

Aus: Textarchiv H. G. Petzold et al. Jahrgang 1973

<http://www.fpi-publikationen.de/textarchiv-hg-petzold>

© FPI-Publikationen, Verlag Petzold + Sieper Hückeswagen.

Petzold Hilarion G. (1973b):
Das "Therapeutische Theater" V. N. Iljines
als Form Dramatischer Therapie^{*}

Erschienen in: *Petzold* (1973a) Gestalttherapie und Psychodrama,
Kassel: Nicol, 97-133, nachgedr. in: (1982a), 88-109.

In diesem Internet-Archiv werden wichtige Texte von Hilarion G. Petzold und MitarbeiterInnen in chronologischer Folge nach Jahrgängen und in der Folge der Jahrgangssiglen geordnet zur Verfügung gestellt. Es werden hier auch ältere Texte eingestellt, um ihre Zugänglichkeit zu verbessern. Zitiert wird diese Quelle dann wie folgt:

Textarchiv H. G. Petzold et al.

<http://www.fpi-publikationen.de/textarchiv-hg-petzold>

* Aus der „**Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit**“ (EAG), staatlich anerkannte Einrichtung der beruflichen Weiterbildung (Leitung: Univ.-Prof. Dr. mult. Hilarion G. Petzold, Prof. Dr. phil. Johanna Sieper, Hückeswagen <mailto:forschung.eag@t-online.de>, oder: EAG.FPI@t-online.de, Information: <http://www.Integrative-Therapie.de>).

Das „Therapeutische Theater“ als Form dramatischer Therapie

1. Historischer Hintergrund

Das geistige Klima Rußlands im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war von einer eigenartigen Unruhe gekennzeichnet, die in Kunst und Wissenschaften zahlreiche neue Impulse, Ideen und Experimente hervorbrachte. Sie sollten zu einem Teil mit der Revolution einen Kulminationspunkt zu einem anderen Teil einen jähen Abbruch erfahren. Die Spannungen dieser Epoche waren indes nicht nur politischer und sozialer Art – das Zarenreich am Vorabend der Revolution, die unterdrückte und ausgebeutete Masse der Arbeiter und Bauern vor der Errichtung der Diktatur des Volkes – sondern auch kultur- und geistesgeschichtlicher Art. Es war eine Situation des Um- und Aufbruchs, die sich für die Entfaltung des individuellen Genius des Wissenschaftlers, Künstlers und Denkers als ungeheuer fruchtbar erwies. Der Übergang in das Zeitalter der Technik, die Grenze zwischen zwei Epochen, wurde offenbar im frühkapitalistischen Rußland besonders deutlich empfunden. STANISLAVSKIJ gibt diesem Erleben in seiner Autobiographie Ausdruck: „Ich wurde an der Grenze zweier Epochen geboren. Ich war Zeuge der Entwicklung vom Talglicht zum elektrischen Scheinwerfer, von der Reisekutsche zum Flugzeug, vom Segelschiff zum U-Boot, von der Kurierpost zum Telegraphen, vom Steinschloßgewehr zur Dicken Bertha, von der Leibeigenschaft zum Bolschewismus.“

In dieser Atmosphäre des Wandels begann auf dem Gebiet des Theaters eine Entwicklung, die zu einem ungeheuren Umbruch im Hinblick auf die gesamte Konzeption des Theaters und die Rolle und Aufgabe des Schauspielers führte. Ein Markstein dieser Entwicklung war die Gründung des Moskauer Künstlertheaters durch Konstantin Sergejewitsch ALEXEJEV (=STANISLAVSKIJ) und Vladimir Nemirowitsch DANSCHENKO im Jahre 1898.

Die klassischen Probleme der Theorie des Theaters, die Fragen nach dem Zusammenhang von Sein und Schein, von Realität und Abbild wurden neu gestellt und zentrierten sich in der für ein realistisch ausgerichtetes Theater entscheidenden Frage nach der Authentizität der Darstellung von Gefühlen und Ereignissen durch den Schauspieler, der Stimmungen und Gefühle „wahrhaftig und lebendig“ wiedergeben sollte, ohne in erstarrte Klischees, lebensferne Stilisierung oder das billige Pathos der Schmiere zu verfallen.

Die praxisnahe Bearbeitung dieser Frage führte zur Entwicklung von Systemen der Didaktik des Schauspielunterrichts, die den Schauspieler in der Handhabung von Gefühl und Gefühlsausdruck schulen sollten. Die **Psychotechnik** STANISLAVSKIJs, die **Biomechanik** MEYERHOLDS, die **innere Technik** TAIROVs, der **theatralische Instinkt** JEWREINOVs seien als Beispiele für ein Bemühen genannt, das im modernen Theater mit immer neuen Ansätzen fortgeführt wurde – wir denken an die **Gefühlsathletik** Antoine ARTAUDs (1935), den **Mime Corporel**, wie er von DECROUX (1928) und seinen Schülern BARRAULT (1962) und MARCEAU (1963) vertreten wird, bis hin zur Auffassung des Theaters als „Prozeß der Selbsterkenntnis im Sinne einer Therapie“ durch GROTOWSKI (1967).

Der Umgang mit Gefühlen, der Ausdruck und die Handhabung von Gefühlen sind aber nicht nur Probleme der dramaturgischen Didaktik, sie sind auch das zentrale Aufgabengebiet der Psychotherapie. Es erscheint aus diesem Grunde in keiner Weise abwegig, das „**therapeutische Potential des Theaters**“ und der verschiedenen Verfahren des psychophysischen Trainings bei der Ausbildung von Schauspielern auf eine Verwendbarkeit in der Psychotherapie zu überprüfen.

Die therapeutische Wirkkraft des Theaters, die Katharsis, die der Schauspieler erlebt und der Zuschauer miterlebt, sind seit dem Altertum bekannt (BARRUCAND 1971) und von ARISTOTELES (Poetica 1449b, 24–28) über AUGUSTINUS (Confessiones III, 2) bis RACINE, DIDEROT, FREUD (1904), MORENO (1923), ARTAUD (1932) und BECK (1968) immer wieder aufgegriffen worden.

So nimmt es nicht Wunder, daß Theaterspiel als Therapeutikum für die Behandlung psychischer Störungen eingesetzt wurde – zunächst und ursprünglich als kultisches Zeremonial, wie bei den dionysischen Feiern des Altertums und den Zauber- und Reinigungsriten vieler Naturvölker heute noch, dann in den mittelalterlichen Mysterienspielen und im Exorzismusritual der Kirche, bis zu den Praktiken der Doctores (vgl. GRIMMELSHAUSEN, Simplizissimus II, 13, 1669) und den therapeutischen Bühnen in psychiatrischen Anstalten des 18. und 19. Jahrhunderts (SAUVAGE 1761; REIL 1803).

Therapeutische Konzeptionen, die über das kathartische Ausspielen von Emotionen im Theater hinausgingen und noch andere Elemente dem Spiel hinzufügten, konnten erst im 20. Jahrhundert mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse, der Erarbeitung einer Rollentheorie und der

Überwindung des Leib-Seele-Dualismus durch die Idee der psychosomatischen Ganzheit des Menschen entwickelt werden. MORENOs Psychodrama, die psychoanalytische Spieltherapie – sie blieb im wesentlichen auf die Arbeit mit Kindern beschränkt – und die psychologischen Trainingsverfahren der russischen Theaterinnovatoren sind hier zu nennen – letztere vertreten jedoch allenfalls mittelbar einen therapeutischen Anspruch.

2. Das „Therapeutische Theater“ ILJINES

Auf dem Hintergrund der russischen Theaterexperimente sind die Versuche Vladimir Nikolajewitsch ILJINES in den Jahren 1908–1917 zu sehen, mit psychiatrischen Patienten, mit emotional gestörten Studenten aber auch mit Künstlern Theater zu spielen, das primär therapeutische Zielsetzungen hatte, später aber auch unter Mitarbeit von Vassilij ZENKOVSKIJ als pädagogisch-didaktisches Verfahren eingesetzt wurde.

ILJINE versuchte als Naturwissenschaftler (Biologie und Medizin), Geisteswissenschaftler (Philosophie, Geschichte) und Künstler (Musik und Theater) Elemente dieser drei Bereiche in das **Therapeutische Theater** einzubringen, ein Anliegen, daß einerseits dem Enzyklopädismus und Universalismus der russischen Intellektuellen jener Zeit entsprang, zum anderen aber in der anthropologischen Grundauffassung vom Menschen als Schöpfer, als „kulturschaffendem Wesen“ wurzelt. Der Mensch, der sein Menschsein in Fülle verwirklicht und der damit ein erfülltes Leben gewinnt, ist Künstler, Denker, Forscher zugleich. Er ist **homo ludens** und **homo faber**. Er ist der freie Schöpfer seines Lebens und seiner Umwelt.

ILJINE greift den bis in die Antike zurückgehenden Gedanken von der **Welt als Bühne** auf, der in der Theatergeschichte immer wieder thematisiert wurde (SHAKESPEARE, *As you like it*, 2. Aufzug, 7. Szene; CALDERON, *Theatrum Mundi*), und sieht im Spiel auf der Bühne nur den „Sonderfall einer allgemeinen Theatralität“. Das Leben ist ein Spiel, wird gespielt, wobei der Begriff des Spiels nicht nur im Sinne kindlicher Verspieltheit (παίδυ) sondern auch des ernsthaften Schaffens (ἄγων) verstanden wird (vgl. ILJINE, *Morphologie des Seins und der Erkenntnis* 1958), der Leistungen, neue Wirklichkeiten hervorbringt, „wobei wir hier einen Leistungsbegriff annehmen, der Leistung nicht um der Leistung willen, sondern um des Menschen willen intendiert, der nicht

Leistungszwang und Leistungsnorm, sondern einen Akt freien Schaffens impliziert. Wahrhafte Leistung ist schöpferisch, nur in Freiheit vollziehbar. Alles aus Zwang und Norm Erwachsene ist nicht Leistung sondern Produktion“ (PETZOLD, ILJINE, ZENKOVSKIJ 1972).

Die Bühne als Theater im Theater der Welt und des Lebens wird damit zu einem Ort, wo auf begrenztem Raum mit dem Leben umgegangen werden kann, wo man lernen kann, wie man lebt. Wo sich das Spiel des Lebens frei von den Zwängen, die uns die Umwelt auferlegt hat und die wir uns hilflos haben auferlegen lassen, entfalten kann. Die Bühne als der Ort der Freiheit und des Spiels ermöglicht dem Menschen, sein eigenes Spiel zu finden, das Drama seines Lebens selbst zu schreiben und nicht als Marionette der Konventionen, als „Figur im Spiel“ der biographischen, sozioökonomischen und historisch-kulturellen Bedingungen ein „Sklavendasein“ zu führen (BERDJAEV 1930).

„Das Spiel als eine Qualität der menschlichen Existenz, die aus der *essentia humana* hervorbricht, schafft einen zutiefst menschlichen Bereich, der heil, frei von Zwang und Deformation ist. Im Spiel ist es möglich einem Menschen als Menschen zu begegnen, ohne fürchten zu müssen, ohne Bedrohung abzuwehren. Im Spiel kann man frei sein. Aus dem Zwang in das wahre Spiel einzutreten, bedeutet Befreiung, Freiheit, Überwindung der Krankheit zur schöpferischen Selbstverwirklichung. . . . Dies waren einige Überlegungen, die mich in den Jahren 1908–1910 dazu veranlaßten, mit Menschen in Lebenskonflikten und seelisch Kranken Theater zu spielen. Ich hatte meine Studien an der naturwissenschaftlichen und medizinischen Fakultät noch nicht beendet, aber schon meine philosophischen und musikwissenschaftlichen Aktivitäten begonnen, und es waren der aristotelische Begriff der **Katharsis**, Musik und Drama in der Antike und im Mittelalter – beides hat mich dann mein ganzes Leben lang beschäftigt –, die mir klar machten, daß das Theater s p i e l ein erstrangiger ‚Weg zur Heilung der Seele und des Leibes‘ sein müsse“ (ILJINE 1909 u. 1972).

