöglichen. Das körperliche Agieren hat also Wirkung auf den Spieler.

Theatrales Lernen ist sehr abhängig von der sinnlichen Ebene des Körpers und kann nicht allein im Wortdialog stattfinden:

Die in der Körperlichkeit, Sinnlichkeit, Gestik, im Habitus und in den Phantasievorstellungen der Menschen eingravierten gesellschaftlich und biographisch vermittelten Sinnes- und Sinnstrukturen werden oftmals erst in künstlerischen und kulturellen Projekten mit einem starken eigenen Aktivitätsanteil erfahrbar, verstehbar und es entsteht dadurch die Chance der Veränderung.<sup>75</sup>

Dieser Tatsache sollte man sich als Theaterpädagoge bewusst werden. Der körperliche Einsatz ist die große Chance des theatralen Lernens, birgt aber auch die Gefahr negative Erinnerungen festzusetzen.

Damit es zu einer Festsetzung kommt, und damit zu einem Lernvorgang, ob positiv oder negativ ist besonders die Intensität eines körperlichen Vorganges wichtig.<sup>76</sup> Michaelis erkennt die Wichtigkeit von intensiver, eingeübter Bewegung:

Erst wenn die Gesten und Haltungen wiederholbar geworden sind, wenn der Zusammenhang einer bestimmten Reaktion mit einem bestimmten körperlichen Verhalten im Raum erkannt, durch mehrere Spieler kontrolliert und körperlich erfüllt ist, erst dann verfügen wir über die Erkenntnis, können sie wirklich in unseren Alltag transportieren.<sup>77</sup>

Dies bestätigt auch Alkemeyer, der besonders beim Sport eine Verbindung von Seele und Körper wahrnimmt. Je öfter etwas geübt wird, auf systematische Weise kommt es zur Übernahme von Haltungen, Bewegungsfolgen und Geschicklichkeiten, die auch soziale Muster des Wahrnehmens, Empfindens und Denkens beeinflussen, so der Grundtenor

---

<sup>73</sup> Alkemeyer, „Die Körperlichkeit der Bildung“, S.51.

<sup>74</sup> Vgl. Knitsch, *Theater der Stille*, S.32.

<sup>75</sup> Holzapfel, „Berührungspunkte zwischen Kulturarbeit und Therapie“, S.27.

<sup>76</sup> Vgl. Hentschel, „Bildungsprozesse durch Theaterspielen“, S.85.

<sup>77</sup> Michaelis, *Assoziales Theater und Friedenserziehung in der LehrerInnenbildung*, S.232.

der Sportwissenschaft. <sup>78</sup> Dies bestätigt die Annahme dass eine Wiederholung und Intensität in der Verkörperung stattfinden muss um eine Wirkung zu erzielen.

## 4. Schutzmaßnahmen/Tipps für den Theaterpädagogen

### 4.1 Atmosphäre

Die Schaffung einer gewissen Atmosphäre ist für die Einfühlung, wie auch das ästhetische Schaffen sehr wichtig. Die Auswirkungen der Atmosphäre auf den Körper sind aber nicht zu unterschätzen:

Dazu ein Beispiel:

*+Im Unterricht wurden wir von einer Kollegin zu einer Körperwahrnehmungsübung angeleitet. Durch Körpereinfühlung und eine unterstützende, sehr „schwere“ Musik ging es darum, in uns eine Schwere auszulösen“.*

*Wir merkten schnell wie gut sie funktionierte. Nach ca. 10 Minuten waren unsere Körper in einem unglaublich belastenden schweren Zustand, der sofort auf unser Gemüt übersprang. Eine direkt danach angeleitete Übung, das Spielen einer Szene, war für uns schlichtweg nicht möglich. Es fühlte sich an wie ein Gefängnis. Als die „Herausführung“ wegen fehlender lustig- befreiender Musik nur mäßig funktionierte, dauerte es über eine Stunde diese „Atmosphäre“ wieder abzuschütteln.*

Dieses Beispiel zeigt deutlich die Verbindung von Körper, Seele und Musik, sowie die Macht der Imagination. Solche Einfühlungsübungen sollten mit Vorsicht ausgeführt werden. So wichtig das Hineinführen in eine Übung auch ist, das Hinausführen ist beinahe noch wichtiger und sollte nicht unterschätzt werden.

### 4.2 Unterscheidung zwischen privat und persönlich

Gerade in der Arbeit mit biographischem Material ist es wichtig den Teilnehmern den Unterschied zwischen privaten und persönlichen Geschichten näher zu bringen.

