

**Nicole Frank**

**Lachen nicht ausgeschlossen-  
Clowneskes Improvisationstheater  
im Kontext Sozialer Arbeit**

---



## **Inhaltsverzeichnis**

### **1. Einleitung**

- 1.1 Aktuelle Relevanz von Theaterbildung S.3
- 1.2 Aufbau der Arbeit S.3

### **2. Die institutionelle Verankerung des Projekts**

- 2.1 Trägerstruktur S.4
- 2.2 Entwicklung der Humorgruppe S.5

### **3. Theoretische Hintergründe**

- 3.1 Humor und die Bedeutung des Clowns in der theaterpädagogischen Arbeit S.6
- 3.2 Die sozialarbeiterische Relevanz des Clownsspiels S.7

### **4. Darstellung der Bildungsziele des Projekts**

- 4.1 Individuumsbezogene Ebene S.10
- 4.2 Soziale Ebene S.10

### **5. Exemplarische Sitzung der Humorgruppe S.11**

### **6. Entwicklungsprozesse zweier Teilnehmer\_innen im Verlauf des Projekts**

- 6.1 Fallvignette Frau L.: „Ich habe mich freigespielt“ S.13
- 6.2 Fallvignette Herr T.: „Courage und Vertrauen“ S.14

### **7. Zusammenfassende Bilanz der Erfahrungen S.15**

### **8. Ausblick S.18**

### **Literaturverzeichnis S.20**

### **Anhang**

## **1. Einleitung**

### **1.1 Aktuelle Relevanz von Theaterbildung**

Kulturelle Bildung und damit eng verbunden Theaterbildung, erfreut sich im Bildungsdiskurs derzeit großer Beliebtheit. Dies kommt einem weiter gefassten Bildungsbegriff entgegen, der die Gesamtheit an kognitiven, sozialen, emotionalen, körperbezogenen, sowie ästhetisch-expressiven Kompetenzen umfasst (vgl. Thiersch 2011, S.163). Gerade letzterer Bereich ist konstituierendes Merkmal der Expertise einer Theaterpädagogik, die jedoch gleichwohl auf emotionale, soziale und leibhaftige Dimensionen abzielt. So ist der Mensch, nur dort ganz Mensch, wo er spielt, wie Friedrich Schiller diesen Aspekt der Ganzheitlichkeit sehr deutlich zum Ausdruck bringt (vgl. Rittelmeyer 2005, S.121).

In der Lesart von Klaus Mollenhauer bietet die ästhetische Bildung mit ihren Zugängen zudem eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt. Darüber hinaus kann Menschen anhand theatraler Erfahrungen die Chance eröffnet werden, ihren Alltag aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten (vgl. Taube 2012, S.618). Die damit implizierte Lebensweltnähe fließt ebenso in das von mir begleitete, theaterpädagogische Projekt ein, das im Fokus dieser Hausarbeit steht: Mit Hilfe performativer Mittel den Clown in uns entdecken, einen humorvollen Umgang mit sich und anderen finden, sind die Grundideen der Humorgruppe, in der ich in einem Zeitraum von Januar bis April 2015 als Co-Spielleitung mitwirkte. Dies geschah im Rahmen des Projektstudiums Theater und Soziale Arbeit im Wintersemester 2014/2015 und Sommersemester 2015.

Durch Theaterimprovisation, innere Bewegung und äußeren Ausdruck waren die Teilnehmenden dazu eingeladen, das eigene schöpferische Wesen mit sich und anderen zu entdecken. Diese künstlerischen Ereignisse, wie Taube sie bezeichnet, bilden den Raum für individuelle Erfahrungen eines gestaltenden Subjekts (vgl. ebd., S.619). Stete Begleiterin war dabei die rote Nase, die zum Betreten eines kreativ-spielerischen Freiraums anregte. Die Einheiten waren angelehnt an das Konzept „Die Kraft des Lachens“ von David Gilmore, der als Schauspieler, Clowns- und Theatertherapeut tätig ist.

### **1.2 Aufbau der Arbeit**

Der vorliegende Reflexionsbericht stellt zunächst die institutionellen Bedingungen dar. Er beleuchtet den theoretischen Bezugsrahmen an den Schnittstellen zwischen Theaterpädagogik und den Theorien Sozialer Arbeit. Hierbei werden vor allem die Rolle des Clowns und die sozialarbeiterische Relevanz des Clownsspiels anhand der Lesarten

von Pierre Bourdieu, Hans Thiersch und Lothar Böhnisch beleuchtet. Diese Inhalte münden sodann in die Zielsetzungen des Projekts. Des Weiteren gewährt die Darstellung einer exemplarischen Einheit einen Einblick in die theaterpädagogische Umsetzung, greift die Entwicklungsprozesse zweier ausgewählter Gruppenteilnehmer\_innen während des Angebotsverlaufs auf und gipfelt schließlich in der bilanzierenden, evaluierenden Reflexion des Projekts. Anhand eines Ausblicks wird abschließend schlaglichtartig der zukünftige Fortgang des Projekts skizziert. Der Bericht ist Produkt eines intensiven Auseinandersetzungsprozesses, der durch ausführliche Reflexionsgespräche in Vor- und Nachbereitung, Dokumentation, Supervision, Literaturstudium und einer Fortbildung bei David Gilmore charakterisiert war.

## **2. Die institutionelle Verankerung des Projekts**

### **2.1 Trägerstruktur**

Die Humorgruppe ist ein Angebot des Vereins zur Förderung einer sozialen Psychiatrie e.V.. Dieser Verein entstand im Jahr 1972 aus einem Zusammenschluss von Betroffenen und deren Angehörigen, engagierten Bürger\_innen und Professionellen in Zwiefalten. Der Verein hat es sich zur Aufgabe gemacht, zur Verbesserung der Hilfestruktur außerhalb der psychiatrischen Kliniken beizutragen. Dies wurde in den Landkreisen Reutlingen, Tübingen und Esslingen realisiert. Im Hinblick auf den Auf- und Ausbau eines gemeindepsychiatrischen Verbundes, kooperiert er mit anderen gemeindepsychiatrischen Einrichtungen (vgl. VSP 2014). Dazu gehören z.B. der Sozialpsychiatrische Dienst oder die Psychiatrische Institutsambulanz. Ihm zugehörige Einrichtungen sind die Ambulante Psychiatrische Pflege und das Zentrum für Arbeit und Kommunikation. Kernstück ihres Paradigmas ist das Empowerment psychisch kranker Menschen jeglichen Lebensalters, respektive die Einbeziehung ihrer Sichtweisen, sowie die Selbstbefähigung, ihre Rechte einzufordern. Gemeinsam mit den Betroffenen, sollen Ideen erarbeitet werden, die sie auf ihrem Weg zu einem selbstbestimmten Leben unterstützen und zu mehr Lebensqualität trotz psychischer Erkrankung beitragen. Die Beteiligung am individuellen Hilfeplan, an Entscheidungsfindungen der Institutionen innerhalb des Vereins bis hin zur Einmischung in kommunalpolitische Belange, bilden Möglichkeiten der Partizipation von Bürger\_innen mit psychischer Erkrankung, wie sie vom VSP angestrebt werden. Konzeptionelle Bezugsfolie stellt entsprechend die Lebensweltorientierung nach Hans Thiersch dar (vgl. ebd., 2014).

