

Hochschule für Wirtschaft und Umwelt (HfWU)  
Nürtingen-Geislingen  
Fakultät Umwelt Gestaltung Therapie (FUGT)  
Bachelor-Studiengang Theatertherapie

Betreuer: Prof. Dr. Tobias Loemke  
Prüfer: Prof. Johannes Junker

# Ästhetische Prozesse und heilsame Dimensionen des Figurenspiels

Eine praxisreflexive Betrachtung zum Figurentheater in der Theatertherapie



Bachelorarbeit  
(künstlerischer Schwerpunkt)

vorgelegt von Leonard Wanner

Herrenberger Straße 67  
72070 Tübingen  
leo.wanner@web.de / koba-theater.de  
Matrikelnummer: 116000  
Studiengang Theatertherapie, TTB 2015-19

eingereicht zum Wintersemester 2019/20

# Abstract

In der vorliegenden Bachelorarbeit wird untersucht, unter welchen Bedingungen die Anwendung von Theaterfiguren in der Theatertherapie eine therapeutische Wirkung entfalten kann. Dafür wird ein eigenes künstlerisches Projekt dargestellt, welches in einem therapeutischen Rahmen durchgeführt wurde und sich die Mittel des Figurentheaters zunutze machte. Anschließend wird das zeitgenössische Figurentheater literaturbasiert auf die der Theaterfigur zugrunde liegenden ästhetischen Prozesse und der Fachdiskurs über die therapeutische Anwendung der Figur auf ihre heilsamen Dimensionen überprüft. Aus dem eingangs dargestellten Projekt werden die speziellen Phänomene der dort verwendeten Theaterfiguren herausgearbeitet und in Beziehung gestellt zu den zuvor herausgestellten ästhetischen Prozessen und heilsamen Dimensionen. Aus dieser Untersuchung wird deutlich, dass alle diese Phänomene in mehrfacher Beziehung zu beiden Fachdiskursen stehen. Somit ist davon auszugehen, dass eine künstlerische Herangehensweise mit den Mitteln des Figurentheaters eine therapeutische Wirkung erreichen kann. Darüber hinaus wird deutlich, dass die künstlerische Herangehensweise in mehrfacher Hinsicht eine Erweiterung der in der Literatur beschriebenen therapeutischen Wirkung bedeutet. Dieser Erweiterung liegt eine Steigerung der ästhetischen Prozesse und eine Öffnung klassischer Grenzen des Figurentheaters zugrunde.

Diese Arbeit wendet sich sowohl an Figurenspielende als auch an Puppenspieltherapeut\*innen. Indem sie Phänomene der Theaterfigur praxisreflexiv herausarbeitet, ästhetisch erklärt und auf die therapeutische Wirkung hin untersucht, beleuchtet diese Arbeit einen noch kaum beschriebenen Bereich zwischen beiden Professionen.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Künstlerisches Projekt</b> .....	<b>3</b>
2.1 Art und Weise der künstlerischen Dokumentation.....	4
2.2 Zusammenfassende Projektbeschreibung.....	5
2.3 Künstlerische Darstellung des Projektverlaufs.....	5
2.3.1 Woche eins: Der Mann im Mantel.....	7
2.3.2 Woche zwei: Königtum.....	8
2.3.3 Woche drei: Das Land Nod.....	10
2.3.4 Woche vier: Jasager.....	12
2.3.5 Woche fünf und sechs: Was tun?.....	15
2.3.6 Nachgespräche.....	17
<b>3. ästhetische Prozesse im Spiel mit der Theaterfigur</b> .....	<b>19</b>
3.1 Animation - Das inszenierte Subjekt-Verhalten von Objekten.....	20
3.2 Der mitwirkende Betrachter.....	21
3.3 Der gemeinsame Bedeutungskontext von Spieler und Zuschauer.....	24
3.4 Die Theaterfigur als Projektionsfläche.....	24
3.5 Die Selbstbewusstlosigkeit der Figur.....	26
3.6 Die sich selbst aussagende Figur.....	27
<b>4. heilsame Dimensionen der Therapiepuppe</b> .....	<b>30</b>
4.1 Die Beseelung der Puppe.....	31
4.2 Das Abbild des Menschen und seiner Weltsicht.....	33
4.3 Ästhetische Distanz.....	34
4.4 Kommunikationsmittel.....	34
4.5 Übergangsobjekt und Entwicklungspartner.....	35
4.6 Spezielle Funktionen der Therapiepuppe.....	35
4.7 Manipulation und Verzauberung.....	37
<b>5. Phänomene der Figur im künstlerischen Projekt:</b> .....	<b>38</b>
5.1 Ästhetischer Bedeutungsraum.....	38
5.2 Die Figur als Mittel zum Gespräch.....	40
5.3 Die Figur als Brücke in die dramatische Realität.....	41
5.4 Die verlässliche dramatische Realität der Figur.....	42
5.5 Die dramatische Realität als Schutz.....	43
5.6 Der Einfluss der Figur auf Sprache und Stimme.....	44
5.7 Selbsterleben durch die Figur.....	46
5.8 Beziehung durch gemeinsames Einfühlen.....	47
<b>6. Schluss</b> .....	<b>49</b>
<b>7. Literatur</b> .....	<b>52</b>
<b>8. Anhang</b> .....	<b>54</b>
8.1 Abschlussbericht <i>Perregrin</i> .....	54
8.2 Artikel über das Theaterstück.....	59
8.3 Einladung.....	60
8.4 Textfassung <i>Perregrin</i> .....	61
8.5 Bilder.....	70

# 1. Einleitung

„Ist das wirklich nur Theater, oder ist das auch Therapie?“<sup>1</sup> fragte mich ein Patient zu Beginn der Proben für das Figurentheaterstück *Perregrin*, welches ich im Rahmen meines Praxissemesters mit acht Patienten und einem Teil des Stationsteams in einer Klinik für forensische Psychiatrie entwickelte. Diese Frage schien mir nicht leicht zu beantworten. Als Teil der *KOBA Initiative für Empathie, Kunst und Theater*<sup>2</sup> wirke ich an der Konzeption und Durchführung verschiedener pädagogisch-therapeutischer Theaterprojekte mit. Ich habe dabei mehrfach erfahren, wie heilsam das Theaterspielen in den verschiedensten sozialen Situationen auf Einzelpersonen und Gruppenkonstellationen wirken kann. Dennoch entschied ich mich, dem Patienten zu antworten, dass es bei unserem gemeinsamen Projekt hauptsächlich um das Theaterspielen gehe. Die therapeutischen Qualitäten unserer künstlerischen Herangehensweise angemessen einzuschätzen, geschweige denn zu betonen, fehlte es mir zu diesem Zeitpunkt an Rückhalt. Wie in den meisten *KOBA*-Projekten, setzten wir auch hier Mittel des Figurentheaters ein. Diese haben dabei zum einen eine unterstützende Funktion, die sich durchaus als therapeutisch bezeichnen ließe: Im Spiel wird die Theaterfigur zu einer stellvertretenden Instanz, die zum Ausdruck ermutigt und mit der neue Verhaltensweisen erprobt werden können. Ebenso wichtig sind zum anderen jedoch die handwerkliche Kenntnis und der künstlerischer Anspruch im Umgang mit der Theaterfigur im Sinne des professionellen Figurentheaters. Im Idealfall ergänzen sich dann therapeutische Aspekte und künstlerischer Umgang. Obgleich ich dem Patienten gegenüber geäußert hatte, es handle sich eher um ein reines Theaterprojekt denn um Therapie, ließ sich in diesem Projekt im Maßregelvollzug besonders eindrucklich die heilsame Wirkung der Theaterfigur beobachten. Die Arbeit mit den künstlerischen Mitteln des Figurentheaters wurde von ärztlicher Seite als „therapeutisch bereichernd“<sup>3</sup> beschrieben. Wie ist es möglich, dass die Mittel des Figurentheaters, künstlerisch eingesetzt, eine therapeutische Wirkung erzielen?

Es ist bekannt, dass Figuren ein Medium für die Therapie darstellen können, wie dies beispielsweise im therapeutischen Puppenspiel der Fall ist. Dabei ist anzumerken, dass mir bei der Durchführung des Projekts die Grundlagen eines gezielt therapeutischen Einsatzes der Theaterfigur nicht bekannt waren.

---

1 Schmeel, S., Wanner, L., *Internes Probenprotokoll des Theaterprojekts Perregrin*, Dritte Probe mit M., 26.09.2017.

2 *KOBA Initiative für Empathie, Kunst und Theater*. Für nähere Informationen siehe <https://koba-theater.de/>

3 Engelhardt, H., *Bezauberndes und ergreifendes Theater über den Mut, seinen Weg zu gehen*, erschienen im Intranet des ZfP Südwürttemberg, Dezember 2017. Siehe Anhang 8.2.

Der Gedanke, dass das Sich-Einlassen auf bildnerische und darstellende künstlerische Prozesse Ausgangspunkt für eine therapeutische Wirkung sein kann, stand im Zentrum. Als Beispiel für eine solche Untersuchung der therapeutischen Wirkung künstlerischer Arbeit, sei Gerd Franz Triebeneckers Veröffentlichung *Theater spielen heilt* genannt, in der er in schlüssiger Weise die These vertritt, dass Theater spielen an sich schon heilsam sei.<sup>4</sup> Dieser Gedanke hatte sich schon mehrfach in meiner Theaterarbeit bestätigt, jedoch bisher noch ohne Bezug zum Fachdiskurs rund um diese Thematik. So erwuchs aus der Frage des Patienten und den Beobachtung während des Projekts das für die vorliegende Arbeit grundlegende Forschungsinteresse:

Es soll untersucht werden, inwiefern durch den besonderen Umgang mit der Theaterfigur im Figurentheaterprojekt *Perregrin* eine Verbindung zwischen künstlerischem Figurentheater und einer therapeutischen Anwendung von Figuren erreicht wurde. Dafür wird zunächst das Projekt vorgestellt, aus dem diese Fragestellung hervorging und welches dahingehend untersucht werden soll. Ich habe für die vorliegende Arbeit den künstlerischen Schwerpunkt gewählt. Bei den für diese Darstellung des Kunstwerks verwendeten Quellen ist es daher wichtig zu beachten, dass diese nicht Ergebnisse wissenschaftlicher Datenerhebung, sondern selbst Dokumente künstlerischer Arbeit sind. Im Anschluss an die Projektvorstellung werden die beiden Wirkungsbereiche der Theaterfigur im Licht des jeweiligen Fachdiskurses in den Blick genommen: Die Prozesse, welche die ästhetische Wirkung der Theaterfigur bestimmen, können nur aus der Perspektive des Figurentheaters verstanden werden. Für die heilsamen Dimensionen der Theaterfigur wird Literatur aus dem therapeutischen Puppenspiel ausgewertet und zusammengefasst. Schließlich werden aus dem Material des eigenen künstlerischen Projekts die relevanten Phänomene der dort verwendeten Theaterfiguren herausgearbeitet. Diese werden mit den ästhetischen Prozessen und heilsamen Dimensionen der Theaterfigur verglichen, welche zuvor auf Grundlage der Literatur herausgestellt wurden. Ziel ist es, aus diesem Vergleich neue Erkenntnisse und weiterführende Fragen zu den Wirkweisen des Figurentheaters in der Theatertherapie aufzustellen.

---

4 Vgl. Triebenecker, G. F., *Theater spielen heilt. Inszenieren in Psychiatrie und Psychotherapie*, Stuttgart 2018.

## 2. Künstlerisches Projekt

Das Theaterstück *Perregrin* entstand aus der erstmaligen Zusammenarbeit der Initiative *KOBA* mit dem Zentrum für Psychiatrie Weissenau. An diesem dreimonatigen Figurentheaterprojekt mit der Station 2076 der forensischen Psychiatrie (Maßregelvollzug) nahmen alle acht Patienten der Station, durchweg männlichen Geschlechts, sowie sechs Mitarbeiter<sup>5</sup> des Stationsteams teil.

Die Hauptdiagnosen der in diesem Maßregelvollzug untergebrachten Patienten sind schizophrene Psychosen und Persönlichkeitsstörungen. Auf der Station 2076 jedoch, welche zwei kleine, offene Wohngruppen für Patienten, die ein stabiles Maß an Krankheitseinsicht, Therapiemotivation und psychosozialer Kompetenz erreicht haben, umfasst, liegt der Schwerpunkt auf dem (Wieder-)Erlernen eines selbstbestimmten Alltags. Die Krankheitssymptome waren während des Projekts dementsprechend in den Hintergrund getreten.

Die künstlerische Konzeption, Leitung und Durchführung übernahm ich gemeinsam mit Susa Schmeel. Dieses Theaterstück zu entwickeln bedeutete, einen ästhetischen Raum zu schaffen, in dem sich jeder Teilnehmende mit Persönlichkeit, Biografie und Zukunftswünschen verorten, einbringen und entfalten konnte und in dem die Grenzen des Miteinanders neu definiert wurden. Ein Teil unserer Arbeit bestand darin, für die Patienten Theater zu spielen und sie auf diese Weise in den ästhetischen Raum eintauchen zu lassen, ohne sie dabei zu fordern. Dieses Eintauchen wirkte auf die Patienten zugleich entspannend und vitalisierend, indem zum einen der Druck des Alltags vor der Tür bleiben konnte und zum anderen neue Inspirationen und Ideen das Denken und Fühlen der Patienten anregten. Auf das Eintauchen in diesen Raum der Theaterwelt folgte das Auftauchen von Bedeutungsvollem: Die Hauptfiguren des entstehenden Stückes und die selbstgeschaffenen Masken und Texte wurden für alle Teilnehmenden zu Trägern und Vermittlern von eigenem Anliegen, das im Laufe der Probenzeit an diesen künstlerischen Gegenständen erwachte und durch sie zum Ausdruck kommen konnte. Selbst bildnerisch, spielerisch und sprachlich als Teil des entstehenden Theaterstücks aktiv zu werden, hieß also für die Patienten, Bedeutung zu erzeugen. Durch das Entstehen von (neuer) Bedeutung kamen die Spielenden in Kontakt mit eigenen Fähigkeiten und dem, was ihnen selbst im Leben wichtig ist. Das Theaterstück bildete den Rahmen dafür, auf künstlerische Weise diese Fähigkeiten zu erproben und zu zeigen und das eigene

---

<sup>5</sup> In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist.

Anliegen zu artikulieren. So konnte einer der Patienten beim Nachtreffen äußern, er habe sich „[...] zum ersten Mal wie ein normaler Mensch gefühlt.“<sup>6</sup> Weil der ästhetische Raum mit seinem Sinn und seiner Bedeutung für jedes Theaterstück neu und von allen Teilnehmenden gemeinsam geschaffen wird, sind in ihm alle gleich. Diese Gleichheit wurde sowohl von Patienten als auch von Seiten des Personals als bereichernd und heilsam empfunden, weil sie die Schwelle des systemimmanenten Misstrauens zwischen beiden verringerte und für Momente sogar ganz vergessen ließ. Auch führte die Theaterarbeit die Patienten untereinander zu einer Theatergemeinschaft zusammen.

## 2.1 Art und Weise der künstlerischen Dokumentation

Für die Darstellung des Projekts wird auf verschiedene Quellen zurückgegriffen:

Es wird ein umfassendes, aus kontinuierlichen Mitschriften während und nach der Proben erstelltes Probenprotokoll verwendet. Zum einen gibt es improvisierte Dialoge in der dramatischen Realität wörtlich wieder und beschreibt den Probenverlauf. Zum anderen beinhaltet es persönliche Eindrücke während und nach der Probe.<sup>7</sup> Des Weiteren werden Passagen aus der endgültigen Textfassung des entstandenen Theaterstücks wiedergegeben.<sup>8</sup> Auf einen im Anschluss an das Theaterprojekt verfassten, internen Abschlussbericht von Susa Schmeel und mir wird ebenfalls zurückgegriffen.<sup>9</sup> Abschließend wurden vier Patienten eineinhalb Jahre nach der Theaterraufführung zu ihren Erinnerungen und Gedanken bezüglich der Phänomene der Theaterfigur befragt. Die Mitschriften, welche diese Gespräche dokumentieren, werden ebenfalls in den Blick genommen.<sup>10</sup>

Aufgrund der Fülle des dadurch vorliegenden Materials wurden die Auszüge zur Darstellung des künstlerischen Projekts hinsichtlich der Fragestellung ausgewählt.

---

6 Aus mündlicher Mitteilung des Patienten M., am 12. Januar 2018 notiert.

7 Aus Datenschutzgründen kann das Probenprotokoll über die in der Arbeit verwendeten Auszüge hinaus nicht im Anhang mitveröffentlicht werden.

8 Siehe Anhang 8.4.

9 Siehe Anhang 8.1.

10 Diese Mitschriften können aus Datenschutzgründen nicht über die hier verwendeten Auszüge hinaus im Anhang mitveröffentlicht werden.

## 2.2 Zusammenfassende Projektbeschreibung

Zu Beginn des Projekts wurde den Teilnehmenden eine inhaltliche Grundlage vorgestellt, die als Ausgangspunkt, als gemeinsam fokussierter Interessens- oder Themenbereich und als von allen geteilte poetische Inspiration dienen sollte. Sie war der Ausgangssituation des Jugendromans *Wandernde Hügel, singender Sand* von Anton Quintana entlehnt: Zu einem Nomadenjunge namens Perregrin, dessen Bein immer wieder bricht, kommt ein Heiler, um ihm zu helfen.<sup>11</sup> Dafür wurden künstlerisch gestaltete, helfende Objekte mitgebracht: eine an Stäben führbare Theaterfigur des Jungen Perregrin, ein schwerer Mantel aus schwarzem Zeltstoff, welcher zu dem Heiler gehörte, und weitere Objekte, die im Verlauf der Probenarbeit hilfreich wurden.

In der ersten Phase des Projekts fanden Einzelproben statt, deren Ergebnisse regelmäßig mit der Gesamtgruppe geteilt wurden. Die Einzelproben wurden von einer Struktur des gemeinsamen Spielens, Erzählens, Singens, Kämpfens, Tanzens und Rätselratens getragen. In der zweiten Phase wurde das Zusammenspiel in Zweiergruppen erprobt und es wurden, inspiriert von den in der ersten Probenphase entstandenen individuellen Interessenschwerpunkten, mit den einzelnen Teilnehmenden Figuren, Masken, Requisiten und Elemente des Bühnenbilds gestaltet. Die dritte und abschließende Phase war darauf ausgerichtet, Ideen, Szenen und Texte, die während der ersten beiden Phasen entwickelt wurden, zu einem Stückablauf zusammenzufügen und diesen zu proben. Die letzten drei Tage des Projekts wurden einem gemeinsamen Zelebrieren des entstandenen Stückes gewidmet: Schon bei Haupt- und Generalprobe waren einige Zuschauer anwesend und die Aufführung bildete den abschließenden Höhepunkt.

## 2.3 Künstlerische Darstellung des Projektverlaufs

Die Proben bauten thematisch aufeinander auf, beziehungsweise vertieften auf verschiedenen Ebenen die Grundthematik. Dabei ging es darum, dass die Patienten in der Begegnung mit der Theaterfigur des Jungen, dessen Bein auf unerklärliche Weise immer wieder bricht, eine diesem Jungen helfende Rolle entwickeln, den „Mann im Mantel“. Der Mann im Mantel, welcher ebenso in Anton Quintanas Roman auftritt, ist nicht im Geringsten ein rettender Held, sondern eine hochkomplexe Figur, welche die Leser sowie den Protagonisten Perregrin permanent enttäuscht, überrascht, verwirrt und mit den eigenen

---

<sup>11</sup> Quintana, A., *Wandernde Hügel, singender Sand. Das Buch von Bod Pa*. München 2001.



Ängsten, Fragen und Vorbehalten konfrontiert. Seine verschiedenen Persönlichkeitsebenen (das Unwirsche und Brutale, das Weise, das Königliche, das Clowneske etc.) spielten im Laufe der Probenzeit alle eine Rolle, was im Folgenden noch genauer erläutert werden soll. Jede dieser Ebenen wurde zunächst in einer Gruppenprobe vorgestellt. Daraufhin konnten die Patienten dieses Thema in Einzelproben spielerisch durchleben und individuell vertiefen. Die folgende Darstellung des Projektverlaufs nimmt die sechs Probenwochen der ersten Projektphase in den Blick, sowie ein beispielhaftes Nachgespräch. Dazu werden Auszüge aus dem Probenprotokoll herangezogen, zu denen jeweils einleitend die künstlerische Spur nachvollziehbar gemacht wird, welche Susa Schmeel und ich in der Vorbereitung der Proben verfolgten.

Das ausgewählte Material beschreibt einzelne Proben mit unterschiedlichen Patienten, die beispielhaft für die jeweilige Probenwoche sind. Dieses wird in chronologischer Reihenfolge dargestellt, um auch den dramatischen Bogen der Probenstruktur nachvollziehbar werden zu lassen.



Abbildung 1: Die Perregrin-Figur

### 2.3.1 Woche eins: Der Mann im Mantel

In der ersten Woche stand das Kennenlernen des Mannes im Mantel im Mittelpunkt. Der Junge erwartete ihn. Der Mann kam, um ihm zu helfen. Die einzige weitere inhaltliche Vorgabe war, dass dieser Mann anders sei, als der Junge ihn erwartet. Dadurch hofften wir, den Patienten eine möglichst freie Rollenentwicklung zu ermöglichen. Durch die Vorgabe „anders als erwartet“ wollten wir die der Unterbringung im Maßregelvollzug geschuldeten Anpasstheit der Patienten umgehen. Die Rolle des Mannes sollte entschieden keine Erwartungen erfüllen und eindeutig jenseits der Bewertungskriterien, mit denen sie alltäglich konfrontiert sind, verortet sein. Als Beispiel für die Proben der ersten Woche dient eine Probe mit dem Patienten F.:

„Beim Erinnern der Geschichte erzählt F.<sup>12</sup>, dass er Perregrin als Bild für die Patienten verstanden habe, die auf der Station sind, »jeder mit seinem Leiden und das Hoffen auf Hilfe, die dann kam, in Form von dem Ritter«. Wir sprechen kurz darüber, dass wir dieses Bild nicht mit dieser Absicht gewählt haben, dass es aber schnell passiert, dass man sein eigenes Leben oder sich selbst in einer Geschichte wiederfindet – wenn die Geschichte gut ist. Daraufhin entgegnet er: »Ja, ich habe mich damit identifiziert.«

Als wir ihm anbieten, die Perregrin-Figur zu spielen, tut er dies gern und mit großer Innigkeit. F. wird in die Grundelemente der Animation eingeführt (Atem, Blick, Rhythmus und Stimme). Wir fragen, wie Perregrin sich seinen Helfer wohl erträumt hat und F. beschreibt ihn als schwarz und stilvoll gekleideten, nobel aussehenden Mann, der »für Hilfe bereit« ist. Er wäre sehr gebildet, kenne Literatur und klassische Musik und habe viele Bilder aus Büchern parat. Wir denken darüber nach, dass ein Bild für Perregrin vielleicht hilfreicher sein könnte als Medizin.

Als wir fragen, wie F. selbst sich den Mann vorstellt, der dann wirklich kommt und Perregrins Träume zunächst enttäuscht, beschreibt er diesen als gewöhnlichen Menschen von der Straße, »sodass die Hilfe unerwartet kommt, der Perregrin weiß gar nicht, dass der Mann so viel für ihn hat«. Was hat er denn? »Er hat Bilder und Geschichten, die Perregrin trösten. Nicht so viel Medizin, er weiß nur notdürftig über das gebrochene Bein, aber über das Leiden von Perregrin weiß er.« Auf die Frage hin, ob die »Märchenwelt«, in der sich der Mann so gut auskennt, klar getrennt sei von der realen Welt, meint F.: »Die Welten vermischen sich, er macht die Nacht zum Tag, aber die Welt ist vertauscht, nicht die Nacht ist ein Rätsel, sondern die Tage sind Rätsel. Er macht geheime Dinge am Tag.«

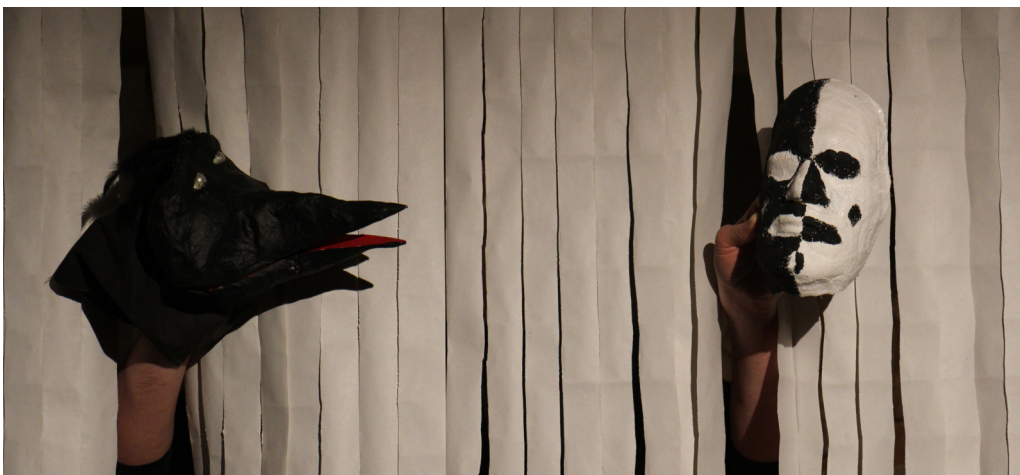


Abbildung 2: Aus dem Thema Nacht und Tag entwickelte sich später eine Szene in der F. einen Rabenvogel und einen Harlekin ein Gespräch führen ließ über Schwarz und Weiß.

12 Aus Datenschutzgründen werden Patienten, wenn sie namentliche Erwähnung finden, mit einem Anfangsbuchstaben abgekürzt, Mitarbeitende mit zwei Anfangsbuchstaben.

Den Mantel tragend beschreibt F. die Schritte des Mannes als kräftig. Ihm selbst fällt es aber schwer, den Fuß fest und laut aufzusetzen, er ist sehr vorsichtig. Wir fragen, woran man den inneren Schatz an Bildern und Geschichten sehen könne, den der Mann in sich trägt. Er habe vielleicht einen Heiligenschein, antwortet F., »das sieht man nur, wenn man sehr aufmerksam ist«. F. übt, sich das Leuchten des inneren Schatzes so stark vorzustellen, dass ein aufmerksames Auge es vielleicht um ihn herum sehen könnte. Er tritt dazu wie zufällig in das Licht einer Taschenlampe, mit der wir einen aufgehängten goldenen Mond beleuchten und steht sehr still und aufrecht.