Privat sind Erinnerungen und Geschichten, die nicht an die Öffentlichkeit sollten. Persönlich sind Dinge, die zwar mein Herz bewegen, aber zur weiteren Bearbeitung geeignet sind. Diese Unterscheidung hilft dabei, selbst abzuschätzen, was man in die Gruppe tragen will und was nicht.

Gerade durch diese Unterscheidung wird dem TN Selbstverantwortung suggeriert. Der Theaterpädagoge sollte sein Anliegen in der Gruppe transparent machen. Spricht man

---

<sup>78</sup> Vgl. Alkemeyer, "Die Körperlichkeit der Bildung2, S.52.

über mögliche private und persönliche Themen, gibt man so die Verantwortung an die Teilnehmer ab.

### **4.3 Distanz zur Rolle**

Um sich einer Rolle nicht voll auszuliefern hilft es, eine Distanz zur Rolle zu wahren, wobei der Distanzierungsvorgang mehrere Facetten hat:

Die Distanzierung als Schutzmechanismus, um nicht wirklich zu glauben oder glauben zu machen, man sei (z.B.) verbrecherisch. Die Distanz als Objektivierungsmöglichkeit, um die gesellschaftlichen Bedingungen des Verhaltens deutlich werden zu lassen. Die Distanz als Möglichkeit, den eigenen Kommentar zur Rolle dem Publikum zu vermitteln.<sup>79</sup>

Dieser Schutzmechanismus kann bei der Rollenarbeit, wie auch bei biographischem Theater verwendet werden, um nicht zu sehr in fremde oder eigene Gefühlswelten einzutauchen.

Marcel Cremer, ein Regisseur, der viel mit autobiographischem Theater gearbeitet hat bedient sich des „künstlerischen Du“, einer Kunstfigur, die sich während dem ästhetischen Prozess von Verdichtung und Montage biographischen Materials herauskristallisiert hat.

Über das „künstlerische Du“ ist es dem Spieler möglich, einen Abstand zu seinem biographischen Material zu gewinnen. Trotz der Distanz zwischen Spieler und Kunstfigur, zeichnet sich das „künstlerische Du“ durch große Verwandtschaft zum Spieler aus.<sup>80</sup>

So wird auch sichergestellt, dass der Spieler nicht mehr ständig in seiner Vergangenheit gräbt, sondern sich mehr an die künstlerische Entwicklung erinnert.

Ganz praktisch kann dies durch einen fremden Namen, Kostüm und Maske, oder sogar das Tauschen von Rollen geschehen.

### **4.4 Kenntnis über Schauspielmethoden und Psychotechniken**

In der Erarbeitung einer Rolle kommt es zur Verkörperung von Verhaltensweisen und fremder Lebensentwürfe. Dort liegt auch die „Gefahr“ der Grenzüberschreitung,

---

<sup>79</sup> Stankewitz 1992 zitiert in: Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S. 341.

<sup>80</sup> Gäbler, „Autobiographisches Theater“, S..35-36.

unkontrollierter und unkontrollierbarer Identifikationsprozesse, die im schlimmsten Falle zu einer Destabilisierung der Person führen. Weintz zufolge liegt es in der Verantwortung des Theaterpädagogen Kenntnisse über Schauspielmethoden zu haben. In der Arbeit einen Rahmen zu setzen, in welchem Schutzmechanismen enthalten sind, die dabei helfen dem entgegen zu wirken. Deshalb muss methodisch klar gearbeitet werden.<sup>81</sup>

In der Theatergeschichte unterscheidet man grob zwischen zwei Schauspielmethoden zur Aneignung einer Figur. Die Methode der Identifikation: Vom Inneren zum Äußeren: Durch Einfühlung und das Graben in eigenen Erfahrungen und Emotionen kommt der Schauspieler zum Ausdruck. Wichtigster Vertreter dafür ist Stanislawski. Lee Strasberg führte seine Ideen fort.

Die Methode der Konstruktion: Vom Äußeren zum Inneren. Die Figur wird einem übergestülpt und man versucht sich über äußere Merkmale, Gesten, Haltungen an die Figur heran zu bewegen. Wichtigster Vertreter dafür ist Brecht.

Als Theaterpädagogin ist es wichtig diese Strömungen zu kennen und unterscheiden zu lernen. Oft hat man einen Pool an Methoden und weiß nicht mehr aus welcher Richtung die eine oder andere Übung kommt. Denn es ist wie schon erwähnt eine Frage der Methodik Schutzmechanismen auszubauen, sodass der Spieler immer zwischen seiner und der fremden Identität zu unterscheiden weiß.

