

„The Power of the Puppet“

oder

„Die Kraft der Theaterpuppe“

Deutsche Übersetzung

von Barbara Scheel

Die Broschüre „**The Power of the Puppet**“, 118 Seiten, wurde 2012 herausgegeben von der Kommission „**Puppets in Education, Development and Therapy**“ (EDT) der **Union Internationale de la Marionnette (UNIMA*)**.

Redaktion: Livija Kroflin

Sprache der Veröffentlichung: Englisch

Übersetzung ins Deutsche: Barbara Scheel, 2012

*) Die **UNIMA** ist eine Non-Profit-Organisation, die weltweit in fast 100 Ländern Menschen vereinigt, die sich für Puppenspiel einsetzen.

Weitere Informationen – auch zu den Zentren in den einzelnen Ländern – unter www.UNIMA.org

Anmerkungen der Übersetzerin:

Die Autoren der Beiträge haben der Übersetzung zugestimmt. Eine Verwendung der Texte in englischer Sprache ist nur mit Zustimmung der Autoren, die Verwendung der deutschen Übersetzung nur mit Zustimmung der Übersetzerin erlaubt.

Bitte beachten Sie die Urheberrechte!

Weder die Übersetzerin noch die Autoren erhielten oder erhalten ein Honorar für ihre Arbeit. Wird Gewinn erwirtschaftet, erhält ihn die Kommission „Puppen(spiel) in Schule, Entwicklung und Therapie“ der internationalen UNIMA, um ihre Arbeit fortzusetzen. Seit März 2012 ist Simon Wong, Hongkong, neuer Präsident der Kommission. Das Buch entstand unter der Präsidentschaft von Livija Kroflin, Kroatien, die weiterhin in der Kommission tätig ist.

1. Die Übersetzung des Wortes **PUPPETS** ins Deutsche ist schwierig, denn im Englischen wird „puppet“ ausschließlich für „Theaterpuppen“ verwandt (im Gegensatz zu „doll“ = Spielpuppe). Trotzdem hat sich die Übersetzerin dazu entschieden, „puppet“ grundsätzlich mit „Puppe“ zu übersetzen, da in Schule und Therapie beide Puppenarten nebeneinander benutzt werden. Für Theaterpuppen gelten im professionellen Theaterrahmen andere Bedingungen als in der Schule oder der Therapie und wohl auch in der Entwicklungsarbeit. Die Grenzen sind fließend und m. E. ohne entscheidende Bedeutung.

2. Übersetzungen sind grundsätzlich eine Annäherung an den ursprünglichen Text. Niemals kann eine Übersetzung „wörtlich“ sein. Ich habe mich bemüht, den Sinn der Texte zu erfassen und sie so genau wie möglich wiederzugeben. Der englische Text steht ja bei Zweifeln zum Vergleich zur Verfügung.

3. Zitate wurden – anders als im Buch – an den Schluss des Artikels gesetzt.

4. Die **Fotos** wurden nicht in die Übersetzung übernommen.

5. Die **Literaturhinweise** wurden nicht übersetzt, aber es wird angegeben, auf welcher Seite sie im Buch zu finden sind.

Barbara Scheel, Leiergasse 15 A, D-75031 Eppingen, Germany
MAIL: babuschka-theater@web.de

Inhaltsverzeichnis der Übersetzung von The Power of the Puppet, 2012

Barbara Scheel

Titel: <i>(Die EN-Seiten beziehen sich auf die englische Version auf der Diskette)</i>	DE Seite Disk.	EN Seite Disk.
Inhaltsverzeichnis	2	5
Einführung / Preface / Livija Kroflin	3	7
Die Kunst als Pfad zum Kind / Art as a Pathway to the Child / Edi Majaron	5	11
Affektive Erziehung durch die Kunst des Animationstheaters / Affective Education through the Art of Animation Theatre / Ida Hamre	8	18
Spielen mit Puppen in der Klasse – Lehren und Lernen mit Vergnügen / Playing with Puppets in Class – Teaching and Learning with Pleasure / Helena Korosec	13	29
Die Rolle der Puppe beim Sprachen Lehren / The Role of the Puppet in Language Teaching / Livija Kroflin	21	46
Puppenspiel für Entwicklung / Puppetry for Development / Cariad Astles	28	63
Die Politik des angewandten Puppenspiels / The Politics of Applied Puppetry / Matt Smith	36	79
Kohlenstoffneutral zu sein / Being Carbon Neutral / Meg Amsden	39	86
Puppen und die emotionale Entwicklung von Kindern – ein internationaler Überblick / Puppets and the Emotional Development of Children – an International Overview / Barbara Scheel	44	96
Biografien der Autoren	---	107
Index of names	---	---
Index of terms	---	---

Livija Kroflin

Präsidentin der EDT-Kommission der UNIMA*

EINFÜHRUNG

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 7 ff.)

Die Stärke der Puppe zeigt sich in verschiedenen Bereichen: nicht nur in den Puppentheatern, nicht nur in Ritualen und magischen Zeiten, sondern auch im weiten Feld von Erziehung und Therapie. Das wurde auch der internationalen Puppenspielorganisation - UNIMA – klar; deshalb wurde auf dem Kongress in Budapest 1996 die Kommission „Puppets in Education“ gegründet. Ihr erster Präsident war Edi Majaron. Seit dem Kongress in Magdeburg 2000, wurde die Präsidentschaft auf Livija Kroflin übertragen. Die Kommission wurde auf dem Kongress in Perth (2008, d.Ü.) erweitert, und ihr Name wurde geändert in „Puppets in Education, Development and Therapy“ (EDT, d.Ü.). Die derzeitigen Mitglieder sind: Meg Amsden (England), Edmond Debouny (Belgien), Ida Hamre (Dänemark), Livija Kroflin (Kroatien) und Barbara Scheel (Deutschland).

Die Ziele/Zwecke der EDT-Kommission sind:

- die Wichtigkeit des Puppenspiels mit seiner einmaligen Möglichkeit der Kommunikation hervorzuheben;
- kreative Wege, Puppenspiel von der frühesten Kindheit an und während des ganzen Lebens zu fördern;
- Forscher zu ermutigen, sich im Bereich des Puppenspiels in Erziehung, Entwicklung und Therapie zu engagieren;
- die Aufnahme von Puppenspiel in die Ausbildung von Lehrern, Therapeuten und Entwicklungshelfern aufzunehmen;
- professionelle Puppenspieler zu ermutigen, mit Erziehenden, Therapeuten, Sozialarbeitern und Entwicklungshelfern, sowie anderen Berufsgruppen zusammen zu arbeiten, um Puppenspiel in diesen Bereichen zu benutzen.

Ein Weg, um diese Ziele zu erreichen, ist die Veröffentlichung von Büchern. 2002 veröffentlichte die Kommission „Puppets in Education“ das Buch „The Puppet – What a Miracle!“ (Die Puppe – was für ein Wunder!). Es wurde in Englisch publiziert, und 2006 folgte die französische Ausgabe. Obwohl es auch eine Übersetzung ins Spanische gibt, wurde sie bisher nicht veröffentlicht.

Fast alle Mitglieder der EDT-Kommission nahmen teil an der Konferenz „Promoting the Social Emotional Aspects of Education – A Multi-faceted Priority“ („Die sozialemotionalen Aspekte der Erziehung unterstützen – eine facettenreiche Priorität“), die in Ljubljana, Slovenien, im Juni 2011 abgehalten wurde. Die Konferenz wurde organisiert von und fand statt in der Universität von Ljubljana, erziehungswissenschaftliche Fakultät. Sie basierte auf dem „European Affective Education Network“ (EAEN), das interdisziplinäre Mitglieder aus den Bereichen Stipendiaten, Forscher und Praktiker einschließt, die an der Dimension des „Affektiven“ im Erziehungsprozess interessiert sind.

Nachdem die Mitglieder der Kommission dabei erfolgreich als Botschafter von Puppenspiel in Erziehung und Therapie gewirkt und den Namen und die Ideen der UNIMA unterstützt haben, entschlossen sie sich, ein Buch vorzubereiten, in dem alle Vorlagen, die von den Mitgliedern und den der Kommission zuarbeitenden Mitglieder der Ljubljana-Konferenz Platz finden konnten, sowie auch jene, von anderen Mitgliedern und Interessenten der Kommission, zusammen mit anderen Experten im Puppenspiel, die gebeten wurden, ihre Beiträge zur Verfügung zu stellen.

Das Resultat ist dieses Buch, das Beiträge beinhaltet, die auf der Konferenz in Ljubljana vorgetragen wurden (manche in erweiterter Form) von den Mitgliedern M. Amsden, I. Hamre, L. Kroflin, E. Majaron,

B. Scheel und dem zuarbeitendem Mitglied Helena Korosec, sowie Beiträge von Cariad Astles (England, d.Ü.) und Matt Smith (England, d.Ü.).

Das Buch bedient alle drei Aspekte: Erziehung, Entwicklung (geschrieben von drei Autoren aus England, die den sehr geeigneten Ausdruck applied puppetry (angewandtes Puppenspiel) benutzen) und Therapie.

Edi Majaron schreibt über den wichtigen Teil, den Puppen bei verschiedenen Aspekten der kindlichen Entwicklung spielen. Er drückt dabei seinen Glauben an die magische Macht der Puppen bei allen möglichen Arten der Kommunikation mit Kindern, die ihre Begabungen und ihre unterschiedlichen Arten von Kreativität beleuchten.

Ida Hamre's Betrag „Affective Education through the Art of Animation Theatre“ basiert auf ihrer PhD-Dissertation „Animation Theatre as an Art and as an Element of Aesthetic Development and Education“ und dem Projekt, dessen Ziel es war, fundamentale und elementare Einführungen des Animationstheater in Schulen, in Ausbildungsstätten für Lehrer und Erzieher. In diesem Beitrag beschränkt sie sich auf „knowledge of confinding“ (Wissen von Begrenzung), emotionales Lernen und Zusammenarbeit, Humor und „utopian imagination“ (utopische Vorstellungskraft).

Helena Korosec betont die Notwendigkeit, Puppen zu einem Teil der täglichen Erziehungsarbeit zu machen. Ihr zufolge ergänzt das symbolische Spiel mit Puppen die frontale Einwegkommunikation im Klassenzimmer, erzielt eine entspannte Atmosphäre, befähigt zu individuellem Vorgehen, zu nonverbaler Kommunikation und unterstützt Kreativität.

Livija Kroflin schreibt über ihre Erfahrung, eine zweite oder fremde Sprache – speziell Kroatisch als zweite oder Fremdsprache – unter den besonderen Bedingungen eines kurzen Workshops mit Kindern unterschiedlichen Alters, mit unterschiedlichen Vorkenntnissen und unterschiedlicher Motivation. Unter diesen Umständen zeigte die Puppe ihre wichtige Rolle als motivierendes, Hemmungen reduzierendes und integrierendes Element für eine Gruppe von Kindern, die sich praktisch nicht kannten.

Cariad Astles trägt einen Artikel bei, der ein Überblick über Puppenspiel als internationale Entwicklung gibt. Sie erklärt die Begriffe „Theatre for Development“ (Theater für Entwicklung) und „Puppetry for Development“ (Puppenspiel für Entwicklung) und untersucht drei verschiedene Fallstudien von Puppenspiel für Entwicklung: Aktivitäten der „Community Health Awareness Puppeteers“ (Kenya), Gary Friedman (Südafrika) und „Small World Theatre“ (England).

Meg Amsden zeigt ein Beispiel aus der Praxis auf. In ihrem Betrag, der den Untertitel trägt „Teaching Sustainability Through Shadow Puppets – A Practical Example of a Project to Encourage 7 – 11 Years-olds to design for Their Future“ (Nachhaltigkeit durch Schattentheater lehren – ein praktisches Beispiel eines Projektes, 7- bis 11-Jährige zu ermuntern, sich ihre Zukunft vorzustellen), beschreibt sie das „Being Corbon Neutral“-Projekt, das sie und ihr Kollege Nicky Rowbottom 2009 in Schulen im „Broads National Park“ geleitet haben. Das wirkliche Ziel war es, Kinder zu ermuntern, sich dynamisch und positiv über ein umweltverträgliches Leben in einer Zukunft, die vom Klimawechsel dominiert wird, auseinander zusetzen.

Barbara Scheel beschreibt ihre weltweiten Erfahrungen in Puppenspieltherapie und Puppenspiel in Schulen und Institution für behinderte Menschen. Sie meint, dass Puppenspiel eines der am meisten sich selbst differenzierenden Werkzeuge für Kommunikation und Ausdruck von Emotionen ist und deshalb ein wunderbares Werkzeug in Therapie, Erziehung und bei speziellen Anforderungen.

Obwohl die Autoren in ihren Beiträgen gleiche Ideen aufzeigen, sind die Meinungen natürlich ihre eigenen und nicht notwendigerweise die der gesamten Gruppe der Mitwirkenden an diesem Buch und/oder der EDT-Kommission.

Wir glauben, dass dieses Buch ein willkommener Beitrag zu dem sich immer mehr erweiternden Verständnis der Kraft der Puppe in unterschiedlichen Lebensbereichen sein kann.

Livija Kroflin, Präsidentin der EDT-Kommission

Edi Majaron, Slowenien

Art as a Pathway to the Child (Die Kunst als Pfad zum Kind)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 11 ff.)

Die Kunst spielt eine wichtige Rolle bei verschiedenen Aspekten der kindlichen Entwicklung. Die Puppe versorgt das Kind mit einer Art Hülle oder Verkleidung, um sich dahinter zu verbergen: ein schüchternes Kind hat den Mut zu sprechen, seine eigenen Gefühle auszudrücken und seine Geheimnisse der Puppe zu offenbaren und damit dem Publikum. Dadurch hilft die Puppe dem Kind, viel spontaner zu kommunizieren, Stress auslösende Beziehungen zu vermeiden, besonders mit Erwachsenen. Die Puppe ist eine Autorität, die vom Kind selbst ausgewählt wurde.

Aktuelle Versuche, das Erzählen als Methode der Wiederentdeckung und Stabilisierung der Persönlichkeit des Kindes zu benutzen, werden durch den Gebrauch der Puppe unterstützt. Neben der Tatsache, dass es einem Kind nicht möglich ist, alle seine Gefühle verbal zu äußern, helfen im Puppenhelfen, Worte und einen anderen Blickwinkel oder eine andere Sichtweise zu finden. Zusätzlich dazu haben Kinder, die in ihrer täglichen Unterhaltung Puppen benutzen, einen reicheren Wortschatz. Sie sind in der Lage, den semiotisch-symbolischen Wert der visuellen Signale und die Sprache der nonverbalen Kommunikation, die wichtig ist für das Erkennen ihrer realen Möglichkeiten und den Fortschritt auf wichtigen Gebieten der Entwicklung – Wahrnehmung, Empfindung, Bewegung und Koordination, soziale Ziele . . . und last but not least sprachliche Ausdrucksweise.

Durch seine Erfahrung in der Arbeit mit Puppen glaubt der Autor an die magische Kraft der Puppe bei allen Arten von Kommunikation mit Kindern, indem sie ihre Talente und die unterschiedliche Arten ihrer Kreativität beleuchten.

Key Words (Schlüsselwörter):

Kind, Kunst, Kommunikation durch und mit Kunst, symbolisches Spiel, Puppe

Kunst ist ein wichtiger Teil der Kultur, der am klarsten den Menschen von allen anderen lebenden Kreaturen unterscheidet. Sie leitet sich von alten Ritualen ab, indem sie menschliche Kommunikation mit Göttern als ein Zeichen von Respekt und Abhängigkeit von ihrem Willen zeigen. Rituale wurden immer durch stilisierte visuelle Erscheinungen (durch Kostüm, Maske . . .), symbolischen Bewegungen und spezifischen Tönen. Das sind die Wurzeln aller Kunst. Über tausende von Jahren hin hat die Menschheit ein wertvolles Erbe angesammelt, angereichert von Generation zu Generation durch Kunstwerke, beigesteuert von den besten Künstlern. Dieses Erbe füllt unser Leben mit positiver Energie, konfrontiert uns mit uns selbst und provoziert uns, selbstbewusste und stolze Menschen zu sein.

Es ist deshalb von allergrößter Wichtigkeit für ein Kind, so bald wie möglich eine Möglichkeit zu erhalten, mit den vielen Gesichtern der Kunst in Berührung zu kommen: Alles, was es umgibt, gehört zur visuellen Kultur; die Umgebung ist deshalb so wichtig für die kindliche Entwicklung. Musik besänftigt Kinder oder ermutigt sie, sich zu bewegen, zu tanzen. Die Spiele der Kinder mit Spielzeug sind ihre erste Interaktion mit der Umgebung und werden bald zum symbolischen Rollenspiel, in enger Verbindung mit ihrer Erfahrung und ihrem Wissen um die Welt, die sie umgibt. Diese Welt ist riesig, deshalb benutzen Kinder – ihrer Größe angemessen – Puppen (als die kleinste Kunstform), um ihre Probleme auf einem parabelförmigen Weg zu lösen. Wenn sie ihre Eltern oder Gleichaltrigen als Publikum einladen, ist Theater geboren.

Was ist Theater? Woher kam es? Warum?

Es ist eine symbolische Form der Kommunikation und Übermittlung von Nachrichten; deshalb ist es nicht so Stress belastet wie die tägliche direkte Kommunikation. Abgeleitet von Ritualen, ist es auf drei Ebenen stilisiert (wie vorher erwähnt): Visuell durch Bewegung und Ton – das heißt: sehr expressiv und klar in nonverbaler Kommunikation. Das ist der erste Grund, es auch im Erziehungsprozess zu benutzen, denn nonverbale Sprache ist auch für sehr junge Kinder verständlich.

Was ist der Unterschied zwischen „Theater mit Schauspielern“ und Puppentheater?

Das Spiel des Schauspielers drückt das persönliche EGO (des Schauspielers, d.Ü.) aus, während, auf der anderen Seite, das Spiel mit der Puppe der Übertragung/Energie vom Puppenspieler zu seinem „Objekt (Puppe)“ bedarf, das in einer indirekten Kommunikation resultiert und den direkten persönlichen, Stress belasteten „Auge-in-Auge“-Kontakt vermeidet. Die Übertragung der Persönlichkeit auf ein Objekt ist etwas Spezielles: der Glaube an wunderbare Übertragung kann mit der Beziehung des Kindes zu seinen Spielzeugen verglichen werden. In der Phantasie des Kindes hat jedes Objekt sein eigenes Leben und seine eigene Seele. Objekte und Spielzeuge übernehmen die Funktion einer imaginären Welt, in der das Kind die Regeln diktiert und nach möglichen Lösungen seiner ungelösten Probleme sucht. Nach Vigotsky verbessert diese Art des Spiels die kindliche Entwicklung in allen Phasen. Überraschenderweise integriert Puppenspiel nahezu alle Disziplinen, die für diese Entwicklung wichtig sind: Wahrnehmung, Verstehen, Bewegung, Koordination, Interaktion mit der Umgebung, Sprache, Erzählen. Es ist schwer, die Tatsache zu erklären, dass Puppen üblicherweise einen besseren Kontakt zum Kind herstellen als Vorschullehrer oder auch Eltern. Es scheint als es die bereits erwähnte Drei-Ebenen-Stilisierung, die dem Kind helfen, eine symbolische Situation zu fühlen, zu akzeptieren und zu verstehen. Durch die vereinfachte Situation von metaphorisch benutzen Objekten, ist es möglich, den Reichtum von parabelähnlichen Spielen zu entdecken, die die Imagination und Kreativität des Kindes als den wichtigsten Faktor einer weiteren Entwicklung herausfordern.

Puppen zu erschaffen ist ein Akt, der das Selbstwertgefühl des Kindes unterstützt.

Eine neue Herausforderung beginnt, indem eine neu geborene Puppe bewegt wird. Aber es ist nicht genug, sie nur zu bewegen! Jüngere Kinder werden das Geheimnis der Animation spontan entdecken: indem sie ihrer Puppe zuschauen, d.h. sie transferieren den Fokus ihrer Augen auf ihre Puppe hin, genauso wie bei ihren gewöhnlichen Spielen mit Spielzeug. Das Resultat ist faszinierend: neben der lebenden Puppe ist ein Platz mehr für das hervorgehobene Ego des Kindes. Und vice-versa: scheue Kinder werden mehr Mut sammeln, um sich durch die Puppe auszudrücken, indem sie sie gewissermaßen als Schild präsentieren. Das Prinzip dieses Spiels, in dem die Konzentration des Kindes auf das Spielobjekt auf das Kind zurückfällt, transformiert sich in ein Spiel (play), in dem die Nachricht an einen anderen Spieler und/oder an das Publikum gerichtet wird (Cultural Mediation, Vigotsky).

Deshalb ist es wichtig, verbale Kommunikation zu begründen, die ein anderes bedeutendes Ziel in der Entwicklung des Kindes ist: Wörter zu gebrauchen, Sätze zu formen, Dialoge zu erfinden – unterschiedliche Puppen in einem parabolischen Konflikt darstellen, Paraphrasen zu bekannten Geschichten erfinden, indem die selben Figuren/Charaktere benutzt werden oder völlig neue Situationen erfinden. Hier können wir die wirkliche Kraft der Puppe sehen: der visuelle Auftritt veranlasst die Erfindung einer entsprechenden Stimme. So wird die Notwendigkeit eines narrativen Ausdrucks intensiv durch andere kreative Aktionen unterstützt. Eine Puppe kann singen, ungewöhnliche fremde Sprachen sprechen, Wörter und Ausdrücke für neue Ereignisse einführen. In der Konversation kann sie die Möglichkeit, einen anderen zu hören, unterstützen, sie kann Geschichten und Gedichte in literarischer Form rezitieren oder sie aus der Sicht einer Person erzählen, die aus der Geschichte oder dem Gedicht stammt. Die Puppe ist oft neugierig. Sie liebt es, Fragen zu stellen – gewöhnlich sehr provokative. Sie ist ebenso bereit, Kindern zu helfen, Dinge aufzuräumen, zu springen, wenn es Angst hat, durch einen Tunnel zu kriechen, zu einem Arzt zu gehen oder die Zähne zu putzen. Eine Puppe kann im Dialekt oder in einem kindlichen Slang sprechen, deshalb können Kinder Korrekturen in der Normalsprache vorschlagen. Es kann passieren, dass das Kind nicht in der Lage ist, alle Wörter einer Erzählung zu verstehen, aber es wird die Bedeutung mittels anderer Elemente der nonverbalen Sprache der Puppe verstehen. Zudem ist es wichtig, dass die Puppe wenige, aber essentielle Wörter gebraucht. Sie ist keine Plappermaul, die Wörter nutzlos verschwendet. Und wenn ein Satz nicht korrekt ist, macht das nichts! Es ist die Puppe, die sich irrt, nicht das Kind. Und ein scheues Kind streitet nicht um seine eigene Position, sondern um die der Puppe!

Eine Puppe kann auch Ideen personifizieren, mathematische Daten, die Tage der Woche oder die Buchstaben des Alphabetes; alles das und vieles mehr in der Hand eines einfallsreichen Erziehers, der es vermag, mit den Kindern in ihrem eigenen Wunderland zu leben, das sie gemeinsam erfunden

haben. Dadurch wird das Kind in seiner imaginativen und reproduktiven Kreativität unterstützt, ein aktives Kind in einem aktiven Umfeld.

Das heißt, dass der Gebrauch von Puppen nicht nur für sehr kleine Kinder, sondern für alle Altersstufen geeignet ist – es hängt von ihrer Fähigkeit und der Motivation des Lehrers/ Erziehers ab.

Die Puppe versorgt beide wichtigen Pole der Bedürfnisse des Kindes: eine Art Ritual – mit täglicher Wiederholung auf der einen Seite (z.B. der Morgenkreis . . .) und die Überraschung, neue mögliche „Sprachen“ zu entdecken, auf der anderen Seite.

Durch diese Aktivitäten wird der Lehrer die Kapazitäten und das Wissen jedes einzelnen Kindes in der Gruppe/Klasse ohne Stress erkennen, und zwar durch Theaterspielen (auch indem man Zuschauer ist, nicht nur der Akteur) als ein Resultat von Sozialisation.

Der Gebrauch der Puppe (einschließlich visuellem Ausdruck und Musik) kann einen beachtlichen Beitrag für eine mehr humane und weniger Stress beladene Erziehung in den ersten Jahren der Integration des Kindes in eine Gruppe zeitigen. Ferner wecken Imagination und Kreativität. Das ist einer der einfachsten und effektivsten Wege die Neugier des Kindes in Bezug auf seine Umgebung zu entwickeln und zu unterstützen. Und wenn sie mit Kunst gefüllt wird – Kinder werden die gleiche Methode von Kommunikation akzeptieren, um mit der Sprache der Kunst darauf zu antworten. Das ist die beste Mitgift für Kinder in ihre künftige Entwicklung.

Literaturhinweise auf der EN pdf Seite 17.

Ida Hamre, Dänemark

Affective Education through the Art of Animation Theatre

(Affektive Erziehung durch die Kunst des Animationstheaters)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 18 ff.)

Der Ausgangspunkt ist die Ph. D. Dissertation „Animation Theatre as an Art and as an Element of Aesthetic Development and Education“ (Animationstheater als Kunst und als Element der ästhetischen Entwicklung und Erziehung), Copenhagen, 1994, von Ida Hamre.

Diese Untersuchung unterstellt, dass Animationstheater viele Potentiale für das Lernen hat, aber sie basierte nicht auf praktisch-pädagogischen Umfragen. Deshalb wurde 1998 ein anderes Projekt gestartet. Zeitplan: 4 Jahre. Dieses Projekt hatte zum Ziel, grundlegende und elementare Einführungen in das Animationstheater in Schulen, Ausbildungsstätten für Lehrer und für Erzieher anzubieten. Es wurde genannt: „The Learning Potential and Figurative Language of Animation Theatre – a Survey of Basic Aesthetic Learning Processes, Content Areas and Teacher Qualifications“ (Das Lernpotential und die figurative Sprache des Animationstheaters – eine Umfrage über grundlegende ästhetische Lernprozesse, inhaltliche Bereiche, und Lehrerqualifikationen).

In diesem Artikel konzentriert sich die Autorin auf einige Aspekte der Schlussfolgerungen – wie:

- **DAS WISSEN VOM VERTRAUEN**

Der Animationsprozess ist in sich selbst ein Wissen vom Vertrauen mit einer großen Anziehungskraft für die visuellen und taktilen Sinne. Er verlangt Aufmerksamkeit und Ruhe/Stillsein. Diese Geisteshaltung scheint eine Notwendigkeit und unterstützt gleichzeitig die Konzentration.

- **EMOTIONALES LERNEN UND ZUSAMMENARBEIT**

Nach dem Kunstforscher David Best wird das künstlerische Erlebnis als emotionaler und kognitiver Schock charakterisiert. Deshalb befassen wir uns nicht mit der Dichotomie von Gegensätzen, sondern mit einer ergänzenden Beziehung. Am besten gebrauchen wir „emotional learning“ (emotionales Lernen).

Die animierte Figur kommuniziert mittels einer permanenten Fremdheit, und das bringt Spieler und Zuschauer auf eine gleiche Grundlage, was beide betrifft, die Figur und die Geschichte. Die Funktion der Figur als Rohmaterial für Kommunikation als solche wird zum geeigneten Medium im pädagogischen Dialog.

- **HUMOR**

Humor bricht mit gewohntem Denken und ebnet den Weg für positives „breaches of pattern“ (Bruch von Mustern). Humor hängt mit der Freude am Leben zusammen und er berührt damit die Basis allen Lernens.

Die Figuren des Animationstheaters haben große Macht um zu faszinieren. Das bezieht sich auf alle Figurentypen, unabhängig von ihrer Form und Größe.

Die charakteristischen Merkmale der figurativen Sprache in der Ästhetik des Animationstheaters und der Kommunikation tragen zu der Entwicklung eines Aspektes von Imagination bei, den die Verfasserin als „the utopian imagination“ (die utopische Imagination) bezeichnen wird.

Key Words (Schlüsselwörter): emotionales Lernen durch Wissen vom Vertrauen, Humor, die Kunst des Animationstheaters

Der Ausgangspunkt dieses Papiers ist meine Ph.D.-Dissertation „Animation Theatre as an Art and as an Element of Aesthetic Development and Education“. (Animationstheater ist eine Erweiterung des Puppen-/Figurentheaters.) Mein Ausgangspunkt ist außerdem mein späteres praktisch-pädagogisches Projekt „The Learning Potential and Figurative Language of Animation Theatre – a Survey of Basic Aesthetic Learning Processes, Content Areas and Teacher Qualifications“.