In der ersten Begegnung mit Perregrin bemerkt er in der Rolle des Mannes, dass der Junge sehr alleine sei, während er lange warte, dass er niemanden zum Sprechen habe. Was würde ihm der Mann wünschen? »Noch ein ausgefülltes Leben. Dass er etwas mitnimmt aus der Begegnung.« Als wir ihn bitten, diesen Wunsch ohne Worte zum Ausdruck zu bringen, tut er dies mit einem tiefen Atemzug.

F. beschreibt den Mann als geduldig, »er lässt dem Jungen viel Zeit«. Er stellt Perregrin die erste Frage: »Hast du Freunde, oder Menschen, die du vermisst?«<sup>43</sup>



Abbildung 3: Der Mantel, die Perregrin-Figur, der Wolf und das Lagerfeuer, vorbereitet für die Probe.

### 2.3.2 Woche zwei: Königtum

In der zweiten Woche entdeckte der Junge an seinem Helfer, dass dieser mit einem Stab und einer Kugel die Attribute eines Königs trägt. Hier war es unser Wunsch, dass sich die Patienten für die Rollenentwicklung auf denjenigen Persönlichkeitsaspekt eines Menschen besinnen, der, obwohl alles Äußere das Gegenteil auszusagen scheint (der schwarze Mantel, den ich für das Projekt genäht hatte, sah

<sup>13</sup> Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur ersten Probe mit F., 19.09.2017.

aus, als wäre er schon sehr lange das ständige Kleidungsstück des Mannes), in seiner Würde unangetastet bleibt und in dieser Würde (als König) über allem steht. Es zeigte sich, dass der Widerspruch zwischen äußerer Erscheinung und innerer Würde dazu anregte, diese Lücke mit einer Geschichte zu füllen. Dass die Patienten sich selbst in diesem Widerspruch wiederfanden, zeigte sich daran, dass viele der Geschichten der jeweiligen eigenen Krankheitsentwicklung überraschend nahe kamen. Hierfür wird beispielhaft der Protokolleintrag zur zweiten Probe mit M. wiedergegeben:

„Der Mantel kleide den Menschen, er sei schwer und breit, mache einen zu einer Erscheinung, sagt M. Der Mantel sei schwer und der König trage auch Lasten, trage Verantwortung. Wofür trägt ein König Verantwortung, wenn er offensichtlich kein Land und keine Untertanen hat? »Für sich selbst trägt man immer Verantwortung.«

M. zieht den Mantel an, um noch einmal die Bewegungen des Mannes von letzter Woche zu erinnern und für das Königsgefühl vielleicht einen Ausdruck zu finden. Als Gefühle, die sich unmittelbar körperlich ausdrücken, nennt er als Beispiele: *Stärke, Angst und Schwäche*.

»Vielleicht ist er ein König seines Fachs.« Ein »König der Heiler«, ein »Meister«. »Er ist ein Herrscher über Leben und Tod. Das ist ja eine Symbiose – ohne Tod kein Leben. Also dadurch, dass er alleine ist, kommt er auch zu sich selber.«

Mit diesen Überlegungen üben wir eine Szene: Der Mann im Mantel geht Perregrin voraus durch die Steppe und singt (ein passendes Lied wird spontan erfunden). Nach einer Zeit dreht er sich um, um nachzusehen, ob Perregrin noch da ist. In diesem Moment sieht Perregrin, dass der Mann ein König sein muss. Und fragt ihn: »Wer bist du?«

MANN IM MANTEL (M.): Dein Heiler bin ich, Perregrin.

PERREGRIN (Leonard Wanner): Ich dachte gerade, du bist noch mehr.

MANN IM MANTEL: Manchmal bin ich Herr über Leben und Tod.

PERREGRIN: Was bedeutet das?

MANN IM MANTEL: Dass du als Heiler manchmal über das Schicksal bestimmst.

PERREGRIN: Auch über meins? Über deins?

MANN IM MANTEL: Besonders über meins.

PERREGRIN: Erzähl mir deine Geschichte!

MANN IM MANTEL: Eines Tages herrschte Krieg. Viele Leute wurden verwundet. Ich auch. Ich war in deinem Alter vielleicht. Ich musste kämpfen. Ich und viele Kameraden wurden verwundet. Und dann kamen diese Heiler, die den Menschen Hoffnung gaben, wieder gesund zu werden. Ich hatte eine Schnittwunde am Bein, heute noch eine Narbe. Sie kamen aufs Schlachtfeld, kümmerten sich um die Verwundeten. Sie verbanden mir das Bein, halfen mir auf, brachten mich ins Lazarett mit einer Trage. Ich war teilweise bewusstlos und habe viel Blut verloren.

PERREGRIN: Hast du was geträumt?

MANN IM MANTEL: Ich war einfach nicht da. Im Lazarett verheilte die Wunde und der Krieg war vorüber. Aber da wusste ich, dass dies meine Bestimmung ist. Ich wollte Heiler werden, weil es was Gutes ist, den Menschen zu helfen. Der Krieg bringt Schlechtes über die Menschen, viel Leid. Ich habe auch gekämpft, weil ich es musste.

PERREGRIN: Warum muss man manchmal etwas tun, was schlecht ist?

MANN IM MANTEL: Weil es verlangt wird, weil es Pflicht ist. Aber es gibt nichts Gutes ohne das Schlechte.

PERREGRIN: Aber warum nicht? Es könnte doch auch alles gut sein!

MANN IM MANTEL: Dann wäre das Leben ja langweilig.<sup>14</sup>

---

14 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur zweiten Probe mit M., 19.09.2017.



Abbildung 4: Bei der Aufführung las M. diese Geschichte aus einer Halbmaske die er dafür anfertigte.

### 2.3.3 Woche drei: Das Land Nod

In der dritten Woche erschrak der Junge vor dem Mann im Mantel, da er an diesem einen düsteren Blick bemerkte. Der Mann erzählte ihm vom *Land Nod*, wo er sich für eine bestimmte Zeit aufgehalten hatte. Dort ist jeder für den anderen ein Fremder und es herrscht Groll. Das Bild dieses Landes ist der literarischen Grundlage entlehnt. Hier wird nie klar, ob der Mann im Mantel dem Jungen von einem wirklichen Land berichtet oder nur von einer Phase seines Lebens. Dementsprechend versuchten wir dieses Bild – wie alle Bilder und Symbole, die wir verwendeten – möglichst offen und wandelbar zu halten. Auf diese Weise sollten Einsamkeit und Aggression je nach emotionalem Distanzierungsbedürfnis der Patienten entweder als Persönlichkeitsbereich des Mannes erlebt, oder aber als tatsächliches Land greifbar werden.

Das Bild des Zurückschauens auf einsame und von Aggression geprägte Lebensabschnitte war deswegen wichtig, da die Patienten in diesem Proben Thema mit der Sicherheit des Königtums auf ein Erlebnis der Rolle zurückblicken sollten, das eine Ähnlichkeit mit dem vorpsychotischen Zustand oder der Psychose selbst aufweist. Beispielhaft wird die Mitschrift der dritten Probe mit Sch. wiedergegeben:

„Für Sch. haben wir uns vorgenommen, das Land Nod nicht zu dunkel und als Tatsache darzustellen, sondern mehr als Aspekt, auf den er Perregrin aufmerksam macht. Wie mit den anderen zuvor, beginnen wir damit, dass Sch. den Mantel trägt, sich darin zurückzieht, während wir von Nod erzählen. Dann tanzen wir den Tanz der Männer von Nod, wobei er den Tanz wirklich als Tanz zu verstehen scheint und auch die Arme dazu hebt. In einer zweiten Runde lassen wir gemeinsam den Stock zur Musik tanzen: Er wandert sich drehend, stampfend und fliegend immer flüssiger von Hand zu Hand. Das erzeugt eine dichte Stimmung, in der einerseits eine zum Land Nod passende aggressive Konzentration und andererseits eine verbindende, weiche Gemeinsamkeit zwischen uns drei Tänzern entsteht. Durch den gemeinsamen Fokus auf den Stock rücken die eigenen Tanz- und Stampfbewegungen in den Hintergrund. Es wird so getanzt, dass der Stock Perregrin gefährlich nah kommt. Als es vorbei ist, fragt Perregrin (Leonard Wanner) erschrocken: »Was ist das?«

MANN IM MANTEL (Sch.): Der Tanz der Fremden.

PERREGRIN: Was ist das Schlimmste am Land Nod?

MANN IM MANTEL: Dass alle Fremde sind, sie schauen nur nach sich selbst.

PERREGRIN: Wie bist du dorthin gekommen?

MANN IM MANTEL: Durch Zufall auf einer Reise. Man muss sich entscheiden, ob man bleiben oder gehen möchte. Den anderen gefällt es dort. Fremde zu sein. Sie haben diesen Groll.

[...]

PERREGRIN: Ist das Land Nod ein wirkliches Land?

MANN IM MANTEL: Ja, wie jedes Land. Wo jeder für sich selbst ist und im Schatten steht. Es ist ganz dunkel dort, man sieht fast nichts. Die Gesichter sind fast nicht zu erkennen. Grimmig. Sie wollen diesen Groll haben, deswegen leben sie dort.

Wir sprechen darüber, dass auch Perregrin manchmal »Und-wenn-schon« sagt, wenn er eigentlich was anderes sagen will. Da antwortet der Mann im Mantel: »Das kenn´ ich, ja, wenn man nicht weiß, was man sagen soll.«

PERREGRIN: Vielleicht sind die Menschen im Land Nod genauso. Eigentlich, innen...

MANN IM MANTEL: ...Liebe.

PERREGRIN: Und außen machen sie...

MANN IM MANTEL: ...diesen Tanz. Groll. Vielleicht haben sie auch Angst.

[...]

Sch. hat auf unsere Bitte hin die Steinkugel, die er in der Kunsttherapie gemacht hat, mitgebracht.

PERREGRIN: Was bedeutet ihr Gewicht?

MANN IM MANTEL: Stärke.

PERREGRIN: Was für eine Stärke meinst du?

MANN IM MANTEL: Stärke einfach. Kraft. Willen.

PERREGRIN: Erzähl mir eine Geschichte.

MANN IM MANTEL: Fremde. Angst.

PERREGRIN: Warum hast du mir das gezeigt?

MANN IM MANTEL: Wegen deiner Gesundheit, wegen deinem Bein, das immer bricht.

PERREGRIN: Hat das was miteinander zu tun?

MANN IM MANTEL: Ich bin da.

PERREGRIN: Du bist da und ich bin da.

MANN IM MANTEL: Wir sind da.

PERREGRIN: Und die Kugel ist da, deine Stärke und deine Liebe. Wie ist der Eingang ins Land Nod?

MANN IM MANTEL: Es ist ein Tor in eine Stadt. Es ist offen, da kann jeder Fremde kommen.

PERREGRIN: Und wie kommt man wieder raus?

MANN IM MANTEL: Durch dasselbe Tor. Es ist das einzige.

PERREGRIN: Der Ausgang ist der Eingang. Du hast viel erzählt.

MANN IM MANTEL: Du auch.

PERREGRIN: Ja, sonst spreche ich gar nicht viel.

MANN IM MANTEL: Nur mit mir.

Perregrin legt sich schlafen. Auf die Frage, was der Mann nun denkt, antwortet Sch.: »Wie ein Rätsel, der Perregrin und der Mann.«<sup>15</sup>

---

15 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur dritten Probe mit Sch., 26.09.2017.



Abbildung 5: Sch. mit seiner selbst dafür gestalteten Maske als Mann im Mantel

#### 2.3.4 Woche vier: Jasager

In der vierten Woche wurde diesem düsteren Thema dasjenige des weisen Narren, des Jasagers mit der roten Nase, gegenübergestellt, eine weitere Persönlichkeitsebene des Mannes. Der Narr, halb verrückt, halb weise, oder vielleicht verrückt geworden, weil er weise ist, erschien uns schon an sich als ein interessantes Thema für die Psychiatrie. Durch die beiden vorangegangenen Themen wurde es aber erst notwendig: Die innere Königswürde wird durch das Land Nod nicht berührt. Daher schien sie uns den Persönlichkeitsaspekt, der im Land Nod in ein Bild gefasst ist, nicht integrieren zu können. Um diesen in die Gänze der Persönlichkeit aufzunehmen, bräuchte es eine Lebensbejahung, die an Wahnsinn grenzt. So sollten die Patienten einen weiteren Aspekt des Mannes im Mantel entdecken, nämlich den, der das Schönste vom Schlimmsten nicht unterscheidet und zu allem „Ja“ sagt. Außerdem entwickelten wir in dieser Probenwoche mit den Patienten jeweils einen Namen für ihre Rolle. An dieser Stelle soll beispielhaft auch eine der wöchentlichen Gesamtproben dargestellt werden, die im Rahmen des sogenannten Forums stattfanden, welches zum Besprechen aktueller Fragen zwischen Patienten und Personal diente:

„Noch stärker als letzte Woche wird in diesem Forum deutlich, dass wir und unsere Arbeit inzwischen „fest zur Tagesstruktur“ (R.) der Station gehören.

Während des offiziellen Forums sprechen wir noch einmal die Frage, ob unsere Arbeit Theater oder Therapie ist, die M. uns gestellt hatte, an. Dies war notwendig, da N. [der Psychologe der Station] mit zwei Patienten über diese Frage gesprochen hatte und auch selbst noch keine Klarheit darüber hatte, wie wir genau dazu stehen, woraus sich Missverständnisse entwickelten. Wir äußern klar: Unsere Arbeit besteht darin, gemeinsam ein Theaterstück zu entwickeln. Alles, was wir in den Proben tun und aufschreiben, dient diesem Stück und keinem anderen (heimlichen) Zweck. [Es war die Frage gestellt worden, warum wir als Theaterensemble an der Kurvenvisite teilnahmen.] In der Kurvenvisite sprechen wir darüber, wie der Prozess als Ganzes vorankommt und wie es uns geht, nicht im Detail über das Verhalten der Patienten in den Proben. Auf Nachfrage N.s äußert R., dass seine und unsere Aussagen einander widersprächen und N. nimmt zurück, was er gesagt hat. Die Frage, ob unsere Arbeit therapeutisch ist, bleibt offen und steht nicht im Vordergrund. Wichtig war es, das Misstrauen zu beseitigen, wir könnten die Arbeit zu forensischen Zwecken nutzen, ohne dies zu kommunizieren. Wir haben allerdings nicht den Eindruck, dass zwischen den Patienten und uns ein solches Misstrauen stünde.

Im Theaterteil des Forums erzählen wir, dass Perregrin, nachdem er viel vom Land Nod gehört hatte, ein wenig erschrocken eingeschlafen ist und nun träumt. Während wir seinen Traum beschreiben, wandert die goldschwarze Kugel von Hand zu Hand und es ist die Aufgabe, dass sie sich stets gleichmäßig weiterdreht, von Gold zu Schwarz zu Gold.



Abbildung 6: Perregrin balanciert von Hand zu Hand

Perregrins Traum beginnt mit einer Geschichte, in welcher von jedem Patienten zwei Sätze auftauchen, die sich aus den Proben ergeben haben. Während wir erzählen, passiert es mehrfach, dass die Kugel gerade in der Hand desjenigen ist, dessen Satz wir sagen.

*Ein Kamel geht in die Wüste, schwer beladen. Es trägt die schwere Last mit seiner großen Stärke. Seine Stärke ist Hoffnung aus Liebe. Es ist am Schicksal zum Meister geworden. Es weiß wohin es geht. Es weiß seine Last zu schätzen. Es ist so stark, dass es der Welt Stütze sein will. Sogar die schwerste Frage will es tragen.*



*So eilt es in seine Wüste und in der einsamsten Wüste wird es unter der Last zum Löwen. Vor dem Schloss, wo alles Sichere gesammelt ist, und tausendjährig glänzt, brüllt der Löwe seine Widersprüche und Rätsel: Ich bin da!, brüllt er. Wenn du bei dir bist, bist du bei den anderen! Um das Licht zu finden, gibt es keine Karte! Der Ausgang ist der Eingang! Wir müssen anders als mit Worten dahinterkommen! Ohne Namen wird man geboren! Im Sonnenaufgang wird es dunkel!  
So raubt der Löwe das Schloss und es bleibt eine offene Stelle, wie ein Türspalt! Dann verwandelt sich auch der Löwe – was wird er?*

Diese Frage spannt sich durch Perregrins Traum wie eine Schnur: Perregrin steht auf einer Handfläche von der aus sich eine Schnur durch den Raum spannt. Er traut sich nicht loszugehen. Da kommt K.N. mit der roten Nase zu Hilfe. Wortlos bedeutet sie ihm: Komm! Ein Schritt ist einfach – siehst du? Heben, tragen, stellen – weiter nichts! Dann traut er sich und alle kommen an die Schnur, um ihm auf seinem Weg darüber zu helfen. Bezauberte Stimmung, Perregrin ist der alleinige Fokus aller Aufmerksamkeit. Jeder führt einmal Fuß, Hand oder Kopf und alle gemeinsam versuchen, ihn vor dem Abstürzen zu bewahren und helfen ihm, ans andere Ende zu gelangen. Spontaner Applaus, als er es geschafft hat. W., der besonders offen und beteiligt ist, fragt zum Schluss, ob Perregrin sich wohl an diesen Traum erinnern wird? Erheitert und beglückt endet dieses Forum und es beginnt die vierte Woche.“<sup>16</sup>

Als Beispiel für die Woche vier im Probenverlauf dient eine Probe mit R.:

„[...] Aus dieser Übung gehen wir über in das Finden der Schritte des Mannes im Mantel. »Flinke Füße« müsste er haben, wie ein Boxer. R. übt, auf diese Weise zu gehen (schnelle Schritte, dann Anhalten und fest stehen, »wie ein Fels«) und es gelingt ihm sehr gut, obwohl man eine große Unbeholfenheit beim Bewegen überhaupt spürt, die daher zu rühren scheint, dass er so was nie macht. Dann fragen wir unvermittelt: Wie heißt er eigentlich? und überlegen passende Laute zu den Eigenschaften des Mannes. Schnell sagt R.: »Prito! Er heißt Prito!« Diesen Namen rufen wir laut, auch aus dem Fenster und R. hat null Scheu dabei. Wir sprechen darüber, dass der Jasager einer ist, der Türen offen hält und öffnet, der tausend Schlüssel hat, die Ja sagen. Das üben wir auch. Dabei taucht der Wolf auf und wir erklären, dass er ein Bewohner des Landes Nod ist, der den Groll bewahren und Türen schließen will. Deshalb taucht er auf, wenn man das Ja sagen übt. Das scheint R. ganz selbstverständlich. Nach all diesen Übungen spielen wir eine Szene:

Prito steht mit dem Rücken zu Perregrin, schlägt und tanzt mit dem Stock. Der Wolf knurrt mit. Dann legt er den Stock weg und sagt JA zu ihm. Perregrin ist verwundert und verängstigt. Prito wendet sich ihm zu, kniet sich zu ihm und zeigt ihm die Nase. Perregrin ruft seinen Namen und er ruft ihn selbst, als Spiel. Dabei beginnt sogar der Wolf zu spielen und wir sagen, dass der Jasager deshalb auch Gipfel der Weisheit genannt wird. Folgendes Gespräch entsteht:

PERREGRIN (Susa Schmeel): Wer bist du?

PRITO (R.): Ich bin Prito.

PERREGRIN: Warum sagst du JA?

PRITO: Weil ich dich als Freund haben will, Perregrin.

PERREGRIN: Wie konntest du dich entscheiden, JA zu sagen?

PRITO: Weil ich nachgedacht habe mit meiner magischen Kugel.

PERREGRIN: Was passiert, wenn ich JA sage?

PRITO: Du könntest für verrückt gehalten werden.

PERREGRIN: Ist das schlimm?

PRITO: Kommt drauf an, wo du bist. Hier in der Steppe sieht dich ja keiner.

PERREGRIN: Warum war der Wolf da?

PRITO: Das weiß ich auch nicht.

PERREGRIN: Ich will drüber nachdenken. Sag mir noch ein Wort als Tipp.

PRITO: Der graue Wolf.“<sup>17</sup>

16 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur vierten Gesamtprobe, 03.10.2017.

17 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur vierten Probe mit R., 03.07.2017.



Abbildung 7: Auch in der Aufführung spielte der Wolf eine Rolle in Pritos Szene.

### 2.3.5 Woche fünf und sechs: Was tun?

In der fünften Woche zog sich der Mann im Mantel zurück, um zu überlegen, was das brechende Bein bedeutet, was der Junge braucht und was er für ihn tun kann. Er schmiedete einen Plan. Dieser Plan bildete die Grundlage für den Entwurf einer Szene. Daraus entwickelte sich schließlich eine Szene für das Stück. Als Beispiel hierfür wird ein Ausschnitt aus der fünften Probe mit R. wiedergegeben und im Anschluss die im weiteren Projektverlauf daraus entwickelte Szene:

„»Was bricht?« fragen wir R., »Was bedeutet das Brechen von Perregrins Bein?« »Sein Herz«, antwortet R., »er hat auf jemand gewartet, aber der ist nicht gekommen.« Wartet er immer noch? »Nein. Ich bin ja jetzt da. Prito ist jetzt da.«

Was braucht´s? »Er braucht Vertrauen für die Genesung. Um zu vertrauen, muss man jemanden gut kennen, wie er heißt, wo er herkommt, wer seine Eltern sind, aus welchem Elternhaus er kommt. Ich bin da um ihm zu helfen und wir lernen uns jetzt kennen.« Es wird deutlich, dass es »dumm« sei, jemandem zu vertrauen, den man nicht richtig kenne.

Was tun? »Die laufen in die Steppe und suchen sein Vertrauen.« Aber wie? »Der Mann hat seine Kugel dabei und seinen Kopf und seine Erfahrungen, die er gemacht hat.« Das Vertrauen zu finden sei etwas Langsames. »Vielleicht wird er wieder störrisch, das gehört dazu. Er braucht Motivation um mitzulaufen. Deswegen sagt der Mann zu ihm: „Komm mit, du hast auf jemanden gewartet und der ist nicht gekommen, aber ich bin gekommen und jetzt zeig ich dir, wie schön es ist, mit mir zu laufen.“« Aber bei Perregrin löst die Berührung dieses heiklen Punktes nur noch mehr Starrsinn aus. Was kann der Mann dann tun? »Perregrin braucht Sporen.« Dafür schlägt Prito ihm mit seinem Stock die Beine weg: Er geht in die Hocke und zeigt dem Jungen mit dem Stock den Weg, als Perregrin gerade seinem Blick folgt, schlägt er unvermittelt zu. »Dann fängt er an zu weinen, damit er auf den Sinn und Zweck der Geschichte kommt.« Dann würde der Mann ihm eine Frage stellen. »Bist du jetzt einverstanden?« Perregrin versteht nicht. »Und weil er im Angesicht zu Perregrin sieht, dass es ihm wirklich nicht gut geht, stellt er die Frage nochmal.« Es gehe darum, trotzdem zu vertrauen, aus eigener Entscheidung, obwohl Prito ihm die Beine

weggeschlagen habe. Er soll mit Ja antworten auf die Frage, wenn er Nein sagt »Pech gehabt«. Deswegen sei es auch für Prito ein Wagnis. Am Ende fragt R., »Das spielen wir dann beim nächsten Mal, oder?«<sup>18</sup>

#### Szene von Prito und Perregrin

ERZÄHLER (F.): Jetzt fängt etwas an.

R. zieht seine Maske und den Mantel an. R.W. zieht die Wolfsmaske und das Fell an.

MUSIKER (A.E.): Aber ganz anders, als du dachtest. *Er spielt leise Slidgeridoo.*

*Auftritt PRITO (R.) mit dem WOLF, PRITO hält den WOLF hinter sich zurück. F. tritt mit PERREGRIN auf.*

PERREGRIN (F.): Wo gehen wir hin?

PRITO: Schau mal, Perregrin, da ist der Weg.

*PRITO weist mit dem Stock in die Ferne, PERREGRIN folgt mit dem Blick. PRITO beobachtet im Augenwinkel, ob PERREGRIN in die Ferne schaut und als er sich sicher ist, schaut er selbst wieder nach dem Weg und schlägt, ohne hinzusehen, das Holzstück um. PERREGRIN fällt gleichzeitig auf den Boden.*

PERREGRIN: Aua! Aua!

PRITO: Bist du jetzt einverstanden?

PERREGRIN: Was?! Was hast du da gefragt?! Du schlägst mir die Beine weg und ich soll einverstanden sein? Spinnst du?! Au!

PRITO: Bist du jetzt einverstanden? Folgst du mir, oder nicht?!

PERREGRIN: Du hast mir wehgetan! Und sonst gar nichts! Ich kann dir nicht vertrauen.

*PRITO wendet sich von PERREGRIN ab und beginnt zu gehen.*

PERREGRIN: Aua. Mann. Was lernen! Ja, ich will was lernen. Ich soll was verstehen. Er hat mir die Beine weggeschlagen, obwohl er mir helfen will. Nur, damit ich etwas verstehe. Er hat es nur für mich gemacht. Vielleicht wollte er es selbst gar nicht. Vielleicht kann ich ihm doch vertrauen. Warte, warte! Ich folge dir! *Er folgt PRITO.*<sup>19</sup>



Abbildung 8: Perregrin ist gestürzt

18 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur fünften Probe mit R., 10.10.2017.

19 Ausschnitt aus der Textfassung von *Perregrin*. Siehe Anhang 8.4.

### 2.3.6 Nachgespräche

Die Nachgespräche fanden 20 Monate nach Projektabschluss informell jeweils zwischen einem Patienten, Susa Schmeel und mir statt. Fast immer konnte die Perregrin-Figur noch einmal Kontakt zu den Patienten aufbauen, worüber sich die Patienten durchweg freuten. Das Theaterprojekt hatten sie alle in lebendiger, guter Erinnerung behalten. R. hatte im Vorhinein gegenüber einer Pflegerin geäußert, dass er mit dem Theater abgeschlossen habe. Als er uns auf dem Gelände zufällig begegnete und die Perregrin-Figur erblickte, die in einem Koffer lag, rief er „Ey Perregrin, wie lebt´s sich in der Box?“. Nachdem ich ihn mittels der Figur ansprach, erklärte er sich doch bereit für ein Gespräch. Beispielhaft soll hier das Gespräch mit F. wiedergegeben werden, welches telefonisch geführt wurde.