### Emotionales Gedächtnis

Als fragwürdigste Methode der Schauspielschulen für den nicht-professionellen Bereich gilt die berühmte Technik des emotionalen Gedächtnisses. Eine Idee Stanislawskis, die Lee Strasberg weiterentwickelte:

Durch die Erinnerung an frühere Emotionen sollen Emotionen für die Rolle entwickelt werden. Während man mit der Methode des emotionalen Gedächtnisses arbeitet, ist es wichtig, dass die Situationen, die reaktiviert werden sollen um Gefühle zu provozieren, mindestens 7 Jahre zurück liegen. Dieser Tipp stammt von Strasberg selbst und soll garantieren, dass nicht völlig unbewältigte Gefühle hochkommen.<sup>82</sup>

Diesen Tipp halte ich persönlich für mäßig hilfreich, denn für unbewusst unbewältigte Themen gibt es keine Verjährung.

Diese Methode in der theaterpädagogischen Arbeit zu verwenden, wird auch von Dorothee Hilliger als risikoreich empfunden:

---

<sup>81</sup> Hilliger, *Theaterpädagogische Inszenierung*, S.111.

<sup>82</sup> Vgl. Hilliger, *Theaterpädagogische Inszenierung*, S.122.

Abgesehen davon, dass ein Training des emotionalen Gedächtnisses, das die Basis der Schauspielkunst bilden soll, von einiger Dauer sein muss, ist es als Methode auch nur vertretbar, wenn der Spieler sich im Bewusstsein um die damit verbundenen persönlichen Risiken und gefühlsmäßigen Dimensionen darauf einlässt.<sup>83</sup>

Schon Diderot sprach die Warnung aus, als Schauspieler wenn möglich Distanz zu seiner Darstellung zu wahren, um nicht verrückt zu werden.

Trotzdem können für den theaterpädagogischen Gebrauch Übungen modifiziert und für Amateurspieler angewandt werden. Bei Techniken wie der außen ansetzenden Fremdbeobachtung, oder auch der Technik des äußeren Verkörperns gibt es wohl keine Bedenken. Kritisch ist eher die Nutzung von inneren Techniken, wie das sensorische oder emotionale Gedächtnis:

Einerseits bietet das emotionale Gedächtnis auch dem Amateur die Möglichkeit, bei nicht allzu extremen Gefühlsanforderungen eine Brücke zur Figur zu bauen und damit zu glaubwürdigem Spiel zu finden. Andererseits besteht allerdings die Gefahr, dass die Akteure bei provozierenden Stoffen/ Rollenaspekten mit nicht mehr kontrollierbaren Gefühlsregungen konfrontiert werden und sich das Spiel auf die Auseinandersetzung mit analogen biographischen Anteilen reduziert.<sup>84</sup>

Die Möglichkeit bei einer privaten Gefühlssituation hängen zu bleiben ist groß. Im harmlosesten Fall kann es zum Abbruch des Spiels führen, im schlimmsten Falle jedoch zu einer Gefährdung der Spieler- Identität.

Die Technik des emotionalen Gedächtnisses sollte daher keineswegs bei extremen Gefühlsanforderungen wie starken Wut-, Trauer- oder Angstgefühlen eingesetzt werden. In diesen Situationen sollte sich die Rollenarbeit auf Fremdbeobachtung, äußere Verkörperung oder Darstellung mittels Typisierung und Stilisierung beschränken.<sup>85</sup>

Wenn überhaupt, dann sollte nur ein sachkundiger und spielerfahrener Spielleiter diese Technik nutzen und sie nicht als Therapieersatz verwenden, sondern die Nebenwirkungen durch reintegrierende und neutralisierende Darstellungstechniken kanalisieren.<sup>86</sup>

## 4.5 Auswahl von Inhalten

Wie oben schon bemerkt, kann Theater auch für Amateurspieler ein Ort für echte Herausforderungen, Ausweitung oder Erfahrung eigener Grenzen und sogar die Bewältigung von Unbekanntem oder Verdrängtem sein. Gerade deshalb liegt die

---

<sup>83</sup> Hilliger, *Theaterpädagogische Inszenierung*, S.122.

<sup>84</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.350.

<sup>85</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.350.

<sup>86</sup> Vgl. Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.351.

Verantwortung beim Spielleiter, Grenzen zu setzen, wenn es um die Stoffauswahl des professionellen Theaters geht.

Weintz geht davon aus, dass im Amateurtheater „extremere“ Rollen erst gar nicht auftreten. Ich bin der Meinung, dass solche Rollen einfach nicht adäquat dargestellt werden können und somit gar nicht erst gewählt werden sollten. Natürlich hängt es stark von der Gruppe ab, was als inadäquat und überfordernd betrachtet wird.

