

1.	EINLEITUNG	2
2.	COMMEDIA DELL'ARTE	5
2.1	ZU MASKEN UND FIGUREN	6
2.2	FIGUREN: KÖRPERBESCHREIBUNGEN, ELEMENTE, BILDER, ÜBUNGEN	9
2.2.1	PANTALONE	11
2.2.2	DOTTORE	12
2.2.3	ARLECCHINO	13
2.2.4	NOBILI E AMOROSI	15
2.2.5	COLOMBINA, DIE DIENERIN	16
2.2.6	CAPITANO	18
2.3	SCHEMATISCHER VERSUCH EINER BEWEGUNGSANALYSE	20
3.	DAS THEATERPROJEKT IN DER FORENSISCHEN PSYCHIATRIE: DER WEG ZU AUFFÜHRUNG UND SELBSTWERTSCHÄTZUNG	28
3.1	FORENSIK ALS ZWANGSEINRICHTUNG	28
3.2	VERLAUF	30
3.3	THEATERPÄDAGOGIK: TECHNIK, IMPROVISATION	32
3.4	ARBEIT MIT MASKEN	34
3.5	ROLLE UND PERSÖNLICHKEIT	36
4.	SELBSTERFAHRUNGSGRUPPE: EINE NEUE ENTDECKUNG DES EIGENEN KÖRPERS	39
5.	VERGLEICH UND ÜBERLEGUNGEN ZU ANWENDUNG UND WIRKUNG	45
5.1	COLOMBINA, DIE DIENERIN: WEIBLICHKEIT ERLEBEN	47
5.2	CAPITANO, DER FEIGE SOLDAT: ANGST UND AGGRESSION	50
6.	SCHLUSSWORT	53

**LITERATUR
ANHANG**

1. EINLEITUNG

Die Figuren der Commedia dell'Arte sind Teil einer komplexen Theaterform, die in Italien und Europa für fast drei Jahrhunderte viele Erfolge gesammelt hat. Ein Grund dieses Erfolgs ist wahrscheinlich, dass die verwendeten Charaktere aus archaischen Bildern, Mythen und Vorstellungen von Geistern stammten und nicht nur die dargestellten Rollen einer Gesellschaft waren. Sie haben eine archetypische Funktion. Die Figuren werden auch Masken genannt und das zeigt ihre Verbindung mit dem Ritual des *Carnevale*. Die christliche Karnevalstradition ist eine weiterentwickelte Form der heidnischen Winteraustreibung; später entstand ein Bezug zur christlichen Fastenzeit. Im Mittelalter bedeutete der *carne-vale* (*carne - levare*) den Anfang einer „Fleischwegphase“; "carne vale" = Fleisch, lebe wohl! Die letzten Fleischreserven waren zu Ende. Das war die Zeit der „Narrenfeste“, in der kirchliche Rituale parodiert wurden. In Gestalt von Prozessionen feierten auch die Bewohner der Städte. Die Fastnacht war die Zeit, in der die Dämonen sich zeigen durften.

Seit 2002 lasse ich in meinen kreativen Tanz- und Improvisationskursen Elemente der Commedia dell'Arte langsam einfließen. Die im ersten Teil dieser Arbeit beschriebenen Figuren waren und sind für mich noch immer eine wertvolle Quelle für Körperausdruck und klare Beispiele für Körpermuster. Die Charaktere wirken anfangs zwar übertrieben und überzogen, aber sie stellen ursprüngliche Qualitäten dar.

Zum Glück sind diese Figuren, die schon im 17. Jahrhundert in ganz Europa Ländergrenzen überschritten haben, nicht nur eine italienische Tradition, sondern auch eine sehr kreative, bildhafte, klare und archaische Darstellung menschlicher Eigenschaften.

Diese Figuren können wie ein Zauberspiegel wirken, um sich selbst mit seinen eigenen guten und schlechten Seiten zu betrachten. Sie können auch wie ein Kleid wirken, das sowohl Stimmung als auch Antrieb verändern kann.

In „Der Mensch und seine Symbole“ schreibt C.G. Jung: „*Der Ausdruck Archetyp wird oft als bestimmtes Mythologisches Bild oder Motiv missverstanden. Aber solche Bilder sind nur bewusste Darstellungen; es wäre absurd, anzunehmen, solche variablen Bilder könnten vererbt werden. Der Archetyp ist mehr eine angeborene Tendenz, solche bewussten Motivbilder zu formen – Darstellungen, die im Detail sehr voneinander abweichen können, ohne jedoch ihre Grundstruktur aufzugeben.*“ (Jung, C.G., 1999 S. 67)

Die Verwendung von Archetypen, die die Grundeigenschaften der Menschen darstellen, ist nichts Neues, weder in der Tanztherapie noch in der Integrativen Therapie.

In psychotherapeutischen Prozessen können Archetypen, die zum Beispiel im Traum, aber auch im Gespräch auftreten, eine heilende Wirkung haben, weil sie infolge ihrer Gegensatzstruktur die Einseitigkeit der bewussten Einstellung ergänzen können.

In meiner Arbeit mit Patienten der Forensischen Psychiatrie und mit Frauen in einer Selbsterfahrungsgruppe habe ich „Verkehrtrum“ die „bewegten Formen“ der Commedia dell'Arte benutzt, um diesen Menschen zu erlauben sich anders auszudrücken. Über die extremen Körperhaltungen und Bewegungen können die Teilnehmer auch eigene Qualitäten, die eben „übertrieben menschlich“ sind, vertiefen. In diesen Sinn können auch die Figuren der Commedia dell'Arte als Archetypen betrachtet und in der Tanztherapiepraxis verwendet werden. Ihre besonderen Grundstrukturen kann jeder mit persönlichen Details füllen und verkörpern und sie in verschiedenen Zusammenhängen ausprobieren. Sie sind keine stillen Bilder, sondern Bilder in Bewegung, lebendige Gestalten mit ursprünglichen Qualitäten. In dieser Beweglichkeit liegt ihre Kraft.

Geiz, Angeberei, Angst, Lebendigkeit, Großzügigkeit, Hunger, Liebe, Gier, Begehren, Eifersucht, Verführung, Neid, all das bewegt die Figuren und wird von den Figuren bewegt. Egal in welcher Zeit oder in welchem Kontext sie leben, sie entsprechen einer besonderen Funktion in der Gesellschaft und in der Geschichte, die auf der Bühne erzählt wird. Sie haben außerdem eine ganz konkrete körperliche Struktur: Haltung, Antrieb, Bewegungsmuster, Beziehung zum Boden (Erdung) und mit dem Raum.

Als ich im Jahr 2006 als Kreativtherapeutin in der Forensischen Psychiatrie begonnen habe, waren die Figuren der Commedia dell'Arte meine ersten Helfer. Die Arbeit mit fremden, auch exotisch wirkenden Körpermustern hat die Patienten interessiert und bot den geeigneten Rahmen für „freien“ Ausdruck. Das Wort „Tanztherapie“ wurde nicht benutzt, ich habe meine Arbeit „Kreativtherapie - Bewegung und Theater“ genannt. Die Patienten in der Forensik sind hauptsächlich Männer, die auf Grund psychischer Krankheiten eine oder mehrere Straftaten begangen haben. Keiner hätte sich in diesem Zusammenhang freiwillig auf eine Tanztherapie eingelassen. Theater, Improvisationen, eine selbsterfundene Geschichte der Patienten, der Bau von Masken sowie viel Bewegungsarbeit waren Teile des Arbeitsprozesses, es kam zu drei Aufführungen. Von zwei Patientengruppen, die an diesen Aufführungen teilgenommen hatten, arbeitet eine noch sehr motiviert als Theatergruppe und hat bereits weitere interne Aufführungen gezeigt.

Im April 2008 habe ich in der VHS einen Workshop für Frauen angeboten. Die daraus entstandene Gruppe wollte die Arbeit mit den Figuren der Commedia dell'Arte weiter vertiefen. Nach zwei Treffen im Sommer entschieden sich die Frauen den Kurs fortzusetzen. Vom Oktober bis Dezember 2008 fand jede Woche ein zweistündiges Treffen statt, in dem die Figuren der Commedia dell'Arte mit Improvisationen und gezieltem Körpertraining bearbeitet wurden.

In der folgenden Arbeit möchte ich beschreiben, was die Auseinandersetzung mit diesen Figuren im Kontext der klinischen Forensik sowie in der Frauengruppe bewirkt hat. Diese Arbeit wird zuerst über die Commedia dell'Arte informieren, die Masken/Figuren werden beschrieben mit ihren Eigenschaften, Bewegungen und Körpermustern, aber auch die Kostüme und ihre Rolle in den Theaterstücken. Es wird eine schematische Bewegungsanalyse nach Laban und Kestenberg versucht.

In den Kapiteln 3. und 4. werde ich meine Erfahrungen in der Forensik und in der Frauengruppe beschreiben.

Abschliessend werde ich die Wirkung und die Anwendung von zwei dieser Figuren in den verschiedenen Kontexten vergleichen.



Angela Nicoletta

2. COMMEDIA DELL'ARTE

„ Mit der Maske sind wir an der Schwelle des Theater-Geheimnisses, wachen die Dämonen wieder auf, die unbeweglichen, unwandelbaren Gesichter, die zum Ursprung des Theaters gehören.... “ (Strehler, G., 1977, S. 118)

In seinem „Manuale minimo dell'Attore“ schreibt der Nobelpreisträger Dario Fo, dass in der Bezeichnung Commedia dell'Arte das Wort *Arte* nicht die Bedeutung von Kunst hat, sondern sich auf Handwerkervereinigungen bezieht. Die Vereine von „Arti e Mestieri“ schützten im Mittelalter die Berufverbände. Eine andere Begriffserklärung von *Arte* ist, daß die Schauspieler außer Spielen auch Tanzen, Jonglieren, Fechten sowie Akrobatik und Artistik konnten. *Arte* war im Sinne von Beherrschung all dieser Fähigkeiten gemeint (vgl. Fo, D., 1987, S. 11 ff), um die Aufmerksamkeit des Volkes zu fangen.

Im 17. Jhdt. gab es in Oberitalien viele umherreisende Schauspielgruppen, oft ganze Familien. Diese „Compagnien“ waren Künstler, die ihre eigenen Stücke nach der Struktur der Klassiker „schrieben“: A liebt B, der C liebt oder wird von D daran gehindert, seine Liebe zu verwirklichen u.s.w..

Wie im altgriechischen Theater, oder in Plautos und Shakespeares Komödien, finden wir oft die Motive der Wiedererkennung von Geschwistern, Reisen, Kämpfen, Missverständnissen, Betrug u.s.w.. Die Hauptfiguren werden zusammengeführt, getrennt, betrogen, es wird ihnen geholfen, sie kämpfen, sie finden sich wieder, sie lieben und hassen sich, etc..

Einige der Compagnien traten am Hof auf, die Medici z.B. unterstützten die Schauspieler. Sie waren gebildet, schrieben ihre eigenen Texte und hatten Kontakte mit dem Adel. Dank dieser gebildeten „Kaste“ haben wir die Möglichkeit, nicht nur die Texte der Szenarien sondern auch die Tagebücher der Schauspieler lesen zu können. Außer den Tagebüchern und Arbeitsheften der Compagnie erschienen Publikationen mit Bildern und Beschreibungen des Publikums.

Unter den Abbildungen sind auch die „Balli di Sfessania“ von Jacques Callot (*Abbildungen I-VI* im Anhang). Die graphischen Blätter gehen auf Skizzen zurück, die Callot in Florenz angefertigt hat, wo der Hof der Medici diese Kunst förderte und in seinen Palästen Aufführungen veranstaltete. Den Vorzeichnungen gegenüber verstärken die ausgeführten graphischen Blätter durch Gegenüberstellung jeweils zweier Figuren das groteske Moment: in skurril wirkenden Tänzerposen, auf denen die Gesichter mit überlangen, schnabelähnlichen Nasen ausgestattet sind, *“denen ein vorgespitztes Kinn entspricht, der Kopf scheint nach hinten in die Länge gezogen, und meist setzt sich das Vogelartige in fledermausartigen*

Auswüchsen und dem Schwung der langen Hahnenfedern fort“ (Callot, Jacques, 1971, Bd I, S. 110 f.) „belauern, befehlen, verspotten sie sich gegenseitig. Durch die Stilisierung hindurch kommt jedoch ein Charakter der Bewegung zum Ausdruck, der nicht nur „wirklichkeitstreu“ zu sein scheint, sondern gerade auch jenen Momenten entspricht, die in der Commedia dell’Arte aus den öffentlichen Belustigungen des Karnevals (...) abgeleitet sind.“ (vgl. Riha K., 1980, S. 50 f).

2.1 ZU MASKEN UND FIGUREN

Die Figuren, die in dieser Arbeit beschrieben werden, nennt man auch *Maschere* – Masken. Tatsächlich gehört aber nicht zu allen Figuren eine Maske. Der Begriff **Maske** kommt vom arabischen *maskharat* = Narr, Posse, Hänselei, Scherz. Schon im antiken griechischen Theater benutzten die Schauspieler typisierte Masken, *persona* genannt, einerseits um die Gefühle ihrer Rollen besser zum Ausdruck zu bringen, andererseits aber auch, um als Schalltrichter den Schall zu verstärken. Die Schauspieler der Commedia dell’Arte trugen Ledermasken, aber Frauenfiguren und Amorososi trugen keine. Zu jeder Figur gehört häufig eine entsprechende Verkleidung, Kostüme, Requisiten und spezifische Körpermuster. Das Wort *Maske* für diese Figuren erinnert uns auch daran, daß Masken nicht nur zu Theater und Kunst gehören. Masken sind in verschiedenen Kulturen immer noch wichtiger Teil religiöser und ritueller Zeremonien. Eine Maske kann vor dem Gesicht als plastisches Gebilde, als Larve aus Holz, Leder, Ton, Tuch oder Kunststoff getragen werden, aber damit ist auch die Verhüllung des Körpers, von der Halbmaske bis zur Ganzkörpermaske gemeint. In unterschiedlichen Zusammenhängen erfüllen Masken unterschiedliche Aufgaben: sie verbergen, sie schützen das (wahre) Gesicht, sie erlauben eine Verwandlung des Trägers, sie ermöglichen, neue oder übernommene soziale Rollen einzuüben. Eine Maske zu tragen oder eine Rolle zu spielen, kann auch bedeuten, sich zu verstellen und nicht ehrlich zu sein, aber eine gesellschaftliche Funktion zu erfüllen.

„Das Rollen-Selbst ist leiblich und nur leiblich vorzustellen (...). Wir verstehen unter Rollen verdichtete Interaktionserfahrungen einer wie klein oder groß auch immer gedachten Gruppe, einer Familie oder eines ganzes Kulturkreises (z. B.: eine Frau ist..., ein Mann ist...). Rollen haben sich somit im Entwicklungsverlauf als Strukturen gebildet und haben gleichermaßen im weiteren Verlauf strukturbildende Wirkung.

Der Begriff der Rolle beruht auf der Vorstellung von der Welt als Bühne. Im Bühnenmodell manifestiert sich die psychodramatische Tradition der Integrativen Therapie.“ (Rahm, D., 1993, S. 125)

In der Integrativen Therapie von Hilarion Petzold kommen verschiedene Einflüsse zusammen: er verbindet die Theatertechnik der „Physischen Gesten“ von Stanislawskij (1863-1938), die aktiven und elastischen Techniken von Iljine (1890-1974) und das Therapeutische Theater von Ferenczi mit Prinzipien der Psychomotorischen Therapie von Pessó und F. M. Alexander. Petzold betont die Heilungskraft von künstlerischen Mitteln. *„In schamanistischen Heilungsritualen wurden Tanz, Gebärde, dramatisches Spiel, Gesang, Musik, Bemalung (etwa kranker Körperteile) schon in grauer Vorzeit verbunden – mit einem sicheren Gefühl für den kreativen Leib, seine Bedürfnisse und Möglichkeiten.“* (Petzold, H., 1988, S. 194)

In der askläpiadischen Medizin bezogen die griechischen Priesterärzte Tanz, Bewegung, Musik, dramatisches Spiel, Imagination und aktives Träumen in die Krankenbehandlung ein. Petzold beruft sich auch auf die bioenergetischen Analysen von Lowen und Reich, in denen die emotionalen- und Charakterstrukturen durch besondere Körperstrukturen erkennbar werden können, aber betont auch deren Grenzen (vgl. Petzold, H., 1988n3, S. 291).

Petzold kombiniert verschiedene Mittel – Bewegung, Mimik, Gestik, Stimme - in seinem Expressivitätstraining, um *„dem Klient zu helfen, auf einen Eindruck den rechten Ausdruck zu finden“*; durch Übertreibung und Verstärkung der Expressivität werden Selbstempfindungen wie muskuläre Verspannung zum Ausdruck gebracht, erlebt und gezeigt. Die gleichen Mittel und Rollenspiele werde auch in seinen Flexibilitäts-, Interaktions-, Kommunikations-, und Fantasietrainings verwendet (vgl. Petzold, H., 1988, S. 146 ff).

Für Autoren der Theaterwissenschaft wie Glynné Wicham (1988) sind die Figuren der *Commedia Stereotypen*, weil sie im Laufe der Jahre zu einer leeren Hülle geworden sind: die Schauspieler haben die Haltungen, Bewegungen und Muster wiederholt, ohne eine „psychische“ Tiefe zu erreichen. Diese Historiker dachten, daß eine Figur eine psychische Entwicklung durchleben muss. Die Figuren der *Commedia* sind für sie nicht mehr als Puppen, die sich nach festen Mustern und dramatischen Strukturen bewegen und deswegen als Stereotypen betrachtet werden, die nicht den Wert von Archetypen haben.

Diese Autoren beziehen sich aber auch auf die psychische Motivation einer Figur, die im *Teatro borghese* zwingend notwendig waren. Das Theater war für Bürger die Darstellung einer bürgerlichen Gesellschaft und sollte Realismus praktizieren. *„In dem mit Lessing*

begründeten **bürgerlichen Trauerspiel** greift in der Zeit der Aufklärung die Abbildung von Personen Platz mit einem realen Bewusstsein für die Verhältnisse in einer zunehmend bürgerlich bestimmten(...) Gesellschaft (...). Der Bürger des 18. Jahrhundert erwartete vom Theater durch Einfühlung und Mitleid eine reinigende Erhellung seines persönlichen Eigenwertes als vernünftiger und aufgeklärter Mensch (...).“ (Schlage, H., 2008 S. 23 f.)