## 2.2 Entwicklung der Humorgruppe

Dirk Rupp, in seiner Eigenschaft als Altenpfleger bei der Ambulanten Psychiatrischen Pflege Esslingen, absolvierte eine Zusatzqualifikation als Clown beim Theater- und Clownstherapeuten David Gilmore. Er intendierte, die gewonnenen Erfahrungen in seine tägliche Arbeit einfließen zu lassen und implementierte die sogenannte Humorgruppe in die Angebotsstruktur der lokalen Gemeindepsychiatrie. Der adressierte Personenkreis konnte somit über das gemeindepsychiatrische Hilfesystem erreicht werden. Die Zielgruppe der Gemeindepsychiatrie sind Menschen mit chronischen psychischen Erkrankungen wie z.B. der Psychose. Dabei sollte es jedoch nicht bleiben: Unter der Berücksichtigung des Paradigmas einer Gemeindepsychiatrie, die psychisch kranke Menschen als gleichwertige Mitbürger\_innen betrachtet, fand auch eine Öffnung des Projekts zum Gemeinwesen statt. Daher sollte das Angebot keiner Besonderung<sup>1</sup> folgen, sondern offen für alle sein, die sich für die heilende Kraft des Humors interessieren und den Clown in sich entdecken wollen. Dies wird zudem durch eine entsprechende Öffentlichkeitsarbeit unterstützt: So wird die Humorgruppe regelmäßig in der Esslinger Zeitung beworben und kommt unter anderem durch eine Plakatierung im Glaskasten der Evangelischen Johanneskirche auch optisch zur Geltung. Letztere stellt die räumliche Infrastruktur für die Humorgruppe zur Verfügung. Das Projekt wird darüber hinaus durch die Bürgerstiftung Esslinger Sozialwerk gefördert. Den entscheidenden Durchbruch in die Öffentlichkeit gelang der Humorgruppe jedoch durch eine Titelstory in der Esslinger Wochenzeitung „Zwiebel“.

Nach zwei unverbindlichen Infotreffen am 07.08. und 11.09.2014 stellte sich heraus, dass nicht wie geplant eine feste Gruppe gebildet, sondern zu regelmäßigen Terminen nur in offener Form eingeladen werden konnte. Dies ist auf die Tendenz zurückzuführen, dass es psychisch kranken Menschen häufig aufgrund der Anforderungen in ihrem Alltag und den Schwankungen in ihrer Befindlichkeit nicht möglich ist, ihre Teilnahme verbindlich zusagen zu können. Die Einladung vor jedem Termin wieder zu erneuern, gestaltete sich als sehr aufwändig und war nur dank der guten Unterstützung der Kolleg\_innen im Gemeindepsychiatrischen Zentrum durchführbar. Es folgten 10 Termine ab dem 06.10. 2014, in deren Verlauf stetig neue Interessierte das theaterpädagogische Angebot

---

<sup>1</sup> Durch die Gruppenzusammensetzung von Menschen mit und ohne psychische Erkrankung drängt sich die Thematik der Inklusion auf. Jedoch stellt diese nicht den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit dar.

frequentierten. Die wöchentliche Frequenz war Teil der Wirksamkeit des Humorgruppenkonzepts.

Mit einer Reichweite von insgesamt 25 erreichten Personen verzeichnete das Projekt eine hohe Fluktuation. Dennoch formierte sich Ende 2014 ein konstanter Besucherstamm von acht Personen, die ihre Teilnahme für den nachfolgenden Zyklus von Januar bis April 2015 vorerst zusagen konnten.

In der Zeit meines Mitwirkens waren tendenziell 10-12 Menschen mit und ohne psychische Erkrankung beteiligt. Die Teilnehmer\_innen wiesen eine Altersspanne von 45 bis 84 Jahren auf, viele darunter befanden sich in oder kurz vor der Entberuflichungsphase.

### **3. Theoretische Hintergründe**

#### **3.1 Humor und die Bedeutung des Clowns<sup>2</sup> in der theaterpädagogischen Arbeit**

Humor, auch als Schutzfaktor für Resilienz betrachtet, zielt gerade auf die Widersprüche des Lebens ab. Dazu können Enttäuschungen, Konflikte und schwierige Lebenslagen gehören. Durch den Humor hat der Mensch die Möglichkeit, in einer entsprechenden Situation auf Distanz zu gehen und Optimismus eine Chance zu geben. Dies kann zu einer Stabilisierung der eigenen Handlungsfähigkeit beitragen. Sicherlich kann Humor per se keine Probleme lösen, jedoch durchaus die Perspektive auf selbige verändern. In diesem Kontext lebt der Clown davon, den Menschen einen Spiegel vorzuhalten: Er kehrt die zur Routine erstarrten Werte und Normen ins Gegenteil und stellt die Wirklichkeit auf den Kopf. Dadurch soll erkennbar werden, wie wichtig alltägliche Dinge und Regeln sind, jedoch nicht, ohne sie auch einmal mit neuen Augen zu betrachten (vgl. Schilling, Muderer 2010, S. 54).

In der theaterpädagogischen Umsetzung bedeutet dies: Die Improvisation kann durchaus als wesentliches Element des Humors betrachtet werden. Auf spontane Einfälle und Einwürfe ohne vorgegebene Regie zu reagieren, unterstützt die Unberechenbarkeit der Spieler\_innen und kann dazu beitragen, eigene Bewegungen, Zusammenhänge und

---

<sup>2</sup> Ich verwende an dieser Stelle nicht die weibliche Form, da es mir primär um den Clown als Methode und Archetyp geht.

Pointen zu finden. Improvisation als Umgang mit dem Moment stellt eine Kunstform dar, die eine hoch entwickelte kreative Fähigkeit fördern kann (vgl. Gilmore 2014, S.71).

Jedoch konstatierte ich, dass auch innerhalb des improvisatorischen Rollenzugangs einige Unterschiede bestehen. Anders als Schauspieler\_innen, die ihre Rolle erhalten und damit experimentieren, stellt der Clown keine Rolle dar. Clowns entwickeln auf der Basis ihrer persönlichen Erlebnis- und Erfahrungsqualitäten ihre jeweils persönliche Figur und lassen diese lebendig werden (vgl. Schilling, Muderer 2010, S.77). Denken, Handeln und Fühlen sind sozusagen das spielerische Material von Clowns, insbesondere ihr Scheitern und erfolglose Wiederholungen. In der humoresken Clownsarbeit, wie David Gilmore sie versteht, ist ein zentraler Aspekt, Fehler noch stärker zu wiederholen und daraus ein Spiel zu machen (vgl. Gilmore 2014, S.76). Dieser Prozess wird durch den Einsatz von performativen Methoden wie körperlicher Ausdruck, Mimik, Stimme, sowie Requisiten, angereichert und unterstützt.