*+Bei meinem ersten Theaterprojekt mit gewaltbereiten Mädchen wählten wir ganz bewusst Gewalt als Thema. Wir verknüpften die gewalttätigsten Szenen verschiedener Shakespeare-Werke zu einer Collage. Aus heutiger Sicht würde ich nicht mehr so vorgehen. Da es sich aber um einen semi-therapeutischen Kontext handelte, war es für mich vertretbar. Während des Projekts waren gleich zwei Psychotherapeuten anwesend, die Ausbrüche oder Zusammenbrüche abfangen konnten.*

Bezüglich des Inhaltes kommt es auch sehr auf die Aufbereitung an.

Im Zuge eines theaterpädagogischen Projekts, Shakespeares „Hamlet“ in klassischer Form zu spielen, also einen Spieler alleine die Figur des Hamlet stemmen zu lassen, halte ich für falsch, weil es den Spieler emotional wie auch technisch- künstlerisch überfordern würde. Trotzdem würde ich „Hamlet“ nicht als theaterpädagogisch unverwertbar betrachten oder auf die schwarze Liste für Theaterpädagogen setzen.

Arbeitet man zum Beispiel einen bestimmten Aspekt bei „Hamlet“ innerhalb der Gruppe heraus und teilt die Figur auf verschiedene Spieler auf, so ist das eine Möglichkeit (für fortgeschrittene Gruppen) auch „Hamlet“ zu bewältigen.

Hier empfiehlt sich statt des Spielens vom Blatt oder der bloßen Imitation professioneller Bühnenkunst der eher respektlose Umgang mit dem Textmaterial, eine eigene subjektive bzw. gruppenbezogene Deutung und der Mut zu einer Umsetzung mit theatralischen Mitteln.<sup>87</sup>

#### **4.6 Kenntnis der Teilnehmer/ Gruppe**

Um Schutzmaßnahmen zu finden ist es wichtig die Gruppe zu kennen, also zu wissen mit wem ich es zu tun habe.

Je nachdem wo meine Gruppe steht, kann ich Grenzen unterschiedlich legen und andere Methoden anwenden.

---

<sup>87</sup> Weintz, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, S.349.

+Mit Jugendlichen der berufsvorbereitenden Stufe einer Berufsschule werde ich zum Beispiel gewisse Themen nicht behandeln. Nicht aus Angst, aber aufgrund des Wissens, dass gewisse Themen angstbesetzt (oder eher wutbesetzt) sind und ich als Spielleiterin diesen Ausbruch an Emotionen nicht gut auffangen könnte.

Deshalb empfiehlt Klosterkötter- Prisor: Aufgrund der Gefahr des „therapeutischen Abrutschens“ fordert sie von Theaterpädagogen

bei der sensiblen Wahrnehmung und Steuerung von Spielprozessen den Betroffenheitsgrad der Selbsterfahrung im Spielen richtig einzuschätzen und mit ihren Methoden, denen des Theaterspielens nämlich, zu intervenieren.<sup>88</sup>

Dabei ist gemeint, die Gruppe bei jeglicher Aufgabe und während des Spiels zu beobachten und demnach auch schnell handeln zu können:

Merkt man, dass einzelne Spieler einen erhöhten Betroffenheitsgrad zeigen, kann interveniert und methodisch die Handbremse gezogen werden.

## 5. Die Haltung/Verantwortung des Spielleiters

*„Für mich ist das Theater keine moralische Anstalt im Schillerschen Sinne. Ich will weder belehren, noch verbessern, noch den Leuten die Langeweile vertreiben. Ich will Poesie in das Drama bringen, eine Poesie, die das Nichts durchschritten hat und in einem neuen Raum einen neuen Anfang findet.“ - Samuel Beckett*

Die Haltung des Theaterpädagogen ist im Umgang mit dem therapeutischen Effekt sehr wichtig, um nicht zu sagen entscheidend. Denn die innere Haltung wirkt sich immer auf die Handlungen eines Menschen aus.

### Theaterpädagogen sind keine Therapeuten

In der Theaterpädagogik sollte in der Regel der therapeutische Effekt (als reines Nebenprodukt) weder fokussiert noch gesteuert werden, noch darf er explizit als Ziel des Prozesses gesehen werden. Er sollte immer nebenbei, als nicht bewusst gewollter und inszenierter Begleiteffekt auftreten.<sup>89</sup>

Der Theaterpädagoge Knitsch unterstreicht mit einfachen Worten seine Meinung darüber, wie Theaterpädagogen mit dem therapeutischen Effekt umgehen sollten und warum sie sich nicht zu sehr davon „ablenken“ lassen sollten.

---

<sup>88</sup> Klosterkötter- Prisor, „Theaterpädagogik im Spannungsfeld von Theater und Therapie“, S.66.

