

Siegfried Essen: Leibliches Verstehen.¹

Wirkungen systemischer Inszenierungsarbeit

Vorbemerkung

Theater, Psychodrama, Mythen- und Bibliodrama, Skulpturarbeit, Bühnenarbeit, Aufstellungsarbeit und die vielen Formen der Theaterpädagogik, all dies könnte man, zumindest in Teilen, als szenisches Arbeiten bezeichnen. Zwei Formen, die ich selber teilnehmend und leitend beobachtet habe, das Mythen- bzw. Bibliodrama und die Aufstellungsarbeit möchte ich in diesem Artikel herausgreifen und auf ihre Wirkungen untersuchen, die sie auf Grund ihrer gemeinsamen Methodik haben, der spielerisch-leiblichen Inszenierung von Systemen und Geschichten.

Während Aufstellungsarbeit bei biographischen Erzählungen systemische Verstrickungen und Lösungen sichtbar macht, bringen Bibliodrama und Mythenrekonstruktion kollektive, religiöse Erzählungen auf die Bühne, wo sie intuitiv verkörpert werden. Durch Repräsentation aller wesentlicher Instanzen und weitgehenden Verzicht auf Sprache, d.h. auf die gewohnten Bedeutungsgebungen, wird auch hier ein hohes Maß an phänomenologischer Prägnanz systemischer Verstrickungen erreicht.

Mythendramatisches Spiel und die Aufstellung von Systemen sind szenisches Spiel, insofern sie erstens durch Verkörperung sprachlich oder gedanklich Gegebenes für alle Sinne erfahrbar machen und zweitens mit Stellvertretern arbeiten, die die betreffenden Referenzpersonen oder -instanzen nicht sind, sondern im Als-ob-Modus spielen.

A Die Dynamik von Stellvertretung und Rollenspiel

Die Wirklichkeit einer Rolle (am Beispiel von Nebenrollen)

Wenn in der Literatur oder auch mündlich über die Erfahrungen und Ergebnisse von Psychodrama-, Familienrekonstruktions- und Aufstellungsgruppen berichtet wird, wird von den erreichten Lösungen für die ProtagonistIn gesprochen und das natürlich zu Recht, denn seinet- oder ihretwegen wurde das Spiel inszeniert und sie/er übernimmt auch zusammen mit der TherapeutIn sozusagen die Verantwortung für die Wirkung. Alles andere darf als Nebenwirkungen deklariert werden oder undeklariert bleiben. Auch bei Bert Hellinger's Familienaufstellungen selbst werden die Stellvertreter mehr zu Beginn, im Problemsystem, als später in der Phase der Lösungsbewegungen nach ihren Wahrnehmungen, Impulsen und Bildern gefragt. Erst in letzter Zeit mit den „Bewegungen der Seele“ deutet sich bei ihm eine größere Würdigung der inneren Arbeit der Repräsentanten an.²

Nicht viel ist bisher gesagt oder geschrieben worden über die Wirkung von Stellvertreterrollen auf die Personen, die sich dafür zur Verfügung stellen. Und doch ist die Wirkung unübersehbar, wenn man sie erst einmal in den Blick nimmt. Warum sind die Teilnehmer einer mehrtägigen Aufstellungsgruppe nachher so in Frieden mit sich und voller Liebe zu den anderen, auch wenn sie zum Teil ihr eigenes System gar nicht aufgestellt haben?

Die Fokussierung auf den Protagonisten und den Therapeuten gilt, wie ich allmählich feststellen musste, vor allem für die therapeutisch orientierte szenische Arbeit der Familienrekonstruktion, Skulptur- und Aufstellungsarbeit, nicht aber für all die anderen Formen szenischen Arbeitens: Schauspiel und pädagogisches Theater, Mythen- und Bibliodrama, um nur einige zu nennen. Hier entdeckte ich eine breite

¹ Erschienen in: G. L. Baxa, C. Essen, A. H. Kreszmeier (Hg.): Verkörperungen. Systemische Aufstellung, Körperarbeit und Ritual. Heidelberg, 2002 (Carl-Auer-Systeme), S.59 – 83

² Eine stärkere Würdigung und Einbeziehung des Körpers und der phänomenologischen Wahrnehmung der Repräsentanten findet sich bei Virginia Satir und der von ihr beeinflussten Grazer Schule der Aufstellungsarbeit (Baxa, Essen, Essen), sowie bei Sparrer und Varga von Kibéd.

und tiefe Beschäftigung mit der Wirkung von Rollenspiel und Stellvertretung an sich auf das Selbst des (Schau-) Spielers. Das Thema Authentizität und Entwicklung des Selbst wird hier nicht nur theoretisch, sondern auch in Übungs- und Alltagspraxis sowie auf der Bühne persönlich bearbeitet. (Ich nenne hier nur Stanislawski, Strasberg, Grotowski und Brook für die Schauspielkunst, Martin, Warns und Leuchli für das Bibliodrama, Brecht und Boal für das pädagogische Theater und last not least die große Zahl der Theoretiker und Philosophen der Ästhetik z.B. Lyotard, Böhme und Welsch.)³ Auch die frühen Theaterexperimente Morenos mit Kindern in Wiener Parks (1910-14) waren nicht therapeutisch an einzelnen Leidenden orientiert. Ihm ging es damals um Theater als „spontanes Spiel, lebendige Wirklichkeit, reines schöpferisches Handeln.“ (zit. nach Waldegg 1993 S.23)

Mehr und mehr wird mir klar, warum ich neben der Aufstellungsarbeit auch das nicht-therapeutische szenische Arbeiten, das Bibliodrama, die gestalttherapeutische Bühnenarbeit und die Mythenrekonstruktion so schätze. Ich glaube, dass sich im Rollenspiel an sich eine ausgezeichnete Gelegenheit für jeden bietet, Hingabe und Authentizität zu üben. Gerade eine Nebenrolle lässt wenig Raum für Stolz und narzistische Ichbezogenheit des Agierenden, sondern fordert in jedem Augenblick dazu heraus, sich in den Dienst eines größeren Ganzen zu stellen, sei es eine Geschichte, sei es ein System. Wie oft kommt es vor, dass man in einer Nebenrolle einfach aufmerksam und still dabei sein und alle seine Impulse, etwas zu tun oder zu sagen, sein lassen muss, ohne sie auszuagieren. Dies ist durchaus eine Situation, die man mit Ungeduld und Ambivalenz oder aber mit Entschiedenheit und Einheit füllen kann, mit dem inneren Wissen, dass dies genau das ist, was von mir jetzt für das ganze Geschehen geleistet werden muss und dass dies ein Beitrag ist, der nicht geringer ist, als jeder andere. Und so lasse ich dies das einzige sein, was ich gerade tue. „Durch Identifizierung mit einer komplexen Figur kann eine intensive Begegnung des Spielers mit sich selbst angeregt werden. Im Schutz der Rolle wird eine Überwindung innerer und äußerer Kontrollmechanismen und eine Differenzierung eigener Körper- und Selbstbilder möglich.“(Weintz 1998 S.23) Schon beim ersten näheren Blick auf die Nebenrollen zeigen sie sich also als Basis und Werkzeuge für die innere, spirituelle Herausforderung: Sie gewährleisten Indirektheit und Verborgenheit, fordern Gegenwärtigkeit und Kontextbezug und leiten zum Einklang mit dem Ganzen so sanft und unspektakulär als säße man in Stille auf einem Kissen.

Die Dekonstruktion des Selbst

Ich stehe zum ersten Mal in einer Familienaufstellung. Ich spiele einen mir unbekanntem jungen Mann. Ich sehe keine Ähnlichkeiten zwischen ihm und mir. Plötzlich werde ich vom Leiter aufgefordert, etwas zu tun: Ich soll einem andern Mann, – ich hab ihn noch nie gesehen, aber jetzt spielt er meinen Vater, -in die Augen schauen. Ich schaue nicht gern so lange in die Augen von Leuten. Ich denke noch, es wird mir unendlich peinlich sein. Aber ich tu's halt. Es ist ja nicht mein Problem. Und zu meiner Überraschung muss ich feststellen, dass es mir überhaupt nicht peinlich ist, sondern dass ich Tränen in die Augen bekomme, und mich sagen höre: „Ich hab dich vermisst.“ Und es stimmt. Etwas in mir weiß, dass das genau die Wirklichkeit zwischen diesem Sohn und diesem Vater ausdrückt, ihre und nicht meine. Wie konnte ich das wissen und spielen und sein, mit meiner ganzen Figur? Dass ich so was tue, das passt nicht zu mir. Vielleicht war es Zufall oder ein seelischer Ausrutscher oder etwas Unbewusstes. (Das Unbewusste soll ja zu allem Möglichen gut sein.) Aber dann passiert es mir ein zweites und ein drittes Mal in ganz unterschiedlichen Rollen, einmal sogar muss ich eine Frau spielen, was ich wirklich nicht erlebt haben kann, auch noch so unbewusst nicht. Und jedes Mal habe ich etwas Neues und mir bisher Fremdes ganz in mir selbst gefühlt. Wer bin ich denn überhaupt? Bin ich so leer, dass ich beliebige fremde Eigenschaften aufnehmen und die eigenen ebenso beliebig loslassen kann? Aber eigentlich fühle ich mich nach jeder solchen Aktion befreiter und auch besser in meinem Körper.