### **3.2 Die sozialarbeiterische Relevanz des Clownspiels**

Die Habitus Theorie nach Pierre Bourdieu scheint mir hier insbesondere bezüglich der körperlichen Dimension hoch anschlussfähig. Für ihn lassen sich aus der Relation zum eigenen Körper, sowie den Kategorien der Enge und Weite des Raumes sowie seiner Aneignung durch den eigenen Leib, eine ganze Reihe typischer Lebensstilvariablen herleiten. Von dieser Perspektive ausgehend, können typisierbare Gewohnheiten und Vorlieben, die in Verbindung mit dem Körper stehen, auf dargestellte Haltung zurückgeführt werden (vgl. Witte 2014, S. 184). Infolgedessen stellt der Habitus eine körperlich inkorporierte Geschichte, eine in den Leib eingeschriebene Sozialität, dar (vgl. ebd., S.186). Diese äußert sich in der Einübung bestimmter Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster des Menschen in einem bestimmten sozialen Umfeld, die im Leib verankert und als Grundlage des späteren Denkens, Wahrnehmens und Handelns gebildet werden (vgl. Fröhlich, Rehbein 2014, S.112). Im Rahmen der Sozialisation bzw. Habitualisierung kommen auch die Zwänge und Erfordernisse der sozialen Umgebung in den Primärerfahrungen zur Geltung (vgl. ebd. S. 114). Aufgrund der hauptsächlich somatischen Komponente, wirkt der Habitus zudem unbewusst. Handlungen werden vordergründig dem menschlichen Leib zugeschrieben, der im Laufe der Biografie bestimmte Bewegungsmuster erworben hat, die durchaus sinnvoll aber ohne Erwägung erfolgen (vgl. ebd., S.113). So könnte der Körper als Übersetzer der Seele in das Sichtbare fungieren (vgl. Morgenstern 1977, S.256).

Entgegen der Kritik der zu verstärkt deterministischen Denkfigur, betont Bourdieu allerdings den kreativen, schöpferischen Faktor, der explizit im Dispositionssystem des Habitus verortet ist (vgl. Witte 2014, S.192). Habitus wirkt sich demnach nicht ausschließlich limitierend, sondern gleichwohl freiheitserzeugend aus. Handlungsfreiheit wird an dieser Stelle weder übereilig negiert, noch ideologisch als freier schöpferischer Wille vereindeutigt (vgl. ebd. S.193). Die theatrale Erfahrung mit der Entwicklung einer eigenen Clownfigur meint nun, im Rahmen dieser ästhetischen Ausgestaltung als spielende Person das Potenzial zu entfalten, sich in Distanz mit lebensgeschichtlich erworbenen Elementen auseinanderzusetzen (vgl. Zulechner 1991, S.66). Bei der Teilnahme an der Fortbildung bei David Gilmore habe ich beobachten können, wie er bei Spieler\_innen sehr genau auf deren körperliche Grundhaltung achtet und diese als Spielleitung motiviert zu wiederholen und zu verstärken, bis sie die Intensität der Bühne erreicht.

Der Archetyp des Clowns wird häufig mit positiven Emotionen, Solidarität und wichtigen Gemeinsamkeiten wie Fantasie und Freude assoziiert. Ganz wesentlich für das Bild des Clowns ist die freundliche Akzeptanz im Umgang mit eigenen Defiziten und den Defiziten anderer Menschen. Die Clownfigur kann durch die heitere Gelassenheit, die sie den Unzulänglichkeiten der inneren und äußeren Welt gegenüberstellt, Metapher für einen menschlicheren Umgang mit schwierigen Situationen sein. Der Clown stellt somit einen untypischen Helden dar, der trotz Niederschlägen und Schwierigkeiten nicht an Aufgeben denkt (vgl. Ruckgaber 2012, S.277). Humor kann hier ein befreiendes Element sein, wenn Situationen nicht lösbar, ja gar unerträglich sind (vgl. ebd., S.279). Nach Galli liegt die Aufgabe des Clowns deshalb darin begründet, das Thema Scheitern zu bearbeiten. In der Situation des Scheiterns tritt der Clown als innere Figur in Erscheinung, um den Menschen darin zu unterstützen, sein Leben nicht ganz so verbittert zu sehen. Er lädt ein, den Kontext aus einer anderen Perspektive zu betrachten und bestärkt den Menschen über sich selbst zu lächeln und schließlich dazu beizutragen, Mislungenes in ein befreiendes Lachen aufzulösen (vgl. Sonnenschmidt 2013, S.6). Die Anknüpfungspunkte zur Sozialen Arbeit sind auch an dieser Stelle deutlich erkennbar: Ressourcenorientierung ist Kernstück der Theorien von Lebensweltorientierung, sowie des Konzepts des Empowerments. Beide zielen in dieser Hinsicht darauf ab, sich auf die Selbstgestaltungskräfte und Stärken der Menschen zu fokussieren, um sie zu befähigen, mit limitierenden und prekären Situationen kreativ und bedürfnisgerecht umgehen zu lernen (vgl. Wrentschur 2004, S.42). Eng damit verzahnt ist das Konzept der Lebensbewältigung, das von dem Streben nach Handlungsfähigkeit der Subjekte ausgeht (vgl. ebd. S. 40). Das Clownsspiel kann zu einem Autonomiezuwachs anregen.

Insbesondere in Begegnung und Begleitung erfüllt der Humor hier die zentrale Funktion der Irritation oder Verstörung, die Adressat\_innen dazu einladen, sich wiederholende Muster zu erkennen und z.B. offen für neue Bewältigungsstrategien zu werden (vgl. Küpper 2010, S.23). Pragmatik und Routinen sind fundamentale Bedingungen von Lebensbewältigung, durch die sich der Mensch entlastet. Dennoch werden diese nicht mehr als unhinterfragt betrachtet, sie müssen gewählt und auch begründet werden. Lebensweltliche Bewältigungsmuster bilden sich in verschiedensten Lebensräumen oder Lebensfeldern ab. Dazu zählen beispielsweise Familie, Arbeit oder auch die Öffentlichkeit. Die Arbeit an der eigenen Biografie entfaltet sich sodann durch den Umgang mit Spannungen und Widersprüchen, die zwischen den Lebensfeldern liegen, durch die die Menschen hindurchgehen. Strategien der Selbsterfahrung, Souveränität und Kompensation, aber auch Blockaden oder Verletzungen, sind der Biografizität immanent (vgl. Grunwald, Thiersch 2011, S.856). David Gilmore arbeitet, was Blockaden betrifft, mit dem Sinnbild des Esels. Gemeint ist hierbei nicht das Tier, sondern das Wesenhafte, was ihm inne wohnt: Der Esel ist hierbei eine symbolische Figur für alles, was sich im Menschen weigert, sich zu ändern, auch wenn es ihm gut täte und er dies schon einmal so erlebt hat (vgl. Gilmore 2014, S.161). Das Konzept der Lebensweltorientierung setzt sich mit den Adressat\_innen gegen den freudlosen Stolz durch, mit den Verhältnissen ganz allein zurechtkommen zu müssen, sowie gegen die Verstrickung in die vielschichtigen Gestalten von unglücklichem und starrem Verhalten (vgl. Grunwald, Thiersch 2011, S. 858). Auf der Bühne kann das nun integriert werden: Gilmore setzt z.B. spielerische Methoden ein, indem Spieler\_innen in einem Verhaltensmuster verharren und diese so „aufblasen“, dass eine Kongruenz zwischen Körper, Gefühl, Stimme und Sprache entsteht. Durch die ernsthafte Einlassung resultieren häufig humorvolle Situationen (vgl. Gilmore 2014, S.165). Dem problemorientierten Zugang Sozialer Arbeit wird in diesem Rahmen somit eine Note der Leichtigkeit verliehen.