<sup>89</sup> Vgl. Anklam, Meyer, *Life on Stage* S.35.

Therapie ist nicht mein Auftrag.[...] Ich bin mir sicher, dass meine Arbeit Wirkung zeigt, und zwar in der Weise, dass sie viel Freude bereitet und vor allen Dingen nachhaltigen Charakter hat.[...]ich glaube, dass man nicht nur aus Fehlern lernt, sondern mehr noch aus positiven Erfahrungen und Erlebnissen. Das Entdecken eigener Fähigkeiten, die manchmal durch gesellschaftlich bedingte Sichtweisen als Schwächen definiert wurden und deshalb verdeckt waren, ist Selbsterfahrung pur.<sup>90</sup>

Gisela Höhne unterstreicht diese Meinung und meint, Therapie müsse als Nebenprodukt von Theater geschehen. Sie beschreibt die Praxis in ihrer Arbeit mit behinderten Menschen.

Wir wollen nicht, wie Therapie es anzielt, die behinderten Menschen verändern. Therapie kann durchaus geschehen, aber nebenbei, unbeabsichtigt. Wir haben die Spieler, die Künstler, die zu uns kamen, genommen, wie sie waren, angenommen, ausgehalten, bestätigt, wo Talent und Können und Ausdruckskraft vorhanden waren.<sup>91</sup>

Dies beschreibt den Vorteil und die Daseinsberechtigung der „reinen“ Theaterarbeit, ohne Veränderung und Wirkung hervorrufen zu wollen.

Denn

Kunst braucht keine Rechtfertigung. Sie ist zweckfrei, ohne Ergebniszwang, spielerisch und überschreitet die Grenzen und Tabus der Alltäglichkeit. Probeleben, unbekannte Ufer betreten<sup>92</sup>.

Somit ist es die Verantwortung des Theaterpädagogen, eine klare Trennlinie zwischen Theater und Therapie zu ziehen. Methoden der Therapie bewusst in der Theaterarbeit einzusetzen ist unverantwortlich, da der Theaterpädagoge nicht darin geschult wurde abzuschätzen, was er damit psychisch auslösen könnte, geschweige denn es dann therapeutisch aufzufangen.<sup>93</sup>

### Theaterpädagogen sind keine Helfer und Missionare

Obwohl der therapeutische Effekt als Nebenerscheinung im Theaterspiel auftritt, ist es wichtig seine Haltung als Spielleiter dahingehend genau zu überprüfen.

Lange war in der Geschichte des Theaterpädagogen das Credo vorherrschend: Ich helfe meiner Gruppe. Dieses „Helfersyndrom“ führt nur zu einer verschobenen Haltung, die dem Spielleiter nicht zuträglich ist. Maike Plath formuliert es treffend:

---

<sup>90</sup> Knitsch, *Theater der Stille*, S.18.

<sup>91</sup> Sacks, Oliver, *Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte*, zit.nach Höhne, „Spiel und Subversivität-das Theater Rambazamba“, S.86.

<sup>92</sup> Höhne, „Spiel und Subversivität-das Theater Rambazamba“, S.87.

<sup>93</sup> Gleichzeitig können Spielprozesse unvorhersehbar sein, da sie dynamisch und damit nur bis zu einem gewissen Grad kalkulierbar sind.Natürlich kann derartiges auftreten und der Theaterpädagoge ist nicht in jedem Falle verantwortlich, wenn er nicht bewusst „Knöpfe“ gedrückt hat, um etwas hervorzuholen.

Ein Spielleiter, der das Fach Theater unterrichtet, um aus seinen Schülern „bessere Menschen“ zu machen, erklärt sie unbewusst zu „Patienten“, deren „Defekte“ behoben werden sollen. Dies ist aber ein denkbar schlechter Ausgangspunkt für jegliche kreative Arbeit, weil darin bereits eine überhebliche Haltung mitschwingt, die von den Jugendlichen wiederum erspürt wird.<sup>94</sup>

Egal ob Schüler oder Erwachsener, ein Teilnehmer der freiwillig in den Theaterkurs kommt, kommt nicht um therapiert zu werden.

Diese Haltung des „ Helfers“ aufzugeben ist nicht einfach. Man sollte sich bewusst sein, dass, so kitschig es klingt, wir alle einfach Menschen sind. Menschen mit unterschiedlichen „Baustellen“ in unserem Leben (auch beim Spielleiter), die unterschiedliche Qualitäten besitzen.