³Zu all diesen, außer zum Mythendrama vgl. Weintz 1998.

Die größte Überraschung, die ein Anfänger bei der Übernahme einer Rolle erlebt, besteht wohl darin, dass es möglich ist, ohne Rücksicht auf eigene Selbstentwürfe in einem fremden Kontext stimmig zu handeln. Wiederholtes Rollenspiel dieser Art kann also von der Vorstellung befreien, nur in dieser einen Rolle, „Ich-Selbst“ genannt, authentisch handeln, leben und sein zu können. Welch ein Skandal gegenüber unserem Selbstbegriff. Klammheimlich wird seine unaufhaltsame Dekonstruktion eingeleitet und das mit einem verrückt guten Beigeschmack von Kontakt und Freiheit. Darf das denn wahr sein, dass es uns in einer fremden Rolle leichter gelingt, authentisch zu handeln, als im Namen der so mühsam aufgebauten eigenen Identität?! Sollte der Begriff der Treue zu sich selbst ein Versicherungsbetrug sein? Was, wenn wir den roten Faden, der unser gegenwärtiges Handeln mit dem früheren verbindet, gar nicht brauchen oder wenn es ihn gar nicht gäbe? Dann wäre die Geschichte, die ich mir und anderen immer wieder erzähle, wenn ich gefragt werde, wer ich bin, nur eine Geschichte, und ich verbrauchte die Hälfte meiner Lebensenergie mit den redundanten Versuchen, sie glaubwürdig zu rekonstruieren, nur um mir den Glauben an meine eigene *Kontinuität* zu bewahren. Was, wenn auch die *Einheit* des Selbst nur eine Illusion wäre? Das Selbst, ein Aggregat von Verhaltensmustern ohne inneren Zusammenhang? Dann wäre jede Unterscheidung von den anderen „Selbsten“ unwichtig, ein Spiel des Geistes. Jede Besonderheit wäre dann aufgehoben.

Statt dessen wäre Authentizität Gegenwärtigkeit. Und Treue wäre dann nicht mehr das Festhalten an vergangenen Entwürfen, sondern das Gewährsein und stimmige Handeln im gegenwärtigen Kontext. Meine Stellung im System, die Gegenwart in Raum und Zeit, wäre dann entscheidender für mein Denken, Fühlen und Handeln als das Erbe der Vergangenheit, das ich meine Eigen-Schaften nenne.

Von dieser Erfahrung und vor allem der damit einhergehenden Freiheit bin ich überrascht. Ich bin auch von der Resonanzfähigkeit, dem Wissen meines Körpers überrascht, wenn ich mich dieser Gegenwärtigkeit überlasse: Dass ich genau spüre, was im Augenblick stimmig ist, welches Tun oder Lassen im Einklang ist. Treue, Authentizität, Einklang bekommen eine neue Bedeutung, wenn man sie vom Selbstbegriff löst und dem Handeln im Kontext zuordnet.

Immer wieder hören wir Statements wie: *"Ich war mir unsicher, ob ich das aus der Rolle heraus getan habe oder ob das ein Teil von mir selbst war"*. So oder ähnlich beginnt die Auflösung des Selbstbegriffs, seine Dekonstruktion. Der Spielleiter weiß ja, dass die Trennung zwischen dem Eigenen und dem Fremden immer unwichtiger wird und gleichzeitig immer leichter, spielerischer, willkürlicher. Ein Übungsweg der Selbstaufgabe hat begonnen.

Die Entwicklung des Selbstbegriffs der Rollenspieler in einem mehrtägigen Mythendrama- oder Aufstellungsseminar könnte man so beschreiben: Zuerst irritiert uns die Frage: Was ist Eigenes, was gehört zum aufgestellten System? Dann wird die Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem immer unwichtiger, bis sich die Frage beantwortet, indem sie sich auflöst. Mit Hilfe meiner Grenzen nehme ich das Andere wahr. Meine Selbstdefinitionen helfen mir das Ganze zu erfahren. So erlebe ich die Vollkommenheit, eine Rolle vollständig auszufüllen. Und ich erlebe die Befreiung, die darin besteht, eine beliebige Form einfach zu sein. Ganz selbst und ganz hingegen. Ohne Furcht und ohne Absicht.

Redundanz und Befreiung (oder Anhaften und Erlösung)

Der Selbstbegriff, der hier dekonstruiert wird, ist der eines substanzhaften, kontinuierlichen Dinges. Kontinuität und Substanz sind zwar sinnvolle Konstruktionen zur Abwehr von Angst und zur Etablierung von Überlegenheit. Postmoderne Erkenntnistheoretiker, systemisch-konstruktivistische Therapeuten und Buddhisten stimmen aber darin überein, dass dieser im Westen etablierte Selbstbegriff eine redundante d. h. immerfort zu erneuernde Konstruktionsleistung des Menschen ist. Das als innere Repräsentanz gedachte Selbst ist in Wahrheit ein ständig energieverbrauchender geistiger Konstruktionsprozess, der die Gegenwärtigkeit des Geistes vernebelt, indem er ihn an Vergangenheit und Zukunft bindet.

Mit der Aufklärung wurde Authentizität als Verwirklichung des Selbst im Gegensatz zu gesellschaftlich-kirchlicher Fremdbestimmung definiert (Descartes, Rousseau, Herder). Das war im damaligen Kontext sinnvoll und lösend und hat ein Menschen- und Selbstbild entstehen lassen, das zwischen Eigentlichkeit (Ich-

Identität) und fremdbestimmten Rollen unterscheidet und jedem Menschen, auch dem Schauspieler die „Echtheit“ der Gefühle aufträgt. (vgl. Weintz 1998)

Der Selbstbegriff der Aufklärung ist aber im Kontext der Moderne nicht mehr die Lösung für menschliches Leid, sondern seine Ursache. Die Objektivierung und Fixierung der Ich-Identität im „Selbst“ ist für den selbstbewussten Menschen von heute keine angemessene Herausforderung mehr, sondern bringt ihm eher narzistische Bestätigung und Vereinzelung und den Therapeuten viel Arbeit (wenn sie daran glauben).⁴

Die beiden amerikanischen Systemiker Rosenbaum und Dyckman untersuchen sehr genau die Entstehung des modernen, verdinglichten Selbstkonzeptes und die daraus erwachsende Versuchung, psychische Probleme nur „als Ergebnis innerer Defizite oder Konflikte“ (1996 S.346) anzusehen. Sie entwickeln auf der Grundlage ökosystemischer (Bateson) und buddhistischer (Varela) Epistemologie Ansätze einer systemischen Konzeption des Selbst: Das Selbst definiert sich autopoietisch (Maturana) in einem ständigen Prozess der Selbsterzeugung über seinen Beitrag zur Erschaffung seiner eigenen Grenzen. Das Selbst im eigentlichen Sinne ist leer und ohne substanzhafte, unveränderliche Kerneigenschaften. Seine Erfahrung von Autonomie und Einheit, d.h. das Bewusstsein seiner selbst, verschafft es sich durch Aktivität (Handeln), was Sprache einschließt, aber nicht nur aus Sprache besteht, wie sie an Maturana kritisieren.(S.365ff) Das Selbst ist ungeteilte Aktivität, Inszenierung. Auch Varela und Thompson postulieren, dass alle Selbsterfahrung verkörperte Inszenierung ist und dass das Selbst nicht ohne diese Inszenierung existiert. (1991 S.238ff)⁵