Diese Projekte haben gezeigt, dass Animationstheater ein großes Potential hat, was die Wegbereitung für die Ästhetik der Schüler, emotionales und ethnisches Lernen und „Bildung“ betrifft (das deutsche Konzept für die umfassende kulturelle und soziale Entwicklung des Einzelnen). Im Folgenden werde ich mich auf einige der Potentiale dieser Form des Theaters beschränken.

In meinem Buch „Marionet og menneske, animatoinsteater - billedteater“ (Figur/Puppe und Mensch, Animationstheater – visuelles Theater) habe ich folgende typischen Kommunikationsmerkmale zusammengefasst, indem ich mich von anderen Forschern habe inspirieren lassen, und außerdem beziehe ich mich auf nationale und internationale (Theater-, d.Ü.) Vorstellungen, die ich studiert und erlebt habe.

Typische Merkmale in der Kommunikation des Animationstheaters:

- Mehrdeutigkeit und Durchsichtigkeit (zweiseitige Gestalt),
- permanente Übertragung,
- Synergie,
- Abstraktion und Stilisierung,
- spezielle Theatergewohnheiten,
- Schutz der Integrität des Schauspielers,
- dialogischer Arbeitsprozess,
- Pantomimisches,
- Humor und Utopie,
- Theater des Paradoxen, lebende Figuren, obwohl . . . ,
- kreuzästhetischer Ausdruck.

Im Folgenden will ich mich auf einige Aspekte konzentrieren, die eine enge Beziehung zum affektiven Lernen haben.

Animationstheater hat sein eigenes und komplexes Profil und erfordert eine Reichhaltigkeit von unterschiedlichen Handwerken, Gestaltungsprozesse, Geschichten, Arbeitsweisen und Gegenständen. Die Synergiedimension ist in dieser Theaterkunst nachdrücklich manifestiert. Viele Arten von Wissen und Funktionen arbeiten zusammen und wechseln ständig. Die unterschiedlichen Elemente arbeiten mit fördernder Innovation, so dass die Summe der unterschiedlichen Ausdrucksweisen - abgesehen von ihrer Verbindung untereinander – ebenfalls Synergie erzeugt. (1)

Fragen nach Synergie könnten auf eine große Vielfalt von Kunstformen zutreffen; jedoch ist Synergie im Animationstheater berühmt, wo es latent existiert. Der Blickwinkel ist die Entwicklung von dem, was ich „synergistic competence“ (synergistische Kompetenz) nennen möchte. Dieses Lernpotential erscheint erforderlich, besonders in Relation zu dem Multimedia-Boom unserer derzeitigen Kultur. Vielleicht kann Lernen durch stilisiertes und komplexes Animationstheater eine wichtige synergetische Fähigkeit des Handelns entwickeln. Die Vision kann sein, dass das Kind ausgerüstet wird, um einige der komplexen, widersprüchlichen und fragmentarischen Eindrücke der derzeitigen Kultur in dynamische Kräfte zu verwandeln, so wie wir es durch ästhetische Lernprozesse tun.

Wie auch immer, das mag sein: als Spiel ist ein Raum zum Lernen von erzieherischen Inhalten; diese Theaterform scheint heutzutage unterschätzt zu sein. Es könnte eine kreuz-ästhetischer/ kreuz-professioneller Zeitpunkt sein.

A Knowledge of Confiding (Wissen vom Vertrauen)

Der Schauspieler spielt, indem er seinen Körper und seine Stimme benutzt. Wenn die Animationsfigur „spielt“, benötigt sie eine Person, einen Spieler/Animator, ohne diese Person kann sie sich weder

bewegen noch sprechen. Ihre Bewegungen und ihre Sprache werden von außen kontrolliert. Vielleicht wird die Figur von mehr als einer Person bewegt, vielleicht ist sie mechanisch – oder beides alternierend. Vielleicht gibt es eine Stimme einer dritten Person oder von einem Tonband. Die Spieler können unsichtbar oder verborgen sein, und manchmal können sie als Schauspieler oder Erzähler fungieren. Folglich ist die Formensprache des Animationstheaters ziemlich komplex. Henryk Jurkowski (2) vermerkt, dass ein charakteristisches Merkmal in vielen modernen Animationstheateraufführungen Veränderung und Austausch ist – ein Gleiten – bei dem eine Vielzahl von Elementen und Kräften einbezogen sind; eine Beziehung, die er „pulsation“ (Pulsieren) nennt.

Auf der Bühne scheint die animierte Figur zu leben, obgleich wir zur gleichen Zeit realisieren, dass es unbelebtes Material ist. Die spezielle Fähigkeit einer animierten Figur zu kommunizieren ist begründet in ihrer Mehrdeutigkeit. Deshalb ist der Prozess der Animation extrem wichtig. Er ist in sich selbst ein Wissen von Bekanntheit und „Vertrauen“ (3) mit einer starken Anziehungskraft für visuelle und taktile Sinne. Er verlangt Aufmerksamkeit und Ruhe. Dieser Zustand scheint eine Notwendigkeit zu sein und unterstützt gleichzeitig die Konzentration.

Etwas zu animieren, ist ein Geisteszustand und setzt Zeit voraus. Vielleicht brauchen Kinder und Erwachsene solche intensive Kontemplation. Vielleicht werden die meisten Menschen deshalb davon gefesselt und erlauben es sich, hineingezogen zu werden. Für einen Moment heben Animation und Berührung die Bindungen zur Identität auf – wir berühren und werden berührt und werden ein Teil der Welt. In dieser Gegenwart tritt etwas Magisches und Rituelles hervor, das sich vielen (Theater- d.Ü.) Spielern, anderen Kunstschaffenden und Künstlern mitteilt.

Animation ist Pantomime an sich, mit einer starken Anziehungskraft für visuelle und taktile Sinne. Animation beansprucht Aufmerksamkeit, Ruhe und Konzentration auf die Form, das Material und die Oberfläche des zu animierenden Objektes. Das Gefühl der Zuschauer wird hervorgerufen, wenn „an object's own sounds“ („die Eigenstimmen des Objektes“) untersucht und später in einem kurzen Spiel benutzt werden. Damit sich dieses bekannte Wissen als die Grundlage einer aktuellen Show konsolidieren kann, kann ein Plan vorgeschlagen werden, in dem Experimente mit Objekten, in nonverbalem Training und Spielen gelingen. Später könnte der nonverbale Arbeitsprozess durch einfache Improvisationen mit Versen, Rhythmen und Gesang, gefolgt von kurzen Texten, die gut genug gelernt wurden, kombiniert werden, um keine Anforderungen an das Gedächtnis zu stellen.

Eine andere Form, die sich für Anfänger eignet, ist, die Spieler ihre Show spielen zu lassen, während ein Erzähler, der den Part gelernt hat, erzählt. Es besteht die Möglichkeit, dass der Erzähler seine Geschichte dem Geschehen auf der Bühne folgt, während die Spieler sich vollkommen auf die Animation, den Plot und das Zusammenspiel konzentriert sind.

Ob eine Geschichte in mimischer oder verbaler Weise geprobt wird oder ob nicht - die Dramaturgie ist entscheidend. Angepasst an Niveau und Kontext, können verschiedene dramaturgische Modelle und Bedingungen präsentiert oder entdeckt werden, die danach als Werkzeug für die praktische Arbeit gebraucht werden können, ebenfalls abhängig von Training oder einem Gefühl von Zeit, Tempo und Rhythmus.

Dramaturgisches Lernen hat seinen Effekt bei beidem, nämlich im Zusammenhang mit der Entwicklung von Improvisationen, der Interpretation von vorhandenen Texten und der Analyse von bereits fertigen Aufführungen.

Animationstheater ist sehr stark angewiesen auf den Tastsinn und die taktile Erfahrung der Hand, aber es bezieht auch den ganzen Körper ein, und deshalb muss seine Sprache mit Dramaturgie, Drama und generell im pädagogischen Theater integriert werden. Viele Drama-Übungen können mit Animationsarbeit kombiniert werden bzw. unterstützen sie.

Emotional Learning and Working together (Emotionales Lernen und Zusammenarbeit)

Rituale und Spiele mit animierten Figuren sind eine urzeitliche Form des Ausdrucks, die in den letzten Jahren neues Interesse gefunden hat – vielleicht weil sie eine Kultur der Verdinglichung, die durch den technologischen Boom und Hyperkonsum charakterisiert ist, herausfordern – und stattdessen eine materiale Kultur sucht, die spirituelle und religiöse Dimensionen hat.

In unserem Teil der Welt wachsen Kinder in einer Kultur, in der Dinge und der Massenkonsum der Inbegriff sind. Außerdem könnten die Dinge und Ausdrucksweise der derzeitigen Kultur charakterisiert werden als widersprüchlich und bruchstückhaft.

Stimuliert diese Situation die Entwicklung eines ästhetischen und ethischen Verstehens? Werden wir als Ergebnis stärker selbstversunken? Oder erlangen wir eine bessere Chance, über den bloßen Konsumismus hinaus zu gehen?

Im Animationstheater ist die Arbeit mit szenografischem Material speziell provokativ, weil die materiellen Objekte sozusagen selbst spielen. Das theatralische Idiom, das darauf basiert, Objekte und unaniemierte Figurinen herzustellen, wird lebendig und nimmt körperliche Form an; es ist geeignet für fundamentales szenografisches Wissen – ein Wissen, das in Ästhetik, Ethik und Didaktik benutzt werden kann.

Es könnte eine Herausforderung für emotionales Lernen und für die Zusammenarbeit sein.

Nach dem Kunstforscher David Best wird die künstlerische Erfahrung als ein emotionaler und kognitiver Schock charakterisiert. (4)

Deshalb beschäftigen wir uns nicht mit einer Dichotomie von Gegensätzen, sondern mit einer ergänzenden Beziehung. Am besten benutzen wir den Begriff „emotionales Lernen“.

„Jemandem etwas vorzuführen“ wird immer als ein sehr wichtiger „emotionaler und kognitiver Schock“ erlebt, unabhängig vom institutionell lehrenden Kontext. Hier ist ein kathartischer Effekt, der anscheinend beides, die sozialen und die subjektspezifischen Elemente stärkt und eine spezielle Frustrationsstabilität vergrößert.“

Der Ansatzpunkt für die Geschichten des Animationstheaters könnte in beidem liegen, in Fakt und Fiktion. Beide, die formal linguistische und die bildhaft kreative Dimension sind essentiell und finden zwischen Kooperation und zwischen charakteristischen Metaphern und Metamorphosen der Animationsfigur statt. Die Forscherin Anni Gilles nennt das „dual mirror“ (Doppelspiegel). (5) Sie behauptet, dass die Figur die Gebärerin von beiden ist, der Identifikation und der Projektion, sowohl für den Spieler als auch für den Zuschauer. Das macht diese Theaterform üppig, aber auch anstrengend.

Aber die Integrität des Schauspielers ist auf eine spezielle Weise geschützt, denn die Verantwortung kann den spielenden Figuren oder Objekten zugeschoben werden.

Die animierte Figur kommuniziert durch eine permanente Verfremdung, und im Prinzip bringt das Zuschauer und Spieler auf die gleiche Ebene, und zwar in Bezug auf die Figur und die Geschichte. Die Funktionen der Figur als Rohmaterial für Kommunikation bekommen als solche ein bewährtes Mittel für dialogische Pädagogik.

Eine neuere Forschung der Hirnfunktionen zeigt wichtige Resultate für eine Kommunikation mittels einer Animationsfigur. (6)

Wir kommunizieren durch unsere Sprache, durch die Mimik unseres Gesichtes und unsere Körpersprache. Aber die Aussagen sind oft widersprüchlich.

Hier ist das Menschentheater besonders kompliziert, denn der Schauspieler hat sozusagen seine eigene Mimik und Geschichte in sich. Die Puppe oder das Animationsobjekt ist leer und frei von Vorurteilen, und deshalb kann diese Kommunikation viel klarer sein.

Forscher haben ein Spiegelneuronensystem gefunden, das für das Verstehen, wie unsere Gehirne funktionieren, von großem Interesse ist. Sie zeigen, dass eine Bewegung und eine Aktion in einer Art Spiegel reflektiert werden, wenn wir sie sehen, z.B. bei einer Aufführung.

Deshalb wird unser Gehirn von der Mimik und der Körpersprache – und den Gefühlen – der anderen direkt getroffen. Aber diese Mimik muss einfach und animiert sein – das heißt in einem Rhythmus und nicht wie die Bewegungen eines Roboters. Diese sehr klare Kommunikation kann besonders hervorgehoben werden im Animationstheater.

Dieses Wissen zu kultivieren, könnte ein wichtiger Weg dazu sein, die Emotionen anderer zu verstehen und – vielleicht – für die Entwicklung unserer Empathie.

Humor and Utopia (Humor und Utopie)

Die Figuren des Animationstheaters haben eine kraftvolle Möglichkeit zu faszinieren. Das ist die Wahrheit aller Basis-Figuren, unanständig von ihrer Form und Größe.

Humor scheint einer der treibenden Kräfte der Arbeit zu sein. Alle Teilnehmer – Lehrer und Studenten – sprechen über Humor in Verbindung mit dem Studium der Animation, unabhängig davon, ob es Kinder oder Erwachsene involviert.

Humor bricht mit gewohntem Denken und bereite den Weg für einen positiven „breaches of pattern“ (Bruch von Verhaltensmustern). Humor ist verbunden mit der Lust am Leben und es berührt die Basis allen Lernens.

Es scheint eine enge Beziehung zu geben zwischen Humor, Imagination und dem Phantastischen. Die Metaphern und Metamorphosen des Animationstheaters sind natürlicherweise überraschend, und sie amüsieren beide, Kinder und Erwachsene, weil sie Dinge, von denen wir dachten, wir hätten sie unter Kontrolle, auf den Kopf stellen. Die Figuren sind surreal, aber – im Gegensatz zum Animationsfilm – bewegen sie sich in einem realen Raum im Wechselspiel mit dem menschlichen Körper.

Die Geschichten und Bewegungen benutzen ihre eigene Art der Fiktion. Ich nenne sie utopisch, im etymologischen Sinn des Wortes: d.h. das, was keinen Platz hat und, in Ergänzung dazu, in Übereinstimmung mit Ernst Blochs Vorstellung von Utopie, die eine Dimension von Sehnsucht und Hoffnung vermutet. (7)

Die Figuren des Animationstheaters fordern heraus, denn sie sind omnikompetent. Folglich werden sie mächtige Zeichen menschlicher Aktion, sowohl möglicher als auch unmöglicher. In der animierten Figur erleben wir die natürlichen Größen und Proportionen des Körpers, völlig verändert, und die Gesetze der Gravitation sind aufgehoben. Das utopische Element steht auch im Zusammenhang mit den Bewegungen der Spieler, wenn sie eine Figur während des Spieles bewegen. Deshalb bezieht es auch das Set und die oft ungewöhnlichen visuellen Winkel, von denen aus die Spiele gesehen werden. Gewiss, Aufführungen von Animationstheater könnten generell mit dieser utopischen Eigenschaft charakterisiert werden.

Die charakteristische Eigenschaft von figurativer Sprache in der Ästhetik des Animationstheaters und der Kommunikation, die an der Entwicklung von Imagination mitwirkt, sollte ich als „the utopian imagination“ (utopische Imagination) bezeichnen.

Es ist essentiell, die „utopische Imagination“ in der Bildung zu stimulieren, weil sie auf die Entwicklung von divergentem Denken und konstruktives, rekonstruktives und kompensatorische Arten von Imagination entwickelt. Die typische formale Sprache des Animationstheaters ruht in diesen Eigenschaften.

Zugleich mit den Theaterformen der praktisch-ästhetischen Bereiche der Arbeit, der Theorie und Methoden der Kommunikation stellen diese subjekt-spezifischen Merkmale ein bedeutendes Potential für kindliches Lernen und soziales Leben im 21. Jahrhundert dar.

Zitate:

(1) Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform, 1986.

(2) Henryk Jurkowski and Thomas Seebeek (red.): SEMIOTICA. Vol. 47, p.144.

(3) Dieses oft stille Wissen ist eindeutig eine Wissen vom „Vertrauen“ – eine Kategorie von Wissen, eingeführt von Tore Nordenstams und beschrieben von Mogens Mielsen in „Taves viden og den praktiske dimension I dannelsesprocesen (Silent Knowledge and the Praktical Dimension in the Educational Process), Dansk nr. 1, 1996.

(4) David Best: „Rationality of Feeling“, 1992.

(5) Anni Gilles: „Le jeu de la marionette –L’object intermédiaire et son métatheatre“.

(6) Raab, Thomas: „Nar bevaegelse bevaeger“, Rapport om projektet OutCast, 2008.

(7) Ernst Bloch: „Geist der Utopie“, 1964.

Literaturhinweise auf der EN pdf Seite 27.

Helena Korosec, Slowenien

Playing with Puppets in Class – Teaching and Learning with Pleasure

(Spielen mit Puppen in der Klasse – Lehren und Lernen mit Vergnügen)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 29 ff.)

Der Artikel diskutiert die Notwendigkeit, Puppen zu einem täglichen Werkzeug in der Erziehung zu machen. Es gibt einen Trend in der derzeitigen Didaktik, mittels Kunst zu lehren und zu lernen, die auch den Gebrauch von Puppen einbezieht. Symbolisches Spiel mit Puppen ergänzt frontale Ein-Weg-Kommunikation im Klassenzimmer, schafft eine Atmosphäre von Entspannung, ermöglicht eine individualistische Vorgehensweise und nonverbale Kommunikation und fördert Kreativität.

Curriculumziele werden durch einfache Puppenspieltechniken erreicht, und das Kind wird in einer ganzheitlichen Weise gebildet. Für ein Kind ist, während es mit Puppen kreativ ist, und speziell für den Lehrer, die Puppe vor allen Dingen ein Medium für Kommunikation und persönliche Interaktion. Die größte Motivation für ein Kind ist es, eine Show vorzubereiten; deshalb werden die gesetzten Ziele während der Vorbereitung zu einer Show sehr schnell erreicht. Der Lehrer fokussiert sich jedoch auf den Prozess, in dem er die Kinder stets überwacht und stimuliert.

Basierend auf einer qualitativen Analyse von Aufzeichnungen von Lehrern verdeutlicht das Papier die Funktion der Puppe in der Kommunikation zwischen Lehrer und Schülern und zwischen Gleichaltrigen.

Zum Schluss werden einige Schlussfolgerungen gezogen, die auf der Untersuchung des Einflusses von Puppen auf die emotionale Verfassung der Schüler und Lehrer (ihre gegenseitige Beziehung, das Klassenklima) und der Motivation beruhen.

Key Words (Schlüsselwörter):

Lernen durch Kunst, Puppenspiel, Curriculumziele, indirekte Kommunikation

1. Introduction (Einführung)

Über die letzten paar Jahre hin wurde die Methode des Gebrauchs von Puppen zum Erreichen von Curriculumzielen, die die traditionelle Herangehensweisen auf diesem Gebiet übertreffen, mehr und mehr etabliert. Wenn die Puppenspielaktivität in Vor- und Grundschulen untersucht wird, werden die Grundlagen des „Creative Drama“ und „Drama in Education“ betrachtet. Wenn man Puppen in der Klasse benutzt werden (in der Hand eines Lehrers oder eines Kindes), ist es von extremer Wichtigkeit für den Lehrer, die Ziele des Puppenprojektes festzulegen. Planung, Übung und Spielen sind die wichtigsten Ziele für professionelle Puppenspieler, aber das sind nur einige der vielen Ziele, wenn man mit Kindern im Bereich des Curriculums arbeitet. Es ist wichtig, zwischen Puppentheater und Puppenaktivitäten als eine Form des kreativen Dramas zu unterscheiden, wo das Ziel nicht die perfekte Show ist, sondern das Wachsen und die Entwicklung eines Kindes/Puppenspielers. Wenn das Ziel Bildung ist, wird die Puppe zum Medium des Ausdrucks des Verstehens, der Welt, der Literatur, Natur, sozialen Beziehungen . . . des Kindes. Wenn ein Kind mit Puppen spielt, sieht der Lehrer die Puppe als ein Medium für Kommunikation und persönliche Interaktion. Für ein Kind ist die größte Motivation die Vorbereitung eines Puppenspiels, während der es schnell die gesetzten Ziele erreicht. In der gleichen Zeit fokussiert sich der Vor- oder Grundschullehrer auf den Prozess, bei dem er beständig das Kind beobachtet und motiviert.

2. Research on the Use of Puppets in Class (Qualitative Analysis)

(Untersuchung über den Gebrauch von Puppen in der Klasse), (Qualitative Analyse)

2.1. Problem definition and research goals (Definition des Problems und Untersuchungsziele)

Der Gebrauch der Puppe als ein Medium, in der Klasse Ziele zu erreichen, gewinnt mehr und mehr Beachtung jeden Tag. Lehrer sind sich dessen bewusst, dass sie Curriculumziele durch den Gebrauch von Puppen erreichen und gleichzeitig die soziale und emotionale Entwicklung des Kindes beeinflussen können. „Drama ist seinem Wesen nach eine handelnde Gruppenkunstform und ist deshalb eine nicht reproduzierbare Erfahrung. Die Teilnehmer kreieren ein einmaliges Set von sozialer Beziehung innerhalb der Drama- oder Theatererziehung. Dies wird ein einzelner Bestandteil der Erfahrung von Analyse und Lernen“ (O’Toole, 2006, S. 46).

Das Ziel dieser Untersuchung war es herauszufinden, wie Lehrer und Kinder Stunden mit Puppen erleben, in welchen Lehrstoffen die Puppe einbezogen werden kann und was die kognitiven, emotionalen und sozialen Effekte der Arbeit mit Puppen sind.

Die Ergebnisse werden bei der weiteren Planung der Arbeit mit Studenten der Grundschul- und Vorschulerziehung helfen und ebenso bei Lehrerseminaren und bei freiwilligen Lerneinheiten. Sie werden eine Hilfe sein in Richtung auf die Einbeziehung von Puppen in das ständige und regelmäßige Training von Studenten und Lehrern.

Das Ziel der Untersuchung ist es zu bestimmen:

- Wie Lehrer es erfahren, mit Puppen zu arbeiten (Gefühle, die Komplexität der Vorbereitung . . .)
- Welcher Art von Problemen und welchen Dilemmata stehen sie gegenüber.
- Wie reagieren Kinder auf die Arbeit mit Puppen.
- In welchem Lernbereich kann die Puppe einbezogen werden.
- Wie ist die Art der Kommunikation in der Klasse.
- Welche Ziele können die Lehrer mit Hilfe der Puppen erreichen.
- Welcher Art ist die Motivation für die Arbeit.
- Welcher Art ist die Atmosphäre in der Klasse.
- Wie können scheue Kinder und Kinder mit Lern- und Kommunikationsschwierigkeiten in die Aktivität mit der Puppe involviert werden.

2.2. Methodology (Methodologie)

Die Planung der Untersuchung und die qualitative Analyse der Daten basierten auf Aufsätzen unterschiedlicher Autoren, die nachweisen, dass „die qualitative Methodologie wissenschaftlich akzeptierbar ist als ein unabhängiges methodologisches Paradigma“ (Cencic, 2003, S. 8)

J. Sagadin (2001, S. 13) argumentiert, dass eine qualitative Untersuchung zu einer holistischen und tiefen Erfassung von Phänomenen unter sehr natürlichen Bedingungen und im Kontext von Zeit und Raum tendiert. Um das Problem ganzheitlich zu erforschen, müssen die Möglichkeiten und Erfahrungen der am Lernprozess beteiligten Lehrer und Studenten einbezogen werden. Im Gegensatz zu den quantitativ ausgerichteten empirisch-analytischen Forschungen, die sich auf die Analyse von objektiven Regeln konzentrieren, beschäftigt sich die qualitative interpretative Forschung mit dem Problem unter dem Aspekt von Motiv, Absicht und deren Erfahrung, die direkt einbezogen werden. Aus allen genannten Gründen ist der interpretative Ansatz besser geeignet als der qualitative. „Qualitative Forschung wird verwendet, um die Auswirkung der Kunst in der Bildung innerhalb der Welt der Kunstpraxis zu beschreiben und konzentriert sich auf die Auslegung der Konstruktion des Bedeutungsgehaltes und des sozialen Prozesses“ (Copeland, 2003).

Die Analyse bezieht 47 Aufsätze von Lehrern über ihre Erfahrungen mit dem Gebrauch der Puppe in der Grundschule ein – ausschließlich auf Klassenebene. Die Aufzeichnungen wurden nach dem Seminar an der Erziehungsfakultät in Ljubljana geschrieben. Einige Aufzeichnungen beziehen die Aussagen von Kindern mit ein, die ebenfalls in die Analyse einbezogen wurden. Die Aussagen wurden transkribiert und analysiert mit qualitativer Analyse, dem Verfahren von Ideen und Codes hinzuzufügen und mit der Bildung von Kategorien und Unterkategorien.

Das untersuchte Problem wurde unter verschiedenen Blickwinkeln analysiert. Sieben Basiskategorien wurden gebildet: Lerneinheiten, Erfahrungen der Lehrer, Motivation für die Arbeit, Kommunikation, kognitive Effekte der Arbeit, Kreativität und symbolisches Spiel. Dieser Artikel konzentriert sich auf die Funktion der Puppe bei der Kommunikation im Lernprozess.

3. Result and Interpretation (Resultate und Interpretation)

3.1 Communication (Kommunikation)

Das Basisinstrument der Bildung ist Kommunikation zwischen dem Lehrer und dem Studenten, genauso wie zwischen den Lehrern und zwischen den Kindern. Kommunikation stellt nicht nur die Übertragung von Informationen; sie ist viel mehr. Sie stellt die Gründung einer Beziehung mit der Person dar, auf die wir die Informationen gern übertragen würden. Im Prozess des Lehrens und Lernens ist die Beziehung zwischen dem Lehrer und dem Studenten und unter den Studenten von großer Bedeutung. Im traditionellen Ansatz für das Lehren sind die Bedingungen für gutes Lernen nicht erfüllt (Ein-Weg-Kommunikation, Primär-Typ-Kommunikation, Sitzordnung . . .). Lassen Sie uns sehen, was die Notizen der Lehrer über die Kommunikation bei den Puppentheateraktivitäten offenbaren.

Relaxed, spontaneous and easier communication (Entspannte, spontane und leichtere Kommunikation)

Lehrer sprechen über entspannte Kommunikation und über spontanes Einbeziehen aller Kinder in die Kommunikation. Die Kinder sind entspannt und leicht in die Arbeit einzubinden. Lehrer sind oft überrascht, dass Kinder ihre Stimulation nicht brauchen, sondern ihre eigene Initiative gebrauchen und sogar eine Aufführung vorbereiten können.

Die Kommunikation fließt in mehrere Richtungen und in mehreren Gruppen zur selben Zeit. Die horizontale Kommunikation Student zu Student wird spontan begründet. Diese Verbindungen entwickeln sich in allen Gruppen gleichzeitig.

„Sie bewegten sich von einem Kind zum anderen, zeigten ihre Puppen, spielten zusammen und spielten kurze Szenen zur gleichen Zeit. Dialoge wurden auf dem Weg spontan erschaffen.“

Puppen bringen Entspannung in die Kommunikation und öffnen Kinder für neues Wissen. Jeder ist in diese Arbeit eingeschlossen; die Beteiligung der einzelnen hängt von ihren persönlichen Charaktereigenschaften ab. Wir fanden nur eine Erwähnung in den Aufzeichnungen, in der ein Mädchen sich nicht beteiligen wollte.

„Die Puppe löste eine entspannte Kommunikation in der Klasse aus; die Kinder akzeptierten die Puppe schnell, brachten sie zum Leben und fühlten, dass sie ein Teil von ihnen war.“

Lehrer stellten fest, dass Puppen ihnen halfen, Kontakt zu Kindern aufzubauen und die Kommunikation mit ihnen zu verbessern. Puppen ziehen Kinder an und inspirieren sie. Dadurch werden die Kommunikation und der Transfer von Informationen erleichtert.

„Wenn ich heute daran denke, kann ich sagen, dass die Puppe einen großen Eindruck auf die Kinder machte. Wann immer wir uns trafen, fragten sie mich, wo mein Freund Lukas sei.“

The puppet – a mediator in communication (Die Puppe – ein Mediator in der Kommunikation)

Im Puppentheater kommuniziert der Spieler mit dem Publikum durch einen Mediator – die Puppe. Der Spieler muss all seine Energie auf die Puppe fokussieren und muss sich unterordnen. Nur auf diese Weise wird die Vermittlung an das Publikum gelingen. Dasselbe passiert im Lernprozess, in der Kommunikation zwischen Lehrer und dem Student oder zwischen den Studenten. Die Puppe wirkt als Mediator von Kommunikation und verbessert sie oft. Die Puppe in den Händen eines Lehrers scheint eine Entlastung zu sein. Das Kind ist von der Angst vor Autorität entlastet und kann leicht Kontakt mit seiner Umgebung aufnehmen.