Knitsch drückt es sogar noch radikaler aus:

Wir sind keine Missionare, die alles nur aus Mitgefühl tun. Wer sich als solcher versteht, ist in meinen Augen ein hilfloser Helfer, der andere für seine persönlichen Interessen ausnutzt.(...) Wer glaubt, einen missionarischen Auftrag zu haben, und sich als Helfer wie ein „Robin Hood“ durch seine Berufswelt schlägt, der hat etwas Lebenswichtiges von sich abgespalten.<sup>95</sup>

Dieses Helfersyndrom drückt nur unser ständiges Streben nach Anerkennung aus. Der große Unterschied liegt im Geheimnis seine Teilnehmer ernst zu nehmen. Obwohl es mein Anliegen als Spielleiter ist sich mit der Gruppe auf künstlerischer Ebene mit dem Leben auseinanderzusetzen und damit auch Erfahrungen, Aha- Erlebnisse etc. zu schaffen, bin ich ihnen zwar voraus in dem Wissen um diese Erfahrungen, gleichzeitig aber auch nicht, da ich ja vorher nicht genau wissen kann was wirklich passieren wird.

Wenn wir nicht therapieren, nicht heilen und nicht beraten, was machen wir dann? Wir eröffnen Erfahrungsräume.

Klosterkötter-Prisor sieht dabei noch am ehesten einen prophylaktischen Charakter des Theaters:

Theaterpädagogik hat in diesem Zusammenhang prophylaktische, stabilisierende Funktion und kann in unserer konsum- und leistungsorientierten Gesellschaft dazu beitragen, Spielräume zu eröffnen und freizuhalten durch vielfältige Möglichkeiten schöpferischen Ausdrucks.<sup>96</sup>

Ähnlich wie der Berater oder Seelsorger im psychologischen Kontext verheimlichen wir unsere Intention und Methode nicht.<sup>97</sup> Wir legen dem Teilnehmer unsere Bestrebungen

---

<sup>94</sup> Plath, *Biographisches Theater*, S. 38.

<sup>95</sup> Knitsch *Theater der Stille*, S. 94-95.

<sup>96</sup> Klosterkötter - Prisor, „Theaterpädagogik im Spannungsfeld von Theater und Therapie“, S.186-187.

<sup>97</sup> Im Gegensatz zum Therapeut oder Psychologen, der seinen Klienten seine Methode oder Arbeitsweise nicht vorlegen muss, steht der Berater auf gleicher Stufe neben dem Klienten, legt seine Sichtweise offen dar und agiert in gemeinsamer Absprache mit ihm.

offen. Was er damit macht ist dann davon abhängig, ob der Teilnehmer lernen will oder nicht.

Felix Rellstab sieht die Funktion des Theaterpädagogen als die eines Beraters und Leiters. Er verwendet das Bild des Ackermanns, der den Acker pflügt, ausebnet und eggt:

Er versammelt die Gruppe der Mitarbeiter, schlägt ihnen zwei oder drei Möglichkeiten der weiteren Bestellung des Feldes vor: Roggen, Mais oder Sonnenblumen, schildert Vor- und Nachteile des Anbaus, die Schwierigkeiten der Pflege bei der einen und die Vorzüge der Widerstandskraft, oder das Risiko des Ertrages bei der zweiten und dritten Pflanzenart. Die Mitarbeiter bestimmen eine davon. Der Ackermann lässt sie auch aus verschiedenen möglichen Arbeitswegen auswählen, welche personelle Bereiche und Verantwortlichkeiten und die Mittel bezeichnen. Der Anbau beginnt, ständig begleitet vom Ackersmann, der ihre Arbeit genau beobachtet.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Rellstab, *Handbuch Theaterspielen*, S.198-199.

## FAZIT

Diese Arbeit darf nicht als Plädoyer für oberflächliches, emotionsarmes Theater angesehen werden. Ein solches Theater wäre darauf bedacht keine Tränen zu erzeugen, sich in Sicherheit zu wiegen und nichts beim Menschen anzustoßen, nur um sicher zu gehen etwas falsch zu machen.

Wie wir in den Kapiteln gelesen haben besteht eine gewisse Gefahr auf Inhalts- wie Körperebene. Ich habe selbst schon am eigenen Leib erfahren wie es ist sich anfühlt mit einer Rolle auseinanderzusetzen, wie es sich anfühlt eigene Anteile in der Rolle zu finden und welche Schrecken es auslösen kann. Genauso war ich überrascht von der gewaltigen Kraft der Körperlichkeit und berührt von der Auseinandersetzung mit meiner Vergangenheit und der künstlerischen Darstellung.