Der Verzicht auf das Denken in Begriffen der Substanz und der Kontinuität und die Hinwendung auf Gegenwärtigkeit und Kontextbezug erinnert mich an das systemische Paradigma: Fritz Simon (1990 S.27-29) stellt unser gewöhnliches Weltbild: „Alles bleibt, wie es ist, es sei denn irgendjemand sorgt dafür, dass es verändert wird,“ dem systemisch-kybernetischen gegenüber: „Alles verändert sich, es sei denn, irgendwer oder –was sorgt dafür, dass es bleibt wie es ist“, und beschreibt den Heilungsprozess als natürlichen Vorgang des menschlichen Organismus: Wenn ich eine Verletzung nach vier Wochen immer noch habe, muss ich irgend etwas unternommen haben, nicht aber wenn sie nach vier Wochen verschwunden ist. Dies gilt nach Simon ebenso im psychischen Bereich. Also: Krankheit und Leid sind ein durch besondere Aktivität hervorgerufenen Geschehen. Heilwerden ist unsere Natur. Allerdings nicht Heilsein als stationärer Zustand, sondern als Bewegung und Entwicklung in Sprüngen, wie es allem Lebendigen entspricht. Krankheit und Leid bestehen dagegen aus redundanten, wiederkehrenden, sozusagen in sich selbst verkrümmten Denk-, Fühl- und Verhaltensmustern. Sie sind internalisierte Gewalt. Ihr Motiv ist auch meist die Angst vor dem Neuen. Leid entsteht also aus dem Versuch, Heilsein, oder was man gerade dafür hält, zu konservieren. Wir erkennen die Nähe zur buddhistischen Erklärung von Leid durch Anhaftung.

Wir betrachten also im systemischen Denken Krankheit und Leid als Ergebnis von Versuchen, den natürlichen Lebensprozess zu schematisieren, um ihn besser zu beherrschen; nicht etwa weil man sich willkürlich gegen das Leben wehrt, sondern als Lösungsversuche, als letzte Mittel, um noch größerer Qual zu entkommen. In der Absicht, uns zu schützen, unterbrechen wir den Lebensprozess durch allerlei Aktivitäten. Einmalige Unterbrechungen kann unser Organismus leicht verkraften, ja sie sind in bestimmten Kontexten sogar erforderlich und situationsgemäß, aber eine ständige, an demselben Punkt einhakende Störung kann unsere Lebendigkeit beträchtlich untergraben, wenn auch nie ganz stoppen.

Was ist also Therapie, Seelsorge oder Heilen? Es kann nur die Unterbrechung der Unterbrechung sein. Nicht mehr, aber auch nicht weniger. Wenn es uns gelingt, die zirkulären und redundanten Aktionen und

⁴ Der postmoderne Philosoph Wolfgang Iser z.B. spricht von der Möglichkeit eines Identitätsverständnisses, das nicht mehr an ein geschlossenes Selbstkonzept einer Person gebunden ist, sondern sich in „multipler Identität“ ausdrückt (1990, S.172ff).

⁵ Die Konstruktion des Selbst geschieht nicht erst in Sprache, wie die narrative Theorie meint, sondern bereits im nonverbalen Bereich handelnder Unterscheidung. Das Selbst ist nicht nur eine mehr oder weniger redundante Erzählung, das Selbst ist eine Inszenierung. Deshalb ist inszenierende Therapie im konstruktivistischen Paradigma, wie sie hier vertreten wird, eine Erweiterung und Vervollständigung der narrativen. Die Konstruktion von Problemen vollzieht sich nicht nur in Sprache. Deshalb muss auch ihre Dekonstruktion den ganzen Zirkel von Versprachlichung und Verkörperung menschlicher Erfahrung umfassen, um wirksam zu sein. Vielleicht ist sogar die Abtrennung der Sprache vom Handeln das Hauptmittel der Konstruktion menschlicher Probleme.

Erzählungen, mit denen wir unser Leid erzeugen, so zu unterbrechen, dass wir sie nicht fortsetzen können, dann ist schon alles getan. Die Verklammerung ist beseitigt, das Selbst wieder offen und im Fluss. Es ist wie das Wegräumen von Gerümpel aus einem Bachbett. Das Leben strömt wieder durch uns hindurch.

Therapie besteht also erstens darin, ein leiderzeugendes Muster an irgendeiner Stelle zu blockieren oder überflüssig zu machen, und zweitens darin, nicht *mehr* zu tun. Im wissenden Vertrauen, dass der Organismus oder das System, mit dem ich es zu tun habe, alle Kräfte und Ressourcen, die es braucht, schon immer hat, und unser weiteres Zutun, wenn es nicht im Vertrauen geschieht, nur störend wirkt. „Handeln ohne zu handeln,“ oder „Wirken ohne Tun,“ nennt Lao-tze diese Aktivität des Vertrauens.(Tao Te King 3 u.47)

B Wirkkräfte von Inszenierungs-Arbeit

Leibliches verstehen

Ich stehe seit drei Minuten als Ehemann und Vater in einer mir fremden Familie auf diesem Platz. Ich bin von meiner Frau abgewandt. Ich schaue zu Boden. Das, wohin ich mich wende, ist stärker als meine Frau. Mein ganzer Körper spürt den Zug. Eine Traurigkeit breitet sich aus. Meine Wahrnehmung verschwimmt. All das weiß mein Körper zuerst, dann der Geist. Wie ein leise Erinnerung zieht es mich dazu, mich zu der Person hinter mir umzuwenden. Aber stärker ist der Zug zu Boden. Ich begreife mit dem ganzen Leib meine Situation in diesem System und meinen Spielraum. Das Alte, Bequeme oder das Neue, Riskante? Ich probiere das Neue und drehe mich um. Aber ich bringe es nicht fertig meinen Blick zu heben. Mein Körper erlaubt mir keine Lüge. Mein Rücken ist leer, ausgesetzt und ohne Kraft sich aufzurichten. Mein Körper versteht immer sofort, die Gefühle etwas später, und der Geist kramt noch etwas später Worte und Bilder hervor. Gut, dass ich in einer fremden Rolle bin, sonst müsste ich auch noch kontrollieren, ob die Worte meinem Selbstbild nicht schaden und sie eventuell ein wenig anpassen.⁶ Eine Hand legt sich mir in den Rücken und ich richte mich auf, und im Wahrnehmen und Aufrichten begreife ich leiblich, was ich da unten gesucht habe. Und plötzlich sehe ich wie zum ersten Mal diese Frau. Ich sehe ihr in die Augen und sehe sie doch ganz. Dass das geht! Ich sehe mit meiner ganzen Figur! Kann man das überhaupt noch „Sehen“ nennen? Glücklicherweise brauche ich das hier nicht in Worte zu kleiden, mein Körper drückt das schon aus und ich überlasse mich ihm. Wann habe ich das zum letzten Mal getan? Wann war ich zum letzten Mal glücklich? Ein Schritt vor, die Hände öffnen sich und dann warten. „Jetzt bin ich da und sehe dich.“ Denken und sagen sind eins.....

Verstehen geschieht durch aktives, körperliches Begreifen, das hat Piaget durch seine genauen Beobachtungen des Verhaltens von Kindern erkannt. Wir Erwachsenen nennen das Spiel und vergessen, dass es sich um den Weg und die Methode unseres Geistes handelt, die Welt zu verstehen. Piagets Epistemologie war so revolutionär, dass sie erst heute als solche wahrgenommen wird. (Z.B. Varela u.a.,1991 und von Glasersfeld 1995) Auch Moreno hat die zentrale Bedeutung des Handelns erkannt, wenn er sein Psychodrama dem Anliegen widmet, „die Wahrheit der Seele durch Handeln zu ergründen.“ (zit. nach Waldegg 1993,S.27)

Ich stehe also da und schaue und warte. Mir wird bewusst, dass ich auch angeschaut werde. Mein Geist wird unruhig: Habe ich was falsch gemacht? Wenn ich wüsste, was ich falsch gemacht habe, könnte ich sagen, es tut mir leid. Oder sollte ich Liebe zeigen und sie in die Arme nehmen? Wenn ich nur wüsste, was das Richtige ist! Mein Kopf strengt sich immer mehr an und meine Augen verschleiern sich.

Solche Gedanken sind natürlich keine Handlungen und deshalb auch kein Verstehen. Sie begreifen nichts. Aber genau diese Tatsache begreift jetzt etwas in mir: Ein inneres Wissen oder der Zeuge in mir spürt, dass dies geistreiche Ablenkungen sind, und lässt sie fallen. Mein Inneres lächelt dazu. Oder wie soll ich die

⁶ Vgl. Alfred Adler: “Manchmal lügt der Mund, oder es irrt der Kopf, aber die Körperfunktionen sagen immer die Wahrheit.” (1931 S.279)

Instanz in mir nennen, die in jedem Augenblick begreift? Das, was sich in jedem Augenblick als Handelnder erweist? Ich könnte es Intuition nennen, Gewahrsein, oder leibliches Verstehen.