Absicht der Commedia dell'Arte war aber nie die „Wirklichkeit realistisch abzubilden, sondern dem Verhalten der Nachbarn im Quartier oder betreffenden Bürgern einen reisserischen oder ironischen Spiegel vorzuhalten und sie der Lächerlichkeit preiszugeben.“

(Schlage, H., 2008, S. 25)

Betrachtet man aber den Ursprung dieser Theaterform, sieht man, daß die meisten Figuren archaische Vorfahren haben, die Masken (Larva, Persona etc.): die Zannis („Ur-Diener“) sind Larven und Geister der Toten; Arlecchino, der Harlekin, erhielt seinen Namen wahrscheinlich vom deutschen „Hölle“, er war ein Teufel. Aber auch in den Frauenfiguren, die keine „Maske“ tragen, sehen wir Archetypen. Wenn ich die Cortigiana spielen und tanzen lasse, entsteht gleich ein Bild/Gefühl der Mutter Erde, von Fruchtbarkeit, Boden und Aufnahmefähigkeit. Wer diese Figuren zum Leben erweckt, lässt auch ihre ursprünglichen Eigenschaften erscheinen.

Als die obengenannten Historiker über psychologische Entwicklung schrieben, waren sie noch von der Überzeugung geprägt, dass Körper, Verstand und Gefühle getrennt seien, das die Psyche als emotionaler Inhalt nichts zu tun hätte mit dem Körpergefäß. Mit der Entwicklung der Forschung in den Körpertherapien (z. B. bei W. Reich, A. Lowen, H. Petzold u.a.) sowie in der Theaterwissenschaft und Anthropologie des Theaters (Barba, E., Savarese, N.) ist diese Trennung nicht mehr selbstverständlich. An der „leeren“ Hülle kann jedoch vieles vom Inhalt gesehen und verstanden werden. Körperhaltungen, Gesten und Bewegungen haben in jeder Kultur und für jeden Menschen eine Bedeutung, die mit ihren Charaktereigenschaften verbunden ist.

Zum Beispiel charakterisiert die Beweglichkeit des Rumpfes und der Wirbelsäule jede Figur/Rolle in der Commedia dell'Arte. Der nach vorne gestreckte Hals von Arlecchino zeigt seine Neugier, sein nach hinten gehaltenes, aber auch immer bewegliches Steißbein kann als Ausdruck seiner unreifen Sexualität und Verantwortungslosigkeit interpretiert werden. Autoren wie La Meri beschreiben die Unterschiede der Bewegung und Haltung der Wirbelsäule in den ethnischen Tänzen ausführlich (s. *Abbildung VII* im Anhang).

Die Wirbelsäule wird als „emotionales Thermometer“ gesehen. Nicht nur Gefühle wie Hoffnung oder Verzweiflung können in der Haltung der Wirbelsäule ausgedrückt werden, sondern auch landestypische Eigenschaften (vgl. La Meri in Savarese, N., 1983, S. 198).

Die Haltungen und Gesten einer Figur lassen sich in der Arbeit mit der Commedia dell'Arte unmittelbar erkennen. Diese Figuren haben sich im Theater in hunderten von Variationen immer weiterentwickelt, aber ihre archetypischen Grundeigenschaften sind immer die gleichen geblieben. Diese archetypische Kraft hat sie über Jahrhunderte am Leben gehalten und auch grenzenüberschreitend erkennbar gemacht.

2.2 FIGUREN: KÖRPERBESCHREIBUNGEN, ELEMENTE, BILDER, ÜBUNGEN

Die Figuren der Commedia dell'Arte tragen in sich innere Konflikte und Spannungen. Triebe und Realität, vergangene Erfahrungen und Ängste, Selbstüberzeugung und Ahnungslosigkeit drücken sich in ihren Körperhaltungen und Bewegungsmustern aus. Das ist ihre Stärke, das macht sie interessant. Ihre Körpergröße, Körperform und ihre Art im Raum zu sein, sind charakteristisch für ihre inneren Konflikte und Eigenschaften.

Eine Teilnehmerin der Selbsterfahrungsgruppe hat mich gefragt: „Warum sollen sie alle Konflikte haben? Gibt es keine Figur, die einfach zufrieden ist mit ihrem Leben und ihrem Zustand?“ Nicht im Theater, dort agiert man, weil man von einem Konflikt, Ziel, bzw. Bedürfnis bewegt wird. Die theatralische Handlung beginnt mit dem Wunsch der Figur nach Veränderung.

Unter den Figuren der Commedia dell'Arte gibt es zahlreiche Variationen: in jeder Compagnia haben die Schauspieler jeder Rolle ihren persönlichen Ausdruck gegeben, jeder hat aus einer allgemein angelegten Rolle etwas besonders kreiert, die erfolgreichsten davon sind bei uns angekommen. Am bekanntesten sind 10 Figuren. Da ich den **Zanni** nicht ausführlich beschreibe, möchte ich kurz ein paar Worte über diese Figur sagen. Der **Zanni** ist eine der ältesten „Masken“, die als Grundlage für die anderen Dienerfiguren wirkt, auch wenn er in der italienischen Karnevalstradition nicht so bekannt wurde wie die anderen. Der Name **Zanni** kommt von Giovanni, das heißt Johannes, ein ganz gewöhnlicher Name für einfache Leute, er ist Bauer (Frittellino, Metzger, Gian Farina, s. *Abbildungen* II-IV im Anhang). Er ist klein, aber robust und muskulös, er ist ein Lastenträger, deswegen muss er seine Körpermitte so niedrig wie möglich halten. Er höhlt seinen Brustkorb aus, rund, nach hinten und öffnet die

Rippen seitlich wie Flügel, er wirkt breit! Seine Hände sind grob und groß, gewöhnt schwere Arbeit zu machen, sie haben gespreizte, gekrallte Finger und bewegen sich steif und direkt. Er ist ungebildet, aber neugierig, steckt seine Nase überall hin und wird immer wieder überrascht! Sein typischer Ausdruck: den Hals hartnäckig nach vorne gestreckt und den Mund oft aufgerissen, übertrieben nach unten gezogen.

Er ist der ärmste der Gesellschaft, er leidet unter einem riesigen, atavistischen Hunger, der sich in der Kurve seines Körpers ausdrückt. Sein Becken ist extrem nach vorne gezogen, als ob sein ganzer Oberkörper wie ein riesiger Mund durch die Welt gehen würde und sie fressen möchte. Diese Art des **Zanni** spielt aber in der Commedia des 16. Jahrhunderts keine Rolle. Über diese Figur lasse ich „Hunger“ spielen, die restlichen Eigenschaften bleiben in der Praxis bei dem **Arlecchino**, der in seinem Ursprung ein **Zanni** ist (vgl. Contin, C., 1999, S. 43 ff).

Die zwei Diener **Brighella** und **Pulcinella** habe ich trotz ihre spannenden Körperhaltungen und Bewegungen aus meiner Beschreibung ausgeschlossen. Sie hatten in meiner Praxis keine wichtige Rolle, obwohl die Hinterlistigkeit von **Brighella** und die schamanischen Fähigkeiten von **Pulcinella** (der „Zeremonienmeister“) bestimmt sehr interessant zu entwickeln wären. Ich habe auch darauf verzichtet, die Figur der **Cortigiana** zu beschreiben, obwohl sie eine wichtige Verkörperung von Erdung darstellt, und für die Frauengruppe eine Quelle von Kraft und Spaß gewesen ist. Sie ist wie der **Capitano** eine Doppelmaske: etwas zwischen den **Nobili** und **Amorosi** und den **Colombinas**. Von armer Herkunft, hat sie sich weiterentwickelt und ist auf ihre Art gesellschaftlich aufgestiegen. Ihre physische Maske ist eine Mischung zwischen einer **Dienerin**, die schwerer und teilweise gröber geworden ist und einer **Nobile-Amorosa**: raffiniert und fließend in ihren Bewegungen, mit einer tänzerischen und verführerischen Gestik, aber tief geerdet. Als Doppelfigur ist die **Cortigiana** sehr schwer zu analysieren und in der klinischen Arbeit mit Männern wäre sie eine Überforderung gewesen.

Die Beschreibung der sechs folgenden Figuren besteht

- aus **historischen Informationen** bezüglich der **Funktion** der Figuren in den Theaterstücken, wertvolle Quellen dafür waren die Schriften von Karl Riha (1980) und Dario Fo (1987),
- aus **Bewegungsmustern**, die in der Schauspielpraxis entwickelt und ausprobiert wurden (aus der Arbeit der italienischen Schauspielerin und Schauspielpädagogin Claudia Contin)
- aus meiner **praktischen Erfahrung**: Übungen und Elemente, die ich für jede Figur verwendet habe.

2.2.1 PANTALONE „in den Grundzügen wohl von Giulio Pasquati, einem Schauspieler aus der Truppe der Gelosi entworfen ; (...) venezianischer Kaufmann (...) ; schon etwas fortgeschritten in den Jahren, ein Mann in „Würde“ und „Ansehen“, respektabel, kraftvoll, später meist kränklich, vom Ziepperlein geplagt, hinkend, stöhnend, von Magenbeschwerden gequält, sich plötzlich ins Kreuz greifend, um sofort wieder die elegant und grazil gemeinte Pose zu suchen; trotz aller Unpässlichkeit munter auf Liebschaften aus, ewig lüstern und hier bisweilen unvorsichtig und verschwenderisch; Junggeselle, Witwer, aber auch verheiratet, beim jungen Weib oft in Gefahr, von jüngeren Liebhabern Hörner aufgesetzt zu bekommen; als Vater einer ins Heiratsalter geratenen Tochter ein Ausbund an Misstrauen und strenger Aufsicht, die jedoch hinters Licht geführt wird; wo es auf den Geldinstinkt ankommt, gerieben; hält sich für allen anderen überlegen, durchschaut auch allzu plump angelegte Intrigen, ist aber, wo man auf seine Eitelkeit abzielt, leichtgläubig und wird daher das Opfer von Dirnen, Dienern und selbst des eigenen Sohnes“. (Riha K.,1980, S. 28)
(s. Abbildung VIII im Anhang).

Pantalone hat ein langes Gesicht, eine lange Nase und ein langes Kinn, betont von einem „semitischen“ Bärtchen. Sein ganzer Körper versucht sich zu verlängern und in diesem Versuch wird seine Haltung steif. In Wirklichkeit führt diese gewünschte Verlängerung zu einem Aushöhlen des Oberkörpers. Sein Becken ist nach unten und nach vorne gezogen, als ob ein sehr schweres Gewicht - sein Genitalbereich – ihn unwiderstehlich nach unten ziehen würde, aber seine Lust ihn aktiv nach vorne und oben tragen würde. Die Knie müssen sich tiefer beugen, wenn er sich bewegen will und seine Füße müssen im Winkel von 90 Grad stehen, wie ein kleines Podest. Als Gegenkraft zu seinem Genitalbereich wirkt sein Buckel, die oberen Brustwirbel sind nach oben und nach hinten gezogen. Er lebt in extremer Spannung und Spaltung, die ihn sehr unflexibel machen. Lust auf Leben und Liebe einerseits, andererseits sich fest halten wollen an seinen Gütern. Aber er bleibt neugierig und sein Kopf wird oft nach vorne gestreckt. Seine Haltung, die nicht gerade ist, und die abgehackten, oft plötzlichen Bewegungen seines Kopfes ähneln den Bewegungen eines Vogels. Trotz seines Alters ist Pantalone ab und zu sogar fähig, schnell zu werden: wackliges Rennen und zielgerichtetes Fechten, wenn es um Frauen geht, Geld oder das eigene Leben! Seine Finger sind sehr mobil – um Geld zu zählen und zu sammeln – die Ellenbogen bleiben aber eng am Körper oder vor seiner Brust. Seine Glieder sind dünn wie Eisenstangen und seine Stimme ist metallisch wie die Münzen, die er immer wieder zählt. Pantalone ist geizig und geil, ständig

erregt, da sein sexuelles Bedürfnis nicht befriedigt werden kann, er ist zu alt! (vgl. Contin, C., 1999, S. 62 ff).

Der Konflikt von Pantalone ist typisch zwanghaft, festhalten und doch leben in einer Welt, in der alle jünger und schneller sind als er. Er hält sich fest in seiner Mitte und wird von oben und unten gezogen. Für die Entwicklung der Improvisationen habe ich das Bild eines alten vertrockneten Baumes und des Elements Metall verwendet. Andere Übungen um die Figur zu gestalten waren: den Kopf wie ein Vogel zu bewegen, das Gewicht im Becken zu spüren und immer mehr nach unten sinken zu lassen, Flexibilität in der Wirbelsäule zu entwickeln, Gang mit schleppenden Füßen, Finger und Arme schnell zu bewegen, wie die Antennen von Insekten. Die Figur wirkte sehr anstrengend für alle, aber seine Lust nach Leben hat viele angeregt, obwohl sein Geiz und seine Enge dem Körper nicht gut taten (s. *Abbildungen IX-XIII im Anhang*).

2.2.2 DOTTORE *„trägt den schwarzen Mantel und die weiße Halskrause des Bologneser Juristen; seltener auch Arzt; verfügt über rhetorische Schulung, drischt aber meist leeres Stroh und dreht sich mit seiner Rede im Kreise; (...) der vielstudierte Mann ist eine wahre Zitate- und Sentenzenlawine, er spickt seine Rede ständig mit lateinischen Gelehrsamkeitsbrocken, ist aber im Grunde ein Schwätzer und verfügt lediglich über ein kollagiertes Wissen voller Ungereimtheiten; als Anwalt bringt er durch Langatmigkeit und Umständlichkeiten das Gericht zum Einschlafen und verwirkt durch Fehlschlüsse etc. die Chancen seiner Mandanten; als Arzt tendiert er zu hanebüchenen Befunden und Rezepturen; in der Verknüpfung des beruflichen Moments mit menschlichen Eigenschaften wie Geiz und Eitelkeit ähnlich wie Pantalone angelegt, wie dieser trotz Bauch und fortgeschrittenem Alter ständig zu Liebschaften aufgelegt; aber trotz dieser Charakternähe immerfort mit Pantalone im Streit, oft aus unerfindlichen Gründen, während sich die Kinder der beiden Streithähne heimlich lieben; ein willkommenes Opfer der tausend Streiche Arlecchinos oder Colombines; nimmt gern einen Schluck, das zeigen seine beiden kreisrunden roten Bäckchen.“* (Riha, K., 1980, S. 37 f.) (s. *Abbildung XIV im Anhang*)

Süchtig ist der Dottore, süchtig nach Essen, Trinken, ständiger Bestätigung und Raum. Um seine innere Leere zu verstecken, zeigt er sich arrogant und überheblich. Er hat eigentlich nichts zu sagen, tut aber so, als ob er vieles wüsste.

Der Dottore ist nicht nur rund, er ist auch unheimlich dick und schwer! Einer seiner Namen - schon eine Körperbeschreibung und Qualität - ist Balanzone aus „ballonzolare“, der

„Herumhopsende“! Um sein eigenes Gewicht zu tragen, muss der Dottore einen breiten Stand haben, er verbreitet sich in alle Richtungen wie ein Luftballon. Seine Selbstüberzeugung drückt sich in „Aufgeblasensein“ aus. Er ist schwer und deswegen langsam. Der Dottore benutzt sein Gewicht, seinen riesigen Bauch, um nach rechts und links zu wackeln und sich beschleunigt fortzubewegen. Sein Bauch drückt den oberen Rücken nach hinten und sein Kopf muss sich nach rechts und links bewegen, um ihm das Sehen zu erlauben (vgl. Contin, C., 1999, S 78 ff).

Um die Figur des Dottore zu entwickeln, habe ich das Element Luft benutzt. Dieses Element bewirkt bei ihm aber keine Leichtigkeit, sondern drückt seine innere Leere aus.

Wie ein Gummiball rollt und prallt der Dottore in seiner großen Kinesphäre hin und her. Er schafft Raum zwischen seinen Gliedern, zeigt runde Formen, läßt immer Luft zwischen den Oberschenkeln, Armen und Brustkorb, seine Ellbogen können gar nicht nach unten zeigen!

Mögliche Übungen:

Chace-Kreis mit Seifenblasen

Seifenblasen im Körper

Luftblasen, die aus dem Boden kommen

Wippender Gang

Luftblasen im Mund

Runde Bewegungen

Mal schwer, mal leicht

Beschleunigung

Viel Raum nehmen

(s. Abbildungen XV-XVII im Anhang)

2.2.3 **ARLECCHINO** „seiner sozialen Herkunft nach einer jener Bauern aus Bergamo, die während des sechzehnten Jahrhunderts zu Tausenden in die Städte und dort in fremde und niedrige Dienste gehen mussten; (...) erst mal zum Ende des sechzehnten, zu Beginn des siebzehnten Jahrhundert in der Truppe der Gelosi durch Simone da Bologna und – hauptsächlich in Paris – durch Tristano Martinelli auf die Bretter gestellt; hier durch Stilisierung dem französischen Geschmack angepasst und so an spätere Nachfolger wie Domenico Biancolelli, der durch sein großartiges Spiel den Typus als durchtriebener Spaßvogel fixierte, weitergegeben; (...) geht, ohne eigentlich ungeschickt zu sein, an viele Dinge falsch heran und wird deshalb häufig gestraft, meist durch Prügel; macht oft den zweiten und dritten Schritt vor dem ersten, handelt impulsiv, aus Gefühl und Laune heraus,

und muss beständig dafür büßen; lässt sich aber seine Spaßhaftigkeit und freundlich-naive Weltanschauung nicht rauben; entwickelte deshalb die Fähigkeit, sich geschickt und glücklich aus brisanten Situationen herauszuziehen; gewitzt und geistreich; erhält in seiner späteren Laufbahn sogar einen philosophischen Einschlag; in der Liebe leicht entflammbar und leidenschaftlich; mit einer Schwäche für Soubretten und dem Hang zu gemeinsam angezettelten amourösen Affären; (...) als Pilotfigur der italienischen Wandertruppen auch mit Wirkung aufs deutsche und österreichische Theater; hier mit parallelläufigen nationalen Gestalten wie Hans Wurst und Pickelhäring verschmolzen.“ (Riha, K., 1980, S. 29 f.) (s. Abbildung XVIII im Anhang)

Anders als Pantalone ist das Gesicht von Arlecchino breit und sein Grinsen macht ihn noch breiter. Sein Stand ist ausladend, ebenso sind seine Ellenbogen weit nach außen gerichtet. Er ist sehr flexibel, immer in Bewegung oder in unwahrscheinlichen Posen schlafend. Sein Becken zieht häufiger nach hinten, er bewegt ständig seine Beine. Die gelenkigen Knie erlauben ihm zu springen und in jede Richtung zu rennen.

Immer neugierig, streckt er seinen Kopf nach vorne, ein Fuß ist mit der Ferse unten, die Fußspitze zeigt nach oben, um wie eine Bremse jede Arbeit zu vermeiden. Anders als ein Kampfkunstmeister kommt Arlecchino mit maximaler Mühe zu minimalen Ergebnissen! Ein Meister der Energieverschwendung.