#### **4. Darstellung der Bildungsziele des Projekts**

Die zuvor thematisierten Inhalte werde ich nun im Hinblick auf die Zielformulierung spezifizieren: Das Projekt würde ich auf einer Skala zwischen dem Clown als Form der Theaterkultur und dem Clown als Methode der Theaterarbeit in der Gesundheitsförderung, tendenziell eher letzterem zuordnen. Die Zielsetzung ist daher auch entsprechend danach ausgerichtet, einen Beitrag zur Förderung der seelischen Gesundheit mit den Mitteln des Theaters zu leisten. Die Entwicklung einer Clownsfigur als ästhetisches Endprodukt wird dabei nicht primär angestrebt, eher angedeutet. Die Ziele sind nach folgenden Ebenen differenziert:

#### **4.1 Individuumsbezogene Ebene**

Die Teilnehmer\_innen lernen, anhand von Körperübungen ihre Präsenz zu stärken. Sie sollen darin unterstützt werden, den Ausdruck ihrer Physis noch mehr in den Fokus zu nehmen und sie aktiv ins clowneske Spiel zu integrieren.

Die Teilnehmenden sollen durch die Einheiten, sinnlichen Zugang zu ihren Emotionen erhalten. Der Einsatz von visualisierenden Methoden oder Imaginationsübungen zielt darauf ab, bildhafte Vorstellungen hierzu zu entwickeln. In einem weiteren Schritt soll die Möglichkeit eröffnet werden, diesen im Rahmen eines Bühnensettings anhand von performativen Methoden, spielerischen Ausdruck zu verleihen. Das Projekt soll zudem Erfahrungswerte mit Selbstwirksamkeitsgefühlen ermöglichen und dazu beitragen können, die Lebensbewältigungskompetenz der Beteiligten zu erweitern.

Die kognitive Dimension beinhaltet, dass die Beteiligten durch die Gesprächsrunden für das Thema Humor und die Bedeutung des Clowns am Anfang jeder Einheit sensibilisiert werden. Eine ausführliche Reflexionsrunde am Ende jeder Bühnensequenz, visiert die Schulung der Wahrnehmung an. Darüber hinaus kann der Transfer auf das Alltagshandeln hier zum Tragen kommen.

#### **4.2 Soziale Ebene**

Unter dem Einsatz der roten Nase, soll ein gemeinschaftsstiftendes Moment spielerischer Freiheit erreicht werden.

Die Verwendung bestimmter Bühnenformen, wie das Rundtheater oder die geteilte Bühne, sollen mit ihren jeweiligen Vorzügen dazu ermutigen, miteinander improvisatorisch in Interaktion zu treten.

Durch die Akzeptanz des Clowns aller Gefühlsqualitäten sollen die Teilnehmenden darin bestärkt werden, authentisch sein zu dürfen und damit auch in jeder Stimmungslage in der Gruppe willkommen zu sein. Damit soll ein Beitrag zur Prävention von sozialer Isolation geleistet werden, von der vor allem psychisch erkrankte Menschen verstärkt betroffen sind.

Ein Clownsspaziergang im Quartier soll erste Erfahrungen damit ermöglichen, sich als Clown im öffentlichen Raum zu zeigen.

## 5. Exemplarische Sitzung der Humorgruppe

Dirk Rupp und ich entwickelten eine Struktur, nach der jede Einheit andeutungsweise abläuft. Wir nennen sie „Stufen in den Humor“. Diese werden anhand der folgenden, beispielhaften Sitzung erkennbar:

**Begrüßung und Ankommen:** Die Sitzungen dauern jeweils 60 Minuten und werden im Sitzkreis eröffnet. In der Mitte befindet sich ein ausgelegtes Tuch mit einer Blume und einer roten Nase. Zunächst werden alle Teilnehmenden begrüßt. Eine Anfangsrunde trägt dazu bei, aus den jeweiligen lebensweltlichen Bezügen anzukommen und sich zu zeigen. Bei neuen Teilnehmer\_innen wird kurz vorgestellt, was wir unter Humor und Clown verstehen, sowie die Prinzipien der Gruppe. In dieser Phase erfolgt auch eine Übergabe von roten Nasen an neu dazu gekommene. Das Auf- und Absetzen der roten Nase aller mit dem Spruch „Nase auf, Alltag aus“ ist ein bestehendes Ritual in der Gruppe, um die Transition ins Spiel zu erleichtern. Hier wird auch durch Moderation darauf eingegangen und gefragt, wie es sich anfühlt, diese aufgesetzt zu haben. Zudem wird, insbesondere bei neuen Teilnehmern, in der Moderation verdeutlicht, dass es nun ganz erlaubt ist, in der jeweiligen Haltung da zu sein und nichts tun zu müssen, um zu gefallen.

**Warm-up:** In dieser Phase steht die Arbeit mit dem Körper im Vordergrund. Diese zielt darauf ab, vom Verstand zum Körper und zum Fühlen zu gelangen. In Anlehnung an David Gilmore wird auch hier Atmung und der dazugehörige Ton stark integriert: Sie erhalten die Aufgabe, einen passenden Ton für sich zu finden und diesem in ihrem Körper nachzuspüren. In einem nächsten Schritt wird das Spiel mit den Lauten S, T und B vorgestellt. Hierbei wird darauf eingegangen, wie es sich anfühlt im Leben ein „S“, ein „T“ oder ein „B“ zu sein. Die Teilnehmenden werden dazu angeregt, dies lautmalerisch und durch Gesten dazu unterstützen. In beschriebener Stufe können die Beteiligten sich in allen drei Qualitäten ausprobieren. Der Körper bewegt sich automatisch zu dieser Übung, es geht also auch darum, diese Bewegungen noch weiter zu verstärken. Somit können zu „S“ beispielweise sehr schwungvolle, tänzerische oder zu „T“ ruckartige, staccato-anmutende Bewegungen realisiert werden.

**Hinführung zur Bühne:** Diese Phase ist so konzipiert, dass Teilnehmende die Möglichkeit haben, sich unverbindlich ausprobieren zu können, innere Bilder entstehen zu lassen und Kontakt mit anderen der Gruppe im Spiel aufzunehmen. Im Transfer auf die Einheit wird dies folgendermaßen umgesetzt: Weiterführend können sie nun entscheiden, welche der drei Qualitäten ihrem gegenwärtigen Empfinden besonders nahe kommt. Dies wird nach Gilmore als Möglichkeit betrachtet, durch Reduktion auf ein Element ins Spiel zu kommen und sie zu 100% auszuspielen bzw. zu verstärken. Ist die Entscheidung

gefallen, dürfen sich die Teilnehmer\_innen zur Musik als jeweils „S“, „T“ oder „B“ bewegen und sich einander begegnen. Erfahrungsgemäß entstehen hier erste, frei improvisierte Rollenspiele mit und ohne kurze Dialoge in der Form mehrerer kleinen Bühnen im Raum.