3. Elemente des Therapeutischen Theaters

Im Therapeutischen Theater geht es nicht um die Reproduktion des literarischen Dramas, sondern um „die Darstellung des Lebens durch Lebende“. Nicht der Rollenträger ist wesentlich, sondern der Mensch, der sein Leben spielt. Auf das überlieferte Repertoire der Bühne konnte also nicht zurückgegriffen werden. Wie STANISLAVSKIJ, JEWREINOV, SULERSHITZKIJ und TAIROV – und sicherlich nicht unbeeinflußt von diesen – sieht ILJINE im Stegreifspiel, in der freien Improvisation ein Instrument, seine Intentionen zu verwirklichen, die den Ideen JEWREI-

NOVS von der „ursprünglichen Theatralität“ des Menschen verwandt sind, vom „Theater im Leben“, für das die Freude an der Selbstdarstellung und Selbstrealisierung, die Freude an der Verwandlung, am Ausdruck und der Entdeckung, die Entfaltung der spielerischen Kräfte und die Katharsis von Verdrängtem und Unausgelebtem kennzeichnend ist (JEWREINOV 1913).

ILJINE und JEWREINOV bezogen ihre Anregungen aus theatergeschichtlichen Studien. Mime und Pantomime der Antike und die **Commedia dell'arte** stellten die wesentlichsten Bezugspunkte dar. Die **Commedia dell'arte** verwendet die Improvisation im Rahmen von skizzenhaften Handlungen und festliegenden Personentypen: Pierrot, Colombine, Harlekin, Pierrette. Das „Therapeutische Theater“ übernahm das Prinzip des skizzierten Szenariums. Das Spiel vollzog sich innerhalb von vorgegebenen Rahmenhandlungen, die der freien Improvisation genügend Raum boten, aber gleichzeitig ein Gerüst für das Geschehen abgaben.

Ähnliche Versuche wurden im „ersten Studio“ des Moskauer Künstlertheaters durchgeführt. GORKIJ hatte während seines Italienaufenthaltes 1906 die Stegreifspiele im neapolitanischen Theater kennengelernt, die ihn zu dem Gedanken inspirierten, die Tradition der **Commedia dell'arte** zu erneuern. Hierzu müsse ein Szenarium erstellt werden, das das Thema des Spiels, die Rollen und den Ort der Handlung vorgibt. Das eigentliche Stück wird nach dem „skizzierten Schema der Charaktere“ von den Schauspielern selbst geschaffen. STANISLAVSKIJ ließ sich von dieser Idee begeistern und übertrug die Leitung des ersten Studios seinen Schülern SULERSHIZKIJ und VACHTANGOV, um GORKIJs Vorstellungen anhand seiner Szenarien zu erproben. Daß diesen Versuchen kein großer Erfolg beschieden war, mag einerseits an den weltanschaulichen Differenzen zwischen GORKIJ und SULERSHIZKIJ gelegen haben (RÜHLE 1963), zum anderen aber an dem künstlerischen Anspruch, den das erste Studio vertrat. Er wurde durch die Tatsache, daß nur Schauspieler an der Gestaltung des Stückes mitarbeiteten, akzentuiert; schließlich vielleicht noch daran, daß es an geeigneten Warm-Up-Techniken fehlte, wie sie später von MORENO entwickelt wurden. Aus den genannten Gründen sind wohl auch VACHTANGOs Versuche, das Improvisationstheater zu beleben – er übernahm nach dem Tode SULERSHIZKIJs 1916 die Leitung des ersten Studios – gescheitert, obgleich er GORKIJs Ideen nahestand. Erst in der

Revolution, wo die Grenzen zwischen Berufsschauspieler und Zuschauer, zwischen Bühnenwirklichkeit und Lebenswirklichkeit ihre scharfen Konturen verloren, konnte sich das Improvisationstheater als „Theater des Volkes“ durchsetzen. VACHTANGOV schreibt 1918 nach der Gründung seines „Volkskünstlertheaters“: „Wir müssen den aufrührerischen Geist des Volkes spielen . . . Es wäre gut, wenn jemand ein Stück schreiben würde, in dem es keine Einzelrolle gibt. In allen Akten spielt nur die Masse . . . Sie stürmt die Hindernisse, überwindet sie. Sie triumphiert. Bestattet ihre Gefallenen. Singt das Weltlied der Freiheit!“ MEYERHOLDS Masseninszenierungen, an denen Tausende von Rotarmisten, Volksmengen von öffentlichen Plätzen, ganze Dörfer mitwirkten, jeder Mitspieler nur mit einem Gerüst seiner Rolle versehen, realisierten VACHTANGOVs und GORKIJs Postulate. Aber auch dem revolutionären Improvisationstheater war keine lange Blütezeit beschieden. Es fiel der Rigidität der stalinistischen Bürokratie und Diktatur zum Opfer.

Die Improvisation als das freie kathartische Spiel des Einzelnen und der Masse, als „das Spiel wahrhaftigen Lebens“ verschwand von der Szene des revolutionären Theaters, das in der Folge zu leeren Memorialen historisch gewordener revolutionärer Ereignisse erstarrte oder sich auf das klassische Theater zurückzog.

ILJINES Versuche blieben auf einen kleinen Kreis von Patienten und Schülern begrenzt. Sie zielten auf Therapie, nicht auf spektakuläre Theatererfolge ab, sie hatten keinen künstlerischen Anspruch und waren immer auf die Lebenswirklichkeit konkreter Personen gerichtet. Dies mögen die Gründe dafür gewesen sein, daß die Improvisationstechnik im „Therapeutischen Theater“ nicht erstarb, daß sie nicht in Klischees erstarrte. Es kommt noch ein weiteres wesentliches Element hinzu: das des **Improvisationstrainings**.

Improvisation erfordert die freie, schöpferische Aktivität des Spielers, erfordert Spontaneität, Flexibilität, Ausdrucksfähigkeit, Sensibilität, Kommunikationsfähigkeit – Qualitäten also, die bei den meisten Menschen weitgehend verlorengegangen oder verkümmert sind. Für den Neurotiker ist der Verlust dieser Eigenschaften Kennzeichen seiner Krankheit, ja vielleicht das Wesen seiner Krankheit selbst. Therapeutisches Theater hat deshalb als wesentliches Ziel, den kranken Menschen erst wieder zur Fähigkeit des freien Spiels hinzuführen. MORENO sah sich vor ein ähnliches Problem gestellt. Er entwickelte zur Überwindung von Spielhemmungen, zur Auflösung von „Kreativitäts-

neurosen" seine **Warm-Up-Techniken**. ILJINE verwandte ein **Improvisationstraining**, das auf die Schulung von Flexibilität, Sensibilität, Expressivität und Kommunikation gerichtet war. Als Biologe lag für ihn nahe, Bewegungsabläufe und Reaktionen von Tieren in dieses Training zu übernehmen, z. B. das federnde Schleichen, Springen und Fallen der Katze, deren Verhalten in zahllosen Bewegungsstudien beobachtet und zu Ausdrucksübungen verwandt wurde. Das Rollen und Tollen von Hundewelpen, das Zustoßen der Greifvögel, das elastische Gleiten der Reptilien, das entspannte Hingegossensein der Raubkatzen. Weiterhin konnte auf die zahllosen Übungen zurückgegriffen werden, die der indische Yoga bot – auch STANISLAVSKIJ schöpft aus dieser Quelle, die in dieser Zeit in Rußland gerade à la mode war – und auf Methoden, die STANISLAVSKIJ in seinem „System“ entwickelt hat und die von seinen Schülern, insbesondere von TAIROV und MEYERHOLD weiterentwickelt wurden.

Im Verlauf der Jahre wurden immer neue Techniken hinzugewonnen, alte verbessert oder weggelassen, ein Vorgang, der bis jetzt noch nicht abgeschlossen ist und bei einem dynamischen Trainingssystem auch nicht abgeschlossen werden darf.

Wir selbst haben die Übungen nach Trainingszielen geordnet (z. B. Sensibilisierung, Phantasietraining usw.) und nach methodischer Kongruenz – in einer Übungssequenz darf nicht mit Techniken entgegengerichteter Wirkweise gearbeitet werden; z. B. können Übungen, die die unbewußte Atemführung anregen sollen, nicht mit Übungen der bewußten Atemkontrolle vermengt werden.

Die Techniken und Verfahren der Pantomime (DECROUX, BARRAULT, MARCEAU), des „Armen Theaters“ (GROTOWSKI), des „Living Theatre“ (BECK, MALINA), der „Creative Dramatics“ (DURLAND) haben das Repertoire spezifisch einsetzbarer Übungsverfahren wesentlich erweitert.

Neben dem Stegreifspiel, dem Rahmenstück und dem Improvisationstraining, wie sie aus den russischen Theaterexperimenten hervorgegangen sind, kommt als weiteres Element das psychoanalytische Rollenspiel Sandor FERENCZIs im Therapeutischen Theater zum Tragen.

ILJINE mußte mit Beginn der Revolution, nachdem er gerade an der Universität Kiev zum Professor aggregiert war, Rußland verlassen. Er emigrierte zunächst in die Türkei nach Konstantinopel, dann nach Budapest (1922) und Berlin (1924), um sich schließlich in Paris niederzu-

lassen (1928). In Ungarn lernte er FERENCZI und dessen „aktive Technik“ der Analyse kennen, in der des öfteren Rollenspiel verwandt wurde, wie aus dem „Fall einer kroatischen Sängerin“ (Bausteine II, 67–74) anschaulich hervorgeht. FERENCZIs Einfluß auf das Therapeutische Theater ist wesentlich, wenn auch nicht so entscheidend, daß durch ihn die ursprüngliche existentialphilosophisch-phänomenologische Grundlage des Therapeutischen Theaters, wie sie in ILJINES „Morphologie des Seins und der Erkenntnis“ zum Ausdruck kommt und bei ILJINES Freund BERDJAEV in der „Philosophie des freien Geistes“ und der „Philosophie des schöpferischen Aktes“ (acte créateur) formuliert wird, verlorengeht. Die analytische Dimension des Therapeutischen Theaters ist vornehmlich auf den projektiven Charakter der Improvisationsteile zentriert und auf die Aufarbeitung von Übertragungsphänomenen, wie sie in der Auswahl und Zuweisung von Rollen zum Ausdruck kommen. Durch verbale und spielerische Deutungsarbeit wird auf Einsicht in psychodynamische Konfliktkonstellationen abgezielt. Das Therapeutische Theater geht damit über das bloße kathartische Ausagieren hinaus, entgeht aber durch die vielfältigen Elemente des Improvisationstrainings auch einer ausschließlich psychoanalytischen Ausrichtung. Es bedient sich der tiefenpsychologischen Optik und der psychoanalytischen Technik, ohne sie zu verabsolutieren. ILJINE faßt die Bedeutung des analytischen Elementes im Therapeutischen Theater unter Rückgriff auf Texte FERENCZIs wie folgt zusammen:

» FERENCZI schreibt: „Die Katharsis macht es sich zur Aufgabe, Reminiszenzen zu wecken und erzielt durch das Erwecken von Erinnerungen die Abreaktion eingeklemmter Affekte“ (Bausteine II, 83). Diese Konzeption, die in der Entwicklung seiner Relaxationstechnik und dem Begriff der „Neokatharsis“ (1929, Bausteine III, 468) ihren Niederschlag fand und ihre praktische Konsequenz in der immer weiteren Verwendung spielerischer Elemente in der Analyse nach sich zog (Kinderanalyse mit Erwachsenen 1931, Bausteine III, 490), bestimmten mich, es nicht nur beim kathartischen Spiel im „Therapeutischen Theater“ bewenden zu lassen und lehrten mich zu sehen, daß „die Aktivität ein Hilfsmittel in der Hand des Erfahrenen ist, das die analytische Arbeit fördern kann“ (FERENCZI an ILJINE). Einen weiteren entscheidenden Impuls erfuhr ich in Berlin, wo mir das anonym erschienene „Stegreiftheater“ (MORENO 1923) in die Hände fiel. Dieses Buch sehe ich, zusammen mit den Arbeiten meines Landsmannes STANISLAVSKIJ und den genialen Ideen ARTAUDs, als den bedeutendsten Beitrag zum modernen Theater an, von seiner Bedeutung für die Gruppenpsychotherapie ganz zu schweigen. Die Spontaneität als therapeutisches Agens systematisch

einzusetzen und die Feststellung MORENOs, daß „jedes wahre zweite Mal die Befreiung vom ersten sei“, waren für mich die wesentlichsten Erkenntnisse, die ich aus dem „Stegreiftheater“ gewann.« (ILJINE 1972).

Damit sind die wesentlichen Quellen des Therapeutischen Theaters und die wichtigsten Einflüsse aufgezeigt worden, und wir können uns mit dem Aufbau des Therapeutischen Theaters befassen.

4. Aufbau des Therapeutischen Theaters

Das Therapeutische Theater weist – ganz gleich ob es nun als Einzel- oder Gruppentherapie verwandt wird – einen vorstrukturierten Ablauf auf, der mehrere Schritte vorsieht.