Ich mache die Augen wieder auf und höre mich sagen (oder zeigen): „Ich bin jetzt da“. Und dann sehe ich den Schmerz in ihren Augen und bin erstaunt, dass ich ihn ihr lassen kann. Ich kenne diesen Schmerz des Alleingelassenwerdens. Ich bin still und warte, bis mir ein inneres Wissen erlaubt zu sprechen: „Es tut mir leid“, und die Hände auszustrecken oder auf sie zuzugehen. Ich brauchte das nicht mit Worten zu sagen. Sie versteht mit dem ganzen Körper. Und mein Körper versteht im Wahrnehmen und Handeln. Ihr Stillsein und Warten gibt mir Raum-Zeit. Mein Geist rotiert und kann es nicht fassen, aber mein Leib begreift: Ich bin verbunden und frei zugleich. Ich habe alle Zeit der Welt, um die Antwort in meinem ganzen Körper entstehen zu lassen. In diesem Zustand von Leere und Gewissheit bin ich ohne Erwartungen, kann mein Gegenüber alles tun, und ich werde es nehmen voll Neugier und Respekt und ebenso frei sein in meiner Antwort. Wenn ich mich im Einklang fühle, ist jeder andere auch im Einklang. Wenn ich verstehe, verstehe ich alles.

Die szenische Verkörperung ist das Medium durch das in Mythendrama und Aufstellungsarbeit spielerisch und beiläufig ganzheitliches Verstehen und Handeln geübt wird, wo wir wieder begreifen lernen wie die Kinder.

Der phänomenologisch orientierte Philosoph Gernot Böhme (1995) und der Begründer der soziologischen Phänomenologie Alfred Schütz kommen in ihrem Nachdenken über das Zustandekommen menschlicher Erfahrung zu ähnlichen Ergebnissen: Das aktuelle „Erlebnis“, die sinnlich-leibliche Wahrnehmung innerer und äußerer Eindrücke, ist flüchtig und bedarf, um zu einer bleibenden, sinnstiftenden „Erfahrung“ zu gerinnen, einer nachträglich integrierenden Bewusstseinsleistung durch Bearbeitung und Ordnung des Wahrgenommenen mit den Deutungsmustern des Verstandes. (Schütz zitiert nach Weintz 1989 S.118f) Dadurch ergibt sich ein „Rhythmus von innerer Hingabe/Ergriffensein und kritisch-distanzierter Reflexion“ (ebd. S.120). „Die Vermittlung des Bewusstseins fügt Steuerung, Auswahlvermögen und die Schaffung einer neuen Ausgangsbasis hinzu“ (ebd. S.107). Erlebtes wird durch Bedeutungsgebung zu Erfahrung, erlebte Geschichte zu erzählter Geschichte, zu „Text“. Die körperlich-seelisch-geistigen Prozesse, die dem Spieler in der szenischen Arbeit abverlangt werden, sind intuitives Gewahrsein mit allen Sinnen,⁷ Integration und kontextbezogene Bedeutungsgebung und entschiedenes Handeln auch im Nichttun. „Der ganze Mensch beginnt zu handeln,“ sagt Boal⁸. „Unwichtig, dass es in der Fiktion geschieht; wichtig allein ist, dass er handelt.“ „Handeln ergründet Seele“ (Waldegg 1993).

Marcel Martin spricht in Anlehnung an Grotowski vom „Körper als Aufführungsort des Bibliodramas“. „Körpergefühl und Vorstellungskraft müssen gleichermaßen mobilisiert und miteinander verbunden werden.“ (1995 S.25f) Ist der Körper auch in der Aufstellungsarbeit das wichtigste Instrument und der zentrale Aufführungsort, so sollte auch hier Gewahrsein, Zentrierung und Sensibilisierung des Körpers und seiner Grenzen mehr als bisher geübt werden. Denn die meisten von uns leben mit einem Übergewicht von rationaler Distanz zum eigenen Körper, mit redundanten Wahrnehmungs- und Reaktionsmustern und schablonenhaftem Körperschema. „Zuerst versucht der Schauspieler, die Konstruktion seines imaginären Körperbildes zu verabschieden, das von Objektivierung und Distanz des Körpers geprägt ist“, so beschreibt Friedrich (S.228) den Beginn der Arbeit Grotowskis mit seinen Schauspielern. Die Einführung von Körperarbeit in die Aufstellungsarbeit verbunden mit einem nicht-objektivierenden Konzept leiblichen Verstehens würde die Bedeutung der Aufstellungsarbeit entschieden ausweiten. Sie ist damit nicht mehr nur eine therapeutische Methode zu Lösung von Verstrickungen, sondern auch ein Schulungsweg für ganzleibliches, phänomenologisches Wahrnehmen und Handeln aller Teilnehmer und nicht nur des Leiters. Ja, das Überraschende ist, dass die Fähigkeit zum „nichtbegrifflichen Gewahrsein“ (Essen 2001) bei szenischer Arbeit in kürzester Zeit jedem zur Verfügung zu stehen scheint, wenn er oder sie von den Identifizierungen des Ich entlastet zum Spielen einer fremden Rolle herausgefordert wird. Spiel und

⁷G. Böhme (Atmosphäre) spricht im Anschluss an H. Schmitz von „synästhetischer“ Wahrnehmung. (vgl. Essen 2001)

⁸ Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Frankfurt 1979, S.43

Stellvertretung sind für diese Art der Wahrnehmung optimale Bedingungen. Matthias Varga von Kibéd spricht von „repräsentierender Wahrnehmung“, bei der es darum geht, „den eigenen Körper als Wahrnehmungsorgan für ein fremdes System zur Verfügung zu stellen.“ Im Grunde handelt es sich dabei „nicht um eine durch mangelnden Gebrauch oder mangelnde Einübung verschüttete Fähigkeit“ (1998 S.51f), sondern um eine vom Mutterleib bis heute stets verwendete, aber selten bewusstgemachte Wahrnehmungskompetenz jedes Menschen.

Gernot Böhme schreibt in Anlehnung an den Phänomenologen Hermann Schmitz über das leibliche, intuitive Gewahrsein: „Wahrnehmen ist im Grunde die Weise, in der man leiblich bei etwas ist, bei jemandem ist oder in Umgebungen sich befindet.“ „Der primäre Gegenstand der Wahrnehmung sind die Atmosphärenauf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden“ (1995 S.47f). „Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.“ „Die Atmosphären sindweder ... etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben,....noch....etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes.“ (ebd. 33f) Ob wir nun Leiter oder Rollenspieler sind, wir reagieren mit unserem intuitiven Gewahrsein als Leib auf das Ganze, dessen Teil wir sind. Mit unserer bewussten Wahrnehmung nehmen wir den Vordergrund auf und mit dem nichtbegrifflichen Gewahrsein das Ganze. Und dies geschieht, ob wir es wollen oder nicht. Auch und gerade auf dieser Ebene kann man nicht nicht kommunizieren. Unsere leibliche Anwesenheit ist also Handlung, sie verändert die Atmosphäre.

Die Veränderbarkeit von Atmosphären wird im Zeitalter des Konsums viel genutzt, aber selten bewusst gemacht. Alle ästhetischen Arbeiter vom Künstler bis zur Werbefachfrau, von der Musikerin bis zum Schauspieler, vom Märchenerzähler bis zur TherapeutIn schaffen und verändern Atmosphären. Das Wissen darum in Kunst, Werbung, Politik, Kosmetik, Design und auch in der Therapie ist bisher mehr oder weniger implizit und wird erst heute allmählich artikuliert. Vielleicht weil es sich dabei, wie Böhme sagt „vielfach um handwerkliche Fähigkeiten handelt..., die kaum durch Worte, sondern vielmehr durch Vormachen in Lehrer-Schüler-Verhältnissen weitergegeben werden.“(ebd.S.36) Vielleicht aber auch aus Gründen der Machterhaltung. Auch in Bezug auf die Aufstellungsarbeit sowie die systemische Therapie-Ausbildung überhaupt orte ich eine gewisse Zurückhaltung im Lehren von intuitiven Fähigkeiten (vgl. Essen 1997).

Die Szene

Eine Szene ist ein System in Aktion. Die Szene, nicht der Einzelne ist das Grundelement eines Systems in seiner zeitlichen Erstreckung. Das szenische Geschehen ist von größerer Wirklichkeit als das, was die beteiligten Individuen als einzelne erleben, dem Individuellen sozusagen übergeordnet. Es kann auch nur in Gemeinschaft erkannt werden.