Lehrer haben oft eine Puppe im Klassenzimmer – die Lieblingspuppe der Kinder, die immer im Klassenzimmer präsent ist. Normalerweise begrüßt die Puppe die Kinder am ersten Schultag und begleitet sie durch das Jahr. Solch eine Puppe, die oft ein Plüschtier ist, macht das erste Treffen einfacher, löst Verspannungen und hilft, Kontakt aufzunehmen. Kinder vertrauen der Puppe, haben entspannte Kommunikation mit ihr, sie möchten sie anfassen und streicheln. Sie akzeptieren die Puppe als ein lebendiges Mitglied ihrer Gruppe; sie bewundern sie und beziehen sie aktiv in ihre Arbeit ein. Die Puppe überwältigt die Kinder emotional; sie ist ihr Vertrauter und ihr Verbündeter. Deshalb ist es sehr gut, in der Kommunikation eine Puppe (jedweder Art) zu benutzen; die Kommunikation ist primär und fließt in viele Richtungen.

Mit Hilfe der Puppe lernt der Lehrer die Kinder kennen und schafft es, eine individuelle Beziehung mit einzelnen Studenten zu etablieren. Durch die Aktivität mit Puppen können Kinder ihre Gefühle und ihre Einstellung zur Welt ausdrücken. Das befähigt Lehrer die Erfahrungen und Gefühle der Kinder zu erkennen, was ohne die Puppe unmöglich gewesen wäre. Darüber hinaus können Kinder ihre negativen Gefühle in einer akzeptablen Weise ausdrücken.

In Pausen verlangen Kinder ebenfalls nach der Puppe; sie gebrauchen sie, um den Lehrer anzusprechen oder eine Kommunikation mit anderen Kindern durch Spielen aufzubauen.

„Die wirkliche Antwort der Kinder auf die Puppe wurde nur in den Pausen klar. Ich saß an meinem Tisch, auf dem zwei Puppen waren. Einige Kinder kamen näher zu mir und schauten die Puppen neugierig an. Dann fragten sie mich, ob sie sie halten könnten. Nach meiner Erlaubnis begannen sie, mit den Puppen zu spielen. Die Puppen wurden von einem Kind zum anderen weitergereicht, und ich glaube, dass alle Studenten die Möglichkeit hatten, sie auszuprobieren.“

A puppet guides lessons (Eine Puppe begleitet Schulstunden)

Puppen befähigen Kinder, in einem entspannten Weg zu lernen, mit viel Spaß. Die Motivation, eine Puppe herzustellen (eine Szene vorzubereiten oder der Puppe etwas zu erklären, was sie nicht weiß) ist so groß, dass die Kinder den Lernstoff sofort meistern. Zudem sind sie sich nicht darüber bewusst, dass sie etwas gelernt haben, während sie spielten. Ein Lehrer kann sich nicht mehr wünschen als Studenten, die hart arbeiten und ihre Ziele durch ihre Spielarbeit erreichen!

„Oft entwickelt sich eine Konversation mit der Puppe . . . Sie ist so weit entwickelt, dass Kinder fast den Lernstoff selbst erklären. Die Puppe begleitet sie nur.“

„Jeden Tag bin ich mir der Brauchbarkeit der Puppe mehr bewusst. Kinder können ihr Wissen selbst überprüfen. Scheue Kinder können sich zeigen.“

Puppen führen eine neue Perspektive beim Lernen eines neuen Lernstoffes ein. Kinder sind nicht nur passive Zuhörer, sondern aktive Mitgestalter des Lernprozesses.

„Mit Puppen macht lernen Spaß.“

„Zuerst wurde das Lied rhythmisch und von der Melodie her analysiert. Die Analyse des Textes mit Hilfe der Puppen verwandelten Arbeit in Spaß.“

„Die Arbeit mit Puppen war eine neue Erfahrung für mich und für sie. Wir alle genossen es, entspannten und lernten eine Menge.“

„In der musikalischen Erziehung haben uns die Puppen auf eine angenehme Wissensreise mitgenommen. Wir haben die Konzepte von Tonleiter und Lautstärke gelernt.“

Und wenn die Puppe einen Fehler macht ... diese Situationen sind normalerweise witzig und verwirren das Kind weniger über seinen Mangel an Wissen.

„Der Stern sprach zu ihnen und erzählte ihnen über seine Reise n und Abenteuer, aber er gebrauchte die falsche Zeitform. Die Studenten lachten darüber und korrigierten seine Fehler. Er gestand ein, dass er während aller Slowenischstunden geschlafen hat und bat die Kinder, es ihm beizubringen.“

I. Hamre (2004) argumentiert, dass Humor ein wichtiges Element des Lernprozesses ist. Die Untersuchung hat gezeigt, dass humorvolle Situationen mit der Puppe alle Bereiche der Imagination stimulierten. Die Bedingungen für out-of-the-box-Denken wurden geschaffen. Alle Teilnehmer des Projektes (Hamre, 2004), unabhängig von ihrem Alter, betonten die Bedeutung von humorvollen Situationen in der Beziehung zum Lehren und Lernen. Eine Puppe kann überraschende und lustige Situationen visualisiert und durch ihre Bewegung und Stimme einbringen.

Viele Lehrer waren von dem überrascht von dem Effekt der Puppen bei dem Auswendiglernen von Gedichten. Mit gut vorbereiteten Lernsituationen und einer unauffälligen Stunde des Lehrers, weckt das Puppentheater die Notwendigkeit von Wissen und Lernen – für eine einfache und kleine Puppe.

„Einige Kinder finden es sehr schwierig, sich den Text eines Liedes zu behalten. Jedoch mit Zeichnen, ausschneiden und Puppenspiel lernen sie das Lied beiläufig.“

„Kinder mussten ihr Lied auswendig lernen, was für sie kein Problem war. I glaube, sie hatten eine hohe Motivation dafür – eine Puppentheateraufführung vor der Klasse.“

„. . . Wenn du die Freude der Studenten gesehen hättest, während sie mit Puppen arbeiteten; wie viel sie behalten konnten, wenn die Puppe ihnen etwas gesagt hat . . .“

„Auch das Kind mit Problemen beim Auswendiglernen war am Ende in der Lage, die Geschichte zu wiederholen.“

Lehrer benutzen Puppenaktivitäten, um das Wissen der Kinder zu testen, ohne dass die Kinder sich dessen bewusst sind. Wir wissen, dass die Angst vor Enthüllung oft Kinder vom Zeigen ihres Wissens zurückhalten. Indirekte Kommunikation mit der Puppe macht Wissenstests leichter. Darüber hinaus können flexible Lehrer das Wissen der Kinder in informalen und spielerischen Situationen mit Puppen testen. Wenn Kinder eine Szene vorbereiten, die mit einem bestimmten Thema verbunden ist, werden sie all ihr Wissen und ihre Erfahrung in diesem Fachgebiet einsetzen.

„Sie waren überrascht und haben erfolgreich den Lernstoff der Stunde durch die Fragen meiner Puppe wiederholt.“

„. . . Kinder schufen Schattentheaterpuppen aus Zeitungspapier. Auf diesem Weg wurde Lernstoff in Naturwissenschaften getestet.“

Torence und Rockstein (1988, in Krofflic, 1999, p. 79) diskutieren Lehrmethoden im künstlerischen Fachgebiet unter dem Aspekt der Stimulation der rechten Hemisphäre und integrierter „Ganz-Gehirn“-Aktivität. Sie nehmen an, dass jede normale Person das Potential hat, durch das verschiedene Lernstile, entsprechend der Notwendigkeit, in konkreten Situationen entwickelt und gewählt werden. Es kann in der Vorschule festgestellt werden, dass ein Kind schon originales Denken und kreative Produkte in kreativ-ästhetischen Denkansätzen gebraucht hin zum Lesen und zur Mathematik, um elementares Lesen, Schreiben und mathematische Fertigkeiten zu erlernen. Kognitives Lernen und Verstehen, genauso wie freier emotionaler und künstlerischer Ausdruck geschehen zur gleichen Zeit. Kreative, gefühlsbedingte und kognitive Prozesse aktivieren einander; sie greifen ineinander und machen sich gegenseitig einfacher. Zum Beispiel, wie Können Schüler Geschichte, Geografie, Naturwissenschaften und andere Fachbereiche mit Puppen in der Schule lernen? Als ein Lehrer der 5. Klasse mittels einer Puppe Geschichte zum Leben erweckte (Gerstel, 2005), sagte ein Student: „Die Puppenshow war ein besserer Weg des Lernens als das nur aus dem Buch zu lesen. Jeder lernte eine Menge über die drei Kapitel.“ Die Untersuchung „Der Gebrauch von Puppen, um Engagement und Sprechen in der Naturwissenschaft zu fördern“ (Simon und Co., 2008) beweisen, dass Puppen einen brauchbaren Mechanismus liefern können, der das Engagement der Kinder steigert und die Diskussion mit Begründung im primär naturwissenschaftlichen Unterricht fördert. Es gibt Beweise, dass, wenn Lehrer Puppen benutzen, Kinder bereitwilliger über wissenschaftliche Probleme sprechen und ihr Denken in höherer Stufe (wie zum Beispiel Erklärung und Begründung) wird verbessert.

A puppet as a friend (Eine Puppe als Freund)

Vorher haben wir über die Puppe als Lehrer gesprochen. Jedoch, entsprechend der Analyse, kann eine Puppe auch einer der Studenten sein und ein guter Freund der Kinder. Kinder kommen einer Puppe sehr nahe und nehmen sie auch mit, wenn sie den Klassenraum verlassen. Sie feiern mit der Puppe, sie spielen mit ihr und nehmen sie mit zum Spaziergang oder sogar zum Doktor . . .

Während meiner Arbeit mit Kindern machte ich ähnliche Erfahrungen. Kinder können einer Puppe sehr nahe sein; sie sind entspannt und vertrauen ihr. Als ich nach einem Jahr in die Schule zurückkam, fragten mich die Kinder immer noch nach Benjamin – eine Handpuppe und der Liebling der Kinder. „Hast du Benjamin mitgebracht?“ Das passierte mit Kindern unterschiedlichen Alters. Auch ältere Kinder, die bereits im 8. Schuljahr waren, erinnerten sich noch an Benjamin, als wir uns trafen: „Oh, es war wirklich großartig mit Benjamin!“ 2010 (Korosec, 2012) machten wir einige Untersuchungen zum Gebrauch von Puppen im Kindergarten mit Gruppen slowenischer Vorschullehrer. Wir fanden heraus, dass nur einige der 810 Lehrer, die wir fragten, Puppen jeden Tag benutzen, aber fast die Hälfte benutzten Puppen einmal im Monat. Meistens werden die Puppen für die Motivation zu Beginn der Klasse benutzt und nicht selten benutzen die Lehrer Puppen als einen Freund und Mitglied der Gruppe. Ihr kleiner Freund ist ein Teil des täglichen Lebens im Kindergarten (am Morgen, wenn die Kinder ankommen; mittags, zu Schlafens- und Spielzeiten; wenn es zu Konflikten in der Gruppe kommt). Die Lehrer betonten, dass Puppen einen wichtigen Einfluss auf die soziale Beziehung und die Atmosphäre in der Gruppe haben.

Being more confident with puppets (Selbstbewusster sein mit Puppen)

Stille und scheue Kinder, Angeber, hyperaktive und einsame Kinder sind oft ein Problem in der Klasse. Jedes von ihnen benötigt spezielle Unterstützung und Hilfe. Direkte Kommunikation ist oft erfolglos, weil das Kind sich gewöhnlich verschließt oder die Kommunikation verweigert. Wegen persönlicher Probleme ist die Einbeziehung in die Gruppe nicht leicht; oft treten Lernschwierigkeiten auf. Kinder haben Probleme, Anerkennung für ihren Erfolg zu finden. Das Puppenspiel kann helfen, solche Probleme zu überwinden. Die Puppe ist ein Medium, das dem Lehrer bei der Integration von

Individuen in die Gruppe hilft. Es betätigt sich als Medium für Entspannung und Abbau von Spannung. Wenn die Puppe erschaffen wird (wenn der Lehrer eine kreative und offene Methode hat), fühlt sich das Kind akzeptiert und kann sich selbst auf dem eigenen Weg beweisen. Auf diesem Weg kann das Kind seinen Platz in der Gruppe finden.

Während des Sozialisierungsprozesses ist die Entfernung von den Eltern für manche Kinder sehr verstörend. Krisen sind ein nicht zu trennender Teil eines jeden Entwicklungs- und Reifeprozesses. Eine Puppe kann helfen, solche Krisen zu überwinden.

„Ich habe einen Jungen in meiner Gruppe, der jeden Morgen weinte, wenn seiner Mutter auf Wiedersehen sagen musste. Dieser Junge hielt die Raupe in seinen Armen, auch wenn er einem Märchen zuhörte.“

„An diesem Morgen betrat Matija das Klassenzimmer eigenständig und mit einem Lächeln auf seinem Gesicht. Er wollte mir schnell erzählen, was er der Raupe Cvetka alles gezeigt hatte.“

„Auf diesem Weg half die Puppe mir, ein Kind in eine neue Schulumgebung zu einzufügen.“ (Korošec, 2004)

Die Puppe in den Händen des Lehrers und/oder der Kinder schafft Bedingungen für eine erfolgreiche Kommunikation, die die Würde des Kindes wahrt. Effiziente Kommunikation ist die kontinuierliche Entwicklung und das Aufleben zwischenmenschlicher Werte: Kooperation, das Gefühl persönlicher Sicherheit, Selbstachtung und Achtung vor anderen. Die Analyse der Notizen der Lehrer haben gezeigt, dass die Puppe die oben genannten Aspekte der Kommunikation ermöglicht und stimuliert, was es möglich macht, auch weniger erfolgreiche und scheue Kinder in die Kommunikation einzubeziehen. Für ein scheues Kind bedeutet die Puppe Schutz vor direkter Exposition und macht es einfacher, spontan in die Aktivität einbezogen zu werden. Während der Puppenaktivität entspannen Kinder; die Lehrer haben bemerkt, dass sich Kinder ändern, wenn die Kommunikation so ist. Die Puppe hilft allen Kindern, ihr Lampenfieber zu überwinden, vom scheuen Kind zu einem selbstbewussten. Sie sehen die Puppenaktivität als eine Herausforderung und eine Möglichkeit zum kreativen Ausdruck. Kinder haben gesagt, dass sie weniger Lampenfieber während einer Puppentheateraufführung haben und dass sie diese Art der Kommunikation bevorzugen. Lehrer haben bemerkt, dass Kinder Angst mit Hilfe von Puppen überwinden können und es einfacher finden, mit dem Sprechen zu beginnen. Einige Notizen sagen, dass Kinder (in höheren Klassen) verwirrt waren, als sie begannen, mit den Puppen zu spielen. Sie entspannten sich bald und waren begeistert und froh über die neue Erfahrung.

„Sie waren ängstlich zu spielen, mit einem sich bewegenden Objekt zu kommunizieren, es zu führen. Am Ende waren sie glücklich, erfolgreich, beeindruckt und voller neuer Erfahrungen – sie hatten eine gute Zeit.“

Die Erfahrungen der Lehrer sagen uns, dass eine Puppe dem Kind helfen kann, seine Angst vor Prüfungen zu überwinden. Das Kind fokussiert all seine Aufmerksamkeit auf die Puppe und ist sich nicht dessen bewusst, dass es auf Fragen zum Fach beantwortet.

„. . . positive Erfahrung in einer 4. Klasse. Ein Mädchen hat jedes Mal ein Blackout, wenn sie befragt wird – sie ist nicht in der Lage, Fragen zu beantworten. Ich nahm die Puppe Nika in die Hände und setzte mich neben sie. Nach dem Chat mit Nika wurden fachliche Fragen gestellt. Nika stellte die Fragen. Das war ein großer Erfolg. Das Mädchen beantwortete alle Fragen korrekt; sie hatte nur ab und zu ein paar Probleme. Als der Lehrer sagte, das Mädchen habe die Note 4 (gut) bekommen, wusste das Mädchen nicht, dass sie befragt worden war. Sie war überrascht, dass sie nicht bange war.“

Kinder mit niedrigen sprachlichen Fähigkeiten und mit Sprechschwierigkeiten sind Teil des täglichen Schullebens. Ihre Schwierigkeiten machen es ihnen schwer, in die Kommunikation mit den Lehrern und den Klassenkameraden eingeschlossen zu werden.

Das Resultat der Arbeit mit Puppen ist auch in diesem Bereich überraschend.

„Einige Kinder haben Schwierigkeiten, öffentlich zu sprechen, und die Puppe hat ihnen dabei geholfen.“

„. . . dass ein sehr scheuer Student mit Hilfe der Puppe entspannen kann und ohne Angst vor der Klasse etwas aufführen kann.“

„Ich habe bemerkt, wie Kinder / Studenten sich verändern, wenn sie das magische Geschöpf – die Puppe – in ihren Händen halten.“

„Über die letzten Jahre hinweg war sie (die Puppe) mein Mitarbeiter beim Lehren von Schreiben und für Sprecherziehung, speziell mit Kindern, die Lampenfieber hatten.“

Ein Kind, das Verbale Situationen nicht gut bewältigt und es nicht mag sprechen zu müssen, schuf selbständig den Text für die Puppenaktivität und erreichte die Ziele des Tages. Ein Kind mit einer Sprachstörung wurde spontan in eine Aufführung einbezogen, und seine Sprachstörung war fast nicht zu bemerken.

„Ich fokussierte mich bewusst auf ein Kind, das in verbalen Situationen Probleme hat. Zu Beginn wollte es nicht an der Puppenaktivität teilhaben, und ich zwang ihn nicht. Eine Zeit lang beobachtete er das Spiel seiner Klassenkameraden. Dann ging er zum Overheadprojektor, nahm eine Puppe und begann zu spielen, indem er einen unglaublichen Text erfand. Ich kann sagen, dass er das wirklich genoss und (das wichtigste für Literaturstunden) er fühlte die literarisch-ästhetische Erfahrung des gelesenen Textes und war kreativ wie niemals zuvor.“

S. Peck (2005) schreibt, dass „jetzt erst recht hat Puppenspiel eine Rolle im Gebilde der Motivation der Studenten und bietet Möglichkeiten, die Lieber zur Sprache und Literatur zu entwickeln und so vieles mehr. Lehrer sollten begeistert sein von der Möglichkeit und der Kraft der Puppen.“

4. Conclusion (Schlussfolgerung)

Die Puppe als ein didaktisches Instrument und ein Medium zum Erreichen von Curriculumzielen wird von Lehrern in praktisch allen Lernfeldern der ersten 4 Jahre der Grundschule gebraucht. Die Arbeit basiert auf Gruppenkreativität mit der Berücksichtigung der Individuen; die kindliche Imagination und Kreativität wird stimuliert. Nach Aussage von Lehrern werden die gesetzten Ziele sehr schnell erreicht, das Wissen erworben und die kognitive Entwicklung war gleichgroß wie die emotionale und soziale Entwicklung der Kinder.

Seit dem Seminar haben viele Lehrer das erste Mal Puppen in der Klasse benutzt. Puppen sind attraktiv, aufregend und evozieren positive Gefühle bei Studenten und Lehrern. Ungeachtet dessen hatten sie nicht oft diese Methode vorher gewählt, weil sie glaubten, dass es zu Zeit raubend und ungeeignet für eine große Anzahl der Kinder in der Klasse wäre. Einerseits war es eine Herausforderung, die Stunden zu halten, andererseits machte es sie unsicher und sie machten sich Gedanken über Lampenfieber. Sie waren wegen ihres Mangels an professionellem Wissen und Erfahrung in diesem Bereich unsicher.

Ihre Erfahrungen seit dem Seminar zeigten, dass die Puppe ein Instrument ist, das mit dem Curriculum verknüpft werden kann und Kinder motiviert, die von dieser Art zu arbeiten begeistert sind. Was mehr ist. Trotz der vielen Studenten in der Klasse geht die Arbeit problemlos voran. Die Arbeit ist sorgfältig in Übereinstimmung mit dem Curriculum geplant, erlaubt aber auch Improvisation und Anpassungen gemäß den Reaktionen der Kinder. Manchmal kann das für den Lehrer schwierig sein, aber es ist kreativ und stellt eine Herausforderung dar. Alle Lehrer haben die positive Erfahrung erwähnt, die sie bei der Arbeit mit Puppen gemacht haben; sie waren überrascht und beeindruckt von den Ergebnissen ihrer Arbeit. Kreatives Arbeiten mit Puppen hat ihnen sowohl Bestätigung als auch persönliches und professionelles Wachstum gegeben. Die Puppe ist ein Arbeitspartner, der eine spezielle Atmosphäre im Klassenraum schafft, Kinder entspannt und dynamisch Kommunikation auslöst.

Lehrer erklärten, dass es weniger Disziplinprobleme gebe. Kinder sind weniger aggressiv; auch wenn Kinder, die normalerweise in Schulstunden stören, teilnehmen. Kinder spielen mit Puppen und erfreuen sich daran. Deshalb ist die Motivation für die Arbeit außerordentlich. Wenn die Puppe vom Lehrer animiert wird, werden die Kinder völlig auf die Puppe fokussiert sein und werden fast vergessen, dass der Lehrer sie animiert. Die Puppe holt sie und sie konzentrieren all ihre Aufmerksamkeit darauf, mit ihr zu kommunizieren. Lehrer sind überrascht über die Rolle der Puppe, weil sie ihre Autorität verdrängt. Die Puppe lenkt die Aufmerksamkeit der Kinder, die die Arbeit vorsichtig und schnell für die Puppen machen möchten. Die Kommunikation zwischen dem Lehrer und den Kindern verbessert sich mit Hilfe der Puppen.

Das Puppen machen hängt ebenfalls mit hoher Motivation zusammen, denn die Kinder können es kaum erwarten, mit ihrer Arbeit zu beginnen. Kinder erschaffen Puppen mit viel Freude, während der Lehrer die individuellen Fähigkeiten des einzelnen Kindes prüft. Kinder erschaffen Puppen, wie sie sie

sich in ihrer Phantasie vorstellen und projizieren dabei ihre Emotionen und ihre Weltsicht. Sie sind in ihrer Arbeit ausdauernd und möchten anderen helfen. Für die Kinder ist das bedeutendste Motiv beim Arbeiten die Aufführung. Sie warten alle ungeduldig auf den Moment, in dem sie ihre Puppen den Klassenkameraden sogar den Eltern präsentieren können. Die kreative Methode, die nicht einbezieht, den Text auswendig lernen zu müssen, reizt scheue und unsichere Kinder genauso wie jene Kinder, die normalerweise die Schulstunden stören. Solche Kinder zeigen oft ihre Fähigkeiten und drücken ihre Emotionen im Puppenspiel aus, aber nicht in direkter Kommunikation. Puppen sensibilisieren Lehrer dafür, die individuellen Emotionen und Eigenschaften der Kinder, was während der Schulstunden unmöglich sein würde. Weil sie mit dem Lehrer Puppenspiel gemacht haben, vertrauen ihm die Studenten in anderen Situationen mehr. Wir sprechen von indirekter Kommunikation, weil der Lehrer die Kinder durch die Puppe anspricht. Lehrer glauben, dass Puppen ihnen geholfen haben, Kontakt mit Kindern aufzubauen zu helfen und ihre gemeinsame Kommunikation zu verbessern. Die Puppe löst Spannungen und hilft dem Kind, Kontakt aufzubauen.

Kinder glauben bedingungslos an das Leben der Puppe; sie vertrauen ihr, identifizieren sich in bestimmten Situationen und beheben ihre eigenen Probleme oder die der Puppe – und sie lernen beiläufig. Interpersonale Beziehungen im Klassenzimmer verbessern sich; Kinder sind entspannt und kommunizieren spontan mit anderen und mit dem Lehrer. Lehrer sind überrascht, dass Kinder keine extra Stimulation für die Arbeit benötigen, sondern auf eigene Initiative arbeiten. Sie sind kreative, originell; sie erforschen und entwickeln Ideen allein oder in kleinen Gruppen. Die Schulstunden sind dynamisch und alle Kinder sind in die Arbeit eingebunden, unabhängig von ihren intellektuellen und kommunikativen Fähigkeiten. Puppen machen die Kommunikation entspannter und Kinder sind offen, neue Kenntnisse zu erwerben. Die Puppe hilft dem Lehrer auch, Hausarbeiten zu kontrollieren. Kinder finden es einfacher, die Meinung der Puppe zu akzeptieren und sie strengen sich sogar mehr an, denn sie können es fast nicht erwarten, dass die Puppe kommt und ihre Arbeit überprüft.

Folglich kann die Puppe ein Lehrer sein, der Schulstunden gibt, die Kinder begleitet, ihr Wissen spielerisch kontrolliert und gleichzeitig die gegenseitige Kommunikation zwischen dem Lehrer und den Kindern beeinflusst. Außerdem ist die Puppe der Freund des Kindes, dem sie vertrauen und dem sie sehr verbunden sind. Das hilft ihnen, in bestimmten Situationen Angst zu überwinden, z.B. beim Zahnarzt, und ermutigt sie in Momenten der Unsicherheit.

Eine wichtige Feststellung ist, dass scheue Kinder und Kinder mit Lern- und Sprechschwierigkeiten ebenfalls an der Kommunikation mit Puppen teilnehmen. Die indirekte Kommunikation, die durch die Puppe ermöglicht wird, ermutigt das Kind, sich bei der Arbeit zu engagieren und die Kooperation zu beginnen. Das Kind ist nicht direkt exponiert, weil die Puppe ein Schutz bei der Kommunikation mit anderen darstellt. Daneben kann die Puppe Unrecht haben oder auch Fehler machen. Deshalb ist der Fehler des Kindes eine geringere Bürde. Kinder gebrauchen symbolisches Spiel mit der Puppe, das nicht vom Text oder vom Lehrer vorgegeben ist, um reale Lebenskonfliktprobleme auf einer symbolischen Ebene zu lösen. Kinder können dabei dem Lehrer ihre Probleme kommunizieren und lösen ihre Frustration in einer fiktiven Situation. Wenn der Lehrer in das Spiel des Kindes als einer der Charaktere einbezogen wird, kann er beobachten und erkennt das Kind aus einer anderen Perspektive.

Der Notizen der Lehrer zeigen, dass systematisches, professionelles Training für diejenigen eingeführt werden sollte, die Puppenaktivitäten in ihre Praxis einbeziehen möchten, aber ein Mangel an Wissen auf diesem Gebiet fühlen.

Die Untersuchung verstärkt die Bedeutung des Lehrens und Lernens durch Kunst und mit Kunst, was einer der Trends der heutigen Didaktik ist.

Die Fotos stammen von Maja Sversina Dobrava, die ebenfalls ein Puppen-Workshop-Mentor ist.

Literaturhinweise auf der EN pdf Seite 45.

Livija Kroflin, Kroatien

The Role of the Puppet in Language Teaching (Die Rolle der Puppe beim Sprachen Lehren)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 46 ff.)

Dieser Artikel behandelt die Inklusion von Puppen beim Lehren einer zweiten oder einer Fremdsprache – ins besondere Kroatisch als eine Zweit- oder Fremdsprache – unter den besonderen Bedingungen eines kurzen Workshops für Kinder unterschiedlichen Alters, mit unterschiedlichem Vorwissen der Sprache und verschiedenartigen Motivationen.

Basierend auf den eigenen Erfahrungen der Autorin, ist die Anfangshypothese, dass die Puppe, besonders wenn sie im Zusammenhang mit Märchen steht (klassische oder moderne), ist ein überzeugendes Mittel, um eine tiefe emotionale Beziehung mit dem Lehrgegenstand, zusammen mit höherer Motivation und größerer Effizienz bei der Adaption des infrage kommenden Materials. Die „Little Summer School of Language and Culture“, seit 1993 von der „Croatian Heritage Foundation“ organisiert, zielt auf ihr Kroatischwissen in eintägigen Workshops und ihr Vertrautsein mit dem historischen, kulturellen und Naturerbe Kroatiens ab. Die Kernfrage ist, wie kann man das Interesse der Kinder von kroatischen Emigranten und Minoritäten aus anderen Ländern wecken, Interesse an Kenntnissen in der Sprache und der Kultur des Landes ihrer Vorfahren zu bekommen und/oder wie man das Interesse erhalten oder erhöhen könnte.