4.1 Konstatationsschritt (Themenfindung)

Am Anfang der Arbeit steht die Feststellung eines relevanten Themas, das zu einem Rahmenstück gestaltet werden könnte. In der Einzeltherapie geschieht dies durch das sorgfältige Erstellen einer biographischen und situativen Anamnese, d. h. daß das biographische Faktenmaterial bei der Anamneseerhebung schon im Hinblick auf spielbare Situationen konkretisiert wird. Die Exploration des sozialen Umfeldes und testdiagnostische Untersuchungen (Rorschach z. B.) liefern weiteres Material, das zu einem Rahmenstück gestaltet werden kann.

In der Gruppentherapie wird das Thema im Gruppengespräch erarbeitet. Die Gruppe kommt über Probleme ins Gespräch, die aus der Biographie einzelner Teilnehmer gegriffen wurden oder die von allgemeinem Interesse sind. Da die Aufgabenstellung, Stoff für ein lebensbezogenes Theaterstück zu sammeln, vorgegeben ist, beginnt die Gruppe zunächst Einfälle zu sammeln. Diese Einfälle haben einen ausgeprägt projektiven Charakter, sowohl was die Problematik einzelner als auch die Phantasmen der Gruppe betrifft. Paradiesspiele, Inszenierung von Naturkatastrophen, von Märchenthemem, Hochzeitsspiele, Arbeitsplatzprobleme, Familiensituationen, politische Themen, Krankenhausszenen werden zum Vorschlag gebracht. Man einigt sich auf ein Thema, das von der Mehrzahl der Gruppe als bedeutungsvoll erlebt wird und das in der Regel auch für die augenblickliche Situation der Gruppe kennzeichnend ist. Für den Gruppentherapeuten geben die Themenvorschläge und der Prozeß der Themenwahl wichtige Auf-

schlüsse über die Situation einzelner Gruppenmitglieder und die gruppendynamischen Konstellationen. Er kann in diesem Prozeß, wo angezeigt deutend, stimulierend oder, falls notwendig, auch direktiv strukturierend eingreifen. In der Regel wird er sich auf Situationsbeschreibungen im Sinne eines Feedbacks zum Gruppenprozeß oder auf „positionierende Deutungen“ beschränken. Unter diesen sind Fragestellungen oder Einwürfe zu verstehen, die eine Selbstdeutung durch die Gruppe vorbereiten (z. B.: «Vielleicht kann die Gruppe sich einmal überlegen, warum gerade in dieser Stunde das Thema „Klassentreffen“ gewählt wurde? – In der vorausgegangenen Sitzung waren zwei Gruppenmitglieder ausgeschieden und die Kotherapeutin hatte ihren Urlaub angetreten»).

4.2 Analyseschritt (Reflexion des Themas)

Ist das vorhandene Material festgestellt, so wird es von verschiedenen Seiten her beleuchtet und untersucht. In der Einzeltherapie bedeutet das die Auswertung des anamnestischen Materials durch den Therapeuten im Hinblick auf seine Verwendbarkeit für ein Rahmenstück, wobei den Brennpunkten im individuellen Konfliktfeld besondere Bedeutung zukommt.

In der Gruppentherapie wird zu dem vorhandenen Thema Material gesammelt. Dies geschieht durch freie Assoziationen zum Thema, durch eine Art Brainstorming oder durch den Einsatz anderer Medien, z. B. zeichnet jeder Teilnehmer ein Bild zum Thema. Das so gewonnene Material wird von Protokollanten, die zuvor von der Gruppe bestimmt wurden, aufgezeichnet, damit keine Einfälle und Impulse verlorengehen, und hinterher von der Gruppe reflektiert.

4.3 Transpositionsschritt (Rahmenstück)

Ist das Material gesammelt, gesichtet und reflektiert worden, so stellt sich die Aufgabe der Strukturierung und Umsetzung in ein **Rahmenstück**. Das Rahmenstück hat die Aufgabe, das Thema zu gestalten, indem Rollen und Szenen festgelegt werden, ohne daß sie inhaltlich detailliert fixiert werden. In der Einzeltherapie kommt diese Aufgabe dem Therapeuten zu, der sie gegebenenfalls mit dem Klienten gemeinsam vornimmt, so daß das Rahmenstück das Produkt einer schöpferischen Interaktion ist. In der Gruppenpsychotherapie nehmen alle Mitglieder

an diesem Prozeß teil. Bei der Erstellung des Rahmenstückes greift die Gruppe auf ihr eigenes Potential zurück. Die Auswahl und Verteilung der Rollen erfolgt im Hinblick auf die Fähigkeiten, Möglichkeiten und Erfordernisse der einzelnen Gruppenmitglieder. Dieser Vorgang verlangt ein hohes Maß an Selbst- und Fremdeinschätzung. In den Prozeß der Vorbereitung der Inszenierung, d. h. der Erstellung des Rahmenstückes greifen die Therapeuten – es kann mit einem Therapeuten aber auch mit einer Gruppe bis zu vier oder fünf Therapeuten gearbeitet werden, die dann auch als Mitspieler fungieren können – zuweilen stimulierend ein, wenn es gilt, in einer Situation zu helfen, in der die Gruppe nicht weiterkommt oder die von der Gruppe nicht realistisch eingeschätzt wird (z. B. „Ich bitte die Gruppe, ihren Entwurf noch einmal im Hinblick auf die zur Verfügung stehende Zeit und auf die vorhandenen Mittel zu überprüfen“). Eine Außensteuerung im Sinne einer Veränderung und Gestaltung des Themas und des Rahmenstückes erfolgt nicht.

In das Rahmenstück geht nicht nur das bei der Themenfindung im Konstatationsschritt gewonnene projektive Material ein, kommen nicht nur die Einfälle und Einsichten zum Tragen, die die Reflexion des Themas im Analyseschritt erbracht hat, sondern auch die neuen Materialien aus der Erarbeitung des Rahmenstückes. Das Rahmenstück wird, ist es einmal erstellt, als Partitur vervielfältigt, die aus nichts weiter als aus ein bis drei Schreibmaschinenseiten übersichtlich gegliederter Verlaufsanweisungen mit stichwortartigen Angaben zu Rollen, Ort und Handlung besteht. Jeder Mitspieler erhält die Partitur bzw. das Szenarium. Ein Szenarium als Beispiel:

S Z E N A R I U M

Rahmenstück Nr.: 3

Erstellt in Sitzung: 7. 10. / 14. 10. / 18. 10. 1969

Leiter: Dr. Petzold

Teilnehmer: Bernhard, Paul, Yvonne, Claude, Didier, Serge, Johanna, Ina, Sonja, Anique, Wanja, Alexis, Vladimir, Marie

Thema: *Wozu das alles?*

Zum Inhalt: Sonja ist beruflich stark belastet. Außerdem hat sie Schwierigkeiten, Kontakte zu finden. Sie lebt isoliert. Die Beziehungen zu ihren Eltern waren nie gut und sind,

nachdem sie nach Paris gezogen ist, ganz abgebrochen. Sonja ist oft depressiv. In der Gruppensitzung vom 7. 10. stellte sie sich und uns die Frage: „Wozu das alles?“. Wir wußten sofort, das ist unsere Frage, das ist unser Thema. Wir wollen von unserem Leben ausgehen, sehen, wie sinnvoll oder unsinnig es ist. Ob es wohl etwas gibt, um das sich das alles lohnt?

Szene 1: Ein Großkaufhaus vor Ladenschluß. Jeder will noch etwas kaufen. Eine quirlende, nervöse, hastige, erschöpfte Menge.

Rollen: *Sonja* und *Johanna* sind Verkäuferinnen. Sie haben acht Stunden gestanden. Um sie brodeln Kunden in nassen Mänteln. Jeder will etwas, jeder war zuerst da.

Ina ist eine alte Frau mit zwei schweren Taschen. Sie wird hin und her geschoben, kann sich nicht durch den Strom drängen.

Claude ist Abteilungsleiter. Er treibt die Verkäuferinnen an, umwirbt die Kunden, lächelt zuvorkommend mit Schweiß auf der Stirn und mit einem nicht abreißenden „merde“ im Herzen.

Vladimir ist ein betrunkenener Rentner, vor dem selbst die dichte Menge noch zurückweicht und dem alles, das Kaufhaus, die Menschen und das Leben schießegal ist.

Alle anderen sind Käufer, die nach Feierabend und vor Ladenschluß noch tausend Dinge besorgen müssen.

Ton: Kaufhausgeräusche.

Szene 2: Ein Lokal im 6^o. Leute stehen und sitzen herum und starren vor sich hin, unterhalten sich lustlos oder engagiert, ein Pärchen knutscht sich weltvergessen.

Rollen: *Sonja* sitzt vor einem kalten Rest Kaffee und einem vollen Aschenbecher – schon seit einer Stunde. Sie will weggehen, kann sich aber nicht aufraffen. Hier sind wenigstens Menschen.

Bernhard ist der Kellner. Viel los ist heute nicht.

Vladimir ist ein abgerissener Rosenverkäufer – aber wer will schon hier angewelkte Rosen für zwei Francs das Stück?

Paul und *Yvonne* knutschen sich.

Claude, Didier und *Alexis* streiten sich über Politik.

Wanja und *Johanna* tanzen alleine auf der Minitanzfläche.

Alle anderen sitzen oder stehen alleine oder in Gruppen herum und reden und tun, was ihnen gerade in den Sinn kommt.

Ton: Geräusche des Lokals als Background.

Szene 3: Jardin du Luxembourg. Sonntagnachmittag. Staubige Kieswege. Mütter mit Kindern. Kinderkreischen. Menschen auf den Wegen und Bänken. Es ist warm. Tauben, Hunde, Blumen, Bäume, Wasser.

Rollen: *Sonja* sitzt auf einer Bank, läßt sich die Sonne ins Gesicht scheinen und die Geräusche um sich her auf sich wirken.

Yvonne und *Paul* laufen Hand in Hand über die Wiese.

Vladimir hat sich seine Schuhe ausgezogen, eine halbleere Flasche an seiner Seite und träumt vor sich hin.

Ina schreit hinter ihren Enkeln her.

Marie, Didier und *Claude* lassen Schiffe fahren und kümmern sich nicht um Inas Schreie.

Serge spricht *Sonja* an und blitzt ab.

Alexis liegt als Hund auf dem Rasen und schnappt ab und zu nach einer Fliege.

Alle anderen sind Spaziergänger.

Ton: Geräusche aus dem Jardin du Luxembourg als Background.

Abschluß: Die Szene endet, indem der Leiter zu jedem hingeht und ihm die Frage „Wozu das alles?“ stellt. Mit dieser Frage

friert jeder Spieler in seiner Handlung, Rede, Geste, Gesichtsausdruck ein und versucht, in dieser Erstarrung so deutlich wie möglich mit seinem Gefühl in Kontakt zu kommen.

Ton: Völlige Stille. Die Frage steht jedesmal klar und scharf im Raum.

Anmerkung: In der Reflexion des Spiels entschließen sich die Teilnehmer der Gruppe aus Szene 1 ein Segment herauszugreifen und zu einem Rahmenstück zu gestalten. Serge hatte Vladimir so heftig gestoßen, daß er auf den Boden fiel. Warum war er so aggressiv?

Aus Szene 3 soll als Rahmenstück herausgegriffen werden, daß Sonja Serge tatsächlich abblitzen läßt, obgleich er gar nicht aufdringlich war und Sonja doch gerne Kontakt hätte. Warum handelt man gegen seine Wünsche?

4.4 Realisationsschritt (Spiel des Rahmenstückes)

In den Realisationsschritt fällt die Vorbereitung des eigentlichen Spiels selbst. Das Therapeutische Theater benötigt keine Bühne, Masken und Kostüme. Alle Requisiten können vorgestellt oder durch Stühle ersetzt werden. Ist eine Bühne vorhanden, dann können allerdings alle Medien der Bühne eingesetzt werden, ja wir meinen, daß die Arbeit auf der Bühne optimal ist, da sie auch das kreative Gestalten mit den Medien, mit Maske, Kostüm, Licht und Bühnenbild erlaubt. Auch MORENO hat an der psychodramatischen Bühne festgehalten, wenn auch das Psychodrama gleichfalls ohne Requisiten und Bühne auskommt.