Als ich in der Theatergruppe der Psychiatrie Herten hospitierte sah ich die Wirkung des Theaters auf mächtige Art und Weise. Herr Bauer (Namen geändert) der den Gregor Samsa (aus Kafkas „ Die Verwandlung“) darstellte, vergoss bei seinem Bühnentod Tränen. Die ersten Tränen seit vielen Jahren, ließ er mich nachher wissen. Die Darstellung, Auseinandersetzung und Identifizierung mit der Figur hatte ihn persönlich zutiefst berührt und etwas in seinem Inneren geheilt. Es war spannend zu sehen wie gerade auch diese psychisch vorbelasteten Menschen daraus ihren Nutzen zogen. Spannend war zu beobachten dass das Herausschlüpfen aus der Rolle aber von großer Wichtigkeit war. Hätten diese Menschen zu lange mit Gregor Samsa verbracht, wäre der positive Effekt in einen negativen Effekt übergelaufen.

Dies bringt mich zu der Annahme dass es erst bei einer gewissen Intensität zu einer Gefahr für den Spieler kommt. Heath Ledger wurde nicht depressiv, weil er jede Woche für drei Stunden in die Rolle schlüpfte, sondern sich über Monate intensiv Tag für Tag damit auseinandersetzte. Wie auch schon im Kapitel über die Körpereben erwähnt wurde, ist die Intensität entscheidend

Deshalb sehe ich für einen stabilen Menschen keine allzu große Gefahr. Da ich aber als Spielleiter meist nicht zu große Kenntnis über den momentanen Leidensdruck oder die psychische Konstitution meiner Teilnehmer habe, sehe ich es als meine Verantwortung die körperliche Einfühlung, Technik des emotionalen Gedächtnisses und die intensive identifikatorische Rollenarbeit nur in Maßen und mit Vorsicht anzuwenden.

Zusammenfassend sei gesagt: Der therapeutische Effekt ist gut, kann aber zur Gefahr werden wenn eine psychische Vorbelastung oder die Neigung zu psychischen Störungen da ist oder die Arbeit einen hohen Maß an Intensität erreicht.

## Schlussworte

Es ist definitiv ein schmaler Grat, ob Theaterarbeit Segen oder Gefahr ist. Ein Grat, den jeder Theaterpädagoge für sich selbst finden und bestimmen muss.

Theater öffnet das Tor zur Seele und kann wundervolle Dinge bewirken.

Das ist uns Theaterpädagogen bewusst oder gilt sogar als Hauptgrund in diesem Feld arbeiten zu wollen. Eben weil wir mit dem Material „Mensch“ arbeiten.

Jeder Mensch hat in seinem Leben „Baustellen“, Bereiche an denen er zu arbeiten hat, Dinge die noch nicht verarbeitet sind, Wunden die noch offen sind. Es ist wichtig mit diesen Baustellen offen umzugehen. Das heißt nicht unbedingt, mein Innerstes auf der Zunge zu tragen, sondern mir meiner Baustellen bewusst zu sein und sie nicht unter einem Berg der Scham zu begraben. Im Gegensatz zu physischen Wunden werden seelische Wunden in unserer Gesellschaft noch immer als etwas Verwerfliches abgestempelt. Bei jedem kleinsten Kratzer laufen wir zum Arzt, um uns ein Pflaster zu holen, doch seelische Kratzer werden totgeschwiegen. Geht man dann doch einmal zum Therapeut, ist man als abnormal verschrien.

Ich halte es für wichtig als Theaterpädagoge die Eigenschaft und Kompetenz zu besitzen, einerseits mit den „Baustellen“ der Menschen behutsam aber ohne Scham umzugehen und andererseits seine persönlichen „Baustellen“ gut zu kennen. Nicht um sie vor seinen Teilnehmern auszubreiten, sondern um vorbereitet zu sein. Denn das Phänomen Theater wird auch am Spielleiter nicht spurlos vorübergehen. Wir sollen unsere Menschlichkeit und Authentizität als Anleiter bewahren und uns berühren lassen, um nicht zu ästhetisch-korrekten Robotern zu werden.

## Literaturverzeichnis

Alkemeyer, Thomas, "Die Körperlichkeit der Bildung. Körpersoziologische Überlegungen", *Körper im Spiel. Wege zur Erforschung theaterpädagogischer Praxen*, Hg. Ute Pinkert, Berlin (u.a.): Schibri –Verlag 2008, S.46-66.

Anklam, Sandra; Meyer, Verena, *Life on stage. Handbuch Theatertherapie*, Berlin (u.a.): Schibri 2013.

Bidlo, Oliver, "Theater und Therapie", *Thepakos<sup>+</sup> Interdisziplinäre Zeitschrift für Theater und Theaterpädagogik* 8, Januar 2009, S.33-40.