Abbildung 9: Perregrin im improvisierten Gespräch

Leonard Wanner: *Haben Sie noch den Raben den Sie für das Theaterprojekt gebaut haben?*

F.: „Den musste ich wegtun, weil ich hier jetzt weniger Platz habe. Das war schon traurig.“

Leonard Wanner: *Wer ist Perregrin?*

F.: „Ja du selbst bist Perregrin. Wir als Patienten. Das lahme Bein, das ist ein Bild für unsere Krankheit.

Ganz klar, wenn ich das schon mal gesagt habe, dann meine ich das auch so.

Die Puppe, als Bildnis. Eine Figur ist das Innere von jemandem hinausgebildet. Eine Metapher, ein Medium, ein Mittel für Gespräch, für Selbstreflexion.“

L.W.: *Aber die Figur ist ja nicht lebendig erstmal...*

F.: (unterbricht) „Im Theaterstück lebt sie schon! Der Umgang mit der Figur, der Umgang mit sich selbst.

Die Figur ist ein Schlüssel um Zugang zu gewinnen zum eigenen Selbst, auch zum Umgang mit der eigenen Krankheit, mit dem kaputten Bein eben.“

L.W.: *Wie weiß man, wie die Figur spricht, welche Stimme sie hat, wie man sie spielt?*

F.: „Ich habe das von mir gegeben, was ich sehe. Das Dunkel des Rabenvogels war die Inspiration in dem Moment, als ich hinter dem Vorhang stand. Es war ja alles aus dem Stegreif, aus dem Moment, so kam es zu der Erzählung jedes Einzelnen. Das ist eben eine Brücke: Wie aus der Figur das Theaterstück entstanden ist, so ist aus der Figur auch jede Inspiration entstanden. Die Figur ist eine Möglichkeit zum kreativen Dasein.“

L.W.: *Warum kann man mit einer Figur über manches besser sprechen als ohne?*

F.: „Sie ist wie ein Stock zum Gehen, ein Hilfsmittel. Das Innere kommt aus einem heraus: Diese Figur, die in den Raum gestellt ist, an ihr hat jeder die Möglichkeit, von sich aus etwas zu erzählen.“

L.W.: *Was kann man von einer Figur lernen?*

F.: „Dass Dinge in einem stecken, die einem nicht bewusst sind. Das Unterbewusste.“<sup>20</sup>

---

20 Aus der Mitschrift des Nachgesprächs mit F., am 12.08.2019.

### 3. ästhetische Prozesse im Spiel mit der Theaterfigur

Um der Theaterfigur näherzukommen, soll hier zunächst ihr Wirkungsbereich beleuchtet werden: das Figurentheater. Die Bezeichnung *Figurentheater*, die seit den 1970er Jahren gebraucht wurde und sich mit Ende der 1980er festigte, versucht einen treffenderen Oberbegriff zu geben als den des *Puppenspiels*. Hier werden verschiedene Figurenarten gemischt, Alltagsobjekte und Materialien inszeniert und die Beziehung Spieler-Figur in offenen Spielweisen thematisiert.<sup>21</sup> Es handelt sich um eine „selbständige Theaterform“<sup>22</sup>, die mit „künstlich geschaffenen Akteuren“<sup>23</sup> Theateraufführungen gestaltet. Mit der Auswahl der hier verwendeten Literatur wird die Selbstständigkeit dieser Theaterform unterstrichen: Die Autoren, die über die Besonderheiten im künstlerischen Umgang mit der Theaterfigur und deren ästhetische Wirkung nachdenken, sind entweder selbst Figurenspieler, oder reflektieren einen lebendigen Eindruck, den das Figurentheater auf sie gemacht hat.

W.K. Knoedgen, der Mitbegründer des Studiengangs Figurentheater an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart, versucht in seiner Schrift „Das Unmögliche Theater“ herauszufinden, durch welche Bedingungen das Spiel mit Objekten und Material über eine „auf Spielzeugformat geschrumpfte Volkskunst“<sup>24</sup> hinaus zu einer „formal-ästhetischen Konsequenz“ findet, so dass es durch „keine andere Art der Darstellung“ ersetzt werden kann<sup>25</sup>. Im modernen Figurentheater werden Objekte und Materialien genauso wie die verschiedenen Figurenformen (Marionette, Handpuppe, Klappmaulfigur, Stabmarionette, Schattenfigur etc.) eingesetzt. Der Fokus auf die Theaterfigur muss also an dieser Stelle um Objekte und Materialien erweitert werden. Wenn im Folgenden von Material die Rede ist, ist dies als der kleinste gemeinsame Nenner der unzähligen Figuren zu verstehen, die auf der Figurentheaterbühne zur handelnden Rolle werden können.

Nun sollen die ästhetischen Prozesse des Figurentheaters beschrieben werden. Der Figurenspieler Michael Meschke bezeichnet Ästhetik als „die Lehre von der Form“<sup>26</sup>. Daher wird nun auf die formalen Eigenschaften und Gesetze dieser Kunstform eingegangen. Diese Eigenschaften und Gesetze lassen sich

---

21 Vgl. Knoedgen, W., *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart 1990, S. 12f.

22 Meschke, M., *Grenzüberschreitungen*. Frankfurt am Main 1996, S. 12.

23 A.a.O., S.30.

24 Knoedgen, *Das Unmögliche Theater*. S. 12.

25 A.a.O., S. 13.

26 Mesche, *Grenzüberschreitungen*, S. 30.

nicht wie in der bildenden Kunst in räumlichen Verhältnissen begreifen, sondern nur in zeitlichen Vorgängen, da das Theater eine in der Zeit stattfindende und wahrnehmbare Kunstform ist.<sup>27</sup> Das erklärt den hierfür gewählten Begriff *ästhetischer Prozess*. In den folgenden Unterpunkten sollen sechs dieser ästhetischen Prozesse unterschieden werden.

### 3.1 Animation - Das inszenierte Subjekt-Verhalten von Objekten

Obwohl jeder Figurentheaterinszenierung ein bildnerischer Prozess vorausgehen muss und so eine enge Beziehung zur bildenden Kunst nicht zu leugnen ist, verortet Knoedgen das Figurentheater entschieden im Bereich der darstellenden Kunst. Während ein Bildhauer seinen Gestaltungsprozess vorwegnimmt und dem Betrachter lediglich das Resultat präsentiert, geht der Figurenspieler einen anderen Weg: Anstatt Materie *auszustellen*, entscheidet er sich, Materie *darzustellen*.<sup>28</sup> Die Plastiken des Figurentheaters sind nichts anderes als die von ihrem Darsteller abgetrennten Rollen, findet Knoedgen und legt damit auch die Unterscheidung zum reinen Schauspiel fest: Während Schauspiel homogen ist – der Darsteller *ist* die Rolle, ist Figurentheater heterogen – der Darsteller *und* die Rolle.<sup>29</sup> Die Theaterfigur wird ein „autonomes szenisches Ereignis“<sup>30</sup>. Durch die Animation verleiht der Figurenspieler lebloser Materie, die sonst passiv ist, ein Verhalten. Er inszeniert leblose Objekte als lebendige Subjekte, so Knoedgen.<sup>31</sup> Ein Material verwandelt sich in den Augen des Zuschauers in ein lebendiges Subjekt, indem der Figurenspieler in Form einer „künstlich-künstlerischen Behauptung“<sup>32</sup> in die Naturgesetze, das heißt in das, was der Zuschauer eigentlich erwarten muss, spielend eingreift: Was zuvor zu keiner Veränderung aus sich heraus, zu keiner aktiven Eigenbewegung fähig gewesen ist, erhält, indem es animiert, das heißt wörtlich belebt wird, eben diese Attribute. Es scheint sich autonom zu verhalten, woraus der Betrachter gewohntermaßen auf ein Subjekt schließt. Der Puppenspieler und Figurentheatertheoretiker Peter Klaus Steinmann nennt diesen Vorgang „das Suchen [...] der Seele im Material“<sup>33</sup>.

Das Material verhält sich zum Figurenspieler, so Knoedgen, wie das Instrument zum Musiker.<sup>34</sup> Je nach Material – handelt es sich nun um Plastikfolie oder um eine komplexe Marionette an Fäden – können

---

27 Vgl. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater*, S.15.

28 Vgl. a.a.O., S. 11.

29 Vgl. a.a.O., S. 46.

30 A.a.O., S. 12.

31 Vgl. a.a.O., S. 16f.

32 A.a.O., S. 17.

33 Steinmann, P. K., *Figurentheater – Reflexionen über ein Medium*. Frankfurt 1983, S. 60.

34 Vgl. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater*. S. 20

ganz andere „Töne“<sup>35</sup> entstehen. „Die erzeugbaren Töne sind [...] in der ‚Klangfarbe‘ eindeutig unterscheidbar und festgelegt.“<sup>36</sup> Um sie wahrnehmbar zu machen, bedarf es des Spielers. Aber für Knoedgen führt der Vergleich mit der Musik nicht weit genug. Jede Darstellung bedürfe einer handlungsfähigen Rolle: „Ein *Darsteller*, der sich eines Instrumentes bedient, tritt auf wie ein Musiker, der behauptet, seine Geige habe eine menschliche Stimme und könne singen.“<sup>37</sup> Der Figurenspieler spaltet demnach das, was es zur Darstellung braucht, die Rolle, von seiner eigenen Verkörperung ab und schreibt sie einem von sich aus passiven Gegenstand zu, dem er dann ein „wiedererkennbares Eigenverhalten“<sup>38</sup> verleiht. Somit leugnet er den Objekt-Charakter des Gegenstands und inszeniert das Subjekt-Verhalten eines Objekts. Darin liegt der wesentliche Widerspruch, auf dem das Figurentheater aufbaut. Knoedgen nennt es „die prinzipielle ‚Unmöglichkeit‘, mit der sich Figurentheater auseinanderzusetzen hat“<sup>39</sup>.

### 3.2 Der mitwirkende Betrachter

Figurentheater wird für ein Publikum gemacht und braucht dieses Publikum nicht nur als Ziel, sondern auch als Partner. Obwohl das Objekt Figur einen Subjektcharakter annimmt und als autonome Rolle zu handeln *scheint*, ist es doch meistens so, dass das Führen der Figuren sichtbar ist und es hörbar wird, dass die Stimme einer Figur selten aus ihrem eigenen Mund kommt. Was der Zuschauer also zu sehen bekommt, ist unvollständig. Wie kann ein bewusster Zuschauer lebloses Material als handelnde Rolle akzeptieren? Warum ist es möglich, dass, selbst wenn die Illusion völlig lückenhaft gehalten wird, der Zuschauer trotzdem nicht umhin kann, immer wieder – und sei es für Sekunden – eine Figur als lebendig anzunehmen? Meschke versucht eine Erklärung für diesen bemerkenswerten Vorgang zu geben, indem er es als eine Lust des Zuschauers beschreibt, im Figurentheater seine „schlummernde Schöpferkraft“<sup>40</sup> anwenden zu können. Bewusst oder unbewusst lockt es den Zuschauer mitzumachen, „um dort Leben zu sehen, wo keines ist“<sup>41</sup>. Knoedgen verweist statt einer Erklärung auf ein ähnliches Phänomen: optische Täuschungen.<sup>42</sup> Sie wirken auch dann noch weiter, wenn wir sie intellektuell durchdrungen haben. „Rational weiß man, dass die Bewegung vom Menschen abhängt“, wundert sich auch Steinmann, „das

---

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Meschke, *Grenzüberschreitungen*, S. 31.

41 Ebd.

42 Knoedgen, *Das Unmögliche Theater*, S. 21.



nützt aber nichts, denn, was man *sieht*, ist eine lebende Person<sup>43</sup>. Es ist also im Wesentlichen der Zuschauer selbst, „der den eigentlichen Sprung vollzieht“<sup>44</sup>. Auch Steinmann hebt „diese große Menge Eigenleistung von Seiten des Partners Zuschauer“<sup>45</sup> hervor und vergleicht den Zuschauer mit einer Glocke, die der Spieler anschlägt. Das Figurentheater macht also ein Angebot, stellt gewissermaßen ein Sprungbrett für die Fantasie des Zuschauers bereit. Im besten Falle kann dieser dann nicht anders – auch Knoedgen beschreibt es als ein lustvolles Erlebnis<sup>46</sup> – als die Wahrnehmung mithilfe seiner eigenen Einbildungskraft zu vollenden. Dass es immer wieder die offensichtlichen Lücken in der Illusion sind, welche einen besonderen Reiz für den Zuschauer ausmachen, wird deutlich, wenn Knoedgen die Arbeit mit Studierenden an einer Figur beschreibt, die lediglich aus Holzstäben bestand, welche lose voneinander einzeln geführt wurden: „Die an der Gesamtwirkung beteiligten zwei Komponenten – gespieltes Material *und* manipulierender Spieler – ergänzten, bedingten und steigerten sich gegenseitig. [...] Wieder verdoppelte der *sichtbar vorgeführte Weg*, auf dem die Rolle entstand und verging, den Genuss und die Spannung des Zuschauens.“<sup>47</sup> Diese Unfertigkeit betrifft auch den bildnerischen Aspekt des Figurenbauens, beziehungsweise die Verwendung von nicht figurlichem Material auf der Bühne. Die Vorstellungskraft bekommt gerade so viel gegenständliche Verbindlichkeit zur Verfügung, dass der Zuschauer mit Lust ergänzt, so Knoedgen, assoziiert und zusammenfügt, „was *bildnerisch offen* geblieben ist“<sup>48</sup>. Figurentheater ist also eine Einladung zum „gemeinsamen Schöpfungsakt“<sup>49</sup>. In diesem findet „eine neue Wertung des rezipierenden Zuschauers“<sup>50</sup> statt, dessen „Erlebniswert“<sup>51</sup> sich durch die aktive Mitarbeit erhöht.

Nicht nur im Figurentheater, sondern auch im Sprechtheater wurde von dem Regisseur Wsewolod E. Meyerhold vom Zuschauer als dem „Vierten Schöpfer“<sup>52</sup> gesprochen (neben Autor, Schauspieler und Inszenierung). Er schließt sich, wie der Theaterwissenschaftler Jochen Kiefer zu berichten weiß, in seinem Denken der Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts an, welche gerade in der Marionette ein Bild für den vollkommeneren Schauspieler sah. So entwickelte Meyerhold aus dem Nachdenken über die Marionette ein Grundprinzip der Figurendarstellung, handelt es sich nun um eine Theaterfigur oder

---

43 Steinmann, *Figurentheater*, S. 68.

44 Knoedgen, *Das Unmögliche Theater*, S. 23.

45 Steinmann, *Figurentheater*, S. 66.

46 Vgl. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater*, S. 23.

47 A.a.O., S. 39.

48 A.a.O., S. 42.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Steinmann, *Figurentheater*, S. 77.

52 Meyerhold, W. E., *Schriften. Aufsätze – Briefe – Reden – Gespräche. Zweiter Band: 1917-1939*. Berlin 1979, S. 109.

um einen Schauspieler, der eine Figur darstellt, welches das Mitdenken und die imaginative Beteiligung des Zuschauers erfordert.<sup>53</sup> Nicht alles darf direkt „den Sinnen“<sup>54</sup> gegeben werden, so Meyerhold, sondern nur soviel, als erforderlich ist, um die Fantasie auf „den rechten Weg zu leiten“<sup>55</sup>: „Ihr muss immer noch etwas, und zwar das Letzte zu tun übrig bleiben.“<sup>56</sup>

Mit der Theaterfigur geht also eine künstlerische Behauptung einher, die den gewohnten Erwartungen widerspricht: Ein toter Gegenstand wird als lebendig inszeniert. So sieht sich der Zuschauer im Figurentheater der Notwendigkeit gegenüber, die Wahrnehmung, die sich ihm gerade bietet, mit seiner Fantasie zu ergänzen. Das setzt neue Wahrnehmungspotenziale frei. Dazu wird er mal eingeladen und mal verleitet und erst wenn dieser Prozess des mitwirkenden Betrachtens geschieht, handelt es sich um Figurentheater im eigentlichen Sinne.

### 3.3 Der gemeinsame Bedeutungskontext von Spieler und Zuschauer

Um diesen gemeinsamen Schöpfungsakt zu bewerkstelligen und der Fantasie des Zuschauers das besagte Sprungbrett anzubieten, braucht es, so lässt sich mit Steinmann ergänzen, einen assoziativen Umweltbezug.<sup>57</sup> Auch er beschreibt die wesentliche Wirkung der Theaterfigur aus dem Widerspruch heraus, dass ein lebloses Material auf der Bühne lebendig erscheint und so ein faszinierendes Spannungsfeld zur realen Lebenserfahrung entsteht. Er führt allerdings noch einen weiteren Punkt an, der für ihn entscheidend zur „spontane[n] Wirkung und Faszination der Theaterfigur“<sup>58</sup> beiträgt. Da er beobachtet, dass beispielsweise zu Musik bewegte geometrische Formen den Betrachter nicht in derselben Weise berühren, also Assoziationen zum eigenen Leben und Erleben hervorrufen, schließt er auf die Wichtigkeit eines Umweltbezugs. Um diesen Umweltbezug herzustellen, müsse der Spieler „seine Sicht und Erfahrung der Umwelt auf die Figur übertragen, um die Faszination der Puppe auszulösen“<sup>59</sup>. Dadurch wird dem Zuschauer eine Anknüpfung an sein eigenes Erfahrungsfeld geboten. Berührt also eine Figur den Zuschauer, kommt sein Erleben von individuell Bedeutungsvollem buchstäblich ins Spiel. Es scheint für die Wirkung der Figur ein Sich-Überschneiden des jeweiligen Bedeutungskontexts von Spieler und Zuschauer notwendig. Durch die Anwesenheit einer Figur in der Mitte der Wechselbeziehung

53 Vgl. Kiefer, J., *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken*. Berlin 2004, S. 67.

54 Meyerhold, *Schriften*, S. 109.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Vgl. Steinmann, *Figurentheater*, S. 60.

58 Ebd.

59 A.a.O., S. 61.

Spieler – Zuschauer wird dieser gemeinsame Bedeutungskontext sinnlich erlebbar, ausgebaut und manifestiert.

### 3.4 Die Theaterfigur als Projektionsfläche

Wenn es die Einbildungskraft des Zuschauers in Verbindung mit seinem Umweltbezug ist, welche das Erlebnis des Figurenspiels erst vervollständigt, stellt sich die Frage, inwiefern die Theaterfigur auch als Projektionsfläche dient. Steinmann beschreibt, dass eine Darstellung von sich auf einer Fläche bewegend Kreisen und Dreiecken, die zunächst relativ uninteressant ist, dann in einem Zuschauer Anteilnahme weckt, wenn beispielsweise eine der Formen eine andere mit der Spitze trifft und diese daraufhin von der Bildfläche verschwindet.<sup>60</sup> Abgesehen von der nüchtern-physikalischen Betrachtung, dass hier ein Körper Kraft auf einen anderen überträgt, kann sich auch eine Assoziation von Piksen oder Stechen und dem daraus resultierenden Schmerz einstellen. Steinmann schließt daraus, „dass die Anteilnahme mit dem Grad des Wiedererkennens zunimmt“<sup>61</sup>. Dass aber das Wiedererkennen einen solchen Anteil am Wahrnehmungsvorgang hat, darf nicht zum Fehlschluss verleiten, dass die naturgetreueste Nachahmung den höchsten Wiedererkennungswert hat, da das Figurentheater sich vor allem auf den emotionalen und weniger auf den rationalen Anteil einer Wahrnehmung konzentriert. Einen höheren Wiedererkennungswert liefert „die Verkürzung, die Reduktion“<sup>62</sup> der der rationalen Verständlichkeit geschuldeten Darstellungsanteile und „die Verdeutlichung oder Überziehung“<sup>63</sup> im Bereich der Darstellung von Emotionen. Das Figurentheater überträgt diese Reduktion und Überziehung in theatrale Vorgänge. Außerdem sind, laut Steinmann, Theaterfiguren selbst „eine Reduktion der Realität“<sup>64</sup>. Der zeitgenössische Figurenspieler, -bauer und Regisseur Frank Soehnle verweist darauf, wie wirkungsvoll es dabei sei, die Figur im Bau in einem skizzenhaften Stadium zu belassen.<sup>65</sup> Dies beteilige den Zuschauer in stärkerem Maße, da die Skizze durch ihren andeutenden Charakter Interesse wecke und durch die Vollendung des Betrachters Kraft gewinne.<sup>66</sup> Durch diese Unfertigkeit des Figurentheaters, welche dem Zuschauer eine Eigenleistung abverlangt, ist dieser mit seinem Innenleben aktiv involviert.

---

60 Vgl. a.a.O., S. 69. (Vermutlich nimmt Steinmann hier Bezug auf eine vielzitierte Studie von Marianne Simmel und Fritz Heider in der in einem kurzen Zeichentrickfilm bewegte Symbole gezeigt wurden, welche von den Versuchspersonen ausnahmslos als handelnde Lebewesen, zumeist Menschen, beschrieben wurden.)

61 Ebd.

62 A.a.O., S. 70.

63 Ebd.

64 A.a.O., S. 73.

65 Vgl. Soehnle, F. und Ersching, K., *figuren theater tübingen. Creationen 1991-2009*. Frankfurt 2009, S. 26.

66 Vgl. ebd.

Dies wird dadurch verstärkt, dass, wie hier deutlich wurde, die Figurentheaterinszenierung ein emotionales Wiedererkennen evozieren will und muss, um lebendig zu wirken. So ist Steinmanns These, Theaterfiguren dienen der Projektion eigener Wünsche, Bilder und Erfahrungen,<sup>67</sup> nicht von der Hand zu weisen. Der Zuschauer „füllt die Angebote mit seinen Erfahrungen und ergänzt daraus fehlendes“<sup>68</sup>. Je stärker die Verfremdung durch Reduktion und Überziehung, desto mehr muss jeder Zuschauer auf seine ganz eigenen Erinnerungen, seinen individuellen Umweltbezug und Bedeutungskontext zurückgreifen, desto weniger kann von einer objektiven Wahrnehmung gesprochen werden. Das Figurentheater bietet also der Fantasie des Betrachters die Möglichkeit eines schöpferischen Mitwirkens an und nutzt gleichzeitig sein Befangensein in seinen subjektiven Erfahrungen und Wünschen. Wenn die Theaterfigur auf diese Weise zur Projektionsfläche wird, steigert dies die Beteiligung der Fantasie des Zuschauers.

### 3.5 Die Selbstbewusstlosigkeit der Figur

Es wurde gezeigt, wie die Theaterfigur belebt, beziehungsweise als lebendig wahrgenommen wird. Damit wurden Aspekte deutlich, welche die Rollendarstellung mittels einer Theaterfigur von derjenigen eines Schauspielers abgrenzen und gegenüber ihr besonders machen und sie also, im Sinne Knoedgens, rechtfertigen. Es ist allerdings noch nicht hervorgehoben worden, inwiefern diese Abgrenzung als ein *Gegensatz* zwischen Figur und menschlicher Darstellung verstanden werden kann. Der Schriftsteller Heinrich von Kleist widmet sich dieser Frage in seinem über Figurentheater-Fachkreise hinaus viel diskutierten Aufsatz *Über das Marionettentheater*. In einem fiktiven Dialog stellt er die Frage, wie es möglich sei, dass eine Marionette etwas motorisch so Komplexes wie einen Tanz ausführen kann.<sup>69</sup> Er lässt einen Tänzer, der das Marionettentheater wie ein Vorbild für seine eigene Kunst bewundert, antworten, jede Bewegung

„hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutuhn, auf eine mechanische Weise von selbst. Er setzte hinzu, dass diese Bewegung sehr einfach wäre; dass jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird, die Glieder schon *Courven* beschrieben; und dass oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.“<sup>70</sup>

---

67 Vgl. a.a.O., S. 68.

68 A.a.O., S. 77.

69 Vgl. Kleist, H. v., *Über das Marionettentheater*, Stuttgart 2013, S. 9.

70 A.a.O., S. 9f.

Weiter lässt er den Tänzer ausführen, dass die Marionette einen entscheidenden Vorteil gegenüber menschlichen Tänzern hätte, nämlich den, „dass sie sich niemals *zierte*“<sup>71</sup>.

„Denn Ziererei erscheint [...], wenn sich die Seele (*vis motrix*<sup>72</sup>) in einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: So sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, todt, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größesten Theil unsrer Tänzer sucht.“<sup>73</sup>

Er beschreibt, wie ihn sein Selbstbewusstsein immer wieder von seinem eigenen Schwerpunkt entfernt, sei es nun aus Scham oder aus Eitelkeit. Dagegen sei es das Fehlen von jedem Selbstbewusstsein, welche den Bewegungen der Marionette „Anmut und Grazie“<sup>74</sup> verleiht. Außerdem seien sie von einer zweiten, „dem Tanze entgegenstrebensten aller Eigenschaften“<sup>75</sup>, befreit: der Schwerkraft. Denn „die Kraft, welche sie in die Lüfte erhebt“ sei größer als diejenige „die sie an die Erde fesselt“.<sup>76</sup>

„Die Puppen brauchen den Boden nur, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment der offenbar selber kein Tanz ist [...]“<sup>77</sup>

Was Kleist hier vom Tänzer sagt, überträgt er auch auf den Schauspieler und beschreibt, wie dieser immer wieder auf der Bühne damit zu ringen hat, eine selbstbewusste Persönlichkeit zu sein, was jedoch einen Widerspruch zur völligen Hingabe an die Rolle darstellt und diese immer wieder stört.<sup>78</sup> Der Schauspieler und Schauspiellehrer Michail Tschechow spricht von einer Aufteilung des Bewusstseins des Schauspielers. Um sich selbst nicht in der Rolle zu verlieren und um die vor der Aufführung getroffenen Absprachen in der Rolle und auf der Bühne umzusetzen, erhalte sich der Schauspieler über dem Bewusstsein seiner Rolle immer einen Teil seines Ichbewusstseins.<sup>79</sup> Während also der Schauspieler eine völlige Präsenz in der Rolle und im Moment der Darstellung nie erreichen kann und darf, wie auch Meschke betont,<sup>80</sup> *ist* die Marionette, da sie nicht anders kann als in ihrem Schwerpunkt zu sein, diese Präsenz im Moment. Dies ist ein Kernaspekt der Faszination um die Marionette im Speziellen, aber auch der Theaterfigur im Allgemeinen. Steinmann merkt dazu an, dass im Figurenspiel „keine Körperlichkeit eines Menschen stört, denn der Körper der Figur wird nur für seine theatralische Funktion erfunden.“<sup>81</sup>

---

71 A.a.O., S. 12.

72 Lat.: Kraft der Bewegung, Motiv.

73 Ebd.

74 A.a.O., S. 13.

75 Ebd.

76 Vgl. ebd.

77 Ebd.

78 Vgl. a.a.O., S. 12f.

79 Vgl. Tschechow, M., *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*, Zürich 1979, S. 121.

80 Vgl. Meschke, *Grenzüberschreitungen*, S. 38.

81 Steinmann, *Figurentheater*, S. 66.

Was Kleist als die besondere bewegungsmäßige Voraussetzung der Marionette für „Anmut und Grazie“ beschreibt, gilt also für die Theaterfiguren, die nicht an Fäden hängen und also keine Pendel sind, vor allem in Bezug auf ihre Rolle. Die Figur ist als eine Rolle geschaffen und kann, wenn sie gespielt wird, nicht anders, als diese Rolle zu *sein*. Durch diesen Umstand, der in der Selbstbewusstlosigkeit des Materials begründet ist, steht die Theaterfigur in einem Gegensatz zum Schauspieler.