Jede Szene, in der wir spielen oder sind, vergegenwärtigt und erläutert beispielhaft unser Eingebettetsein in ein Beziehungsganzes, das wir räumlich betrachtet „System“ oder zeitlich betrachtet „Geschichte“ nennen. Wahrscheinlich können wir uns gegen das Bewusstsein des Eingebettetseins wehren, indem wir die Geschichte oder Szene, in die wir gestellt sind, als fremde Schablone oder bloße Form betrachten und mechanisch mitspielen. (Aber sogar diese Abwehr hat meist etwas mit der Rolle zu tun.) Die eigentliche Herausforderung des szenischen Spiels aber besteht im Wahrnehmen des Körpers in Beziehung. Grotowski spricht in seiner Schauspielästhetik vom "Körper des Wesens" (1970), den es wahrzunehmen und durch Handlung zu realisieren gilt. Hellinger nennt es "die große Seele". In Selbstwahrnehmung und Handlung kommen individuelle Körper und Ganzes, Körper und Seele in Einklang. Die Selbstwahrnehmung geschieht im Beziehungsgeschehen, sie ist deshalb insbesondere auch Wahrnehmung der Grenzen des Individuums. "Die Schauspielerin nimmt die Grenzen ihrer körperlichen Ausdauer wahr, sie berührt die Grenzen ihrer inneren Beteiligung und die Grenzen ihrer Verstehensmöglichkeiten." (Grotowski zit. nach Friedrich S.205) "Unser Weg ist mithin eine via negativa - keine Ansammlung von Fertigkeiten, sondern die Zerstörung von Blockierungen".(Grotowski 1970, S.15)

Das Persönliche, Individuelle stellt sich dem Ganzen. Ein Individuum zu sein bedeutet nach Grotowski , "vollkommen in etwas zu existieren: Individualität ist das genaue Gegenteil von Halbherzigkeit." (ebd. S.294). Oder mit Marcel Martin: Es geht darum, "so gegenwärtig wie möglich zu sein". (1994 S.508)

Die Abwehr dieser Herausforderung besteht, wie gesagt, im schablonenhaften Verhalten, im Ausweichen auf gewohnte „sichere“ Muster und Narrationen. Die beliebteste Möglichkeit für Rollenspieler, sich von der konkreten körperlichen Selbstwahrnehmung abzulenken, ist das Reden, wenn z.B. Rollenspieler oder auch Leiter "die Oberfläche zutexten, um nicht konfrontiert zu sein mit dem schweigenden Grund und dem stummen Abgrund aller Dinge und ihrer selbst." (Martin 1990 S.32) Aus diesem Grunde empfehlen wir sowohl beim Mythendrama als auch bei der Aufstellungsarbeit, so wenig wie möglich zu reden. Wenn Worte, dann solche, die Handlungen sind. Denn gegenwärtiges, leibliches Wahrnehmen ist bereits Handeln im Einklang. Je weniger wir sprechen, sei es als Spieler, sei es als Leiter oder Therapeut, desto mehr geben wir Raum-Zeit für das wahrnehmende Handeln.

Es ist ja nicht so, dass ich die Bewegung der Seele vorantreibe mit meinen Handlungen. Es ist eher so, dass sie mich vorantreibt oder mitnimmt oder durch mich hindurchströmt. Meine Handlungen sind Nachvollzug, sind Wahrnehmen der Bewegungen des Ganzen, deshalb werden sie von Grotowski "Zeichen" und in der Familientherapie "Rituale" genannt. Sie sind Einstimmen in die, wie Martin Buber sagt: "Auf Heimkehr gerichtete Bewegung" (1984 S.261). "Das Gegebene wahrnehmen", und "Anerkennen, was ist", sind die Worte Bert Hellingers (1999) dazu. Das ist der Ich-Anteil am Befreiungs-, bzw. Erlösungsprozess: Die Augen aufmachen und sehen, fühlen, hören, schmecken..., dass Heilung schon immer unser Wesen ist. „Aufwachen“ wird das in der urchristlichen und buddhistischen Tradition genannt. Dabei ist noch einmal zu betonen, dass hier als Gewahrsein das nichtbegriffliche Wahrnehmen gemeint ist. Sobald sich Begriffe bilden, sind wir in der Welt der Konstruktionen, des Traums, der Maya⁹. In der „anderen Welt“ ist Wahrnehmen mit Handeln verbunden, in „dieser Welt“ mit Sprache und Denken. Wahrnehmung der anderen Art ist Beziehungsgeschehen und kann nicht gespeichert werden.¹⁰ Es ist absurd, Lösungssätze, Gesten oder Bewegungen aus dem Kontext zu reißen und zu zitieren.

Das Spiel

So, oder so ähnlich wurde mir die folgende Parabel von einem Freund erzählt:

Das Spiel des Lebens

Am Anfang war Licht. Alle Materie ist aus ihm entstanden durch Verdichtung in bestimmten Bereichen. Alle Wesen waren wie Lichtwesen. Sie konnten sich gegenseitig durchdringen. Kontakt und Freiheit waren beide vollkommen.

⁹ Die indische Philosophie verwendet den Begriff Maya für die sich ständig wandelnde Welt der Erscheinungen und Formen. Maya wird in der Kunst als verschleierte Schönheit dargestellt. Der Begriff hat viel Ähnlichkeit mit „dieser Welt“ im Neuen Testament. (vgl. Anm.9)

¹⁰ Ich beziehe mich hier auch auf die Terminologie des Neuen Testaments Die Wirklichkeitskonstruktion „dieser Welt“, „ihr vergängliches Wesen“ wird abgelöst durch die „Freiheit der Kinder Gottes“, so Paulus (Röm.8,21). Die beiden unterschiedlichen Welterzählungen und –wirklichkeiten werden von Paulus als „Gesetz“ und „Evangelium“ apostrophiert, auch wird bei ihm sehr klar, dass der Befreiungsprozess mit einer Erneuerung der Wahrnehmung verbunden ist. Martin macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass es um Transformation und Ebenenwechsel geht: von der Verborgenheit zum Offenbarwerden, vom Tod zum Leben, von Fixierung zu Kreativität, von Ethik zu Ästhetik, von digitaler Vertextung zu analogem Spiel, von logischer Eindeutigkeit zu poetischer Mehrdeutigkeit. Ein Prozess nicht der Abwehr und Verdammung „dieser Welt“, sondern der Verwandlung und Transzendierung, was ja im „Gesetz“ (Hellinger: „Ordnungen“) nicht vorgesehen ist. „Das Gesetz als Gesetz zwingt in die Konsequenz, das Evangelium setzt frei, lässt leben im Bereich der Liebe, die wesensmäßig inkonsequent ist.“ (1995 S.46) Glaube und Unglaube sind nicht gleichwertige Wirklichkeitskonstruktionen, so wenig das Sein und die Negation des Seins, die Unterscheidung, auf der gleichen Ebene stehen. Die Negation setzt das Positive voraus. Das Positive (Buber: Das GUTE) hat ursprünglich keine Unterscheidung in sich, ist „Alles-in-Allem“ (buddhistisch: „Leere“). Die Annahme der Gleichrangigkeit beider ist der grundsätzliche Irrtum des Geistes. (Christlich: Unglaube, buddhistisch: Unwissenheit) und führt zu unauflösbaren Paradoxien und Verwirrungen.

Eines Tages beschlossen Sie ein Spiel zur Erheiterung aller zu beginnen. Sie einigten sich auf folgende Regeln: Jedes Wesen kann jedem anderen Eigenschaften, Fähigkeiten, Verhaltens- oder Erscheinungsweisen, usw. zuschreiben und dieses hat dann die Aufgabe, diese zu spielen.

Z.B. sagte eines zum anderen: „Du spielst eine Frau, die rote Haare hat und Flöte spielen kann.“ „Du spielst einen Löwen und hast scharfe Zähne, eine dichte Mähne und kannst laut brüllen.“ „Du bist ein Mann und fürchtest Dich vor Löwen. Wenn Du einen siehst, läufst Du davon.“

Das Spiel machte Ihnen so viel Spaß, dass sie es immer weiter trieben, und nach einiger Zeit vergaßen sie, dass es nur ein Spiel war. Wenn sich zwei Wesen begegneten und sie sich über ihre Zuschreibungen austauschten, klang das dann so: „Ich bin ein Mann, und kann gut Schiffe bauen und segeln, ich bin mutig und stark.“ „Ich bin sehr klug und weiß vieles über das Meer und die Winde.“ „Ich bin ängstlich, weil ich mich vor Löwen fürchte.“ Darüber vergaßen Sie, ihre Rollen zu wechseln und blieben so, wie es ihnen gesagt worden war.