Wird ohne Bühne gearbeitet, so ist es unbedingt erforderlich, die Szenen über die Vorstellung so klar wie möglich vorzubereiten. Mit geschlossenen Augen werden Ort und Gegenstände der Handlung imaginiert. Das Gewicht der imaginären Tasche in der Hand muß gespürt werden, die Suppe im Restaurant gerochen und geschmeckt werden, man muß den weichen Teppichboden unter den Füßen wirklich wahrnehmen, wenn die Handlung lebenswirkliche Plastizität gewinnen soll. Ein derartiges Warm Up wird im Psychodrama durch die detaillierte Schilderung der Szene, im Therapeutischen Theater durch Übungen des Improvisationstrainings etwa durch gelenkte Tagträume (*rêve éveillé*, DESOILLE 1945; *katathyme Szenen*, PETZOLD 1971) bewirkt.

Der ganze Körper und alle Sinne müssen an der Szene beteiligt sein, in der Szene leben, damit diese die Qualität der Lebenswirklichkeit gewinnt. STANISLAVSKIJ schreibt zu dieser Aufgabe:

„Zur Zeit des Naturalismus glaubte ich, daß der Regisseur den Alltag des Lebens in Rolle und Stück deshalb studieren und erfühlen müsse, um ihn dem Zuschauer so plastisch vor Augen führen zu können, daß dieser veranlaßt wird, in dem auf der Bühne dargestellten Milieu ganz selbstverständlich mitzuleben. Erst später erkannte ich die wahre Bedeutung der echten Milieutreu. Die Milieutreu endet dort, wo das Unterbewußte anfängt. Ohne Milieutreu, die mitunter bis zum Naturalismus gehen kann, gibt es kein Eindringen in die Sphäre des Unbewußten. Wenn der Körper nicht zu leben anfängt, kann die Seele auch nicht glauben“ (1938).

Ist die Szene konstelliert, so treten die Teilnehmer ins Spiel. Dabei beginnen sie innerhalb ihrer Rollengerüste frei zu improvisieren und lassen sich innerhalb der jeweils vorgegebenen Szene von ihrer Improvisation vorantragen. Sie leben „ganz in der Gegenwart und springen von einer Gegenwart in die andere“, wie es BARRAULT (1962) für das Spiel des Schauspielers ausgedrückt hat.

Ist eine Szene durchgespielt, so wird sie unmittelbar anschließend in der Gruppe, die sich wieder in einen Kreis setzt, besprochen, ehe eine weitere Szene gespielt wird.

4.5 Reflexionsschritt

Diese unmittelbare Reflexion des Geschehens hat zum Ziel, das emotionale Erleben in seiner ganzen Dichte zu erfassen. Jeder Spieler gibt wieder, wie er sich in seiner Rolle gefühlt hat. Jeder Mitspieler teilt dem anderen mit, wie er ihn in der Szene und in seiner Rolle erlebt hat. Die Ebene des Gefühls und des Verhaltens werden in ihrer unlösbaren Verbundenheit erlebt und gesehen und oftmals spontan mit Erinnerungen aus der persönlichen Biographie in Zusammenhang gebracht, die während des Spiels oder in der nachträglichen Reflexion auftauchen. In das Gruppengespräch der Reflexionsphase kann der Therapeut verbal deutend eingreifen oder durch Vorschlag einer Szene eine Deutung geben. Bei der Durcharbeitung des Spiels kann immer wieder in die Handlung zurückgegangen werden, um Details herauszuarbeiten oder bestimmte Ideen weiterzuverfolgen. Ist eine Szene aufgearbeitet, so geht man zur nächsten über, bis das Szenarium durchgespielt ist. Die

abschließende Reflexion sichtet nochmals das gesamte Material. Zu einzelnen Segmenten werden neue Einfälle gebracht. Neue Themen ergeben sich. **Der Reflexionsschritt** wird damit gleichbedeutend dem **Analyseschritt**. Das neue Thema und das gesammelte Material wird wiederum strukturiert und im erneuten **Transpositionsschritt** zum Rahmentstück gestaltet, das wiederum zum Spiel führt.

So bringt das Therapeutische Theater beständig neues Spiel hervor. Ein Stück ergibt sich aus dem anderen. Es herrscht fortwährendes Theater, **théâtre permanent**, das sich ohne Bruch dem Theater des Lebens einfügt.

5. Verlauf des Therapeutischen Theaters

Therapeutisches Theater wird in fortlaufenden Kursen von 10 bis 15 Personen – es kann aber auch mit mehreren Therapeuten in Gruppen bis zu 30 Personen gearbeitet werden – über einen Zeitraum von mindestens 30 Sitzungen durchgeführt, wobei die Gruppen zweimal wöchentlich zusammenkommen, einmal zur psychologischen Gruppenarbeit mit dem Therapeutischen Theater, zum anderenmal für das psychophysische Improvisationstraining. Es haben sich aber auch mehrtägige Blockseminare bewährt. Die Dauer der einzelnen Schritte ist unterschiedlich. Konstatations- und Analyseschritt nehmen anfangs drei bis fünf Sitzungen in Anspruch, der Transpositionsschritt ein bis zwei Sitzungen; die Realisation zwei bis vier Sitzungen, da zwischen die Szenen immer wieder Reflexionsschritte treten. Ist die Gruppe eingespield, können die ersten drei Schritte in einer, gegebenenfalls in zwei Sitzungen vollzogen werden, so daß man schnell ins Spiel kommt. Die Sitzungen der ersten vier Schritte dauern in der Regel zwei Stunden. Die Spielsitzungen mit den Reflexionsschritten drei, vier, ja fünf Stunden. Auch das Therapeutische Theater läßt sich in seinem Verlauf wie Psychodrama, Gestalttherapie und Kreative Therapie als „**tetradisches System**“ sehen, so wie wir es entwickelt und beschrieben haben. Die ersten drei Schritte haben diagnostischen Charakter. Der vierte Schritt vermittelt emotionale Erfahrung und Katharsis im Spiel. Der fünfte Schritt dient der Reflexion des Geschehens mit dem Ziel der rationalen Einsicht. Das erneute Spiel kann dann auf Verhaltensalternativen und ihre Erprobung ausgerichtet sein.

Die klare Strukturierung, die das Therapeutische Theater durch die Folge seine Schritte und gegebenenfalls durch das „tetradische System“

erhält, erweist sich nicht als Hindernis für die Entwicklung und den Verlauf kreativer Prozesse, sondern bereitet die optimale Entfaltung kreativer Potentiale vor, indem sie körperlichen Ausdruck, emotionale Empfindung und rationale Fähigkeiten, die so oft nebeneinander herlaufen aber selten zusammenwirken, miteinander verbindet. Ziel des Therapeutischen Theaters aber ist es, den Menschen zu seiner ursprünglichen Ganzheit hinzuführen. Es handelt sich dabei um einen Prozeß, der in ganz ähnlicher Weise von vielen Großen des Theaters, von STANISLAVSKIJ, MEYERHOLD, APPIA, BARRAULT, DECROUX beschrieben worden ist. Ein Text von GROTOWSKI (1967) mag als Beispiel stehen:

„Um den Prozeß der Selbstoffenbarung in Gang zu bringen, muß auf das Unterbewußtsein zurückgegriffen werden [vgl. Konstatationsschritt], doch müssen die treibenden Impulse gesteuert werden, damit die erforderlichen Reaktionen eintreten [vgl. Analyseschritt]. Dieser Prozeß muß artikuliert, kontrolliert und in Zeichen umgewandelt werden [vgl. Transpositionsschritt]. Konkret heißt das, eine Partitur muß komponiert werden, deren Noten winzige Kontaktfelder sind, Reaktionen auf Reize der Außenwelt; wir nennen das: ‚geben und nehmen‘.

Aus dem schöpferischen Prozeß müssen die Widerstände und Hindernisse eliminiert werden, die durch den eigenen Organismus sowohl im physischen als auch im psychischen Bereich verursacht werden (die beiden Bereiche bilden ein Ganzes).“

Diesem letzten Postulat GROTOWSKIs wird im Therapeutischen Theater durch das Improvisationstraining Rechnung getragen (vgl. 7).

6. Formen des Therapeutischen Theaters

Das Therapeutische Theater wird als Einzel- und Gruppentherapie eingesetzt. Beide Formen werden vom Improvisationstraining begleitet, das auch für pädagogisch bestimmte Gruppen, die mit dem „Didaktischen Theater“ arbeiten, von Wichtigkeit ist.

6.1 Das Therapeutische Theater als Einzeltherapie

Das Therapeutische Theater ist als Einzeltherapie bei Klienten indiziert, die für eine Gruppenpsychotherapie nicht oder noch nicht geeignet sind. Der Psychoterapeut, der sich in ein Gruppengefüge nicht einfinden

kann, schwer gehemmte Patienten, akut Suizidgefährdete und Patienten mit massiv sexuell deviantem Verhalten sind einzeltherapeutisch anzugehen. Im Therapeutischen Theater geschieht dies durch die Arbeit mit einer Gruppe von therapeutisch geschultem Personal (Schwestern, Pfleger), die im Spiel des Patienten die notwendigen Rollen einnehmen. Aufgrund der Anamnese und anderen diagnostischen Materials vom Therapeuten geschrieben, gibt das Rahmenstück für den Patienten einen vorgezeichneten Kontext, innerhalb dessen er frei improvisieren und das Thema gestalten und entwickeln kann. Das Rahmenstück ist in der Regel konfliktzentriert geschrieben und bereitet auf diese Weise die Bearbeitung des Konfliktes vor. Das Szenarium wird inhaltlich Kernkonflikte, die sich aus der Anamnese herauskristallisiert haben, nicht unmittelbar ansprechen, sondern Situationen konstellieren, die den Übergang zur konfliktbesetzten Situation in den Improvisationen ermöglichen.

Der **Analyseschritt** wird beim einzeltherapeutischen Vorgehen dadurch geleistet, daß dem Patienten in mehreren vorbereitenden Gesprächen das Rohkonzept des Szenariums erläutert wird, ihm die Thematik und die Rollen vorgestellt werden. „Die Reaktionen des Patienten auf die einzelnen Rollen und das mit ihnen gebotene Material sind sorgfältig zu beobachten, da sie neue Hinweise für die Situation des Kranken abgeben, nach denen unter Umständen auch das Stück modifiziert werden muß. Die Besprechung des Rahmenstückes mit dem Patienten gewinnt damit schon einen projektiven Charakter, der für das Therapeutische Theater überhaupt kennzeichnend ist“ (ILJINE 1972).

Der **Transpositionsschritt**, d. h. die endgültige Gestaltung des Szenariums wird vom Therapeuten nach den Einführungsgesprächen vorgenommen. Dabei ist die Ausführlichkeit des Szenariums, d. h. das literarisch vorgegebene Material, von der Situation des Patienten abhängig. Der Ausdrucksgehemmte, der noch nicht lange am Improvisationstraining teilgenommen hat, benötigt einen detaillierteren Text als Stütze, anhand dessen er sich freispielt. Die mitspielenden Therapeuten stellen sich auf das Verhalten des Patienten ein. Durch Techniken wie Rollentausch und Doppelgänger, die wie im Psychodrama verwendet werden, kann man Hilfestellung geben.

Während des Spiels können für die Improvisationsteile und das in diesen zum Ausdruck kommende Material von den Therapeuten verbal oder durch szenische Einblendungen Deutungen gegeben werden, die

als **immediate Interpretationen** bezeichnet werden. Es können aber zur Deutung eigens Szenarien geschrieben werden, die dazu bestimmt sind, einen größeren Kontext zu erhellen. Sie werden als **postponierte Interpretationen** bezeichnet.

Der **Reflexionsschritt** wird vom Patienten gemeinsam mit den Therapeuten vorgenommen. Bei Fortschreiten der Therapie können dann weitere Rahmenstücke mit dem Patienten zusammen geschrieben werden, wobei der Zeitpunkt kommt, wo der Patient seine eigenen Szenarien schreibt. Diese können mit den Träumen in der psychoanalytischen Therapie verglichen werden. Der Patient beginnt mit dem Schreiben seiner Szenarien nicht nur eigenständig schöpferisch zu arbeiten, **er beginnt, das Skript seines Lebens selbst zu schreiben**, sein Leben in die Hand zu nehmen.

6.2 Das Therapeutische Theater als Gruppenpsychotherapie

Wird das Therapeutische Theater als Gruppenpsychotherapie eingesetzt – und hier liegt wohl sein wesentlichster Verwendungsbereich, da das einzeltherapeutische Verfahren relativ aufwendig ist – so kommt der Gruppe als Gesamtheit die Erarbeitung und der Vollzug der einzelnen Schritte zu. Die Arbeit am Thema und am Stück ist ein Geschehen, in dem intensive Gruppenprozesse ablaufen, die zu einem Teil in den Szenarien ihren Ausdruck finden oder in den Reflexionssitzungen zum Tragen kommen. Die Warm-Up-Phase der Themenfindung kann abgekürzt werden, wenn zunächst vom Therapeuten Themen vorgegeben werden, die unter Bezugnahme auf die Anamnesen der Teilnehmer für einen Großteil der Gruppe relevant sind. Die themenzentrierte Arbeit läßt die Gruppe sich in die Verfahrensweise des Therapeutischen Theaters besser einfinden, so daß später die eigenständige Themenfindung leichter fällt.