### 3.6 Die sich selbst aussagende Figur

Inwiefern eine Theaterfigur die oben genannte Präsenz in der Bewegung und der Rolle erreicht, hängt zwar maßgeblich von ihrem Spieler ab, zuallererst aber von ihrer Konstruktion. Der Ingenieur und Figurenbauer Fritz Herbert Bross, der im vergangenen Jahrhundert den Marionettenbau künstlerisch und technisch entscheidend voranbrachte und perfektionierte, richtete seine Arbeit an Kleists oben genanntem Aufsatz aus. Er äußerte sich vor allem in Bezug auf sein Fachgebiet, die Marionette, doch auch seine Erkenntnisse sind in gewissem Maße übertragbar auf jede Inszenierung von leblosem Material. Er hebt hervor, dass eine Marionette keinesfalls mehr Fäden als nötig haben dürfe und vielmehr durch die Anordnung und Art ihrer Gelenke und Schwerpunkte ein eigenständiger und in sich harmonischer Bewegungsorganismus sein solle.<sup>82</sup> Indem der Spieler den Schwerpunkt kontrolliert, kann er von dort aus die Gelenkketten in Bewegung versetzen wie Pendel.<sup>83</sup> Hier stützt sich Bross auf Kleists oben dargestellten Gedanken, dass Grazie und Anmut dort entstehen, wo eine Bewegung aus ihrem Schwerpunkt herrührt. Die Bewegungen der Marionette müssen demnach – wenn sie entsprechend geführt wird – anmutig sein, weil der Spieler ja nichts anderes als ihren Schwerpunkt beherrscht. Damit distanziert sich auch Bross von der Ansicht, dass die Figur ein Instrument sei, welches der Spieler vollständig kontrolliert. Er kommt im Gegenteil zu der Aussage, dass „Puppenspiel an sich“<sup>84</sup> Selbstaussage der Figur sei – Selbstaussage nicht durch ihren bildnerischen Aspekt allein, sondern vor allem mittels ihrer Bewegung. Wenn das Spielen von Theaterfiguren sich über ein reines Führen von Figuren zu einer Gleichzeitigkeit von Führen und Folgen erhebt – der Spieler gibt der Figur einen Impuls, dem sie auf ihre charakteristische Weise folgt und greift dies wiederum, der Reaktion der Figur folgend, auf – schöpft es sein eigentliches Potential erst aus.<sup>85</sup> Als der Schriftsteller Walter Benjamin für eine

---

82 Vgl. Bross, F. H., *Wie viele Fäden muss eine Marionette haben?*, in: *BROSS 100* (Sonderheft der Zeitschrift *Das andere Theater*), Bad Kreuznach 2010, S. 38.

83 Vgl. ebd. sowie Kleist, *Über das Marionettentheater*, S. 9f.

84 Ebd.

85 Vgl. ebd.

Radiosendung die Berliner Puppentheaterszene erforschte, kam er zu folgender Schlussfolgerung: „Alle großen Puppenspieler versichern, das Geheimnis der Sache sei eigentlich, der Puppe ihren eigenen Willen zu lassen, ihr nachzugeben.“<sup>86</sup> Selbstverständlich ist das gleichzeitige Führen und Folgen, das Gefühl eine Bewegung auszulösen und ihr im selben Moment zu folgen, wie es Soehnle beschreibt,<sup>87</sup> eine Kunst, welche nicht in den Figuren selbst zu suchen ist. Doch es ist die Theaterfigur, durch welche der Figurenspieler seiner Kunst Ausdruck verleiht. Es bleibt dem Spieler nichts anderes, als *mit* seiner Figur zu spielen, denn „*gegen* die Puppe erzeugt der Spieler keine Imagination [...] beim Betrachter“<sup>88</sup>, wie auch Steinmann feststellt. So definiert Soehnle die Theaterfigur auf widersprüchliche Weise: als völlig frei einerseits und als hochsensiblen Seismographen der Gefühle des Spielers andererseits.<sup>89</sup> „Oft ist am Ende nicht mehr bewusst, was am Anfang den Impuls gegeben hat“<sup>90</sup>, sagt Soehnle, der seine Inszenierungen aus der „Sprache“<sup>91</sup> der verwendeten Materialien heraus entwickelt – das heißt den Dingen dazu verhilft, sich selbst auszusagen.

Durch ihre spezifische Beschaffenheit bieten Materialien und Figuren einen Ausgangs- und Anhaltspunkt, dem der Spieler folgen muss. Deswegen drückt der Spieler im Idealfall nicht sich mittels der Figur aus, sondern in der unmittelbaren Gleichzeitigkeit von Animationsimpuls und Selbstaussage des Materials drückt der Spieler sich *und* die Figur in ihrer spezifischen Beschaffenheit aus. Das ist dann etwas, was der Spieler ohne die Figur nicht ausdrücken könnte, weil es nur mit ihr entsteht.

---

86 Benjamin, W., *Berliner Puppentheater*, Radiosendung von 1929. Quelle: <https://hans-joerggrosse.de/erlesenes/walter-benjamin/rundfunkgeschichten-kinder/berliner-puppentheater/> (heruntergeladen am 19.08.2019, 15:00 Uhr).

87 Vgl. Soehnle, F., *Secret Strings*, in: LUTKA A Journal on Puppetry Arts and Theatre of Animated Forms, Ljubljana 2013, S. 140.

88 Steinmann, *Figurentheater*, S. 68.

89 Vgl. Soehnle, *Secret Strings*, S. 140.

90 Soehnle, F., *Über Regie im Figurentheater – eine Utopie*, in: MÓIN-MÓIN, Jaraguá do Sul 2013, S. 117.

91 Vgl. ebd.

## 4. heilsame Dimensionen der Therapiepuppe

Der Begriff *therapeutisches Puppenspiel* bezeichnet eine eigenständige Therapieform, welche in Form von Weiterbildungen in der Schweiz und in Deutschland erlernt werden kann. Sie wird beschrieben als „narrative Form der Psychotherapie“<sup>92</sup>. Ihr Vorgehen ist nicht auf eine bestimmte Methode beschränkt, vielmehr steht der Spielprozess im Vordergrund, so die Puppenspieltherapeutin Dr. Gudrun Gauda.<sup>93</sup> Auch die Puppenspieltherapeutin Käthy Wüthrich, die das therapeutische Puppenspiel maßgeblich mitentwickelte, legt den Fokus auf das freie Spiel mit der Puppe: „Mit der eigenen Puppe die eigene Geschichte spielen“<sup>94</sup>, sei die kürzeste Formel, mit der sie ihre Arbeit beschreiben könne. Neben den Handpuppen, welche die Patienten selbst herzustellen angeleitet werden, steht bestenfalls eine große Sammlung weiterer Handpuppen zur Verfügung,<sup>95</sup> welche in ihrer Ausgestaltung zumeist archetypische Rollen darstellen.<sup>96</sup> Allgemein kann der im Einzelfall höchst individuelle Ablauf so beschrieben werden: Der Patient wählt die Puppen und Requisiten, mit welchen er eine selbst ausgedachte Geschichte spielen will, und entscheidet, welche er davon selbst spielt und welche gegebenenfalls der Therapeut übernimmt.<sup>97</sup> Der Therapeut spielt dann nach den Anweisungen des Patienten, es gibt keine Zuschauer und es findet keine Bewertung statt.<sup>98</sup> Das freie Spiel mit den Puppen dient sowohl dem Therapeuten zur Diagnose, als auch im weiteren Therapieverlauf als heilsame Intervention – Wüthrich und Gauda beschreiben zahlreiche Fälle, in denen sich im Spiel eine Symptomatik zunächst äußert und dann nach und nach verändert, beziehungsweise auflöst.<sup>99</sup>

Die Idee, Puppen in der Therapie einzusetzen, geht auf den Arzt, Psychiater und Soziologen Jacob Levy Moreno zurück. Während der Entwicklung seiner Methode *Psychodrama* bemerkte er, dass es Kindern oft leichter fällt, ihre Empfindungen im Spiel mit der Puppe auszudrücken als im direkten Rollenspiel.<sup>100</sup> Sowohl in der Literatur des therapeutischen Puppenspiel als auch des Figurentheaters wird betont, dass

---

92 Vgl. <https://www.puppenspiel-therapie.de/> (Heruntergeladen am 19.08.2019 11:00 Uhr).

93 Vgl. Gauda, G., *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, Norderstedt 2007, S. 16.

94 Wüthrich, K. und Harter, K., *Das therapeutische Puppenspiel. Ein Spiegel der kindlichen Seele*, München 2007, S. 15.

95 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 8.

96 A.a.O., S. 17.

97 A.a.O., S. 16.

98 Ebd.

99 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 37-57, 139-160.

Vgl. Wüthrich u.a., *Das therapeutische Puppenspiel*, S. 121-139.

Vgl. Gauda, G., *Traumatherapie und Puppenspiel. Wie Dornröschen sich selbst erlöste*. Norderstedt 2008, S. 13-80.

100 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 8.



sich Kinder leichter tun mit dem Medium Puppe/Figur, als Erwachsene.<sup>101</sup> Das ist wohl der Grund warum diese Therapieform hauptsächlich – wenn auch nicht ausschließlich – bei Patienten im Kindesalter Anwendung findet.<sup>102</sup> Möglicherweise liegt darin der Grund, warum im Kontext des therapeutischen Puppenspiels kaum über die Puppe als theatrales Objekt mit ihrer spezifischen Wirkung nachgedacht wird. Während viel darüber berichtet wird, wie verschiedene Entwicklungsherausforderungen sich mittels der mit den Puppen erzählten Geschichten ausdrücken und welche Interventionen unterstützend wirken können, um diese zu bewältigen, werden die heilsamen Dimensionen, die auf das Medium selbst zurückzuführen sind, nur selten direkt benannt. Hier muss allerdings differenziert werden zwischen Therapieformen, welche das Puppenspiel als eine Methode neben anderen vor allem für die Diagnostik nutzen (Kinderpsychoanalyse<sup>103</sup>, Gestalttherapie<sup>104</sup>, Familientherapie<sup>105</sup> und Kunsttherapie<sup>106</sup>), und solchen, welche das Puppenspiel selbst in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen, wie das therapeutische Puppenspiel<sup>107</sup>. Letzteres wird hier in Bezug auf seine Aussagen bezüglich der heilsamen Dimensionen seines Mediums, der Puppe, untersucht werden. In den folgenden Unterpunkten werden sieben heilsame Dimensionen der Therapiepuppe herausgestellt. Da das therapeutische Puppenspiel diesen Begriff bevorzugt, wird in diesem Kapitel nicht mehr von der *Figur* sondern von der *Puppe* gesprochen..<sup>108</sup>

#### 4.1 Die Beseelung der Puppe

Wüthrich vergleicht die Puppe mit der Schmetterlingslarve,<sup>109</sup> die bekanntermaßen in der Zoologie ebenfalls als Puppe bezeichnet wird. Sie sieht in diesem Vergleich ein Sinnbild dafür, dass die Puppe, wenn sie „beseelt“<sup>110</sup> wird, eine Verwandlung vom toten Objekt zum Spielpartner erfahre. Der Maler Hans

---

101 Vgl. a.a.O., S. 137.

Vgl. Knoedgen, *Das Unmögliche Theater*, S. 22f.

Vgl. Wüthrich u.a., *Das therapeutische Puppenspiel*, S. 217.

102 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 137.

Vgl. Petzold, H. G. (Hrsg.), *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie. Mit Kindern, Erwachsenen und alten Menschen*, München 1983.

103 Vgl. Rambert, M., *Das Puppenspiel in der Kinderpsychotherapie*, München 1988.

104 Vgl. Oaklander, V., *Gestalttherapie mit Kindern und Jugendlichen*, Stuttgart 1981.

105 Vgl. Müssig, R., *Familien-Selbst-Bilder. Gestaltende Verfahren in der Paar- und Familientherapie*, München 1991.

106 Vgl. Franzke, E., *Die Verwendung von Handpuppen als gestaltungstherapeutische Arbeitsmittel in der Psychotherapie*, in: Petzold, H. und Orth, I. (Hrsg.), *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie, Bd. 1*, Paderborn 1991, S. 449-461.

107 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 20.

108 Die Reduktion auf die verkleinerte Darstellung von Menschen, Tieren, Fantasie- und Fabelwesen, welche das Figurentheater durch den Begriff Figur erweitern will, wird im therapeutischen Puppenspiel angestrebt.

109 Vgl. Wüthrich u.a., *Das therapeutische Puppenspiel*, S. 19.

110 Ebd.

Thoma, fasziniert vom Kinderspielzeug Puppe, beschreibt dieses „Seele einhauchen“<sup>111</sup> als ein „Bild der Urschöpfung“<sup>112</sup>. Er setzt dies in Beziehung zum mit Puppen spielenden Kind, für das dieser Prozess besonders natürlich erscheine: Es hauche den Puppen seine „lebendige Seele“<sup>113</sup> ein, dass sie mit ihm sprechen und es „verstehen“<sup>114</sup> können. Der Psychologe Hilarion Petzold beschreibt diesen Beseelungsvorgang als eine von der leblosen Puppe ausgehende Notwendigkeit: „Die Puppe ruft nach dem Puppenspiel, dem Puppenspieler.“<sup>115</sup> Der leblose Puppenkörper konfrontiere sein menschliches Gegenüber mit seiner eigenen Sterblichkeit – um dieser Konfrontation zu entgehen, fühle man sich gezwungen, der Puppe Leben zu geben.

Die Grundlage für diesen Beseelungsvorgang, der in der Entwicklungspsychologie als magisches Denken und Handeln bezeichnet wird, sieht der Psychologe Heinz Werner darin, dass für das Kind Umwelt und Ich in einer komplexen Einheit ineinander wirken und sich überschneiden. Für das Kind sei die Umwelt weniger sachlich von seinem Ich getrennt, als dies bei Erwachsenen der Fall sei – sie werde vielmehr durch das Ich des Kindes mitgestaltet. Umgekehrt sei aber auch das Ich des Kindes in höchstem Maße dem gestaltenden Einfluss seiner Umwelt ausgesetzt. Dadurch erhält die Umwelt einen ichhaften Charakter. Ihre Gegenstände sind nicht länger starr und tot, sondern erfahren eine „eigentümliche ‚Beseelung‘“<sup>116</sup> und werden zu „wirkenden Wesen“<sup>117</sup>, so Werner.

Gauda hebt ergänzend hervor, dass selbstgestaltete Puppen für ihre Hersteller bereits durch den Gestaltungsprozess beseelt sind.<sup>118</sup> Das wird zusätzlich verstärkt dadurch, dass im therapeutischen Puppenspiel hauptsächlich Handpuppen zum Einsatz kommen: Der Spieler kann buchstäblich in die Figur „hineinschlüpfen“<sup>119</sup> und sie „ausfüllen“<sup>120</sup>. Werner hebt die „Affekte und Strebungen“<sup>121</sup> des kindlichen Ichs als Grundimpuls für dessen gestaltenden Eingriff in seine Umweltwahrnehmung hervor. Thoma nennt dies eine „Liebesregung“<sup>122</sup> des Kindes, mit der es der Puppe die eigene Seele leiht und ihr

---

111 Vgl. Brief von Hans Thoma an Ivo Puhonny, 1920, zitiert nach Ellwanger, W. & Gröninger, A., *Handpuppenspiel in Kindergärten und Grundschule – psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung*, Freiburg 1978, S. 5.

112 Ebd.

113 Ebd.

114 Ebd.

115 Petzold, H. G., *Geheimnisse der Puppe*, in: Petzold, H. G. (Hrsg.), *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie. Mit Kindern, Erwachsenen und alten Menschen*, München 1983, S. 20.

116 Werner, H., *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, München 1953, S. 305.

117 Ebd.

118 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 189.

119 Wüthrich u.a., *Das therapeutische Puppenspiel*, S. 32.

120 Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 188.

121 Werner, *Entwicklungspsychologie*, S. 305.

122 Beringer, J. A. und Thoma, H., *Der Malerpoet*, München 1917, S. 20.

damit Leben zugesteht. Diesen Vorgang vollziehen Kinder, laut Petzold, ganz natürlich und unwillkürlich.<sup>123</sup> Damit personifizieren sie zumeist unbewusste seelische Prozesse, so Wüthrich.<sup>124</sup> Die damit einhergehende materielle und bewusstseinsmäßige Fassbarkeit von Aspekten des Innenlebens wirkt ordnend und entspannend.<sup>125</sup>

## 4.2 Das Abbild des Menschen und seiner Weltsicht

Eines der ersten Zeugnisse frühzeitlicher Kulturen der ganzen Welt ist die verkleinerte Darstellung des Menschen. Petzold verbindet mit diesem Schaffen der ersten Figurinen die Bewusstseinsleistung, sich von sich selbst zu distanzieren und die „menschliche Form als menschlich zu begreifen“<sup>126</sup>. So beschreibt auch Wüthrich, man materialisiere durch das Herstellen eigener Puppen Teile seiner selbst und könne sie so aus der Distanz betrachten.<sup>127</sup>

Für das therapeutische Puppenspiel dient die Puppe demnach in erster Linie als Abbild – ein Abbild von Menschen, Tieren, Fantasie- und Fabelwesen, in das viel hineingedacht werden kann, betont Gauda. Sie relativiert die von Petzold geltend gemachte, mit den Puppen verbundene Selbst-Distanzierung: Puppen seien wie Menschen, aber nicht so, wie sie sich in Wirklichkeit verhalten, sondern so, wie wir sie gerne hätten. Das ergibt sich für Gauda aus dem Umstand, dass die Puppen ihrem Spieler nie widersprechen, sondern immer das seien, was dieser will, dass sie sind.<sup>128</sup>

Daher liegt es nahe, dass im Spiel mit Puppen immer ein „Abbild innerseelischen Geschehens“<sup>129</sup> vermutet wird und es wurde längst belegt, dass Kinder im Spielen mit Puppen ihre subjektive Wahrnehmung der Lebensumwelt wiedergeben<sup>130</sup>. In einer teils bewussten, teils aber auch unbewussten Als-ob-Situation, stellt das Kind eigene Wünsche, Ängste und Konflikte dar, nimmt aber auch fiktiv die Erfüllung von Wünschen oder die Lösung von Konflikten vorweg.<sup>131</sup> Allerdings betont Gauda, dass der Rückschluss auf reale Begebenheiten „schwer bis unmöglich“<sup>132</sup> sei.

---

123 Vgl. Petzold, *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie*, S. 20.

124 Vgl. Wüthrich u.a., *Das therapeutische Puppenspiel*, S. 28.

125 Vgl. ebd.

126 Petzold, *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie*, S. 19.

127 Vgl. Wüthrich u.a., *Das therapeutische Puppenspiel*, S. 28.

128 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 7.

129 Ellwanger u.a., *Handpuppenspiel*, S. 11.

130 Vgl. Staabs, G. v., *Der Szenotest*, Stuttgart 1951.

131 Vgl. Ellwanger u.a., *Handpuppenspiel*, S. 11.

132 Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 11f.

### 4.3 Ästhetische Distanz

Dass eine im therapeutischen Puppenspiel entwickelte Geschichte also nie eindeutig einem bestimmten Erlebnis im realen Leben des Patienten zuzuordnen ist, bedeutet für die Patienten der Puppenspieltherapie eine besondere Freiheit, die der Theatertherapeut Robert Landy als wesentlichen Wirkfaktor seines Fachs beschreibt: Indem eigene Erlebnisse ins Spiel einfließen, könnten diese erneut durchlebt werden, allerdings ohne, dass der Patient von ihnen emotional überrollt wird. In diesem Spielmoment herrschen weder eine Unter- noch eine Überdistanzierung zu den eigenen Erlebnissen und den damit verbundenen Emotionen vor. Es entsteht im Balanceakt des Spiels eine mittlere, ästhetische Distanz.<sup>133</sup>

Die besondere Bedeutung der Puppe für ein Entstehen von ästhetischer Distanz wird deutlich, wenn Gauda berichtet, dass es ihre Patienten sehr viel weniger ängstige, nicht verarbeitete und ängstigende Gefühle auf die Puppe zu übertragen, als sie direkt auszuagieren.<sup>134</sup> Auch wenn der Begriff der ästhetischen Distanz im gesamten Bereich der künstlerischen Therapien angewendet wird, lässt sich daher vermuten, dass das Medium Puppe dabei eine besondere Qualität ausmacht. Aus den vorangegangenen Ausführungen wurde erkennbar, dass durch die Puppe in einem Distanzierungsprozess Inneres nach außen gebracht wird. Dieser Distanzierungsprozess wird aber zugleich durch das Hineinschlüpfen in die Puppe relativiert und kann so in ein ästhetisches Mittelmaß münden. Wenn nun Patienten Emotionen, die besonders schwierig in eine adäquate Distanz zu bringen sind, lieber mit einer Puppe ausagieren als im Schauspiel, ist es möglich eine besondere Disposition des Puppenspiels in Bezug auf die ästhetische Distanz anzunehmen.

### 4.4 Kommunikationsmittel

Auf diese Weise als Mittler zwischen zwei Gegenübern eingesetzt, beispielsweise zwischen Patient und Therapeut, kann eine Puppe die Kontaktaufnahme erleichtern. Menschen, die den Kontakt sonst scheuen, nehmen diesen, wenn er mittels einer Puppe gesucht wird, deutlich unbeschwerter auf, berichtet Gauda.<sup>135</sup> Dieses Phänomen macht sich das therapeutische Puppenspiel zunutze, indem dort, wo Ausdrucksmöglichkeiten fehlen, anstatt des psychotherapeutischen Gesprächs das Spiel mit der Puppe als

---

<sup>133</sup> Vgl. Landy, R. J., *Essays in Drama Therapy – The Double Life*. London 1996, S. 26.

<sup>134</sup> Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 8.

<sup>135</sup> Vgl. a.a.O., S. 13.

Kommunikationsmittel eingesetzt wird. Ein Mensch, der stottert, könne sich, versteckt hinter der Puppe, oft problemlos artikulieren, so Gauda.<sup>136</sup> Außerdem können mittels der Puppen Probleme zum Ausdruck und zur Sprache gebracht werden, die verdrängt wurden, nicht erinnerbar sind oder für die einem Kind noch die Worte fehlen. Das Spiel mit der Puppe kann demnach sowohl Sprache fördern, als auch selbst Sprache sein.

#### 4.5 Übergangsobjekt und Entwicklungspartner

Die Puppe ist ihrem Spieler ein Partner, der in seinem Abbildcharakter, aber auch in seinem Ding-Sein mehr ist als eine bloße Fantasiegestalt. Der Psychologe Klaus Harter, der sich mit dem therapeutischen Puppenspiel befasst, beschreibt Entwicklung als einen Prozess, der sich in Beziehung, in „Entwicklungspartnerschaft“<sup>137</sup> vollzieht.

Dass die Puppe einen solchen Partner darstellen kann, wird aus Petzolds Gedanken zum Geheimnis der Puppe<sup>138</sup> deutlich: Die Puppe werde durch ihre Belebung ein Teil desjenigen, der mit ihr spiele. Da aber grundsätzlich der Weg zu sich selbst schwerer sei, als der zum anderen, sei die Puppe ein temporärer Helfer in diesem Prozess, den Petzold als das Unterfangen, „Mensch zu werden“<sup>139</sup>, bezeichnet. Indem der Puppenspieler einerseits einen Teil seiner selbst von außen betrachtet und andererseits ein Gegenüber erlebt, in das er unter vereinfachten Bedingungen lernt sich hineinzusetzen, stellt die Puppe einen Entwicklungspartner mit doppelter Funktion dar: Sie ermöglicht Verbindung und Abgrenzung in einem. So ist die Puppe ein „Übergangsobjekt“<sup>140</sup>, das zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Ich und Du vermittelt und damit, so Petzold, eine bedeutende Stellung in der „Identitätsbildung“<sup>141</sup> einnimmt.

#### 4.6 Spezielle Funktionen der Therapiepuppe

Die Puppe kann im therapeutischen Prozess, über diese allgemein für die Therapiepuppe beschriebenen Phänomene hinaus, auch spezielle Funktionen für den spielenden Patienten, beziehungsweise die von

---

136 Vgl. ebd.

137 Wüthrich u.a., *Das therapeutische Puppenspiel*, S. 163 und 216.

138 Petzold, H. G., *Geheimnisse der Puppe*, in: Petzold, H. G. (Hrsg.), *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie. Mit Kindern, Erwachsenen und alten Menschen*, München 1983.

139 A.a.O., S. 19.

140 A.a.O., S. 23.

141 Ebd.

ihm gespielte Geschichte, erfüllen. Gauda unterscheidet vier verschiedene Funktionen: Protektion, Identifikation, Substitution und Aggressionsbewältigung.<sup>142</sup>

Den Puppen, die im Spiel der Protektion dienen, werden Eigenschaften zugeschrieben, die dem Patienten selbst fehlen oder die er sich wünscht. Häufig handelt es sich dabei um starke oder Mut machende Rollen. Dies könne beispielsweise ein Polizist sein, ein Löwe oder Ritter.<sup>143</sup>

Puppen die der Identifikation dienen, sind meist diejenigen, welche der Patient selbst spielt und, je nach Aufbau der Therapie, auch selbst gestaltet hat. Durch sie drückt sich vor allem das momentane Befinden des Patienten in Bezug auf seine Umwelt aus, die er dann in den weiteren Rollen seines Spiels symbolisiert. Deswegen ist die Identifikationsfigur noch kein Repräsentant seiner selbst, sondern spiegelt nur einen Teilaspekt seiner Persönlichkeit wider.<sup>144</sup>

Der Substitution dient eine Puppe dann, wenn sie für einen anderen Menschen aus dem realen Leben steht, oder den Patienten selbst in einer vergangenen Situation repräsentiert. Mit Hilfe dieser Rollen werden bisher nicht verarbeitete Begegnungen und Erlebnisse zu verstehen und einzuordnen versucht. So kann eine Puppe, die operiert wird, für das Kind selbst stehen, welches eine Operation gerade hinter sich hat.<sup>145</sup>

Zur Aggressionsbewältigung dienen Puppen, denen stereotype Rollen, die „von Natur aus böse sind“, zugewiesen werden können, wie beispielsweise der Teufel. Sie dürfen ungestraft Aggression äußern und ausdrücken und dienen so dem befreienden Tabubruch und der „kanalisierten Aggressionsabfuhr“.<sup>146</sup> Diese Figuren sind allerdings nicht mit solchen zu verwechseln, die selbst der „Abreaktion von Frustration“<sup>147</sup> dienen. Unter Umständen werden diese im Spiel fast völlig zerstört,<sup>148</sup> woraus dann aber ein neuer weiterführender Impuls hervorgehen kann.<sup>149</sup>

---

142 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 9f.