**Kurzes Blitzlicht:** In diesem Rahmen werden entstandene innere Bilder, Emotionen und Assoziationen thematisiert. Darüber hinaus auch, wie sich das Erleben der verschiedenen Qualitäten von „S“, „T“ und „B“ angefühlt hat. Hierbei wird ebenso auf die Interaktionen in den Begegnungen eingegangen. Somit wird auch sinnbildlich die Brücke zur Bühne geschlagen.

**Spielen auf der Bühne:** Wir setzen unterschiedliche Bühnenformate ein. Die Methode der geteilten Bühne findet hier häufig Anwendung: Je zwei Spieler\_innen finden sich hinter der Bühne zusammen. Sie werden angeleitet, zunächst bei sich zu bleiben und die rote Nase wieder aufzusetzen. Die Aufgabe lautet, als „S“, „T“ oder „B“ nun auf die Bühne zu gehen. Es besteht zudem die Möglichkeit, eine Requisite hinzuzunehmen. Die übrigen Teilnehmenden bilden das Publikum. Eine von beiden Personen kommt zunächst vor die Bühne und findet ihre Position dort. Wenn die zweite Person sich bereit fühlt, kommt auch diese zum Vorschein. Geteilte Bühne bedeutet nun, dass beide Spieler\_innen sich noch nicht begegnen, sondern in ihrem jeweils eigenen Feld auf der Bühne spielerisch agieren. Der erste Impuls ist dabei der richtige. Dies wird durch bestimmte Regieformeln unterstützt, so z.B. das bisher gespielte zu 100% zu verstärken, zum Publikum zu spielen oder 360 Grad, d.h. die räumliche Dimension mehr miteinzubeziehen. Diese Prinzipien der Spielleitung gelten auch für das Zusammenspiel der beiden Personen, das durch ein akustisches Signal eingeleitet und auch wieder beendet wird.

**Reflexionsrunde:** Es wird besprochen, was sowohl die Spieler\_innen als auch das Publikum wahrgenommen hat.

**Abschlussritual:** Das Abschlussritual besteht aus einem Spruch, der ebenfalls beim Einstieg eingesetzt wird. Dabei stehen die Beteiligten im Kreis und halten sich an den Händen.

## **6. Entwicklungsprozesse zweier Teilnehmer\_innen im Verlauf des Projekts**

### **6.1 Fallvignette Frau L.: „Ich habe mich freigespielt“<sup>3</sup>**

Frau L. nahm bei allen von mir begleiteten Einheiten der Humorgruppe teil. Sie war durch die öffentliche Einladung im Glaskasten der Johanneskirche darauf aufmerksam geworden. Vom lebensweltlichen Hintergrund ist zu konstatieren, dass die Teilnehmerin seit etwa einem halben Jahr vom Ehepartner getrennt und seitdem alleinerziehende Mutter einer heranwachsenden Tochter ist. An dieser Stelle wird deutlich, dass sich die Freisetzungsdimension auch auf der Ebene der partnerschaftlichen Beziehung manifestiert, da die traditionellen Strukturen ebenso hinsichtlich des heutigen Partnerschaftsverständnisses porös geworden sind (vgl. Böhnisch 2012, S.146). In selbiger Zeitspanne zog sie nach Esslingen. Vor Ort hatte sie noch nicht Fuß gefasst, aber bereits nach Gruppen- und Freizeitangeboten im Sozialraum Ausschau gehalten, um sich dadurch neue soziale Kontakte erschließen zu können. Zu Beginn meines Praktikums geriet Frau L. jedoch in eine Krise. Als Auslöser benannte sie in einem vertraulichen Gespräch den Umstand, dass das Thema Scheidung nun konkreter wurde. Zudem stand ein Gerichtstermin bevor, den die Teilnehmerin sehr fürchtete. Dieses für sie krisenhafte Ereignis fand auch Eingang in die Humorgruppe: Frau L. deutete in einer der Gesprächseinstiegsrunden an, dass sie etwas Schwieriges erlebt habe und ihr es demnach gar nicht nach Lachen zumute sei. Nach anfänglichen Hemmungen war es für sie im Laufe der theaterpädagogischen Sitzungen demnach eine wichtige und erleichternde Erfahrung, dass sie mit jeder Stimmungslage an der Gruppe teilnehmen konnte und es eben nicht darum ging, Clown zu spielen und lustig zu sein. Vielmehr ging es darum mit der authentischen Haltung anwesend zu sein und sich damit zu erlauben, ins Spiel zu gehen. Dies zeigte sich beispielsweise in einer Bühnensequenz, die sich „Café Nein“ nannte und deren Grundidee darin bestand, den spielerisch-lustvollen Umgang mit Grenzen setzen ganzheitlich auszuprobieren. Parameter waren hier die Vorgaben, dass es fünf Spieler\_innen auf der Bühne gab. Vier davon waren Gäste, eine Person stellte eine Kellnerin oder Kellner dar. Für diese Szene gab es eine entsprechende Bühnenarchitektur, wie vier Stühle für die Gäste und einen Tisch. Hierin war Frau L. als Gast aktiv beteiligt. Sie agierte dabei mit improvisatorischen Handlungen in Form von Einsatz des Körpers und entsprechender Gesten, der Stimme und auch einem kleinen Dialog mit dem Kellner. Schlüsselerlebnis, so benannte sie später in einer Reflexionsrunde, sei für sie der Moment gewesen, als sie im Spiel dem Kellner die

---

<sup>3</sup> Es handelt sich hierbei um ein Originalzitat der Teilnehmerin

Speisekarte aus der Hand gerissen habe. Laut Frau L. habe sie sich selbst als „ganz schön frech“ und damit völlig neu erlebt. Nach eigenen Angaben der Person, hätte sie sich im Alltagsleben derartige Verhaltensweisen nicht zugetraut. Zufällig war genannte Einheit zeitnah zu ihrem Gerichtstermin, was sie nochmals als bestärkend erlebte. In einer weiteren Sitzung der Humorgruppe wirkte Frau L. sehr niedergeschlagen. Im Rahmen von mehreren Kleinbühnen hatte ich an dieser Stelle die Gelegenheit, mit ihr in einem improvisatorischen Spiel direkt an ihren individuellen Deutungsmustern anzusetzen: Sie äußerte im Dialog der Improvisation, dass sie im Tränenmeer gebadet habe, daraufhin entwickelten wir simultan daraus eine darstellende Geschichte, bei der es darum ging, nach dem Baden sich mit einem Handtuch abzutrocknen und sich auch einmal ausgiebig zu sonnen. Dies hatte vor allem durch das Experimentieren mit Metaphern durchaus Züge einer Humoreske und führte beidseitig zu amüsierten Reaktionen. Wenngleich sich im Verlauf des Projekts ein deutlicher Autonomiezuwachs bei Frau L. abzeichnete, verstrickte sie sich dennoch immer wieder in narrativen Ursachenexplorationen ihrer Probleme und tendierte damit häufig das Gruppengeschehen zu dominieren. Interventionen bestanden darin, sie mithilfe empathischer Spiel- und Gruppenleitung wieder in den gegenwärtigen Moment zu führen. Das oben skizzierte, exemplarische Humorgruppentreffen habe sie beispielsweise in der Rolle als „B“ befreiend erlebt. Sie konnte an dieser Stelle in ihrer Performance bei sich bleiben, dennoch aber mit ihrem Spielpartner in Interaktion sein und eine gemeinsame, pantomimische Szene daraus entwickeln.