Die Begeisterungsfähigkeit des Arlecchino, seine Neugier und Unverantwortlichkeit sowie auch seine niedrige Affektkontrolle und gleichzeitige Flexibilität und Leichtigkeit/Unreife, sind Teil seines „hystrionischen“ Charakters. Andererseits liegen in ihm Bedürfnisse nach Versorgung und Nahrung, sein Hunger ist unendlich, archaisch! Er ist auf der Suche, seine oralen Bedürfnisse zu befriedigen. Ist dabei immer froh und ehrlich, ohne Hinterlist, deswegen wirkt er sehr sympathisch (vgl. Contin, C., 1999, S. 59 f).

Für die Improvisationen habe ich die Elemente Holz, weil er sich wie eine Marionette bewegt, Arme und Beine abgehackt, Luft - für seine Leichtigkeit und Wasser - für sein „immer in Fluss sein können“ benutzt. Eine der Übungen war, den Arlecchino aus verschiedenen Richtungen und mit verschiedenen Intentionen zu rufen. Weitere Übungen waren: Hindernissen auszuweichen und sie zu überwinden, verschiedene Tempi auszuprobieren, Bewegungsdialoge mit verschiedenen Rhythmen, verschiedene Verbeugungen und Tänze, die Polarität von scharf/weich zu erproben, sich aus dem „Arlecchinogatto“ wie eine Katze zu bewegen, flexibel, leicht und gelenkig!

Arlecchino ist eine Figur, die fast athletische Eigenschaften hat. Man kann verschiedene akrobatische Techniken anbieten: Springen, Handstand und Purzelbaum, aber auch einfache Bewegungen: Schieben und Greifen - Doppelschritt - vitale Füße und Beine - Schulterstand Mobilität im Becken - Fallen, verschiedene Fallübungen. (s. Abbildungen XIX-XXV im Anhang)

2.3.4 **NOBILI E AMOROSI** „die Verliebten, deren ernst aufgefasste amouröse Beziehungen den Ausgang – und Zielpunkt aller dramatischen Verwicklungen abgeben; daher von zentraler Bedeutung für alle Aufführungen und von großer Attraktivität für das zeitgenössische Publikum; (...) tragen unterschiedliche Namen; (...) als heroisch-stolze, kalt-ironische; sich den Partner unterwerfende oder weich-anschmiegsame, zärtlich-romantische, schutzbedürftige Liebhaberin bzw. als Abenteuer suchender, lebenslustig-dynamischer, auch unverschämter oder schüchtern-bescheidener, wenig wagemutiger und daher leicht verschreckbarer Liebhaber; immer prunkvoll, nach der Mode der Zeit gekleidet; durch Ausstattung des Kostüms und Schmuck der gesellschaftlichen Oberschicht zugewiesen; in diesem durch repräsentatives Verhalten, durch Förmlichkeiten, durch Wahrung der Etikette geprägt; (...) verkörpern die erhabene, die edle, eine geheime erotische Lockkraft ausstrahlende Liebe, die von den Buffoni ins Grobsinnliche und Derbe, von den Alten ins Lächerliche gezogen, ironisiert und satirisch gebrochen wird; größere Theatergruppen verfügten meist über zwei verliebte Paare, was entsprechende Komplikationen der Handlung erlaubte; der Realisierung ihrer Liebe stehen mit eigenen Liebesambitionen Pantalone, Dottore, bzw. Capitano entgegen; (...) die Verliebten „kriegen“ sich immer; das „Happy End“ ist Standard.“ (Riha, K., 1980, S. 41 ff.)

Die Amorososi streben nach oben. Ihre Liebe ist kein profaner Trieb, sondern ein reines Gefühl, das sie nach oben zieht, sie möchten sich aus ihren Unterkörpern entfernen.

Sie sind nach oben gezogen: leicht im Brustkorb und in den Armen. Die Hände bewegen sich wie Schmetterlinge und Blumen hin und her. Sie sind fest verankert in ihrem sexuellen Trieb im Becken. Der Oberkörper ist wie abgespalten vom Unterleib, getrennt wie der Geist und das Animalische, wie Himmel und Erde. Sie stellen ihre Beine eng zusammen wie Balletttänzer. Um sich noch mehr von ihrem Becken zu trennen, drehen sie ihren Oberkörper in eine Spirale, sie schrauben sich nach oben! Ihren Kopf und die Nase zieht es nach oben und sie haben sehr wenig Bodenkontakt. Sie wollen nichts mit ihren schmutzigen Instinkten zu tun haben. Sie laufen in dieser verschraubten Pose auf zwei verschiedene Weisen: entweder gehen

die Füße in eine Richtung und der Oberkörper zieht in die andere (beispielsweise in einer sehr dramatischen Verabschiedungsszene) oder sie bewegen sich mit einem unglaublichen Kreuzschritt mit komplizierten Drehungen der Beine. In diesem Gang werden Arme und Hände als Dekor genutzt und zeichnen genaue Geometrien in die Luft, ab und zu legen sie sich die Handrücken auf die Stirn, um den Liebesschmerz zu betonen.

Innerhalb dieser festgelegten Struktur gibt es verschiedene Variationen und Abstufungen. Jeder Verliebte hat seine Eigenschaften und Nuancen. Einige sind hochnäsig, andere mutige, angepasst, immer anständig und zwanghaft dezent. Sie sind freundlich aus Prinzip, doch das ist nicht immer ehrlich.

Ihre Lachen ist nie laut und wenn es passiert, schämen sie sich dafür und versuchen, es zu korrigieren; sie sind empfindlich, zart und sensibel. Die Frauen, zugeschnürt in ihren Korsetten, fallen oft in Ohnmacht. Sie sind entweder depressiv in ihrem Liebeskummer oder extrem aktiv und begeistert. Der klassische Held der Märchen gehört in diese „Kategorie“, nur in der Commedia dell'Arte werden Held und Heldin grotesk dargestellt und ironisch betrachtet (vgl. Contin, C., 1999, S 109 ff).

Ihr Element ist die Luft, ihre Eigenschaft die Leichtigkeit. Im Training habe ich viele verschiedene Drehungen im Oberkörper ausprobiert, nach Laban verwendete ich als stille Form die Schraube. Die Verliebten bewegen sich in horizontalen und vertikalen Flächen. Als Bilder für die Improvisation habe ich aus Händen, Armen und Schultern „Blumen wachsen lassen“, sie sollten riechen und dem Duft folgen. Flattern und Tupfen als Antriebsaktionen nach Laban konnten geübt werden. Man konnte ausprobieren, wie man sich mit verschiedenen Reaktionen und Empfindlichkeiten in der Welt bewegt.

Beim Üben sollte so wenig Bodenkontakt wie möglich gehalten werden, „immer Luft unter die Fußsohle lassen“. Für Liebesszenen wurden verschiedene Arten von Geben und Nehmen zu zweit erprobt. Als Ausdruck ihrer inneren Spaltung bot ich die bewusste Wahrnehmung der Wirbelsäule an: Kopf und Steiß sollten sich wie im Dialog bewegen, sich entfernen oder annähern. Wir versuchten auch in einer dramatischen Spirale in Ohnmacht zu fallen (s.

Abbildungen XXVI-XXXII im Anhang).

2.2.5 COLOMBINA, DIE DIENERIN „*Colombina wie Betta, Franceschina, Diamantina, Marinetta, Smeraldina etc. weibliche Korrespondenz der männlichen Zanni-Figuren Brighella und Arlecchino; in den Vorbildern der älteren Commedia dell'Arte bäuerlicher Herkunft, heiter, sich selbst behauptend, aber auch satirisch als naiv gekennzeichnet, dann eingestädtert und in Paris zur listigen, kein Blatt vor den Mund nehmenden Zofe einer*

adligen Herrin umgeformt; (...) wie die Zanni – und oft in gemeinsamer Sache mit ihnen – aktiv ins Intrigenspiel verwickelt; versteht sich aber nicht nur aufs Inszenieren, sondern auch aufs Verwischen von Intrigen; Auftritte in zahlreichen Verkleidungen und in ihnen Verwirrung stiftend, einmal als Soubrette, dann als Kavalier oder junges Mädchen; löst in ihrer weiblichen Schläue die kompliziertesten Verwicklungen, findet Auswege im vertracktesten Augenblick, versteckt den Liebhaber ihrer Herrin und stellt sich auch sonst schützend vor sie, sagt ihr aber auch unverblümt die Wahrheit (...) also immer wieder – sogar mit Schlägen – hinter Arlecchino her, bis dieser aufgibt und sich ins Joch der Ehe fügt.“ (Riha, K., 1980, S. 39 f.) (s. Abbildung XXXIII im Anhang).

Die Dienerinnen haben keine Masken getragen, es war damals unüblich, Frauen auf einer Bühne zu sehen. Wenn eine Compagnia eine Bühne hatte, wollte sie ihre Frauen aber gerne zeigen. Viele Servette/Dienerinnen wurden zuerst von Männern gespielt. Ihre „frische Weiblichkeit“ und der „enthemmte Überschwang“ waren aber Eigenschaften, die dem Bild der anständigen Frau von damals nicht entsprachen.

Ihre Körper- und Bewegungsmuster ähneln denen von Arlecchino: extreme Vitalität, Fröhlichkeit, immer gute Laune und die Tendenz zu rebellieren. Als attraktive Frau hat sie geradere und schlankere Beine als ihre männliche Version, sie hält sie auch näher zusammen. Während die ausgestreckte Ferse von Arlecchino als Bremse gegen die Arbeit wirkt, ist die der Colombina wie ein verführerisches Licht, immer in Bewegung! Damals waren Fußgelenke ein hochverführerischer Körperteil, außerdem waren sie auf der einfachen Straßenbühne genau auf Augenhöhe zu sehen. Ihr Doppelschritt ist ein Hüpfen nach oben, ein leichtes Flattern ihrer Spitzen und Locken. Die Hände und Arme wirken bei der Dienerin weicher und wellenförmig, sie legen sich auf ihre Hüfte wie die Griffe einer Amphore. Sie helfen, ihren blühenden Brustkorb zu zeigen, er weist mit fließenden und anmutigen Bewegungen in alle Richtungen. Rund ist ihre Brust und ihr Hintern, die Hüfte! Sie spielt mit jedem Körperteil wie in einem Versteckspiel. Damit sagt sie: „Nimm!“, meint aber „doch nicht. Schauen, aber nicht anfassen!“ Sie ist Meisterin in der Isolierung von Körperteilen, sie kann sogar jede Brust und Pobacke einzeln bewegen. Den Bauch zu zeigen, war ein wichtiges Signal für Fruchtbarkeit. Die Frauen streckten ihren Bauch gerne schmachtend nach vorne, genauso die Colombinas (vgl. Contin, C., 1999, S132 ff.).

Im Training habe ich die Mobilisierung des Beckens betont. Im Gegensatz zu Arlecchino habe ich runde Formen üben lassen und Arme und Hände als dekorative Mittel für ihre

Weiblichkeit benutzt. Leichtigkeit, Lust, Witz, Schlaueit, Lebendigkeit, Flexibilität und Gelenkigkeit, mit dieser Figur kann man alle hystrionischen Eigenschaften üben lassen. In den Improvisationen habe ich die Elemente Erde und Wasser abwechselnd als Inspiration verwendet: abwechselnd abgehackte/fließende Bewegungen, Kurven und gebrochene Linien, Öffnen der Brust, Drehungen und intensive Arbeit mit den Füßen (s. *Abbildungen XXXIV-XXXIX* im Anhang).

2.2.6 CAPITANO „*Nachfahr der antiken Komödie, des Miles Gloriosus bei Plautus, den die Humanisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts wiederentdeckt hatten; verkörpert aber aktuell den Protest des italienischen Volkes gegen die nach 1559 einsetzende spanische Fremdherrschaft in Italien; der Beiname Spavento bedeutet 'Schrecken'; hieß aber auch Matamoros, also „Maurentöter“, Rinoceronte „Nashorn“, Sangre y Fuego also „Blut und Feuer“, einfach bombastisch Escarabom-Barandon di Pappirotanda oder - bei Andreas Gryphius – Horriilicribifax, mit vollem Titel: Capitain Daradaratumtarides, Windbrecher von Tausendwind; in ihm vereinigen sich Hochmut, Habgier, Grausamkeit und vor allem Prahlucht, hinter der nichts steckt; ein Maulheld, der seine Feigheit kaschiert; sein Körper ist eine Festung, seine Brust ein Schutzwall, seine Hände sind zwei Kanonen, seine Stimme ist der Donner, seine Waffe der Blitz; sein Grimm ist furchtbar, kein Gegner, der ihm gewachsen wäre; mit einem einzigen Schwertstreich fällt er ganze Armeen; (...) in Wirklichkeit eine arme Haut, der es oft am Lebensnotwendigsten fehlt, von Natur aus feige und daher allen wirklichen Herausforderungen aus dem Weg gehend; kneift, wenn er zum Duell gebeten wird, und bezieht Prügel, wenn er Reißaus nehmen möchte; und statt der Lohns erhält er den Spott der Dame; (...) lebt zeitweise vom bloßen Geruch des Essens, den er durch seine große Nase einzieht; lädt man ihn zu Tisch, ist sein Magen ein einziges Loch; er würde für ein paar Löffel Suppe oder einen Teller Macaroni die tiefsten Erniedrigungen über sich ergehen lassen; trotzdem sagt er von sich: die Erde erzittert, wenn ich sie betrete.“ (Riha, K., 1980 S. 32 ff.) (s. *Abbildungen XL und XLI* im Anhang).*

Immer wieder muss er auswandern, um in seiner Lügenhaftigkeit nicht enttarnt zu werden, deswegen ist er überall Ausländer. Er spricht mit einem starken Akzent, er spricht deutsch, spanisch oder sizilianisch, je nachdem. Seine wahre physische Identität zeigt eine „Knotenstruktur“, mit gebeugten zitternden Beinen. Die Knie sind nach innen gerichtet, berühren sich und klappern gegeneinander, der Körper ist aus Feigheit geschrumpft, die Arme

sind verdreht und herunterhängend, vibrierend vor Angst. Der Hals steckt im Rumpf, er wartet auf das nächste Unglück.

Auf diese elende Struktur setzt Capitano eine andere Maske, damit präsentiert er sich in der Gesellschaft. Es ist eine fiktive Rolle, die es ihm erlaubt, die Übertreibungen, von denen er erzählt, zu unterstützen. Er ist zusammen mit der Cortigiana eine der doppelten, in sich gespaltenen Figuren mit plötzlichen Veränderungen. Daher kommt auch seine Komik. Er versucht immer seinen Ursprung zu verstecken und präsentiert sich als nobel.

Umsonst streckt er die Beine wie die Amadori, sein kleines Zittern und Klappern entlarvt seine heldenhafte Haltung.

Capitanos Brustkorb ist nicht nur lang gezogen, sondern auch stolz aufgeblasen. Da er stets bereit ist, sich zu verteidigen, dreht sich sein Oberkörper ständig nach links und nach unten, als ob er gleich sein Schwert ergreifen möchte. Seine Schultern sind bis zu den Ohren hochgezogen, um seine angeblichen Muskeln zu zeigen. Seine Augen sind immer in Bewegung, um neue Gefahren zu entdecken oder einfach neue Verehrerinnen zu suchen. Er läuft herum, um sich zu zeigen, mit extrem gestreckten Beinen, immer wie auf einer Parade, laut schlägt er seine Fersen gegeneinander, ab und zu verletzt er sich dabei. Er benützt seine Beine wie Schwerter. Arme und Beine durchschneiden die Luft in horizontalen Flächen, sie beschreiben eine große Kinesphäre, die alle seine Abenteuer und Schönheiten, Kämpfe, Reisen usw. beinhaltet (vgl. Contin, C., 1999, S. 115 ff.).

Capitano hat auch einen „Kampfgang“, niedrig auf den Knien und immer wieder von seiner Angst behindert. Das Abwechseln seiner zwei Charaktere macht ihn zu einer der interessantesten Figuren der Commedia dell'Arte und für die Tanztherapie zu einem klaren Beispiel von Spaltung und innerem Konflikt.

Im Körpertraining arbeite ich viel mit Gegensätzen: Beugen und Strecken, klein und groß. Ich habe alle möglichen Verdrehungen und Ausdehnungen in den Gelenken ausprobieren lassen. Für den feigen Capitano sollte das Gefühl der Enge im Brustkorb und zitternde dünne Beine erlebt werden. Die Pose sollte erst fixiert werden, um sie dann langsam in Bewegung zu bringen. Die beiden Charaktere – der Feige und der Held – sollten erst gegenüber gestellt und dann zueinander bewegt werden. Zusätzlich auch alle möglichen Ausdrücke seiner Angst: mobiler Blick, umgekehrtes Atmen, das Kinn nach unten gezogen, enge und angespannte Schultern.

Der Capitano stellt einen Haufen gegensätzlicher Gefühle dar, die man spielerisch und grotesk im Training ausprobieren kann: zuerst tiefe pathologische Angst, versteckt in Angeberhaltung, Unehrlichkeit, Liebe und Hass, Spaltung, Unflexibilität u.a.. Vergleiche man ihn mit einem

Krankheitsbild, hätte er eine Borderline-Störung mit schizoiden Zügen. Sein Hauptproblem ist die Angst.

Weitere Übungen und Ideen für Improvisationen: Bewegungsmuster aus verschiedenen Kampfkünsten, „Quatsch-Taichi“, Samuraigang, Bewegungen mit Stock oder Schwert, Zittern, Strecken der Beine, sich auf verschiedene Arten zu verbeugen, affektiert, herausfordernd, ängstlich, martialisch, sich unheimlich groß oder klein machen, wechselnd zwischen Angeberei und Angst (s. *Abbildungen V-VI* und *XLII-XLIX* im Anhang).

2.3 SCHEMATISCHER VERSUCH EINER BEWEGUNGSANALYSE

Auf den ersten Blick scheinen die Figuren der Commedia dell'Arte einfach nach den Prinzipien von Laban und Kestenberg interpretierbar zu sein. In Wirklichkeit sind die Figuren jedoch voller Variationen, nicht nur weil sie immer in Handlung sind. Jede Figur kann vom Schauspieler/Teilnehmer/Klienten anders interpretiert werden und es entstehen Details und Nuancen. Das macht eine genaue Analyse nicht unmöglich, aber sehr schwer.

Ich habe es trotzdem versucht und dabei Parameter gewählt, die für meine Arbeit wichtig waren und einen Bezug zu den Charakteren vermitteln können. In meinen tabellarischen Darstellungen habe ich nach **Laban** die Kategorie **Raum, Kinesphäre** und **Fläche**, die Kategorie **Form, Stille Formen** und **die vier Antriebfaktoren** berücksichtigt. Nach **Kestenberg** habe ich auf **Rhythmen** und **Antriebsvorläufer** geachtet.

Körperpräferenzen und **Formfluss (Bipolarer und Unipolarer Formfluss)** kommen in der Tabelle nicht vor; ich habe sie kurz beschrieben und teilweise versucht, die Figuren auch aus diesen Blickwinkeln zu betrachten.

Unter den Kategorien die Laban benutzt, um die Bewegung zu beobachten, ist der **Raum**.