143 Vgl. a.a.O., S. 10.

144 Vgl. ebd.

145 Vgl. ebd.

146 Vgl. ebd.

147 Peller, L., *Modelle des Kinderspiels*, in: Flitzner, A. (Hrsg.) *Das Kinderspiel*, München 1973, S. 62.

148 Vgl. Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, S. 11.

149 Vgl. Zollinger, H., *Heilende Kraft im kindlichen Spiel*, Stuttgart 1952, S. 75f.

## 4.7 Manipulation und Verzauberung

Ein mit dem Puppenspiel häufig in Verbindung gebrachter Begriff ist derjenige der Manipulation. Obwohl der Begriff wörtlich *etwas in der Hand haben* meint, schwingen durch seine Verwendung in Psychologie, Soziologie und Politik auch *verdeckt Einfluss nehmen* und *gezielt Macht ausüben* mit.<sup>150</sup> Beides verschimmt im Manipulieren der Puppe: Mit ihr zu spielen, heißt sie in der Hand zu haben und das ist gleichzeitig ein Ausüben von Macht. Der Dingkörper der Puppe absorbiert die „Manifestationen von Macht“<sup>151</sup>, so Petzold. Die Puppe nimmt im Kinderspiel Zärtlichkeit und Aggressionen in gleicher Weise an, ohne dass eine normierende oder disziplinierende Rückkopplung durch den sozialen Kontext stattfindet. An sie können Verletzungen und Enttäuschungen ungefiltert weitergegeben werden.<sup>152</sup> Diese buchstäblich manipulative Beziehung, der ein hoher Stellenwert in der Identitätsentwicklung beigemessen wird, ist aber von vornherein als eine vorübergehende definiert. Sie kommt zu einem Ende, wenn das, was die Puppe als Übergangsobjekt vermittelt hat, in die „Verfügbarkeit des Ichs“<sup>153</sup> übergegangen ist. Die Puppe wird „aus der Hand gelegt“<sup>154</sup>, wenn wir „uns selbst in der Hand zu haben glauben“<sup>155</sup> und unsere Umwelt „hand-haben“<sup>156</sup> können.

Gegenüber dem manipulativen Aspekt des Puppenspiels, hebt Petzold einen Aspekt hervor, den er den „Zauber“<sup>157</sup> der Puppe nennt. Dieser bietet dem mit einer Puppe spielenden Kind einen sicheren Grund, um ohne Angst „das Land der Phantasie“<sup>158</sup> zu betreten. Die Beziehung zur Puppe kann sich zu einer „vertrauten Einzigartigkeit“<sup>159</sup> verdichten, sodass das Kind „in die Tiefen der Innenwelt, und das heißt letztlich, in die Tiefen der Lebenswelt“<sup>160</sup> einzutauchen vermag. Darin, dass ein lebloser Gegenstand „dies alles in uns [...] weckt“<sup>161</sup>, sieht Petzold den Zauber der Puppe. Er ist, laut Petzold, der Grund, warum Puppen eine solche wichtige Stellung im Prozess der Selbstwerdung einnehmen.

Die Beziehung des Spielers zur Puppe ist demnach zwischen Manipulation und Verzaubertwerden eine wechselseitige, widersprüchliche und deswegen lebendige und spannungsvolle.

---

150 Vgl. *Duden, Band 1*, Mannheim 2009, S. 711.

151 Petzold, *Geheimnisse der Puppe*, S. 22.

152 Vgl. a.a.O., S. 23.

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 A.a.O., S. 24.

158 Ebd.

159 Ebd.

160 Ebd.

161 A.a.O., S. 25.

## 5. Phänomene der Figur im künstlerischen Projekt:

Anhand verschiedener Beispiele aus der Darstellung des künstlerischen Projekts sollen hier bemerkenswerte Phänomene herausgearbeitet werden, die sich im Spiel mit den verschiedenen Figuren des Projekts gezeigt haben und zum Teil von Patienten als charakteristisch beschrieben wurden. Es soll dann jeweils überprüft werden, inwiefern diese Phänomene den ästhetischen Prozessen des Figurentheaters zuzuordnen sind und wie sie anhand der verschiedenen heilsamen Dimensionen des therapeutischen Puppenspiels verständlich werden.

### 5.1 Ästhetischer Bedeutungsraum

Es war beobachtbar und wurde zurückgemeldet, dass die Patienten sich vor allem mit der Perregrin-Figur identifizierten. S. benannte das so:

„Weil man in der Figur etwas findet, was man selber hat. [...] Perregrin hat ein kaputtes Bein, genau wie ich.“<sup>162</sup>

So wurde diese Theaterfigur mit der Geschichte und dem daraus entstandenen Bedeutungskontext, in den sie eingebettet war, auch als Ratgeber in existentiellen Lebensfragen wahrgenommen:

„Ja, du selbst bist Perregrin. Wir als Patienten. Das lahme Bein, das ist ein Bild für unsere Krankheit. Die Puppe, als Bildnis. [...] Die Figur ist ein Schlüssel, um Zugang zu gewinnen zum eigenen Selbst, auch zum Umgang mit der eigenen Krankheit, mit dem kaputten Bein eben.“<sup>163</sup>

Diesen Rat bildeten aber nicht Aussagen, die von uns als Figurenspielende durch die Theaterfigur gemacht wurden. Vielmehr konnten sich Patienten im Gespräch mit der Theaterfigur selbst auf große Fragen Antwort geben, wie beispielhaft an einem Gespräch zwischen dem Mann im Mantel namens Lelichus (W.) und Perregrin deutlich wird:

PERREGRIN: Über was herrschst du?

LELICHUS: Ich herrsche über ein Geheimnis.

PERREGRIN: Bitte sag mir das Geheimnis!

LELICHUS: Dann wäre es doch kein Geheimnis mehr.

PERREGRIN: Dann erzähl es mir als Rätsel oder als Geschichte, dann kann ich nachdenken.

LELICHUS: Da bin ich nicht so gut drin.

PERREGRIN: Manche Geschichten haben bei uns nur wenige Worte. Manchmal reichen zum Beispiel fünf Worte...

LELICHUS: Mein Königreich versank im Dunkel. Dann ging der König und suchte das Licht. Er wollte es zurückbringen.

---

162 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit S. am 12.08.2019.

163 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit F. am 12.08.2019 (Siehe S. 17).



PERREGRIN: Wo hat er gesucht?

LELICHUS: Er ist aus dem Dunkel hinausgestiegen. Aber hat nicht das Licht gefunden, sondern nur dass alles um ihn herum grau wurde. Er weiß den Weg nicht. Er vermisst sein Königreich.“<sup>164</sup>

W. schien hier, im durch die Geschichte angebotenen Bild, eine persönliche Frage nach Sinn und Grund seiner Erkrankung zu behandeln.

Durch das Zusammenwirken von thematischer Grundlage und den selbstgestalteten Objekten entsteht ein Raum, dessen Inhalt ästhetisch definiert ist und der bedeutungsvolle Identifikationen erlaubt.<sup>165</sup> Die Beziehung der Patienten zum ästhetischen Bedeutungsraum des Theaterstücks scheint durch die Verknüpfung mit besonderen Gegenständen entscheidend gefördert zu werden. Der Mantel des Mannes, die Perregrin-Figur und alle weiteren Masken und Figuren geben dieser Beziehung Raum und Ort. Diese Beziehung findet in einem Raum statt, der künstlerisch als ein Ganzes gestaltet ist. Deswegen darf keines seiner Teile fehlen, was im Umkehrschluss bedeutet, dass jedes Element eine sinnvolle Funktion erfüllt. Das Gespräch mit der Figur wird zu einem Kunstwerk für sich und damit transportiert die Figur das Eigene ihres Gegenübers oder Spielers in einen ihr entsprechenden bildhaften Zusammenhang, in dem Sinn erlebt werden kann.

Durch die Nachfragen der Perregrin-Figur kann sich der ästhetische Bedeutungsraum dem Befragten öffnen. So kann angenommen werden, dass W. im oben dargestellten Beispiel dadurch angeregt wurde, sein subjektives Empfinden seiner Krankheitsentwicklung in ein Bild fassen. Weiter lässt sich vermuten, dass er dadurch seine Krankheit (zumindest für die Dauer der Improvisation) als kontrollierbarer und weniger sinnlos erlebte als gewöhnlich, da die von ihm improvisierte Geschichte in einen sinnvollen Zusammenhang aufgenommen wurde. In der folgenden Gesamtprobe war er spontan bereit, diese Geschichte vor der ganzen Gruppe noch einmal zu erzählen. Im Abschlussbericht wurde vermerkt:

„So erlebten wir zum Beispiel bei W., der uns im Stationsalltag oft müde und im Ergreifen von Aufgaben eher träge erschien, der gerne mal etwas vergisst und tendenziell die Bequemlichkeit der Initiative vorzieht, wie durch seine große Fähigkeit sich hingebungsvoll auf die Theaterwelt und besonders auf die Perregrin-Figur einzulassen, ein Engagement entstand, was dazu führte, dass er bei viel mehr Proben anwesend war als verabredet, eigenständig übte, seine Leidenschaft für das Jonglieren<sup>166</sup> wiederbelebte und ausdauernd trainierte und die meisten Aufgaben im Stück übernahm.“<sup>167</sup>

Es fällt auf, dass der ästhetische Bedeutungsraum durch seinen in sich sinnvollen Kontext eine erleichternde und belebende Funktion erfüllt – gerade dann, wenn im Alltag Probleme als vorherrschend

---

164 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur zweiten Probe mit W., 19.09.2017.

165 Siehe Abbildung 3, S. 8.

166 Siehe Abbildung 10 im Anhang 8.5.

167 Schmeel, S., Wanner, L., *Abschlussbericht Perregrin*. Siehe Anhang 8.1.

erlebt werden. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Beziehung zur Perregrin-Figur W. dazu befähigte, sich auf diesen neuen Raum einzulassen und davon zu profitieren.

In dem hier beschriebenen Phänomen kommt vor allem der ästhetische Prozess, der durch den gemeinsamen Bedeutungskontext angestoßen wird (siehe 3.3 Der gemeinsame Bedeutungskontext von Spieler und Zuschauer) zum Tragen. Die thematische Grundlage stand jedoch für alle Beteiligten in einem Spannungsverhältnis zur eigenen Lebenserfahrung. Auf diese Weise bestand nicht nur ein gemeinsamer Bedeutungskontext, sondern mit dem ästhetischen Bedeutungsraum *entstand* mit der Zeit auch ein neuer, von Umweltbezügen unabhängiger Raum, in dem die Beteiligten ihr Bedeutungserleben immer freier von ihrem Lebenskontext neu einordnen konnten.

Außerdem ist es die heilsame Dimension der ästhetischen Distanz (siehe 4.3 Ästhetische Distanz), welche auch hier durch die Verwendung der Figur eine besondere Qualität erreicht. Zunächst wird die Krankheit der Figur als Bild beschrieben, was bereits einen ästhetischen Distanzierungsprozess beinhaltet. Weiter wird deutlich, dass der ganze, durch die Figur zugänglich gemachte, Bedeutungsraum eine ästhetische Distanz zum Krankheitserleben herstellt, weil er durch einen künstlerischen Prozess entstanden ist bzw. fortwährend entsteht.

## 5.2 Die Figur als Mittel zum Gespräch

Die Gespräche mit der von Susa Schmeel und mir abwechselnd offen sichtbar geführten Perregrin-Figur standen in vielen Proben im Mittelpunkt. Obwohl also für alle Anwesenden klar war, dass es sich um eine Figur handelte und von wem sie gespielt wurde, wurde sie als Gesprächspartner nie in Frage gestellt. Im Gegenteil: im Gespräch mit ihr entstand „eine Freiheit, die im Gespräch von Mensch zu Mensch schwer zu erreichen ist.“<sup>168</sup> F. bezeichnete die Figur im Nachhinein als „Mittel zum Gespräch“, als einen „Stock zum Gehen, ein Hilfsmittel“<sup>169</sup>:

„Diese Figur, die in den Raum gestellt ist, an ihr hat jeder die Möglichkeit, von sich aus etwas zu erzählen.“<sup>170</sup>

Die Anwesenheit der Figur im Raum ist der Grund, warum man „an ihr“ anders, nämlich „von sich aus“ sprechen kann: Man lerne von der Figur, „dass Dinge in einem stecken, die einem nicht bewusst sind“<sup>171</sup>.

---

168 Schmeel, S., Wanner, L., *Abschlussbericht Perregrin*. Siehe Anhang 8.1.

169 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit F. am 12.08.2019 (Siehe 2.3.6. Nachgespräche).

170 Ebd.

171 Ebd.

Im therapeutischen Puppenspiel ist dieses Phänomen bekannt und wird genutzt (siehe 4.4 Kommunikationsmittel). Die Puppe wird hier als ein Hilfsmittel eingesetzt um Kontakt aufzubauen, aber auch um unbewusste Inhalte zur Sprache zu bringen.

Außerdem wird an dem obigen Beispiel erneut deutlich, dass es erst die ergänzende Fantasie des Zuschauers ist, welche die Figur für seine Wahrnehmung lebendig macht (siehe 3.2 Der mitwirkende Betrachter). Nun wird hier aber die Gegenständlichkeit der Figur als Möglichkeit, etwas von sich „an ihr“ zu erzählen beschrieben – ein projektiver Vorgang, der dadurch befördert wird, dass die Theaterfigur als lebloser Gegenstand vom Zuschauer eine „Eigenleistung“ verlangt, um lebendig zu erscheinen (3.4 Die Theaterfigur als Projektionsfläche). Im Rezipieren eines Figurentheaterstückes bleiben diese Projektionen im individuellen Erleben des einzelnen Zuschauers, während sie hier, im improvisierenden Gespräch mit der Figur, ausgesprochen werden können.

### 5.3 Die Figur als Brücke in die dramatische Realität

Es war immer wieder beobachtbar, dass Patienten, die sonst unsicher beim Einstieg in die dramatische Realität waren, im Kontakt mit der Figur kaum anders konnten, als sich auf das Theaterspielen einzulassen und sich aus ihrer Rolle heraus mit ihr zu unterhalten. Das wird an folgendem Beispiel deutlich:

„Perregrin wünscht sich eine Geschichte und da der Mann im Mantel namens O ksch Fhah (G.) zunächst keine erzählt, erfindet Perregrin ein Spiel: Abwechselnd sagt immer jeder einen Satz.

PERREGRIN (Susa Schmeel): Wir gehen nach Osten...

O KSCH FHAH (G.): ... bis es dunkel wird. Wenn kein Licht mehr da ist, folgen wir dem Falken.

PERREGRIN: Ein Schritt, drei Flügelschläge und irgendwann andersherum, drei Schritte, ein Flügelschlag.

O KSCH FHAH: Irgendwann begegnen wir Leuten aus Nod, die erkennen wir daran, dass sie voller Groll sind.

PERREGRIN: Wir müssen jeden Moment Angst haben.

O KSCH FHAH: Auf einmal steigt mir der Geruch von verbranntem Brot in die Nase.

PERREGRIN: Wir sehen, wie jemand vor dem Ofen steht und lacht. Wir gehen noch weiter, bis wir in der Mitte ankommen.

O KSCH FHAH: Dort befindet sich der Tyrann.

PERREGRIN: Den Tyrannen umgibt eine unsichtbare Wolke...

O KSCH FHAH: Das Selbstbewusstsein wird aufgesaugt.

PERREGRIN: Wir taumeln und halten uns aneinander fest.

O KSCH FHAH: Und widersetzen uns der Wolke. Dann wird der Tyrann auf uns aufmerksam. Irgendwann erwischt er uns.

PERREGRIN: Was wollt ihr, fragt der Tyrann.

O KSCH FHAH: Wir sind bloß friedliche Wanderer.

PERREGRIN: Ich dulde keine friedlichen Wanderer. Er sperrt uns ein. Aber der Falke<sup>172</sup>...

O KSCH FHAH: ...kann Hilfe holen.

PERREGRIN: Wir haben unser Selbstbewusstsein nicht verloren.“<sup>173</sup>

Durch die Theaterfigur wurde ein Spiel mit einer einfachen Regel vorgeschlagen. Durch die Kontaktaufnahme mittels der Figur dazu verleitet mitzuspielen, verfolgte G. dieses dann mit einer Intensität weiter, die der daraus entstehenden Erzählung eine besondere Dichte verlieh. G. zeigte sich für gewöhnlich als eher wortkarg. Wie sich gezeigt hat, verkörpert eine Figur, sobald sie gespielt wird, eine Rolle (siehe 3.5 Die Selbstbewusstlosigkeit der Figur). Auf diese Weise kann sie ausschließlich in einer dramatischen Realität agieren und enthebt ihr Gegenüber in der Begegnung seiner Alltagsrealität, die sie gar nicht kennt. Am obigen Beispiel wird deutlich, dass jede Reaktion auf die Figur die dramatische Realität automatisch akzeptiert und somit wiederum als dramatische Aktion gewertet werden kann. Die Figur kann durch ihre Beschaffenheit nicht anders, als eine bestimmte Rolle zu sein,. Aus diesem Grund erleichtert sie es dem Gegenüber auch, in eine Rolle zu schlüpfen, beziehungsweise verleitet es dazu, da es oft schwieriger ist, gegenüber der dramatischen Realität die alltägliche aufrechtzuerhalten. Darin ist auch die als heilsame Dimension beschriebene, von der Puppe ausgehende Verzauberung (siehe 4.7 Manipulation und Verzauberung) und die damit verbundene Erschließung der Innenwelt zu beobachten.

## 5.4 Die verlässliche dramatische Realität der Figur

Der Perregrin-Figur wurde ein uneingeschränktes Vertrauen entgegengebracht. Wenn Perregrin eine naive Frage stellte, wurde ihm nicht misstraut und wenn er eine Frage stellte, die ein sensibles Thema berührte, wurde ihm das nicht übel genommen:

„Als der Mann im Mantel namens Lelichus (W.) sich mit heruntergezogener Kapuze Perregrin zuwendet und ihm langsam die rote Nase zeigt, sieht man Freude am Spielen in seinem Blick.

PERREGRIN (Leonard Wanner): Was hast du gemacht?

LELICHUS: Ich hab gespielt, um die Angst zu nehmen.“<sup>174</sup>

Wie unter dem vorangegangenen Punkt deutlich wurde, ist die Figur immer auf der Bühne und jeder, der sich ihrer Kontaktaufnahme nicht völlig entzieht, wird automatisch von ihr auf die Bühne und in die dort geltende dramatische Realität geholt. Aus diesem Umstand lässt sich auch verstehen, warum ihr uneingeschränktes Vertrauen entgegengebracht wird: Die Figur sagt oder zeigt alles, was sie fühlt, denkt und will. Da sie sich auf der Bühne nur durch das definiert, was sie zeigt, *ist* sie nur das, was sie zeigt,

---

<sup>172</sup> Siehe Abbildung 11 im Anhang 8.5.

<sup>173</sup> Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur dritten Probe mit G., 26.09.2017.

<sup>174</sup> Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur vierten Probe mit W., 02.10.2017.

denn sie ist inszeniert. Sie hat keine Hintergedanken, keine Gefühle, die sie erfolgreich versteckt und keine Wünsche, die nicht offenbar werden. Diese verlässliche dramatische Realität der Figur dient als Vertrauensbasis, um sich ihr gegenüber oder durch sie zu öffnen.

Die Figur befindet sich verlässlich in der dramatischen Realität, weil sie eigentlich ein toter Gegenstand ist (siehe 3.5 Die Selbstbewusstlosigkeit der Figur). Die davon ausgehende Sicherheit schafft das Vertrauen, welches ein tieferes Einlassen auf Bereiche des eigenen Innenlebens ermöglicht (siehe 4.7 Manipulation und Verzauberung). Es scheint dann dieses Einlassen zu sein, welches bewirkt, dass innerliches Erleben so angeregt werden kann, dass es in den Figuren materialisiert und personifiziert wird (siehe 4.1 Die Beseelung der Puppe).

## 5.5 Die dramatische Realität als Schutz

Sich im Bau einer Figur bildnerisch auszudrücken, wissend, dass dieser Ausdruck in der Figur erhalten bleibt, könnte die Angst wecken, dass ein solcher bildnerischer Ausdruck verträglicher sei, als das freie Spiel ohne Figur. In dem hier vorgestellten Projekt hat sich allerdings die gegenteilige Erfahrung eingestellt:

„Hier konnten wir deutlich bemerken, wie wohltuend das Anfassen, das sinnliche Erfahren von Material wirkte. Unseren Bedenken bezüglich des Auftragens von Gipsmasken<sup>175</sup> auf dem Gesicht stellte sich die gegenteilige Erfahrung gegenüber, dass alle Patienten diesen Moment der physischen Nähe genossen haben. Dies zeigte sich auch bezogen auf alle anderen Momente des sinnlichen, körperlichen Kontaktes – es schien wohltuend zu sein, die Perregrin-Figur zu zweit zu führen und sie sich gegenseitig in die Hand zu übergeben, das Warmwerden beim Stockkampf schien zu erfreuen, das Halten von Stab und Kugel gab Ruhe und Sicherheit.“<sup>176</sup>

G., der aufgrund eines Gewaltdelikts im Maßregelvollzug untergebracht war, fragte beim Bau seiner Maske,

„ob es so etwas wie eine »Totenmaske« werden könne. Er meint damit, wie sich herausstellt, eine Totenschädel-Maske. Aus zusammengeknüllter Alufolie stellt er Zähne her, welche er dann mit großer Genauigkeit als ein Grinsen aufbringt.“<sup>177</sup>

Obwohl er mit jeder verbalen Äußerung sehr zurückhaltend und stets darauf bedacht war, nichts gegen ihn Verwendbares gegenüber den Ärzten und Psychologen zu äußern, zeigte er hier keine Scheu. Auf die Frage, was die Maske für ihn verkörpere, antwortete er: „Vielleicht ein anderes Ich.“<sup>178</sup> Dass die Maske ein in sich abgeschlossener und fertig gestalteter Gegenstand war, schien diesen Schutz eher zu verstärken:

---

175 Siehe Abbildungen 12 und 13 im Anhang 8.5.

176 Schmeel, S., Wanner, L., *Abschlussbericht Perregrin*. Siehe Anhang 8.1.

177 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zum ersten Bauen mit G., 25.10.2017. Siehe Abbildung 11 im Anhang 8.5.

178 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit G. am 12.08.2019.

„Ich glaube, man kann mit Figuren was anderes zeigen“<sup>179</sup>, betonte G. im Nachgespräch. Er fuhr fort: Dinge seien beim Theaterspielen hilfreich, „damit es nicht nur in der Vorstellung bleibt“<sup>180</sup>. Schließlich war es sogar möglich, mit G. einen Stockkampf einzustudieren, den er bei der Aufführung, seine Maske tragend, austrug.<sup>181</sup>

Die Maske erscheint, wie die Figur, erst lebendig, wenn sie gespielt wird. Dann ist sie zweifelsfrei Teil der dramatischen Realität und des ästhetischen Bedeutungsraums des entstehenden Theaterstückes, was hier offenbar einen ausreichenden Schutz vor Missdeutung darstellte. Es wird bemerkbar, wie die sich selbst aussagende Figur, beziehungsweise Maske in ihrer Eigenständigkeit eine besonders tragfähige ästhetische Distanz entwickelt (siehe 4.3 Ästhetische Distanz). Mit dieser Eigenständigkeit der Figur oder Maske kann der Spieler zwar mitgehen, kann mit ihr spielen, jedoch kann er nicht gegen sie angehen (siehe 3.6 Die sich selbst aussagende Figur). Dinge, wie hier die Maske oder der Stock, können demnach, eine ähnliche Funktion wie die Figuren erfüllen, wenn sie entsprechend mit Bedeutung verbunden sind. Diese tragfähige ästhetische Distanz bietet einen Schutzraum, in dem sich solche problematisierten Themen wie in diesem Fall die Aggression, nicht nur abregieren, sondern auch in eine ästhetische Form finden und als der notwendige (und in dieser Form auch ungefährliche) Teil eines Ganzen erlebt werden können.

## 5.6 Der Einfluss der Figur auf Sprache und Stimme

Patienten erzählten der Perregrin-Figur Geschichten, obwohl sie sonst kaum zu sprechen bereit waren. Dabei war es auffällig, dass jeder aus seiner eigenen Rolle und Beziehung heraus zu der Figur sprach. Der junge Patient R., selbst erst Anfang zwanzig, wählte einen freundschaftlichen Ton im Gespräch mit Perregrin in seiner Rolle als Mann im Mantel namens Prito:

PERREGRIN: Warum sagst du JA?

PRITO: Weil ich dich als Freund haben will, Perregrin.

PERREGRIN: Wie konntest du dich entscheiden, JA zu sagen?

PRITO: Weil ich nachgedacht habe mit meiner magischen Kugel.

PERREGRIN: Was passiert, wenn ich JA sage?

PRITO: Du könntest für verrückt gehalten werden.

PERREGRIN: Ist das schlimm?

PRITO: Kommt drauf an, wo du bist. Hier in der Steppe sieht dich ja keiner.<sup>182</sup>

---

179 Ebd.

180 Ebd.

181 Siehe Abbildung 14 im Anhang 8.5.

182 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur vierten Probe mit R., 03.10.2017.

Dagegen wählt der ältere Patient F. eher einen väterlichen Ton als Mann im Mantel namens Julian (F.):

JULIAN: Ich habe viele Bücher gelesen, Perregrin. Und in allen Büchern geht es um dasselbe.