## **6.2 Fallvignette Herr T.: „Courage und Vertrauen“<sup>4</sup>**

Herr T. ist Mitte 60 und fand seinen Weg in die Humorgruppe ebenfalls durch die Ausschreibung der Johanneskirche, durch die er sich sehr angesprochen fühlte. Er hatte in der Vergangenheit eine langjährige Alkoholerkrankung überwunden und ist seit vielen Jahren in einer Selbsthilfegruppe engagiert. Durch ein zusätzliches körperliches Leiden ist ihm die Bewältigung des Alltags nur mit Einschränkungen möglich. Herr T. erwies sich als redifreudiger Teilnehmer, der in den Reflexions- und Gesprächsrunden häufig seinen Umgang mit negativen Gedanken und Grübelzwängen thematisierte. Durch ästhetische Methoden wie Musik und Tanz innerhalb der theaterpädagogischen Sequenzen erfuhr er jedoch vor allem einen sinnlichen Zugang zum eigenen körperlichen Ausdruck. Obgleich seiner alltäglichen Widrigkeiten gelang es ihm, die positiven Momente in der Humorgruppe erkennen und benennen zu können. Hierzu gehörte z.B. beim

---

<sup>4</sup> Es handelt sich hierbei um ein Originalzitat des Teilnehmers

Clownsspaziergang, den wir einmal im Quartier mit der Gruppe unternahmen, die Begegnung mit einem Kind, das sich sehr über ihn und seine rote Nase erfreute. Trotz der Unsicherheiten bezüglich seiner eigenen Darbietung auf der Bühne, wagte sich der Teilnehmer immer wieder auf neues Terrain. So begann er im Verlauf des Gruppenangebots zunehmend mit den Eigenschaften der Requisiten zu experimentieren und diese im gemeinsamen Spiel mit anderen Beteiligten zu integrieren. In einer Sitzung hatte er beispielsweise seine Requisite, einem bunten Staubwedel, fantasievoll als Dirigierstab verfremdet. Damit bewegte er zusammen mit einer weiteren Akteurin das Publikum - bestehend aus den anderen zuschauenden Teilnehmer\_innen - dazu, ein Lied anzustimmen. Die Dichotomie zwischen Zuschauen und Spielen wurde somit aufgelöst. Der bewertungsfreie Rahmen der Humorgruppe entfaltete neue Möglichkeiten, ohne Druck experimentieren zu können: Insbesondere wenn auf der Bühne wenig Aktionismus vorherrschend war, wurde Herr T. des Öfteren unsicher, ob er zu wenig agiert habe. Hier ging es vor allem auch darum, Selbstvertrauen zu entwickeln und dadurch aushalten zu können, wenn auf der Bühne nicht viel passiert. Denn nicht selten entstehen gerade in solchen Momenten ausgezeichnete Spannungsbögen, wenn eben nicht eine Handlung prompt die nächste ablöst.

## **7. Zusammenfassende Bilanz der Erfahrungen**

Das Praktikum in der Humorgruppe stellte eine Erweiterung und Vertiefung meiner bisherigen theoretischen und praktischen Kenntnisse bezüglich theaterpädagogischer Inhalte, als auch der sozialpädagogischen Methode der Gruppenarbeit, dar. Mit der Clownsarbeit wagte ich mich hierbei auf völlig unbekanntes Terrain und arbeitete mich kontinuierlich in diese Art von theaterpädagogischer Form ein. Insbesondere die weiterführende Einübung der Spielleitung während der Improvisationen bedeutete für mich ein großes Lernfeld. An dieser Stelle konnte ich weiterhin erproben, die improvisierten Darbietungen sehr genau zu beobachten, entsprechende Spielleitungsimpulse zu setzen und die Teilnehmenden damit anzuregen. Dabei konnte ich an mir selbst feststellen, wie ich anfänglich aus Unsicherheit häufig eingriff, jedoch allmählich über einen längeren Zeitraum eine gewisse Gelassenheit entwickeln konnte. Gerade der Umgang mit dem Unerwarteten war für die Spieler\_innen wie für mich selbst als Spielleitung gleichermaßen bedeutsam. Dies geht von einer Haltung aus, dass Menschen grundsätzlich auch improvisierende Lebewesen im Alltag sind. Sie haben die Möglichkeit, spontan auf Nichtvorhergesehenes zu reagieren, als auch über das Vermögen zu verfügen, selbst Unvorhergesehenes zu erzeugen. Im Transfer auf die theaterpädagogische Arbeit in der Humorgruppe bedeutete dies, eben aus dem

Bestehenden auf unvorhersehbare Art Neues zu kreieren und dieses auf die Bühne zu bringen (vgl. Kurt 2012, S. 165). Wie bereits angedeutet und auch in Verbindung mit Bourdieu, erschaffen die Improvisierenden ihr Handeln jedoch nicht spontan aus dem Nichts. Besonders im darstellenden Spiel der Humorgruppe ging es um das Ausschöpfen des eigenen Repertoires der vorkomponierten Handlungsmuster, die die Teilnehmenden bewusst oder unbewusst aus dem Stegreif situationsbezogen einsetzten (vgl. ebd., S.170). Improvisieren im Sinne des vorliegenden Projekts bedeutete also ein Handeln in Echtzeit, das Entwerfen passiert demnach direkt im Handeln (vgl. Figueroa-Dreher 2012, S. 191). Dies stellte für die Teilnehmenden zum Teil eine große Herausforderung dar, da sie zum einen hohe Erwartungen an sich und ihre Darbietung stellten. Zum anderen waren sie durch die Form der Bühnenarbeit dazu angehalten, bei einem performativen Element ihrer Darstellung zu bleiben und genannten Aspekt auszudehnen bzw. zu verstärken. Grundidee dahinter war auch, eben das zu würdigen, was bereits vorhanden ist. Durch sehr offen formulierte Darstellungsaufgaben bzw. nicht vorhandene Vorgaben bei der Bühnenarbeit, waren die Teilnehmer\_innen ein Stück weit auf sich selbst zurückgeworfen. Im kleinteiligen, lebensweltlichen Kontext der Humorgruppe bildete sich, meines Erachtens, die gesellschaftliche Entwicklung der Freisetzungsdimension ab. Das daraus entstandene Vakuum bildete jedoch Ausgangsbasis für eine Bühnenphase, die darauf abzielte, die Spieler\_innen mithilfe empathischer Spielleitung, zu ihrem ureigenen Ausdruck und der Begegnung mit anderen Mitspielenden zu ermutigen. Die Stufen in den Humor sollten deshalb eine Balance zwischen Offenheit und Rückhalt herstellen (vgl. Böhnisch 2012, S.146).