Die Rollenpakete nannte man bald Identität und gab ihnen zur besseren Identifizierung Namen. Sie waren zwar bald recht schwer, aber dafür verlässlich. Man durfte allerdings nicht mehr damit spielen. Nur im Kopf schaffte man sich ein wenig Erleichterung, indem man die Rollen, die man inzwischen Eigenschaften nannte, in gute und schlechte teilte und sich von den schlechten distanzierte. Aber bald hielt man das auch nicht mehr für ein Spiel und alles war verdorben.

Seit einiger Zeit gibt es nun Leute, die laut sagen: ‚Lasst uns wieder Rollen tauschen. Klammert euch doch nicht an eure guten Rollen, als wären sie ewig, und an die schlechten als wären sie unverzeihlich. Es ist doch nur ein Spiel, was wir selbst uns ausgedacht haben.‘

Und immer mehr begannen wieder, zu spielen wie die Kinder und ihre ursprüngliche Durchsichtigkeit wiederzugewinnen.

Wenn es darum geht, aus Angst geborene Verhaltens- und Erzählschablonen loszulassen und zwanghafte, redundante Muster von Wahrnehmung, Denken, Fühlen und Handeln zu unterbrechen, dann sind Humor, Spiel und Paradoxie die allergeeignetsten Mittel. Sie lockern die neurotische Identifikation mit jenen Anteilen des Selbst, die man für unverzichtbar hält.

„Spiel ist älter als Kultur“; mit diesem Satz beginnt Johan Huizinga sein bahnbrechendes Werk über den „Ursprung der Kultur im Spiel“ (1956 S.9) Und so beschreibt er die Kennzeichen des Spiels (ebd. S.14-20):

- Es ist in sich selbst sinnvoll, d.h. absichtslos.
- Es ist ein vollkommen bewusstes Tun-als-ob.¹¹
- Es braucht einen begrenzten Raum: Den Spielplatz, die Bühne, den Zauberkreis, den heiligen Bezirk.
- Es bindet und löst. Es fesselt. Es bezaubert. Es befreit.
- Es hat ein Element von Spannung und ungewissem Ausgang, Chance und Ziel.
- Es beinhaltet spontanes freies Handeln bei genauester Beachtung von Regeln. Es vereint größten Ernst mit größter Hingabe.

„Die Regeln eines Spiels sind unbedingt bindend und dulden keinen Zweifel.“ „Die Pfeife des Schiedsrichters hebt den Bann auf und setzt die ‚gewöhnliche Welt‘ für einen Augenblick wieder in Gang.“ (ebd. S.18) Solange man spielt, erfährt und würdigt man beide Wirklichkeiten, ohne eine von beiden abzuwerten oder auszuschließen, man kann nicht anders. Wer das Ineinander verschiedener Wirklichkeiten ablehnt, wird auch nicht spielen können, und die Spielelemente in der Aufstellungsarbeit ablehnen. Nur mit Körperlichkeit und Spiel kann man die Dualität der Welt aufheben und gewahren. „Mit dem Spiel aber erkennt man, ob man will oder nicht, den Geist“ (ebd. S.11).

Wir betrachten Identität als ein Konstrukt, ein Spiel des Geistes, und führen Authentizität nicht mehr auf Identität zurück, sondern auf Gegenwärtigkeit. Mit unseren Konstrukten zu spielen, ist ihnen gemäßer als uns von ihnen ängstigen zu lassen und somit ein Akt der Selbstbefreiung. Im Spiel lösen wir Schablonen und

¹¹ Huizinga zitiert in diesem Zusammenhang ein Kind, das Eisenbahn spielt, und zu seinem hinzukommenden Vater sagt: „Vater, du darfst die Lokomotive nicht küssen, sonst denken die Wagen, es wäre nicht echt.“ (S.15)

Fixierungen leichter auf, als wenn wir sie bekämpfen. Wenn wir postulieren, dass die Methode dem Ziel nicht widersprechen darf, so müsste etwas Spielerisches zu jeder Therapie oder Seelsorge gehören, speziell das Rollenspiel in Mythendrama und das Repräsentieren in der Aufstellungsarbeit, in dem man sich seiner sogenannten Identität und gewohnten Rolle einmal ganz entledigen darf und dabei doch in den Dienst eines größeren Ganzen stellt. Hier ereignet sich das selbstverständliche Einssein von Körper und Seele, von Phantasie und Wirklichkeit. (vgl. Brook 1969)

Nach all diesen Überlegungen ist es nicht mehr überraschend, dass es uns in einer fremden Rolle leichter gelingt, authentisch wahrzunehmen und zu handeln, als im Namen der so mühsam aufgebauten und doch so brüchigen Identität, und das nicht obwohl, sondern weil es beiläufig und im Spielen geschieht.¹² Das Ich tritt aus seiner aufgebauchten Getrenntheit zurück in den Zusammenhang: „Heimkehr“!

Spontaneität und Kreativität werden heute vor allem in der Improvisationsarbeit der Theaterpädagogik geübt und entwickelt, die im Wesentlichen mit Iljine, Moreno und Brecht begonnen hat.¹³ „Moreno spricht von Theater des Augenblicks, totalem Theater als Theater der Improvisation, dem therapeutischen Theater“ (Waldegg S.316), wobei es darum geht, „die Wahrheit der Seele durch Handeln zu ergründen“ (Moreno 1959 S.77). Improvisation ist intuitives Handeln, ist Gegenwärtigkeit im Spiel, ist die Entwicklung von „Selbstmächtigkeit“, wie Moreno sagt, in einer vorgegebenen Rolle. Min Tanaka, ein zeitgenössischer Butoh-Tänzer, schreibt dazu: „Ohne Unterlass in seinem Tanz Fragen zu stellen: das nennt man Improvisation.....Es handelt sich um das Denken meines Körpers, um etwas Unverbrauchtes also, das außerhalb meines a priori festgelegten Denkens liegt und dieses Denken zurückdrängt, um unmittelbar in Aktion zu treten.“ Und: „Wenn wir etwas verstehen, was ist dann noch davon übrig?“ (zit. nach Waldegg S190f) Ohne das Zusammenspiel von Form und Freiheit ist jede szenische Arbeit „totes Theater“ (Brook 1969). Erlaubt sich der Spieler aber, gegenwärtig und spontan zu sein, indem er „ganz mit Anwesenheit gefüllt ist“ (Stangier 1997 S.99), so verkörpert und zeigt er in diesem Moment das Verständnis und die Wahrheit des Systems oder des Mythos aus der Perspektive dieser Rolle. Das Ganze kann dabei nicht unverändert bleiben. Er/sie setzt sich aus, geht an Grenzen, erkennt und verwandelt sie und sich.

Wird in der szenischen Arbeit der Improvisation oder „Stegreifqualität“ (ebd. S.73) viel Raum gegeben, so kommen die Unterschiedlichkeiten der „Text“-Interpretationen und seine Konstruktivität in den Blick oder/und die Abhängigkeit des Textverstehens von internalisierten Strukturen und Klischees. Dadurch können diese Klischees dann mit Hilfe von Reflexion und erneuter Improvisation zu symbolkräftigen, szenisch verankerten inneren Ressourcen werden.

Der Zeuge

Zum szenischen Spiel gehören Zuschauer nicht nur im Theater. Sie bilden zusammen mit den Schauspielern und dem Regisseur sozusagen die Metaszene. Auch hier geht es eigentlich um Rollen oder Funktionen, die sich nicht auf bestimmte Personen begrenzen lassen. Die Zuschauer haben ganz klar die Zeugenfunktion inne. Aber auch der Leiter und die Spieler sind sich selbst und gegenseitig Zeugen des Spiels. Die Unterscheidung zwischen Schauspieler und Zeuge, die ich hier verwenden will, stammt aus der

¹² Die narrative Therapie spricht hier von „Fiktion“, (und hat dabei wieder nur Sprachliches im Blick): „Das realistische Sprachspiel erlaubt den Anschluss an den Klienten.....; das fiktive Sprachspiel ist in der Regel das, welches mit Veränderung einhergeht.“ (Grossmann 2000 S.153) Natürlich gehen auch die postmodernen Therapeuten ständig über Sprachspiele (Wunderfrage, zirkuläre Fragen im Möglichkeitsmodus usw.) hinaus, indem sie mit Externalisierungen, Personalisierungen, paradoxen Interventionen, Hausaufgaben unter fiktiven Vorstellungen und ähnlichem arbeiten.