PERREGRIN: Um was denn?

JULIAN: Um die Liebe. Warst du schon mal verliebt?

PERREGRIN: Ich glaube nicht. Ist das schön?

JULIAN: Die Liebe ist widersprüchlich, sie ist das Beste und das Schlimmste.

PERREGRIN: Oh.

JULIAN: Sie ist das Spiel zwischen Männern und Damen, zwischen Jungen und Mädchen, zwischen männlich und weiblich. Aber du kannst nicht nur in Menschen verliebt sein, sondern auch in das Leben.

PERREGRIN: Was heißt das?

JULIAN: Das ist ein Rätsel, solange man es nicht erlebt hat.

PERREGRIN: Ich bin nicht gerade verliebt in das Leben, wirklich nicht. Wie soll das gehen?

JULIAN: Ich habe dir doch eine Frage gestellt. Sie ist der Schlüssel.

PERREGRIN: Welche Frage?

JULIAN: Du musst behalten, was ich dir gesagt habe.<sup>183</sup>

Sowohl die Wortwahl als auch der Ton wurden in diesen Gesprächen durch die Beschaffenheit der Figur und die um die Figur entwickelte Bedeutung bestimmt. Dasselbe zeigte sich nicht nur in den Gesprächen mit der Figur, sondern auch im Sprechen durch sie im Spiel, wie aus folgenden Äußerungen hervorgeht:

„Man muss schauen was zu der Figur passt. Auch durch Magie. Man muss die Figur kennenlernen. Die Figur im Endeffekt vielleicht selber sein. Das ist dann ein Zusammenspiel zwischen dem Löwen und sich selbst.<sup>184</sup> Man gibt und nimmt und spielt.“<sup>185</sup>

„Man sieht, was die Materie zu tun hat und je nachdem wählt man die Stimme.“<sup>186</sup>

„Ich habe das von mir gegeben, was ich sehe. Das Dunkel des Rabenvogels war die Inspiration in dem Moment, als ich hinter dem Vorhang stand. Es war ja alles aus dem Stegreif, aus dem Moment, so kam es zu der Erzählung jedes Einzelnen. Das ist eben eine Brücke: Wie aus der Figur das Theaterstück entstanden ist, so ist aus der Figur auch jede Inspiration entstanden. Die Figur ist eine Möglichkeit zum kreativen Dasein.“<sup>187</sup>

Hier ist zunächst zu beobachten, wie ein mitwirkender Betrachter nicht nur durch seine Fantasie den lebendigen Eindruck der Figur vervollständigt, sondern aus dieser durch die Figur angeregten Fantasie auch handelt (siehe 3.2 Der mitwirkende Betrachter). Wie bereits oben deutlich wurde, kann beinahe jede Reaktion auf die Figur als eine dramatische eingestuft werden. Außerdem wird hier auffällig, dass das Gegenüber der Figur sich selbst automatisch eine Rolle zuzuschreiben scheint.

An den beiden ersten Beispielen wird nicht nur deutlich, dass ein der eigenen Rolle und Beziehung angemessener Ton gewählt wird, sondern auch, dass die Sätze, die gesprochen werden, poetisch-offen

---

183 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur ersten Zweieprobe mit F. und R., 17.10.2017.

184 Siehe Abbildung 15 im Anhang 8.5.

185 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit Sch. am 12.08.2019.

186 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit R. am 12.08.2019.

187 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit F. am 12.08.2019 (siehe S. 17).

formuliert sind. Trotz dieser Offenheit scheinen die Patienten sicher zu sein, etwas ganz Bestimmtes klar auszudrücken, da die Figur selbst einen poetisch-offenen Bedeutungsraum repräsentiert, an welchen sich die Spieler mit ihrer Sprache anpassen.

Außerdem wird in den vorangegangenen Beispielen die sinnliche Wahrnehmen der Figur als Ausgangspunkt der Inspiration für das Spiel mit ihr beschrieben. Dabei ist zu beachten, dass diese Wahrnehmung die Lebendigkeit der Figur mit einschließt und in diesem Sinne als eine *übersinnliche* bezeichnet werden kann, oder, im Terminus der Entwicklungspsychologie, als magisches Denken und Handeln (siehe 4.2 Das Abbild des Menschen und seiner Weltsicht).

## 5.7 Selbsterleben durch die Figur

Auf der einen Seite ist deutlich geworden, dass die Theaterfigur durch ihre Beschaffenheit dem Spiel und der Begegnung mit ihr einen Ausgangspunkt und eine Richtung vorgibt. Auf der anderen Seite war aber auch zu beobachten, dass die Patienten durch die Theaterfigur etwas von sich selbst ausdrücken konnten. F. betonte, die Figur sei „das Innere von jemandem hinausgebildet“<sup>188</sup>. Er antwortete auf die Frage, warum man mit einer Figur über manches besser sprechen könne, als ohne: „Das Innere kommt aus einem heraus.“<sup>189</sup> Dieser Vorgang, in dem jemand etwas von sich selbst ins Spiel bringt, schien wiederum genauso stattfinden zu können, wenn jemand eine Figur nicht selbst spielte, sondern ihr begegnete. So entstand folgendes Gespräch mit dem Patienten S. Weil er viel später zum Projekt dazu kam, sollte er nicht nachholen, was die anderen gemacht hatten. Er sollte keine Mann-im-Mantel-Figur entwickeln, sondern über den Vater von Perregrin einen eigenen, neuen Weg in das Stück finden.

„Als ersten Gedanken über einen Vater mit einem kranken Kind äußert er, dass es viel Kummer, beziehungsweise kümmern bedeute. Er spricht über Kranksein »bis Ende«, doch dieser Vater habe Hoffnung. Er erzählt von seinem in der Jugend kranken Bruder, der dann aber »aufgestanden« sei und nun ein glückliches Leben führe. »Und jetzt bin ich krank.« Das Herz des Vaters sei schwer, wenn er einen kranken Sohn habe, aber Kinder seien oft »frech«, wollten nicht den Weg der Eltern gehen. Wir sprechen darüber, wie man wohl mit einem Kind sprechen kann, damit es trotzdem Ja zu dem Weg sagen kann, den man ihm vorschlägt und darüber, wie der Vater dem Kind seine Hoffnung zeigen kann. Dazu taucht Perregrin auf und der Vater sagt ihm: »Dein Bein wird gesund. Ich bin sicher.«

PERREGRIN: Danke.

VATER: Bitte.

PERREGRIN: Danke.

VATER: Bitte.“<sup>190</sup>

---

188 Ebd.

189 Ebd.

190 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur ersten Probe mit S., 17.10.2017.



Der Spieler begegnet im Spiel mit der Figur einem Teil seiner selbst in einer dramatischen Realität. Aufgrund der oben beschriebenen Tatsache, dass die Figur immer inszeniert ist (siehe 3.1 Animation - Das inszenierte Subjekt-Verhalten von Objekten) und ihre Innenwelt somit offensichtlich wird, bedeutet das für den Figurenspieler auch, dass er sich selbst durch die Figur offenbart. Dieser Vorgang findet aber nicht nur im Spielen der Figur, sondern auch in der Begegnung mit der Figur statt, was seinen Grund darin haben könnte, dass Theaterfiguren ihrem Gegenüber immer auch eine Projektionsfläche bieten (siehe 3.4 Die Theaterfigur als Projektionsfläche). Die verschiedenen Facetten des Selbsterlebens durch die Figur sind in den speziellen Funktionen der Therapiepuppe beschrieben worden (siehe 4.6 Spezielle Funktionen der Therapiepuppe). Sich auf die Figur einzulassen und sich gleichzeitig durch sie auszudrücken scheint ein wechselseitiger Prozess zu sein (siehe 4.7 Manipulation und Verzauberung).

## 5.8 Beziehung durch gemeinsames Einfühlen

Ein hoher Grad des Einfühlens wurde von verschiedenen Patienten als die Grundhaltung, die für das Beleben einer Theaterfigur wichtig sei, angenommen. Die Figur liege in der Hand des Spielers, sagte Sch. Und: „Durch den Spieler kommt Leben in die Figur“. Um eine Figur so zu spielen, dass sie lebendig erscheine, müsse man „die Figur im Endeffekt selber sein“. R. gibt dazu an:

„Sie ist die zweite Persönlichkeit. Der sechste Sinn.“<sup>191</sup>

An verschiedenen Stellen im Probenprotokoll wird deutlich, wie sehr die Figur nicht nur im Spiel mit ihr, sondern auch in der Begegnung Objekt der emotionalen Resonanz ihres Gegenübers wird:

„In der ersten Begegnung mit Perregrin bemerkt F. in der Rolle des Mannes als erstes, dass der Junge sehr alleine ist, während er lange wartet, dass er niemanden zum Sprechen hat. Was würde ihm der Mann wünschen? »Noch ein ausgefülltes Leben. Dass er etwas mitnimmt aus der Begegnung.« Als wir ihn bitten, diesen Wunsch ohne Worte zum Ausdruck zu bringen, tut er dies mit einem tiefen Atemzug. Fr beschreibt den Mann als geduldig, »er lässt dem Jungen viel Zeit«. Er stellt Perregrin die erste Frage: »Hast du Freunde, oder Menschen, die du vermisst?«<sup>192</sup>

„In der ersten Begegnung mit Perregrin steht für G. das Mitleid des Mannes im Vordergrund. Es tut ihm leid, dass das Bein immer wieder bricht und er sieht auch Perregrins Angst davor, unbekannt Menschen zu begegnen. Als Wunsch nennt er: »Ich will dir helfen« und drückt dies mit einem Nicken aus.“<sup>193</sup>

„R. am Ende der Probe: »Ich hoffe, dass der Mann, den ich gerade gespielt habe, ihm (Perregrin) helfen kann.«“<sup>194</sup>

---

191 Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit R. am 12.08.2019.

192 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur ersten Probe mit F., 13.09.2017.

193 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur ersten Probe mit G., 13.09.2017.

194 Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur ersten Probe mit R., 18.09.2017.

Es gab aber auch Momente im Spiel mit der Figur, wo die Grenzen zwischen Spieler und Begegnungspartner verwischt wurden, indem die Perregrin-Figur von Hand zu Hand wanderte:

„Dann traut er sich und alle kommen an die quer durch den Raum gespannte Schnur, um ihm auf seinem Weg darüber zu helfen. Bezauberte Stimmung, Perregrin ist der alleinige Fokus aller Aufmerksamkeit. Jeder führt einmal Fuß, Hand oder Kopf und alle gemeinsam versuchen, ihn vor dem Abstürzen zu bewahren und helfen ihm, ans andere Ende zu gelangen. Spontaner Applaus, als er es geschafft hat.“<sup>195</sup>

Im Nachgespräch bezeichnete F. die Theaterfigur unter anderem als „Medium“ und „Brücke“<sup>196</sup>.

In allen Beispielen nimmt die Figur eine vermittelnde Rolle ein, schafft Begegnung auf einer emotionalen Ebene und stiftet Beziehung. In der Begegnung eines Figurenspielers und eines Zuschauers oder Mitspielers fühlen sich also sowohl der Spieler als auch das Gegenüber der Figur in sie ein. Dieses gemeinsame Hineinversetzen ermöglicht eine Begegnung auf Augenhöhe, weil beide Parteien buchstäblich etwas aufs Spiel setzen. Wenn mehrere Menschen gemeinsam eine Figur führen, einigen sie sich ohne Worte darauf, welche Bewegungen mit der Figur funktionieren und welche nicht.<sup>197</sup> Das bedeutet, dass ein gemeinsames Einlassen auf die Selbstaussage der gemeinsam geführten Figur stattfindet, bei dem sich die Spieler mit ihrem eigenen Willen, sich durch die Figur auszudrücken, zurücknehmen müssen, da sie nicht mehr alleine der Figur mit ihren Eigenheiten und Möglichkeiten folgen (siehe 3.6 Die sich selbst aussagende Figur), sondern auch den vielfältigen Impulsen ihrer Mitspieler. In dieser dem gemeinsamen Spiel dienenden Konzentration auf einen gemeinsamen Mittelpunkt erhält die Figur als Übergangsobjekt (siehe 4.5 Übergangsobjekt und Entwicklungspartner) eine besondere Bedeutung: Der einzelne Spieler sieht nicht mehr nur sich selbst in der Figur, sondern das, was die Gruppe ausmacht, die sie spielt. Er führt und folgt, ohne sich selbst in den Vordergrund zu stellen, in dem er sich in die Figur hineinversetzt und damit unwillkürlich auch in seine Mitspieler. Hier wird sichtbar, dass auf diese Weise das gemeinsame Hineinversetzen und damit die Beziehung stiftende Wirkung der Figur noch gesteigert werden und Gemeinschaft entsteht, wo sonst Einzelgängertum vorherrscht. So scheint die Figur nicht mehr nur zwischen Ich und Du zu vermitteln, sondern auch zwischen Ich und Wir und könnte als ein Entwicklungspartner einer Spielergemeinschaft bezeichnet werden.

---

<sup>195</sup> Aus dem Probenprotokoll, Auszug des Eintrags zur vierten Gesamtprobe, 03.10.2017. Siehe Abbildung 6, S. 13.

<sup>196</sup> Aus der Mitschrift zum Nachgespräch mit F. am 12.08.2019 (siehe S. 17).

<sup>197</sup> Siehe Titelbild und Abbildung 9, S. 17.

## 6. Schluss

In der Darstellung des Figurentheaterprojekts *Perregrin* wurde deutlich, dass mit künstlerischen Mitteln und auf künstlerische Weise vorgegangen wurde, wobei immer wieder ein Augenmerk auf den therapeutischen Mehrwert dieser Arbeitsweise gelegt und therapeutische Fragestellungen berücksichtigt wurden. Um sich der Frage zu nähern, ob diese Arbeit eine Verbindung zwischen künstlerischem Figurentheater und einer therapeutischen Anwendung von Theaterfiguren herstellen konnte, wurden diese Bereiche literaturbasiert untersucht. Im Bereich der therapeutischen Anwendung der Figur konzentrierte sich die Untersuchung hauptsächlich auf das therapeutische Puppenspiel, da dort die Therapiepuppe eine der Theaterfigur im Figurentheater vergleichbar zentrale Stellung einnimmt. Sowohl das Figurentheater als auch das therapeutische Puppenspiel sind durch den spielenden Umgang mit der Figur gekennzeichnet und definiert. Dennoch ließen sich in der Theorie keine thematischen Überschneidungspunkte in Bezug auf das Verständnis der Theaterfigur auffinden. Vielmehr herrschen dort deutlich voneinander abgrenzbare Auffassungen vor: Im Figurentheater ist die Theaterfigur als künstlerisches Medium ein Selbstzweck. Ihre spezielle Ästhetik soll so konsequent angewendet werden, dass sie durch keine andere Darstellungsweise ersetzt werden kann. Im Gegensatz dazu erfüllt die Puppe im therapeutischen Puppenspiel verschiedene psychologische Funktionen für ihren Spieler und dient so eher als ein Mittel zum Zweck. Die ästhetischen Prozesse des Figurentheaters bauen alle mehr oder weniger auf der klassischen Grundsituation des Theaters auf, dem Spiel vor Publikum. Dieses wird im therapeutischen Puppenspiel bewusst vermieden. Das hier stattfindende Spiel dient der Realitätsbewältigung und dem Probehandeln und ist damit eher dem Bereich des Kinderspiels zuzuordnen. Das professionelle Spiel eines Figurenspielers dagegen stellt eine bewusste Abstraktion dar. Den Veröffentlichungen in beiden Fachdiskursen liegt mitunter der Wunsch zugrunde, die Wirkung des jeweiligen Fachgebiets induktiv zu erklären. Dafür wird im Bereich des Figurentheaters vorrangig die Ästhetik der Theaterfigur in den Blick genommen, während die Literatur über das therapeutische Puppenspiel zu diesem Zweck deren therapeutische Wirkung beleuchtet. Auf Grundlage dieser Erklärungsansätze wurden in der vorliegenden Arbeit ästhetische Prozesse der Theaterfigur und heilsame Dimensionen der Therapiepuppe herausgestellt.

Im darauf folgenden Teil der Arbeit wurden die speziellen, im eigenen künstlerischen Projekt auffällig gewordenen Phänomene der dort verwendeten Theaterfiguren herausgearbeitet. Es wurde überprüft,

inwiefern diese Phänomene mit den ästhetischen Prozessen des Figurentheaters und den heilsamen Dimensionen des therapeutischen Puppenspiels übereinstimmen. Dabei stellte sich heraus, dass jedes dieser Phänomene sich aus mindestens einem ästhetischen Prozess heraus verstehen ließ und mindestens eine heilsame Dimension aufwies. Die Zuordnungen sind der besseren Übersichtlichkeit dieser Arbeit halber auf die in besonderem Maß auftretenden Übereinstimmungen reduziert. Die unzähligen weiteren Verbindungen und Aspekte werden dabei nicht berücksichtigt.

Da alle heilsamen Dimensionen in den Phänomenen der Theaterfiguren des künstlerischen Projekts wiederzufinden sind, kann eine therapeutische Wirkung des künstlerischen Figurentheaters, wie es hier angewendet wurde, angenommen werden. Demnach wurde eine Verbindung von künstlerischem Figurentheater und der therapeutischen Anwendung der Theaterfigur erreicht.

Diese Verbindung wurde auf unterschiedliche Weise hergestellt: In den Phänomenen unter 5.6 *Der Einfluss der Figur auf Sprache und Stimme* und 5.7 *Selbsterleben durch die Figur* stehen ästhetischer Prozess und heilsame Dimension nebeneinander und bedingen sich nicht gegenseitig. In den übrigen Phänomenen liegt der ästhetische Prozess der heilsamen Dimension ursächlich zugrunde. In einigen Phänomenen geht die heilsame Dimension aus einer Steigerung des ästhetischen Prozesses über seinen aus dem Figurentheater bekannten Umfang hinaus hervor. So wird beispielsweise nicht nur auf einen gemeinsamen Bedeutungskontext zwischen Spieler und Zuschauer zurückgegriffen, sondern ein gemeinsamer Bedeutungskontext wird im Spiel geschaffen, indem der Zuschauer zum Mitspieler wird (siehe 5.1 Ästhetischer Bedeutungsraum). Auf diese Weise kommen auch die Projektionen des zum Mitspieler gewordenen Zuschauers mit ihrer Projektionsfläche, der Figur, ins Gespräch (siehe 5.2 Die Figur als Mittel zum Gespräch). Jedes Mal eröffnet sich erst durch diese Steigerung die heilsame Dimension. Die Steigerung hat jedes Mal mit der teilweisen Auflösung der im Figurentheater üblichen und im therapeutischen Puppenspiel unüblichen Trennung von Spieler und Zuschauer zu tun. Dies allein kann ebenfalls als eine Verbindung zwischen Figurentheater und therapeutischer Anwendung der Figur gesehen werden.

Da die ästhetische Distanz (siehe 4.3 Ästhetische Distanz) in allen Phänomenen eine Rolle spielt, ist zu vermuten, dass sie durch die grundsätzlich ästhetische Herangehensweise des hier untersuchten künstlerischen Projekts eine Erweiterung erfährt. In dem unter 5.8 *Beziehung durch gemeinsames Einfühlen* beschriebenen Phänomen entfaltet die Erweiterung eines ästhetischen Prozesses eine eigene sozial-heilsame Dimension: Das gemeinsame Führen einer Figur wirkt gemeinschaftsstiftend.

Auf der Grundlage dieser Beispiele lässt sich vermuten, dass eine Anwendung der ästhetischen Mittel des Figurentheaters in einem therapeutischen Kontext eine besondere therapeutische Wirkung entfalten kann. Da diese Wirkung verschiedentlich mit der Beziehung von Spieler und Figur, beziehungsweise Zuschauer/Mitspieler und Figur in Verbindung gebracht wurde, wäre im Anschluss an die vorliegende Arbeit zu untersuchen, welche Konsequenzen daraus für die therapeutische Haltung des Figuren spielenden Theatertherapeuten abzuleiten sind. Außerdem wurde die Steigerung ästhetischer Prozesse des Figurentheaters und ihre Überführung aus der herkömmlichen Rezeptions-Situation in eine Interaktions-Situation in verschiedenen Fällen für das Auftreten heilsamer Dimensionen verantwortlich gemacht. Das wirft die Frage auf, welche weiteren ästhetischen Prozesse auf diese Weise in der Theatertherapie Anwendung finden können.

## 7. Literatur

- Benjamin, W., *Berliner Puppentheater*, Radiosendung von 1929. Quelle: <https://hans-joerggrosse.de/-erlesenes/walter-benjamin/rundfunkgeschichten-kinder/berliner-puppentheater/> (heruntergeladen am 19.08.2019, 15:00 Uhr).
- Beringer, J. A. und Thoma, H., *Der Malerpoet*, München 1917.
- Bross, F. H., *Wie viele Fäden muss eine Marionette haben?*, in: *BROSS 100* (Sonderheft der Zeitschrift *Das andere Theater*), Bad Kreuznach 2010.
- Ellwanger, W. & Gröninger, A., *Handpuppenspiel in Kindergärten und Grundschule – psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung*, Freiburg 1978.
- Franzke, E., *Die Verwendung von Handpuppen als gestaltungstherapeutische Arbeitsmittel in der Psychotherapie*, in: Petzold, H. und Orth, I. (Hrsg.), *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie, Bd. 1*, Paderborn 1991.
- Gauda, G., *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels*, Norderstedt 2007.
- Gauda, G., *Traumatherapie und Puppenspiel. Wie Dornröschen sich selbst erlöste*. Norderstedt 2008.
- Kiefer, J., *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken*. Berlin 2004.
- Kleist, H. v., *Über das Marionettentheater*, Stuttgart 2013.
- Knoedgen, W., *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart 1990.
- Landy, R. J., *Essays in Drama Therapy – The Double Life*. London 1996.
- Meschke, M., *Grenzüberschreitungen*. Frankfurt am Main 1996.
- Meyerhold, W. E., *Schriften. Aufsätze – Briefe – Reden – Gespräche. Zweiter Band: 1917-1939*. Berlin 1979.
- Müssig, R., *Familien-Selbst-Bilder. Gestaltende Verfahren in der Paar- und Familientherapie*, München 1991.
- Oaklander, V., *Gestalttherapie mit Kindern und Jugendlichen*, Stuttgart 1981.
- Peller, L., *Modelle des Kinderspiels*, in: Flitzner, A. (Hrsg.) *Das Kinderspiel*, München 1973.
- Petzold, H. G. (Hrsg.), *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie. Mit Kindern, Erwachsenen und alten Menschen*, München 1983.
- Quintana, A., *Wandernde Hügel, singender Sand. Das Buch von Bod Pa*. München 2001.
- Rambert, M., *Das Puppenspiel in der Kinderpsychotherapie*, München 1988.

- Soehnle, F. und Ersching, K., *figuren theater tübingen. Creationen 1991-2009*. Frankfurt 2009.
- Soehnle, F., *Secret Strings*, in: LUTKA A Journal on Puppetry Arts and Theatre of Animated Forms, Ljubljana 2013.
- Soehnle, F., *Über Regie im Figurentheater – eine Utopie*, in: MÓIN-MÓIN, Jaraguá do Sul 2013.
- Staabs, G. v., *Der Szenotest*, Stuttgart 1951.
- Steinmann, P. K., *Figurentheater – Reflexionen über ein Medium*. Frankfurt 1983.
- Triebenecker, G. F., *Theater spielen heilt. Inszenieren in Psychiatrie und Psychotherapie*, Stuttgart 2018.
- Tschechow, M., *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*, Zürich 1979.
- Werner, H., *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, München 1953.
- Wüthrich, K. und Harter, K., *Das therapeutische Puppenspiel. Ein Spiegel der kindlichen Seele*, München 2007.
- Zollinger, H., *Heilende Kraft im kindlichen Spiel*, Stuttgart 1952.

# 8. Anhang

## 8.1 Abschlussbericht *Perregrin*

### Projektbeschreibung

Das Pilotprojekt Perregrin war eine dreimonatige Theaterarbeit mit der Station 2076 der forensischen Psychiatrie Weissenau. Teilgenommen haben acht Patienten und sechs Mitarbeiter des Stationsteams. Konzeption und Durchführung dieser Arbeit übernahmen wir gemeinsam im Zweierteam. Es war für uns die erste Arbeit in diesem Bereich. Neben der Theaterarbeit haben wir versucht die Strukturen des Maßregelvollzugs kennenzulernen und nachzuvollziehen, haben einen Überblick über Geschichte und Krankheitssituation der Patienten erhalten und unsere Eindrücke aus den Proben weitergegeben. Ohne die Frage, ob es sich bei unserer Arbeit um Therapie oder „nur“ um Theater handle abschließend beantworten zu wollen, war es für uns und für das Gelingen der Arbeit entscheidend, die Position der von außen kommenden Theaterleute beibehalten zu können.

Das Stück entstand aus geführten thematischen Improvisationen ausgehend von einer inhaltlichen Grundlage, welche den Samen für den gemeinsamen schöpferischen Prozess bildete. Dazu brachten wir den Anfang einer Geschichte und verschiedene dafür gestaltete Objekte mit.

Der Ablauf des Projekts war in drei Etappen gegliedert: Die ersten sechs Wochen waren eine einführende und grundlegende Phase, in welcher, ausgehend von der inhaltlichen Grundlage des entstehenden Stückes, in Einzelarbeit der Möglichkeitsraum des Theaters spielerisch erlebt wurde. Dazu gehörte auch eine wöchentliche Gesamtprobe, in welcher spielend die Themen der vergangenen Woche bewegt wurden, Zusammenspiel erprobt und eine Idee für die kommende Woche gepflanzt wurde. Wir setzten in den Einzelproben unterschiedliche Schwerpunkte für Patienten und Mitarbeiter. Den Abschluss dieser ersten Phase bildete ein dreitägiger Ausflug, bei welchem die Patienten zum ersten Mal in Zweiergruppen probten und die Zwischenergebnisse den anderen Teilnehmenden präsentierten. Darauf folgte die fünfwöchige Figurenphase, in welcher zunächst den in der ersten Phase entstandenen Ideen und Bedürfnissen entsprechend Objekte gestaltet wurden: Masken, Figuren, Requisiten und Elemente des Bühnenbildes. Je weiter dieser Entstehungsprozess fortschritt, rückte dann das Spiel mit den Objekten als deren Interpretation im Hinblick auf das Stück in den Fokus. Vor Beginn der dreiwöchigen Endprobenphase haben wir aus allen entstandenen Ideen, Szenen, Bildern und Texten eine erste Ablaufskizze für das Stück entworfen, welche dann bis zur Aufführung weiterentwickelt und geprobt wurde. In dieser Zeit fanden sowohl Gesamt- und Gruppenproben als auch Einzelproben statt und der Theaterraum war offen für alle, die proben oder zuschauen wollten. Die letzten drei Tage waren einem gemeinsamen Zelebrieren des entstandenen Stückes gewidmet: Schon bei Haupt- und Generalprobe waren einige Zuschauer anwesend und die Aufführung bildete den Höhepunkt und Abschluss.