Bei Gruppen mit schwer gehemmten Patienten kann es sogar angezeigt sein, ein komplettes Szenarium vorzugeben und erst nach und nach die Gruppe zur eigenständigen Erarbeitung von Rahmenstücken zu führen. Es erweist sich im Therapeutischen Theater als vorteilhaft, wenn auch als nicht unbedingt notwendig, mit homogenen Gruppen zu arbeiten. Bei ähnlich gelagerten Konfliktkonstellationen haben die Rahmenstücke eine größere therapeutische Relevanz für die Gesamtgruppe.

Das Therapeutische Theater als Gruppenpsychotherapie ist eine auf strukturelle Veränderung der Persönlichkeit abzielende tiefenpsycholo-

gisch orientierte Therapie. Es ist darüberhinaus auf die Veränderung von Verhaltensweisen gerichtet und stellt ein Feld zur Stimulierung von Kreativität und Flexibilität, von Expressivität und Körperbewußtsein bereit. Es inkorporiert damit Ansätze sowohl der **Psychoanalyse** als auch der **Lerntheorie** und Gedankengut, das der **humanistischen Psychologie** nahesteht. Stimulierung kreativer Prozesse und Entwicklung kreativer Alternativen zu Lebenssituationen, persönlichen Problemen, Gruppenkonflikten und Sachfragen kennzeichnen das **Therapeutische Theater** und das aus ihm hervorgegangene **Didaktische Theater**.

6.3 Das Didaktische „Théâtre Permanent“

Das Didaktische Theater als Form der psychologischen Gruppenarbeit ist weitgehend mit dem Therapeutischen Theater in seiner gruppenpsychotherapeutischen Form identisch. Es wurde von ILJINE und ZENKOVSKIJ vor der Revolution in Kiev mit Studenten praktiziert, in den zwanziger Jahren von ZENKOVSKIJ am Pädagogischen Institut in Prag und später in Paris (1935 a, b).

Vieles, was für das Therapeutische Theater gesagt wurde kann für seine pädagogisch-didaktische Variante gelten und umgekehrt.

Das Didaktische Theater verläuft nach den schon beschriebenen fünf Schritten.

Der kreative Prozeß der Gruppe beginnt mit der Themenwahl und mit der Erstellung eines Rahmenstückes. Er erweist sich als in der Gruppe kooperativ vollzogener Prozeß der Disziplinierung und Integration der kreativen Einzelimpulse des Individuums. Das Sammeln, Ordnen, Durchreflektieren und Umsetzen in und mit der Gruppe schafft eine Lernsituation, in der die Kommunikationswege transparent werden und die Fähigkeit zur Teamarbeit am Thema eine intensive Schulung erfährt.

Der erste Schritt der Themenwahl mündet ein in die literarische Präzisierung des Rahmenstückes, das den Ablauf der Szenen, die in diesen vorkommenden Rollen und Konstellationen vorzeichnet. In den jeweiligen Rollen wird wiederum der freien Improvisation der einzelnen Spieler Raum gegeben. Neben die aus gemeinsamer Arbeit erwachsene disziplinierte Kreativität der Gruppe tritt wiederum die spontane, aus dem Augenblick geborene Kreativität des Individuums. Die freien Beiträge werden protokolliert und in der Feedback-Bearbeitung von der

Gruppe in das Konzept des Rahmenstückes eingearbeitet, das so eine beständige Wandlung erfährt, was mit einer Präzisierung des behandelten Themas einhergeht. Indem in Randszenen aufgetauchten Problemen nachgegangen wird, erlebt das Rahmenstück eine Erweiterung nach verschiedenen Richtungen.

Jede Szene vermag neue Szenen hervorzubringen. Das didaktische Theater wird zum „théâtre permanent“.

Ist ein Themenkreis soweit behandelt worden, daß die Gruppe mit dem Ergebnis zufrieden ist oder sich lieber einem anderen Problem zuwenden will, das etwa im Verlaufe der Spiele aufgetaucht ist, werden „**Bilanzspiele**“ erarbeitet, die zum Ziel haben, Vorgänge zusammenzufassen und Ergebnisse darzustellen. Das Bilanzspiel wird literarisch genau gefaßt und stellt eine Arbeit der Gruppe für die Gruppe dar, die in den Rollen die Persönlichkeiten der einzelnen Teilnehmer adäquat einsetzt. Es gibt den momentanen Erkenntnisstand der Gruppe wieder und kann später bei einem Wiederaufgreifen des Themas als Ausgangspunkt genommen werden. Das Bilanzspiel bietet in besonderem Maße die Möglichkeit, Rahmenstücke zu Theater und gestalteter Literatur werden zu lassen, indem sich die Gruppe gemeinsam bemüht, dem Spiel eine gestaltete Sprache und Form zu verleihen.

Dieser Vorgang kann auch, nachdem einige Zeit mit sachbezogenen und deskriptiven Rahmenstücken gearbeitet wurde, den Stil des didaktischen Theaters in der Gruppenarbeit mehr und mehr beeinflussen. Aus dem Realitätskontext, der für das Rahmenstück die Grundlage bildet, wird die Wirklichkeit in Symbole, Bilder und literarisch gefaßte Vorgänge übersetzt. Sie nimmt die Form eines Theaterstückes an, wobei sich Charakter und Ausprägung der Form der Gruppe als Aufgabe stellen. Die freie Improvisation nimmt auch hier erfahrungsgemäß einen wesentlichen Platz ein. Diese den künstlerischen Bereich erschließende Form des didaktischen Theaters stellt eine besondere Möglichkeit des Theaters schlechtlin dar: die Zuschauer in Teilnehmer zu verwandeln, indem mit ihnen gemeinsam ein Thema erarbeitet und zu einem Rahmenstück gefaßt wird. Das Spiel und die Auswertung des Spiels läßt zu weiterem Spiel finden: **théâtre permanent** (PETZOLD/SCHMIDT 1972). In der Arbeit mit Erwachsenen stellt das didaktische Theater ein Instrument zur Verfügung, das nicht allein als eigenwertige Methode in der gruppenpsychologischen Selbsterfahrung eingesetzt werden kann, sondern das in besonderer Weise dazu

geeignet ist, in einem Prozeß lebendigen Lernens Themen in politischen, sozialen, psychologischen Arbeitsgemeinschaften, aber auch in historischen, literarischen, philosophischen oder fremdsprachigen Stoff vermittelnden Kursen zu erarbeiten und zu verdeutlichen. Dadurch, daß mit den vorhandenen Materialien des Unterrichtsstoffes eigenschöpferisch gearbeitet wird, kommt es zu dem so bedeutsamen Übergang von der Repetition zur Assimilation und Applikation des Wissens. Die gemeinschaftliche Arbeit am Stoff als Arbeit einer Gruppe, die lernt, daß die Verschiedenheit der Perspektiven und nicht die Dominanz einer Ansicht von Bedeutung ist, läßt das didaktische Theater zu einer Methode werden, in der themenzentriertes, personenzentriertes und gruppencentriertes Vorgehen unlösbar miteinander verbunden sind. Die Koordinierung der spontanen individuellen Kreativität mit der disziplinierten Kreativität der Gruppe vermag historischen, politischen, sozialen Wirklichkeiten, vermag Sachbeständen und menschlichen Problemen immer neue Seiten abzugewinnen und im sich immer wieder wandelnden Spiel, im **théâtre permanent**, zu der Erkenntnis zu führen, daß der komplexe Charakter der Wirklichkeit einen permanenten Bildungsprozeß erfordert. Für das Didaktische und das Therapeutische Theater kann man sagen, daß der Prozeß der Wirklichkeitsbewältigung das **théâtre permanent**, das „freie schöpferische Spiel des Lebens“ fordert, wie es VACHTANGOV einmal ausgedrückt hat.

7. Improvisationstraining

„Die Commedia dell'arte ist das Spiel des vollkommenen Schauspielers; sie ist aber auch die Theaterart, die den Schauspieler auf den Höhepunkt seiner ‚eigenen Persönlichkeit‘ führt; sie ist der Beweis dafür, daß die Freiheit hinter und nicht vor dem Wissen zu suchen ist. Ein Unwissender kann nicht lange wirksam improvisieren. Nur ein Wissender kann ein neues Wort erfinden.“ Jean-Louis BARRAULT (1962).

Die Fähigkeit zur Improvisation ist weitgehend verkümmert; die Instrumente der Improvisation: Mimik, Gestik, Bewegung, Stimme, kurz unser Körper, stehen uns nicht mehr zur freien Verfügung. Sich den Körper verfügbar machen, ist eines der ersten Ziele des Improvisationstrainings; denn nur über unseren Körper finden wir Zugang zu unseren Emotionen und nur über den Körper können wir unsere Emotionen ausdrücken. ARTAUD (1971) schreibt in diesem Zusammenhang:

„Jedenfalls ist es eine Tatsache, daß das Theater der einzige Ort ist, wo der Geist mittels der Organe erreicht werden könnte, und für Menschen mit so abgestumpftem Fassungsvermögen wie wir kann das Fassungsvermögen nur auf dem Weg der Organe geweckt werden . . . Jede Emotion hat organische Grundlagen. Indem der Schauspieler seine Emotionen in seinem Körper kultiviert, läßt er dessen galvanische Dichte wieder auf.“

Das Improvisationstraining umfaßt mehrere hundert Übungen für die verschiedensten Bereiche: Sensibilität, Expressivität, Wahrnehmungsfähigkeit, Vorstellungskraft, Flexibilität, Entspannung, Kommunikation, Atmung und Stimme, Körperbeherrschung und Körperbewußtsein, Rhythmus usw. Die einzelnen Bereiche sind miteinander verbunden, überschneiden sich und sind in sich wiederum vielfach gegliedert, z. B. Sensibilisierung in Übungen für den Tastsinn, für das Riechen und Schmecken, für das Sehen, Übungen für das Raumgefühl, für das Hören usw.

Wir können an dieser Stelle nur versuchen, eine Vorstellung von den Aufgaben, Möglichkeiten und Verfahren des Improvisationstrainings zu geben, wie wir es, auf einem Grundstock von Übungen ILJINES aufbauend, in den vergangenen Jahren systematisch entwickelt haben. Eine umfassende Darstellung muß einem eigenen Buch vorbehalten bleiben.

Da der Körper die Grundlage unseres Lebens und deshalb jeder Lebensäußerung ist, da „unser lebendiger Körper der Ausdruck des Raumes während der Zeit und der Zeit im Raum ist“ (Adolphe APPIA 1923), beginnen wir mit der Schulung der Körperbeherrschung und Förderung des Körpergefühls.

7.1 Körperbeherrschung und Körpergefühl

Die Körperarbeit des Improvisationstrainings tangiert die Bereiche der Sensibilisierung, Entspannung, Stimm- und Atemschulung, so daß eine große Zahl von Übungen zu verschiedenen Zwecken eingesetzt werden kann. Wir beginnen das Körpertraining mit dem Erfahren des Körpers. Die Übungen werden am besten in einem dünnen, sich dem Körper anschmiegenden Tricot durchgeführt. Zunächst lassen wir die Gruppe im Raum gehen und schalten nach einiger Zeit eine leichte, swingende Musik ein. Wir sehen, wie unsere Klienten sich bewegen. Gang

und Bewegung liefern uns wichtiges Material über die psychische und physische Situation der Gruppenmitglieder. Fast alle Übungen, die in der Einzel- oder in der Gruppenarbeit durchgeführt werden, haben deshalb nicht nur einen Trainingseffekt; sie geben uns Aufschluß über die Ausgangssituation und in der Folge über die Entwicklung des Klienten in der Therapie.

