

POLYLOGE

Materialien aus der Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit

Eine Internetzeitschrift für „Integrative Therapie“

(peer reviewed)

2001 gegründet und herausgegeben von:

Univ.-Prof. Dr. mult. **Hilarion G. Petzold**, Europäische Akademie für psychosoziale Gesundheit,
Düsseldorf/Hückeswagen, Donau-Universität Krems, Institut St. Denis, Paris, emer. Freie Universität
Amsterdam

In Verbindung mit:

Dr. med. **Dietrich Eck**, Dipl. Psych., Hamburg, Europäische Akademie für psychosoziale Gesundheit,
Düsseldorf/Hückeswagen

Univ.-Prof. Dr. phil. **Liliana Igrić**, Universität Zagreb

Univ.-Prof. Dr. phil. **Nitza Katz-Bernstein**, Universität Dortmund

Prof. Dr. med. **Anton Leitner**, Department für Psychosoziale Medizin und Psychotherapie, Donau-Universität Krems

Dipl.-Päd. **Bruno Metzmacher**, Europäische Akademie für psychosoziale Gesundheit, Düsseldorf/Hückeswagen

Lic. phil. **Lotti Müller**, MSc., Psychiatrische Universitätsklinik Zürich, Stiftung Europäische Akademie für psychosoziale
Gesundheit, Rorschach

Dipl.-Sup. **Ilse Orth**, MSc., Europäische Akademie für psychosoziale Gesundheit, Düsseldorf/Hückeswagen

Dr. phil. **Sylvie Petitjean**, Universitäre Psychiatrische Kliniken Basel, Stiftung Europäische Akademie für psychosoziale
Gesundheit, Rorschach

Prof. Dr. päd. **Waldemar Schuch**, M.A., Department für Psychosoziale Medizin, Donau-Universität Krems, Europäische
Akademie für psychosoziale Gesundheit, Düsseldorf/Hückeswagen

Prof. Dr. phil. **Johanna Sieper**, Institut St. Denis, Paris, Europäische Akademie für psychosoziale Gesundheit,
Düsseldorf/Hückeswagen

© *FPI-Publikationen, Verlag Petzold + Sieper Düsseldorf/Hückeswagen.*

Ausgabe 07/2008

Integrative Dramatherapie in einem Projekt kritischer Kulturarbeit

*Dieter Kraft, Berlin**

* Aus der „Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit“, staatlich anerkannte Einrichtung der beruflichen Weiterbildung (Leitung: Univ.-Prof. Dr. mult. Hilarion G. Petzold, Prof. Dr. phil. Johanna Sieper, Düsseldorf, Hückeswagen <mailto:forschung.eag@t-online.de>, oder: EAG.FPI@t-online.de, Information: <http://www.Integrative-Therapie.de>) Quelle: POLYLOGE: Materialien aus der Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit bei: www.fpi-publikationen.de/polyloge **Graduierungsarbeit aus dem Jahre 2006**

Inhalt

INHALT	2
1. VORWORT	3
2. DAS PROJEKT	5
2.1. AUSGANGSPUNKT	5
2.2. DER RAHMEN	5
2.3. DIE GRUPPE.....	5
2.4. BESONDERHEIT	5
3. KONTEXT/KONTINUUM	6
3.1. DIE BÜHNE.....	6
3.2. VERLAUFSSTRUKTUR EINES ABENDS	8
3.3. EIN BEISPIEL	9
4. DAS THEATER „ASYL“	10
4.1. DIE VORBEREITUNGSPHASE	10
4.1.1. <i>Ein gemeinsames Thema finden</i>	10
4.1.2. <i>Die vier Anwendungsweisen des tetradischen Psychodramas</i>	12
4.2. DIE AKTIONSPHASE.....	19
4.2.1. <i>Konzepte der Gruppe und des Lebenslaufs</i>	20
4.2.2. <i>Lebenspanorama - Erzählstock</i>	23
4.2.3. <i>Buchtext – Rollensprache</i>	27
4.2.4. <i>Die psychagogische Kraft inszenierter Improvisation</i>	30
4.3. DIE INTEGRATIONSPHASE.....	33
4.3.1. <i>Zum Begriff Integration</i>	33
4.3.2. <i>Das katastrophische Moment im dramatischen Spiel</i>	34
4.3.3. <i>Die Krise der Gruppe</i>	38
4.4. NEUORIENTIERUNGSPHASE	42
4.4.1. <i>Allgemeines/ein Beispiel</i>	42
4.4.2. <i>Varianten der Maskenarbeit im inszenatorischen Prozeß</i>	44
4.4.3. <i>Arbeit mit intermediären Texten</i>	47
4.4.4. <i>Das Szenarium zu „SICH ERZÄHLEN BIS NEUN“</i>	51
4.4.5. <i>Typische Resonanzen des Publikums:</i>	53
5. DAS STÜCK	54
6. SCHLUßBEMERKUNG	69
7. ZUSAMMENFASSUNG	69
8. LITERATUR	70