Bis zur Endprobenphase dokumentierten wir jede einzelne Probe in einem Protokoll. Dabei ging es hauptsächlich um die genaue Beschreibung der Improvisation, um sie erinnern und weiterentwickeln zu können. Die Zusammenfassung dieser Dokumentation brachten wir den Patienten in die Probe mit, sodass sie die verschiedenen Schritte ihres kreativen Prozesses nachvollziehen und neu aus ihnen schöpfen konnten.

Die Aufführung am 20.12.2017 erlebte ein fünfzigköpfiges Publikum bestehend aus Patienten und Klinikmitarbeitern, sowie Gästen von außerhalb.

Am 08.01.2018 findet ein Nachtreffen statt.



## Methodische Ansätze und Entwicklungen

Die Gesamtstruktur des Projekts folgte der dem Theater eigenen Struktur einer Entwicklung von der Intimität hin zum öffentlichen Ausdruck. In der Einzelprobenarbeit der ersten Phase ging es darum, gemeinsam zu spielen. Helfende Elemente waren dabei ein schwerer Mantel aus schwarzem Zeltstoff, die Figur des Jungen Perregrin, die wir für dieses Projekt gebaut hatten und der Anfang seiner Geschichte: Ein Junge dessen Bein immer wieder bricht und zu dem ein Mann kommt, um ihm zu helfen. Die Teilnehmenden begegneten im Mantel der von uns gespielten Perregrin-Figur und im Rahmen von Fragen, Geschichten, Liedern und Rätseln entstand ein Spielraum, der frei war von Erwartungen und der nicht durch das Reflektieren über das Spielen gebrochen wurde. Diese Art des Spielens stiftete Vertrauen und bildete die Möglichkeit sich frei und um der Sache willen selbst einzubringen. Die Spielsituation schafft eine eigene Notwendigkeit, die als alleinige Motivation wirkt. Diese, und nicht unser Anspruch an ein Therapiegeschehen, regte die Teilnehmenden dazu an, sich zu zeigen und aus diesem Sich-Zeigen entstand nach und nach das Stück. So konnten die Teilnehmenden immer wieder erleben, wie das, was sie gerade – unabsichtlich, weil im Spiel – eingebracht hatten, wesentlich für alle und das ganze Stück wurde. Über das Erleben, dass man selbst Wesentliches beiträgt, entsteht der Mut das Entstandene, das nicht weniger ist als eine eigene künstlerische Arbeit, mehr und mehr einem Publikum zu zeigen. Schrittweise, zunächst gegenüber der Figur, gegenüber uns, gegenüber Mitspielern und schließlich gegenüber einem ganzen Publikum, vollzog sich so die Öffnung einer zu Beginn eigentlich sogar vor dem eigenen Erleben verhüllten Innerlichkeit hin zum Ausdruck.

Dieser Weg ist gekennzeichnet von zahllosen hilfreichen Mitteln, die und deren Wirkungen wir hier kurz und ohne Anspruch auf Vollständigkeit zusammenfassen.

## Literarische Grundlage

Als Ausgangspunkt des Spielens in den Proben diente uns die thematische Grundlage, die wir dem Jugendroman *Wandernde Hügel, singender Sand. Das Buch von Bod Pa* von Anton Quintana entnommen hatten. An ihr entzündete sich die Phantasie der Teilnehmenden und im Spüren der Betroffenheit von ihr entstand die Notwendigkeit der Auseinandersetzung und des Sich-Äußerns. Ihr tief existenzieller Charakter ermöglichte viele verschiedene Ebenen der Identifikation, sodass alle Teilnehmenden zu ihr in Beziehung treten konnten. Durch die poetische Offenheit der Geschichte wurde diese Beziehung entwicklungs- und wandlungsfähig und jeder konnte mit Perregrin seinen eigenen Weg gehen.

Auf diesem Weg folgten wir einerseits den persönlichen Anknüpfungspunkten und Ideen der Einzelnen und legten andererseits thematische Stationen fest, mit denen sich alle auseinandersetzten: das Ankommen eines Mannes im Mantel, der anders ist als erwartet. Das Kennenlernen seines Königtums (Was ist ein König ohne Land und ohne Untertanen?). Die Reise in das Land Nod, das der Mann gut kennt, wo jeder für den anderen ein Fremder ist, wo Groll herrscht und wo der Wolf herkommt. Der Jasager.

Um der entstehenden Beziehung zur Geschichte Raum und Ort zu geben, war es entscheidend, dass sie auch mit besonderen Gegenständen verknüpft war: der Mantel des Mannes, die Perregrin-Figur und ein wachsendes Sortiment an Requisiten. Ebenso wichtig war die Umgestaltung des für die Proben genutzten Raumes, in welchem wir durch einfache Veränderungen die Steppenwelt, in welcher die Geschichte spielt, andeuteten, um der Phantasie Brennholz zu geben.

## Figurenbau und -spiel

Es sind also die Mittel des Figurentheaters – das Gestalten und zum Leben Erwecken von Dingen –, die besonders geeignet sind, um einer solchen offenen Poesie Ausdruck zu verleihen. Wenn die kleine Perregrin-Figur in der Probe eine Frage stellt, ist zwar für alle Anwesenden klar, dass es eine Figur ist und von wem sie gespielt wird, und dennoch entsteht im Gespräch mit ihr eine Freiheit, die im Gespräch von Mensch zu Mensch schwer zu erreichen ist. Einer Figur kann man anders antworten, sie öffnet, indem Spieler und Zuschauer sich auf den Zauber einlassen, dass etwas Totes lebendig wird, eine poetische Ebene, auf der man verweilen kann. So kann der Umgang mit einer Figur, einer Maske oder einem Objekt helfen, Wesentliches und Bedeutungsvolles aufzuspüren, woran sonst die Scheu etwas Unbedachtes zu äußern und das Gefühl der Überforderung oft hindern.

In der Bauphase, welche den Patienten vorbehalten war, eröffnete sich so ein neuer Raum des Ausdrucks. Das Spiel mit Objekt und Figur war in der ersten Probenphase bereits fester Bestandteil gewesen und es waren auch schon Ideen entstanden, die danach verlangten, bildnerisch umgesetzt zu werden. Während in der ersten Phase die Proben von einer Struktur des gemeinsamen Spielens, Erzählens, Singens, Kämpfens, Tanzens und Rätselratens getragen waren, waren die Einzelproben in der Bauphase der Arbeit mit den verschiedenen erforderlichen Materialien gewidmet. Aber auch im Bau von Masken und Figuren ging es nicht darum, die Patienten anzuleiten, sondern gemeinsam mit ihnen etwas zu erschaffen und – ganz nebenbei, plaudernd bei der handwerklichen Arbeit – wurde die vertrauensvolle Begegnung auch auf einer alltäglicheren Ebene als bisher möglich.

Hier konnten wir deutlich bemerken, wie wohltuend das Anfassen, das sinnliche Erfahren von Material wirkte. Unseren Bedenken bezüglich des Auftragens von Gipsmasken auf dem Gesicht stellte sich die gegenteilige Erfahrung gegenüber, dass alle Patienten diesen Moment der physischen Nähe genossen haben. Dies zeigte sich auch bezogen auf alle anderen Momente des sinnlichen, körperlichen Kontaktes – es schien wohltuend zu sein, die Perregrin-Figur zu zweit zu führen und sie sich gegenseitig in die Hand zu übergeben, das Warmwerden beim Stockkampf schien zu erfreuen, das Halten von Stab und Kugel gab Ruhe und Sicherheit.

Am Ende der Bauphase war es für alle Patienten ein faszinierender Vorgang, das zu bespielen, was die eigenen Hände gebaut hatten, und zu erleben, wie es mit allem, was zu Perregrins Geschichte bereits an Szenen entstanden war, verknüpft war und sich hineinfügte, als hätte es vorher gefehlt. Wie dicht alle bereits von der Perregrin-Theater-Welt umgeben waren, zeigte sich schon in der ersten Improvisation mit den entstandenen Objekten, die unmittelbar notwendiger Teil dieser Welt wurden.

## Am Lagerfeuer: Zusammenarbeit von Patienten und Stationsteam

Der Vorschlag des Stationsteams, auch an dem Theaterprojekt teilzunehmen, hat einen fruchtbaren Prozess in Gang gebracht, weil dieser Wunsch wie ein Raum für eine besondere Begegnung wirkte: gemeinsam etwas ausprobieren, worin sich keiner besser auskennt als der andere, was alle zum ersten Mal machen und wo jeder von jedem lernen und überrascht werden kann, weil vielleicht Fähigkeiten sichtbar werden, die zuvor verborgen waren. In der Umsetzung dieser Idee wurden aber auch Schwierigkeiten offengelegt, die für uns als Maßregelvollzugsneulinge nicht zu ermessen waren. Wie ist es möglich, über den Vertrauensbruch hinwegzukommen, der unausweichlich in dem Moment entsteht, in welchem jemand zur Behandlung gezwungen werden muss? Für diese große Frage haben wir natürlich keine Antwort gefunden und doch war sie am Ende des Projektes nicht mehr so dringlich, weil etwas gewachsen ist, was ihr zwar nicht als Antwort, aber als Ereignis gegenübersteht.

In der ersten Probenphase hatten alle in vielen Einzelproben den Raum und die Zeit, Vertrauen in diese Art der Arbeit und der Begegnung, in uns und in sich selbst als Spieler zu entwickeln. In wöchentlichen

gemeinsamen Proben wurde dieses Vertrauen durch das Erleben bestärkt, dass auch die Anderen es gewagt hatten, sich einzulassen und auszuprobieren und dass man dieses Theatererlebnis mit den Anderen teilt. Die Patienten beschäftigten sich in den Einzelproben mit dem Mann im Mantel, dem Helfer. Sie entwickelten Geschichte, Schritt, Namen und Gesicht dieses Mannes und ließen ihn einen Weg finden, Perregrin dazu zu verhelfen, seinen eigenen Weg ins Leben zu finden, einen ersten Schritt zu machen. In der Arbeit mit dem Personal lag der Fokus eher auf Perregrin, auf seiner Sturheit und seinem Jasagen, woraus alle eine individuelle Jasager-Figur entwickelten. Diese und einzelne Szenen über Perregrin formten schließlich im Stück einen Rahmen, welcher die Arbeit der Patienten vorbereitet, unterstrichen und getragen hat. Als wir in der Endprobenphase zum ersten Mal den Anfang und das Ende des Stückes probten, bei welchen alle Spielenden gemeinsam um ein Feuer sitzen, löste sich etwas ein, was lange herbeigesehnt war: die alltägliche Kluft zwischen Patienten und Mitarbeitenden, die sich aus der Situation des Maßregelvollzugs ergibt, verlor in der gemeinsamen Imagination eines Feuers an Wirkung und es schien sich auf der Bühne *eine Gemeinschaft* versammelt zu haben. Dieses Gemeinschaftsempfinden wuchs mit jeder Probe, die Durchlaufproben wurden zu einem Fest der Gemeinsamkeit und die Aufregung vor der Aufführung wurde erträglicher durch das Bewusstsein, dass die Theater-Gemeinschaft sie als letzte und schönste Wiederholung ihres eigenen Stückes, der Frucht eines dreimonatigen Prozesses, vor allem für sich selbst spielen würde.

In dieser Theatergemeinschaft wurde es möglich, dass Patienten es im Spielen gewagt haben, Seiten von sich zu zeigen, die sonst aus Angst etwas falsch zu machen oder zu verraten, verborgen werden. Weil es in der Steppenwelt der Theatergeschichte und nicht im Alltag geschah, konnte die Gemeinschaft auch Aggression als elementaren Bestandteil gelten lassen, konnte den Moment tragen, in welchem Perregrin die Beine weggeschlagen werden oder er einem Kämpfer mit Totenmaske begegnet und miteinander erleben, wie der Junge dadurch einen Schritt wagt.

Das gemeinsame Spielen hat so „mein JA zu meiner Arbeit mit unseren Patienten nochmal soviel größer gemacht“. (Stephanie Seiderer, Stationsleitung)

### Entwicklungen

Im Laufe der großen Entwicklung vom Spielen in der Intimität der Einzelprobe hin zum Spielen vor Publikum waren bei allen Teilnehmenden viele Schritte des Sich und eigene Ängste Überwindens, des Stoßens an Grenzen und deren Überschreitung, des Entdeckens und Entfaltens von eigenen Fähigkeiten zu bemerken, die hier zu beschreiben weder möglich noch dem Rahmen dieses Berichtes angemessen ist. Beispielhaft dafür sollen jedoch einige Entwicklungen beschrieben werden, die wir nicht als herausragende Beispiele anführen wollen, sondern als Einblicke, die uns besonders geeignet scheinen einen Eindruck zu vermitteln.

So erlebten wir zum Beispiel bei Herrn W, der uns im Stationsalltag oft müde und im Ergreifen von Aufgaben eher träge erschien, der gerne mal etwas vergisst und tendenziell die Bequemlichkeit der Initiative vorzieht, wie durch seine große Fähigkeit sich hingebungsvoll auf die Theaterwelt und besonders auf die Perregrin-Figur einzulassen, ein Engagement entstand, was dazu führte, dass er bei viel mehr Proben anwesend war als verabredet, eigenständig übte, seine Leidenschaft für das Jonglieren wiederbelebte und ausdauernd trainierte und die meisten Aufgaben im Stück übernahm. Wir konnten staunend wahrnehmen, wie sich aus seiner in sich gekehrten und skeptischen Haltung heraus nach und nach ein leuchtendes Theatertalent aufrichtete und wie die Freude an diesem Tun ihn sogar dazu brachte, seine eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten nicht mehr als Behinderung vorzuschieben, sondern sich auch körperlich aufzurichten und kraftvoll seine Möglichkeiten auszuschöpfen.

Herr S, der erst später zum Projekt hinzukam und von dem wir bei einem vorausgegangenem Treffen

lediglich Ablehnung erfahren hatten, verband sich in der ersten Einzelprobe auf eine ganz andere Art tief mit Perregrins Geschichte und dieser Arbeit. Er nutzte diesen poetischen Raum, um ihn mit seiner eigenen Geschichte zu füllen: In jeder Probe erzählte er, wenn wir über Perregrin sprechen wollten, etwas Neues von sich und konnte, da er die Vater-Figur für Perregrin entwickelte, seinen eigenen Erzählungen begegnen und sich selbst antworten. Die große, weiche Vater-Hand die er gebaut hatte, legte er auf Perregrins Kopf und genoss diese zärtliche Geste, mit der er Hoffnung geben wollte. Er war der Einzige, dem es explizit wichtig war, dass Perregrin eigentlich er selbst war und dass er etwas von seiner eigenen Geschichte mit den entstandenen Figuren auf der Bühne zeigen konnte. Dafür war er bereit, sich der großen Angst vor Publikum aufzutreten zu stellen und sie zu überwinden.

Auch konnten wir bei einigen Patienten erfahren, wie ein Problem, das in der Behandlung derzeit hartnäckig präsent war, in der Theaterarbeit keine Rolle spielte. Herr R beispielsweise, der wohl große Schwierigkeiten hat, ein anstrengendes Vorhaben durchzuhalten, zeigte uns gegenüber von Anfang an eine ungebrochene Treue. Bereits in einer der ersten Proben formulierte er in seiner großen Frage: Wo ist man da reingeboren? ein tiefes persönliches Anliegen, das über die ganzen drei Monate hinweg andauerte und ihn zu einer tragenden Kraft für das Stück werden ließ. So kam seinem eigenen Anliegen etwas entgegen, was ihn spüren ließ, dass er gebraucht wurde und was ihm dabei half, sich nicht zu entziehen und innerlich selbst in Momenten, in denen ihm das Proben eigentlich zu anstrengend war, verbunden und präsent zu bleiben.

Alle Entwicklungen wie diese haben uns zutiefst gefreut und es war spürbar, wie wertvoll die Rückmeldungen dieser Freude für alle waren, weil es sich um ein Lob handelte, was für etwas ganz Eigenes ausgesprochen wurde und nicht für die Erfüllung einer Auflage. Ein solches aus inneren Anliegen heraus entstehendes Theaterstück macht alle Spieler mit dem, was sie von sich selbst einbringen, unersetzbar. Das zu erleben bedeutete, so schien uns, eine Stärkung für dieses Eigene und für die Gemeinschaft.

*So war am Ende auf der Bühne im Zusammenspiel „ein Feuer zu sehen, an dem man sich wärmen kann.“  
(Christiane Zanger, Figurentheaterregisseurin)*

## 8.2 Artikel über das Theaterstück

# **Bezauberndes und ergreifendes Theater über den Mut, seinen Weg zu gehen**

*Von Heike Engelhardt, erschienen im Intranet der ZfP Südwürttemberg, Ende Dezember 2017.*

Mit einer bezaubernden uns sehr berührenden Aufführung des Theaterprojektes „Perregrin“ haben Mitarbeitende und Patienten der Station 2076 das Publikum in die Weihnachtsferien entlassen. Möglich gemacht haben es Susa Schmeel und Leonard Wanner vom Koba-Theater in einem drei Monate währenden intensiven Prozess.

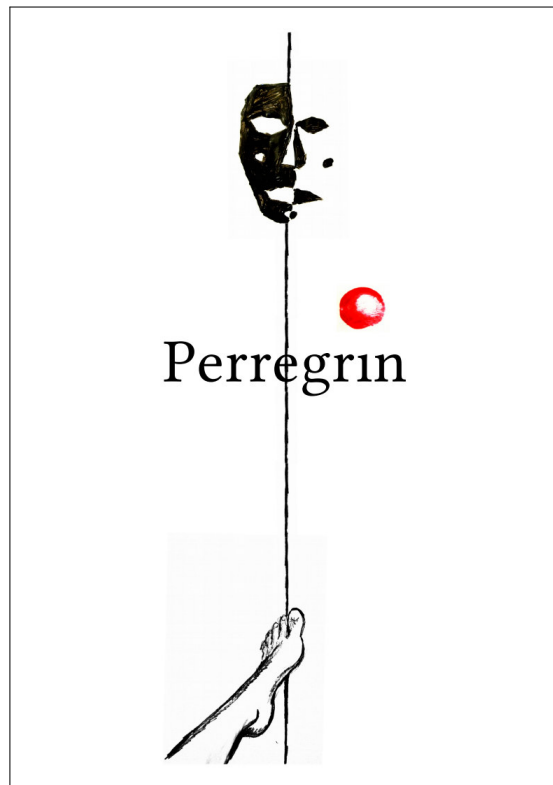
Aus der kongolesischen Sprache Lingála stammt das Wort „Koba“ und bedeutet Schildkröte. Einer Schildkröte gleich näherte sich das Theaterprojekt langsam und behutsam, um schließlich weise den Weg des Protagonisten Perregrin in sein Leben puzzlehaft zusammensetzen. Als Samen hatten die beiden Theaterpädagogen die Geschichte von Perregrin, einem kleinen Jungen, dessen Bein immer wieder bricht, gepflanzt. Wie er sich schließlich, dem spanischen Pilger „peregrino“ gleich, aufmacht, Vertrauen in seine Gedanken und zu seiner Umgebung fasst und Verantwortung für sich übernimmt, zeigten die Darstellerinnen und Darsteller im zur Jurte in der Steppe inszenierten Gruppenraum der Station 2076.

Alle Akteure brachten ihre Ideen und Fähigkeiten ins Spiel mit ein und begegneten sich „auf Augenhöhe“, wie R.W. Hietel-Weniger betont. Die Oberärztin der Klinik für Forensische Psychiatrie und Psychotherapie hat an dem Spiel mitgewirkt und empfand den Entstehungsprozess als „therapeutisch bereichernd“, auf dem sich aufbauen lässt. Masken- und Stabpuppenspiel, Textcollage und Pantomime, Gesang und Instrumentalmusik kennzeichneten das einstündige, intensive Spiel, in dem die Darstellenden in unterschiedliche Rollen schlüpfen und verschiedene Schauspieler dem Protagonisten Perregrin und seinen Begleitern facettenreich Gesicht gaben.

Ein wunderbares, bezauberndes und berührendes Erlebnis für das Publikum, das die Theatercompagnie gar nicht mehr von der Bühne entlassen wollte. Ein Projekt, dem zu wünschen ist, dass es ins therapeutische Programm auch weiterer Stationen aufgenommen wird, das einfach nach Wiederholung ruft.

## 8.3 Einladung

Einladung zur  
Aufführung von  
*Perregrin*



Vorderseite

HERZLICHE EINLADUNG zur einzigen und  
einzigartigen Aufführung des  
Theaterprojekts der Station 76

**Perregrin**

Dort, wo jeder Mann den Himmel auf seinen Schultern trägt, wo  
niemand allein reisen sollte und nachts Geschichten und  
Geheimnisse in die Glut geworfen werden, um das Feuer zu  
nähren, dort wird plötzlich an die Tür geklopft. Einfach so. Knack.

Knack. So bricht das Bein eines Jungen. Und wenschon! sagt er.

Knack. So taucht ein Mann aus dem Nichts der Steppe auf. Ist er  
allein gereist? Ist er – ? Du täuschst dich, das kannst du mir  
glauben, es ist anders als du denkst, ganz anders.

Knack. So wird an die Tür geklopft, nur tausendmal lauter.

Ein Theater-Seiltanz, der mitten in der Schweben die Frage stellt,  
was es bedeutet JA zu sagen und einen Schritt zu tun.

am **MITTWOCH** den 20. DEZEMBER  
um 14 UHR

im Dachgeschoss des Klostergebäudes,  
Station 76

Bitte bis 30. November per Mail oder telefonisch reservieren,  
weil die Plätze begrenzt sind. *Wir freuen uns auf Ihr kommen!*

**Es spielt** das Theaterteam der Station  
**Leitung** Susa Schmeel & Leonard Wanner

soo-theater.de

Rückseite

## 8.4 Textfassung *Perregrin*

# Perregrin

### *AM FEUER*

*Beginn im Halbkreis bei geöffnetem Vorhang, ein Feuer wird geschürt.*

→ Susa zerbricht einen Stock: KNACK.

W.: Perregrin.

R.: Kleiner Junge, kaputtes Bein.

K.N.: Steppe.

M.: Es bricht immer wieder.

F.: Knacks.

Sch.: Und wenschon! sagt er.

R.D.: Pff.

M.: Er ist jung.

W.: Er fühlt sich allein.

R.W.: Das Bein bricht einfach so, immer wieder.

R.: Er wartet.

S.S.: Aber auf wen?

K.N.: Der ist noch weit weg.

### *EIN MANN KOMMT*

→ Vorhang zu. Alle verlassen die Bühne außer S., Sch. und K.N.. S. bleibt sitzen und Sch. stellt sich den Stuhl in die Mitte, zieht Mantel und Maske an, nimmt den Löwen.

→ K.N. zieht die Nase an und nimmt die Windfolie.

K.N.: Aber jemand hat ihn gerufen.

*Herr Hoffner schaut durch den Vorhang, K.N. nimmt von ihm den Ruf.*

### **Wa: Gespräch mit dem Löwen**

W.K.: Wer könnte es sein? *Er spürt Steppengras und Wind, entdeckt die Kugel.* Es könnte Wa sein. Ihr kennt Wa nicht? Wa mit dem Löwen.

→ Vorhang auf.

*Wa sitzt auf dem Stuhl. Der Löwe atmet, schaut in die Runde (mit ausgestrecktem Arm), legt sich aufs Knie.*

*W.K. rollt ihm die Steinkugel zu. Wa macht ein fragendes Geräusch und der Löwe nickt.*

W.K.: Er macht sich auf, er kommt, um Perregrin zu helfen.

*Er rollt die Kugel wieder auf die rechte Seite und deckt sie zu.*

→ Vorhang zu.

→ K.N. nimmt W.K. die Nase ab und gibt sie S.S.. Sch. übergibt den Mantel an R. und stellt den Stuhl weg, der macht sich bereit mit Papagei-Palaber und Stock.

### **Prito: Die Suche**

S.S.: Es könnte auch Prito sein, der Mann, der eine Antwort sucht.

→ Vorhang auf.

Prito: Ich suche sie überall.

*Prito sucht mit seinem besonderen Schritt mit dem Stock die Bühne ab, dreht sich um und lässt den Stock fallen. Mit diesem Knall sitzt plötzlich Palaber auf seiner Schulter, hüpfte auf und ab und auf den Kopf und zur anderen Schulter; sucht Prito.*

S.S.: Er hofft, helfen zu können. *Sie macht eine Handbewegung, um den Vorhang zuzumachen*

- Vorhang zu
- K.N. ruft R.D.. R. übergibt den Mantel an W., der macht sich bereit.

### **Lelichus: Mein Königreich versank im Dunkel**

- Lampe hinstellen von links

R.D.: Oder es ist Lelichus, der auch mal klein war wie Perregrin – damals. Jetzt sucht er das Licht. *Er geht zu F. Leseplatz ab.*

- Vorhang auf

*Lelichus steht mit gesenktem Kopf da und stützt sich auf den dicken Stock. Sein Kopf ist gesenkt und die Kapuze bedeckt sein Gesicht.*

R.D.: Mein Königreich versank im Dunkel. Dann ging der König und suchte das Licht. Er wollte es zurückbringen. Er ist aus dem Dunkel hinausgestiegen.

*Lelichus hebt er Kopf und Kapuze, bleibt aber stehen.*

R.D.: Aber hat nicht das Licht gefunden, sondern nur dass alles um ihn herum grau wurde. Er weiß den Weg nicht. Er vermisst sein Königreich.

*Lelichus tritt vor und schaut auf die Lampe hinunter, sodass die Maske ins Licht getaucht wird.*

R.D.: Du siehst aber aus, als wüsstest du wohin du gehst! Du weißt es gar nicht. Stimmt's?

*Lelichus hebt den Kopf wieder und hebt langsam die Schultern. Dann geht er rückwärts.*

R.D.: Auch Perregrin gehört zu seiner Suche.

- Vorhang zu

- W. zieht den Mantel aus und übergibt ihn an M.. F. macht sich mit Figuren bereit.

- K.N. ruft A.N.