Unseren persönlichen Bewegungsraum nennt Laban **Kinesphäre**. Der Raum den man „mitnehmen“ und einnehmen kann. Die Ausmaße dieses Raumes – Große, Mittlere und Enge Kinesphäre - sind nicht nur kulturell und sozial determiniert, sondern ändern sich auch in unseren Alltagsaktivitäten: ein Holzhacker wird bei seiner Arbeit die weite Kinesphäre benutzen, wenn wir jemandem beim Grüßen die Hand geben oder in der Küche Gemüse schneiden, bleiben wir in der mittleren, in der U-Bahn versucht fast jeder seine engere Kinesphäre zu schützen und zu halten. In der Kommunikation ist der Respekt bzw. die Verletzung der persönlichen Kinesphäre ein sehr wichtiger Punkt. Die Wahrnehmung und Regulierung der Kinesphäre hat mit der Wahrnehmung der eigenen Grenzen und der Grenzen

anderer zu tun. Wer, wie viele Patienten der forensischen Psychiatrie, eine häufige Verletzung seiner Grenzen erlebt hat, wird die Grenzen der Anderen evtl. nicht sehen können; er/sie wird den angemessenen Abstand nicht halten können oder auch gefangen bleiben in einer engen Kinesphäre, die ihn/sie Handlungs- und Kommunikationsunfähig macht. Unter den Figuren der Commedia dell'Arte benutzt **Pantalone** fast ausschließlich eine enge Kinesphäre. Der **Dottore** bleibt die ganze Zeit rücksichtslos raumeinnehmend in der weiten Kinesphäre. Die anderen können situations- und gefühlsentsprechend hin und her wechseln, aber bleiben meistens in der mittleren und großen Kinesphäre verhaftet.

Um die **Fläche** nach Laban zu definieren, müssen wir erst die **Dimensionen** unterscheiden. Dimension ist gemeint als Linie die zwei Punkte verbindet: die horizontale Dimension geht seitlich vom Körper, die vertikale hoch und tief, die sagittale vor und zurück. Wenn wir zwei Dimensionen kombinieren haben wir **Bewegungen in Flächen**. Die **horizontale Fläche** kombiniert die horizontale und sagittale Dimension; es ist die Fläche der **Kommunikation**, unsere Wirbelsäule rotiert und erlaubt uns einen breiteren Raum zu sehen. Diese Fläche unterstützt Bindung und Diskussion. Wenn wir uns in der horizontalen und vertikalen Dimension bewegen, benutzen wir die **vertikale Fläche**, **wir werden gesehen**, wir bleiben stabil an unserem Platz, wir behaupten und präsentieren uns. Wenn wir in Phasen von **Handlung** und **Auseinandersetzung**, aber auch Erinnerung (nach hinten) oder Planung (nach vorne), sind, benutzen wir oft die **sagittale Fläche** – sagittale und vertikale Dimensionen, keine seitlichen Bewegungen. Wie vielfältig Menschen sich im Raum bewegen, an verschiedene Situationen anpassen und orientieren können, hat auch zu tun mit ihren Denkstrukturen und psychischen Zuständen.

“Bei Menschen mit einer Lernschwäche oder einer geistigen Behinderung sehen wir von daher viel mehr eindimensionale Bewegungen als bei Menschen mit komplexen intellektuellen Möglichkeiten. Die Komplexität des Handelns und Denkens kann aber auch durch psychische Blockaden eingeschränkt sein, die kontextuell entstehen können. Dies können wir dann sehen, wenn der betrogene Ehemann nicht die Vieldeutigkeit eines Ehebruchs analysieren will und dies mit eindimensionalen Bewegungen sehr deutlich macht. (...) Wenn die Flächen in die Bewegung integriert werden, fördert dies nicht nur die Zweidimensionalität einer Bewegung, sondern auch die Integration von zwei Perspektiven bei der Analyse von Problemen.“

(Bender, S., 2007, S. 123)

Die Beobachtung der Figuren nach ihrer Art im Raum zu gehen, nach ihrer Kinesphäre und ihrer am häufigsten benutzten Körperflächen, war eindeutig möglich.

Die **stillen Formen** haben mir geholfen die Körperhaltung und Körpererscheinung der Figuren zu lesen. Raum und Form sind deutlich beobachtbare Elemente. Schwieriger wurde es, als ich den Parameter **Antrieb** benutzt habe. **Wie** eine Bewegung ausgeführt wird, beschreibt Laban über die Antriebe. Die Qualität der Bewegung ist von der inneren Beteiligung der Menschen beeinflusst. Diese Qualitäten teilt Laban in Antriebsfaktoren, die in nachgebende und ankämpfende Elemente weiter polarisiert werden:

	<i>nachgebend</i>	<i>ankämpfend</i>
Zeit:	allmählich	– plötzlich
Raum:	indirekt	– direkt
Kraft:	leicht	– stark
Fluss:	frei	– gebunden

Wie eine Person/Figur sich bewegt, hat kognitive, soziale und emotionale Aspekte, Susanne Bender beschreibt sie ausführlich für jeden Antriebsfaktor (vgl. Bender, S., 2007, S. 43-66). Der Faktor Raum hat mit Aufmerksamkeit und Denken zu tun, während unsere Absicht die Kraftanwendung in der Bewegung beeinflusst. Ob wir ein ankämpfendes oder nachgebendes Zeitelement benutzen, prägt unsere Entscheidungen und Intuition. Mit welchen Gefühlen wir agieren, entscheidet, ob wir eine gebundene oder frei fließende Bewegung benutzen (vgl. Bender, S., 2007, S.69).

Wenn man die Figuren der Commedia dell'Arte nach den Antrieben beobachten und analysieren möchte, um damit die entsprechende Bedeutung der Bewegung zu bewerten, würde man eine lange und komplexe Analyse benötigen. Hier versuche ich nur, eine schematische Klassifikation als Orientierung zu geben.

Was den Begriff **Antrieb** angeht: Eine Figur wie Arlecchino kann in der Handlung fast alle Antriebe zeigen! Und das gleiche kann man für die **10 Rhythmen nach Kestenber** sagen: „Doppel“-Figuren wie Capitano oder Cortigiana können ihre Rhythmen – auch im Sinne von aggressiv und libidinös - sehr schnell ändern und Arlecchino hat ein so vielfältiges Bewegungsrepertoire und so viele Handlungsmöglichkeiten, dass bei ihm Rhythmen überhaupt schwer zu erkennen sind.

Die Beobachtung der **10 Rhythmen nach Kestenber** war für mich ein wertvolles Instrument um die Qualitäten der Figuren auszuprobieren.

„Kestenber entdeckte diese unterschiedlichen Rhythmen, als sie Linien malte, während sie sich in die Spannung eines Körpers, den sie beobachtete, kinästhetisch einstimme. (...) Diese

Linien (...) weisen auch in der Entwicklung des Kindes unterschiedliche rhythmische Abfolgen auf.“ (Bender, S., 2007, S. 91)

Nach ihrem psychoanalytischen Grundverständnis teilte Kestenbergs die 10 Rhythmen – die auch bestimmten Körperzonen zugeordnet sind - weiter in libidinöse und aggressive Rhythmen auf folgende Weise ein:

	<i>libidinös</i>		<i>aggressiv</i>
Oral	1 - Saugen	–	2 - Beißen
Anal	3 - Verdrehen	–	4 - Pressen - Anspannen/Loslassen
Uretral	5 - Laufen lassen	–	6 - Laufen lassen, anhalten
Inner genital	7 - Wiegen	–	8 - Wogen
Außer genital	9 - Hüpfen	–	10 - Springen

Diese Rhythmen sind nicht nur in der Entwicklungsphase zu beobachten, sondern wiederholen sich im Lauf unseres ganzen Lebens und sind bestimmten psychischen Phasen/Zuständen zuzuordnen.

1 und 2 entsprechen Gefühlen und Situationen von **Bedürftigkeit und Trennung**,
 3 und 4 finden wir in Konflikten zwischen **Ambivalenz und Autonomie**,
 5 und 6 haben mit **Laufen lassen/Unterbrechen** zu tun,
 7 und 8 mit **Ausbrüten-Abwägen/Gebären**,
 9 und 10 können Ausdruck von **Begeisterung und/oder Stolz** sein
 (vgl. Bender, S., 2007, S. 95 ff).

Sehr spannend fand ich, wie Figuren mit einem doppelten Charakter, wie der Capitano, klassische Beispiele für die Beobachtung der **Antriebsvorläufer** werden können.

Raum:	bahnend (Kanalierend)	– flexibel
Kraft:	vehement	– sanft (vorsichtig)
Zeit:	plötzlich	– zögernd

Bender, S. (2007, S. 31) nennt die Antriebsvorläufer Vorantriebe und definiert sie folgendermaßen: „Wir sprechen immer dann von einem Vorantrieb (VAN), wenn eine Bewegung mit einer inneren Anstrengung, Besorgnis oder Vermeidung hinsichtlich der Aufmerksamkeit gegenüber dem Raum, Absicht des Kräfteinsatzes und des Erspüren des

richtigen Zeitpunktes geschieht. “ Wir finden diese in Prozessen des Lernens, aber auch in Stresssituationen und als „*Verteidigungsstrategie gegen unangenehme Gefühle.*“ (Bender, S., 2007, S 31) In ihrer Handlung „erleben“ die Figuren der Commedia dell’Arte einen inneren Konflikt, der sie auch auf der körperlichen Ebene blockiert, behindert oder einfach „komisch“ aussehen lässt. In diesem Fall ist der „Kestenbergblick“ sehr hilfreich, um sie in ihrer „Abwehrstrategie der Rolle“ zu erkennen.

Noch interessanter war der Versuch, die Figuren nach den Prinzipien von **Unipolarität und Bipolarität** zu lesen und zu betrachten, auch wenn diese nicht immer klar zu erkennen war:

„Im **bipolaren Formfluss (BFF)** wächst oder *schrumpft* der Körper eindimensional symmetrisch und drückt ein generalisiertes Bedürfnis an die Umwelt aus“. (Bender, S. 2007 S. 129)

„*Asymmetrisches Wachsen und Schrumpfen hin oder weg zu einem Objekt oder Menschen wird unipolarer Formfluss (UFF) genannt. Unipolare, d. h. einseitige Formflussveränderungen zeigen Gefühle von Anziehung zu einem angenehmen Stimulus und bilden eine wichtige Grundlage für Mobilität.*“ (Bender, S. 2007 S. 138)

In ihrem bipolaren Formfluss zeigen die Figuren ihre Art auf der Welt zu sein.

Das körperliche „sich Verbreitern“ der **Zanni** und des **Arlecchino** gibt ihnen Stabilität und Halt gegenüber den vielen Hindernissen ihres Lebens. **Pantalone** schrumpft und verschmälert sich in seinen Zwängen. Sein „sich Verlängern in achtsamer Beobachtung“, das ich am Anfang als bipolar ansah, ist in Wirklichkeit ein zwei mal unipolarer Formenfluss: er zieht nach oben und nach unten - das macht ihn statt stabil nur fest und schwach. Das „sich Verbreitern“ des **Dottore** wirkt so extrem, dass es ihn an jeder Kommunikation mit anderen hindert. Der **Capitano** schrumpft fest bipolar in seine Mitte, während er mit unipolaren, aber unechten Zügen versucht, sich der Welt zu zeigen. Die **Dienerin** wirkt stabil trotz ihres „Hin- und-Her-Bewegens“. Sie hat eine durchlässige und doch in alle Richtungen verbreitete Körpermitte, die ihr eine stabile und trotzdem spielerische Mobilität erlaubt. Die **Amorosi** leiden in ihrem verspannten Formfluss, der nicht nur bodenlos unipolar nach oben zieht, sondern sie dabei auch mit einer Spiralbewegung – wichtig: hier ist auch die stille Form zu beobachten - aus ihren Trieben „ausschraubt“.

Es war aber nicht möglich, diese Kategorien als Beobachtungparameter für jede Figur zu benutzen und es war nicht immer einfach zu sehen, welches gerade die Befindlichkeit und/oder das Bedürfnis der Figur oder des Spielers sind.

Ein weiterer Blickwinkel für die Analyse waren die **Körperpräferenzen** der Figuren: in welchen Körperteilen und Körperbereichen kann man Unterschiede finden. Für die theatralische Darstellung hat jedes Körperteil seine besondere Spannung und Lebendigkeit: der Schauspieler muss durchtrainiert sein, um jedes einzelne Körperteil zu kontrollieren und seinen Ausdruck dadurch zu verstärken. Auch wenn die **Beine** von Pantalone sich kaum zu bewegen scheinen, müssen sie stark sein um seine Haltung zu unterstützen; was wir aber von ihm am meisten sehen, sind seine lebendigen **Finger** und **Hände** (s. *Abbildungen L-LI* im Anhang).

Von Arlecchino sehen wir die ganzen **Arme** in der Luft geometrisch „malen“, greifen, schieben, zeigen u.s.w., während seine Beine es ihm erlauben, mit Leichtigkeit und Spaß hin und her zu springen. Das **Becken** - seine Spannung, Richtung und Haltung - ist ein sehr wichtiges Körperteil für jede Figur; nach vorne gestreckt wirkt es als Einladung oder sexuelle Aggression, nach hinten gestreckt, kann es das Bedürfnis ausdrücken, nicht wirklich „bei der Sache sein“ zu wollen, sich aus der Mitte zurückzuziehen, wie bei Arlecchino. Weiche und „warme“ Beckenbewegungen sind mehr bei den Frauenfiguren zu sehen. Genauso wichtig ist das Becken bei den Amorosi und Nobili, weil es „verschwinden will“. Capitano hält sein Becken fest, um seinen Genitalbereich vor möglichen Angriffen zu schützen, aber auch um in Angstsituationen das „Fließen-lassen“ zu vermeiden. Die **Füße** dienen der Colombina als Mittel der Verführung (s. *Abbildungen LII-LIV*), die **Arme** der Amorosi und der Cortigiane diesen der Verzauberung um zu verzaubern. Eine ausführliche Analyse der Körperpräferenzen findet keinen Platz in meiner tabellarischen Darstellung, sondern in der Beschreibung der Figuren und des Körpertrainings (s. Kap. 2.2. bis 2.2.6). Dort kann man die Details besser verstehen.

In meinem Versuch der Analyse ging es mehr darum, wie sich durch die typischen Bewegungsmuster besondere Charakterzüge zeigen können und wie sich bei Klienten/Teilnehmerinnen Vorlieben, Bewegungs- und Körperpräferenzen ausdrücken können. Es war mein Bedürfnis zu beobachten, was am häufigsten vorkam um das Ausprobieren von ungewöhnlichen oder fehlenden Mustern zu unterstützen. In der Praxis als Anleiterin und Therapeutin ist eine Beobachtung nach diesen Prinzipien ein wertvolles Instrument - und kein Schubladendenken, wie Kategorisierungen es oft sein können – es hat mir neue Blickwinkel gegeben und erlaubt mein „Einführungstraining“ für die Figur zu vertiefen.

Das Achten auf diese Parameter hat mir geholfen:

- bei der **Diagnose**: Welche Figur spiele ich lieber und warum? Aufgrund welcher Qualität ist sie für mich fremd oder vertraut
- als zusätzliches Mittel für die **Erfahrung** neuer Muster,
- als Instrument, um über die eigenen Muster zu **reflektieren**.

Kategorien/Figuren	Zanni	Pantalone	Dottore	Arlecchino
Raum: Kinesphäre	gross	klein	gross	mittel und gross
Raum: Fläche	horizontal	sagittal	horizontal	horizontal
Stille Formen	Rund/Kugel	Nadel	Kugel	Spirale, Tür
Antrieb:Zeit	abwechselnd	schnell	allmählich, kann aber schnell werden	schnell oder ganz langsam, immer abwechselnd
Antrieb:Raum	direkt	direkt	indirekt	beides
Antrieb: Kraft	stark	stark	passives Gewicht	leicht
Antrieb: Fluss	meist. gebunden	gebunden	meist. frei	meist frei
Rhythmen nach K.	Saugen Anspannen/Loslassen	Beissen Anspannen/Loslassen Gebären	Saugen Verdrehen Gebären Hüpfen	Beissen, Verdrehen, Wiegen, Laufen lassen, Springen und alle anderen, auch abwechselnd
Antriebsvorläufer	bahnend, sanft, u.a.	flexibel, plötzlich, vehement	Bahnend, u.a.	flexibel, plötzlich, u.a.

Kategorien/Figuren	Amorosi	Capitano	Cortigiana	Dienerin/Colombina
Raum: Kinesphäre	mittel/gross	groß, wenn übermütig, winzig, wenn ängstlich. Innen ist er immer klein!	gross	alle
Raum: Fläche	horizontal	sagittal	horizontal	horizontal
Form	Kugel in den Armen, Spiralen im Oberkörper, Nadel im Unterkörper	Nadel, Spirale	Kugel, Spirale	Kugel, Schraube
Antrieb: Zeit	abwechselnd	schnell	allmählich	abwechselnd, eher schnell
Antrieb: Raum	indirekt	Der Mutige direkt, der Feige indirekt	Normalerweise indirekt, kann aber sehr direkt werden	direkt aus der Körpermitte, indirekt in der Peripherie
Antrieb: Kraft	leicht	passives Gewicht	passives Gewicht unten, leicht oben	leicht
Antrieb: Fluss	beides	abwechselnd frei, „unkontrolliert“ und gebunden	beides, oft frei	frei
Rhythmen nach K.	Verdrehen, Laufen lassen und Laufen lassen -Anhalten	Beissen Anspannen/Loslassen Gebären	<i>Die Verführerische:</i> Saugen, Verdrehen Gebären, Wiegen <i>Die Intrigantin:</i> Anspannen/loslassen, beissend	Wiegen u.a.
Antriebsvorläufer	flexibel, vehement, zögernd aber auch plötzlich	bahnend, plötzlich, vehement	normalerweise bahnend aber kann alles abwechselnd	plötzlich, flexibel, sanft

3. DAS THEATERPROJEKT IN DER FORENSISCHEN PSYCHIATRIE: DER WEG ZU AUFFÜHRUNG UND SELBSTWERTSCHÄTZUNG

„Die Funktion des Theaters in unseren dunklen Epochen ist, auch weiterhin dem Menschen zu helfen, Mensch zu bleiben.“ (Strehler, G. 1977, S. 123)

3. 1 FORENSIK ALS ZWANGSEINRICHTUNG

In der Forensischen Psychiatrie geht es um die Begutachtung und Behandlung psychisch kranker Straftäter. Maßregeln der Besserung und Sicherung sind strafrechtliche Maßnahmen, die sowohl der Behandlung und Wiedereingliederung des Straftäters in die Gemeinschaft als auch dem Schutz der Allgemeinheit vor gefährlichen Tätern dienen (vgl. Von Oefele, K., 1998, S. 2). Das Strafgesetzbuch enthält verschiedene Arten von Maßregeln. Zu den freiheitsentziehenden Maßregeln gehören:

- Unterbringung in der Sicherungsverwahrung § 66 StGB
 - Unterbringung in einem psychiatrischen Krankenhaus § 63 StGB für psychisch Kranke und Patienten mit Persönlichkeitsstörungen
 - Unterbringung in einer Entzugsanstalt § 64 StGB für die Behandlung und Sicherung der Drogen-, Alkohol- und medikamentabhängigen Rechtsbrecher – nicht länger als zwei Jahre.
- Ein wesentlicher Unterschied zwischen letzteren beiden besteht darin, dass die Unterbringung in einer Entzugsanstalt nur dann verhängt werden darf, wenn die begründete Aussicht auf einen Behandlungserfolg besteht, während die in einem psychiatrischen Krankenhaus gem. § 63 StGB auch dann erfolgt, wenn eine solche Erfolgsaussicht nicht besteht (vgl. Dörner, u.a. 2002 S. 341 ff).