Nach der ersten Lockerung durch das Gehen im Raum und das beschwingte Schreiten nach Musik wird systematisch mit der Entdeckung des Körpers begonnen. Die Teilnehmer liegen auf dem Boden. Sie werden aufgefordert, ihre Aufmerksamkeit auf ihren rechten Fuß zu lenken, sich ihn mit geschlossenen Augen vorzustellen, die einzelnen Zehen zu bewegen, die Muskeln des Fußes anzuspannen. In der Folge werden das Fußgelenk vorgestellt und bewegt, die Unterschenkelmuskulatur gespannt, die Bewegungsmöglichkeiten des Kniegelenks erprobt, die Oberschenkelmuskulatur gespannt. Jedes Gelenk des Körpers und jede größere Gruppe der Skelettmuskulatur wird auf diese Weise bewußt gemacht. Das Gefühl für den Körper wird geweckt. Nach der Übung mit geschlossenen Augen werden Muskeln und Gelenke vor einem Spiegel betrachtet und bewegt, um im Anschluß daran betastet zu werden. Ziel ist das Vertrautwerden mit dem Körper. Das systematische Durchgehen der Körpermuskulatur mit Anspannung der einzelnen Muskelgruppen von 3–4 Sekunden und nachfolgender Entspannung wird an den Beginn jeder Trainingsstunde gestellt. Es bietet eine Sensibilisierung für den Körper, ein isometrisches Krafttraining und ein tiefes Entspannungstraining im Sinne von JACOBSONs „progressiver Relaxation“ (1938).

In fortschreitenden Übungsstunden werden für die einzelnen Körperteile und Gliedmaßen Bewegungs- und Ausdrucksübungen eingeführt: für die Hände, den Nacken, das Gesicht, den Rücken. Sie haben das Ziel, die körperlichen Reaktionen verfügbar zu machen. Die meisten Körperübungen werden dabei mit Vorstellungsübungen verbunden: Gebeugtes Gehen – man trägt eine Last auf dem Rücken; Beweglichkeit der Finger – man spielt auf einem imaginären Klavier; man springt und fällt wie eine Katze, wiegt sich wie ein Baum im Wind, federt wie ein Ball auf und ab, fliegt wie ein Panther im Sprung durch die Luft. Die Verbindung von Vorstellung, Gefühl und Bewegung stellt für jede Improvisation die Voraussetzung dar. Das Körpertraining muß die Kongruenz von Vorstellung, Gefühl und Bewegung anstreben, alle Regun-

gen und Funktionen müssen zusammengeführt werden, um die Zerissenheit von Denken, Fühlen und Handeln zu überwinden.

Bewegungsübungen machen einen wesentlichen Teil der Körperschulung aus. Gordon CRAIG (1915) betont die Bedeutung von „Studien der Bewegung in der Natur, Bewegung von Bäumen, Wind, Wasser, Vogelflug, Fischzug, Schlangengleiten, Ursprung der Bewegung in primären Formen. Die Bewegungen eines Menschen, eines Pferdes, eines Baumes haben vieles gemeinsam. Alles Kreatürliche ist geeint in der Bewegung.“

ILJINE hat zahlreiche Bewegungsübungen aus der Natur entnommen: das Kriechen eines Salamanders, ein Stein, der den Hang hinunter rollt, ein Herbstblatt im Wind, ein nasses Herbstblatt am Boden. Bei vielen dieser Übungen kann die Vorstellungskraft durch heterosuggestives Beisprechen und Ausmalen angeregt werden, denn „jede unserer Bewegungen auf der Bühne, jedes Wort muß das Resultat des wahren Lebens der Einbildungskraft sein“ (STANISLAVSKIJ 1938).

Das Training der Bewegung hat eine zweifache Richtung: einmal sollen im Sinne von STANISLAVSKIJs Konzept der „physischen Handlung“ durch Bewegungen, Gesten und Mimik Gefühle hervorgerufen werden – („Die richtige Ausführung der physischen Handlung wird ihnen den wahren psychologischen Zustand schaffen können. Sie verwandelt die physische Handlung in die psychologische. Wie ich schon sagte, jeder physischen Handlung kann man die psychologische Begründung geben“ 1938) – zum anderen soll die Vorstellung von Geschehen und die Vergegenwärtigung von Gefühlen zu adäquaten körperlichen Bewegungen und Ausdrucksformen führen.

Zu einem ganz anderen Bereich des Körpertrainings kommen wir mit den Koordinations- und Rhythmusübungen. Bewegungen müssen nach einem geschlagenen oder vorgestellten Rhythmus ausgeführt werden. Bewegungen müssen synchron, gegenläufig, spiegelbildlich, verlangsam oder beschleunigt im Bezug zu den Bewegungen des Partners, mit dem man übt, durchgeführt werden. Bewegungsabläufe werden im Zeitlupentempo und im Zeitraffer gespielt. Bewegungen müssen in einem vorgezeichneten Raum, auf einer aufgezeichneten Linie, mit einem Partner, mit einer Gruppe, mit mehreren Gruppen synchron, spiegelbildlich usw. ausgeführt werden.

7.2 Expressivität

Körperbeherrschung und Körperbewußtsein sind die Grundvoraussetzungen für die Fähigkeit sich auszudrücken, für die Expressivität. Für den Ausdruck von Gefühlen gilt wiederum das Axiom der „physischen Handlung“. Bewegungen und Gesten werden ausgeführt, geübt und wieder geübt und auf diese Weise mit Gefühl gefüllt. Übungen der Mime und Pantomime nehmen für die Schulung der Expressivität einen großen Raum ein. Sie werden als Einzel- oder Gruppenarbeit durchgeführt. Das Repertoire des „mime corporel“, wie es von DECROUX entwickelt wurde, bietet hier zahlreiche wertvolle Übungen. Einige Teilnehmer mimen eine Baumgruppe im Wind, im Sturm, im Orkan. Dabei ist es wesentlich, über die Identifikation mit den Gegenständen, hier den Bäumen, zu Gestimmtheiten zu kommen, die mit den Gesten kongruent sind. Gefühl und Ausdruck wirken miteinander. Zur Realisierung dieser Aufgabe werden verschiedene Techniken verwandt etwa die des Gegengewichtes. „Der Wind zum Beispiel ist unsichtbar. Wie drücken wir aus, daß der Wind gegen uns weht?“ fragt Marcel MARCEAU (1956) und antwortet: „Mit dem Gegengewicht des Körpers geben wir den Eindruck vom Gewicht des Windes wieder.“ Der Wassereimer wird durch den Gegenzug des Körpers, der das Gewicht des Eimers ausgleicht, adäquat dargestellt. Der psychotherapeutische Wert von Expressivitätsübungen kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wir lassen Freude, Zorn, Trauer, Lust, Müdigkeit, Aggression, Zärtlichkeit pantomimisch ausdrücken, lassen dann Ton und Stimme hinzukommen: Lachen, Weinen, Brüllen, Beruhigen, Schmeicheln, Geifern und versuchen wiederum Gefühl und gestisch-mimischen Ausdruck zur Kongruenz zu bringen. „Die Pantomime ist eben keine Darstellung für Taubstumme, in der Worte durch Gesten ersetzt werden – die Pantomime ist eine Darstellung von solcher Größe, solcher Entblößung des Geistes, daß das Wort erstirbt und an dessen Stelle die Szenische Handlung wiedergeboren wird. Eine szenische Handlung in ihrer ursprünglichen Gestalt, deren Form mit gespannter Schaffens-Emotion erfüllt ist, die in der gemäßen Geste einen Weg nach außen sucht. Nur die **Emotionsgeste** kann die Kunst des wahren Theaters – die Kunst der Pantomime – zum Ausdruck bringen“ (TAIROV 1923).

7.3 Vorstellungskraft und emotionales Gedächtnis

Wird einerseits über den körperlichen Ausdruck zu emotionalen Inhalten geführt, so kann auch die Vorstellungskraft in körperlichen Aus-

druck transformiert werden. In den Vorstellungsübungen werden die Teilnehmer aufgefordert, sich in Situationen zu versetzen, die für sie mit bestimmten Emotionen besetzt sind, etwa eine Prüfungssituation, der erste Tanz in der Tanzschule, eine Ohrfeige vor der Klasse, eine besonders schöne Fahrt mit dem Ruderboot, als Junge in einer Baumkrone sitzen. Mit all diesen Ereignissen sind mehr oder weniger starke emotionale Erlebnisse verbunden. Sie gilt es zu vergegenwärtigen und in körperlichen Ausdruck umzusetzen. STANISLAVSKIJ schreibt vom emotionalen Gedächtnis: „Je stärker und genauer es ist, desto nachhaltiger und voller ist das schöpferische Erleben“ (1938). Das emotionale Gedächtnis ist trainierbar. Wir rufen z. B. Gefühle hervor – Lustigkeit durch einen gelungenen Witz, Verärgerung mit einem gezielten Tadel – und machen den Teilnehmer auf sein augenblickliches Gefühl aufmerksam: „Was fühlen sie jetzt in ihrem Körper? Versuchen sie das Gefühl so deutlich wie möglich wahrzunehmen!“. Dann wird mit irgendwelchen Übungen fortgefahren, um nach einigen Minuten aufzufordern: „Versuchen sie sich ihr Gefühl zu vergegenwärtigen, das sie vorhin bei unserem Witz hatten!“ Durch ähnliche Übungen werden auch schon weit zurückliegende Erlebnisse im emotionalen Gedächtnis aktiviert. Patienten, die mit freudigen oder traurigen Kindheitserlebnissen keinerlei Gefühle verbinden konnten, wurden durch das Improvisationstraining nach einigen Übungsstunden emotional so reaktiviert, daß es zu einem kathartischen Spiel im Therapeutischen Theater kommen konnte.

7.4 Sensibilität

„Das Theater ist ursprünglich eine Kunst der Gleichzeitigkeiten, die im gleichen Augenblick, in der Gegenwart, all unsere Sinne, das Gehör, das Gesicht, den Tastsinn, alle Nerven, alle Radarstationen, alle Instinkte erfaßt. Es ist die eigentliche Kunst der Empfindung. Es ist die Kunst der Gegenwart, das heißt der Wirklichkeit, aber auch die Kunst aller Schichten dieser Wirklichkeit“ (BARRAULT 1962).

Diese Sätze hätten auch aus der Feder eines Gestalttherapeuten stammen können, überhaupt finden sich im Improvisationstraining des Therapeutischen Theaters viele Ähnlichkeiten zum Gestalttraining, ja die Gestalttherapie hat in vieler Hinsicht eine intensivere Durchführung der Übungen ermöglicht. Dies gilt sowohl für die Körper- und Expressivitätsübungen, insbesondere aber für das Sensibilisierungstraining.

Bei diesem geht es um die Wahrnehmung von Objekten des Außenfeldes, um eine geschärfte und verfeinerte Wahrnehmung. Wir lernen riechen und schmecken, fühlen, hören und sehen. Mit geschlossenen Augen gilt es, einen Raum zu durchmessen. Als Orientierung dienen lediglich gerufene Worte von Gruppenteilnehmern. Wir lernen die Größe eines Raumes nach der Resonanz unserer Schreie abzuschätzen, Gegenstände nach ihrem Geruch, nach der Konsistenz ihrer Oberfläche zu identifizieren, das Gefühl für Körper zu entwickeln. Der optische Sinn wird im Hinblick auf differenzierte Farb- und Raumwahrnehmung geschult. Wir entdecken unsere Haut – sie ist eines der schönsten, wichtigsten und sensibelsten Organe, aber vielleicht auch das vernachlässigste – wir streicheln unsere Haut mit den Händen, waschen sie mit Wasser, Öl, mit Sand und körnigem Salz. Wir berühren unsere Gesichter und Arme wechselseitig mit einer Blume, einer Feder; und man kann BARRAULT (1962) nur beipflichten, wenn er schreibt: „Der Erfolg im Theater unterscheidet sich nicht vom Liebesglück; es ist eine Angelegenheit der **Haut**“.

Wie bei den Körper- und Expressivitätsübungen wird ein großer Teil des Trainings in Gruppen- und Partnerübungen durchgeführt. Neben praktischen Aspekten, die sich aus dem Übungsablauf ergeben, geht damit eine intensive Sensibilisierung für den anderen, ein Training der Kommunikation einher.

7.5 Kommunikation

Kommunikationstraining gehört zu den wichtigsten Punkten unseres Programms. Gestörte Kommunikation, Kommunikationsunfähigkeit sind kennzeichnend für die meisten psychischen Erkrankungen. Wir beginnen deshalb systematisch, Kommunikation zu üben, verbale und nonverbale.

Wir führen und werden geführt. Wir üben zusammen und teilen uns im Anschluß mit, wie wir einander erlebt haben. Wir gehen aufeinander zu, erforschen unsere Gesichter, hören auf unsere Stimmen, erspüren unsere Hände, tanzen, malen, singen, schreien, bauen und zerstören miteinander. Bei jedem Training erfinden wir zu den zahllosen Kommunikationsübungen neue, denn solange Menschen miteinander leben, verständigen sie sich in tausend alten, aber auch in immer neuen Weisen.