- Lampe weg nach rechts

### **Julian: Harlekin und Rabenvogel**

A.N.: Oder Julian. Er muss sich nicht zeigen. Wer genau hinschaut, sieht seinen Schein.

*Harlekin und Rabenvogel tauchen durch den Vorhang auf.*

Harlekin: Sie sind schwarz.

Rabenvogel: Sie sind schwarz und weiß, sie sind verschiedener als ich. Das Weiße ist mir fremd, nicht das Schwarze. Das Schwarze steht für die Nacht, das ein Rätsel birgt. Die Nacht ist meine Heimat.

Harlekin: Es gibt kein weiß ohne schwarz und kein schwarz ohne weiß.

Rabenvogel: Ich weiß nicht, was mir fehlt. Ich bin in der Nacht zuhause, mein Wesen ist schwarz.

A.N.: Er möchte Perregrin erzählen. Vom Schönsten und vom Schlimmsten.

- K.N. ruft Rowita. M. nimmt den Mantel und die Maske und macht sich bereit.

### **Benjamin: Von der Maske lesen**

R.W.: Oder Benjamin, der gezeichnet ist vom Leben, der Stärke, Angst und Schwäche kennt.

- Vorhang auf

*Mit der linken Hand holt Benjamin die Maske hervor und hält sie so vor sich, dass er ihre Vorderseite sieht und dass das Publikum nicht sofort erkennt, dass es nur eine Halbmaske ist. Mit dem Finger folgt er Zeilen auf der Maske.*

R.W.: Eines Tages herrschte Krieg. Alle starben, es gab keine Zukunft, es hat an allem gefehlt, es war so trostlos. Da bin ich ins Land Nod gegangen. Da konnte jeder für sich sein und seinen Groll entladen. Man konnte dort einfach sein. Sonst hatte man ja keinen Frieden. Und dann kamen diese Heiler. Sie kamen aufs Schlachtfeld, kümmerten sich um die Verwundeten. Sie verbanden mir das Bein, halfen mir auf, brachten mich ins Lazarett mit einer Trage. Ich war teilweise bewusstlos und habe viel Blut verloren – ich war einfach nicht da.

*Benjamin dreht die Maske um und liest innen weiter. Dabei führt er die Maske immer näher vor sein Gesicht.*

R.W.: Ich habe auch gekämpft, weil ich es musste. Heute ist der Krieg vorbei. Im Lazarett habe ich aus dem Land Nod gefunden. Ich hab mir das mal so erklärt: Ohne Schlechtes gibt es nichts Gutes und ohne Gutes gibt es nichts Schlechtes und in allem Guten ist etwas Schlechtes und in allem Schlechten ist etwas Gutes.

*Benjamin fällt in die Maske. Er wendet sich nach links, sodass nur noch die Maske auf seinem Gesicht zu sehen ist.*

R.W.: Er kommt mit Rätseln zu Perregrin.

- Vorhang zitternd zu



→ K.N. ruft S.S.. M. übergibt den Mantel an G. und der macht sich bereit.

### **O'ksch Fhah: Stockkampf, Falke, Stab und Kugel**

S.S.: Oder O'ksch Fhah, der Kämpfer mit einer alten Verletzung, die bei jedem Schritt eine traurige Erinnerung weckt.

*O'ksch Fhah kämpft den Stockkampf mit Leo.*

→ Susa Licht aus, leuchten mit Taschenlampe

→ S.S. zerbricht einen Stock: KNACK.

→ G. legt den Stock auf den Teppich und nimmt den Falken

→ Leo Vorhang während des Falkenfluges öffnen

*Der Falke fliegt zwei Runden und landet auf O'ksch Fhahs Schulter. O'ksch Fhah nimmt die Maske ab. Der Falke nimmt die Maske mit und bringt darin die goldschwarze Kugel.*

→ Licht

*Sie ist zu schwer für O'ksch Fhah, er sinkt damit sofort in die Knie. Er ergreift den Stock und richtet sich mit ihm wieder auf. Zuerst stemmt er sich damit hoch, dann bekommt er neue Kraft die Kugel leichter zu halten.*

S.S.: Wenn er sich einmal entschlossen hat, geht er immer weiter. Er geht zu Perregrin.

→ Vorhang zu

→ G. bringt die Kugel zu A.N.

### **Lied: Wo's nur Felsen gibt**

→ Lampe und Horizont an S.

*K.N. und S.: Reiterbild als Schattentheater.*

→ Licht aus, währenddessen zu singen beginnen

Lied: Wo's nur Felsen gibt,

Da ist er geboren.

Früh ward er geliebt,

Früh bekam er Sporen.

Dolch und Silberschloss,

Wählte sich sein Ross,

Tanzte manchen Tanz,

Kelche trank er ganz.

Er ist voller Märchen und Legenden

Er hat Schwielen von den Säbeln an den Händen,

Er schläft am Tag und durchreitet die Nächte,

Stolz auf die Narben vom letzten Gefechte.

*Gemurmel: Reist der ganz allein?*

→ Während Singen Zelt auf dem Tisch aufschlagen

Leo: Dort reitet der Mann.

→ Licht

### **PERREGRIN**

→ Tisch nach vorne tragen, Vorhang öffnen

Leo: Hier wartet der Junge.

→ Leo spielt Perregrin

Lied: Wo nur Steppe ist

Mitten dort im Nichts

Ein Junge und sein Bein

Wächst er oder bricht's?

Warum kannst du nicht einfach mit den Andern rennen,

Die dich Hinkebein und Knochenbrecher nennen?

Löst er flatternd vom Nestrand die Krallen,

Lernt der Vogel fliegen oder fallen.

## **Humpeln**

→ Während des Singens kommen alle auf die Bühne

*Halbkreis um Perregrin herum.*

*Perregrin hinkt von Hand zu Hand durch den Halbkreis.*

F.: Innen in seiner Brust seufzt der Junge. Er fürchtet sich vor dem Knacken. Er fragt sich, warum er überhaupt noch geht. Aber davon zeigt er nichts. Außen sagt er: Pf! Und wensschon!

## **Und wensschon!**

*Perregrin kommt bei S.S. an.*

Und-wensschon-Gespräch zwischen K.N. und S.S..

K.N. *nach vorne*: Wie soll man mit so jemandem reden?!

Alle: Pf.

→ Sound: Mutsong von Wt.

→ Alle verlassen die Bühne, außer K.N. und S.

→ Susa & Leo bringen den Stuhl und den Tisch. S. setzt sich auf den Stuhl mit Herrn Hoffner. K.N. legt Perregrin auf den Tisch schlafen.

## **Hoffnung: Lied und Traum vom Vater**

Lied: In der Steppe da ist nichts

außer Gras und Wind und Licht.

Nichts wächst höher als ein Mann,

hier trägt den Himmel, wer es kann.

Auch ich dachte einmal ich kann es nicht.

Und wer nicht bleibt, muss weiterzieh'n.

Auch ich dacht einmal ich kann es nicht.

Sei nicht so ängstlich, trau dich, Perregrin!

*Herr Hoffner erscheint Perregrin im Traum.*

Herr Hoffner: Perregrin! Perregrin! Perregrin!

Perregrin: Mein Vater!

*Perregrin küsst die Hand, Herr Hoffner streicht ihm über den Kopf. Dann gibt er ihm das Ei.*

→ Leo Ei

## **HELFEN & LOSGEHEN**

### **Klopfen an die Tür**

→ S. geht mit seiner Figur von der Bühne, K.N. bleibt mit Perregrin und wechselt den Platz am Tisch

*W.K. geht über die Bühne zur Tür hinaus und klopft.*

W.K.: So wird an die Tür geklopft.

*Perregrin wacht auf.*

W.K.: So wird an die Tür geklopft. Nur tausend Mal lauter.

Perregrin (K.N.): Wer klopft?

W.K.: Überleg doch mal – wer könnte hier klopfen?

Perregrin (K.N.): Vielleicht jemand, der nachhause kommt?

W.K.: Warum sollte der klopfen? Musst du zuhause klopfen?

Perregrin (K.N.): Vielleicht hat jemand die Tür zugemacht und lässt ihn nicht rein.

W.K.: Was?! Du lässt ihn nicht rein?!

Perregrin (K.N.): Ich? Jemand kommt zu mir?

W.K.: Ja natürlich! Du bist doch mit deinem Kopf dabei, oder? Was du ausgesperrt hast, will zurück zu dir!

Perregrin (K.N.): Zurück zu mir?

*W.K. kommt wieder rein und erschreckt Perregrin mit der Tür: Kleiner Scherz!*

→ Tisch und Stuhl wegräumen und Perregrin zu F. legen. K.N. setzt sich auf ihren Platz.

F. *wenn die Bühne leer ist*: Jetzt kommt der Mann an. Er schickt sein Tier voraus. Das sieht, was Perregrin nach außen nicht zeigt.

## Tränen

→ R.W. bereitet in der Ecke den Wolf vor

*Die Bühne ist frei, S.S. tritt während des Liedes langsam auf.*

Lied: Was hat die Steppe gesehen?

Was erzählt der Wind

Leise durch sein Wehen?

Ein Mantel und ein Kind.

*S.S. Tanz: bis zum Weinen.*

F.: Und Perregrin sieht den Mann.

*S.S. Tanz: Schluchzen und Atmen.*

F.: Jetzt fängt etwas an.

→ S.S. geht von der Bühne

## Land Nod: Prito – Der Wolf – Wegbeschreibung

→ R. zieht seine Maske und den Mantel an. R.W. zieht den Wolf an.

A.N.: Aber ganz anders, als du dachtest.

*A.N. spielt leise Slidgeridoo.*

→ Auftritt Prito mit dem Wolf, Prito hält den Wolf hinter sich zurück. F. tritt mit Perregrin auf.

→ Holzstück

Perregrin (F.): Wo gehen wir hin?

Prito: Schau mal, Perregrin, da ist der Weg.

*Prito weist mit dem Stock in die Ferne, Perregrin folgt mit dem Blick. Prito beobachtet im Augenwinkel, ob Perregrin in die Ferne schaut und als er sich sicher ist, schaut er selbst wieder nach dem Weg und schlägt, ohne hinzusehen, das Holzstück um. Perregrin fällt gleichzeitig auf den Boden.*

Perregrin (F.): Aua! Aua!

Prito: Bist du jetzt einverstanden?

Perregrin (F.): Was?! Was hast du da gefragt?! Du schlägst mir die Beine weg und ich soll einverstanden sein? Spinnst du?! Au!

Prito: Bist du jetzt einverstanden? Folgst du mir, oder nicht?!

Perregrin (F.): Du hast mir wehgetan! Und sonst gar nichts! Ich kann dir nicht vertrauen.

*Prito wendet sich von Perregrin ab und beginnt zu gehen.*

Perregrin (F.): Aua. Mann. Was lernen! Ja, ich will was lernen. Ich soll was verstehen. Er hat mit die Beine weggeschlagen, obwohl er mir helfen will. Nur, damit ich etwas verstehe. Er hat es nur für mich gemacht. Vielleicht wollte er es selbst gar nicht. Vielleicht kann ich ihm doch vertrauen. Warte, warte! Ich folge dir!

→ W. setzt sich auf den Stuhl. F. spielt Perregrin zu W. und dieser übernimmt Perregrin auf sein Knie

→ R. bringt Mantel und Stock zu M. an den Platz

Perregrin (W.): Was war das?

A.N.: Der Wolf.

Perregrin (W.): Welcher Wolf?

A.N.: Ja. Der Wolf.

*R.W. und A.N.: Wolfsszene. A.N. spielt die tiefen Töne mit Bellen, Knurren und Heulen, während der Wolf ganz in seinen Sinnen und ganz in seiner Aufgabe ist. Er wacht über den Groll. Er ist mit seinen Sinnen ausgestreckt in alle Richtungen, nimmt alles gleichzeitig wahr. A.N. lässt ihm die Kugel zurollen und beginnt, die höheren Töne zu spielen. Die Aufmerksamkeit des Wolfes zieht sich auf die Kugel zusammen, er spielt, er ist nur noch in dem kleinen, goldenen Rund.*

→ Susa zerbricht einen Stock: KNACK.

*Plötzlich erinnert der Wolf sich an seine Aufgabe, er merkt, dass er sie für einen Augenblick vergessen hatte und mit einem wütenden Geheul verschwindet er.*

Perregrin (W.): Wo kommt der Wolf her?

R.D.: Der Wolf? Puuh... Das willst du gar nicht wissen. Aber wenn du schon fragst, er kommt aus dem Land Nod.

Perregrin (W.): Wie kommt man ins Land Nod?

R.D.: Ins Land Nod? Da willst du nicht hin! Das liegt in weiter Ferne... wobei... du kommst schneller hin als du denkst! Es gibt eine unsichtbare Grenze, du bemerkst sie kaum, aber sie ist sehr gefährlich... Vertrau mir! Ich kann für nichts garantieren...

Perregrin (W.): Was machen die Leute dort?

R.D.: Das weißt du nicht? Dann sollte es besser so bleiben... Weißt du, was sie machen? Im Land Nod verbrennen die Menschen ihr Brot – absichtlich!

Perregrin (W.): Wer macht sowas!

R.D.: Ja, wer macht sowas!

### **Spruch: Ein Mann denkt nach**

→ Susa & Leo tragen den Tisch während dem Spruch herein.

Spruch: Ein Mann denkt nach, geht steppenwärts.

Was bricht?

Ein Bild? Ein Wort? Ein Bein? Ein Herz?

Ein Mann denkt nach, geht in den Wind.

Was braucht's?

Wie rettet sich das Perre-Kind?

Ein Mann denkt nach, geht durch die Nacht.

Was tun?

Wie helf' ich ihm? Was wird gemacht?

### **Lelichus: Geh du voraus.**

→ W. kommt mit Perregrin an den Tisch. M. tritt im Mantel und mit Stock auf und zieht die Kapuze ins Gesicht.

*Lelichus (M.) geht von Perregrin abgewandt ein paar Schritte und hält dann an.*

Perregrin (W.): Was ist los?

Lelichus (M.): Geh du voraus.

Perregrin (W.): Wohin denn? Pf. Wohin soll ich denn gehen?

*Lelichus zuckt mit den Schultern und lächelt, wann immer er nicht auf Perregrins Fragen antwortet.*

Perregrin (W.): Jetzt zeig mir doch den Weg! Was ist los? Ich dachte, du kennst den Weg. Ich lauf dir die ganze Zeit hinterher und jetzt auf einmal kennst du den Weg nicht?! Pf. Ich soll dir den Weg zeigen?! Aber ich... Na gut, gehen wir da lang?

Lelichus (F.): Ja.

*Perregrin geht ein paar Schritte.*

Perregrin (W.): Aber Moment mal, warum nicht da lang!

Lelichus (F.): Ja.

Perregrin (W.): Da auch? Okay.

*Perregrin geht ein paar Schritte, zeigt dann nach oben.*

Perregrin (W.): Oder da lang?

Lelichus (F.): Ja.

Perregrin (W.): Da auch?! Das geht doch gar nicht! Dann können wir genau so gut auch einfach sitzen bleiben!

Lelichus (F.): Ja.

Perregrin (W.): Ja? Das ist auch in Ordnung? Ist es jetzt einfach völlig egal wohin wir gehen? Hm. Wo sind wir überhaupt? Die ganze Zeit bin ich nur hinterher gelaufen. Also da...ist Steppe. Und da...ist auch Steppe. Und da hinten...auch Steppe. Überall Steppe. Wo soll ich da hingehen? Wo will ich da hingehen? Vielleicht kann mein Herz mir helfen.

Herz, wohin? Ah! Da lang!

Lelichus (F.): Ich folge dir.

### **Wa: Die Kugel**

→ Sch. übernimmt den Mantel und hört Perregrin genau zu

Perregrin (W.): Ich folge meinem Herzen, aber ich verstehe es nicht.

*Wa schaut Perregrin nur an, der schläft ein.*

*Wa erhebt sich:* Ich zeige es dir.

*Wa legt die Kugel auf den Tisch und hebt den goldenen Stoff.*

Wa: Es ist verwunderlich, nicht verständlich.

*Wa geht.*

→ Sch. legt den Mantel ab, gibt ihn M. und tippt W. an der Schulter, um Perregrin zu übernehmen

→ W. geht von der Bühne hinter den Vorhang

Perregrin (Sch.): Wo ist Wa? Ich bin allein! Er ist fortgegangen. Nur die Kugel ist noch da. Ob das ein Zeichen ist? Ich glaube, ich gehe ihn suchen. Aber wohin? Die Kugel ist golden. Die Sonne ist auch golden. Ich gehe mal ein paar Schritte der Sonne entgegen.

### **Benjamin: Perregrin läuft und läuft**

→ W. übernimmt Perregrin. M. zieht Mantel und Maske an, verbirgt den Adler unter dem Mantel.

*Perregrin geht auf dem Tisch, in der Mitte geht er auf das Publikum zu und je näher er dem Rand kommt, desto leichter werden seine Schritte.*

F.: Perregrin läuft. Und läuft. Und läuft. Und läuft. Und läuft. Und läuft. Er schleppt sich seines Weges. Die Weite des Weges zieht ihn schwer zur Erde. Auch in Gedanken geht er schwere Schritte. Auch sein Herz geht schwere Schritte. Aber mit jedem Schritt verändert sich die Last seines Daseins, die schwer auf den Weg gedrückt hatte. Die Fußspuren werden flacher, der Schritt wird leichter.

Warum werden seine Schritte leichter?

*A.N. beginnt den Klangschalenton zu spielen.*

Er spürt seinen Weg. Es ist sein Weg. Nicht zu lang und nicht zu kurz, wie an ihm bemessen. Es ist sein Weg.

→ Leo zerbricht einen Stock: KNACK.

*Perregrin beginnt zu schweben.*

*Benjamin dreht sich nach vorne.*

Benjamin und Perregrin (W.) gleichzeitig: So habe ich dich noch nie gesehen. Genau so ist es.

*Der Adler fliegt einen Bogen und schaut Perregrin an.*

→ Tisch wegräumen

Susa & Leo: Wie weiter? Diese Frage spannt sich wie ein Seil.

→ Seil spannen

→ Auf dem Vorhangseil lassen alle gemeinsam Perregrin balancieren, jeder einen Schritt, R. hält den Kopf

→ M. tauscht während des Balancierens mit F. den Mantel

### **Julian: Die Liebe**

→ Am Ende landet Perregrin auf der Schulter von F., von R. gespielt.

Julian: Siehst du? Ganz einfach. Heben Tragen Stellen.

- Die Bücher, in denen es immer um dasselbe geht: um die Liebe.

- Warst du schon mal verliebt?

Perregrin (R.): Ich glaube nicht. Ist das schön?

Julian: Die Liebe ist widersprüchlich. Sie ist das Beste und das Schlimmste.

- Ich habe dir eine Frage gestellt.

- Die Frage ist der Schlüssel.

- Fehlt dir etwas?

Perregrin (R.): Mein Bein... das weißt du doch!

Julian: Dein Bein ist ein Bild. Für das Leben.

Perregrin (R.): Mein Bein ist ein Bild für das Leben und ich soll das Leben lieben – soll ich dann mein Bein lieben? Wie soll ich mein Bein lieben wenn es kaputt ist?

Julian: Du kannst nicht nur gehen lernen sondern auch tanzen.

Perregrin (R.): Tanzen!

### **Lelichus: Jonglieren**

→ G. übernimmt Perregrin, setzt ihn auf sein Knie. W. setzt seine Maske auf und übernimmt den Mantel.

→ Goldhaufen und später Jonglierbälle bereitlegen

*Lelichus blickt nach links, nach rechts, entdeckt den Drachenengel, fragt Perregrin mit Gesten, ob er ihn nehmen soll, berührt ihn, schreckt zurück, streichelt ihn kurz, greift zu. Der Drachenengel findet die Jonglierbälle und Lelichus jongliert für ihn.*

*Am Ende fallen die Jonglierbälle runter.*

Drachenengel: Oah.

Perregrin (G.) lacht.

### **O'ksch Fhah: Die Nuss**

→ Tisch nach vorne bringen

→ W. gibt Sch. den Mantel, den dieser G. umlegt, und verlässt die Bühne

*Sch. bringt die Papierrolle und legt sie vor Perregrins Füße.*

→ Leo Nusslicht

Susa: Diese Reise geht ins Innere und ich soll den Weg wissen? Wie kann das gehen? fragt sich Perregrin. Und er schaut in die Ferne.

*Sch. rollt die Papierrolle aus.*

Susa: Da sieht er auf einmal in der Ferne einen Gedanken, den er noch nie gedacht hat.

*Sch. legt die Nuss auf das Papier.*

*Perregrin (G.) geht los in Richtung Nuss.*

Susa: Er ist noch so weit weg, dass Perregrin ihn gar nicht erkennen kann, aber er macht sich auf den Weg in seine Richtung. Es fällt ihm schwer, den Weg zu finden, aber er schaut und schaut immer zu dem Gedanken und da kommt noch ein weiterer Gedanke hinzu, der wie ein Weg ist, auf dem Perregrin gehen kann...

*Sch. malt mit Kohle aus dem Feuer einen Weg von der Nuss zu Perregrin auf das Papier.*

Perregrin (G.): Ich habe Hilfe von O'ksch Fhah.

Susa: ...und auf einmal ist es so, als würde der Gedanke in der Ferne sich auf Perregrin zubewegen, ihm entgegenkommen. So geht Perregrin weiter, aber plötzlich hält er an, denn er kommt an eine Weggabelung. Ein neuer Gedanke zweigt von seinem Weg ab.

*Sch. malt eine Weggabelung.*

Perregrin (G.): Könnte es sein, dass ich auf dem falschen Weg bin?

Susa: Perregrin zögert, er weiß nicht, welchen Weg er einschlagen soll.

Perregrin (G.): Ich bleibe auf diesem Weg, ich muss mir vertrauen.

Susa: So geht Perregrin weiter, immer in Richtung des fernen Gedankens, den er noch nie gedacht hat. Doch da kommt er an eine weitere Weggabelung.

*Sch. malt eine Weggabelung.*

Perregrin (G.): Warum soll ich es mir so schwer machen, wenn es auch einfacher geht? Mein Weg ist noch lang, dieser andere ist kurz...

Susa: Perregrin bleibt stehen und zögert. Welchen Weg soll er einschlagen?

Perregrin (G.): Ich bleibe auf diesem Weg, ich will es mir nicht zu leicht machen.

Susa: Und so kommt Perregrin schließlich an.

*Perregrin (G.) kniet sich hin und berührt die Nuss.*

*Perregrin (G.) schaut hoch zu Sch., der nimmt die Nuss und öffnet sie.*

→ Susa zerbricht einen Stock: KNACK.

Perregrin (G.): Au! Mein Bein! Ach, es war gar nicht mein Bein.

*Er schaut zur Nuss. Eine Perle liegt darin.*

Perregrin (G.): Schöne Perle.

Susa: So staunt Perregrin. Schimmernd wie eine Perle liegt dort der Gedanke:

Das Knacken ist gut, mein Bein macht mir Mut.

Wenn etwas knackt, dann öffnet es sich.

Wenn etwas knackt, beginnt ein Schimmern.

Das Knacken ist gut, mein Bein macht mir Mut.

### *AM FEUER*

→ Versammlung im Halbkreis.

*Fragen und Antworten machen hin und her die Runde, bei W.K. beginnend:*

Wie – und dann ist er einfach gelaufen?  
Ich dachte er kann nicht laufen.  
Verstehe ich nicht.  
S.S. fragt F.: Kannst du es mir nochmal als Rätsel sagen?  
Verwandlungen:  
*F. schlägt das Buch auf.*  
F.: Ein Kamel geht in die Wüste, schwer beladen. Es trägt die schwere Last mit seiner großen Stärke.  
Sch.: Seine Stärke ist Hoffnung aus Liebe.  
M.: Es ist am Schicksal zum Meister geworden.  
W.: Es weiß wohin es geht.  
F.: Es weiß seine Last zu schätzen.  
G.: Es ist so stark, dass es der Welt Stütze sein will.  
R.: Sogar die schwerste Frage will es tragen.  
F.: So eilt es in seine Wüste und in der einsamsten Wüste wird es unter der Last zum Löwen. Vor dem Schloss, wo alles Sichere gesammelt ist, und tausendjährig glänzt, brüllt der Löwe seine Widersprüche und Rätsel:  
Sch.: Ich bin da!, brüllt er.  
M.: Wenn du bei dir bist, bist du bei den anderen!  
W.: Um das Licht zu finden, gibt es keine Karte!  
Sch.: Der Ausgang ist der Eingang!  
F.: Wir müssen anders als mit Worten dahinterkommen!  
R.: Ohne Namen wird man geboren!  
G.: Im Sonnenaufgang wird es dunkel!  
F.: So raubt der Löwe das Schloss und es bleibt eine offene Stelle, wie ein Türspalt! Dann verwandelt sich der auch der Löwe – was wird er? Ein Jasager.  
R.: Der Ja sagt, weil ich dich als Freund haben will.  
M.: Weil er seinen Mut zusammennimmt.  
W.: Der Ja sagt, damit etwas nah kommt.  
Sch.: Der Ja sagt, um eine Tür zu öffnen.  
F.: Weil es ein Spiel ist.  
G.: Weil er es braucht.  
Alle: Ja.

## 8.5 Bilder

Hier werden die Fotografien abgebildet, auf welche im Kapitel 5 verwiesen wurde.



Abbildung 10: W. hat seine Leidenschaft fürs Jonglieren wiederbelebt. Die von ihm gleichzeitig geführte Figur bestaunt ihn.





Abbildung 11: Die Totenmaske und der helfende Falke



Abbildungen 12 und 13: F. bei der Anfertigung der Harlekinmaske



Abbildung 14: Stockkampf



Abbildung 15: Sch. als Wa mit dem Löwen

# Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich:

1. dass ich meine Bachelorarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe
2. dass ich die Übernahme wörtlicher Zitate aus der Literatur sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren an den entsprechenden Stellen innerhalb der Arbeit gekennzeichnet habe.
3. dass die vorliegende Arbeit ohne Deckblatt, Abstract, Verzeichnisse, eingerückte Zitate im Kapitel 2 und Anhänge

78.425 Zeichen (ohne Leerzeichen) umfasst.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Ich bin mir im Weiteren darüber im Klaren, dass die Unrichtigkeit dieser Erklärung zur Folge haben kann, dass ich von der Ableistung weiterer Prüfungsleistungen nach § 15 Abs. 4 SPO ausgeschlossen werden und dadurch die Zulassung zum Studiengang verlieren kann.

Tübingen, den 29. September 2019

Leonard Wanner