Zum Behandlungskonzept gehören sogenannte Deliktgruppen, Einzeltherapien, Ergo-, Arbeits- und Sporttherapie sowie, wenn auch seltener, Therapien, die mit kreativen Medien arbeiten, wie Musik, Kunst, Drama und Tanz.

Eine der ersten Erfahrungen mit Kreativtherapie im Maßregelvollzug wurde ausführlich von Alexander Eckert und Johannes Junker beschrieben (2005, S. 275 ff). Die Autoren beschreiben kurzfristige und langfristige Ziele, Methoden und mögliche Interventionen der Kreativtherapien in Relation zu dem sehr breiten Spektrum der psychischen Störungen, die in der Forensik vorkommen. Psychosen und affektive Störungen, Neurosen und Persönlichkeitsstörungen sowie Intelligenzminderung sind die häufigsten Krankheitsbilder. Bei psychotischen und affektiven Störungen geht es vor allem um eine Verbesserung der

Wahrnehmung und der Stimmung. Patienten mit Persönlichkeitsstörungen und mangelnder Impulskontrolle profitieren in der Tanz- und Dramatherapie besonders hinsichtlich der Verbesserung ihrer sozialen Kompetenzen und der Kommunikation, sowie in Bezug auf die Entwicklung von Empathie und die Erfahrung alternativer Verhaltensmuster.

Das Nachahmen neuer Bewegungsabläufe hilft Patienten mit Intelligenzminderung, um ihre Fähigkeiten zu erweitern (vgl. Eckert, A. und Junker, J., 2005, S. 281 ff).

Auch Simone Mahdal (2008) beschreibt ihre Erfahrung als Dramatherapeutin im MRV. Sie hebt die Problematik der Doppelrolle in dieser Institution hervor, in der es zugleich um Besserung und Sicherung geht. *„Therapie basiert auf Erweiterung des Erlebens und Verhaltens des Patienten, auf einer Öffnung. Limitierende Grenzen sollen erweitert werden. Der zweite Schwerpunkt im MRV ist die Sicherung der Allgemeinheit und des Personals. Dies steht dem ersten Schwerpunkt fast konträr gegenüber, denn die Sicherung setzt Grenzen, Kontrolle und Überwachung voraus. Freiheitsentzug, Beobachtung, Zäune und Gitter prägen die Atmosphäre.“* (Mahdal, S., 2008, S. 172).

Im MRV Therapeut zu sein bedeutet zugleich, auch die Rolle des Vollzugsvollstreckers auszuüben. Der Patient ist krank und gleichzeitig inhaftierter Straftäter. Die Patienten fühlen sich meistens gezwungen, der Therapie zu folgen; selten sind sie bereit dazu, sich zu verändern, da ihnen die Therapie auf juristischem Weg verordnet wurde.

Folgende von Mahdal aus der Sicht der Dramatherapeutin beschriebene Erfahrung kann ich aus meiner Perspektive bestätigen: *„Das Setting jedoch wirkt eher einschränkend durch verpflichtende Teilnahmen, durch die ausgeübte Kontrolle und Offenbarungspflicht. Einerseits laden wir die Patienten also ein, sich im Spiel zu öffnen, sich zu zeigen und zu experimentieren – andererseits verpflichten wir sie dazu, kontrollieren die Teilnahme und verfassen über dieses spielerische Tun Berichte. Ein Paradox, das oft zu Spannungen führt.“* (Mahdal, S., 2008, S. 173).

Konkret bedeutet es auch, dass das Personal mit den Patienten „miteingesperrt“ ist.

Therapeuten und Pflegepersonal tragen ein Alarmgerät, das piepst wenn es länger als dreissig Sekunden liegt, und Alarm auslöst, wenn auf einen roten Knopf gedrückt wird. In so einer Einrichtung sind alle immer sehr aufmerksam und bereit, schnell zu reagieren.

In diesem Kontext ist es in der Praxis der Bewegungstherapie wichtig, im Team zu arbeiten. Bei Bodenübungen, bei denen die Therapeutin selbst auch liegt, ist die Anwesenheit einer weiteren Person nötig, um nicht den Alarm auszulösen. Auch bei Körperkontaktübungen - ein Thema, das für Patienten in der Forensischen Psychiatrie besonders bedeutsam ist - ist die teilnehmende Beobachtung einer weiteren Person unbedingt notwendig .

Bei meinem tanztherapeutischen Angebot stellte die Zusammenarbeit mit einer Ergotherapeutin eine Bereicherung und Ergänzung dar. Wir versuchten eine Einheit in der Arbeit zu schaffen. Die Unterstützung durch das Pflegepersonal war jedoch nicht immer selbstverständlich und konfliktfrei. Diesen Mitarbeitern fiel es häufig schwer, ihre kontrollierende Rolle aufzugeben, und nicht allen war es möglich, während der Therapiestunde bei den Patienten auch neue Facetten ihrer Persönlichkeit wahrzunehmen, die anders als die gewohnten Verhaltensmuster waren.

3.2 VERLAUF

Als ich 2006 von der Forensischen Klinik in Eberswalde beauftragt wurde, Kreativtherapie Tanz und Theater zu machen, hatte ich zuvor nie mit psychisch Kranken gearbeitet. Nach den ersten zwei Monaten begann ich, unterstützt durch eine Ergotherapeutin, mit zwei Gruppen an einem Maskenspiel zu arbeiten. Der Mehrzweckraum und die Ergotherapiewerkstatt der Forensik waren unsere Arbeitsräume. Die beiden Gruppen kamen von zwei verschiedenen Stationen des Bereichs § 63. StGB, es handelte sich also um psychiatrische Patienten, die weniger Erfolgsaussicht in der Therapie haben. Eine Gruppe bestand aus vier Patienten mit Intelligenzminderung, in der zweiten Gruppe waren zunächst vier, später fünf Patienten mit Persönlichkeitsstörungen - Borderline, schizoide und anankastische, u.a. -. Bei den meisten lagen Störungen der Impulskontrolle und begangene Sexualstraftaten vor.

Von September 2006 bis März 2007 traf ich jede Gruppe ein Mal pro Woche (45 bis 60 Minuten). Das Projekt wurde nicht als Freizeitaktivität, sondern als Therapie angeboten. Der daraus resultierende Widerspruch zwischen eigenem Interesse und Pflicht wurde meiner Meinung nach nie gelöst. Die Patienten/Teilnehmer sollten sozusagen Spaß haben, jedoch auf Kommando, unter Kontrolle und mit entsprechender Berichterstattung dazu!

Die beiden Gruppen hatten erst zwei Monate Bewegung, Körperwahrnehmung und Improvisation erfahren dürfen. Nach dieser Kennenlernphase schlugen die Ergotherapeutin und ich den Patienten ein Maskenspiel, sowie die Erarbeitung einer Aufführung vor. Unser Plan sah folgendermaßen aus:

- Arbeit über Körperhaltungen aus den Figuren der Commedia dell'Arte
- Erweiterung des Bewegungsrepertoires durch Übungen aus Kreativbewegung und Theaterspiel

- Maskenbau und Bühnenbild
- Entwicklung der Geschichten
- Von der Improvisation zu den Szenen
- Aufführungen

Ich zeigte **Bilder** der Figuren aus verschiedenen Büchern über die Commedia dell'Arte. Mit diesen Bildern zu arbeiten war für die Patienten zunächst fremd, dann wurden sie jedoch neugierig.

Wir arbeiteten in Bewegung mit Körperwahrnehmung, besonders der Wirbelsäule und entwickelten kurze, improvisierte Szenen mit verschiedenen **Körperhaltungen**. In dieser Phase wurde viel gelacht und imitiert.

Dann wurden die Masken gebaut. An vier Terminen nahmen die Patienten nacheinander einen Gipsabdruck des eigenen Antlitzes und formten dann darauf mit Pappmache eine **Maske**. Einige Patienten nahmen Figuren der Commedia dell'Arte als Vorbild, andere Phantasiemasken oder andere Vorlagen. Ein Patient begann in dieser Zeit das Bühnenbild zu malen. Auf ein großes Blatt Papier wurde das Bild eines Hauses projiziert, das dann nachgezeichnet wurde.

Nach dem Maskenbau trat ein großer Widerstand auf. Genau in dem Moment, als es losgehen sollte, zog sich die Gruppe der Patienten mit Persönlichkeitsstörungen zurück. Angst vor dem Auftritt? Sorge, sich lächerlich zu machen vor den anderen? Das Nichterscheinen von Patienten, die ständige Infragestellung des Projekts und generelle Ablehnung, sind häufige Reaktionen und Muster in diesen Einrichtungen. Meine Erfahrung war in dieser Hinsicht keine Ausnahme.

Für uns Therapeutinnen war es nicht einfach; wir sprachen unsere Enttäuschung aus, zeigten aber gleichzeitig, dass wir nicht die Absicht hatten, aufzugeben. Es war uns wichtig, dass die Patienten die Arbeit ernst nahmen und Verantwortung für sie entwickelten. Ich denke, dass unser hartnäckiges „Dabeibleiben“, das Aushalten ihre Stimmungsschwankungen und Verweigerungshaltungen sie am Ende doch überzeugt und motiviert hat. Unsere Zuverlässigkeit und Kontinuität erwies sich, besonders bei diesen Patienten mit Bindungsstörungen, als ein wichtiger Faktor für die Entwicklung von Vertrauen. Manchmal lösten sich die Widerstände sehr schnell innerhalb einer Stunde. Ein Patient kam jedes Mal und sagte, er hätte keine Lust, er würde nur mitmachen, um die „Gruppe“ nicht im Stich zu lassen. Nach wenigen Minuten der Teilnahme an den Übungen war er dann jedoch

voll dabei und verliess am Ende der Stunde immer gut gelaunt den Raum mit den Worten: „Es hat Spaß gemacht“. Es war spürbar, dass einzelne Patienten trotz ihres Widerstandes, Interesse an dem Projekt entwickelten. Ein Patient setzte sich, nach zuvor ablehnenden Äußerungen, plötzlich aus eigener Initiative hin und schrieb selber eine Geschichte.

Bei der Gruppe der Patienten mit Intelligenzminderung waren Müdigkeit und Trägheit ein wiederkehrendes Problem. Aufmerksamkeit und Engagement für den Maskenbau, die Improvisation und die Entwicklung der Geschichte, sowie für die Strukturierung der Szene über einen längeren Zeitraum aufrechtzuerhalten, fiel ihnen schwer. Da in dieser Gruppe die Schwierigkeit, eine Struktur zu halten, besonders groß war, mussten wir Therapeutinnen mehr Geduld üben und oft die Rolle der Erzieherin übernehmen.

Für beide Gruppen war der konkrete Aufführungstermin eine Orientierung um durchzuhalten. Ein **fester Termin**, bis dahin sollte alles fertig und auch gut sein, was dann auch gelang. Die Patienten fertigten auch die Kostüme und das Bühnenbild selbst an.

Nach intensiver Probezeit wurde das Stück drei Mal erfolgreich aufgeführt. Die letzte Aufführung fand im März 2007 im Hauptgebäude statt, also „draussen“! Das bedeutete für die Patienten, ausserhalb der Räumlichkeiten, in die sie normalerweise eingeschlossen sind.

Nach dem ersten erfolgreichen Auftritt wurde mehr mit **Körperkontakt** gearbeitet: Vertrauensübungen – sich fallen lassen, ziehen und schieben lassen – zielten darauf ab, den Patienten zu ermöglichen, die Kraft der Gruppe zu spüren und sich miteinander vertrauter zu machen.

Angst und Lampenfieber traten in beiden Gruppen auf, aber sie waren kein wirkliches Hindernis. Die Patienten wagten es, sich zu zeigen, auch vor Therapeuten und Pflegern (anfangs hatten einige es abgelehnt, vor dem Personal zu spielen) und sie hatten Spaß dabei!

Es war eine große Leistung und eine große Überwindung, deren Ergebnis ein wichtiges **Erfolgs Erlebnis** war. Sehr bedeutsam war auch die Erfahrung gefilmt zu werden und sich selbst auf Video zu sehen.

3. 3 THEATERPÄDAGOGIK: TECHNIK, IMPROVISATION

In den Therapiestunden wurde versucht, über die vorgegebenen Bewegungen der Figuren hinaus, die Kreativität der Patienten zu wecken. Sie wurden immer wieder dazu eingeladen,

ihre eigenen Bewegungen und Formen zu finden und diese in der Gruppe wiederzugeben. In verschiedenen Konstellationen wie Paararbeit, Kreis und anderen Gruppenformationen wurden „führen und folgen“ und „Spiegelung“ geübt. Die Patienten erweiterten und erprobten ihr eigenes Bewegungsrepertoire. Sie konnten sich miteinander austauschen und voneinander lernen, zu sehen und gesehen zu werden. Es wurde mit verschiedenen Gehübungen gearbeitet; dabei wurden Geschwindigkeit, Körperhaltung und Richtung variiert und unterschiedliche Gangarten gefunden. Jeder Patient konnte ein STOP setzen und der Gruppe einen neuen Gang vorgeben. So wurden Selbstbehauptung, Autonomie und Abhängigkeit erfahren und geübt. In dieser ersten Phase war die **Körperwahrnehmung** sehr wichtig. Das Spüren von verschiedenen **Körperteilen** und Bewegungseinschränkungen und -möglichkeiten gab Vertrauen und Sicherheit; die Faktoren **Zeit** und **Raum** wurden im spielerischen Umgang bewusster als Nachteil oder Vorteil in der Bewegung erlebt.

Pantomimisch wurden Handlungen und Situationen gespielt, Räume gezeigt, Stimmungen und Rhythmen dargestellt. Die Aufgabe, sich auf die Körpersprache zu beschränken, konnte nicht immer angenommen werden. Die Patienten verfielen immer wieder in den verbalen Ausdruck.

Selbstmassage, Atemübungen und Stimmarbeit waren weitere Elemente des Schauspieltrainings. Es gab Zeit für **Entspannung** sowie auch für die Erprobung der eigenen **Kräfte** und **Fähigkeiten**. Die **spontanen Bewegungsantriebe** der Patienten wurden **gespiegelt, ergänzt** und **variiert**. Die Arbeit mit den festen Figuren half dabei, **Polaritäten** darzustellen.

Ein wichtiger Moment war der, als die Patienten mit dem Boden vertraut wurden. Das „Sich-Fallen-Lassen“ und die entsprechenden **Fallübungen** wurden gleich nach dem Üben spontan in die Szene eingebaut. Das Gefühl von **Vertrauen**, das sich in der Gruppe entwickelte, unterstützte die Patienten dabei, sich den anderen in ihrem Ausdruck und ihren Bewegungen zu zeigen, sowie dabei, sich allein oder mit anderen in Improvisationen zu wagen.

Als dann Texte entwickelt und gesprochen wurden, benutzten fast alle Patienten ihre Stimme sehr natürlich. Es war jedoch für alle schwierig, ihre volle Stimme einzusetzen. Ein Teilnehmer, der nicht sprechen wollte, entwickelte eine beeindruckend ausdrucksstarke stumme Rolle. Bei einem Patienten, der eine Doppelrolle hatte, war es sehr wichtig, die Differenzierung von Hasenstimme und Prinzenstimme herauszuarbeiten.

Die Arbeit an den Figuren begann mit einer analytischen Wirbelsäulenwahrnehmung und -aktivierung. Die bewusst variierten Haltungen der WS korrespondierten mit dem Charakter der Figur. Besonders kreativ arbeiteten die Patienten am **Alten Mann (Pantalone)**, sowie

auch am **Doktor (Dottor Balanzone)**. Der symbolisch aufgeblasene Arzt – genau so dick wie eingebildet - wurde lustvoll gespielt und nach und nach zu einer konkreten Figur, mit individuellen Eigenschaften; aus dem dicken Dottore, dem runden Angeber, wurde eine realistische, zeitgenössische Figur; der Abzocker, der „nur Privatpatienten“ behandelt und sie gerne skrupellos ausnutzt, ausraubt und betrügt.

Arlecchino stellte eine wahre Herausforderung für beide Gruppen dar, bot aber auch die Gelegenheit, Geschicklichkeit und Vitalität zu erproben. Seine Sprünge, Purzelbäume und akrobatischen Fähigkeiten, aber auch seine Faulheit und Intelligenz stimulierten die Patienten. Bedeutsam war ebenso die Rolle des **Capitano** mit ihren charakteristischen physischen und psychischen Mustern. Ich werde an anderer Stelle noch ausführlicher über diesen Aspekt berichten. Darüber hinaus war die Figur der **Dienerin** von Bedeutung, aus der sich die weibliche Rolle des Stückes entwickelte. Die Heldenfigur des Stückes entstand in Anlehnung an die **Nobili und Amorosi**.

Besonders bei den drei letzteren Figuren war die Betonung der Beweglichkeit von Rumpf und Brustkorb sehr wichtig. Viele Menschen können ihren Rumpf nicht bewegen. Auch bei den Patienten ist der Brustkorb (auf italienisch *gabbia toracica*= Brustkäfig) häufig entweder nach innen gewölbt, als ob sie ihre Herz versteckt halten würden, oder mit übertriebener Anspannung und Kraft nach vorne gezogen. Fast nie können oder wollen sie Weichheit erleben. Die Mobilisierung dieses Körperbereichs war für die Patienten sehr schwer und wurde von ihnen oftmals als unangenehm erlebt.

Die vorgegebenen Haltungen der Figuren inspirierten die Patienten zu eigenen Ideen und gaben ihnen Halt und Struktur für ihren persönlichen Ausdruck. Im Laufe der Proben wurden diese vorgegebenen Haltungen nach und nach verlassen. Die Patienten fanden zunehmend ihre eigene Form und ihren persönlichen Ausdruck. In diesem Sinne dienten die Figuren dem Ziel, ein Stück Freiheit zu schaffen.