Wir versuchen in unserer Arbeit über die Klischees der tagtäglichen Verständigung hinauszukommen, die „unendlichen Möglichkeiten der Gebärden-Übersetzung“ (MARCEAU 1958) zu erschließen und unsere Kommunikationsformen mit Gefühlen zu füllen. Das gestalttherapeutische Prinzip der „direkten Kommunikation“ (PETZOLD 1973), des Reagierens von Gefühl zu Gefühl, von Ausdruck zu Ausdruck in der Gegenwart der Begegnung kennzeichnet unsere Arbeit. Das Kommunikationstraining des Therapeutischen Theaters will die Fähigkeit zu echten Begegnungen erschließen. Das Miteinander-Handeln in der Improvisationsarbeit, die gemeinsame Freude und die gemeinsamen Tränen im Konfliktspiel geben hierfür eine authentische Basis.

8. Schlußbemerkung

Das **Therapeutische Theater** stellt mit seinem Improvisationstraining ein Verfahren **dramatischer Therapie** dar, das nicht nur dazu geeignet ist, die Tiefendimension des psychisch Kranken anzugehen und ihm bei der Lösung seiner Konflikte zu helfen, sondern es ist darüber hinaus eine Methode, durch die das kreative Potential der Einzelpersonlichkeit und der Gruppe gefördert und entwickelt wird. Das differenzierte und vielfältige Instrumentarium an Techniken und Übungen ermöglicht ein komplexes psychophysisches Training. Die schöpferische Gestaltung der Handlung entwickelt künstlerische und ästhetische Qualitäten. Der philosophische Hintergrund – das menschliche Leben wird als Theater im theatrum mundi gesehen, der Mensch ist Autor und Spieler seines Lebensspiels – führt zur geistigen Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz, mit dem Lebenssinn. Das gemeinsame Handeln hat die Auseinandersetzung mit den sozialen Beziehungen zur Folge.

Das **Therapeutische Theater** will den Menschen in seiner Ganzheit erfassen, in seiner leiblichen, seelischen, geistigen, kulturellen und sozialen Wirklichkeit. Es zielt deshalb nicht nur auf Therapie, sondern auf die Gestaltung des Lebens schlechthin ab. Es will nicht nur heilen, sondern zu dem freien und befreienden schöpferischen Spiel führen, das das Wesen der menschlichen Existenz ausmacht.

Literatur in Auswahl

- ANZIEU, D., *Le Psychodrame chez l'enfant*, Paris, P. U. F. 1956.
- *Le psychodrame analytique collectif et la formation clinique des étudiants en psychologie*, in: SCHUTZENBERGER (1969/70).
- BARRAULT, J. L., *Betrachtungen über das Theater*, Zürich, Arche 1962.
- BASTIAN, G., *Die soziometrischen Methoden*, Bern, Huber 1967.
- BATTEGAY, R., *Der Mensch in der Gruppe*, vol. I, 1970³; II, 1969²; III, 1970, Bern, Huber.
- BEISER, A., *The Paradoxical Theory of Change*, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- BENNIS, W., SHEPARD, H., *A Theory of Group Development*, **Human Relations** 9 (1956) 415–437.
- BERNE, E., *Games People Play*, New York, Grove Press 1964, dtsh. Rowohlt 1970.
- *What Do You Say after You Say Hello*, New York, Grove Press 1972.
- BIDDLE, B., THOMAS, E., (Hrsg.) *Role Theory, Concepts and Research*, New York, Wiley 1966.
- BLYTH, R. H., *Zen and Zen Classics*, vol. I, Japan, Hokuseido Press 1950.
- BRADFORD, L. P., GIBB, J. R., BENNE, K. D. (Hrsg.), *T-Group Theory and Laboratory method*, New York, Wiley 1964, 1973².
- COHN, R., *Therapy in Groups: Psychoanalytic, Experiential and Gestalt*, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- CUVELIER, F., *Gruppengerichtetes Psychodrama in der Ausbildung von Psychiatrischem Pflegepersonal*, in: PETZOLD (1972 a).
- DECK, E. S., HURLEY, J. F., CRUMTON, E., *Effects of Group Psychotherapy on Attitudes of Nursing Students*, **Group Psychotherapy** 16 (1963) 46–54.
- ENNEIS, J. M., *The dynamics of Groups and Action Processes in Therapy*, **Group Psychotherapy** 1/2 (1951) 17–22.
- ENRIGHT, J. B., *Awareness Training in the Mental Health Professions*, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- FAGAN, J., SHEPHERD, I. L., *Gestalt Therapy Now*, Palo Alto, Calif., Science and Behavior Books, 1970.
- FAST, J., *Body Language*, New York, Evans 1970.
- FORER, B. R., *The Taboo against Touching in Psychotherapy*, **Psychotherapy, Theory, Research and Practice** 6 (1969) 229–231.

- FRIEDEMANN, A., Vorbereitung von Kindertherapeuten zur Spieltherapie über das Psychodrama, in: PETZOLD (1972 a).
- GEIBEL, Ch., Psychologische Gruppenarbeit mit Kindern, ein Bericht aus der VHS Büttgen, **Volkshochschule im Westen** 6 (1971) 271–273.
- GREENBERG, I., *Psychodrama and Audience Attitude Change*, Beverly Hills, Calif. 1968.
- GROTOWSKI, J., *Das arme Theater*, Friedrich, Velber 1968
- HAAS, R., *Psychodrama and Sociodrama in American Education*, Beacon 1949.
- HOMME, L. E., Perspectives in Psychology: XXIV, Control of coverants, the operants of the mind, **Psychological Records** 15 (1965) 501–511.
- ILJINE, V. N., Improvisiertes Theaterspiel zur Behandlung von Gemütsleiden, *Teatralny Kurier, Beilage*, Kiew 1909 (russ.).
- Kranke spielen Theater – ein Weg zur Heilung des Leibes und der Seele, *Teatralny Kurier, Beilage*, Kiew 1910 (russ.).
- Die amplifikatorische Funktion des Großhirns, Kiew 1914 (russ.).
- Therapeutisches Theaterspiel, Paris 1942 (mimeogr., russ.).
- Die Struktur des menschlichen Körpers, die Charakterologie und die Bestimmung des Geistes, Budapest 1923 (russ.).
- Die Psychoanalyse und das Problem des Geistes, Budapest 1924 (russ.).
- Das therapeutische Theater, in: PETZOLD (1972 a).
- KANFER, F. H., PHILLIPS, J. S., *Learning Foundation of Behavior Therapy*, Wiley, New York 1970.
- KEMPLER, W, *Experiential Psychotherapy with Families*, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- *Experiential Family Therapy*, **Int. J. Group Psychotherapy** 15 (1965) 57–71.
- LEBOVICI, S., DIATKINE, R., KESTEMBERG, E., Bilan de dix ans de thérapeutique par le psychodrame chez l'enfant et l'adolescent, **Psychiatrie de l'enfant** I (1958) 63; repr. **Bull. Psychol.** XXIII, 13/16 (1969/70) 839–888.
- Das psychoanalytische Psychodrama, in: PETZOLD (1972 a).
- LEDERMAN, J., *Anger and the Rocking Chair*, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- LEMAY, M., Réflexions sur le psychodrame triadique avec enfants et adolescents dans le cadre d'un centre médico-psycho-pédagogique, **Bull. Psychol.** XXIII, 13/16 (1969/70) 784–792.
- LEMOINE, G., LEMOINE P., *Le Psychodrame*, Laffont, Paris 1972.
- LEUTZ, G. A., Vom kindlichen Spiel zum Psychodrama, **Schweizer Theaterjahrbuch** XXXIII (1967).

- Das Psychodrama Morenos, eine Form der Gruppenpsychotherapie in: Vidareutbildningskurs i psykiatri, Hrsg. E. FRANZKE, S:t Sigfrids Sjukhus, Växjö, Schweden 1970.
 - Übertragung, Einfühlung und Tele im Psychodrama, in: PETZOLD (1972 a).
- LEVITZKY, A., PERLS, F. S., The Rules and Games of Gestalt Therapy, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- MARTIN, K., Kreativitätstraining in der Erwachsenenbildung, in: PETZOLD (1973 c).
- MEAD, G. H., Mind Self and Society, Univ. Chicago, Chicago 1934.
- MORENO, J. D., Einladung zu einer Begegnung, Anzengruber, Wien 1914.
- Die Gottheit als Autor, Wien 1918.
 - Das Stegreiftheater, Kiepenheuer, Potsdam 1923, Beacon 1970².
 - Psychodrama vol. I (1970³), vol. II (1959), vol. III (1969), Beacon.
 - Gruppenpsychotherapie und Psychodrama, Thieme, Stuttgart 1973².
 - Die Psychiatrie des Zwanzigsten Jahrhunderts als Funktion der Universalien Zeit, Raum, Realität und Kosmos, in: PETZOLD (1972 a).
 - Magic Charta of Psychodrama, Beacon 1970.
 - (Hrsg.) Group Psychotherapy, Philosophical Library, New York 1966.
- MORENO, Z., The auxiliary ego, double and mirror techniques, **Sociometry** 9 (1946).
- The double situation in psychodrama, **Sociatry** 1 (1948) 436.
- NARANJO, C., Present-Centeredness: Technique, Prescription, and Ideal, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- O'CONNELL, V. F., Crisis Psychotherapy: Person, Dialogue, and the Organismic Event, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- PERLS, F. S., HEFFERLINE, R. F., GOODMAN, R., Gestalt Therapy, Julian Press New York 1951, repr. Dell, New York 1965.
- Ego, Hunger and Aggression, London 1947; Random House, New York 1969².
 - Gestalt Therapy Verbatim, Real People Press, Laefatte 1969, 1971².
 - In and Out the Garbage Pail, Real People Press, Lafayette 1969.
 - Gestalt Therapy and Human Potentialities, **Esalen Paper** 1 (1965).
- PERLS, L., Two instances of Gestalt Therapy, in PURSGLOVE (1968).
- PETZOLD, H. G., Die verhaltenstherapeutische Komponente im Psychodrama, Überlegungen zum Konzept eines „Behaviourdramas“, Paris 1969 a, mimeogr.

- PETZOLD, H. G., L'analyse progressive en psychodrame analytique, Paris 1969 b, mimeogr.
- Le »Gestaltkibbouz« modèle et méthode thérapeutique, Paris 1970 a, mimeogr.
 - Some important techniques of psychodrama, Vidareutbildningskurs i psykiatri, Hrsg. E. FRANZKE, Växjö 1970 b.
 - Psychodramatische Techniken in der Therapie mit Alkoholikern, **Zeitschr. f. prakt. Psychol.** 8 (1970 c) 387–408; überarb. Fassung in: PETZOLD (1972 a).
 - Bibliographie zur Gruppenpsychotherapie und zum Psychodrama, **Zeitschr. f. prakt. Psychol.** 8 (1970 d) 454–474; überarbeitete Fassung (750 Titel) in: PETZOLD (1972 a).
 - Die therapeutischen Möglichkeiten der psychodramatischen Magic-Shop-Technik, **Zeitschr. f. klin. Psychol. Psychother.** 4 (1971 a) 354–369.
 - Psychodramatisch gelenkte Aggression in der Therapie mit Alkoholikern, **Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik** 3 (1971 b) 268–281.
 - Möglichkeiten der Psychotherapie bei drogenabhängigen Jugendlichen, in: G. BIRDWOOD, Willige Opfer, Rosenheim 1971 c, 212–245.
 - Triadisches Psychodrama in der Erwachsenenbildung, **Volkshochschule im Westen** 3 (1971 d) 129–132.
 - Behaviourdrama, eine verhaltenstherapeutische Variante des Psychodramas, Ref. auf der I. Tagung der Europäischen Gesellschaft für die Modifikation und Therapie des Verhaltens, München 20.–23. Juli 1971 e (ersch. in den Proceedings).
 - Chemische Aversionskonditionierung, nondirektive Gruppenpsychotherapie, Gruppenhypnose, klassisches und tetradisches Psychodrama in der Behandlung von Alkoholikern, ein Methodenvergleich, Referat auf dem VI. int. Kongreß f. Psychodrama und Siodrama, Amsterdam 22.–26. Aug. 1971 f.
 - La méthode spectrométrique en psychodrame, thérapie de groupe et dynamique de groupe, **Folia Psychodramatica** 3 (1971 g Louvain) 65–73.
 - Einige Psychodramatische Initial-, Handlungs- und Abschlußtechniken, **Zeitschr. f. Psychother. med. Psychol.** 6 (1971 h) 209–227.
 - (Hrsg). Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft, Junfermann, Paderborn 1972 a.
 - Situationsanalyse und intensiviertes Rollenspiel in der Industrie, 1972 b in: PETZOLD (1972 a) 358–372.