Die Puppe hat ihre Bedeutung in der Rolle des Motivators, bei der Beseitigung von Hemmungen und als integratives Element für eine Gruppe von Kindern, die sich kaum kennen. Sie hat stimuliert oder hat das Interesse der Kinder erhöht, die Sprache und die Kultur des Landes ihrer Vorfahren zu kennen. Der Gebrauch der Puppe, besonders wenn sie in Zusammenhang mit Märchen benutzt wird, hat sich als mächtiges Mittel erwiesen, eine tiefe emotionale Verbindung mit dem aufzubauen, was gelehrt wird, zusammen höherer Motivation und größerer Effizienz bei der Annahme des fraglichen Materials.

Key Words (Schlüsselwörter): Puppe, Bildung, Kind, fremde Sprache, zweite Sprache

0. Introduction (Einführung)

Die Notwendigkeit und die Bedeutung, die Puppe im Erziehungsprozess zu gebrauchen, werden durch die weit verbreitete Praxis und die wachsende Zahl zu diesem Thema. Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Einbeziehung der Puppe beim Lehren einer zweiten oder fremden Sprache – besonders Kroatisch als zweite oder fremde Sprache - unter den spezifischen Bedingungen eines kurzen Workshops für Kinder unterschiedlichen Alters, mit unterschiedlichem Vorwissen der Sprache und verschiedenen Motivationen.

Mein Artikel hat zum Ziel, zum Ausbau des Wissens des Gebrauchs der Puppe im Erziehungsprozess beizutragen, die Wichtigkeit der Puppenspielkunst mit ihrer einzigartigen Fähigkeit zu kommunizieren hervorzuheben und zu ermutigen, kreative Wege des Gebrauchs der Puppe von frühester Kindheit an und über das ganze Leben hin zu gehen; das sind auch die Ziele der UNIMA-Kommission „Puppets in Education, Therapy and Development“ (Puppen in Bildung, Therapie und Entwicklung).

1. The Puppet as an Aid in Language Teaching (Die Puppe als eine Hilfe beim Lehren von Sprachen)

Die Puppe kann eine Hilfe sein beim Lehren von sehr unterschiedlichen Fächern, und der kroatische Autor, Schauspieler, Puppenspieler, Kritiker, Theoretiker und Puppenspielhistoriker, Milan Cecuk, war sich dieser Tatsache wohl bewusst. Er unterstützte bewusst die Einführung von Puppenspiel in Schulen und war insbesondere engagiert bei der Kooperation mit der Jordanovac Experimental-Schule in Zagreb, in der die Puppenspielgruppe auf die originelle Idee kam, das Puppentheater mit unterschiedlichen Themen zu verbinden. Es wurde nicht nur in Zusammenhang mit jenen Themen gebracht, die man mit Theater verbindet – Sprache, Literatur, Geschichte – sondern auch mit Biologie, Physik, Chemie und technische Bildung . . . Cecuk selbst schrieb Texte für dieses Schultheater und kam zu „der festen Überzeugung, dass es fast keine Lehrdisziplin gebe, die – wenn ein passendes Thema ausgewählte würde – nicht durch die magische Legende der Puppentheaterfigur transportiert werden könnte“ (Cecuk 2009: 77).

Die Puppe bietet zahlreiche Vorteile und ein vielfältiges Potential an, das im pädagogischen Prozess verwendet werden kann. Eines ihrer größten Vorteile ist ihr Potential an Humor. Ida Hamre unterstreicht die Bedeutung von Humor im Unterricht. Aus ihrer Sicht wird er unterschätzt. Er öffnet ein Feld von Freiheit und Mut (Hamre 2004: 8), aber „Animationstheater appelliert immer an unseren Sinn für Humor, besonders wegen der Ironie der animierten Figur, die sich immer auf den Menschen bezieht“ (Hamre 2002: 9).

Die Puppe ist vor allen Dingen für den muttersprachlichen Unterricht geeignet, sowie für alle anderen Sprachen, die folgen, weil: „Im Spiel mit einer Puppe entwickelt sich die Sprache und reichert sich auf natürliche Weise an. Wegen ihrer vitalisierenden Komponenten führt die Puppe das Kind auf natürliche Weise zu sprachlicher Kommunikation“ (Ivon 2012: 59). „Die Puppe stimuliert das Kind durch Spielen zu unerwarteten sprachlichen Konstruktionen oder Harmonien, längeren Monologen und Dialogen, mit Stimmen zu spielen, Silben, Wörtern, grammatikalischen Formen, neuen Wörtern, um die knappste und beste Ausdrucksform für das zu finden, was es sagen will“. (Ivon 2012: 60)

„Das Spielen mit einer Puppe fordert das Kind direkt auf, Sprache zu gebrauchen. Es ist bekannt, dass introvertierte und schüchterne Kinder ihre Hemmungen leichter mit Puppen ablegen und aktive Sprache wagen. Deshalb ist die Puppe das ideale Hilfsmittel für die Sprachentwicklung, sowohl in normalen Klassen als auch in außercurricularen Aktivitäten. (...) Durch die Aktivität in einer Puppenspielgruppe, Fortschritt in Diskussionsspielen, mündliche Dramatisierung, kreatives Erzählen und Nacherzählen, Konzeption der Puppen und der Bühne und dergleichen wird ebenfalls stimuliert. Verschiedene kommunikative Situationen, die organisiert werden, bieten eine Palette von Möglichkeiten, um den sprachlichen Ausdruck des Schülers mit anderen Kindern oder auch Erwachsenen anzuregen, ebenso wie das Üben der Sprache in gewöhnlichen Situationen.“ (Vukonic-Zunic und Delas 2006: 81)

Das, was sich auf das Lernen der Muttersprache oder der ersten Sprache bei einem kleinen Kind bezieht, kann auch beim späteren Lehren einer Zweit- oder Fremdsprache angewandt werden: *„In der frühen Phase der Redefähigkeit sind Kinder noch nicht in der Lage, viele Dinge mit Wörtern auszudrücken, während das Drama mit Puppen das Arsenal an zur Verfügung stehenden expressiven Mitteln erheblich erweitert (Mimik, Körperbewegungen, Puppen und unterschiedliche Töne), die dem Kind helfen, seine Gedanken im nonverbalen Medium auszudrücken“* (Bredikyte 2002: 45-46).

Die Puppe stimuliert Spontaneität beim linguistischen Ausdruck:

„Wenn ein Kind sich mit einer Theaterpuppe identifiziert und in ihrem Namen spricht, wird seine Stimme spontan normal und expressiv, und das Kind wird von der Puppe dazu inspiriert, den Ton gemäß des Charakters und der Gemütslage der Person zu verändern.“ (Pokrivka 1980: 48)

Die Puppe ist eine perfekte Hilfe zur Befreiung des Kindes von einer Hemmung. Da sie nicht lebt, d.h. nicht existiert, bis sie animiert wird, bis sie sich in einer gegenseitigen Beziehung mit dem Animator befindet, verlangt die Theaterpuppe nach Kommunikation. Durch das Beleben der Puppe (durch Stimme und Bewegung), identifiziert sich das Kind mit ihr, während es getrennt von ihr bleibt. Die Puppe fordert das Kind, lockt es, stimuliert das Kind zu spielen, aber bleibt „etwas anderes“. Deshalb, ist ein Kind nicht sicher im Sprachgebrauch oder weiß, dass es die nur schlecht spricht, wird es vorziehen, die Sprache im Spiel mit der Puppe zu gebrauchen, weil „die Puppe, die spricht“, und die Puppe hat die Freiheit, Fehler zu machen, lustig zu sein und ungeschickt. In der Tat, hat ein Kind die vollständige Kontrolle über die Puppe, wird es sich überlegen fühlen und gewinnt so Selbstvertrauen.

„Die Puppe versorgt das Kind mit einer Art Schutz, hinter dem es sich verstecken kann. Deshalb kann auch ein schüchternes Kind die Motivation finden zu sprechen (...). Deshalb hilft die Puppe dem Kind,

sehr viel spontaner zu kommunizieren (...). Die Puppe ist eine Autorität, die vom Kind selbst gewählt wird. (...) Wenn ein Kind nicht in der Lage ist, all seine Gefühle exakt in Worten auszudrücken, hilft ihm der Puppenheld, die Wörter zu finden und mehr noch: einen anderen Blickwinkel. Außerdem haben Kinder, die es gewöhnt sind, in ihrer täglichen Unterhaltung zu benutzen, haben eine reicheres Vokabular (...).“ (Majaron 2002: 61)

„Aktivitäten, die mit Puppen und Drama in Zusammenhang gebracht werden, sind sehr hilfreich für die kindliche Entwicklung der Leistungen und neuer, authentischer, persönlicher Wege der Kommunikation. (...) Die Puppe ist ein außergewöhnliches Mittel für Motivation und bereichert das emotionale und soziale Potential des Kindes (...).“ (Korošec 2002: 29)

2. The Need for and Specifics of Teaching the Croatian Language (Die Notwendigkeit für und die Besonderheiten der Lehre der kroatischen Sprache)

Kroatien ist ein außergewöhnliches Auswanderungsland. Es hat 4,5 Millionen Einwohner, aber die vielleicht größte Diaspora aller europäischen Länder in Relation zu seiner derzeitigen Bevölkerung. Es gibt keine exakte Information über die Anzahl der kroatischen Emigranten, obwohl geschätzt wird, dass fast so viele Kroaten außerhalb wie innerhalb des Mutterlandes leben. Autochthone kroatische Minoritäten oder Enklaven bestehen auf den Territorien der Nachbarländer (Italien, Slowenien,, Österreich, Ungarn, Slowakei, Serbien, Rumänien, Montenegro), und es gibt auch eine signifikante wirtschaftliche und/oder politische Diaspora von Kroaten, deren Vorfahren in unterschiedliche Länder auf allen Kontinenten emigrierten (sowohl in Europa, große Teile nach USA und Südamerika und nach Australien), um nach einer Lebensgrundlage zu suchen oder vor politischer Verfolgung zu fliehen.

Eine große Anzahl von ihnen behauptet, eine emotionale, familiäre und kulturelle Verbindung mit Kroatien zu haben. Eine der Organisationen, die sich der Aufmerksamkeit für Kroaten außerhalb von Kroatien widmen, ist die „Croatian Heritage Foundation“, die 1951 gegründet wurde, „deren Mission die Pflege und die Entwicklung von Kroatisch als der geerbten Sprache und der kroatischen Sitten von Kroaten, die außerhalb des Mutterlandes leben. Deshalb hat die Croatian Heritage Foundation (die *HMF*) spezielle kulturelle, pädagogische, Veröffentlichungs-, Informations- Sport und andere Programme, bestimmt für alle kroatischen Gemeinden außerhalb des Mutterlandes organisiert, mit dem Ziel, ihre Identität und die Verbindung mit ihrem Mutterland zu bewahren“ (Kanajet-Simic 2010).

Dem Lehren von Kroatisch als zweite oder Fremdsprache (1) wird zunehmende Aufmerksamkeit geschenkt, und es wird dafür nach besseren Methoden gesucht. Kreatives Lehrkonzepte mit besonderem Fokus auf den Gebrauch von Puppen im pädagogischen Prozess wurden eingesetzt, weil „Puppen und Puppentheater ein exzellentes Werkzeug für das Lehren bei Kleinkindern, Grundschul- und Secondary-Schulbildung ist (2 bis 18 Jahre)“ (Debouny 2002:69), und es kann ebenso bei erwachsenen Kursteilnehmern sehr erfolgreich verwendet werden.

„Die Erfahrung verschiedener Dozenten zeigt, dass einige Anfänger ständig das Gefühl von Peinlichkeit bei dem Lernen der kroatischen Sprache haben, weil sie eine ziemlich lange Zeit brauchen, um sich in Kroatisch auszudrücken und/oder sie können auf allgemeine Fragen nicht in einer grammatikalisch akzeptablen Weise antworten. Mit anderen Worten, es ist sehr schwer, zusammenhängend zu sprechen, bevor sie die Basis der komplexen Morphologie gemeistert haben, für die sie große Anstrengungen investieren müssen“. (Cvikic 2005: 317-318) Es ist für kleine Kinder natürlich zu plappern, zu faseln, um die Sprache (beide, die erste und jede folgende) mit Hilfe von Versuch und Irrtum zu erlernen. Pubertierende ihrerseits wünschten sich schon mehr Zeit und Nachdenken, um die Regeln und die korrekte Antwort in einer fremden Sprache zu beherrschen und fühlten sich unwohl, wenn sie Fehler machten (Weinstein 1975). Kursteilnehmer aller Altersgruppen kann dabei von Puppen als einer Kreatur geholfen werden, die nicht zur realen Welt gehört, die grotesk sein kann und deren Eigenschaft es ist, sich in kurzen, oft elliptischen Sätzen auszudrücken, eine Kreatur, der gestattet wird, Fehler zu machen und komisch zu sein.

2.1. Little Summer School of Croatian Language and Culture (Kleine Sommerschule der kroatischen Sprache und Kultur)

Eines der Programme der Croatian Heritage Foundation ist die „Kleine Sommerschule der kroatischen Sprache und Kultur“, zugeordnet den Schulkindern, „die außerhalb der kroatischen Republik leben und ausgebildet werden; das grundlegende Ziel ist es, ihr Wissen über die kroatische Sprache zu verbessern und sie mit dem kulturellen und Naturerbe Kroatiens und der Region, in der sie verweilen, vertraut zu machen“ (Kanajet-Simic 2010). Das wurde seit 1993 jedes Jahr im Juli in Novi Vindoloski veranstaltet. Um sie mit den Komponenten der kroatischen Identität auf möglichst interessante, kreative und stimulierende Art vertraut zu machen, entfaltete sich die Arbeit in Workshopform, und eines der Workshops war Puppenspiel.

„Die Form des Workshops als Aktivität zeigte sich in vielen Vorteilen: die Möglichkeit der Wechselwirkung aller Inhalte, die für das Thema wichtig sind, in diesem Fall die Erhaltung der Identität (Sprache, kulturelles und Naturerbe, Geschichte, Geografie, Musik, Tradition . . .), die interaktive Vorgehensweise beim Unterrichten, die Freiheit des Ausdrucks, Improvisation, das Eliminieren der Furcht vor Fehlern, die gleichwertige Wichtigkeit und Gleichwertigkeit aller Teilnehmer, die Eignung für alle Altersgruppen, Niveaus von Sprachwissen und alle soziokulturellen Rahmen, mit verbesserter Motivation“. (Kanajet-Simic 2010)

Das Programm umfasst ein Sprach-, Drama-, Journalismus und Puppenworkshop, ein Workshop für kroatische Kultur und Naturerbe, sowie Sport, Erholung und Unterhaltung. „Puppenspiel und Dramaspiele und Übungen zeichneten sich in unserer Arbeit als die effektivsten Aktivitäten, die halfen beim Verstehen und meistern der einzelnen Themen“. (Kanajet-Simic 2010)

3. An Example of Teaching the Croatian Language in a Puppetry Workshop (Ein Beispiel, wie die kroatische Sprache in einem Puppenspiel-Workshop gelehrt wird)

Die Workshopprogramme in der „Little Summer School of Croatian Language and Culture“ dauern acht Tage lang, täglich anderthalb Stunden, und der letzte Tag endet mit einer Abschlusszeremonie und der Präsentation der getanen Arbeit. So dauert der Workshop alles in allem nur 12 Stunden. Solch eine kurze Periode erlaubt keine Bekanntschaft mit den Interessen und Fähigkeiten der Klasse, aber sie beeinflusst die Herstellung der Puppen und die Auswahl des Textes.

Außerdem passiert es gewöhnlich, dass die Kinder, die an dem Workshop teilnehmen, sich nicht kennen und sich in beträchtlichem Maß von einander unterscheiden: sie kommen aus unterschiedlichem Sprachumfeld, sind unterschiedlich alt, haben unterschiedliche Vorkenntnisse – einige wachsen in Umgebungen auf, in denen Kroatisch seit ihrer Kindheit als zweite Sprache gesprochen wurde, und wenn Kroatisch der Sprache des Landes, in dem sie leben, ähnlich ist, haben sie keine Probleme mit dem Verständnis, während andere nur ein paar kroatische Wörter kennen und Kroatisch eine völlig fremde Sprache für sie ist –, unterschiedliche soziale Status und ökonomischen Stand, sind von unterschiedlichem Charakter und unterschiedlicher Motivation.

In der ersten Unterrichtsstunde lernen sich die Kinder und die Gruppenleiter kennen. Die Puppen – von den Gruppenleitern eingebracht – können in dieser Phase helfen, weil sie die Kinder an ihre eigenen Spielzeuge erinnern und erleben sie als etwas Bekanntes und Nahes, das sie zum Spielen einlädt. Auf der anderen Seite sind sie ausreichend verschieden von ihren vertrauten Spielzeugen, um ihre Neugierde zu wecken; deshalb möchten sie sie aufnehmen, um sie auszuprobieren und zu sehen, was sie mit ihnen tun werden. Scheue Kinder finden es oft einfacher, durch die Puppe zu sprechen, weil sie fühlen, dass sie sich so nicht verraten, und ihre Angst, Fehler zu machen, ist vermindert.

Ein kleines Kind nähert sich einer Puppe ohne Reserviertheit wie einem gut bekannten Freund und Verbündeten, während ältere Kind mit ihr auf eine Art Abstand, Ironie, Menschen karikierend, die sie kennen, verändern die Teile und Figuren von bekannten Geschichten und anderes.

3.1. The text as the starting-point of the puppet play (Der Text als Ausgangspunkt des Puppenspiels)

Seit die Little Summer School . . . vornehmlich als Sprach- und nicht als Puppenspiel-Workshop, in dem es das Ziel ist, die Sprache zu lernen, ist der Ausgangspunkt normalerweise nicht die Puppe, sondern eher der Text.

Der Text für die Puppenaufführung kann sein:

- ein vorgegebener Text,
- eine Dramatisierung und/oder Adaption,
- eine persönliche Schöpfung der Kinder in der Gruppe.

3.1.1. The set text (Der vorgegebene Text)

Ein vorgegebener, vollständiger, vorher geschriebener Text dient dem Auswendiglernen von Wörtern und linguistischer Strukturen. Er ist für Kinder mit wenigen Kenntnissen der Sprache geeignet. Kurze Gedichte und kurze Dialoge sind geeignet für kleine Kinder. Zum Beispiel: der Gruppenleiter regt an (liest) verschiedene kurze Texte. Die Kinder wählen selbst den Text aus, den sie am liebsten mögen. Die Texte müssen kurz und einfach, aber trotzdem hinreichend faszinierend für die Kinder sein, damit sie sie lernen und anderen präsentieren wollen (bei der Abschlussaufführung). Dann werden die Puppen, die der Personage, die den Text sprechen soll, am besten entsprechen, entweder ausgewählt oder hergestellt. Der Text wird von verschiedenen Kindern gesprochen (zuerst gelesen),

dann von verschiedenen Puppen, eine nach der anderen. Durch das Spiel lernen die Kinder den Text auswendig und dadurch verschiedene Wörter, Sprachstrukturen und stilistische Figuren.

Ältere Kinder können längere Spiele und sogar richtige Dramen auswendig lernen, aber es ist günstiger für sie, ihren eigenen Text zu entwerfen.

3.1.2. Dramatisation and/or adaption (Dramatisieren und/oder Adaption)

Jedes literarische Werk (ein Märchen, eine klassische oder zeitgenössische Geschichte, eine Kurzgeschichte, ein Roman . . .) kann dramatisiert werden, während ein Film, ein Stück oder ein Theaterspiel ebenfalls als Modell genommen werden können.

Die Attraktivität des Märchens für kleine Kinder kennen Eltern, Lehrern, Erzieher, Pädagogen und Psychologen. Bruno Bettelheim behauptet, dass „in der gesamten ‚Kinderliteratur‘ – mit wenigen Ausnahmen – nichts für Kinder und Erwachsene gleichermaßen bereichernd und befriedigend sein kann wie die Märchen“ (Bettelheim 2010: 5). Wie auch immer, es ist offensichtlich, dass sich die feste Struktur der Märchen auch für ältere Kinder als attraktiv erweist, speziell für jene, die anfänglich wenig Vorstellungsvermögen oder Neigung zur Improvisation und Erfindung ihrer eigenen Inhalte hatten und solche, die über ihre eigenen Sprachkenntnisse unsicher waren. Eine vertraute Geschichte, die sie kannten oder problemlos mit Hilfe abrufen konnten, bot ihnen die Freude der Anerkennung. Für diesen Teil, die Möglichkeit die Geschichte und die Eigenschaften der Persönlichkeiten zu verändern boten ihnen ein Gefühl der Überlegenheit, so dass sie bereit waren, in einer für sie fremden Sprache zu sprechen.

Unabhängig von verbindlichen Geschichten, liefert das Märchen auch eine gute Grundlage durch seine Charaktere, die sehr klar gezeichnet, archetypisch sind und lediglich durch die wichtigsten, aber sehr markanten Merkmale charakterisiert. Sie sind unmissverständlich in gut und böse, schön und hässlich, weise und unvernünftig eingeteilt. Die eindeutige und gleichbleibende Personage, die Einfachheit der Motivation, der Gebrauch von Symbolen und Stilisierung, sind beiden, dem Märchen und dem Puppentheater, gemeinsam. Außerdem hat das Märchen auch den emotionalen Wert der Kindheitserinnerung haben, das Heimatland, aus dem das Kind ursprünglich kam, und dessen Eltern oder Großeltern das Märchen erzählt haben.

Was auch immer für ein Werk als Modell für ein Puppenspiel genommen wird; es ist wichtig, es zu vereinfachen, nicht nur wegen der begrenzten Sprachkompetenz, sondern auch, weil die Puppe keinen umfangreichen Text toleriert. Sie erträgt keine Monologe, während die Dialoge sich in kurzen Texten entfalten, unterstützt durch Aktionen.

Hier ist ein Beispiel. Es gibt Märchen, die fast alle Kinder kennen. Einige kennen sie auswendig, andere vielleicht sehr oberflächlich. Rotkäppchen ist solch ein Märchen. Fast alle Kinder kennen die Geschichte. Der Gruppenleiter fordert zur Nacherzählung des Märchens von Rotkäppchen auf. Alle nehmen daran teil: jene, die sich kaum erinnern können und jene die mehr wissen und die Kenntnis der anderen erweitern. Wenn sie die Geschichte erzählt haben, nehmen die Kinder die vorbereiteten Puppen, wenn es die gibt, oder sie machen selbst welche. Es ist besser, wenn jedes Kind seine eigene Puppe macht, weil so das Kind und die Puppe auf eine besondere Weise verbunden sind. Die Ausgangssituation ist ausgewählt: Die Mutter ruft Rotkäppchen und schickt sie mit einem Korb mit Essen zur Großmutter. Ein Kind ist Mutter, ein anderes Rotkäppchen. Ein drittes Kind kann der Korb sein – besonders wenn es notwendig ist, ein Kind zu integrieren, das gehemmt ist und nicht in einer fremden Sprache sprechen will; es kann sein, dass auch der Korb etwas zu sagen findet! Wenn es wenige Kinder sind, kann ein Kind mehr als eine Rolle spielen, wenn es mehr Kinder gibt, können neue Personen eingeführt werden (zum Beispiel Rotkäppchens Freund oder ihr Hund oder Tiere des Waldes, die ihr helfen oder den Hund des Jägers oder auch das Essen im Korb). Wir gehen weiter zur nächsten Situation und weiter in dieser Weise. Der Text wird niedergeschrieben, es wird geprobt und bei der Abschlussvorstellung aufgeführt.

Im Falle von unbekanntem Geschichten liest oder erzählt sie der Gruppenleiter. Außerdem, wenn die Kinder in einem Puppentheater waren oder eine Geschichte im Fernsehen gesehen haben, können sie sie aus dem Gedächtnis erzählen.

Variationen des Themas sind ebenfalls möglich. Zum Beispiel wie Cinderella in ein Geschäft geht, um Schuhe (oder nur einen Schuh!) zu kaufen. Oder: ein schrecklicher Wolf durchstreift die Stadt. Oder: Die Zwerge an ihrem ersten Schultag. Und so weiter.

Wenn der Text den Kindern unbekannt ist, liest ihn der Gruppenleiter vor, spricht mit den Kindern über den Text und erklärt die unbekanntem

Worte. Danach ist die Arbeitsmethode die gleiche wie die bei den Märchen. Die Ausgangssituation wird ausgewählt, die Kinder machen sich mit der Situation bekannt, wählen ihre Rollen – die später gewechselt werden kann – und improvisieren. Der Gruppenleiter merkt sie sich und schreibt ihre Texte auf. So wird mit jeder Situation umgegangen. Am Ende gestaltet der Gruppenleiter selbst oder mit den Kindern – oder nur die Kinder, wenn das möglich ist – die Notizen zu einem schlüssigen dramatischen Text. Die Kinder lernen den Text und üben ihn mit den Puppen. Manchmal erschöpft sich die Geschichte durch die Improvisationen. In diesem Fall ist es nicht notwendig, auf dem Text der Originalgeschichte zu bestehen, sondern sie in eine neue Geschichte umzuwandeln.

3.1.3. Creating their own text (Ihren eigenen Text erstellen)

Ihren eigenen Text zu erstellen, kann auf verschiedene Weise angeregt werden. Einer kann von einigen gesprochenen Sätzen ausgehen (gesprochen von einem der Kinder, dem Gruppenleiter oder von einem geschriebenen Text genommen, zum Beispiel die Schlagzeile einer Tageszeitung oder etwas ähnliches), von einer Figur (einer bestimmten Figur der Gegenwart, der Geschichte, Literatur oder Fantasie, und dann wird die Geschichte darum herum gesponnen), von persönlicher Erfahrung (zum Beispiel die erste Begegnung mit dem Meer), von einem Objekt (die Kinder bringen die unterschiedlichsten Objekte mit, wie einen Bleistift, ein Buch, einen flauschigen Teddy, Nagellack, einen Löffel, eine Glühbirne, Zahnpasta, einen Stein . . . oder imaginäre Objekte wie fliegende Untersetzer, einen Sack, aus dem immer Gold fällt, ein Ball, der niemals sein Ziel verfehlt und so fort; jeder von ihnen selbst kann ein „Schalter“ sein, um die Geschichte anzukurbeln, oder der Gruppenleiter kann verschiedene Objekte vorlegen, die zu einer logischen Geschichte verbunden werden müssen) (Renfro 1979). Man kann von einer vorgegebenen Ausgangssituation ausgehen, die in einer realistischen oder fantastischen Weise gelöst wird: der Gruppenleiter erzählt den Beginn einer Geschichte, und die Kinder sie fortsetzen (zum Beispiel: Kinder gehen in den Ferien an die See, um zu segeln, aber sie werden von einem Sturm erfasst; oder: ein Junge findet einen verborgenen Schatz in einer verborgenen Höhle unter Wasser).

Die Kinder erstellen die Handlung, die problematische Situation, sie bewältigen sie und konstruieren die Auflösung. Sie wählen die Puppen aus oder stellen sie her und proben das Spiel.

Es wird nicht von den Kindern erwartet, dass sie „spielen“. Sie müssen nicht wissen, wie die Puppen animiert werden oder sogar ihre Stimme verändern. Allein der Effekt, dass sie ihre Aufmerksamkeit den Puppen schenken und sie von sich selbst trennen, hilft ihnen, sich freier zu äußern, weil es „nicht sie selbst sind, die sprechen, sondern die Puppe“, und dass es der Puppe erlaubt ist, Fehler zu machen, und es ist sogar erwünscht, weil es Spaß macht, denn es unterhält die ganze Gruppe.

3.2. The puppet and other elements of the performance (Die Puppe und andere Elemente der Aufführung)

Die Puppe, mit der gespielt wird, kann eine Theaterpuppe sein (Stabfigur, Handpuppe, eventuell auch einfache Marionetten an Drähten) oder irgendwelche anderen Objekte, die in der Nähe gefunden werden: Hüte, Mützen, Socken, Brillen, Taschen, Bleistifte, Notebooks, Stühle, Holz, Steine . . . etc. Die menschliche Hand, der Ellenbogen, das Knie oder der Fuß können ebenfalls eine Puppe sein.