3. 4 ARBEIT MIT MASKEN

Masken und Puppen werden in der Theaterpädagogik sowie in therapeutischen Kontexten oft benutzt, um auch schüchternen Menschen die Möglichkeit zu geben, sich auszudrücken. Durch die freie Improvisation und den Verfremdungseffekt der Maske gelangt man zu stärkerer Symbolisierung und bildhaftem, allegorischen Ausdruck. Masken geben die Möglichkeit, in fantastische, archetypische Rollen zu schlüpfen. Unter dem Schutz der Maske können nicht nur verschiedene Figuren bzw. Rollen auf der Bühne ausprobiert, sondern

zugleich Aspekte des eigenen Selbst dargestellt werden. Auch Petzold (1996) erwähnt die archaische Bedeutung von Masken in der Kindheitsentwicklung und betont ihr projektives Potential. Maskenarbeit kann eine konfliktzentriert- aufdeckende therapeutische Möglichkeit sein, „*der soziokulturellen, rollen-immanenten Gesichtsmaske eine kreative und partiell von Zwängen befreite körperliche Ausdrucksform gegenüber zu stellen.*“ (Röhrich, F., 2000, S. 115)

Die Maske stellte in der ersten Phase dieses Projektes einen Schutz dar. Alle Patienten waren begeistert, ihre Maske am Anfang selber zu bauen, obwohl es bedeutete, unter dem Gipsabdruck einige Zeit zu „leiden“. Das eigene Antlitz zu sehen und darauf *ein anderes* zu kneten, war ein sehr wichtiger Prozess. Die Patienten erschufen sich selbst gewissermaßen neu, gaben sich eine andere, klarere Form und machten sie durch ihre Bemalung sichtbar. **Sichtbar zu sein** ist ein wichtiges Thema in der Forensik. Die meisten Patienten fühlen sich einerseits aus der Welt ausgeschlossen und freuen sich auf Kontakte, Besuch, Hospitationen, neue Praktikanten; auf alles, was einen Kontakt mit der Außenwelt darstellt. Ihre Straftaten sind oft mit Scham verbunden. Insofern fühlen sie sich andererseits sicherer, wenn sie nicht sichtbar sind. Sich zu zeigen, war eine Überwindung und sich als Maske selber zu sehen, eine wichtige Erfahrung. Gesehen werden, von wem? Wer sollte zu unserer Aufführungen kommen? Aus welchem Anlass? Dies waren häufige Fragen.

Ein Patient wollte überhaupt keine eigene Maske bauen, er wollte weder mit einem Gipsabdruck noch mit Pappmache etwas „basteln“. Er wollte sich selber weder zeigen noch ansehen lassen.

Fast alle gingen jedoch achtsam mit ihren Masken um. Ein Patient entwickelte zu seiner sogar eine besondere Beziehung; er sprach mit ihr, schaute sie immer wieder an, kontrollierte und beobachtete sie.

Das Spiel mit den Masken war schwierig. Die Patienten schwitzten darunter, sie konnten nicht immer gut atmen und sie mussten lauter sprechen. Insofern stellte es eine gute Übung dar, um die Spieler dahin zu bringen, deutlicher und lauter zu sprechen, damit sie verstanden werden konnten. Eine weitere Herausforderung stellte die Sichtbeschränkung durch die Maske dar, da sie die klare Raumwahrnehmung erschwerte. Die Spieler mussten – nach Bühnenregeln - die Maske zeigen, bewusst zum Publikum, frontal oder im Profil. Nie oder nur kurz durfte sie verschwinden, nur dann, wenn ein anderes Körperteil dominant wurde. All diese Regeln waren eine echte Herausforderung, die die Patienten bis zur Aufführung erfolgreich bewältigten. In diesem Rahmen gelang ihnen die Kontrolle der eigenen Handlung!

Die Gruppe der Patienten mit Persönlichkeitsstörungen probierte während der Probe für den zweiten Auftritt eine Szene ohne Maske aus. Einige entschieden sich dann dafür, die Maske aufzugeben. Sie fühlten sich stärker und sicherer mit ihrer eigenen Mimik. Möglicherweise brauchten sie den Schutz nicht mehr, d. h. sie konnten und wollten sich offen zeigen, sich ansehen lassen.

3. 5 ROLLE UND PERSÖNLICHKEIT

Die Masken und die Bewegungsmuster der Commedia dell'Arte traten im Laufe der Zeit in den Hintergrund. Wichtiger war, dass jeder Patient seine eigene Figur weiter entwickelte. Der Bezug der jeweiligen Rolle zur Krankheit des Patienten bzw. zu den entsprechenden Verhaltensmustern wurde immer sichtbarer.

Der alte und reiche Mann, der immer wieder arm wird, wurde von einem Patienten mit Borderline Störung gespielt. Dieser Patient drückte in seiner Figur die **Polarität** aus, die ihn auch in seinem wahren Leben zerreißt: reich-arm, nett-grob, großzügig-zurückhaltend, heiter-depressiv bis verzweifelt, stark-schwach u.s.w.. In der Rolle konnte er bewusst zwischen diesen extremen Eigenschaften abwechseln; seine Haltung, seine Stimme, sein Ausdruck, sein Ton, seine Kostüme wurden „absichtlich“ in doppelt gegensätzlicher Weise dargestellt. Da gerade die Unverbundenheit, die Spaltung der Extreme ein Charakteristikum für Borderline Patienten ist, kann das bewusste Spiel solch gegensätzlicher Verhaltensweisen in einem Theaterstück für den Patienten ein Mittel sein, den pathologischen Aspekt darin mit Abstand zu betrachten.

Die Rolle des **Dottore** – der eigentlich in der Commedia dell'Arte ein dicker, wackelnder „Besserwisser“ und Angeber ist – wurde von einem Patienten gespielt, der gleich Abstand von der originalen Figur nahm. „Warum soll der Doktor dick sein?“ fragte er einmal und nahm schon im Kopf und im Körper die Haltung und die Gesten für einen skrupellosen, zynischen, geldsüchtigen, mitleidlosen Arzt ein. Dieser „Abzocker“ trat mit abgehackten Bewegungen auf die Bühne, provozierte Prügeleien, ruinierte andere Menschen, ohne dafür die **Verantwortung** zu übernehmen. Er manipulierte andere. Dieser Patient liess sich nur sehr langsam auf den Prozess ein. Einige Wochen erschien er gar nicht zur Therapie. Erst kurz vor dem Auftritt kam er wieder dazu. Trotz seiner Zurückhaltung und seiner Schüchternheit hatte der Patient oft ein sehr klares Bild von der Handlung. Oft neigte er dazu, eine Art Regie zu übernehmen, ohne jedoch die volle Verantwortung dafür tragen zu wollen.

Ein Teufel mit Moral. Ein Patient fing an, mit einer Teufelsmaske zu arbeiten, obwohl in den Figuren, die wir präsentiert hatten, kein Teufel vorkam. Vielleicht hatte er sich an meine Erzählung erinnert, aus der hervorging, dass Arlecchino ursprünglich ein Teufel gewesen war. Der Patient hatte anfangs nicht mitspielen wollen, aber als er dann die Teufelsrolle übernahm, schien das etwas Befreiendes für ihn zu haben, insofern er darin auch das verborgene Gegenstück zu seinem sonstigen Verhalten ausdrücken konnte. Auf der Station versuchte dieser Patient, an allen Therapien teilzunehmen, sich fleißig zu zeigen, wie ein „Engel“ zu sein. Er machte sich in der Therapie oft klein, zeigte sich manchmal gleichgültig, oder schien sich für seinen Mut – er hatte das Stück geschrieben! - selbst zu bestrafen. Er war sehr unsicher, immer bereit, für die anderen etwas zu tun. Im Stück konnte er offen sagen, „ich bin der Teufel“. Dieser Teufel hatte die Macht zu erpressen. Aber er versuchte auch seine Opfer auf den richtigen Weg zu bringen nach dem Motto: „Tue etwas Gutes und ich bringe dich nicht in die Hölle“. Insofern war er eigentlich nicht böse, sondern übte eine Art von Gerechtigkeit aus, der Moral entsprechend, wer sich nicht anständig benimmt, bekommt die gebührende Strafe.

Die Rolle des **Teufelsdieners** übernahm ein Patient mit starker Selbstwertproblematik. Dieser Patient hatte in den Therapiestunden immer wieder Schwierigkeiten damit, etwas selbstständig auszudrücken. Durch die Unterstützung der Gruppe gelang es ihm besser. Aber allein der Gedanke an die Möglichkeit, andere zu führen, blockierte ihn. Seine Rolle „existierte“ nur in der Beziehung zu anderen; z. B. als Geldverleiher, dem Komplott von Arzt und Teufel dienend. Er tat in seiner Rolle, was die anderen von ihm wollten; er folgte ihnen, aber zeigte leider auch auf der Bühne keine eigene Initiative.

In dem Stück der Patienten mit Intelligenzminderung kam eine Figur mit einer bedeutsamen Rolle vor; sie konnte Macht über andere ausüben, indem sie sie verwandelte: der Magier. Der Patient, der diese Figur spielte, war sehr egozentrisch und zeigte die charakteristischen Verhaltensweise einer narzistischen Persönlichkeitsstörung. Er konnte die Erfolge von anderen Patienten während der Therapiestunden schwer ertragen, und versuchte immer wieder, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und seine Entscheidungen durchzusetzen. In realen Konflikten machte sich der Patient klein, ging bezüglich seiner Körpersprache in gebundenen Fluß und /oder plötzliche und abgehackte Bewegungen und stellte sich oft an den Rand des Raumes. In seiner Rolle als Magier, der andere verwandeln kann, bewegte sich der Patient dagegen häufig in der großen Kinesphäre mit allmählichen Bewegungen. Er schien sich dabei wohl zu fühlen.

Opfer dieser Verwandlung war der „Hase“, das ungefährlichste aller Tiere, das eher ängstlich ist. Diese Rolle übernahm ein Patient, der als sehr gefährlich eingeschätzt wurde und der häufig während der Therapie im Widerstand war; er sagte oft NEIN, blieb am Rand, bewegte sich „unkontrolliert“. Seine Bewegungen konnten aber auch sehr präzise sein; er war gelenkig und koordiniert und hatte ein sehr gutes Rhythmusgefühl. Zusätzlich konnte er sehr fließend und deutlich sprechen; normalerweise sprach er jedoch keine wirklichen Sätze, sondern machte eher abgehackte „Geräusche“. Für mich war er unheimlich und er schien mir Merkmale einer multiplen Persönlichkeitsstörung aufzuweisen, obwohl dies nicht in seiner Diagnose erwähnt wurde. In der Rolle des Hasen dagegen war er hilflos, verzweifelt, misstrauisch und angstvoll; er zitterte, hopste und versuchte, sich in einen Prinzen verwandeln zu lassen; er wollte **endlich ein Prinz** werden.

Nach der Verwandlung in den Prinzen hatte der Patient eine andere Ausrichtung; er konnte langsamer in seinen Bewegungen werden und wie ein Amoroso, ein Held, träumen und sprechen.

Die Patienten haben „unbewusst“ ihre eigenen Verhaltensmuster entweder auf die gespielte Rolle projiziert oder versucht, ihr Gegenteil zu spielen. Es wäre wichtig gewesen, ihnen dies bewusster zu machen, um es dann in der Gesprächstherapie weiter bearbeiten zu können. Da dies nicht immer möglich war, habe ich darüber nachgedacht, ob meine Arbeit nicht manchmal etwas Ungesundens, Pathologisches befestigte, wenn die pathologischen Verhaltensweisen sich in den Rollen noch einmal bestätigten, ohne daß dies besprochen und thematisiert werden konnte. Es besteht aber immer ein Risiko, mit dem man in jeder Therapie rechnen und dessen man sich bewusst sein muß.

Die therapeutische Arbeit mit dem Medium Theater erlaubt auch Menschen, die mit ihrem Körper nicht bewusst umgehen können oder die sich nicht in den Mittelpunkt stellen wollen, sich über andere Medien, die in den gleichen Kontext gehören – wie Tontechnik, Bühnenbild, Design u.s.w. - auszudrücken. Angst und Mangel an Selbstvertrauen können überwunden werden, weil diese Medien es erlauben, dabei zu sein, ohne sich auf der Bühne zeigen zu müssen.

4. SELBSTERFAHRUNGSGRUPPE: EINE NEUE ENTDECKUNG DES EIGENEN KÖRPERS

„Ich bin hier wirklich bei mir. Es ist eine Insel für mich.“

Johanna, Teilnehmerin der Selbsterfahrungsgruppe

Ich leite Gruppen für Körperausdruck und Improvisation in einer Berliner Volkshochschule seit 2000 und hatte die Figuren der Commedia dell'Arte in meiner Arbeit schon gelegentlich benutzt. Im April 2008 fand ein Workshop statt, in dem ich zum ersten Mal diese Figuren in Bezug zur Tanztherapie präsentiert habe. Die Frauen, die an dem Workshop teilnahmen, wollten unbedingt weiter machen, die Arbeit an den Figuren entwickeln und vertiefen: im Herbst 2008 fanden 13 weitere Termine einmal wöchentlich statt, je 2 Stunden mit 7 Frauen und während ich schreibe (März 2009) treffe ich noch 5 davon für 10 weitere Termine. In dieser Gruppe war es für mich leicht und freudvoll die Figuren zu erarbeiten: unter dem Motto „FFF - Frauen, Freiwillig, Frei“.

Die Altersstruktur der Frauen war von Mitte 20 bis Ende 40, einige sind interessiert an Kunst und Theater, Freiberufliche im Sozialbereichen, eine Musikerin. Einige hatten Kinder und Familie, fast alle arbeiteten viel und kamen müde und unter Druck zum Abendtermin. Für die Frauen gab es zwei Hauptmotivationen, sich auf diese Arbeit einzulassen: Interesse an den Figuren aufgrund ihrer Arbeit oder Studium und Interesse an Körperarbeit, „Egal was wir machen, Hauptsache bewegen, entspannen und wahrnehmen! Mal an mich denken, bei meinem eigenen Körper sein!“

Die zweistündigen Einheiten bestanden aus einem 45- bis 60-minütigen gezielten Körpertraining als Vorbereitung auf die Figur. Darauf folgte das Erlernen und Erproben der Bewegungsmuster, Posen und Qualitäten. In den letzten 20 Minuten war Raum für Rückmeldungen, Ausdruck von Bedürfnissen, Klärung von Zielen und/oder Entspannung.

Schon nach dem zweiten Termin war es den Frauen möglich, mit den Figuren zu improvisieren, kurze Szenen und Situationen zu spielen. Gelegentlich habe ich Materialien als Kostüme und Inspiration benutzt, wie Tücher, Röcke, ein Schwert, Hüte. Objekte sind immer eine hilfreiche Unterstützung, man vergisst „sich“ und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Objekt. Oft hilft ein Objekt, bei der Improvisation Schamgefühle zu vergessen, weil plötzlich

auf etwas Konkretes zu achten ist und man nicht „nur“ den eigenen Körper zeigt/bewegt. Ein Objekt ist auch eine Verlängerung des eigenen Körpers. Durch die Verkleidung kann man in eine andere Haut schlüpfen, schon ein Hut reicht, um in einer anderen Rolle zu sein. Es war nicht für alle so selbstverständlich, sich zu zeigen. Für Frauen, die keine Bühnenerfahrung haben, ist „aufzutreten“ oder nur das „sich zeigen“ eine Überwindung, trotz des geschützten Rahmens.

In der Frauengruppe zeigte ich Bilder und beantwortete zahlreiche Fragen über die Geschichte und die Art, die Figuren zu spielen. Ich spürte schon am Anfang große Offenheit, Interesse und Freude; bei einigen bemerkte ich aber auch einen gewissen Leistungsdruck, alles „richtig erlernen und richtig machen zu müssen“. Ich musste oft wiederholen, dass die Figuren ein Mittel sind, um uns selber besser kennen zu lernen, neue Muster zu erfahren und durch den symbolischen und archetypischen Charakter der Figuren vielleicht vergessene Anteile unseres Selbst wieder zu entdecken oder uns bewusster zu bewegen.

Auch in so einer „entspannten“ Frauengruppe können Ansprüche und Druck, Scham und Stress auftreten. Aber all das konnte gleich angesprochen und thematisiert werden.

Ein Thema war die Leistung. Die Musikerin H. äußerte die Sorge: „*Machen wir hier nur Selbsterfahrung?*“ Als Tänzerin kann ich dies gut verstehen. Eine Künstlerin möchte doch etwas „lernen“, das eigene Repertoire erweitern und ihre Ausdrucksmöglichkeiten für die Bühne verbessern. Sie hat das Bedürfnis, sich funktionell weiter zu bilden. Nach und nach wurde ihr klar, was ihr die Figuren bedeuten: die Möglichkeit, Elemente zu nutzen, ohne die strenge Form respektieren zu müssen, ihren eigenen Ausdruck zu bereichern und auch eigene Anteile anders erleben zu können. Genau diese Musikerin sagte am Ende, wie wichtig es für sie war, die Figuren in ihrem Alltag wieder zu finden: „*Wann kommt endlich die Dienerin ins Spiel? Meine Schultern ziehen sich hoch in Stress- und Drucksituationen, das ist der Capitano!*“ Die Figuren wirkten bei ihr nicht nur als Erweiterung ihres Wissens und ihrer Bildung, sondern auch als Möglichkeit, ihre Schwächen und Ressourcen im Alltag zu beobachten: die Schultern locker zu lassen nach einem anstrengenden Geigenstück, oder auf ihre Körpermitte zu achten und das Becken sinken zu lassen, um sich in Stresssituationen mit ihren Kindern zu beruhigen.

Die Figuren der Commedia dell'Arte sind ein sehr geeignetes Material, um einzelne **Körperteile** bewusst zu aktivieren und die damit verbundenen Assoziationen auftreten zu lassen, Gefühle zu spüren und Blockaden zu lösen. Diese Gruppe konnte mit einzelnen

Körperteilen sehr konzentriert arbeiten und aufgrund der auftretenden Schwierigkeiten weiter ausprobieren und reflektieren.

Ab dem zweiten Termin habe ich mich in den zwei Stunden einer oder maximal zwei Figuren gewidmet. Ich begann mit den zwei Alten. **Pantalone** bot dieser Gruppe die Gelegenheit, extreme Spannung bewusster zu erleben. Durch Pantalone und die anderen Figuren ergab sich die Möglichkeit, verschiedene Körperteile (Becken, Brustkorb, Schultern, Arme) wie Segmente zu betonen und damit den Ausdruck zu verstärken. Die bewusste Isolation von Körperteilen ist eine schwierige Technik in Theater und Pantomime. Bei diesen Figuren hilft die Isolation verschiedener Körperteile in der Bewegung, die Ausdruckskraft der Figur zu entwickeln. Beim „normalen“ Menschen kann das bewusste Isolieren von Körperbereichen als extremes Bewusstsein und Körperwahrnehmung empfunden werden. Wenn es jedoch unkontrolliert und ungewollt stattfindet, kann es als Körperspaltung, Schwierigkeit und Hindernis erlebt werden.