¹³ Als erster hat wohl Vladimir Iljine 1909 in Paris Symbol- und Theaterspiel incl. stellvertretendes Doppeln explizit für didaktische und therapeutische Zwecke eingesetzt. Er sah die Unfähigkeit zu spielen als wesentlichen Faktor für die Entwicklung psychischer Erkrankungen (Petzold 1979). Jakob Levy Moreno kritisierte um 1920 das Fehlen von Spontaneität und Kreativität am Wiener zeitgenössischen Theater und gründete sein Stegreiftheater. Nach seiner Emigration 1925 entwickelte er in Amerika das Psychodrama. Für Moreno, der ja aus einer chassidischen Tradition kam, war das Theater ein Mittel, Gott zu erfahren, dem er Spontaneität und Kreativität als „Grundeigenschaften“ zuschrieb. So nannte er es ein menschliches „Urbedürfnis, sich spielerisch auszudrücken“ (Zit. nach Waldegg 1993 S.70).

Schauspielästhetik Grotowskis. Zeugensein bedeutet für ihn im Unterschied zum bloßen Zuschauersein, den Spielenden wahr- und anzunehmen, den Akt der Hingabe, aber auch das Scheitern, die Schablone und die Grenzen des Spielers. Durch Zeugenschaft entsteht Öffentlichkeit, d. h. Verantwortung und Gewicht. Zeugenschaft ist ein Akt der Bedeutungsgebung.

Im Mythendrama bleibt mindestens der Leiter als Zeuge draußen, meist sind es mehr, z. B. wenn jeweils die Hälfte der Gruppe beim Spiel der anderen zuschaut. Und auch in der Aufstellungsarbeit gibt es sie immer, die Zeugen. In beiden Verfahren fand ihre Bedeutung bisher wenig Beachtung. Dies ändert sich sofort, wenn man sich klar macht, worum es bei beiden geht, nämlich darum, eine neue Geschichte zu erzählen. Die im Mythendrama auf die Bühne gebrachte Handlung und ihre nichtbegriffliche Wahrnehmung ist eine Sache, eine andere ist ihre Konstruktion zu einer Geschichte durch Sprache. In den Erzählungen der Spieler aus der Innenperspektive, der Zeugen aus der Außenperspektive und ihrem zirkulärem Austausch entsteht eine neue Geschichte. Obwohl der Akt der Bedeutungsgebung durch Sprache immer eine Beschränkung des Erlebten ist, scheint er früher oder später notwendig zu sein. In der Aufstellungsarbeit jedenfalls ist der Leiter sehr achtsam, wann und wie er nach einer Aufstellung Sprache zulässt. Der Perspektivenwechsel, um den es da geht, darf nicht zu früh zu einem neuen Fixpunkt zuschnappen. Es ist immer ein Balanceakt, eine Neuschöpfung zur Sprache zu bringen. Und angemessen geht das vielleicht nur in künstlerischer Form, etwa als Gedicht, als Lied oder als Erzählung. Abwertung muss ausgeschlossen sein. Die Spieler dürfen nicht beschämt werden, sie waren ja hingegeben wie Kinder.

In der Aufstellungsarbeit gibt es einen prominenten Zeugen, den Konstrukteur des Problemsystems, Vertreter aller Fixierungen, den Halter der Problemperspektive, den Fragesteller und Vertreter des Ich. Er wird zu seiner eigenen Überraschung und Erleichterung auf die Zeugenbank verbannt. Das ist der erste und vielleicht schon entscheidende Schritt zur Veränderung. Zeugensein heißt dann auch, wahr- und anzunehmen, dass da jemand für mich eintritt, kämpft und leidet, meine Grenzen hat und sie für mich überschreitet. Grotowski nennt das „das Martyrium“ der Schauspieler. „Sie vollziehen, was den Zeugen aus persönlichen Gründen nicht möglich ist.“ (1970 S.205) Dies wahrzunehmen soll dem Betroffenen kein schlechtes Gewissen machen, sondern ihm seine krampfhaftige Wichtigkeit nehmen. Grotowski drückt das so aus: Wir spielen nicht „für“ Zeuginnen, sondern „in der Gegenwart“ von Zeuginnen. (S.244f) Das heißt aber für das szenisch repräsentierende Arbeiten: Es zielt nicht auf Veränderung, es ist Veränderung.

Der Lehrer

Ich spreche hier über eine Funktion, die meist der Mythendrama- oder Aufstellungs-Leiter inne hat. Ich nenne sie mit Grotowski den Lehrer. Der tatsächliche Leiter hat sowohl die Funktion des Zeugen als auch die des Lehrers, ja zu seinem Lehrersein gehört das Zeugesein integrativ dazu. Aber mehrere andere Funktionen kommen noch hinzu, z.B. begleiten, schützen, konfrontieren, wahrnehmen und leer sein.

Der Lehrer übernimmt die Aufgabe, den Rollenspieler beim Spielen schützen, wie Eltern ihre Kinder, indem er den Spielcharakter offen hält. Wenn er z. B. bei einer Aufstellung oder nach einer Bühnenarbeit sagt, „das hat in erster Linie mit dem gespielten System oder Text und nichts mit dir zu tun,“ und in seinem Verhalten davon auch ausgeht, dann schützt er den Repräsentanten manchmal auch vor sich selbst. Grotowski spricht vom Lehrer als dem „sicheren Partner“ des Schauspielers (1970 S.275), ein verlässliches, intimes Gegenüber im Akt des Sich der Wahrheit Stellens. Der Lehrling auf der Bühne, so Grotowski, „ringt nach Verständnis, danach, das Unbekannte auf das Bekannte zurückzuführen, das Tun zu vermeiden. Allein schon dadurch, dass er verstehen will, leistet er Widerstand.“ (zit. nach Friedrich S.258) In der Phase der (sprachlichen) Bedeutungsgebung wird der Lehrer Abwertungen und fixierende Begriffsbildungen (Diagnosen) unterbinden aber auch darauf aufmerksam machen, wenn beschönigt und Wahrgenommenes unterdrückt wird.

Der Lehrer hält also nicht nur den sicheren Kontakt, er ist auch der unbestechliche Herausforderer. Er muss, wenn es notwendig ist, konfrontieren, unterbrechen, fordern und darf in diesen Situationen nicht erklären und nicht vormachen. „Er sagt: `Tu es!`“ (ebd.) Er hat eine einzige Aufgabe und die unerbittlich: Gegenwärtigkeit zu fordern, d. h. Gewährsein und Handeln, und Ausweichen in Schablonen zu verhindern. Lehrersein heißt,

unbestechlich wahrnehmen und absichtslos handeln. Das Wahrnehmen und Aufzeigen der Wirklichkeit eines Systems ist ihm wichtiger als das Finden einer Lösung.

Die Bühne

Die Wirkkraft, die ich Bühne nenne und hier nur andeute, grenzt räumlich die Spieler von den Zuschauern und zeitlich die Spielzeit von der übrigen Zeit ab. Das Stehen der Stellvertreter und das Sitzen der Zuschauer sowie die Rituale der Rollenübernahme und des Entrollens gehören zur Bühnenfunktion. Und warum ergibt sich die klare Ausrichtung, die eine Bühne im Gegensatz zur Arena hat, meist erst im Lösungsbild?

Der Text

Es geht bei jeder Therapie, bei jeder seelischen Entwicklung, um das gemeinsame Umerzählen und Neukonstruieren der persönlichen Geschichte, wie die narrative Theorie sagt (vgl. Grossmann 2000). Dabei hat der Therapeut mehr die Rolle des Zeugen als die des Konstrukteurs. Auch dem Mythendrama liegt ein alter Text zugrunde, der zu einer lebensspendenden Quelle erneuert werden kann, wenn man sich ihm leibhaftig stellt. Der alte Text darf, ja muss vielleicht dabei zerstört, dekonstruiert werden, jedenfalls der in unseren Köpfen fixierte. Das ist bei den kollektiven Texten nicht anders als bei den persönlichen. Aber es erweist sich immer wieder, dass sich das Alte wandelt, wenn man sich wahrnehmend und handelnd hineinstellt, ob es nun meine Geschichte, einen mythischen Text oder mein Ursprungssystem ist.