Die Kinder, die die Little Summer School besuchen . . . stellen ihre eigenen Puppen her. Auf diesem Weg füllt das Kind den Ausdruck der Puppe mit „Seele“ und Charakter, die es sich ausdenkt, und wird mit ihr auf eine besondere Weise verbunden. Der Herstellungsprozess der Puppe wird ebenfalls als unaufdringlichen Prozess des Lehrens der Sprache gebraucht. In dem Prozess gebrauchen die Kinder Wörter, die die Hilfsmittel, die sie benötigen, bezeichnen (Scheren, Leim, Papier, Schwämme . . .), verschiedene Farben, Objekte, Requisiten oder Teile der Stenografie (ein Haus, Blume, Sonne, Mond . . .), Personen (Junge, Großmutter, Hund, Freund . . .) und das alles in Sätzen, in denen sie auch die Deklination von Substantiven und die Konjugation der Verben lernen.

Normalerweise werden Stabpuppen benutzt, an einem oder zwei Stöcken (z.B. für die Tiere). Sie können dreidimensional oder flach sein. Zum Beispiel: für den Kopf kann ein Ball oder Schwamm oder Styropor auf einen Stock gesteckt werden, und ein Stück Stoff, das frei herunterfällt wird unterhalb des Kopfes befestigt. Harre (aus Wolle, Stoff oder etwas Ähnlichem) wird auf den Kopf geklebt, gefolgt von Augen und der Nase. Das ganze Gesicht kann gemacht oder gemalt werden, wie auch seine Teile. Eine andere Möglichkeit ist es, ganz einfache Puppen aus Holzlöffeln zu machen.

Es ist wichtig, dass die Puppen einfach sind, „dass sie die Ansprüche der Puppenähnlichkeit erfüllen, dass sie zu einem Symbol reduziert sind und nicht eine realistische Imitation einer menschlichen Person zeigen, dass sie massiv sind, stilisiert, poetisch und in der visuellen Kunst als einen leicht darzustellenden bestimmten Charakter erkennbar sind“ (Prokivka 1980: 22). Deshalb wird die Puppe

„Neugierige Kate“ große neugierige Augen haben und eine Nase, die überall herumschnüffelt. Rotkäppchen wird eine rote Kappe haben, und das ist genug, um ihre Rolle zu kennzeichnen. Die Puppen, die in einem Spiel spielen, werden in einem gleichen Stil gehalten, aus dem gleichen Material (wenn das Material aus Schwämmen besteht, werden alle Puppen aus Schwämmen gemacht; sie können auch aus Papier, Wolle Stoff etc. gemacht sein). Ansonsten haben die Kinder alle Freiheit, die Puppen so zu machen, wie sie möchten. „Wenn ein Kind denkt, es sieht aus wie ein Löwe, dann lasst sie uns so nennen!“ (Hunt & Renfro 1982: 19).

Die Puppen können hinter einem Schirm gespielt werden oder auch ohne einen Vorhang. Die Animatoren können vollständig gesehen werden (besonders, wenn sie Tischfiguren benutzen); aber sie können auch durch einen Vorhang/Wandschirm verborgen sein (der gewöhnlich ein aufgespanntes Bettuch ist). Natürlich sind auch Kombinationen mit einem „Life“-Spieler und einer Puppe möglich. Der Schirm spielt die Rolle eines Zufluchtsortes, der gern von scheuen Kindern benutzt wird.

Die Szenografie ist sehr einfach und symbolisch: ein Haus oder nur ein Fenster, ein Turm, der das gesamte Schloss anzeigt. Ein Baum, der den Wald anzeigt und so weiter.

Die Musik kann aufgezeichnet sein, aber Lifemusik, von den Kindern gespielt, die ein Instrument beherrschen, oder die Stimme von Kindern, die angenehm singen, ist besonders interessant. Soundeffekte (Regen, Pferdehufe, das Wiehern von Pferden, Gewehrfeuer . . .) können ebenso aufgezeichnet werden; aber es ist viel interessanter für die Kinder, wenn sie die Töne selbst erfinden (mit Plastikflaschen und Gläsern, Deckeln, Holzstöcken, Aluminiumfolie, Papier oder ihre eigenen Stimmen).

Das vorbereitete Spiel wird bei der Abschlussaufführung gezeigt, in der alle Gruppenarbeiten präsentiert werden. Obwohl die Abschlussveranstaltung nicht der Zweck ist, hat sie sich doch als kräftige Motivation für die Fortführung der Aktivitäten innerhalb der Workshops erwiesen.

4. Conclusion (Schlussfolgerung)

Die Teilnahme am Puppenspiel-Workshop engagiert die Kinder durchgängig durch das Herstellen von Puppen, der Dekoration und der Requisiten, den Text erfinden, die beste Spielweise und den Ausdruck der Puppen zu suchen, durch aussuchen und /oder Aufführen von Musik und verschiedener Soundeffekte, indem sich unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen zusammenfinden. So treten die vielfältigen Interessen und Fähigkeiten der Kinder auf Augenhöhe in den Vordergrund: einige widmen sich eher dem Malen und Zeichnen, Puppen bauen und dem Herausfinden von technischen Lösungen für die Bühne, während andere eher Den Text entwickeln oder auch spielen, ein Instrument spielen, singen, verschiedene Töne produzieren und so weiter.

Beim Lehren einer zweiten oder fremden Sprache – speziell Kroatisch als eine zweite oder Fremdsprache – unter den besonderen Umständen eines kurzen Workshops für Kinder unterschiedlichen Alters, mit unterschiedlicher Vorerfahrung in der Sprache und unterschiedlichen Motivationen, hat die Puppe ihre Bedeutung in der Rolle des Motivators, Eliminators von Hemmungen und als integratives Element für eine Gruppe von Kindern gezeigt, die sich fast nicht kennen. Sie hat das Interesse der Kinder stimuliert oder gesteigert, die Sprache und die Kultur ihrer Vorfahren kennen zu lernen. Der Gebrauch der Puppe, besonders wenn sie mit Inhalten von Märchen verbunden werden, hat sich als leistungsfähiges Instrument beim Schaffen von starken emotionalen Bindungen mit dem gelehrten Fach erwiesen, zusammen mit höherer Motivation und größerer Effizienz bei dem fraglichen Material.

Literaturhinweise auf der EN pdf Seite 61.

Cariad Astles, England

Puppetry for Development (Puppenspiel für Entwicklung)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 63 ff.)

Dieses Kapitel bietet einen Überblick über „Puppetry for Development“ (Puppenspiel für Entwicklung), und macht es zu einem integralen – aber auch separaten – Zweig des breitgefächerten Arbeitsgebietes des „Theatre for Development“ (Theater für Entwicklung). Der Überblick erforscht die historischen und geographischen Kontexte des Puppenspiels in Entwicklungsländern und seine Beziehung zu anderen Organisationen, insbesondere zu internationalen Hilfs- und Entwicklungsorganisationen. Die Autorin fährt fort, die speziellen Eigenschaften des Puppenspiels zu untersuchen, das es dafür geeignet macht, soziale Fragen zu erforschen und zu diskutieren, einschließlich seiner Fähigkeit, Figuren und Situationen zu depersonalisieren, unverblümter als ein menschlicher Schauspieler zu sein, zu unterhalten, sowie zu erziehen, Tabus zu brechen, lokale Traditionen zu verstärken und zu bekräftigen, Gemeinden zu kollektiven Entscheidungsprozessen zusammen zu bringen, und als Vermittler in Gemeinden und zwischen Menschen zu fungieren. Sie unterstreicht ebenso seine Macht als eine visualisierte Form der Performance, die gut mit den Forschungsmethoden von Hilfsorganisationen korrespondiert, als auch seine Reflexion. Der Artikel stellt besondere Beispiele des Puppenspiels für Entwicklung in den Bereichen Gesundheitsförderung und Prävention, literarische Projekte, Interessenvertretung und Wahlverhalten und innerhalb von Flüchtlingslagern vor. Sie legt besonderen Wert auf seine Macht, partizipatorisch und interaktiv zu sein, und plädiert für seine Kraft als ein Hilfsmittel für die Entwicklung. Drei Fallstudien von Unternehmen und Einzelpersonen, die signifikante „Puppetry for Development“ (Puppenspiel zur Entwicklung) Projekte unternommen haben, werden diskutiert: CHAPS in Kenia, das in erster Linie gegründet wurde, um sich auf das Gesundheitswesen zu fokussieren, sich aber zu einer größeren Organisation entwickelt hat, die in vielen Bereichen der Entwicklung tätig ist; der Fachmann Gary Friedman, der zunächst mit einer Serie von Puppetry for Development-Programmen (Puppenspiel zur Entwicklung-Programmen) in Südafrika und Australien war; und „Small World Theatre“ in Großbritannien, das partizipatorische Techniken, einschließlich Puppenspiel benutzen, um Menschen beim Verfolgen gemeinsamer Ziele zusammen zu bringen.

Key Words (Schlüsselwörter): Puppenspiel, Entwicklung, Theater zur Entwicklung (TfD), Gesundheitswesen, Teilnahme, Gemeinschaft

„Puppetry for Development“ ist ein Begriff, der bis vor kurzem viel praktiziert, aber wenig benutzt wurde. Dieses Kapitel bietet einen Überblick über die Rahmenbedingungen, Praktiken und Kontexte von Puppetry for Development. Der Begriff bezieht sich auf den Einsatz des Puppenspiels im weiten Gebiet der Theaterpraxis, bekannt als Theatre for Development. „Theatre for Development“, welches oftmals als TfD bekannt ist, bezieht sich auf Theaterpraktiken, die in Entwicklungssituationen benutzt werden, oft als Teil eines Konzeptes innerhalb der Programme, die von NGOS („Non Governmental Organisation“) und anderen Organisationen, die sich mit den sozialen Zielen einer bestimmten Gemeinde befassen, umgesetzt werden. (1) Der Begriff wurde erstmals 1970 aufgrund zunehmender Anerkennung unter Theaterarbeitern und Wissenschaftlern, der breiten Verwendungen des Theaters, um soziale Ziele zu erreichen, gebraucht. Dies fiel zusammen mit dem internationalen Wachstum partizipatorischer Techniken im Theater und dem Einsatz von populären und Straßentheater-Techniken, oft mit einem politischen Zweck verbunden. Der Begriff „development“ (Entwicklung) selbst ist etwas umstritten und wurde viel debattiert. (2) Der Gebrauch des Ausdrucks „developing countries“ (Entwicklungsländer), oder „countries in development“ (Länder in Entwicklung), wurde manchmal als eine Alternative zu „third world countries“ (Länder der Dritten Welt) verwendet und bezog sich auf

Länder, in denen eine Reihe großer sozialer und gesundheitlicher Ziele durch globale Organisationen wie die „World Health Organisation“ (Weltgesundheitsorganisation) und die „United Nations“ (Vereinigten Nationen) etabliert, aber noch nicht erreicht worden waren; diese Länder wurden daher als in einem Prozess „of development“ (der Entwicklung) betrachtet. Es wird seitdem argumentiert, dass diese Kriterien eine künstliche und irreführende Kluft zwischen den Ländern etabliert, und dass Entwicklungssituationen in allen Ländern der Welt gefunden werden können; diese Trennung galt auch als Festschreibung einer globalen Hierarchie zwischen den Ländern mit wirtschaftlicher Macht und denen ohne eine solche. Historisch gesehen jedoch galt das theatre for development – zumindest anfänglich – primär als Theater-Praktik in ärmeren Ländern, in denen es dringenderen Entwicklungsbedarf gab. Der Begriff wird nun verwendet, um Theater- und Entwicklungsprojekte überall auf der Welt zu diskutieren. Für die Zwecke dieses Kapitels kann der Begriff „development“ (Entwicklung) als ein Prozess von Tätigkeiten betrachtet werden, der beabsichtigt, positive Auswirkungen auf eine bestimmte Gemeinschaft in Bezug auf spezifische soziale Belange zu haben. Deshalb wird „Puppetry for Development“ verwendet, um Puppentheater-Projekte, Shows und andere Tätigkeiten zu diskutieren, die sich in einer bestimmten Gemeinschaft engagieren, um positive soziale Ziele zu erreichen oder Debatten über spezifische Bereiche zu eröffnen.

Puppentheater wurde oftmals mit Gemeindeaktivitäten und Bildung assoziiert, wie es an anderen Stellen in diesem Buch sichtbar wird. Theatre for Development unterscheidet sich von „educational theatre“ (Bildungstheater) (obwohl es viele seiner Ziele teilt), darin, dass seine Aktivitäten primär außerhalb des formalen Bildungssektors stattfinden und charakterisiert werden durch eine Basisgrundlage für generierende Projekte. In den 1970er und 1980er Jahren war TfD in Afrika weit verbreitet, und, wieder eher historisch als konzeptionell, viel von dem, was als „Theatre for Development“ wahrgenommen wird, hat stattgefunden, oder entwickelte sich in afrikanischen Ländern der Sub-Sahara, in denen die Entwicklungsbedürfnisse oft dringlich sind und wo die Beteiligung von internationalen Hilfsorganisationen vielleicht stärker ist. (5) Ein weiterer Grund für seine Entwicklung in Afrika kann auch die Tatsache, dass innerhalb einiger afrikanischen Theater Bildung und Unterhaltung nicht getrennt in unterschiedliche Konzepte getrennt sind, wie sie es manchmal in der westlichen Welt sind. Dennoch gilt jedes Theater auf die eine oder andere Weise als bildend. Es ist auch der Fall, dass nach der politischen Unabhängigkeit vom Kolonialismus, der in Afrika hauptsächlich während der 1960er Jahre stattfand, dringende Entwicklungsanliegen noch deutlicher wurden, und die Beziehung zwischen Theater und Gesellschaft hinterfragt wurden, als die neuen Nationalstaaten ihren Platz auf der Weltbühne suchten. Afrika kann daher im historischen Sinne als die Geburtsstätte des Theatre for Development gesehen werden; seine Mission, Qualitäten und Kontexte werden jedoch in vielen verschiedenen Ländern seit den 1970er Jahren verwendet und fungieren unter dem Banner Theatre for Development. Es gibt viele politische und soziale Kontexte der TfD-Puppenspiel-Projekte, aber sie umfassen insbesondere Gesundheitsförderung und Krankheitsprävention, vor allem im Bereich der HIV/AIDS– Aufklärung und Prävention; Aufklärung über Gesundheitswesen, einschließlich Schwangerschafts-, Geburts- und Stillzeitbetreuung; Analphabetisierungsprojekte mit Erwachsenen und Kindern; Frauen- und Kinderrechte; Fragen rund um politische Prozesse, einschließlich Stimm- und Partizipationsrechte; und in den letzten Jahren ökologisches und umweltbedingtes Bewusstsein. Ebenso gab es viele Projekte, die sich mit häuslicher Gewalt, Vergewaltigung, Geschlechtsthemen, Familien-, Stammes- und Gemeindestreitfragen und Konfliktlösung beschäftigten. Puppen wurden auch verbreitet innerhalb von Flüchtlingsiedlungen als Mittel zur Unterhaltung verwendet, meistens waren Kinder das Ziel, um ihnen eine gewisse Erholung von den harschen täglichen Bedingungen zu ermöglichen, die sie ertragen müssen. Verschiedene Gruppen, darunter „Rise Phoenix“, „Puppets for Peace“ und „Puppets without Borders“, reisten zu Flüchtlingslagern in Bosnien (in den 1990er Jahren), in die West-Sahara, nach Eritrea und Somalia, um mit Flüchtlingskindern zu arbeiten, wo sie Aufführungen und Workshops hielten, in denen die Kinder die Möglichkeit haben, ihre eigene Puppe anzufertigen und zu behalten (6). Diese Initiativen arbeiten meist mit den internationalen Hilfsorganisationen zusammen und stehen unter der Schirmherrschaft von UNICEF oder den Vereinten Nationen. Es ist üblich für TfD-Praktiker, Partner einer lokalen oder internationalen Organisation zu sein, die eine Entwicklungsagenda hat und daher die Methodologien, Prozesse und die Überlegungen gehen oftmals Hand in Hand mit spezifischen Entwicklungsansätzen. Diese mögen auch Datenerfassung, Berichterstattung und sowohl quantitative als auch qualitative Analysen beinhalten. Puppenspiel wurde manchmal als Forschungsinstrument für zukünftige Arbeitsprogramme verwendet, da Menschen oftmals eher bereit sind, mit einer Puppe zu sprechen statt mit einem Regierungsbeamten. Theatre for Development kann daher charakterisiert werden als Theater, welches die folgenden Elemente beinhaltet: a) ein hohes Maß an Beteiligung der Kommune, soziale Themen zu erörtern, und als Entscheidungsträger in interaktiven Prozessen; b) Theater, das bekannte Techniken verwendet, einschließlich Masken, Puppen und Musik und Erzählkunst zum Beispiel; c) Theater, welches darauf abzielt, spezifische soziale Ziele zu erreichen; d) ein Element von Ausbildung, oder Programme zur Nachhaltigkeit der vorgeschlagenen sozialen Programme. Puppentheater hat immer schon eine bedeutende Rolle innerhalb des TfD gespielt; Theaterpraktiker

haben sich die besonderen Qualitäten des Puppenspiels zunutze gemacht, um sie im Rahmen ihrer Theaterprogramme zu verwenden, obwohl es bis vor kurzem nur wenige Studien gab, die Puppenspiel für Entwicklung als ein separates und bestimmtes Phänomen detailliert untersuchten. Vielfach wird Puppetry for Development von Theaterkünstlern und –praktikern zusätzlich zu anderen Theatermitteln wie zum Beispiel Erzählkunst und Bewegung verwendet. In Ergänzung zu den spezifischen Eigenschaften des Theatre for Development besitzt das Puppenspiel zusätzliche Attribute, die vorteilhaft für dessen Aufbau sind, welche im Folgenden ausführlicher erörtert werden.

Die eigenartigen und faszinierenden Merkmale des Puppenspiels innerhalb des TfD haben in erster Linie mit der Wirkung der Depersonalisierung zu tun. Puppen sind, obwohl sie Charakter darstellen können, nicht menschlich; daher besteht immer ein Element der Depersonalisierung oder Distanz in ihrer Verwendung. Die Zuschauer sind sich dessen bewusst, dass die Puppe eine Art von „anderem“ Wesen innerhalb einer Bühnenaktion ist, und daher nicht zu eng mit einem Individuum verbunden werden kann, so wie es bei einem Schauspieler oder Regisseur sein kann. Dies gibt ihnen (den Puppen) einen großen Handlungsspielraum. TfD beschäftigt sich oft mit äußerst sensiblen Themen, die schwierig direkt zu erörtern, oder mit echten Schauspielern darzustellen sein könnten. Dies kann man zum Beispiel bei der Verwendung von Puppenspiel zur Sexualerziehung sehen (weitgehend in Afrika, aber auch anderswo). Soziale Sitten in Bezug auf Sex sind oft von kulturellen und historischen Verhaltensregeln umgeben, die die Menschen daran hindern könnten, offen über sexuelle Gesundheit zu reden oder Sexualverhalten zu offenbaren. Diese Codes sind tief in jedem Gesellschaftsbewusstsein eingebettet. Der Einsatz von Puppen kann in hohem Maße der Verlegenheit und Hemmungen entgegenwirken. Puppen können auch verwendet werden, um den Gebrauch von Verhütungsmitteln zu demonstrieren, wiederum aufgrund ihrer „Andersartigkeit“, und auch aufgrund der Möglichkeit beim Bau der Puppen, die in der Lage sind, anatomisch relevante Verfahrensweisen zu demonstrieren. Sexuelle Hemmungen und Einstellungen sind auch eng verbunden mit Vorstellungen von geschlechtsbezogener Angemessenheit innerhalb der örtlichen Kommunen, und diese zu überschreiten, auch wenn es nur innerhalb der Diskussion ist, ist potentiell gefährlich und abträglich für die Teilnehmer. Jedoch Puppen zu benutzen, ermöglicht Menschen zu behaupten, dass die Konversation nicht aus ihnen heraus, sondern aus einer Quelle kommt, die sich ihrer Kontrolle entzieht. Das konnte in vielen Gesundheitsförderprogrammen in Afrika gesehen werden (siehe die Beispiele in den Fallstudien weiter unten, unter anderem). Puppen wurden benutzt für Shows über „Safe Sex“, HIV-Prävention und generell AIDS-Bewusstsein, ein großes Thema in den meisten Ländern in Afrika. Puppen wurden auch von Mitarbeitern im Gesundheitswesen, um unterschiedliche Aspekte der Gesundheitspflege zu demonstrieren, eingeschlossen den Gebrauch von Puppen, um das Stillen, die Impfungen und die Einsicht in die Wichtigkeit von sauberem Trinkwasser zu fördern. Weil sie (die Puppen) depersonalisiert sind, kann die Botschaft klarer übermittelt werden.

Eng verbunden mit dieser Idee der Depersonalisierung und der Fähigkeit, über sensible Themen zu sprechen ist das Faktum, dass Puppen die Begabung haben, in der Diskussion weiter zu gehen und radikaler zu sein. Noch einmal, das wird dem Fakt geschuldet, dass – vielleicht gehört das zu der animistischen kollektiven Erinnerung – es einen Glauben daran gibt, das Puppen ihr eigenes Leben und ihre eigene Seele haben und sie deshalb, wenn sie sprechen, nicht vom Manipulator, sondern von einer anderen Kraft gesprochen werden. Es gibt einige herrliche Beispiele in der Geschichte von Puppenspielern, die aus Schwierigkeiten herauskamen, indem sie ihre Puppen beschuldigt haben oder auch von Puppen, die eingesperrt/bestraft/exekutiert wurden, weil sie zu weit gegangen waren. Innerhalb des TfD-Kontexts, können Puppen deshalb aufgrund ihres grenzüberschreitenden Charakters bis zu extremen Grenzen innerhalb der Diskussion oder der Darstellung von sensiblen sozialen Themen gehen. Sie besitzen irgendwie die Lizenz, die unaussprechlichen oder Tabugedanken in den Köpfen der Menschen auszusprechen. Die Truppe Mongon, eine Truppe aus Mali, geleitet von Maa Kone, schufen Shows, um den Platz religiöser Schulen in Mali und die Behandlung der Schüler durch Marabouts (religiöse Lehrer) zu diskutieren. Dieses Thema galt zu dieser Zeit als Tabu in Mali, und deshalb waren die Puppen vielleicht die einzige Möglichkeit, die Debatte zu eröffnen. Ähnlich wie das Small World Theatre, eine Truppe, die ihre Basis in Wales hatte; sie waren eingeladen, ein Projekt über das Frauenwahlrecht in Tansania zu erarbeiten, das vorher tabuisiert war und die Bemühungen, mehr Frauen zum Wählen zu ermuntern, trafen auf erheblichen lokalen Widerstand. Das Projekt wurde letztlich unter Benutzung großer Puppen gemacht, um unterschiedliche Gesichtspunkte zu repräsentieren und die Puppen wurden zum Kanal, durch den die Gemeinde sprach: Jedes Mitglied der Gemeinde, das mitwirkte, adressierte seinen Kommentar an die Puppe und nicht an die anderen Menschen der Gruppe. Die Puppen kommentierten es den anderen Puppen und es folgte eine offene Debatte (7). Puppen können deshalb als Sprachrohre für eine Gemeinde agieren, um schwierige oder sensible Themen

auszusprechen, indem sie soziale Dramen, die materielle Situationen enthüllen oder dadurch, dass sie als Sprachrohr für widersprüchliche Sichtweisen oder Meinungen agieren. Dieses Potential, das die Puppen haben, zu übertreten und außer der Reihe zu sprechen, kann sie auch komisch machen und fügt das Element der Unterhaltung zu oft sehr ernsten Themen bei. Die Thematik wird leichter durch den Gebrauch der Puppe, und die Menschen sind oft in der Lage, über den Prozess und das Thema zu lachen. In Großbritannien wurden kürzlich Experimente im Bereich der Sexualgesundheit gemacht, in denen ein Puppenspiel für Tagesstättenbesucher in Exeter über Erektionsprobleme bei älteren Männern aufgeführt wurde. Der Gebrauch der Puppen machte es komisch und zugänglich für die Zuschauer, die aus einer Generation kamen, für die die Diskussionen über sexuelle Themen schwieriger waren.

Es gibt viele Instanzen bei denen Puppenspieler angestellt sind, um Alphabetisierungsprogramme durchzuführen, in und außerhalb formaler Schulen und Bildungsrahmen. Gleichermaßen haben Puppenspieler selbst Shows und Workshops erarbeitet, um Sprachenlernen und Alphabetisierungskönnen zu unterstützen, oft in Zusammenarbeit mit einer staatlichen Initiative zur Alphabetisierung. Es gibt davon zahlreiche Beispiele besonders überall in Asien. Eine bedeutende Anzahl von Puppenspielern hat mit der Literacy Mission India zusammengearbeitet, um Programme zu entwickeln für die Förderung und weiteren Lese- und Schreibfertigkeit; diese schließen neben anderen die Ishara Puppet Company, Aakar, Calcutta Puppet Theatre und die Darpana Academy of Performing Arts ein. Ähnliche Projekte fanden in anderen Ländern überall in Asien statt, oft als Initiative von NGOs, um Alphabetisierung durch Spielen zu ermutigen. Wie oben schon erwähnt, liegt der offensichtliche Erfolg der Puppenspiel-Trainingsprogramme an der Freude und der entspannten Natur des Spiels mit den Puppen und der Fähigkeit, nebenher mit einer Puppe zu lernen, die eher geeignet ist, Fehler zu machen. Die Puppe verkörpert somit die Schwierigkeiten und Hindernisse, mit denen der Lernende konfrontiert ist und spricht seine Ängste, Fehler und Hemmungen aus. Die menschlichen Akteure oder Teilnehmer sind deshalb in der Lage, sich gegenüber der Puppe mächtig zu fühlen durch ihr überlegenes Wissen.

In manchen Fällen sind Puppenspiel und Maskenspiel Teile einer lokalen traditionellen Kultur, und indem man sie gebraucht, bietet sich der Gemeinde eine Bestätigung ihrer Identität innerhalb ihres örtlichen Handwerks und traditionellen Aufführungspraxis. Das ist meist der Fall in Westafrika. Der Gebrauch von Puppen und Körperkostümen bringt die Verbindung zu spirituellen Glauben über den Platz der Vorfahren in der Kultur und ihrer Rolle als Vermittler, um spezielle soziale Anliegen im Leben zu klären. Es ist normalerweise der Fall, dass Puppenspieler oder Entwicklungshelfer, die Puppen benutzen, sich lokale Materialien beschaffen und gebrauchen, um sie herzustellen, was lokales Wissen gebraucht und lokale Identität bestätigt. Manchmal ist die ganze Gemeinde in den Herstellungsprozess eingebunden. Das hat auf viele Weise einen tiefen und dramatischen Effekt: in einen Gruppenprozess eingebunden zu sein, schmiedet starke Bindungen in der Gemeinschaft, weil man in eine gemeinsame Aktivität eingebunden ist; es befähigt Menschen, lokale Kunstfertigkeit zu teilen oder zu entwickeln; und wo die Puppe Repräsentant einer lokalen Persönlichkeit, eines Konzeptes oder einer Gottheit ist, wird der Identitätssinn der Gemeinde nochmals bestätigt, der eine Ebene des sozialen Zusammenhaltes und Besitzes hervorbringt, die sich positiv auf die auf die Gemeinde bezogenen Probleme auswirkt. Es ist deshalb wichtig, im Puppetry for Development, wo immer es geht, Platz zu schaffen für Workshops in der Gemeinde, damit am Vorschlag zum Material, dem Aussehen und dem Stil der Puppe, die hergestellt werden soll, teilgenommen werden kann.

Puppen haben eine weitere Rolle im Tfd, weil sie weitgehend durch visuelle Mittel darstellen. Das ist dort sehr nützlich, wo die Teilnehmer nicht schreiben können oder mit Geschriebenem Schwierigkeiten haben. Wie Puppen agieren, indem sie Material sind, sind sie eine visuelle Repräsentation der Gemeinschaft. Ein großer Anteil der Entwicklungsarbeit, besonders der „Reflect“-Ansatz, unter der Führung von ActionAid und anderen Entwicklungsorganisationen, basiert auf der Idee des Beteiligens an Fähigkeiten und Mapping, das in der Gemeinschaft basiert. Mapping ist ein Prozess, durch den Gemeinschaften ihre Aspekte, Fähigkeiten und Situationen durch visualisierte oder dinghafte Mittel untersuchen und begründen, anstatt durch Lernen aus Büchern. Innerhalb eines Reflect-Workshops machen Teilnehmer zum Beispiel einen Plan ihrer Gemeinde mit Bildern von Plätzen, wo es Probleme gab, wie zum Beispiel Wassermangel, Zugang zur Kanalisation etc. Puppen sind eine visualisierte Karte der Identität der Menschen und arbeiten deshalb gut mit visualisiertem Lernen und visualisierter Erkundung. Eine Projekt, geleitet von der Edinburgh Puppet Company und finanziert von Save the Children, fokussierte sich 1999 auf das Bewusstsein von Kinderrechten in drei verschiedenen Ländern: Peru, Kuba und Brasilien. Die Company arbeitete mit Kindern an unterschiedlichen Plätzen, um Erinnerungspuppen ihrer Gemeinde zu machen, die dann quer durch die Gruppen verteilt

wurden, um ein Verständnis der Zeichen, Bilder und Symbole zu gewinnen, die in jeder der einzelnen Gemeinschaften wichtig waren, um dadurch ein visuelles Symbol der Teilnehmer und deren Kultur zu erhalten (9).