Selbstbeobachtung ist zwar förderlich in diesem Setting, problematisch wird sie, wenn sie in Selbstzensur mündet (vgl. Matzke 2010, S. 172). So traten bei den Teilnehmenden Zweifel auf, ob sie zu wenig gespielt und sich zu sehr zurückgenommen hätten. Hierbei konstatierte ich, wie wichtig die Gestaltung der Phasen waren, die vor der Bühnenphase einer jeder Einheit vorgeschaltet waren. Anhand einer weniger gelungenen Einheit konnte ich z.B. feststellen, wie ein fehlendes Gruppenritual und auch die zu kurz gestalteten Übergänge dazu führten, dass sich, sinnbildlich gesprochen, der Bühnensprung für die Teilnehmenden als sehr steil erwies und sich Widerstände einstellten. Gerade in der Situation, sich auf der Bühne zu zeigen und zu spielen, setzten sich die Teilnehmenden nicht nur den eigenen Bewertungen und Befürchtungen aus, sondern auch ihrer Vorstellung eines kritischen Publikums, dem sie vermeintlich etwas zu bieten hätten. Dirk Rupp und ich beobachteten in beschriebenem Kontext ebenso die Tendenz, dass Beteiligte eine von anderen Teilnehmer\_innen entwickelte Clowns improvisation so gelungen fanden, dass sie sich selbst damit verglichen und sich nicht mehr auf die Bühne

trauten. Dies wurde auch in manchen Reflexionsgesprächen thematisch aufgefangen. Denn nach Gilmore besteht jener Sprung auf die Bühne aus kleinen Elementen, Gebärden und Handlungen, die Ausdruckskraft haben. Um diesen Aspekt geht es letztendlich auf der Clowns- und Improvisationsbühne und darum, dass es erlaubt ist, die darin innewohnende Kraft und Intensität zu zeigen. Metaphorisch spricht Gilmore auch von der Möglichkeit auf der Bühne, sich dort als Geschenk zu erfahren, da alles Gezeigte nach seiner Auffassung etwas wert ist, wenn die Teilnehmenden bereit sind, es zu zeigen (vgl. Gilmore 2012, S.69). Die gesundheitsförderliche, salutogenetische Ausrichtung des Theaterprojekts sprach psychisch gesunde wie psychisch erkrankte Menschen gleichermaßen an. Theaterspielen bezog sich hierbei sehr deutlich auf gesundheitsbezogene Aspekte wie soziale Integration, aber auch gerade durch die spezifischen Methoden der Clownsarbeit, auf die emotionale Re-Integration. Insbesondere durch den Ausdruck und Austausch eigener Erfahrungen in Verbindung mit dem Feedback von außen, konnten die Beteiligten sich selbst erproben und hierbei Anregungen erhalten, gewonnene Erkenntnisse in ihr Selbstbild zu integrieren. Sirch benennt in diesem Zusammenhang auch den Begriff des Empowerments, das durch das kreative Spiel ermöglicht werden soll (vgl. Sirch 2009, S.369). Im Sinne des Empowerments ist jedoch zu bedenken, dass die Entwicklung von Eigenmacht vor allem ein fortlaufender Prozess und kein Endprodukt eines Theaterprojekts sein kann (vgl. Knuf, Seibert 2006, S.19).

Weiterführend möchte ich mein Projekt entlang der Kriterien Akzeptanz, Erreichbarkeit, Vernetzung und Umsetzbarkeit evaluieren. Die Humorgruppe wurde als Angebot sehr gerne angenommen. Die breite Akzeptanz widerspiegelte sich in der stetig steigenden Besucherzahl, die bei 16 Teilnehmenden am höchsten war und sich über mehrere Einheiten hinweg konstant hielt. Es wurde deshalb längerfristig erwogen, zukünftig zwei Gruppen zu bilden. Die Gruppe äußerte zudem den Wunsch, sich anhand einer Adressenliste untereinander zu vernetzen. Es gab, ohne die Einwirkung von Dirk Rupp oder mir, erste Hinweise zur Tendenz einer Gruppe mit einem festen Besucherkreis.

Das evangelische Gemeindehaus, in dem die Humorgruppe stattfand, befindet sich sehr zentral im Quartier und ist mit öffentlichen Verkehrsmitteln gut erreichbar. Darüber hinaus bestand das Angebot eines Fahrdienstes für weniger mobile Teilnehmende. Im Hinblick auf die Vernetzung konnte die Humorgruppe durch eine Werbeveranstaltung im Esslinger Kaffeehaus Sonne einen höheren Bekanntheitsgrad erlangen. Es erfolgte eine Anfrage der Katholischen Erwachsenenbildung, darüber hinaus ist eine Kooperation mit der Volkshochschule Esslingen geplant.

Hinsichtlich der Umsetzbarkeit ist zu sagen, dass das Gemeindehaus mit seinen Räumlichkeiten eine geeignete Infrastruktur darbot. Bezüglich der zeitlichen Komponente ist kritisch zu bemerken, dass die Einheiten mit 60 Minuten zu knapp bemessen waren und die einzelnen Phasen darunter litten. Eine Erweiterung von 30 Minuten erschien uns hier sinnvoll, damit keine Einbußen in der Bühnenphase oder Reflexionsrunde entstehen. Die theaterpädagogische Arbeit wurde der offenen Angebotsform angeglichen, demzufolge stand jede Einheit für sich und war so niedrigschwellig angelegt, dass jeder Neuankömmling potenziell teilnehmen konnte. Da der Aspekt der Selbstwirksamkeit in der Humorgruppe zentral war, konnte das Angebot einen Beitrag für psychisch kranke Teilnehmer\_innen aus der Gemeindepsychiatrie leisten, sie in der Bewältigung ihrer Erkrankung kreativ zu unterstützen. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass nicht alle Betroffenen kontinuierlich dabei blieben. Ein nicht zu unterschätzender Faktor ist hierbei sicherlich, dass chronisch psychisch kranke Menschen kleine Veränderungen in Gruppenzusammensetzung oder Programmvariation bereits als Irritation wahrnehmen können. Dies stellt augenscheinlich das Gegenargument für das offene Gruppenangebot dar, lässt sich jedoch, aus meiner Praxissemestererfahrung, ebenfalls bei geschlossenen Gruppenaktivitäten bezüglich der Teilnahmefrequenz im psychiatrischen Bereich beobachten. Dennoch trägt die Initiierung einer festen Gruppe wohl eher dazu bei, dass gerade psychisch kranke Menschen Stabilität im Umgang mit anderen Menschen erfahren können. Eine offene Gruppe mit wechselnden Mitgliedern impliziert per se Veränderung, die mit Verunsicherung einhergehen kann und zu wenige Vorhersehbarkeiten birgt. Es kann daher konstatiert werden, dass von den psychisch erkrankten Teilnehmenden nur jene adressiert wurden, die ressourcenstark waren und bereits über Gruppenerfahrung in sozialpädagogischen Kontexten aufwiesen.

## **8. Ausblick**

Nach dem Ende meines Praktikums, führte ich mein Wirken in der Humorgruppe fort. Wir richteten noch ein zweites Gruppenangebot ein, für dessen Durchführung ich alleine verantwortlich war. Dieses fand an vier Abendterminen im Mai 2015 statt. Dirk Rupp und ich entwickelten das Format weiter und ließen auch andere ästhetische Zugänge wie der Bildenden Kunst, Musik und Lyrik mit einfließen. Daraus resultierten Einheiten wie z.B. das clowneske Malen oder das Experimentieren mit Orff-Instrumenten in Verbindung mit darstellendem Spiel. Zukünftig wird beim nächsten Zyklus aus den Interessierten der derzeit bestehenden Gruppe eine feste Gruppe gebildet, die in einem nächsten Schritt an einer Clownsfigur arbeiten wird. Dies soll in Rückgriff auf ihr erarbeitetes Repertoire an ganzheitlich-spielerischen Ausdrucksmöglichkeiten geschehen. Anlass war die

Veränderung der Bedarfslage seitens der Teilnehmenden, sich verbindlicher zu treffen und auf die gewonnenen Erfahrungen aufzubauen. Das geschlossene Gruppensetting ist für genanntes Vorhaben ohnehin deutlich geeigneter und macht prozessuales Arbeiten realisierbar. Die Bühnenarbeit wird an dieser Stelle noch viel mehr im Vordergrund stehen, zudem soll der zeitliche Rahmen hierfür erweitert werden. Darüber hinaus wird das neue Projektformat darauf abzielen, die Teilnehmer\_innen auch selbst zur Spielleitung zu befähigen.