Ich begann mit Übungen wie „das **Becken** schwer werden und nach unten sinken lassen“, erst in Entspannung und dann mit Kraft. Diese Übung wirkte für einige sehr schwierig, überhaupt die Konzentration auf das Becken zu fokussieren! Das Becken war von Anfang bis Ende ein wichtiges Thema für die Gruppe. Das Gewicht im Becken zu spüren, war eine Schwierigkeit und hat teilweise Frust, aber auch Irritation ausgelöst. Das Becken zu bewegen als extremer und überzogener Ausdruck von Weiblichkeit war für Frau S. „Horror“, sie konnte sich in diesem Frauenbild nicht wieder finden, es wirkte auf sie fast abstoßend.

Interessant, aber auch sehr anstrengend, war für die Frauen das Gefühl von „Schrumpfen“, wie ein trockener Baum. In der Figur des Pantalone war es wichtig, abwechselnd Übungen anzubieten, die seine Grazilität und Instabilität kompensieren können: der ausgetrocknete Baum hatte immer noch tiefe Wurzeln und konnte immer wieder aus der Erde Nahrung ziehen. Qi Gong Übungen wie „Wurzeln spüren“ oder „einen Baum umarmen“, haben der Gruppe die Möglichkeit gegeben, die Anstrengung zu lindern und ihren Bodenkontakt, Füße, Oberschenkel und Becken zu stärken.

Am Ende der Stunde fragte ich, was den Teilnehmerinnen fremd bzw. vertraut war beim Spielen dieser Figur: die Spannung und das Geizigsein hatten negative Gefühle ausgelöst, aber seine Lebendigkeit trotz des Alters wurde positiv erlebt. Genau wie ein trockener Baum, der aber in seinen Wurzeln noch lebt.

Ganz anders war für die Frauen die Erfahrung mit den Mustern des **Dottore**.

Durch die Bewegungen in einer großen Kinesphäre, das Element Luft und verschiedene Spiele mit runden Formen (Kugel, Ballon, etc.) sowie dem Wechsel von Leichtigkeit und Schwere habe ich versucht, die Eigenschaften des Dottore zu vermitteln. Die Teilnehmerinnen empfanden diese Figur als anstrengend und unangenehm, aber sie konnten es auch genießen, groß zu sein und sich Raum nehmen zu dürfen. Die beiden Figuren der Alten haben sehr anstrengende Körperhaltungen, die eine starke **Wirbelsäule** brauchen, dafür habe ich auch immer wieder Training für Stärkung und Mobilisierung des Rückens angeboten.

Arlecchino hat ein lebendiges **Herz**, ich habe versucht, ihn noch lebendiger zu machen durch die bewusste Aktivierung des **Brustbeins**. Mit afrikanischen Rhythmen und Bewegungen aus dem afrikanischen Tanz habe ich versucht, den Frauen Kraft und Schwung zu geben. Für die Erdung habe ich dann mit den **Füßen** gearbeitet: kicken, springen, hüpfen, Fußboden weg drücken, mit vielfältiger Kraft, Rhythmen und Fluss. Die Lebendigkeit Arlecchinos wirkte ansteckend, die Frauen freuten sich sehr auf die Improvisation, spielten mit den **Gelenken**, allein und paarweise, bewegten sich wie eine Marionette und ließen sich bewegen. Übungen wie die Vorstellung, an verschiedenen Körperteilen gezogen zu werden, wie mit einem unsichtbaren Faden, haben Konzentration und Aufmerksamkeit geweckt, aber auch die Unruhe der Figur betont. Einige Teilnehmerinnen, die Theatererfahrung hatten, sind oft ins Verbale gegangen. Ich musste darauf achten, dass nicht zu viel „Theater“ gemacht wurde, sondern der Fokus dabei blieb, auf präzise Impulse zu reagieren und präzise Impulse zu geben. Ich musste die Aufgaben sehr genau begrenzen, unter dem universalen Motto: „Weniger ist mehr“. Arlecchino machte alle lebendig und sein Schwung und sein Hin-und-Her-Springen weckte die Glückshormone! Frau A. konnte sich freuen und ihre Müdigkeit auf dem Weg zur Stunde vergessen, wenn sie an Arlecchino dachte.

Als ich die **Dienerin** präsentiert habe, habe ich nicht gedacht, wie wirksam und heilend diese Figur sein kann; ich werde das im nächsten Kapitel vertiefen und die Arbeit mit dieser Figur in den zwei Gruppen vergleichen.

In jeder Gruppe gibt es eine dynamische Entwicklung, die erst die Gruppe harmonisiert und zusammen bringt, bei der alle offen und zurückhaltend sind und es dann Raum gibt für den Ausdruck der eigenen Bedürfnisse und Zweifel, sowie der Widerstände. Auch in dieser Gruppe kam nach der ersten Hälfte des Kurses eine Art Unruhe und Leistungsdruck auf: „*Wie lange braucht man um die Figuren zu lernen?*“ Die Komplexität der Arbeit und das Erfahren, dass

diese Figuren nicht so einfach zu spielen und zu üben sind, hat die Teilnehmerinnen vielleicht in dieser Phase beschäftigt. Es war aber eine sehr konstruktive Form von Widerstand: „Wir“ müssten als Gruppe die Ziele noch mal fokussieren: wir wollen die Figuren nicht perfekt technisch lernen, sondern als Muster verwenden und ausprobieren und dabei erfahren, was sie mit uns machen und/oder was von diesen Mustern/Figuren zu uns gehört oder uns ganz fremd ist. In dieser Phase gab es auch das Bedürfnis, das bereits Gemachte zu wiederholen. Es war kein Zufall, dass das genau nach einer Frauenrolle passierte! Die Frauenrollen waren in dieser Gruppe sehr willkommen!

Es war, wie ich nachher erklären werde, die Entdeckung einer neuen Weiblichkeit! In der kleinen Gruppe, die sich im Frühjahr wieder traf, wurde es möglich, nach der Arbeit mit den Frauenfiguren der Dienerin, Cortigiana und Amorosa auch über **Authentische Bewegung** ihr eigenes Frauenbild zu erleben. Die Frauen, erst erschrocken über die zu freie Struktur der Authentischen Bewegung, waren dann überrascht, wie viel in Stille und Warten entdeckt werden konnte, von sich und von ihrer inneren Gefühlswelt.

In der Wiederholung der ersten sechs Figuren war es möglich, sie miteinander in Improvisationen spielen zu lassen und dabei den Körper zu entlasten: Figuren wie der Capitano oder der Dottore sind sehr anstrengend und das Wechseln von einer zu einer anderen Figur war nicht nur lustig, sondern auch gesund und notwendig.

Nach der Phase von Zweifeln, neuen Zielsetzungen und Wiederholungen habe ich die Frauen eingeladen, bewusster ihre Stimmen zu benutzen: erwärmen, vibrieren lassen und in den Gelenken und verschiedenen Körperteilen klingen zu lassen, verschiedene Körperteile als Resonanzkörper zu verwenden. Es war die Zeit für **Körperdialoge**: eine Frau war sehr angenehm überrascht von einer Übung, bei der sie sich mit dem Rücken ihrer Partnerin „unterhalten“ konnte! Diese leicht konflikthafte Zeit war letztendlich die Gelegenheit, die Kommunikation auf verschiedenen Ebenen zu vertiefen. Und dann kam die Zeit zum „Fliegen“.

Nach Labans Betrachtung vom Raum unterscheidet man drei Ebenen: die niedrige, die mittlere und die obere. Die Figuren, die wir bis jetzt gespielt hatten, waren alle relativ gut geerdet und sie hielten, wenn auch nicht immer, guten Bodenkontakt. Das Spielen der **Amorosi** brachte die Gruppe in die obere Ebene: die Amorosi versuchen ihre „irdischen“, nicht anständigen Eigenschaften zu verlassen und sich nach oben zu verziehen, aber ohne Bodenkontakt. Das bewirkt eine Art unverantwortlicher Leichtigkeit, voll spielerischer

Dekoration. Wie verliebt spielten und tanzten die Frauen im Raum, zeigten ihre Leidenschaft, spürten aber auch die Unverbindlichkeit dieser Figur, die sich immer in einer nach oben angespannten Haltung bewegt und Instinkt und Geist mit Hilfe von Spiralbewegungen im Oberkörper trennt. Die Arme und Hände der Amorosi „malen“ wunderschöne Bilder im Raum, versuchen runde anmutige Formen zu zeichnen, beschäftigen sich mit allen möglichen Gesten für „Geben und Nehmen“, suchen über die Peripherie den Kontakt mit den Mitspielerinnen. Um diesen oberflächlichen Kontakt auszubalancieren, habe ich eine Vorübung für Tango angeboten, in der man sich zu zweit bewegt, verbunden durch einen unsichtbaren Faden, der beide Brustbeine zusammen hält. Das hat gleich ein „authentischeres“ Liebesgefühl erzeugt! Die **Amorosi** der Commedia dell'Arte versuchen aber in der Luft zu bleiben und nie auf dem Boden zu landen. Wenn sie auf den Boden kommen, dann stürzen sie und fallen in Ohnmacht. Eine der Teilnehmerinnen hat mir berichtet, dass es ihr, als sie zu Hause war, schwindlig wurde. Es passierte ihr sonst nie und sie hat gedacht, es könnte doch mit dieser Figur zu tun haben. Ich fand diese Rückmeldung spannend und auf jeden Fall einen merkwürdigen Zufall!

Die Frauen konnten gleich über die Wirkung der Figuren berichten, assoziieren und reflektieren. Sie nahmen die Figuren als eine Bereicherung, um ihre eigenes Leben und ihre Bewegungen zu betrachten und sie freuten sich immer mehr, damit zu arbeiten. Die Arbeit endete nicht mit dem letzten Termin. Die Frauen hatten keine Absicht aufzutreten, aber dennoch Lust, mit diesen bewegten Bildern an sich zu arbeiten. In ihrem eigenen Körper zu bleiben und die eigenen Ressourcen zu entdecken und diese mit anderen Frauen weiter zu entwickeln, waren bewusste Ziele. Während ich dies schreibe, läuft noch unser Mittwochskurs.

Der Alltag kann alle guten Entdeckungen wieder verschlucken. Ich bin aber sicher, dass die Figuren ab und zu bei den Frauen noch wirken und sie ein Teil ihres Lebens geworden sind. Der Körper erinnert sich.

5. VERGLEICH UND ÜBERLEGUNGEN ZU ANWENDUNG UND WIRKUNG

„Rollen sind typische Verhaltensmuster, mit denen wir auf die Umwelt reagieren. Ebenso sind Rollen die für uns typischen Verhaltensangebote, die wir unserer Umwelt machen. Der hier verwendete Rollenbegriff hat also nicht die Bedeutung von „falsch, vorgetäuscht, maskenhaft“ o.a., wie oft in der Umgangssprache. Wenn Rollen vorgegeben sind, entstehen Szenen, wenn eine Szene spielt, differenzieren sich Rollen heraus. Rollen stellen eine erste Orientierung im Beziehungsgeschehen zwischen Personen dar. Sie definieren damit auch den Sinn einer Situation: Lehrerin/Schülerin, Polizistin/Autofahrerin, Vater/Tochter, Helfende/Verletzte, SpielerIn/MitspielerIn, BeleidigerIn/Gekränkter. Rollen stellen ein Beziehungsangebot dar, das einer Überprüfung bedarf, z.B. „stimmt die Rolle noch, die ich bisher in der Familie gespielt habe?“ (Rahm, D. 1993 S. 128)

Am Anfang dieser Arbeit habe ich mich gefragt, was es für einen Sinn hat, zwei so verschiedene Gruppen zu vergleichen. Die Unterschiede zwischen den beiden Gruppen sind vielfältig, oft waren die Figuren und ihre Wirkung als einzige Gemeinsamkeit zu sehen. Die Frauen nahmen freiwillig an dem Projekt teil, während die psychisch gestörten Männer im Freiheitsentzug waren. Die erste die „gesunde“, die andere die „kranke“ Gruppe. Sie hatten natürlich auch verschiedene Fähigkeiten und Möglichkeiten zu reflektieren. Die Patienten in der Klinik erleben jeden Tag Frustration und Unterdrückung, es gehört zu ihrem Leben in der Anstalt. Das macht jedes Angebot zu einem Zwang und sie wissen am Ende nicht mehr, was ihnen Spaß macht oder ob sie weiter machen müssen, weil es eine Pflicht ist. Das war in der Frauengruppe nicht der Fall, sie hatten das Projekt, wenn auch mit Schwierigkeiten, in ihren Alltag integriert und kamen freiwillig. Sie waren sicher, dass es ihnen danach besser gehen würde.

Bei diesem Vergleich werde ich versuchen, erst auf die **Gemeinsamkeiten** zu achten und zu erklären, wie Impulse und Angebote in verschiedene Richtungen gingen.

Besonders werde ich die Arbeit mit den **zwei Figuren** der Dienerin, Colombina und dem feigen Soldaten, Capitano beschreiben. Was hat von den beiden in den Gruppen gewirkt, wie habe ich in den zwei Kontexten die Figuren präsentiert und was haben sie im Prozess und bei den Körpererfahrungen ausgelöst.

Ein Teil meines **Körpertrainings**, um den Körper zu entspannen und gleichzeitig zu mobilisieren, ist ein ganz langes **Schütteln**, erst vom ganzen Körper dann von einzelnen Körperteilen und -bereichen. Das Schütteln als Entspannung, Vitalisierung und Mobilisierung war als Übung in der Forensik fast unmöglich. Einige Patienten der MRV sind übergewichtig und Schütteln war nicht nur anstrengend, sondern auch sehr unangenehm. Die Patienten fanden es „doof“, waren sehr abwertend und schämten sich, während die Frauen sich immer darüber freuten, den Stress, Druck, Arbeit, Familie und Kinder, den Alltag abzuschütteln. Zur spezifischen Aktivierung der Gelenke habe ich in beiden Gruppen den Chace-Kreis benutzt, aber auch nach dem Muster der Figur bestimmte Bewegungen vorgegeben. Diese vorgegebenen Bewegungen waren in beiden Gruppen oft eine Herausforderung, während das Führen und Folgen der persönlichen Bewegungen im Chace-Kreis auch in der Forensik langsam ein angenehmes Ritual wurde.

Bei den Frauen plante ich mehr Zeit fürs Körpertraining ein und sie waren, obwohl sehr müde, immer offen für reine Körperarbeit und besonders für Körperwahrnehmung. In der Forensik war die **Ausdauer** das Hauptproblem. Mein Körpertraining verlangt eine gewisse **Konzentration**, weil es dabei auch sehr um Körperwahrnehmung geht. Das war im MRV eine große Schwierigkeit. Außerdem darf man nicht vergessen, dass die Patienten in der Psychiatrie oft Medikamente bekommen, die sie schwach und antriebslos machen.

In beiden Gruppen gab es eine **Phase von Widerstand** und Zweifeln. Als Therapeutin in der Männergruppe habe ich dann Halt gegeben, die Ablehnungen akzeptiert, aber ich habe dagestanden, bin dabei geblieben, war „streng“, was ich als sehr schwierig für mich erlebt habe! Ich habe mich dort nicht als Teil der Gruppe erlebt, es gab kein „wir“-Gefühl. Die Patienten trugen die Verantwortung für ihr Handeln und ich betonte immer wieder, dass es ihre Entscheidung wäre, weiter zu machen oder auch nicht.

In der Frauengruppe konnte ich entspannter ein „wir“ spüren. Ich wirkte mehr unterstützend und konnte sie spiegeln und Verständnis ausdrücken. Mit den Frauen konnte ich auch ehrlich über meine Erfahrung sprechen und offener sein. Die Rolle der „strengen Therapeutin“ aus der Forensik durfte ich ablegen.

In der Forensik half den Patienten ein konkretes Ziel, die Aufführungen, um die Widerstandsphase zu überwinden. Sie konnten nicht über ihren Prozess reflektieren, sie haben einfach für das Ziel weiter gearbeitet. Danach, als alles vorbei war und sie sich im Video sehen konnten, waren sie jedoch alle zufrieden, das erlebt und weitergemacht zu haben. Die Ablehnung war in diesem Moment vergessen. Ein Applaus hatte gereicht.

Für die Frauengruppe bot der Widerstand Gelegenheit, sich Zeit zu nehmen, über ihre Reaktionen nachzudenken und sie zu verarbeiten. Es gab kein konkretes Ziel, außer zu schauen „was es mit mir macht“ oder was es bedeutet, sich in eine Rolle hinein zu versetzen und das körperlich zu spüren.

5. 1 COLOMBINA, DIE DIENERIN: WEIBLICHKEIT ERLEBEN

Die isolierte Bewegung, Wahrnehmung und Mobilisierung von einzelnen Körperteilen ist ein sehr wichtiger Teil des Trainings für die Figur der **Dienerin**, insbesondere die verführerischen Bewegungen im Becken. Das **Becken** wahrzunehmen und zu bewegen, wirkte auf die Männer erst peinlich. Sie haben ein Bild von Beckenbewegungen, das sehr sexualisiert ist und oberflächlich eher an Pornofilme und Striptänzerinnen erinnert als an gesunde Weiblichkeit. Eine Blockade in besonderen Körperbereichen, ist eine Form der somatischen Abwehr, um das Wiedererleben alter Traumata zu vermeiden und die entsprechenden Schmerzen auszuschalten. Es ist nicht immer gut für jeden Patienten, Blockaden zu lösen, es kann sogar ungeeignet sein, wenn es bedeutet, schwerwiegende Episoden, die nicht gehalten und verarbeitet werden können, wieder zu erleben oder zu erinnern. Man darf nicht vergessen, dass die meisten dieser Straftäter Kinder waren, die unter schwierigsten Bedingungen aufwuchsen, die misshandelt und missbraucht wurden. Ohne ihre Taten kleiner machen zu wollen, muss ich feststellen, dass es in fast jedem Straftäter der forensischen Einrichtung ein Opfer gibt, das sich mit allen Kräften wehrt, seine Erlebnisse wieder zu wecken. Keiner der Männer konnte das Becken als Kraftquelle oder Impulsgeber wahrnehmen. Sie spielten die Striptänzerinnen mit übertriebener Spannung und gleichzeitig schämten sie sich. Diese Reaktionen spiegelten die physischen und psychischen Spaltungen dieser Menschen wider, die eine gestörte Sexualität haben und größte Schwierigkeiten haben, ihren Körper wahrzunehmen.

Im MRV wurden **Frauenrollen** nur von der Gruppe mit Patienten mit Intelligenzminderung beim Auftritt dargestellt: eine schwangere junge Frau, die eigentlich ziemlich fromm war und eine alte schwerhörige Oma, die nicht besonders weiblich war. Während der Improvisationen wurden in beiden Gruppen der MRV mehrere Frauenfiguren gespielt und ausprobiert.

Als wir Zeit hatten, an diesen Rollen zu arbeiten, haben sich die meisten getraut, zumindest „wie eine Frau“ zu gehen, aber nur ein Patient hat akzeptiert, die *junge* Frau auf der Bühne vor anderen zu spielen. Und es war für ihn nicht einfach.