Ein Hauptaspekt des Gebrauchs von Puppen in der Entwicklung ist der der Teilnahme und Interaktion. Puppen besitzen, wie oben schon erwähnt, eine große Neigung, „outside the box“ zu sprechen und Schwierigkeiten oder Tabuthemen zu erkunden. Sie haben auch Qualitäten wie Mittelsleute sein, Eingreifen und Kommentieren in Diskussionen und Dramas. Teilnahme und Interaktion in kollektivem Entscheidungsprozess und Debatten ist ein signifikantes Element im TfD. Die Ethik der Partizipation sind das Herz der Praxis; der politische Hintergrund von TfD unterstreicht seine Fokussierung auf Gemeinschaften, die suchen und Fortschritte in Richtung auf eigene Lösungen durchmachen. Puppen, aufgrund ihres Ansehens als Vermittler und als „andere“, die außerhalb der Gemeinschaft stehen, sind nützliche und erfolgreiche Instrumente der Beteiligung. Mit einer Puppe oder zu einer Puppe zu sprechen, kann weniger bedrohlich sein, als zu einem menschlichen Akteur oder einem Entwicklungshelfer zu sprechen. Teilnehmer können oft die Lehrerrolle übernehmen oder anbieten, eine eigensinnige Puppe zu beraten, die viele Dinge falsch macht, aber trotzdem an die Zuschauer/die Gemeinschaft appelliert. Puppen können auch eine Diskussion provozieren, indem sie eine Unterhaltung und Dialoge unter sich führen, die eine Teilnahme aus der Gruppe ermuntern. Dadurch handeln sie als Vermittler zwischen Individuen und dem Rest der Gemeinschaft und außerdem als Sprachrohr der Gemeinschaft, um sich selbst auszudrücken.

Training, Nachhaltigkeit und Interessenvertretung sind die herausragenden Merkmale des TfD. Puppenherstellung und Workshops für Aufführungen waren oft ein Teil des PfD- Programms, bei denen lokale Mitwirkende aller Altersgruppen beim Austausch von Fertigkeiten und beim Training teilnahmen, um das Entwicklungsprogramm mittels Gebrauch von Puppen fortzuführen. Durch diese Hilfsmittel wurden die Ziele wahrscheinlich eher erreicht, weil Kenntnisse übermittelt und vermehrt wurden; außerdem ist gehofft worden, dass die Anfangsinteraktionen Debatten und Initiativen begonnen haben, die geeignet sind, fortgeführt zu werden. Häufig werden Trainings in Puppenbau und Puppenaufführung mit jungen Leuten gemacht, den Arbeitslosen, Gefangenen oder anderen Mitgliedern der Gemeinschaft, die in ihr marginalisiert sind. Das hat die Funktion der sozialen Integration und der Entwicklung von Fertigkeiten dieser Teilnehmer, und bietet ihnen dadurch besser Zukunftsaussichten für die Arbeit und persönliche Zufriedenheit. Puppen sind sinnvolle Anwälte für Veränderungen, weil sie Spaß in die vorhandene Situation stupsen können und ihre lächerliche Natur zeigen können, wo Ungleichheiten oder Ungerechtigkeiten in einer lokalen Gemeinschaft existieren. Die Teilnehmer befragen deshalb ihren eigenen Platz in der Gesellschaft und die Vorstellung der Gemeinschaft von sich selbst durch das Auge einer außenstehenden Macht.

In den letzten Jahren wurde Puppenspiel weitgehend benutzt für Umwelt- und ökologische Erziehung. Das war besonders der Fall in Zentral- und Lateinamerika, wo es ein wachsendes Bewusstsein gab über den Wert von ökonomischem und – bezogen auf die wilde Tierwelt – biodiversitärem und kulturellem Erbe und ihre natürliche Umweltreserven, von denen einige durch Gesetze geschützt sind. Die Reserven sind für die Länder hinsichtlich Umwelttourismus wichtig, aber auch für die Erhaltung von Arten und das verantwortungsvolle Landmanagement. Viele dieser Gegenden werden von lokalen Gemeinden verwaltet; in Peru, Costa Rica; Ecuador und Brasilien zum Beispiel wurden Puppenprojekte eingerichtet, um Erwachsene und Kinder zu ökologisch ausgerichtetem Leben zu erziehen (10). Die vor allen Dingen gebrauchten Methoden waren Shows, die ihr Augenmerk auf Recycling, Abfall-Management und Brandschutz richteten, aber auch nachhaltige Methoden in Puppenworkshops zu verwenden.

Puppen bieten deshalb dem Theatre for Development spezifische dynamische Qualitäten an, und ihre Effizienz wurde durch das Engagement der Teilnehmer in den eingerichteten Projekten gezeigt. Die Erkundung des Puppetry for Development ist in einer frühen Phase, und es wird gehofft, dass weitere Forschungsprojekte, die den Gebrauch in Entwicklungssituationen vollständig erforschen und ausarbeiten, eingerichtet werden.

Dieses Kapitel wird nun drei unterschiedliche Fälle von Puppetry for Development untersuchen, die Praxisbeispiele innerhalb des oben etablierten Modells zeigen.

CHAPS, Kenya (11)

CHAPS steht für Community Health Awareness Puppeteers (Puppenspieler für gemeinschaftlichen Gesundheitsschutz). Die Gruppe wurde 1994 gegründet als Ableger des Family Planning Private Sector (FPPS), einem in Südafrika unternommenem Trainingsprogramm zweier Mitglieder des African Research and Educational Puppetry Programme (AREPP) folgend. Das Projekt war anfänglich für Puppenspieler in Kenya eingerichtet, um sie dafür zu schulen, zu unterschiedlichen Orten im Land zu reisen, um innerhalb der Gesundheitserziehung die Bevölkerungskontrolle zu unterstützen, speziell in Bezug auf HIV/AIDS. Die Organisation ist jedoch erheblich gewachsen. Neue Puppenspieler zu trainieren, wurde ein lebendiger Teil der Arbeit. In ihren frühen Tagen führte die Gruppe verschiedene Kurse im Puppenbau und Puppenführung durch und längere Kurse, die Dramatraining, Tanz, Masken, Musik und Geschichtenerzählen, sowie Gemeinschaftserneuerung, Leitung und Planung beinhalteten. Diese Kurse wurden mit dem großen Wunsch durchgeführt, vielen jungen, arbeitslosen Menschen zu ermöglichen, Fertigkeiten zu entwickeln, die sie befähigen, ihren Gemeinden zu nutzen. Die Company (als NGO eingerichtet, angeschlossen an den FPPS) hat einen klaren Focus und eine klare Intension: Puppenspiele herzustellen, die eine Reihe von sozialen Themen ansprechen, diese Shows überall in Kenya zu zeigen (und darüber hinaus), Methoden von Partizipation und Reflektion einzuführen, die die Teilnehmer in Diskussion, Analyse, individueller und kommunaler Entwicklung zu engagieren und um tragfähige Zukunftspläne zu entwickeln. Der Anfangsanstoß der Gruppe war beachtlich: 2004 trainierte die Gruppe (nach Angaben von Phylemon Odhiambo, dem Programmdirektor) mehr als 480 neue Puppenspieler und richtete bis zu 48 unterschiedliche Aufführungsgruppen im Land ein. Die Bandbreite der Themen, in verschiedenen Shows angesprochen, schloss ein: Umweltschutz, Genderbelange, Regierungs- und lokale Korruption, Genitalverstümmelung und Menschenrechte. Die signifikanten Merkmale von CHAPS als eine PFD- Organisation sind erstens, dass CHAPS großen Wert auf Training und Entwicklung legt, was zu einem hohen Grad von umfassenden und nachhaltigen Aktivitäten sicherstellte; zweitens, dass das Training und die nachfolgenden Diskussionen und Überlegungen den gleichen Wert hatten wie das künstlerische Training und die individuelle und gemeinschaftliche Entwicklung. Deshalb gingen Konstruktions- und Aufführungswshops Hand in Hand mit Seminaren und Sitzungen über Entwicklungsprozesse und die besten Methoden, um die kommunale Leitung zu ermutigen; und drittens, dass die Gruppen lokale Volksmedien benutzten, um ihre Botschaften aufzuwerten, eingeschlossen den Gebrauch von vielen lokalen Sprachen, um die Bindung an das Thema der Show zu unterstützen. Die Gruppe arbeitete eng zusammen mit einer Reihe von lokalen und internationalen Organisationen, und ihre Programme wurden in Verbindung mit diesen Gruppen entwickelt; ihre Vorstellungen und Workshops wurden deshalb immer von sozialen Agendas unterstützt und vielfach von ihnen finanziert. Diese schlossen Familienplanungsorganisationen, das Rote Kreuz, das Ministerium für internationale Entwicklung in Großbritannien, Hilfsorganisationen, UNICEF und andere. CHAPS war auch eng beteiligt bei der Einrichtung von Puppentheater-Festivals in Kenya, beginnend 2002 mit dem Edupuppets-Festival in Nairobi, das Vorstellungen aus Kenya und afrikanischen und internationalen Gruppen einbezog, sowie eine Serie von Workshops, die sich auf die internationale Verwendung von Puppen bei der Erziehung fokussierten. Ein weiteres Festival wurde 2006 veranstaltet, aber beschränkte Finanzen bedeuten für den Moment das Aussetzen von noch mehr Veranstaltungen. CHAPS hat einen sehr breiten Aufgabenbereich, der Projekte in Flüchtlingscamps außerhalb Kenyas eingeschlossen hat und es hat die Inspiration für einen Reihe von ähnlichen Projekten überall in Afrika geliefert.

Gary Friedman (12)

Gary Friedman ist ein südafrikanischer Puppenspieler (der in den letzten 10 Jahren in Australien gelebt hat), der sich auf Puppetry for Development spezialisiert hat. Friedman ist bekannt für seine Puppenspielaktivitäten in Südafrika in den 80er und 90er Jahre, während des Überganges von der Apartheid zur Demokratie. Er entwickelte eine Serie von Programmen, konzipiert, um bestimmte soziale Probleme anzusprechen, wie HIV/AIDS, die Auswirkung und entzweieende Natur der Apartheid, Stimmrecht, sexuelle und häusliche Gewalt und andere. Friedman studierte an der Universität von Cape Town und wurde bei anschließenden Studien am Institut Internationale de la Marionnette in Frankreich und dem Werk des verstorbenen Jim Henson inspiriert und sah Puppen als eine mächtige Kraft für Änderung an. Friedmans Denkansatz, Puppen zu gebrauchen, war immer der, dass sie soziale und rassische Unterschiede durchkreuzen und latente Kreativität auf eine Weise freisetzen, die für die Teilnehmer unerwartet ist. Er war in eine Reihe von Fernseh-Puppenspiel-Serien involviert, eingeschlossen eines, das er selbst entwickelte, lehrt Puppenspiel für Film und Fernsehen und spezialisiert sich jetzt auf Puppentheater-Workshops für Kreativität. Er war einer der Gründungsmitglieder der AREPP (siehe unter CHAPS) und entwickelte unter der Schirmherrschaft dieser Organisation ein Programm, das sich „Puppetry against AIDS“ nannte. Innerhalb dieses Programms wurde eine weibliche Puppe von einer männlichen Puppe mit dem HIV-Virus infiziert, entwickelte

anschließend AIDS und starb an dieser Krankheit. Die Show wurde zu unterschiedlichen Zeiten sowohl mit großen Puppen und später auch mit Handpuppen aufgeführt. Sie wurde von Diskussionen und Aussprachen mit Gesundheitsarbeitern begleitet, die den korrekten Gebrauch von Kondomen zeigten und Fragen über HIV/AIDS beantworteten. Es ist wichtig zu erwähnen, dass dieses Projekt in einer Zeit stattfand, als es in weiten Teilen Afrikas Widerstand von verschiedenen politischen Führern gab, offen über AIDS zu sprechen, die verständlicherweise nicht wollten, dass AIDS als „afrikanische“ Krankheit angesehen wurde. Friedman entwickelte später „Puppets against Apartheid“, eine satyrische Puppenshow, die die Ungleichheit und die Ungerechtigkeit des Lebens unter dem Apartheidregime aufzeigten, dargestellt von den beiden Figuren *Puns und Doedie*, in Anlehnung an die populären Puppen von Punch and Judy. Daraufhin wurde er dazu eingeladen, ein TV-Programm zu den ersten demokratischen Wahlen 1994 zu entwickeln, und Friedman tourte durch das Land und interviewte die Präsidentschaftskandidaten im Vorfeld der Wahlen, eingeschlossen Interviews mit Nelson Mandela, Pik Botha, Thabo Mbeki, Joe Slovo und andere. Friedman entwickelte später ein weiteres Programm „Puppets in Prison“, in dem er an der Seite von Gefängnisangestellten arbeitete und mit den Gefängnisinsassen Puppenspiele erfand, die sensible Sujets wie Gewalt, Vergewaltigung und AIDS erschlossen.

Ähnlich wie bei CHAPS ist Friedman ein Vertreter davon, dass Puppenspiel Dingen sagen kann, die Menschen nicht aussprechen können; seine Puppen sind normalerweise satyrisch, die bissige Kommentare zu bestimmten Situationen anbieten, befreit durch den Fakt, dass sie Puppen sind. Er glaubt, dass Puppen auf verborgene oder unterdrückte Teile von uns abzielen, und fährt fort, Puppen dafür zu benutzen, diese verdrängten Aspekte des Menschen zu erkunden und aufzudecken. Seit er nach Australien umgezogen ist haben er und sein Partner Sharon Gelber sich darauf konzentriert, Puppenspiel-Kreativ-Workshops zu entwickeln, die anwendbar sind für alle Arten von unterschiedlichen Gruppen und Altersbereiche, in denen sie in Verbindung mit kinästhetischer Sensibilisierung und therapeutischen Prozessen verwendet werden, um das kreative Potential der Teilnehmer freizusetzen, ihre kommunikativen Fähigkeiten zu steigern und Spannungen abzubauen. Diese Kombination von Aktivitäten, wie „Brain Gym“-Techniken mit Puppenspielkompetenzen haben dazu geführt, dass man ihn weltweit einlud, Workshops in kreativem Puppenspiel zu veranstalten.

Small World Theatre (13)

Small World Theatre wurde gegründet und betrieben von zwei Theatermachern, Ann Shrobbree und Bill Hamblett. Es begann 1979 sein Leben unter „Dandelion Puppets“ und wurde 1997, zwanzig Jahre später, zu Small World Theater. Der Fokus der Company war, Puppenspiel und verwandte Formen in den Dienst von Kunst und Kultur für Entwicklung zu stellen. Die Company ist in Wales ansässig, und der Fokus ihrer Arbeit in England war in Wales, aber sie haben auch in vielen verschiedenen Ländern als Puppenspielspezialisten gearbeitet, um partizipatorische Puppenprojekte zu schaffen. Sie nutzen das oben angeführte Modell des Puppetry for Development und wurden vor allem von NGOS und Hilfsorganisationen angestellt, um mit lokalen Gemeinden, die auf bestimmte Entwicklungsbereiche konzentriert waren, zu arbeiten. Ihre Partner schlossen ein: Oxfam, Save the Children, SOS Sahel, das Centre for Alternative Technology in Wales, das British Council und die United Nations. Vergleichbar mit den oben erwähnten Praktikern sehen die SWT Teilnahme und Interaktion als das Herz ihres Prozesses an und glauben, dass Puppen natürliche interaktive Wesen sind, die eine Gemeinschaft befähigt, über sich selbst zu sprechen. Während der 80er und 90er Jahren arbeiteten sie intensiv in Afrika und Asien; im Sudan erstellen sie ein Projekt, das sozialen Forstbetrieb diskutierte; in Nepal arbeiteten sie an einem Projekt, das mit Geschlechter- und Menschenrechten zu tun hatte; in Uganda, um Kinderrechte zu erkunden. Ihr Projekt in Tansania wurde schon früher in diesem Kapitel erwähnt; die Company wurde vom British Council in Tansania gebeten, Puppen zu benutzen, um erforschen, warum Frauen nicht an lokalen Wahlen teilnahmen; der Prozess beinhaltete unterschiedliche Blickpunkte, inklusive sozialer Hemmungen, zur Wahl zu gehen (wie zum Beispiel, es nicht erlaubt bekommen oder von der Familie entmutigt zu werden, Misstrauen gegenüber den Politikern, die Furcht, man könne schlecht von einem denken etc.), praktikable Methoden, um beteiligt zu werden und Probleme, denen berufstätige Frauen in diesem Bereich generell gegenüberstehen. Ein wichtiges Merkmal der Arbeit (und generell für PfD) ist, dass Unterhaltung/Aufführung einhergehend mit der Information, die transportiert werden soll, durchgeführt wird. Innerhalb dieses Projektes wurde sie (die Information) durch eine große Puppe mit Namen „Bwana Democracia“ dargestellt, die benutzt wurde, um den Zuschauern faktische Informationen über den Wahlprozess, wie man sich registrieren lässt, wo zu wählen war usw. anzubieten. In den letzten Jahren hat die Company ihre Arbeit in Wales konzentriert und hat ein „Small World Centre“ eingerichtet, wo sich die Company befindet und die meisten ihrer Projekte durchführt. In Wales haben sie mit vielen unterschiedlichen Organisationen und

Projekten zusammengearbeitet, insbesondere ein sehr ausführliches Projekt mit dem Welsh Refugee Council, das Aufführungen und Workshops mit Flüchtlingsgruppen in Auffanglagern und anderswo einbezog, indem sie die Erfahrungen der Flüchtlinge beim Ankommen an einem neuen Platz und die interkulturellen Probleme, denen sie gegenüberstehen. Sie arbeiten intensiv in Schulen und in der nicht formalen Bildung mit den Arbeitslosen und anderen marginalisierten Gruppen, um Lebensqualifikationen und Selbstvertrauen zu entwickeln. Zusammen mit unterschiedlichen anderen europäischen Organisationen, leiten sie Training in Diversität und globaler Staatsbürgerschaft, bei dem sie Puppen benutzen, um Unterschiedlichkeit zu identifizieren und zu zelebrieren und die Konfliktpotentiale und Dispute zu erkunden, die zwischen Menschen aus unterschiedlichem kulturellem Erbe auftauchen. Partizipation, Interaktion und Exploration von realen, unterschiedlichen kulturellen und sozialen Problemen sind die Foki ihrer Arbeit, und Puppen sind ein Mittel, diese Themen zu transportieren.

Es gibt eine weitere Vielzahl von Beispielen für Puppetry for Development-Projekte, die in unterschiedlichen Bereichen mit Gemeinschaften arbeiten, indem sie die Verbesserungen von Lebensumständen und der Lebensqualität verfolgen. Nur wenige sind hier genannt, aber sie bilden einen wichtigen Teil der internationalen Puppenspielaktivitäten.

- (1) Für eine weitere Diskussion dazu siehe Epskamp, Kees
- (2) Für die Kritik am Ausdruck „Theatre for Development“ und eine Kritik an der Einschränkung des Begriffes, siehe Thompson, James S. 14, S. 136.
- (3) www.who.int/research/en/
- (4) www.un.org/en/development/other/ecesa/objectives.shtml
- (5) siehe z.B. Blumberg; Marcia (2001) Puppets doing time in the age of AIDS. In: Haedicke, Susan C. und Nellhouse, Tobin (eds), S. 254-268.
- (6) siehe http://jigantics.com/section/49532_balkans_with_rise_phoenix_1993_2001.html und www.puppetswithoutborders.org und www.puppets4peace.com
- (7) siehe www.smallworld.org.uk
- (8) siehe www.actionaid.org.uk/323/reflect.html
- (9) siehe www.creativeartworks.info/joannaboyce/commun.htm
- (10) siehe z.B. www.gstalliance.net und www.greatgreenmacaw.org
- (11) www.fpps-puppets.org
- (12) www.africanpuppet.blogspot.com
- (13) www.smallworld.org.uk

Literaturhinweise auf der EN pdf Seite 78.

Matt Smith, England

The Politics of Applied Puppetry (Die Politik des angewandten Puppenspiels)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 79 ff.)

Der Artikel betrifft den ideologischen Gebrauch und die politische Absicht im erzieherischen und Gemeinschaftskontext. Der Artikel will Debatten über die Rolle des Zuschauers anregen, indem er die Denkweise von Jacques Rancière benutzt. Es werden Bezüge zu historischen Beispielen und praktischen Erfahrungen bei Workshops und Projekten hergestellt. Der Artikel wird Themen wie Kontrolle, Emanzipation, Normalisierung und Imperialismus verbinden. Die große Frage wird berücksichtigt: wo finden wir die Politik in der Praxis des angewandten Puppenspiels?

Viele Jahre lang hat nun der Autor in einer Anzahl von unüblichen Settings Puppenspiel benutzt, um Gruppen in der Arbeit mit Puppenspiel, das angewandt genannt werden kann, zu fesseln. Diese Arbeit hat viele verschiedene und überraschende Resultate in den Workshops gezeitigt. Der Autor ist daran interessiert, seine Arbeit kritisch zu beschreiben und entwickelt eine fortgeschrittene Studie mit Puppenspiel als Teil von angewandtem Theater in der Zukunft. Diese Ziele verbinden sich mit seiner PHD-These: Das Unaussprechliche aussprechen (Speaking the unspeakable). Wie kann Puppenspiel als ein Mittel in angewandter Theaterpraxis eingebunden sein?

Key Words (Schlüsselwörter): angewandt, Workshop, Zuschauerschaft

Diese Polemik berührt den ideologischen Gebrauch, Missbrauch und die politischen Absichten von angewandtem (1) Puppentheater, einfach definiert als Puppenspiel in erzieherischen und Gemeinschaftskontexten. Die hier zur Diskussion stehende Politik ist die „radikale Politik, eine alternative Sichtweise der Welt zu verhindern, wenn die Welt in Schwierigkeiten ist“, wie es bei Jonathan Pugh (2) definiert ist. Die große Frage in diesem Artikel wird sein: Wo finden wir die Politik in der Praxis des angewandten (applied) Theaters?

Viele Jahre lang habe ich nun Puppenspiel in einigen unüblichen Settings benutzt, um Gruppen in der Arbeit, die angewandtes (applied) Puppenspiel genannt werden kann, zu fesseln. Diese Arbeit hat viele verschiedene und überraschende Resultate in den Workshops gezeitigt (3). Ich bin daran interessiert, meine Arbeit kritisch zu beschreiben und eine fortgeschrittene Studie über Puppenspiel als Teil von angewandtem (applied) Theater in der Zukunft zu entwickeln. Diese Ziele verbinden sich mit meiner PHD-These: Das Unaussprechliche aussprechen (Speaking the unspeakable). Wie kann Puppenspiel als ein Mittel in angewandter (applied) Theaterpraxis eingebunden sein?

Was benötigt wird, ist ein Theater ohne Zuschauer, wo diejenigen, die vor Ort sind, im Gegensatz lernen, von Bildern verführt zu werden; wo sie aktive Teilnehmer werden im Gegensatz zu passiven Voyeuren (Rancière, 2009: 4).

Diese Sicht auf Theater diskutiert im Buch von Rancière den emanzipierten Zuschauer, der eine Herausforderung für den Macher von politischem Theater ist. Die Herausforderung ist: wie gebrauchen Künstler Theater, nicht um zu befrieden, sondern um Veränderung zu unterstützen? Wie Rancière behauptet, ist die Passivität des Zuschauers eines der Probleme mit Auswirkungen auf das Theater als soziales/politisches Ereignis. Der Workshop ist normalerweise das dynamische Element im Prozess des angewandten (applied) Theaters und in diesem Bereich wird es aufgewertet über das Aufführungsereignis als: Prozess über Produkt. Die Politik des angewandten (applied) Theaters tritt im dynamischen Prozess des Workshops auf. Der Workshop behebt das Problem der Passivität im Theater, von Rancière postuliert, und in diesem transformativen Forum haben die Individuen die Möglichkeit zu verändern.

Richard Sennett hat einen Blick auf den Workshop in seinem Buch „The Craftsman“ angeboten. Sennett behauptet, „Die Werkstatt des Handwerkers ist eine Sache, in der sich der moderne, vielleicht unlösbare Konflikt zwischen Autonomie und Autorität abspielt“ (Sennett 2009: 80). Transformation ist ein Ziel sowohl von traditionellen wie auch von angewandten (applied) Theaterworkshopprozessen. Das Materialbewusstsein des Handwerkers wird in der traditionellen Werkstatt transformiert (4). Im angewandten (applied) Theaterworkshop liegt der Schwerpunkt auf der individuellen Transformation des Bewusstseins des Einzelnen in Bezug auf die unterschiedlichen Weltansichten in der Gruppe. Die Ziele vieler Programme von angewandtem (applied) Theater entwerfen und bauen auf Formen von pädagogischer/kultureller Veränderung als Teil ihrer Ziele und Intentionen auf. Die Individuen sehen sich selbst verschieden, indem sie die Materialbedingungen von Objekten durch lebendige Animation ändern und das verändert auch die Eigenschaft der Workshopumgebung und der daran beteiligten Teilnehmer. John Fox, früher künstlerischer Direktor von Welfare State International beschreibt diesen Prozess: „Kleine Dinge und kleine Puppen, entdeckt und hergestellt in einer offenen Umgebung, in nicht konkurrierendem Spiel, können uns völlig verändern“ (Fox in Prior, 2007: 23).

Als Teil des Prozesses, zurück auf historische Beispiele von angewandtem (applied) Theater, erscheinen die Puppen oft nicht als eine harmlose, kuschelige Macht. Stattdessen erscheint die Puppe in einigen Quellen als dunkler kultureller Einfluss, um Zuschauer und Gruppen zu manipulieren. Dieser historische Blick hat sich in drei Bereiche entwickelt: Die Puppe als eine Waffe (5), die Puppe als Zwangsjacke (6) und die Puppe als ignoranter Schulmeister (7). Diese drei Ansichten über die Puppe liefern eine Warnung an jedermann, der Puppen als Teil von angewandtem (applied) oder politischem Theater benutzt. Der Puppenspieler muss vorsichtig sein, wenn er seine Puppe handhabt; als eine ideologische Macht, um den guten Kampf zu führen oder als ein Verfahren, um ein zerstörtes Individuum durch therapeutische Experimente zu normalisieren oder als eine Präventivwaffe zur Befriedung von Verhalten oder als ein Weg, um Menschen zu zeigen, wie sie ihr Leben leben sollen, ihnen zu erzählen, was richtig und falsch ist und wie sie sich fortpflanzen sollen.

Diese besorgniserregenden Merkmale, die in dem historischen Blick, der hier als Teil von angewandtem (applied) Puppenspiel gezeigt wird, eröffnen schwierige politische Fragen. Historische Beschreibungen zeigen, dass einige Puppenspieler des zwanzigsten Jahrhunderts mit angewandtem (applied) Puppentheater experimentiert haben und manchmal nationalistische, imperialistische und zeitweise repressive Arbeit perpetuiert haben (8).

Um diesen negativen Blick auszugleichen, gab es viele Geschichten, die ich ausgegraben habe, die zeigen, wie Puppen eine positive politische Kraft sein können. Zum Beispiel während der Blockade von Leningrad (9) setzte nach dem Bericht von Faina Kostina das Puppentheater in der Stadt seine Aufführungen fort, um die Menschen und die Truppen an der Front zu unterhalten.