## Literaturverzeichnis

**Bittlingmayer, Uwe H.; Sahrai, Diana; Schnabel, Peter-Ernst (Hrsg.):** Normativität und Public Health. Vergessene Dimensionen gesundheitlicher Ungleichheit. Weinheim, Basel: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

**Bockhorst, Hildegard; Reinwand, Vanessa-Isabelle; Zacharias, Wolfgang (Hrsg.):** Handbuch Kulturelle Bildung. München: Kopaed Verlag, 2012.

**Bormann, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele; Matzke, Annemarie (Hrsg.):** Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.

**Böhnisch, Lothar:** Sozialpädagogik der Lebensalter. Eine Einführung. 6., überarbeitete Auflage. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2012.

**Figuroa-Dreher, Silvana K.:** Wann und weshalb ist Improvisation kreativ? In: Göttlich, Udo; Kurt, Ronald (Hrsg.): Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen. Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 187-207.

**Fröhlich, Gerhard; Rehbein, Boike (Hrsg.):** Bourdieu Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2014.

**Fröhlich, Gerhard; Rehbein, Boike:** Habitus (habitus). In: Fröhlich, Gerhard; Rehbein, Boike (Hrsg.): Bourdieu Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2014, S.110-118.

**Gilmore, David:** Der Clown in uns. Humor und die Kraft des Lachens. München: Kösel-Verlag, 2014.

**Göttlich, Udo; Kurt, Ronald (Hrsg.):** Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen. Wiesbaden: Springer VS, 2012.

**Grunwald, Klaus; Thiersch, Hans:** Lebensweltorientierung. In: Otto, Hans-Uwe; Thiersch, Hans (Hrsg.): Handbuch Soziale Arbeit. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. München und Basel: Reinhardt Verlag, 2011, S. 854-863.

**Knuf, Andreas; Seibert, Ulrich:** Selbstbefähigung fördern. Empowerment und psychiatrische Arbeit. 4. Auflage. Bonn: Psychiatrie-Verlag, 2006.

**Koch, Gerd; Roth, Sieglinde; Vaßen, Florian; Wrentschur, Michael (Hrsg.):** Theaterarbeit in sozialen Feldern. Theatre Work in Social Fields. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004.

**Koch, Gerd; Vaßen, Florian (Hrsg.):** Lach-und Clownstheater. Die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und Schauspiel. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 1991.

**Kurt, Ronald:** Improvisation als Grundbegriff, Gegenstand und Methode der Soziologie. In: Göttlich, Udo; Kurt, Ronald (Hrsg.): Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen. Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 165-186.

**Küpper, Astrid:** Erwecke den Clown in dir. Münsterschwarzach: Vier-Türme GmbH, 2010.

**Matzke, Annemarie:** Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisieren. In: Bormann, Hans-Friedrich; Brandstetter, Gabriele; Matzke, Annemarie (Hrsg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis. Bielefeld: transcript Verlag, 2010, S. 161-182.

**Morgenstern, Christian:** Stufen: eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen. Basel: Zbinden Verlag, 1977.

**Otto, Hans-Uwe; Thiersch, Hans (Hrsg.):** Handbuch Soziale Arbeit. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. München und Basel: Reinhardt Verlag, 2011.

**Rittelmeyer, Christian:** „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“. Eine Einführung in Friedrich Schillers pädagogische Anthropologie. Weinheim und München: Juventa Verlag, 2005.

**Ruckgaber, Christel:** Das Glück des Stolperns. Professionelle Clowns und Humor in Kinderkliniken und Pflegeheimen. In: Wild, Barbara (Hrsg.): Humor in der Psychiatrie und Psychotherapie. Neurobiologie-Methoden-Praxis. Mit einem Geleitwort von Otto F. Kernberg. Stuttgart: Schattauer Verlag, 2012, S. 273-289.

**Schilling, Johannes; Muderer, Corinna:** Der Clown in der sozialen und pädagogischen Arbeit. Methoden und Techniken wirksam einsetzen. München: Reinhardt, 2010.

**Sirch, Ulrike:** Theaterarbeit in der Gesundheitsförderung. In: Bittlingmayer, Uwe H.; Sahrai, Diana; Schnabel, Peter-Ernst (Hrsg.): Normativität und Public Health. Vergessene Dimensionen gesundheitlicher Ungleichheit. Weinheim, Basel: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 363-386.

**Sonnenschmidt, Rosina:** Humorthherapie. Der sanfte Weg zur psychosozialen Kompetenz. Kändern: Unimedica, 2013.

**Taube, Gerd:** Theater und kulturelle Bildung. In: Bockhorst, Hildegard; Reinwand, Vanessa-Isabelle; Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: Kopaed Verlag, 2012., S.616-621.

**Thiersch, Hans:** Bildung. In: Otto, Hans-Uwe; Thiersch, Hans (Hrsg.): Handbuch Soziale Arbeit. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. München und Basel: Reinhardt Verlag, 2011, S. 162-173.

**Verein zur Förderung einer sozialen Psychiatrie (2014):** Grundhaltungen des Vereins. Verfügbar unter: [http://www.vsp-net.de/files/vsp-grundhaltungen\\_2014.pdf](http://www.vsp-net.de/files/vsp-grundhaltungen_2014.pdf) [Zugriffsdatum: 08.05.2015]

**Wild, Barbara (Hrsg.):** Humor in der Psychiatrie und Psychotherapie. Neurobiologie-Methoden-Praxis. Mit einem Geleitwort von Otto F. Kernberg. Stuttgart: Schattauer Verlag, 2012.

**Witte, Daniel:** Auf den Spuren der Klassiker. Pierre Bourdieus Feldtheorie und die Gründerväter der Soziologie. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2014.

**Wrentschur, Michael:** Theaterarbeit in sozialen Feldern trifft Soziale Arbeit: Anknüpfungen, Assoziationen und Anregungen. Theatre Work in Social Fields Meets Social Work: Connections, Associations and Ideas. In: Koch, Gerd; Roth, Sieglinde; Vaßen, Florian; Wrentschur, Michael (Hrsg.): Theaterarbeit in sozialen Feldern. Theatre Work in Social Fields. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004, S. 38-47.

**Zulechner, Felix:** Der Belastungsclown- ein Entlastungsspiel. In: Koch, Gerd; Vaßen, Florian (Hrsg.): Lach-und Clownstheater. Die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und Schauspiel. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 1991, S. 61-67.

## Impressionen vom Auftritt im Kaffeehaus Sonne Esslingen