Feldhändler, Daniel, "Augusto Boal und Jakob Levy Moreno: Theater und Therapie", *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals, Erfahrungen, Varianten, Kritik*, Hg. Bernd Ruping, Münster: Lit<sup>2</sup> 1993, S.299-309.

Fischer-Lichte, Erika, "Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie", *Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Attempto 2000, S.19-34.

Hilliger, Dorothea, *Theaterpädagogische Inszenierung*, Berlin (u.a.): Schibri 2008.

Höhne, Gisela, "Spiel und Subversivität- das Theater Rambazamba", *Theater, Trotz & Therapie. Ein Lies- und Werkbuch des Theaterpädagogischen Zentrums der Emsländischen Landschaft e.V. und des Studiengangs Theaterpädagogik der Fachhochschule Osnabrück, Standort Lingen*, Hg. Bernd Ruping, Sögel: Emsländische Landschaft für die Landkreise Emsland und Grafschaft Bentheim 1999, S.75-96.

Holzappel, Günther, "Berührungspunkte zwischen Kulturarbeit und Therapie. Gegen puristische Abgrenzungen. Zur Suche nach produktiven Überschneidungen", *Grenzüberschreitungen. Theater - Theaterpädagogik - Therapie ; Dokumentation des Symposiums „Theater - Theaterpädagogik - Therapie : eine Standortbestimmung“, vom 1. bis 3. November 1991 in der Akademie Remscheid*, Hg. Birgit Klosterkötter-Prisor, 1994, S.17-31.

Klosterkötter- Prisor, Birgit, "Versuch eines Resümees mit 'offenen Antworten'", *Grenzüberschreitungen. Theater - Theaterpädagogik - Therapie ; Dokumentation des Symposiums „Theater - Theaterpädagogik - Therapie : eine Standortbestimmung“, vom 1. bis 3. November 1991 in der Akademie Remscheid*, Hg. Birgit Klosterkötter- Prisor, 1994 ,S.185-188.

Klosterkötter- Prisor, Birgit, "Theaterpädagogik im Spannungsfeld von Theater und Therapie", *Grenzüberschreitungen. Theater - Theaterpädagogik - Therapie ; Dokumentation des Symposiums „Theater - Theaterpädagogik - Therapie : eine Standortbestimmung“, vom 1. bis 3. November 1991 in der Akademie Remscheid*, Hg. Birgit Klosterkötter- Prisor, 1994 ,S.62-71.

Knitsch, Norbert, *Theater der Stille. Theaterpädagogik in der Kinder – und Jugendpsychiatrie, Theorie, Übungen, Stücke für Therapie und Pädagogik*, Leer: Grundlagen und Praxis<sup>2</sup> 2007.

Matzat, Jürgen, "Psychotherapie", *Fachlexikon der sozialen Arbeit*, Hg. Deutscher Verein für öffentliche und private Fürsorge, Frankfurt am Main: Eigenverlag<sup>5</sup> 2002 , S.748-749.

Neumann, Lilli (Hg.), *Spielend leben lernen*, Berlin (u.a.): Schibri 2008.

Plath, Maike, *Biographisches Theater in der Schule*, Weinheim und Basel: Beltz 2009.

Ptok, Gabriel, "Theatertherapie", *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Hg. Gerd Koch/ Marianne Streisand, Berlin, Milow: Schibri 2003, S.325-327.

Rellstab, Felix, *Handbuch Theaterspielen. Bd.4 Theaterpädagogik. Entwicklung, Begriff, Grundlagen, Modelle, Übungen*, Reihe Schau-Spiel, 2003.

Schlage, Heinz, "Heilendes Theater. Restored Behaviour. Posturale Integration", *Spielend leben lernen*, Hg. Lilli Neumann, Berlin (u.a.): Schibri 2008, S.19-50.

Weintz, Jürgen, *Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*, Berlin(u.a.): Schibri<sup>4</sup> 2008.

Wildt, Beatrix, "Psychodrama", *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Hg. Gerd Koch/ Marianne Streisand, Berlin, Milow: Schibri 2003, S.233-234.

Wildt, Beatrix, "Soziodrama", *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Hg. Gerd Koch/ Marianne Streisand, Berlin, Milow: Schibri 2003, S.276-277.

Internet:

Lipinski, Gandalf, „Das Theater als heilende Gemeinschaftskunst. Schauspielkunst, Theater und Gesellschaft“, *Theater Therapie. Ein Handbuch*, Paderborn: Junfermann 2002, S.25-36.

[http://www.dgft.de/files/de/252/Handbuch\\_TheaterTherapie.pdf](http://www.dgft.de/files/de/252/Handbuch_TheaterTherapie.pdf)