Auch in den schwärzesten Tagen der Blockade, schützten wir unsere Marionetten. Ungeachtet der furchtbaren Kälte wurde nicht eine Puppe im Ofen verbrannt, um zu heizen, obwohl sie alle aus Holz hergestellt waren. Ja, wir verbrannten die Szenografie und wir verbrannten, alles, was in unserer Hände fiel, alles außer unseren kostbaren Puppen. Als unsere Spieler evakuiert wurden, konnten sie nur 10 kg als Gepäck mitnehmen, und jeder, der ging, nahm seine Puppen mit.
www.02varvara.wordpress.com/2009/01/25/the-puppet-theatre-during-the-blockade-of-leningrad

Was dieses Beispiel demonstriert, ist der kulturelle Wert der Puppe und das Verlangen nach dieser Kunstform während extremer sozialer Momente. Das Schauspiel von Puppen und ihr „Anderssein“ erinnert das Publikum an ihre Menschlichkeit im Angesicht des Todes. Diese Aufführungen gaben vielen verzweiferten/traumatisierten Menschen Hoffnung, und das ist ein Grund, an diese Künstler zu erinnern als Vorläufer von angewandtem (applied) Puppenspiel.

Wenn wir diese historischen Blicke beiseite lassen, ist die nächste Frage: wie können Puppen als positives politisches Werkzeug in der Hand von Praktikern des angewandten (applied) Theaters gebraucht werden? Um diese Frage zu beantworten, will ich kurz zwei Beispiele aus meiner eigenen Workshoppraxis aufzeigen.

Erstes Beispiel – Im Kontext einer Sicherheitsmaßnahme, in der Kinder zu ihrer eigenen Sicherheit und der Sicherheit der Öffentlichkeit festgehalten wurden, nahen sie an einem Puppenworkshop teil. In dieser Sicherheitsmaßnahme machten und spielten sie Spielzeugtheater. Sie wählten Musik und Bilder aus Magazinen aus, später wurden die Spielzeugtheater gefilmt als lebendige Animationen. Das generell positive Ergebnis dieses Workshops war, dass diese Kinder wieder spielen lernten. Das Puppenspiel gab den Gruppen und den Individuen die Möglichkeit und die Freiheit, spielen zu erkunden, etwas, was sie schwierig fanden aufgrund ihrer traumatischen Lebensumstände.

Zweites Beispiel – In einer dörflichen Grundschule machten Kinder Müll- und Stabfiguren und spielen eine kurze Show. Eine dieser Shows ist eine Satire über ihre Lehrer. Dieses Drama schloss die Entlassung des Lehrers durch die Direktorin ein. Die Spannung im Raum war offensichtlich. Eine einfache Kritik der Hierarchie in der Schule und eine Form des politischen Theaters.

Um die Frage der Politik im angewandten (applied) Theater voranzubringen lege ich einige Anregungen und Vorschläge: Gebt die Puppen in die Hände der Menschen als einen Teil einer radikalen Pädagogik, basierend auf Teilnahme und beeinflusst von den Ideen von Paulo Freire und Augusto Boal (10). Die Puppe kann ein emanzipatorisches Mittel für Gruppen, um gemeinsam ihre Weltsicht zu beschreiben und ihre Humanität zu zelebrieren. Der Ort für diese Praxis ist der Workshop als ein Demokratielabor (11) für das kollektive Ersinnen einer neuen kulturellen Landschaft.

Um diese Polemik zu beenden, möchte ich den Leser auffordern, sich eine neue Version der Allegorie von Platons Höhle (12) vorzustellen und zu überlegen (die Allegorie, in der er Sklaven zeigt, deren einzige Realität wahrgenommen wird durch Schattenspiel an der Wand der Höhle). Bei dieser neuen Version stellen Sie sich vor - wenn wir die Sklaven freilassen, die am Boden angebunden sind und nur die Wand der Höhle sehen, deren einzige Realität das Schattenspiel war, würden diese Sklaven zurückkehren, wenn sie die Höhle verlassen hatten, um die Schattenfiguren aufzunehmen, wenn es beginnt zu regnen? Würden die Sklaven in der Höhle anfangen, zum gegenseitigen Vergnügen und für ihre Bildung Aufführungen machen? Es ist die Sklavenbeziehung zum Sehen und Spielen, die einen wichtigen Aspekt der Allegorie der Höhle darstellt.

Emanzipation beginnt, wenn wir den Widerspruch zwischen Sehen und Spielen herausfordern (Rancière, 2009: 13).

(1) Ich gebrauche Helen Nicholsons Definition von „applied theatre“: Die Begriffe „applied drama“ und „applied theatre“ gewannen Aktualität in den 1990ern, fanden besonderen Gefallen bei Akademikern, Theaterpraktikern und Alles-Machern, die sie als eine Art von kurzer Form der Beschreibung dramatischer Aktivitäten gebrauchten, die vor allen Dingen außerhalb von konventionelle Mainstreamtheaterinstitutionen existieren und die speziell vorhatten, Individuen, Gemeinschaften und Vereinigungen zu begünstigen. (Nicholson 2005: 2)

(2) Pugh, 2009

(3) Für einige Beispiele dieser Praxis, die ich diskutiert habe, siehe auch: Smith, M. („009), „Puppetry as Community Arts Practice“, *Journal of Arts and Communities*, 1: 1, S. 69-78

(4) Sennett, 2009

(5) In einem Bericht aus dem Spanischen Bürgerkrieg wurden Puppenspielpuppen beschrieben als: „Eine der ältesten theatralischen Formen, Puppenspiel wurde für die Republikaner ein Element des zeitgemäßen Kampfes, eine Rolle der antifaschistischen Propaganda übernehmend, die, mit den Worten eines enthusiastischen Rezensenten gesagt, die Puppe als nicht weniger nützlich ansah als das Gewehr im erfolgreichen Betreiben des Krieges.“ In MCCARTHY, J. 1998 *Millitant Marionettes: Two „Lost“ Puppet Plays of the Spanish Civil War, 1936-39. Theatre Research International*, 23, 44-50.

(6) In Philpotts *Puppets and Therapy*, 1977, sagt ein Experimentator „keine Zwangsjacke konnte den Patienten mehr beruhigen“, über den Effekt der Puppe auf einen Patienten, und der Satz ist eine abschreckende Analogie hinsichtlich des Gebrauchs von Puppen bei Patienten.

(7) Rancière, 2009 gebraucht den Ausdruck „ignoranter Schulmeister“ in Debatten über Gleichberechtigung in der Bildung.

(8) Jukowski, 1998 und Blumenthal, 2005, zeigen früh die Beziehung zwischen Faschismus/Kommunismus und Puppenspiel. Philpott, 1977, zeigt ebenfalls einige Arbeiten, die unterdrückend sind in ihrem Blick auf Teilnehmer-/Zuschauerrechte. In Indien zeigt sich das Theater für Entwicklung von Bill Baird aus heutiger Sicht als naiv basierend auf dem westlichen Blick auf den Osten, präsentiert im Dokument: *Puppets and Population*, 1971, World Education, Inc, New York.

(9) Es gab eine große Menge Berichte von heroischen kulturellen Aktivitäten in Leningrad während der Blockade, die eine große Menge von Vorstellungen einschlossen. Das Umfangreichste ist beschrieben in: JONES, M.K., 2008. *Leningrad: state of siege*, London, John Murray.

(10) FREIRE, P. & RAMOS, M.B., 1972. *Pedagogic of the oppressed*, Harmondsworth, Penguin, und Boal, A., MCBRIDE, C.A & MCBRIDE, M.-O.L., 1979. *Theatre of the oppressed*, London, Pluto Press. Diese Revolutionäre der Bildung und des Theaters sind eine Inspiration und eine wichtige Quelle für jeden Praktiker, der mit der Dichotomie zwischen Spielern/Lehrern und Zuschauern/Studenten brechen möchte.

(11) Ich beziehe mich hier wieder auf die Ideen von Sennett, 2009.

(12) PLATO, 2007 *The republic*, London, Penguin.

Literaturhinweise auf der EN pdf Seite 85.

Meg Amsden, England

Being Carbon Neutral (Kohlenstoffneutral zu sein)

Teaching Sustainability Through Shadow Puppetry – A Practical Example of a Project to Encourage 7 – 11 Year-olds to Design for Their Future, in Schools in Norfolk, UK

(Nachhaltigkeit lehren durch Schattenspiel – Ein praktisches Beispiel eines Projektes, 7- bis 11-Jährige zu ermuntern, ihre Zukunft zu gestalten, in Schulen in Norfolk, England)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 86 ff.)

Das Thema des Referates ist das Being Carbon Neutral-Projekt, das von Meg Amsden und ihrem Kollegen Nicky Rowbottom im Broads National Park in England 2009 ausgeführt wurde. Das Projekt wurde vom Sustainable Development Fund of the Broads Authority, gegründet von Defra, unterstützt.

Die Autoren glauben, dass Kinder natürlicherweise erfinderisch und optimistisch sind. Sie sind gut in der Gruppenarbeit und im Kooperieren, wenn unüberwindliche Probleme für Einzelne auftreten. Sie glauben außerdem, dass Theateraufführung und der Gebrauch von angeborenen praktischen Fähigkeiten, Dinge herzustellen, zeigen einen einzigartigen Weg auf, die Aufmerksamkeit von Kindern zu fesseln. Die Erinnerung an diese Aktivitäten ist dauerhaft.

Die Zielvorgabe des Projektes war es, die Kinder zu ermutigen, dynamisch und positiv über umweltverträgliches Leben in einer Zukunft, die durch den Klimawandel dominiert wird, zu denken. Weil das ein weites Thema ist, entschieden sich die Autoren dazu, sich auf umweltverträgliches Bauen zu konzentrieren. Das Referat zeigt, wie sie funktionierende Beispiele von innovativer Praxis von umweltverträglichem Bauen in Ostengland benutzten, um die Schüler zu inspirieren, und ein Live-Puppentheater zeigte die Geschichte einer Familie, deren Haus in einem Sturm davon geweht worden war. Ein Kind schlug vor, wie die Familie ein neues Haus machen konnte. Die Geschichte ist volle visueller Anhaltspunkte, aber mit einem offenen Ende versehen. Die Schulkinder wurden in kleine Gruppen aufgeteilt und wurden gebeten zu erarbeiten, wie die Geschichte enden könnte und dann ihre eigenen Schattenspiele herzustellen, um sie zu zeigen. Die Autoren banden die Kinder auch in praktische technologische Experimente ein.

Die Autoren veranstalteten ein Pilotworkshop in einer lokalen Mittelschule und arbeiteten dann in 16 Schulen in den Regionen Norfolk und Suffolk Broads.

Der Workshop wurde in 2 der Schulen gefilmt und ein Teil der 20-minütigen DVD wurde auf der EAEN-Konferenz in Ljubljana gezeigt. Sie gebrauchten die Resultate eines Auswertungsbogens, das von den Lehrern ausgefüllt wurde während unseres Abschlusses. Sie griffen auch zurück auf die Unterrichtsmaterialien, die bereitgestellt wurden, um den Workshop zu unterstützen, und die weiterführende Ideen, Lesestoff und Anmerkungen über die Recherchebasis des Projektes enthielten.

(Weil die Autoren keine Akademiker sind, sondern praktische Umweltpädagogen, gibt es keine Recherchebefragung oder ein theoretisches Bezugssystem.)

Key Words (Schlüsselwörter): Nachhaltigkeit, Design, praktische Fertigkeiten, Kooperation, innovativ, theatralisch, Aufführung, Schattenspiel, Technologie, Experimente, Evaluation, Lehrmaterialien, Umweltpädagogen

Ich leitete eine Puppenspielcompany – **Nutmeg** –, die ich 1979 gründete, um Originalpuppentheatershows zu produzieren und um damit und mit praktischen Workshops für Outdoor-Events, Schulen und kleinen Theatern zu touren. Meine Arbeit hatte immer eine Umweltausrichtung. Ich glaube fest daran, dass der Verlust des Kontaktes mit der natürlichen Welt die meisten heutigen Kinder abträglich beeinflussen („Nature Deficit Disorder“) (1), und dass die meiste Bildung mit ihrer Betonung auf Belesenheit und Rechenfertigkeit, Faktenwissen und Forschung die vitale Entwicklung von praktischen Fähigkeiten und emotionalem Wachstum ignoriert. Wir glauben, dass Kinder natürlicherweise erfinderisch und optimistisch sind. Sie sind gut in der Gruppenarbeit und im Kooperieren, wenn unüberwindliche Probleme für Einzelne auftreten. Wir glauben außerdem, dass Theateraufführung und der Gebrauch von angeborenen praktischen Fähigkeiten, um Dinge herzustellen, zeigen einen einzigartigen Weg auf, die Aufmerksamkeit von Kindern zu fesseln. Die Erinnerung an diese Aktivitäten ist dauerhaft.

The Background (Der Hintergrund):

Weder Nicky noch ich wurden dazu ausgebildet, Kinder zu unterrichten. Denn ich, ich habe in Schulen seit Mitte der siebziger Jahre gearbeitet, indem ich mit Puppenshows und praktischen Workshops getourt bin, und Nicky trainierte und arbeitete viele Jahre lang mit allen Altersgruppen in der Erwachsenenbildung als Education Officer für den Suffolk Wildlife Trust. Wir haben beide mit Bildungsberatern und Lehrern zusammengearbeitet und wurden beiden sehr inspiriert von der visionären Schrift von Prof. Steve Van Matre (2). Andere Quellen der Inspiration waren die Beteiligung mit der Woodcraft-Bewegung und Freiwilligenarbeit mit der progressiven Bildungsstiftung Forest School Camps (3).

25 Jahre lang, von 1985 an, war Nutmeg privilegiert, mit dem Broads Authorities in den Norfolk und Suffolk Broads zu arbeiten, einem Feuchtgebiet-Nationalpark im Osten Englands. Wir erstellten und tourten mit 17 Originalshows über die ökologische und soziale Geschichte der Region und zeigten sie Familien, die Ferien machten und in lokalen Schulen. Wir präsentierten Papiere und hielten Workshops und Seminare bei Konferenzen des Nationalparks in England und außerhalb.

Der damalige Chief Executive of the Authority, Aitken Clark (der leider 2010 verstarb) war ein weitsichtiger Internationalist, der daran glaubte, dass die Kraft der Kunst Kinder dazu inspiriert, allerdings auch Erwachsene, ein emotionales Verständnis und Verantwortung für das natürliche Umfeld zu entwickeln. In seinen eigenen Worten:

„Das Medium des Puppenspiels, wenn es künstlerisch gut ist, überbrückt Sprachbarrieren und engagiert Kinder und Erwachsene gleichermaßen in Plots und Dramen in lebendigem Sinn, illustriert Ideen und denken sich Aufrufe zur Pflege und Hege der schönen, fragilen Feuchtgebiete. . .“ (4).

Nach seiner Aufforderung machten wir das **Ecopuppet-Projekt** von 1995-1999, verknüpft mit dem Donaudelta, Rumänien und den Broads und arbeiteten mit Lehrern und Kindern in Schulen, mit Umweltkünstlern, Bildungsberatern und Umweltberatungsbeamten. Wir errichteten ein Netzwerk und hielten in Tulcea im September 1997 eine Konferenz „Delta Shadows“ ab. Die Delegierten schlossen ein Umweltschützer, Pädagogen und Puppenspieler des Gulliver Puppet Theatre aus Galati, der nächsten Stadt. Die Konferenz, die in Englisch und Rumänisch gehalten wurde, enthielt Präsentationen der englischen und rumänischen Teams und von jungen Eco-Puppenspieler aus den umliegenden Schulen, die an diesem Projekt teilnehmen. Wir hielten praktische Workshops zum Schreiben von ökologischen Skripts, Schattenspiel, Umweltkunst mit Naturmaterialien und Musikinstrumente herstellen. Die Puppenspieler hatten keine Vorerfahrung mit Schattenspiel oder dachten daran, Puppenspiel in Erziehungssituationen anzuwenden, und alle Delegierte erfreuten sich an der Freiheit und der Ermutigung zu spielen.

Obwohl die hauptsächliche Kunstform des Projektes Schattenspiel war, benutzten einige Lehrer mit großem Effekt unsere Methoden mit unterschiedlichen Kunstformen, einschließlich eines Filmprojektes mit Hochschulstudenten. Eines der erfreulichsten Experimente für uns war 1998 ein komplettes ad hoc-Workshop in der isolierten Schule in Sfintu Ghorghe, wo der südliche Zweig des Deltas das Schwarze Meer erreicht. Wir hatten erwartet, nur über das Projekt zu sprechen, und waren erfreut, als die Lehrer und der lokale Naturaufseher Material sammelte, Lampen, Werkzeug, einen brauchbaren Schirm aus zwei Tischen und einem Betttuch, und sie und alle älteren Kinder warfen sich in einen befriedigenden Workshop.

1999 veröffentlichten wir das Eco Puppet-Handbuch/Manualul Papisilor Eco mit einem illustrierten Teil zu praktischen Hinweisen über das Projekt (5). Ich kam zum Delta im März 1999 mit Dr. Sandra Bell des Durham University Anthropology Department mit einem kleinen Stipendium des British Council, um die Effekte des Projektes zu studieren und um eine Verbindung mit dem Danube Delta Research Institut herzustellen. Dies wiederum führte zu einem größeren Forschungsprojekt, mit

europäischer Finanzierung und mit drei anderen Parks zusammen im Blick auf nachhaltigem Tourismus. Es war beachtenswert, was aus dem kleinen Samen eines Puppenprojekt gewachsen war.

In England entwickelten mein Kollege Nick Rowbottom und ich verschiedene Workshops für Schulen, um die Shows, die ich für die Broads produziert hatte, zu begleiten.

Für „**Windy Old Weather**“ 2005 (eine Show über die Kraft des Windes, die in die lokale Geschichte, Mythologie und derzeitige Technologie eingreift), führten die Kinder einfache Experimente zur Windenergie durch.

Für „**Heatwave**“ 2006 (eine Show über den Klimawandel der an die lokalen Erinnerungen an die Fluten des 20. Jahrhunderts anknüpfen und eine Information von den Partnern der Broads Authority im Internationalen Living Lakes Netzwerk) entwickelten wir ein physikalisches Brettspiel, das zeigte, wie der Klimawandel Habitate beeinflusst und Kinder ermunterte, ihre eigenen Wettererfahrungen zu beschreiben und Kleider, Häuser und Fahrzeuge, die dem Klimawandel gerecht werden. Wir fanden die Erfahrung so stimulierend und begeisternd, dass wir beschlossen, einen weiteren eigenständigen Workshop zu produzieren.

The Project (Das Projekt)

Wir entwickelten den **Being Carbon Neutral**-Workshop für 7-11 Jahre alte Kinder 2008/9. Wir wurden ausgezeichnet, finanziert durch The Broads Authority Sustainable Development Fund, der wiederum von Defra finanziert wurde (6). Das Ziel des Projektes war es, Kinder zu ermutigen, dynamisch und positiv über ein künftig durch Klimawandel dominiertes Leben zu denken. Weil dies ein großes Thema ist, entschieden wir uns dazu, uns auf nachhaltige Gebäude zu konzentrieren, wobei wir funktionierende Beispiele innovativer Praxis in Ostengland benutzten, um die Schüler zu inspirieren.

Als wir den Workshop ausarbeiteten, konsultierten Nicky und ich Umweltberatungslehrer in Norfolk, Sue Falch-Lovesey und Alison Wood und die Lehrerin Jane Wells (die ein Projekt geleitet hatte, das mit Kindern eine Windturbine an ihrer Schule gebaut hatte). Wir besuchten auch nachhaltige Bauprojekte – ein neues Verteilungszentrum, das für Adnams Brewery und Crossways gigantischer Tomatenzuchtstation gebaut wurde, die den Strom durch die Abfallprodukte der Zuckerrüben-Raffinerie produzieren. Wir erforschten andere ähnliche Projekte via Internet.

Wir bezweckten, die Imagination der Kinder durch das praktische/theatralische Medium zu befreien. Wir entwarfen und spielten eine Life-Schattenspiel-Show, die ein Dilemma über nachhaltige Leben zeigten. Sie zeigte eine Geschichte einer Familie, deren Haus von einem Sturm weggeblasen wurde. Die Erwachsenen verzweifeln, aber das Kind, immer optimistisch, schlägt Wege vor, wie die Familie ein neues Haus schaffen könnte. Die Geschichte ist volle visueller Anhaltspunkte, aber mit einem offenen Ende versehen. In den Workshopsitzungen wurden die Kinder gebeten, sich auszudenken, wie die Geschichte enden könnte, wie die Familie ein neues Haus bauen und leben könnte, ohne die Umwelt zu zerstören, und ihre eigene Schattenspielshow zu zeigen und sie zu zeigen. Wir ermutigten sie ebenso, über nachhaltige Energie durch praktische technologische Experimente nachzudenken.

Der Workshop dauerte einen Tag und wir arbeiteten mit zwei Klassen von bis zu 30 Kindern. Das Programm begann mit unseren Schattenspiel, gefolgt von einer praktischen Demonstration, wie man Schattenpuppen herstellen kann und einer Diskussion mit den Kindern über Licht und Schatten. Wir zeigten dann eine Powerpoint-Präsentation über nachhaltige Bauten im Osten Englands. Nach einer Pause leiteten wir zwei aktuelle praktische Workshops; eines (von mir geleitet) über das Herstellen von Schattenspiel-Shows, das andere (geleitet von Nicky) um einfache technologische Experimente auszuprobieren. Am Nachmittag tauschten wir die Gruppen aus und wiederholten den Workshop, so dass alle Kinder die Möglichkeit hatten, bei beiden mitzumachen.

In den Puppen-Workshops arbeiteten die Kinder in kleinen Gruppen, zwischen sich selbst, dem Text und den Figuren ausdenkend und dabei aushandelnd, wer was macht. Ich bat sie, ein einfaches Storybord zu zeichnen oder ihre Geschichte in zwei oder drei Sätzen aufzuschreiben und eine Liste der Figuren, Hintergründe und Requisiten zu machen. Sie sollten sich auf nicht mehr als vier Figuren beschränken und vier Hintergrundszene pro Geschichte und die gesprochenen Wörter auf ein Minimum reduzieren und sie zu behalten, damit die Aufführungen kurz und spontan waren. (Einige Kinder fanden diesen Aspekt sehr anspruchsvoll und wollten Skripte schreiben und davon ablesen, so hatte ich ihnen zu erklären, dass es unmöglich war, zur gleichen Zeit zu lesen und mit Puppen aufzuführen. Einige Gruppen behoben das Problem, indem sie einen Erzähler benutzten (der ein Skript benutzen durfte) und die Puppen gewissermaßen wortlos blieben.

Dann waren sie so weit, ihre Puppen zu entwerfen und zu bauen, indem sie Pappe, Stöcke, Band und Draht benutzten und sie mittels Farbgel, Federn, Wolle etc. – alles, was in einer interessanten Weise lichtdurchlässig war – dekorierten. Die hauptsächlichliche Lichtquelle war ein Overhead-Projektor, so konnten farbenfrohe Hintergründe durch das Zeichnen mit Stiften auf Acetatfolie gemalt werden, die auf die Glasplatte gelegt wurden. Sobald alles fertig war, wechselten sich die Gruppen ab, um ihre Shows zu proben und sie am Schluss ihren Klassenkameraden zu zeigen.

Im Technologie-Workshop lernten die Kinder den Unterschied zwischen nachhaltiger und nicht nachhaltiger Energie, indem sie einen Quiz benutzten, um herauszufinden, wie nachhaltig ihr eigenes Leben war, testeten unterschiedliche Typen von Glühbirnen und machten in kleinen Gruppen Windmühlen, die Gewichte heben konnten.

Nach einem Pilot-Workshop in einer lokalen Schule leiteten wir 15 Workshoptage und arbeiteten mit 822 Kindern in 30 Klassen aus 16 Schulen (zu kleine Schulen fanden sich zusammen für einen Workshoptag). 6 Schulen waren in urbanen unterprivilegierten Regionen und 10 in isolierten ländlichen Gemeinden.

Wir machten mit zwei der Schulen, die wir besuchten, eine DVD über das Projekt. (Auf der EAEN-Konferenz zeigte ich einen kurzen Ausschnitt des Puppenworkshops, in dem Kinder in kleinen Gruppen zusammenarbeiten, Ideen ausdachten, eine Storyline und eine Liste der Figuren ausarbeiten, dann die Puppen ausschneiden und ihre Shows proben. Ein zweiter Clip vom Technologieworkshop zeigt zwei Mädchen, die versuchen, zusammen eine Windmühle zu machen und sich nicht einig sind, wie es zu machen sei. Ein Mädchen besteht darauf, ihre Methode auszuprobieren, als die andere ihr still zeigt, dass sie falsch liegt. Die Windmühle misslingt, die stille Mädchen siegt und sie kommen über die beste Methode überein. Der Clip endet mit den Mädchen, wie sie ihre Windmühle auf dem Spielplatz ausprobieren.)

Conclusion (Schlussfolgerung)

Wir produzierten ein Paket für Lehrer, das Nachfolgeideen einschließt, weitere Lektüre und Notizen zur Recherchebasis des Projektes. Es schloss auch einen Evaluationsbogen für die Mitarbeiter ein.

Die Antwort war fast einhellig positiv und wir fühlten, dass wir einen Workshop produziert hatten, der wirklich eine Lücke füllte und der als Stimulus für die weitere Arbeit auf diesem Gebiet wirkte. Die einzige negative Antwort, die wir bekamen, war, dass sie mehr Zeit für den Workshop wünschten oder für uns, damit wir länger in der Schule sein können. Wir bemerkten, dass, je älter die Kinder waren, umso länger wollten oder brauchten sie für den Puppenworkshop, weil sie elaborierten Ideen und eine höhere Erwartung an sie selbst hatten als jüngere Kinder.

Hier sind einige Kommentare:

„Wir hatten alle einen wundervollen Tag. Die Kinder waren voll engagiert bei dem, was sie taten und sie liebten es, ihr eigenes Spiel zu schaffen. Die Weise, in der die Informationen gegeben wurden, inspirierten die Kinder und werden einen lang anhaltenden Effekt haben. Es gibt uns eine große Plattform, von der aus wir arbeiten können.“

„Alle Kinder freuten sich und erlebten ein Gefühl von Erfolg.“

„Der Workshop wurde verbunden mit einer ausgehenden Diskussion über globale Erwärmung. Es wird zu einer weiterführenden Arbeit in der Schule führen (von der Schulleitung), die das Bewusstsein erhöht, wie viel Energie wir gebrauchen/vergeuden und wie wir das reduzieren können.“

„Wir werden fortfahren, mit Schattenfiguren nach der Unterbrechung zu arbeiten, die uns helfen, Geschichten im Lesen mit dem Fokus auf ein Dilemma zu entwickeln.“

„Es entwickelte ihre Denkfähigkeit, erzeugte viele Gruppendiskussionen und Kollaboration. Sie lernten auch über unterschiedliche Wege, globale Probleme anzusprechen und was als Hilfe getan werden kann.“

„Sie gewannen ein viel besseres Verständnis darüber, was ein Kohlenstoffprofil ist und wie wir es herstellen.“

„Ich denke, sie gewannen einen Sinn dafür, was sie anders machen können. Sie mochten es, ihre eigenen Geschichten zu erarbeiten und aufzuführen.“

„Ich denke, es war eine richtig gute Balance zwischen Kreativität und Fakteninformation – Aktivitäten hielten ihr Interesse wach.“

- (1) Nature Deficit Disorder – der Ausdruck findet sich in Richard Louv, „Last Child in the Woods“
- (2) „Earth Education – a new beginning“ und andere Bücher von Steve Matre, Institute for Earth Education
- (3) Forest School Camps unter www.fsc.org.uk/archive/index für Hintergrundinformation
- (4) Ecopuppets Handbook / Manualul Papisilor Eco- pub. Broads Authority 1999, zu erhalten unter www.nutmegpuppet.co.uk
- (5) ebenda
- (6) UK Government Department for Environment, Food and Rural Affairs

Literaturhinweise auf der EN pdf Seite 95.

Barbara Scheel, Deutschland

Puppets and the Emotional Development of Children – an International Overview

(Puppen und die emotionale Entwicklung von Kindern – ein internationaler Überblick)

Artikel aus dem Buch: The Power of the Puppet

Herausgeber: The UNIMA* Puppets in Education, Development and Therapy Commission, UNIMA, 2012, ISBN 987-953-96856-6-7

Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Scheel, 2012

* Union Internationale de la Marionnette, Informationen unter : www.unima.org

(im Buch S. 96 ff.)

In unterschiedlichen Ländern gibt es unterschiedliche Sichtweisen auf Kinder und ihre soziale und psychologische Entwicklung. Kinder sind überall auf der Welt gleich, wenn sie sehr jung sind. Aber sobald sie Entscheidungen in Bezug auf Schule und Erziehung ausgesetzt sind, werden die Unterschiede zwischen den Kulturen größer, wie auch die an das soziale Verhalten.