Die Gruppe der **Patienten mit Persönlichkeitsstörungen** hatte sehr viel Spaß, diese übertriebene Frauenrolle auszuprobieren. Beim Auftritt wollte jedoch niemand diese Rolle übernehmen. Das Frauenbild, das diese Patienten in den Improvisationen ausgedrückt haben, war oft übertrieben und nie positiv: die kokettierende Dienerin sah mehr wie eine Prostituierte oder eine hochnäsige Dame aus. Für die Patienten mit **Intelligenzminderung** war es einfacher, die Frauenrolle anzunehmen und sie hatten nicht nur negative Frauenbilder. Bei diesen Patienten erschienen auch eine idealisierte *junge Frau* und eine sehr nette, etwas „schlampige“ *Oma*.

Nicht nur aus Zeitgründen, sondern auch aufgrund der Widerstände und der Art des stereotypen Denkens war die Arbeit mit der Dienerin im MRV sehr begrenzt. Die Vielfältigkeit dieser Figuren wurde nicht erlebt, sie wurde erst als Kellnerin und dann mit allen stereotypen Bewegungen dargestellt. Es war eine sehr einfache Arbeit, mit kurzen Improvisationen und Gängen.

Die Erfahrung in der **Frauengruppe** war ganz anders. Da hatte ich Zeit, langsam die Figuren in ihren Facetten zu erarbeiten. Ich fing im Liegen an. „Ah, wie schön sind meine Füße!“ Im Liegen habe ich lange die eigenen Füße erst beobachten und dann massieren lassen. Die Frauen bewegten ihre Füße langsam, aufmerksam, fast meditierend. Dann bot ich schnellere und größere Bewegungen an, sie liessen ihre Fusssohlen endlich den Boden berühren und bereiteten sich vor, in den Stand zu gehen. Ich bot die Vorstellung an, Licht in den Füßen zu haben, womit man blinken kann, um spielerisch Aufmerksamkeit zu wecken, Luft unter den Füßen zu spüren, Leichtigkeit und Kraft abwechselnd in verschiedenen vorgegebenen Tanzschritten. Die Frauen entdeckten, sich selbst in kleinen Details schön zu finden, wie auch Füße verführerisch sein können. In ihrem Alltag nahmen sie sich selten die Zeit, um einen Körperteil aufmerksam zu beobachten, zu schätzen und sich schön zu fühlen und dann mit diesem Gefühl unterwegs zu sein.

Schon dieser Prozess hatte etwas sehr Heilsames. Sich zu erproben, wie die Dienerin gelassen hin und her zu laufen, einen Schritt vor und zwei zurück, sich im Raum schlängeln, sicher, dass jemand hinterher schaut und sie hübsch findet, kokettieren, mit einzelnen Körperteilen, jedes kleine Stück Haut wertschätzen.

Dann kam die Arbeit am Oberkörper und den Armen. Sich nicht nur schön, sondern rund zu fühlen, zu kreisen mit Armen, Händen und Oberkörper, weich zu sein. Ich habe runde Formen suchen und ausprobieren lassen und immer wieder ihren Beckenbereich spüren und sinken lassen und dabei stabil zu bleiben. Dann kam die erste Frage: Was ist Weiblichkeit? Ich habe

diese Frage zu zweit und zu dritt mit einem Körper-Dialog beantworten lassen: Rhythmischer Dialog mit den Formen der Dienerin, eine nach der anderen, sich Zeit lassen, um zu reagieren und die Antworten zu beobachten, zuzuhören. Sehr lebendige, lustige, lange Improvisationen entstanden. Die Frauen fühlten sich wohl in dieser Rolle, sie waren trotz ihrer Müdigkeit plötzlich lebendig!

An einem weiteren Termin wollte ich die Arbeit mit der Dienerin vertiefen: es trat die Schwierigkeit auf, wieder in den Körper der Dienerin zu schlüpfen und damit zu handeln. Die Handlung entstand erst, als ich vorgeschlagen hatte, im Spiel auch ein Männerrolle zu benutzen. Da konnten die Frauen eine kleine Geschichte darstellen. Eifersucht und Rivalität waren als erste Gefühle zu sehen und in der Handlung verloren die Frauen die Verbindung mit ihren Ressourcen, sie konnten sich weniger Zeit lassen, zu warten, sich zu spüren.

Als in der Frauengruppe die Figur der koketten und verführerischen Dienerin gespielt wurde, entstand die Diskussion: „Darf ich, als emanzipierte Frau, mein Becken so verführerisch bewegen? Widerspricht diese Art von Weiblichkeit nicht meiner Rolle als starke Frau?“. Es dauerte lange, bevor sich die neue Wahrnehmung des Beckens ausgewirkt hat. „Darf ich so auf der Strasse gehen?“ Bei jedem Schritt das Becken sinken lassen und im eigenen Becken bleiben. Nach einigen Terminen kam die jüngste Frau zu mir, sie hatte ausprobiert, auf der Strasse in Ruhe wie die Dienerin ihren Beckenschalen beim Gehen abwechselnd los zu lassen, sie fühlte sich präsenter und gelassener, stärker ohne Anspannung.

Für andere war das aber nicht so einfach. Frau S. fand erst das Spielen lustig, aber so bald sie sich als verführerische und kokettierende Frau fühlte, wurde ihr unwohl dabei. Sie war eine der Frauen, die beim zweiten Kurs im Frühjahr nicht mehr mitmachen wollten bzw. konnten. Sie fand, dass die Arbeit ihr zu nahe ging und fühlte sich in der freien Bewegung nicht mehr wohl. Sie hatte sich etwas mehr Struktur gewünscht. Beim Abschied erzählte sie, dass sie nicht mehr aus der Figur herauskommen konnte und daß ihr das Angst gemacht hatte. Das habe mit ihrer Sexualität zu tun und sie wollte dieses Thema nicht weiter in der Gruppe bearbeiten. Frau S. hatte gleichzeitig eine Psychotherapie angefangen und meinte, sie wolle lieber auf diesem Weg ihr Unbehagen klären.

Diese beschriebenen Figuren können sehr starke Spuren hinterlassen und auch unangenehme Gefühle wecken. Obwohl ich ihre Entscheidung bedauerte, klang sie für mich richtig und ich freute mich, dass sie etwas an sich wahrgenommen hatte und es auch ansprechen konnte.

5. 2 CAPITANO, DER FEIGE SOLDAT: ANGST UND AGGRESSION

Die zweite Figur, die ich vertiefter vergleichen werde, ist die des Capitano. Im Capitano finden wir viele Spaltungen und Widersprüche. Am auffälligsten ist seine unangemessene Nutzung der Kinesphäre: er ist entweder zu groß oder er versucht zu verschwinden und sich klein machen. Das Spannende an ihm ist, dass er oft beide Aspekte in sich vereinen kann; sich verbreitern in der Peripherie, Arme und Beine strecken, aber gleichzeitig eng bleiben, schrumpfen in der Brust und in der Schulter. Susanne Benders (2007) Anmerkungen über eine inadäquate Nutzung der Kinesphäre finde ich in diesem Zusammenhang sehr passend:

„Eine inadäquate weite Kinesphäre finden wir

- bei narzisstischen Menschen, die andere in ihren Raumbedürfnissen nicht wahrnehmen oder*
- als kontraphobische Reaktion auf die Angst, nicht wahrgenommen zu werden, worin sich eine Zugehörigkeitsthematik verbirgt.*

Eine inadäquate enge Kinesphäre finden wir bei Menschen,

- die aufgrund von wiederholten Erniedrigungen und Traumatisierung die Verletzung des eigenen Raumes erleben mussten (wie es bei Missbrauchsoffern der Fall ist), oder*
- bei Menschen, die damit versuchen, unsichtbar zu werden, weil sie Angst vor anderen Menschen haben, was ebenfalls auf eine Zugehörigkeitsthematik hinweist.“ (Bender, S., 2007, S. 124 f).*

Das Spielen des feigen Soldaten **Capitano** - äußerlich ein Angeber, aber in Wirklichkeit ein Angsthase – hat in einigen Patienten des MRV neben eher lächerlichen und übertriebenen Ausdrücken von Angst auch Aggression und Wut geweckt. Es war zuerst lustig, sich durch den Raum zu bewegen und auf jedes kleine Geräusch und jede Bewegung zu reagieren, mit einem Zittern, sich winzig zu machen, zurückzugehen, zu zucken, sich zu verstecken. Sich über die Angst der anderen lustig zu machen. Die Gruppe konnte über sich und über die eigenen übertriebenen Reaktionen lachen. Angst haben und sie nicht zu zeigen, ist ein brennend aktuelles Thema in der Forensik, nicht nur für die Patienten, sondern für viele Mitarbeiter. Viele gewalttätige, aggressive Reaktionen können auch als Angstreaktion interpretiert werden. Und umgekehrt, bei Angstneurotikern, kann die Angst eine gegen sich selbst umgeleitete Aggression sein.

In der Improvisation zu zweit schien einer der Patienten als Capitano sehr authentisch aggressiv. Die Ergotherapeutin, die mich begleitete, und ich waren sehr irritiert und auch besorgt, dass es zu einem echten Wutausbruch oder einer körperlichen Konfrontation kommen

könnte. Dazu kam es aber nicht. Der durch diese Figur ausgelöste Ausbruch von Aggression war im Verlauf unserer Arbeit ein sehr wichtiges Moment. In Wirklichkeit „konnte“ der Patient nicht den feigen Soldaten zeigen, da er keine Angst zugeben konnte oder wollte, was auch ein typisches Muster in seinem Verhalten war. In seiner Darstellung haben wir keine Angst gesehen und ihm das als „technische“ Rückmeldung gegeben. Angst zu zeigen wird von den Patienten sehr vermieden, was aber nicht bedeutet, dass sie nicht empfunden wird. Sie wird oft nicht erkannt, gleich verdrängt oder als körperliches Unwohlsein (Bauchschmerzen, „Achterbahngefühl“) wahrgenommen.

Den Patienten im MRV ist der feige Soldat als Charakter emotional viel zu nah. Die Kraft dieser Figur haben wir hier sehr konkret gespürt. In einer „leeren“ Form konnte der Patient seine Aggression ausdrücken, ohne sich davon beherrschen zu lassen. Ausprobieren und dann wieder zurückkehren. Was allerdings fehlte, war die Reflexion darüber, immer wieder sagten viele Patienten: „Angst? ist nicht mein Ding!“

Der Capitano fand bei den Aufführungen der Patienten in Eberswalde keinen Platz.

In der Frauengruppe gab es viel Raum für Bewegungen in der großen Kinesphäre.

Anspannung, Verlängern der Körperteile, große Schritte, Bewegungen aus Kampfkünsten und militärischen Haltungen. Dann habe ich vorgeschlagen, den Oberkörper in einem Segment gleichzeitig schrumpfen zu lassen. Groß zu sein, aber plötzlich den Aftermuskel zu schließen oder Enge in der Brust zu spüren und dann dabei auch noch fest und zitternd zu werden.

Es war ein spannender Moment, die Teilnehmerinnen spürten gleich die unglaubliche Anstrengung, die damit verbunden ist und konnten auch erkennen, dass sie selber ähnliche Muster verfolgten.

Frau S., die auch in diesem Fall sehr sensibel reagierte, ging erst lustvoll in die Figur hinein und musste dann plötzlich aufhören, als sie merkte dass es genau „ihr Thema“ war.

Sie hatte am Anfang viel Spaß, den Capitano zu spielen, obwohl sie eigentlich nie so gerne improvisierte. Nachdem sie sich in dieser Rolle erst ausgelebt hatte, wurde es ihr irgendwann aber zu viel. Nach dieser Stunde sagte sie mir, dass sie eine Pause machen und nicht zum folgenden Termin kommen wolle. Ob sie Angst hatte? Sie konnte es nicht direkt sagen. Die Improvisation waren für sie eine große Anstrengung und es kostete sie viel Überwindung, sich darauf einzulassen.

Für den Capitano habe ich auch ein Schwert benutzt. Anfangs ein imaginäres Schwert, dann ein echtes Taichi-Schwert aus Holz. Es war ein sehr lustiger Moment, Zeitlupen-Kämpfe entstanden, die Luft wurde mit genauen Schlägen zerschnitten. Die Arbeit mit einem Objekt,

mit Materialien oder Kostümen, ist bei Improvisationen immer sehr hilfreich. Das benötigt Genauigkeit, Aufmerksamkeit, Klarheit und lenkt die Konzentration nach außen. Ein Schwert kann auch als Verlängerung des eigenen Körpers erlebt werden und ein fassbares Mittel sein, um die Wirkung und Kraft der eigenen Bewegung besser zu erkennen. Als Mittel zur Selbststärkung.

In der Frauengruppe konnte ich vorschlagen, dass Dienerin und Capitano abwechselnd zusammen spielen: es war nicht nur eine gesunde Ergänzung, weil die entspannten und spielerischen Bewegungen der Colombina die Anstrengung des Capitano linderten. Die entstandenen Improvisationen waren auch ein lustiges und groteskes Beispiel der Frau-Mann-Beziehungen.



© Angela Nicotra

6. SCHLUSSWORT

Während ich diese Arbeit schreibe, läuft eine Fortsetzung des Frauenkurs mit dem Thema der „magischen“ Figuren der Commedia dell'Arte. Die fünf Frauen, die von den ursprünglich sieben geblieben sind, freuen sich, die Körpermuster und Bewegungen zu wiederholen, die Charaktere zu vertiefen, die Nuancen zu entdecken und sich selbst immer wieder aufs Neue zu bewegen. Durch einfache Bewegungsabläufe neue Fähigkeiten zu entwickeln, dunkle Seiten, die vielleicht auch angenehm sind oder Lebensfreude zu erleben. Die Figuren eröffnen neue Räume und Wahrnehmungen, neue Möglichkeiten, mit anderen in Kontakt zu treten. All das kann über die Figuren reflektiert werden, nicht so persönlich, aber doch nah. Immer wieder bekomme ich von den Teilnehmerinnen Feedback, wie sie sich im Alltag anders spüren können, daß sie sich anders bewegen, laufen wie Arlecchino, sinken wie die Dienerin, sich verbreitern wie der Dottore oder eng werden wie Pantalone. Aber wie ich bereits beschrieb, war es nicht für alle einfach. Diese Figuren haben auch einen sehr starken „negativen“, dunklen Aspekt, den nicht alle in einer Gruppe zeigen oder bearbeiten wollen. Das hat mich selber beeindruckt und ich denke immer noch darüber nach.

Ich habe erkannt, wie wichtig es ist, nachdem man in eine Figur geschlüpft ist, wieder zu sich selbst zu finden, aus der Figur zurückzukehren, sie abzuschütteln, die eigenen Körpergrenzen und Bewegungen wieder zu finden und sich dafür mehr Zeit zu lassen. In einer tiefergehenden Phase möchte ich, nach der Arbeit mit den Figuren, die Frauen zu mehr Selbsterfahrung einladen. Ein erster Versuch in diese Richtung war meine Angebot von **Authentischer Bewegung**. Die erste Erfahrung der Frauengruppe war sehr positiv und sie fanden es auch passend und bereichernd. Sie erlebten, wie intensiv es sein kann, seinen eigenen Körper zu spüren, sich mit geschlossenen Augen bewegen zu lassen und viele Bewegungsmöglichkeiten, Gefühle und Bilder in sich entdecken zu können.

Auch in der **Klinik** geht es weiter. Hier habe ich versucht ein weiteres Theaterstück zu erarbeiten. Die Figuren waren Teil des Körpertrainings für die Theatergruppe. In Einzeltherapiesitzungen habe ich wieder den Capitano benutzt, insbesondere bei einem Patient mit narzisstischer Persönlichkeit. Das Großsein und gleichzeitig im Oberkörper Enge zu empfinden, taucht bei vielen Patienten auf, bei denen eine narzisstische Persönlichkeitsstörung mit ängstlichen Symptomen besteht. Als Kind wurde die „Maske“ als Schutz, Versteck und Lebenslösung benutzt, bei Erwachsenen wirkt die gleiche Maske nicht mehr funktionell, sondern wird sozial unverträglich. Ein Ziel in der therapeutischen

Anwendung dieser Figuren wird sein, solche Muster zu wiederholen, zu verstärken und zu ändern. Sie tragen ein starkes Potential in sich: sie können typisch und auch spielerisch menschliche Eigenschaften darstellen und wirken wie ein Spiegel.

Als ich mit den Figuren der Commedia dell'Arte zu arbeiten begann, dachte ich nicht, daß sie so wirksam, therapeutisch „erfolgreich“, aber auch so bedrohlich werden können. Diese Figuren mit meiner Arbeit als Tanztherapeutin zu kombinieren, war ein Experiment. Sie waren meine ersten Arbeitsinstrumente, schon bevor ich meine Tanztherapie-Ausbildung begann. Ich glaube, dass ich sie gut behandelt und gepflegt habe, aus dem Blickwinkel der Bewegungsanalyse von Laban und Kestenberg konnte ich sie nochmals anders betrachten. Es war ein Versuch, sie in einer anderen Struktur als auf der Bühne wirken zu lassen und ich glaube, dass dieser Versuch gelungen ist. Mit dieser Arbeit habe ich auch versucht, die Verbindungen, die für mich in der Praxis klar wurden, zu dokumentieren und für andere, die diese Figuren nicht kennen, transparenter zu machen. Für mich waren es die „alten“ Figuren der Commedia dell'Arte, für andere können aber auch andere archetypische Formen interessant werden.

Ich hoffe, daß damit auch andere Tanz- und Bewegungstherapeutinnen andere Instrumente bewusster und wirksamer benutzen können. Der integrative Ansatz der Tanztherapie erlaubt, unserer Kreativität als Therapeut/in und der Kreativität unsere Patienten/innen einen geschützten Rahmen zu geben und neue Räume und Mittel für Interventionen und Reflexion zu nutzen.

Ich bin überzeugt, dass Tanztherapie unter den Kreativtherapien und den Körpertherapien nicht allein und abgeschlossen bleiben darf. Sie wird ständig bereichert von persönlichen Erfahrungen, dem Wissen und den Kompetenzen der Menschen, die sie anwenden: Yoga, Tai-Chi, Aikido aber auch Theatertechniken, Sonderpädagogik, kreatives Schreiben, Arbeit mit Archetypen und Symbolen.

Tanztherapie ist nicht nur Tanzen. Jede Therapeutin bringt Erfahrungen mit, die sie geprägt haben und die sie bestimmt mit Leidenschaft und Kompetenz in ihrer Arbeit als Therapeutin anwenden kann.

In meiner nicht immer einfachen Erfahrung in der Klinik für Forensische Psychiatrie war ich froh, sogar meine verstaubten Erinnerungen an Kung-Fu Stunden zu benutzen oder mit Märchen zu arbeiten, sowie mit Methoden aus der Kindertheaterpädagogik.

Ich möchte gern meine Erfahrungen mit anderen teilen. Diese Arbeit soll ein erster Schritt dazu sein.