In einem konstruktivistisch-systemischen Verständnis bearbeiten wir in der Aufstellungsarbeit leiderzeugende Selbst- und Welterzählungen, deren Aporie und Lösungsbedürftigkeit durch Verkörperung deutlich wird. Inszenierungsarbeit ist also eine Methode der Textinterpretation, eine eigenständige Weise, einer Erzählung neu zu begegnen und ein System, das sich aus dieser Erzählung definiert, neu zu verstehen. Die Erneuerungskraft dieser Arbeit steht und fällt allerdings mit einer alternativen Epistemologie, die ein leibliches Verstehen ohne Subjekt-Objekt-Spaltung akzeptiert. Aufstellungsarbeit und Mythendrama sind Arten des Erkennens und Verstehens, die die „Objekte“ des Verstehens nicht als äußere, dinghafte annehmen, welche dann durch den Akt des Erkennens in irgendeiner Weise im inneren des Kopfes analog oder digital repräsentiert werden, sondern eine Art des Verstehens, in der das zu Verstehende in Form von Gewahrsein und Handeln (s.o.) re-präsentiert wird, wie es von Glasersfeld im Anschluss an Kant und Piaget mit seinem „radikalen Konstruktivismus“ ausgeführt hat (1995, vgl. auch Varela 1991). Auf den Bindestrich kommt es an: Er bezeichnet Erkennen als zirkuläre Handlung an Stelle einer linearen Abbildung. (ebd. S.108)

Noch ein paar Worte zur Zirkularität und Zusammengehörigkeit von Text und Spiel, von Spontaneität und Rollenvorgabe, von Ordnung und Intuition („Gesetz und Evangelium“): Friedrich schreibt über Grotowski: „Die SchauspielerIn unterwirft weder den Text,... noch der Text die SchauspielerIn, ...sondern beide treten in Auseinandersetzung“ (S.239) In der Aufstellungsarbeit gibt die LeiterIn oft einen zusätzlichen Text ein, z.B. einen Lösungssatz, und es scheint als ob sie Unterwerfung verlange. Sie verlangt zwar das Aussprechen des Satzes, aber darin verlangt sie Authentizität statt Unterwerfung. Und beides unterscheidet sie (wie jede MythendramaleiterIn auch) an den Körperreaktionen mittels ihres eigenen Gewahrseins oder das des RollenspielerIn („Stimmt das?“). Will etwa bei einem Satz die authentische Geste oder Bewegung dazu nicht gelingen, so kann es sein, dass der Text nicht vollständig oder nicht richtig ist und erst eine Textkorrektur eine authentische Verkörperung zulässt. (Natürlich gilt das auch umgekehrt.) Ich kann mir vorstellen, dass auch im Mythendrama die Verkörperung eines Textes Rückschlüsse auf die Stimmigkeit oder eventuelle Unstimmigkeiten am Text zulässt. Es wäre schade, wenn diese Chance einer Korrektur der Text-Wahrnehmung, denn um eine solche handelt es sich immer, wenn wir „Text“ sagen, nicht genutzt würde. Textkritik, wie sie in der historisch-kritischen Exegese möglich wurde, könnte mit anderen Gründen auch Ergebnis inszenierender und verkörpernder Methoden sein, wenn man sie als hermeneutische Methode ernst nimmt. Inszenierung und Text können sich gegenseitig autorisieren.

Im japanischen Noh-Theater, bei Grotowski und auch in der Aufstellungsarbeit ist oft zu beobachten, wie jede gelungene Geste, jede kleinste Neigung des Kopfes vollkommen kontrolliert und doch auch vollkommen spontan ist. Die Spontaneität der Darsteller wird zur notwendigen Ergänzung von Bewegungsvorschrift, Rolle, Text und systemischer Ordnung. Der Darsteller merkt und der Zeuge erkennt, wenn Spontaneität und Freiheit fehlen. Die Bewegungen der Seele und die eines heiligen Textes sind dem Spieler etwas Äußeres, Größeres, und es bedarf höchster Achtsamkeit und höchster Freiheit, ihnen zu folgen. Einklang entsteht durch Hingabe und Spontaneität.

Schlussbemerkung

Mythendramatisches Spiel und die Aufstellung von Systemen sind szenisches Spiel, insofern sie erstens durch Verkörperung sprachlich oder gedanklich Gegebenes für alle Sinne erfahrbar machen und zweitens mit Stellvertretern arbeiten, die die betreffenden Referenzpersonen oder -instanzen nicht sind, sondern im als-ob-Modus spielen.

Im Körper ereignen sich alle seelischen Bewegungen: Verstrickungen und Lösungen. Der Körper ist der Aufführungsort der Seele. In der Verkörperung spielt sie ihr himmlisch-irdisches Spiel. Deshalb ist alle szenische Arbeit, ob im Theater oder in der Therapie, Ritual: Nachvollzug von Inkarnation. Die Aufhebung der Dualität von Geist und Materie, die es nie gegeben hat: Spiel.

Literatur

- Adler, Alfred (1931) *What Life Should Mean to You*. (Boston)
- Boal, Augusto (1979) *Theater der Unterdrückten*. Frankfurt (Suhrkamp)
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre*. Frankfurt (Suhrkamp)
- Brook, Peter (1969) *Der leere Raum*. Hamburg
- Buber, Martin (1984): *Das Dialogische Prinzip*. Heidelberg (L. Schneider)
- Essen, Siegfried (1981) *Körpererleben und religiöse Erfahrung*, in: *Wege zum Menschen*, 33/1/1981 S 18 - 32
- Ders. (1997) *Lehren des Nicht-Lehrbaren. Zur Qualität der systemischen Psychotherapieausbildung*. *Systema* 11(2) S.111-124
- Ders. (2001) *Die Ordnungen und die Intuition: Konstruktivismus und Phänomenologie im Einklang?* in: G. Weber (Hg.): *Derselbe Wind lässt viele Drachen steigen*. Heidelberg (Carl-Auer-Systeme) S.95-108
- Friedrich, Marcus Ansgar (2000) *Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -Techniken für die Pastoralästhetik*. Stuttgart (Kohlhammer)
- Glaserfeld, Ernst von (1995) *Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning*. London. Deutsch: *Radikaler Konstruktivismus*. Frankfurt (Suhrkamp) 1997
- Grossmann, Konrad P.(2000) *Der Fluss des Erzählens. Narrative Formen der Therapie*. Heidelberg (Carl-Auer-Systeme)
- Grotowski, Jerzy (1970) *Für ein armes Theater*, Velber
- Hellinger, Bert (1999) *Anerkennen, was ist*. München (Kösel)
- Huizinga, Johan (1956) *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek (Rowohlt)
- Lao tse (1972) *Tao Te King* (übersetzt von S. Luetjohann) München (Hugendubel)
- Martin, Gerhard Marcel (1990) *Ausverkauf oder Armes Theater. Unser Kultus im Kontext gegenwärtiger Kultur*, in: *Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt* 8 (6) 31-35
- Ders. (1994) *Liturgie und Leben. Herausforderungen heute an den Gottesdienst*, in *Pastoraltheologie* 83 S.498-508
- Ders. (1995) *Sachbuch Bibliodrama: Praxis und Theorie*. Stuttgart-Berlin-Köln (Kohlhammer)
- Moreno, Jakob Levy (1959) *Gruppenpsychotherapie und Theater*. Stuttgart (Thieme)
- Rosenbaum, R. & Dyckman, J. (1996) *Die Integration von Selbst und System: Eine leere Schnittstelle?* *Familiendynamik* 21(4) S.346-382
- Simon, Fritz B. (1990). *Meine Psychose, mein Fahrrad und ich*. Heidelberg (Carl-Auer-Systeme)
- Stangier, Klaus-Werner (1997) *Jetzt*. Köln (inScenario Verlag)
- Varela, Francisco J. & Thompson, Evan (1991) *The embodied mind*. Cambridge. Deutsch: (1992) *Der mittlere Weg der Erkenntnis*, Bern München Wien (Scherz)
- Varga von Kibéd, Matthias (1998²) *Bemerkungen über philosophische Grundlagen und methodische Voraussetzungen der systemischen Aufstellungsarbeit*. In Weber (Hg.) *Praxis des Familienstellens*. Heidelberg (Carl-Auer-Systeme)
- Waldegg, Angela (1993) *Handeln ergründet Seele. Psychodramatische Elemente im Theater*, Diss. Universität Wien
- Weintz, Jürgen (1998) *Theaterpädagogik und Schauspielkunst: ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*. Butzbach (AFRA)
- Welsch, Wolfgang (1990) *Ästhetisches Denken*. Stuttgart