Puppen sind sehr wichtig für die emotionale Entwicklung von Kindern, weil sie Substitut der Interimsobjekte der frühen Kindheit sind. Sie erinnern die Menschen an eine große emotionale Intimität mit einem Objekt, und in Erinnerung daran, berühren Puppen auf der Bühne und Puppen und Spielpuppen beim Spielen und in der Therapie unser emotionales Gedächtnis.

Die Erziehungsphilosophien unterschiedlicher Länder und Kulturen haben unterschiedlichen Einfluss darauf, wie Kinder mit Puppen und Spielpuppen umgehen. Es gibt einen großen Unterschied, wie Puppen in den östlichen und westlichen Kulturen, sowie von Arm und Reich, betrachtet werden. Auch politische und religiöse Implikationen haben Einfluss auf den Gebrauch von Puppen/Spielpuppen.

Während das Fernsehen mit hoher Geschwindigkeit und ohne Kontrolle in unser Unterbewusstsein schlüpft, haben Puppenspiele und Kinderspiele mit Puppen „menschliche“ Geschwindigkeit. Durch das Fernsehen erhalten Kinder viele aufregende Momente, die ihnen einen Adrenalinschock verpassen. Adrenalin ist eine Suchtdroge. Wenn Kinder mit Puppen spielen, haben sie Zeit, Situationen und Entscheidungen auszuprobieren oder zuzuschauen und mit der Puppe auf der Bühne zu fühlen und zu entscheiden, ob sie zustimmen oder nicht.

Puppen und Spielpuppen sind unvollständig. Sie haben keine Persönlichkeit, die erdrücken, fordern oder urteilen kann. Sie haben keine Lebensgeschichte und warten darauf, dass wir eine für sie entwerfen. Sie leben nur, wenn wir sie zum Leben bringen. Sie sind allen Therapeuten, Lehrern und Eltern überlegen. Sie unterstützen Kommunikation auf jedem intellektuellen Niveau.

Puppenspiel ist eines der am meisten differenzierten Mittel für Kommunikation und emotionalen Ausdruck. Es ist unabhängig von Sprache, handwerklicher Geschicklichkeit oder der intellektuellen Kompetenz der Teilnehmer. Sie arbeitet FÜR die emotionale Gesundheit von Menschen, in beiden Fällen, wenn sie selbst Puppenspiel machen und wenn sie einem Puppenspiel zuschauen.

Key Words (Schlüsselwörter): Ausdruck von Emotion, Puppenspiel, Spezielle Bedürfnisse, internationaler Hintergrund, TV

(Dieser Artikel ist im Original in deutscher Sprache verfasst.)

Mein Wissen zu diesem Vortrag beruht auf weltweiten Erfahrungen. Ich habe international mit Puppenspiel gearbeitet und in vielen Ländern Vorlesungen und Seminare an Universitäten und in Instituten gehalten, die meine Erfahrungen im therapeutischen Puppenspiel, in Schule und für

Behinderte aller Art in ihrer Arbeit anwenden wollen. In den unterschiedlichen Ländern wird die soziale und psychologische Entwicklung von Kindern sehr unterschiedlich betrachtet und bewertet.

Manchmal ist es sehr schwierig, die Erwachsenen zu verstehen, wenn sie Entscheidungen treffen, die für das Leben der Kinder wichtig sind oder wenn sie Anforderungen an ihre Kinder stellen. Kinder sind in allen Ländern gleich, solange sie sehr jung sind. Aber sobald Entscheidungen in Bezug auf Schule und Erziehung getroffen werden müssen, werden die Unterschiede in den verschiedenen Kulturen größer, ebenso die Anforderungen an das soziale Verhalten. Die Verständigung darüber wird in unseren multikulturellen Gesellschaften immer schwieriger.

Kinder mit besonderen Bedürfnissen sind nur ein Sonderfall in der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Menschen.

1. Why are Puppets and Dolls Important for the Emotional Development of Children?

(Warum sind Puppen und Spielpuppen wichtig für die emotionale Entwicklung von Kindern?)

1.1. Kinder und ihre Interimsobjekte

Sobald das Kind aus dem Mutterleib in die kalte Welt entlassen ist, beginnt ein Prozess der Ablösung, der ein Leben lang dauert. Es benutzt Puppen, Schmusetuch, Teddy, Schnuller, Kuschtiere etc., um die Ablösung von der Mutter zu bewältigen. Diese Objekte nennt man Interimsobjekte, denn sie werden stellvertretend für das reale Objekt „Mutter“ mit aller Liebe, allem Hass, allen Versuchen einer emotionalen Auseinandersetzung benutzt. Sie werden in die Ecke gelegt, geherzt, geschlagen, beschimpft, geküsst, wenn die Mutter/Bezugsperson nicht erreichbar ist – als Partner, **aber auch** im übertragenen Sinne. Im Alter von ca. 5 Jahren wird dann von den Erwachsenen bestimmt, dass das Kind jetzt „zu groß“ für diese Dinge ist und mit der Schule ein neuer Lebensabschnitt beginnen würde. Die Interimsobjekte werden vernichtet, im besten Fall in einer Kiste auf dem Dachboden sorgsam aufgehoben. Trauer wird dem Kind nicht gestattet – oder sie wird nicht verstanden. Und was wir nicht betrauern dürfen, hängt uns ein Leben lang nach. Diese Phase der großen emotionalen Intimität mit einem Gegenstand, dessen Verlust nur unzureichend betrauert werden darf, ist die Grundlage für unsere emotionale Beziehung zu den Puppen in der Therapie, aber auch auf der Puppenbühne, denn beides berührt unsere emotionalen Erinnerungen.

1.2. Das Spiel mit Puppen und die soziale und emotionale Entwicklung in der Kindheit

Sobald wir die Gelegenheit haben, uns mit Puppen/Figuren zu konfrontieren, werden die emotionalen Gegebenheiten unserer Kindheit – auch im Erwachsenenalter! – wieder erlebt. Unser emotionales Gedächtnis wird aktiviert und wir empfinden die gleiche emotionale Sicherheit wie in der Zeit, in der uns die Interimsobjekte so wertvolle Probehandlungen ermöglicht haben. Da die Puppen uns nur zur Antwort geben, was in uns selbst vorhanden ist, können wir sicher sein, dass wir keine Antwort erhalten, die uns über- oder unterfordert oder die uns unverständlich ist. Objekte haben die Zeit auf ihrer Seite. Sie verändern sich nicht, aber sie verändern uns. Wir handeln zur Probe. Nichts kann schief gehen, denn wir wagen uns nur so weit vor, wie es unser Gefühl zulässt, ohne uns dem Abgrund der Gefühle zu sehr zu nähern oder gar abzustürzen. Diese Qualität haben Puppen/Figuren allen Menschen-Partnern voraus – auch den Therapeuten. Und noch einen Vorteil haben die Puppen: sie sprechen nicht. Unsere Kommunikation mit ihnen ist so verschwiegen, so individuell, es braucht keine Sprache, wenn die Sprache versagt. Diese Kommunikation birgt Geheimnisse, die nur zwischen der Puppe, also einem Gegenstand, und uns existieren. Wir können eine Entscheidung, eine Idee und deren emotionale Auswirkungen hundert Mal und öfter ausprobieren, ohne dass sie endgültig ist. Wir wachsen emotional in eine Entscheidung hinein, die wir im positivsten Fall zuletzt ohne Angst treffen können.

Das macht die emotionale Entwicklung in der Kindheit aus. Verbieten wir diese emotionalen Probehandlungen oder machen sie unmöglich, so erzeugen wir unreife Erwachsene, die später das nachholen müssen, was ihnen in ihrer Kindheit verwehrt wurde.

Es gibt zwei wichtige Einflüsse, die dazu angetan sind, uns von unseren eigenen Emotionen zu entfremden: Fernsehen, in dem wir ausschließlich die Emotionen anderer in suggestiver Weise erleben, und absoluter Lern- und Leistungsdruck. Dass Traumata und schwierige familiäre und soziale Situationen uns schädigen, wissen wir nicht erst seit Freud. Aber alle diese Schädigungen können oft – nicht immer – durch eine Puppentherapie mit einem einfühlsamen Therapeuten bearbeitet werden.

Die Puppe ist einer der wenigen Gegenstände, die wir manipulieren können, ohne dafür bestraft zu werden. Wir können ihr alles befehlen und tragen gleichzeitig die Verantwortung dafür. Sie tut das, was wir von ihr fordern, und wir erforschen die emotionale Seite unserer Forderung: mächtig sein, befehlen können, König, Hexe, Tier, Prinzessin, Teufel, Drache oder Ritter, aber auch Batman oder einer der großen, mächtigen Bösewichte aus den modernen Medien sein, ist ein großes Gefühl, das

wir uns nur im Spiel gönnen und auskosten können. Vor allen Dingen Jungen sind darauf angewiesen, die weibliche Erziehungsdominanz im Spiel abzustreifen und in männliche (Probe-)Verhalten einzusteigen. Die Realität gestattet es ihnen meist nicht.

Um soziale Kompetenz zu erringen, benötigen wir emotionale Sicherheit. Natürlich gibt es viele Situationen, in denen wir das lernen können. Eine besondere Möglichkeit ist das Vorbereiten eines Puppenspiels in einer Gruppe (Schule, Behinderte, soziale Gruppen etc.), d.h. werden Puppen und Bühne gebaut, der Text erarbeitet, das Spielen geübt, das Publikum eingeladen und das Spiel aufgeführt, kann man folgendes Phänomen beobachten: Die Aggressivität in der Gruppe reduziert sich, die vorhandenen sozialen Kompetenzen werden aktiviert und neue erworben. Das gesamte soziale Gefüge verändert sich zum Positiven und das Resultat der Bemühungen ist deutlich besser als es die Summe der einzelnen Leistungen hätte erwarten lassen. Soziales Lernen findet am effektivsten dort statt, wo eine intensive sachbezogene Diskussion ermöglicht wird. Da sich die Arbeit an einem Puppenspiel von selbst differenziert, also jeder der Beteiligten seine „Nische“ und damit seine emotionale Zufriedenheit findet, zeigen die Beteiligten nicht nur ihre eigene soziale Kompetenz, sondern beobachten/fühlen auch die der anderen. Das ist eine wichtige Voraussetzung für eine Erweiterung der eigenen Fähigkeiten und der prozesshaften emotionalen Weiterentwicklung im Bereich Liebe, Trauer, Hass, Wut, Freundsein, Vertraulichkeit, Misstrauen etc. innerhalb von Gruppen.

Ich habe viele Berichte aus verschiedensten Ländern erhalten, in denen genau das geschildert wird. Zwischen Amerika Nord und Süd, Asien, Afrika, Australien und Europa gibt es zwar kulturell bedingte Unterschiede, aber das Resultat ist immer dasselbe: positive Anstöße bis zur Heilung. Das findet auch in der Puppenspiel-Therapie statt, jedoch auf nur eine Person bezogen und nur einer Person entsprechend.

Aber nicht nur das selbst kreieren eines Puppenspiels setzt erstaunliche Selbstheilungskräfte in Bewegung, sondern auch das Puppenspiel, das ein Erwachsener auf der Bühne sieht, das ihn anrührt, das ihn nachdenklich macht, zum Lachen oder zum Weinen bringt. Es funktioniert über die gleichen Mechanismen wie bei den Kindern. Es ermöglicht eine emotionale Auseinandersetzung mit den Problemen, die die Geschichte anbietet und nimmt als Grundlage die Lebenserfahrung des einzelnen Zuschauers. M.a.W.: Jeder der Zuschauer sieht SEINE Geschichte und erlebt sie mit. Auch dafür gibt es erschütternde Beispiele, die man als Katharsis bezeichnen könnte.

Dabei werden auf der Bühne – anders als im realen Leben – Problemlösungen gezeigt, die sich meist außerhalb der Realität befinden. Aber der Zuschauer sieht zu und erlebt mit, wie Probleme gelöst, wie gelitten und triumphiert wird. Es sind weder seine ureigensten Probleme noch sind es Geschichten, die der Zuschauer in solcher oder ähnlicher Weise erlebt hat oder erleben wird. Aber das Streben nach befriedigenden Lösungen, die Zwanglosigkeit, mit der sie angeboten werden, sowie die Zeit, die dem Zuschauer im Puppenspiel gegönnt wird, um sich mit den Figuren und dem Geschehen auseinander zu setzen, sind Probehandlungen, die zwar von anderen ausgeführt, aber emotional aktiv miterlebt werden.

2. The Relationship Between the Philosophy of Education and Children's Play in Different Countries (Zusammenhang zwischen der Erziehungsphilosophie und dem Kinderspiel mit Puppen in verschiedenen Ländern)

Ich beziehe mich hierbei auf meine Erfahrungen aus allen 5 Erdteilen.

Die Erziehungs-Philosophien sind auf unserer Erde sehr unterschiedlich. Zwar spürt man in Nordamerika und Asien oft den gleichen Leistungsdruck und die gleichen hohen Erwartungen, aber es gibt einen nachweisbaren Unterschied: In den USA und in Europa wird alles daran gesetzt, dass ein Kind unabhängig wird, d.h. seiner Familie entwächst und auf eigenen Beinen stehen kann. Dafür wird Leistung gefordert, damit das eigene Kind schneller, besser, höher dotiert wird als die Kinder der anderen. Menschen werden bewundert, die aus EIGENEM Antrieb aus der Menge herausragen („Vom Tellerwäscher zum Millionäre“).

In Asien wird derjenige besonders bewundert, der seinen Eltern Ehre macht. Beide Bildungsphilosophien sind praktisch nicht kompatibel, denn es gibt keinen größeren Unterschied als Bildungssysteme, die auf extern geleiteter (Asien) und intern geleiteter (Amerika, Europa) Motivation beruhen. Zurzeit wird in Deutschland versucht, die unbestreitbar auch positiven Resultate der asiatischen Bildungskultur zu implantieren. Das führt zu großer Irritation.

Diese beiden extrem unterschiedlichen Bildungskonzepte haben unmittelbare Auswirkungen auf das Spiel der Kinder – auch das Puppenspiel. Während in Afrika Lumpen zu Puppen avancieren – weil keine vorgefertigten vorhanden oder bezahlbar sind -, wird in Asien (Japan, Südkorea, China) das Spiel mit der Puppe zum pädagogischen Konzept erhoben und mit Lernanforderungen gekoppelt.

In den **USA** wiederum werden Puppen (wie auch andere „Bedarfsartikel“ der Kinder) normiert und wegen der Flut von teilweise abstrusen Haftungsprozessen „sicher“ gemacht.

In **Australien** sind Puppen, die aus den unterschiedlichen kulturellen Wurzeln stammen, natürlich extrem verschieden, werden aber von amerikanischen Produkten zugedeckt.

In **Südamerika** sind Kinder aus den ärmeren Bevölkerungsschichten im Vorteil, denn die importierten Plastikpuppen mit Sprache und Bewegung, denen man nur zuhören und zuschauen kann, gehen sehr schnell kaputt und werden dann in der ursprünglichen Weise – wenn überhaupt – weiter benutzt.

Es gibt Unterschiede in der Beurteilung von „guten“ und „schlechten“ Puppen. Ich will meine eigene Meinung daran messen, wie sehr die Spiel- und die Theaterpuppen den Prozess der emotionalen Entwicklung von Kindern fördern.

In den **früheren sozialistischen Ländern** des Ostblocks stand die traditionelle Kultur – wenn auch meist aus touristischen Gründen – in hohem Ansehen, was sich auch auf die Ausgestaltung der Theaterpuppe – wie ich meine – positiv auswirkte.

In den **Ländern Westeuropas** wurde die traditionelle Puppe zu einem Luxus- und Sammlerobjekt hochstilisiert - ich nenne da nur Käthe Kruse und Steiff - deren Produkte keine normale Familie mehr bezahlen kann. Chinas Produkte, lizenziert in Amerika, wurden zwar auf den westeuropäischen Markt geworfen, aber die Qualität war so schlecht, dass eine Amerikanisierung von Spielwaren erst mit der Einführung von Qualitätsstandards und teuren PR-Maßnahmen stattfand.

In **Nord-Amerika** sind Puppen Wegwerfprodukte, die sofort ersetzt werden sollten, wenn auch nur die Batterie ihren Geist aufgibt. Zudem machen PR-Maßnahmen eine langfristige Identifizierung mit EINER Puppe, EINEM Teddy, EINEM Schmusetier verdächtig. Die Erwachsenen sind die Zielgruppe der Hersteller, und die Werbung richtet sich nur an sie. Sie suggeriert, dass kein Erwachsener jemals sicher sein kann, das Richtige in der Kindererziehung zu tun, unterstützt also die Unsicherheit und das schlechte Gewissen. Dieses schlechte Gewissen ist das Fundament für die Beeinflussung der Eltern.

Natürlich kann ich nur die persönlichen Eindrücke schildern, die ich in den vielen Ländern gesammelt habe, in denen ich bei meiner Arbeit intensiver in die Kinderspielwelten eindringen konnte. Es hat sich dabei für das Spielen mit der Puppe und das Puppenspiel in Gemeinschaft – wie z.B. in der Schule – entsprechend der Erziehungsideologie folgendes herauskristallisiert:

a) Die **kommunistische Ideologie** bevorzugte vorgegebene und meist nicht hinterfragbare Qualitätsstandards, die nach außen sichtbar sein mussten. Es gab zwar Konkurrenz, aber das vergleichbare Gemeinschaftsergebnis war wichtiger als individuelle Ergebnisse. In den früheren sowjetischen Hoheitsgebieten wirkt sich diese Ideologie noch immer aus.

b) Die **kapitalistische Ideologie** unterstützt zwar die scharfe Konkurrenz, aber Individualität und eigenständige Kreativität stehen hoch im Kurs und Teamwork wird besonders gefördert, aber auch gefordert.

c) In den Ländern, in denen es **extreme Unterschiede zwischen Armen und Reichen** gibt, spalten sich die Ideologien:

- Die **Reichen** entwickeln eine Kultur des Delegierens, auch im Spiel. Es wird zwar den kleinen Kindern erlaubt, ihre Schmusetiere zu haben, aber je älter sie werden, umso stärker ist die Tendenz, sich das Spiel anderer anzuschauen, ohne sich selbst aktiv zu beteiligen. Damit kommt das Spiel dem Gang ins Theater oder dem Sitzen vor dem Fernseher sehr nahe.

- Die **Armen** müssen die Kultur des Nicht-Habens kultivieren, d.h. sie müssen mit dem Vorlieb nehmen, was sie haben bzw. sich leisten können. Es wird in höchstem Maße Kreativität des Überlebens – auch des emotionalen Überlebens – von den Kindern gefordert. Hier gilt: nur wer so kreativ und gesund wie möglich bleibt, wird überleben.

d) In der **konfuzianischen Erziehungsideologie** wird das Spiel der Leistung untergeordnet. Pädagogisch wertvolles Lernspiel, perfekte Aufführungen und die Anerkennung durch die hierarchisch höher gestellten Mitglieder der Gesellschaft (männliche, ältere Familienmitglieder, Lehrer, Erzieher etc.) sind der Maßstab des erfolgreichen Spiels. Es wird z.B. als großer Mangel empfunden, wenn ein Kind behindert auf die Welt kommt und viel oder ausschließlich das nicht zielgerichtete Spielen braucht, um überleben zu können. In Südkorea werden deshalb behinderte Kinder noch heute oft

ausgesetzt. Das Einfinden in ein emotional reifes Erwachsenenverhalten findet nur rudimentär oder gar nicht statt. Perfektionismus im Puppenspiel kann man in vielen Vorstellungen – vor allem in China – beobachten.

Das Spiel mit der Puppe in der Therapie erscheint in großen Teilen Asiens geradezu unanständig, weil dabei Emotionen freigesetzt und gezeigt werden. Dass dadurch ein Tabubruch stattfindet, ist bekannt und macht die Verbreitung von Therapeutischem Puppenspiel in Asien nahezu unmöglich.

Weltweit wird das Puppenspiel im Kindesalter zwischen laissez-faire und absolut vorgeschriebenem Perfektionismus praktiziert. Allerdings habe ich den Eindruck, dass in den Ländern, die den Kindern mehr Freiraum für das Spiel mit der Puppe geben und ihnen ermöglichen, intensiv emotional zu reifen, höhere kreative Potentiale vorhanden sind, die später, z.B. in der wissenschaftlichen Arbeit, abrufbar sind. Weltweit ist jedoch das reine Auswendiglernen auf dem Vormarsch und Zeit vergessenes Spiel wird immer mehr in den Hintergrund gedrängt.

2. The Relationship between Television, Puppetry and the Emotional Development of Children (Zusammenhang zwischen TV, Puppenspiel und emotionaler Entwicklung von Kindern)

Viele Kinder sitzen bis zu 6 Stunden vor dem Fernseher und schauen sich gezielt oder auch nur "nebenbei" das an, was das TV zu bieten hat: kurze Ausschnitte aus einem erdachten Leben, Musik- und Tanzsendungen, Dokumentationen, sowie Nachrichten. Alle diese Sendungen – es gibt hier rühmliche Ausnahmen, das möchte ich ausdrücklich betonen! – sind auf Schnelligkeit, Kürze und Intensität getrimmt. Keine der Sequenzen, die im TV-Film gezeigt werden, ist länger als 20 Sekunden (Sie können mitzählen!); die meisten liegen zwischen 2 und 12 Sekunden. Durch die Geschwindigkeit der Präsentation ist eine bewusste Verarbeitung des Inhalts nicht möglich. Außerdem enthalten viele der Sendungen angst erzeugende, aggressive, gefühlsdominante Inhalte, die mit entsprechender Musik unterstützt werden. Sie werden durch die Augen – deren Aufnahmekapazität bei 20 bis 24 Bildern pro Sekunde liegt – unmittelbar und ausnahmslos ins Unterbewusstsein transportiert, wo das Gefühl des Ausgeliefertseins mit deponiert wird. Bei jeder der „aufregenden“ Szenen wird Adrenalin ausgeschüttet. Da Adrenalin eine Suchtdroge ist, führt ausgiebiges Fernsehen zur Sucht nach Adrenalin. Es ist also nicht das Fernsehen, das süchtig macht, sondern der Adrenalinschub, der durch die Dramaturgie der Sendungen erzeugt wird.

Im Puppenspiel ist schon die Spiel-Geschwindigkeit des Fernsehens nicht möglich, denn die menschliche Langsamkeit bedingt eine „menschliche“ Geschwindigkeit. Außerdem zeigt das Puppenspiel – genau wie das Spiel der Kinder mit der Puppe – Prozesse, denen man folgen kann. Das ermöglicht den Zuschauern, die fehlenden Informationen aus der eigenen Phantasie und der Lebenserfahrung zu ergänzen. Dadurch wird das Puppenspiel – anders als das Fernsehen – zum wahren Bildungsgut, zur Schule der Emotionalität. Die wenigen und meist sehr abstrakten Informationen im Puppenspiel (Puppen sind nur DINGE und nicht das wirkliche Leben!), die das Publikum erhält MÜSSEN durch die eigenen Erfahrungen ergänzt werden, sonst bleibt das Puppentheater ein fernes, unverstandenes Bild und benötigt eine pädagogische Aufbereitung.

Mit anderen Worten:

Durch das Fernsehen werden Bruchstücke mit hoher Geschwindigkeit und daher unverdaulich für die Rezipienten dargeboten. Meist werden in den Filmen viele Miniprobleme angerissen, aber nur unzureichend gelöst. Selbst bei den meisten Dokumentarfilmen werden nicht die „echten“ Hintergrundgeräusche benutzt, sondern Musik: Wasser-, Felsen-, Wiesen- und Waldmusik etc. Und diese Musiken haben einen nachweisbaren emotionalen Gehalt, der bereits eine Interpretation des Gezeigten ist. Der individuellen Interpretation des Zuschauers wird vorgegriffen. Das nennt man Manipulation.

Im Puppenspiel werden emotionale Prozesse und die damit verbundenen Geschichten gezeigt, die nachvollziehbar, interpretierbar und bewertbar bleiben. Je nach Lebenserfahrung und Bereitschaft des Zuschauers werden diese Prozesse nachvollzogen oder es werden bewusst alternative Lebenskonzepte in Zusammenhang mit dem Puppenspiel gefühlt oder sogar artikuliert. Puppenspiel regt zum Probedenken an, es bildet eine Wirklichkeit ab, die immer eine oder mehrere Alternativen zulässt.

Emotionale Entwicklung ist also beim Schauen eines Puppenspiels eher möglich als beim Konsumieren eines Videos oder Fernsehfilms.

4. Special Children – Special Needs (Kinder mit Besonderheiten und besonderen Bedürfnissen)

Behinderte Kinder brauchen besondere Zuwendung. Aber Zuwendung benötigt jedes Kind! Kinder erfahren die Welt durch die Erwachsenen, denn sie sind von ihnen abhängig. Deshalb bin ich der Meinung, es gibt es nur einen graduellen Unterschied zwischen behinderten und nicht behinderten

Kindern. Natürlich haben Kinder mit besonderen Behinderungen Anspruch darauf, dass wir ihre Behinderungen berücksichtigen. Es ist dumm zu glauben, ein hörbehindertes Kind könne uns verstehen, wenn wir nur lange und laut genug zu ihm sprechen.

Puppenspiel hat eine Qualität, die kein anderes Medium zeigt: Puppenspiel ist ein Katalysator für Kommunikation. Die Puppe lässt selbst dann eine Kommunikation zu, wenn Kinder unter schweren Traumata leiden, über ihre Erlebnisse nicht sprechen und sich keinem Erwachsenen anvertrauen können. In der Therapie werden die Probleme der Probanden meist in der ersten Therapiestunde gespielt. Aber es dauert lange, bis sie sich vorsichtig einer Lösung nähern können.

Behinderte Probanden sind mit „normalen“ Anforderungen immer überfordert. Aber sie lieben die Puppen, weil sie ihnen auf der Ebene antworten, auf der sie verstehen können. Puppen sind keine Bedrohung – es sei denn sie werden von unvernünftigen Erwachsenen gespielt, die auf eine Lösung von Problemen drängen oder pädagogische Zielsetzungen in den Vordergrund stellen. Puppen antworten nur das, was die Behinderten ertragen und scheinbar mühelos erfüllen. Es gibt erschütternde Berichte über Kinder, Jugendliche und Erwachsene, die nach schweren Katastrophen erstmals bei einem Puppenspiel wieder lachen konnten.

Puppen sind unvollständig. Sie haben keine Persönlichkeit, die bedrückend oder erdrückend, fordernd oder wertend ist. Puppen haben den Vorteil, dass sie keine Lebensgeschichte haben und darauf warten, dass man ihnen eine „andichtet“. Sie leben erst, wenn man sie zum Leben bringt. Sie sind allen Eltern, Lehrern und Therapeuten überlegen. Sie vermitteln Kommunikation auf jedem intellektuellen Niveau. Sie bleiben neutral, wenn andere Forderungen stellen und die Ergebnisse bewerten. Sie überfordern unsere Zuwendung nicht, aber sie fordern uns zu emotionalem und sozialem Handeln heraus. Sie ermöglichen Lernprozesse, die anders nicht möglich sind. Sie haben eine eigene Sprache, die jeder versteht. Sie haben nur so viel Mimik, wie wir ihnen geben, indem wir Stimmungen erzeugen. Puppen verstehen uns immer. Sie lachen und weinen mit uns, sie lassen sich beschimpfen und geben nur die Widerreden, die wir zulassen, und sie tragen uns über emotionale Abgründe. Das ist unabhängig von Kultur und Alter, Sprechfähigkeit und Lebenserfahrung, Intelligenz und Kreativität.

5. Perspectives: (Perspektiven)

Vor etwa 20 Jahren arbeitete ich in den USA. Einer meiner Kollegen sagte: „Jedes Kind sollte durch eine Puppenbühne wandern!“ Das mag sein. Was ich sagen möchte, ist, dass die Puppe das Werkzeug ist, das sich am besten selbst differenziert, wenn es um Kommunikation und das Ausdrücken von Emotionen geht. Die Puppe ist weder auf die Sprache, noch auf die Geschicklichkeit oder auf die intellektuellen Fähigkeiten derjenigen angewiesen, die die Puppe in die Hand nehmen, etwa in der Therapie, in der Schule oder an anderen Orten der Erziehung und Bildung. Puppen arbeiten FÜR die emotionale Gesundheit von Menschen, und zwar in beiden Fällen: wenn sie ein Puppenspiel selbst initiieren und wenn sie einem guten Puppenspiel zusehen.

Puppen sind ein wunderbares Instrument für die Therapie, die Bildung und für Menschen mit besonderen Bedürfnissen.