- PETZOLD, H. G., Psychodrama als Instrument der Pastoraltherapie, der religiösen Selbsterfahrung und der Seelsorge, **Wege zum Menschen** 2/3 (1972 c) 41–56. Erweiterte Fassung in: PETZOLD (1972 a) 265–283.
- Das spektrometrische Diagramm als Technik des Behaviourdramas und der Selbstregulation, **Psychologie und Praxis** XVI (1972 d) 134–139.
 - Komplexes Kreativitätstraining mit Vorschulkindern, **Schule und Psychologie** 3 (1972 e) 146–157.
 - Methoden in der Behandlung Drogenabhängiger, Vierstufentherapie; komplexes katathymes Erleben, Psychosynthesis, Gestalttherapie, Psychodrama, Nicol, Kassel 1972 f.
 - Curriculum zur psychotherapeutischen und soziotherapeutischen Zusatzausbildung im Bereich der Suchtkrankenhilfe, Gesamtverband für Suchtkrankenhilfe, Kassel 1972 g (mimeogr.).
 - Rauschdrogen – Wirkungen und Eigenschaften, Arbeitskreis zur Abwehr der Suchtgefahren, Neuss 1972 h.
 - Gestalttherapie und Psychodrama, Nicol, Kassel 1973 a.
 - Therapeutische Methoden und Modelle für die Behandlung Drogenabhängiger, Nicol, Kassel 1973 b.
 - (Hrsg.) Kreativität und Konflikte, Junfermann, Paderborn 1973 c.
 - Das Soziodrama als Instrument kreativer Konfliktlösung 1973 d, in: PETZOLD (1973 c).
 - Analytische Gruppenpsychotherapie, Gruppendynamik und szenisches Spiel als „triadisches Psychodrama“ in der Arbeit mit Studenten, 1973 e, in: PETZOLD (1973 c).
 - Phoenix-House, Konzept einer therapeutischen Gemeinschaft 1973 f in: PETZOLD (1973 b).
 - Psychodrama and Role Playing as Methods of Psychological Group Work in: L. BRADFORD, K. BENNE, R. LIPPITT (Hrsg.) 1973 g.
 - Die diagnostischen und therapeutischen Möglichkeiten des Psychodramas im „tetradischen System“, **Dynamische Psychiatrie** 2 (1973 h) im Druck.
 - Konzepte der Gestalttherapie, in: G. AMMON, (Hrsg.) Analytische Gruppenpsychotherapie, Berlin 1973 i (im Druck).
 - Zur Therapie von drogenabhängigen Jugendlichen, in: E. THOMAS, M. AUGUSTE, In-Out, Psychosoziale Diagnose eines Drogenabhängigen, Mönchengladbach 1973 j.
 - Die spektrometrische Methode in der Psychotherapie und psychologischen Gruppenarbeit, **Zeitschr. f. klinische Psychol. und Psychotherapie** 2 (1973 k) im Druck.
- , SIEPER, J., Psychodrama in der Erwachsenenbildung, **Z. prakt. Psychol.** 8 (1970) 429–447. Erweiterte Fassung in: PETZOLD (1973 c).

- PETZOLD, H. G., OSTERHUES, U. J., Zur verhaltenstherapeutischen Verwendung von gelenkter katathymen Imagination und Behaviourdrama in einem Lebenshilfezentrum, in: PETZOLD (1972 a) 232–241.
- , SCHMIDT, I., Psychodrama und Theater, in: PETZOLD (1972 a) 13–44.
- , SCHULWITZ, I., Tetradisches Psychodrama in der Arbeit mit Schulkindern, in: PETZOLD (1972 a) 310–330.
- , GEIBEL, Ch., „Komplexes Kreativitätstraining“ in der Vorschulerziehung durch Psychodrama, Puppenspiel und Kreativitätstechniken in: PETZOLD (1972 a) 331–334.
- , OSTERHUES, U. J., Ekklesiogene Neurosen und Sexualität – Standortbestimmung und Ansatz zur Gruppenpsychotherapeutischen Behandlung, *Z. f. prakt. Psychol.* 7 (1972).
- , ILJINE, V. N., ZENKOVSKIJ, B., Das Didaktische Theater in der Schulischen Erziehung, *Internationale Zeitschr. für Erziehungswissenschaften* 2 (1972) 232–237.
- , ILJINE, V. N., SCHMIDT, I., Didaktisches „théâtre permanent“ in der Erwachsenenbildung, *Volkshochschule im Westen* 2 (1972).
- PLOEGER, A., Psychodramatherapie. Überblick und Erfahrungen, *Zeitschr. prakt. Psychol.* 8 (1970) 366–372.
- PURSGLOVE, P. D. (Hrsg.), *Recognitions in Gestalt Therapy*, Funk & Wagnalls, New York 1968.
- RHYNE, J., *The Gestalt Art Experience*, in: FAGAN/SHEPHERD (1970).
- , VICH, M. A., Psychological growth and the use of art materials, in: SUTICH/VICH (1969).
- ROSENBERG, P. P., *An experimental analysis of psychodrama*, Diss. Havard Univ., Boston 1951.
- ROUQUETTE, J., SCHUTZENBERGER, A., Formation du personnel psychiatrique par le psychodrame et la dynamique de groupes, *Inform. Psychiatr.* 5 (1965) 17.
- RÜHLE, J., *Theater und Revolution*, dtv, München 1963.
- SBANDI, P., „Feedback“ im Sensitivity Training, *Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik* 1 (1970) 17–32.
- SCHEIN, E. H., BENNIS, W. G., *Personal and Organizational Change through Group Methods, the Laboratory Approach*, Wiley, New York 1965.
- SCHÖNKE, M. J., *Psychodrama in the University*, Paper auf dem 6. Int. Congr. Psychodrama and Socidrama, Amsterdam 1971.
- SCHÜTZENBERGER, A., Triadisch Psychodrama, *Folia Psychodramatica* 1 (1968) 301–319.

- Présentation du psychodrame, **Bull. Psychol.** 13/16 (1969/70) 969 – 982.
- SCHUTZ, W. C., *Firo: A Three Dimensional Theory of Interpersonal Behavior*, Rhinehart, New York 1958.
- SEABOURNE, B., *The Action Sociogram*, **Group Psychotherapy** 3 (1963) 145.
- Psychodrama und therapeutische Gemeinschaft, in: PETZOLD (1972 a).
- SHAFTTEL, F. R., SHAFTTEL, G., *Role-Playing for Social Values*, Prentice Hall, Engelwood Cliffs, 1966.
- SHAW, M. E., *Group Dynamics*, McGraw-Hill, New York 1971.
- SIEPER, J., *Kreativitätstraining in der Erwachsenenbildung*, **Volkshochschule Im Westen** 5 (1971).
- SIMKIN, J., LEVITZKY, A., *Gestalt Therapy*, in: SOLOMON/BERZON (1972).
- SOLOMON, L. N., BERZON, B., *New Perspectives on Encounter Groups*, Jossey-Bass, San Francisco 1972.
- STANISLAVSKIJ, K. S., *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Moskau 1938 (russ.).
- *Ma vie dans l'art*, Paris 1953.
- *La construction du personnage*, Paris 1966.
- *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges*, Scientia, Zürich, Gallus, Wien, o. J.
- STEELE, F., *Socio-physical setting and organizational development*, Boston 1972.
- STRAUB, H., *Erfahrungen mit psychodramatischer Behandlung von Zwangsneurosen*, **Zeitschr. Psychother. med. Psychol.** 19 (1969) 192.
- *Theoretische Anmerkungen zur psychodramatischen Behandlung von Phobien, Zwangsneurosen und anderen psychischen Störungen*, in: PETZOLD (1972 a).
- SUTICH, A. J., VICH, M. A. (Hrsg.), *Readings in humanistic psychology*, Free Press, New York 1969.
- TENENBAUM, S., *The Problem of Teaching Group Dynamics in a University Setting*, in: MORENO (1966).
- WEINER, H., KNEPLER, A. F., *Rollentheorie und Rollenspiel*, in: PETZOLD (1972 a).
- YABLONSKY, L., *The Future Projection Technique*, **Group Psychotherapy** 7 (1954) 303.
- *Psychodrama and Role Training*, in: SOLOMON/BERZON (1972).
- ZENKOVSKIJ, B., *Die Psychologie des Kindes*, Berlin/Leipzig 1923 (russ.) (trad. pol. Warschau 1929; trad. serb. Belgrad 1924).

- Das Problem der Erziehung im Lichte der christlichen Anthropologie, Paris 1934 (russ.).
- Das Grundproblem moderner Pädagogik, Die russische Schule 2/3 (1935 a) 8 sqq (russ.).
- Unterhaltung und Theaterspiel als Methode religiöser Erziehung, Byulletin Religiozno-Pedagoicheskago Byuro 6 (1935 b), russ.
- La Dramatisation et les Représentations Théâtrales comme Méthodes d'Education Religieuse, Bulletin de l'Action Religieuse et Pédagogique parmi la Jeunesse des Pays Orthodoxes, 6 (Paris 1935 c) 4 sqq.
- History of Russian Philosophy (vol. I russ. 1948, vol. II 1950 Paris), trad. Engl. London 1953; trad. Franz. Paris 1953, 1955.
- Die russische Pädagogik im 20. Jahrhundert, Paris 1960 (russ.).

Weitere Literatur findet sich in H. Petzold; Angewandtes Psychodrama, Junfermann, Paderborn 1972 S. 40–44 und S. 376–397 (750 Titel) sowie in H. Petzold, Kreativität und Konflikte, Psychologische Gruppenarbeit mit Erwachsenen, Junfermann, Paderborn 1973.

Ausbildungs- und Lehrinstitute für Psychodrama, Gestalttherapie und Kreative Therapie.

Klassisches Psychodrama, Soziodrama, Soziometrie:

Deutsches Moreno Institut, Stuttgart/Überlingen

7000 Stuttgart 1, Birkenwaldstraße 175

7770 Überlingen/Bodensee, Umlandstraße 9.

Gestalttherapie, Kreative Therapie, Tetradisches System, Therapeutisches Theater:

Fritz Perls Institut, Düsseldorf/Würzburg/Berlin

Sekretariat:

8700 Würzburg, Lehnleitenweg 5

Zusammenfassung: Das "Therapeutische Theater" Vladimir N. Iljines als Form dramatischer Therapie.

Vladimir Nikolajevic Iljine, russischer Polymath, Natur- und Kulturwissenschaftler hat Anfang des 20. Jahrhunderts im Kontext der russischen Theaterinnovationen (Stanislawsky, Tairov u.a.) in der Arbeit mit psychisch kranken Patienten sein "therapeutisches Theater" entwickelt, in dem nach Rahmenhandlungen improvisiert gespielt wurde zur Bearbeitung von Konflikten und zur Förderung der Kreativität, wofür er ein "Improvisationstraining" mit Körper- und Bewegungsübungen entwickelte. In der Russischen Revolution emigriert (Konstantinopel, Budapest, Berlin, Paris), bei *Ferenczi* in Analyse, verband er dann psychodynamische, russisch-reflexologisch-behaviorale und kreativtherapeutisch-experientielle Momente. Petzold und Sieper waren in Paris bei ihm in Analyse und lernen seine Methode, die ihre "Integrative Therapie" beeinflusste. Der Beitrag stellt Iljines Ansatz, den Theaterkontext und seine Anwendung in der Praxis dar.

Schlüsselwörter: Therapeutisches Theater, Dramatherapie, Vladimir Iljine, Integrative Therapie (Petzold, Sieper), Kreativitätstherapie

Summary: The "Therapeutic Theatre" of Vladimir N. Iljine - Approach of Drama Therapy

Vladimir Nikolajevic Iljine, Russian Polymath, man of letters and of science, developed in the beginnings of the 20th century his "Therapeutic Theatre" in the treatment of mental patients within the context of Russian theatre innovations (Stanislawsky, Tairov). In frame-scenarios conflicts were worked through by improvisations and creativity was fostered. For this an "improvisation training" with body and movement elements was invented by him. Emigrated during the Russian Revolution (Constantinople, Budapest, Berlin, Paris) he was in Analysis with *Ferenczi* and combined hereafter psychodynamic ideas with russian-reflexologic-behavioral und creative-experiential elements. Petzold and Sieper were in Paris in analysis with him and learned his approach which influenced their development of "Integrative Therapy". This chapter is describing Iljines approach, the context of theatre and its practical application.

Keywords: Therapeutic Theater, Dramatherapy, Vladimir Iljine, Integrative Therapie (Petzold, Sieper), Creative Therapy.