Wir sind überzeugt, dass ein personaler Prozess, der sich nicht auf eine formale Artikulation und eine disziplinierte Strukturierung der Rolle stützt und darin ausdrückt, keine Befreiung ist und an seiner Formlosigkeit scheitern muss.

Jerzy Grotowskz (Für ein armes Theater, 1965)

Wir sind in einem solchen Maß von hochrangigen Konserven einer Kultur gefangen, dass wir ihre Ursprünge in geringfügig strukturierten, aber spontan-kreativen Matrizen vergessen. Es geht uns um diesen spontan-kreativen Zustand, den wir untersuchen wollen...

Jakob L. Moreno (Soziometry 4, 1955)

1. Vorwort

Die Hand mit dem Stift wirft Schatten auf mein leeres Blatt. Wenn sie jetzt anrückt, deren Konturen nachzuziehen, gelingt ihr das so nicht. Ich muss die Schattengestalt erst gesehen, dann wieder ausgeblendet haben, um sie aus dem Gedächtnis mit wenigen Linien skizzieren zu können. Wenn ich mir in diesem Text vorgenommen habe, einen kreativen Gruppenprozess von mehr als drei Jahren nachzuzeichnen, soll das im Bewusstsein dessen geschehen, dass nicht nur der Prozess kaum mehr als ein Schatten war, wie zufällig hineingesetzt in Gegenwart, auch seine Umrisse sind nur aus Erinnerungen nachzuziehen, als aus exzentrischer Sicht ihn vergegenwärtigendes *Wahrnehmen*, erneutes *Erfassen*, um ihn schließlich erweitert *verstehen* und für andere hinreichend *erklären* zu können.

Integrative Dramatherapie (IDT) ist eine erlebnisaktivierende Methode der Psychotherapie im Rahmen der Integrativen Therapie, die darauf gerichtet ist, den Menschen in seinen Rollenverkörperungen, -aktionen und Rolleninteraktionen zu verstehen und zu behandeln. Fixierende Skripts, blockierte Spontaneität und Kreativität, dysfunktionale Verkörperungen, unbewusste Rollen und Interaktionsmuster werden „im Spiel“ bewusst gemacht, gestaltet und veränderbar. Dabei können die Mittel des Theaters und Bühnenarbeit - Kostüme, Masken, Puppen, Rahmenstücke, Stegreifspiel, Mime und Pantomime zum Tragen kommen und Methoden, die Stanislawski, Grotowski, Boal u.a. in der Theaterarbeit und Moreno, Iljine, Perls u.a. im therapeutischen Kontext entwickelt haben. Tiefenpsychologische Fundierung und interaktionale Hermeneutik sind die Grundpfeiler dieses Ansatzes.

(Petzold, Wening: 1993b, 575)

Integrative Dramatherapie, weil sie sich dem gesamt der Möglichkeiten des Theaters öffnet, ist gekennzeichnet durch eine Vielfalt von in Anwendungen zu bringenden medien (Rollenspiel, Masken, Puppen usw., aber auch Licht, Bewegung, Raum oder Bilder, Texte, Musik usw.), welche sich, wenn sie im kreativen Spiel zusammen eingesetzt werden, zu hoher Komplexität verschränken. Das macht ihre dynamische Kraft aus, aber auch gefahren für die therapeutische Arbeit deutlich. Eine bewusste Ausrichtung auf therapeutische Ziele in therapeutischen Kontexten lassen sie handhabbar werden, jedoch werden sie wieder aufscheinen in weitergefasster Praxis als *Humantherapie* und *Kulturarbeit*, dem selber wirkmächtigen Feld engagierter und kritischer Mutmenschlichkeit.

Es gehört zum Wesen des Theaters, daß es sich versuchen von „außen“ an es herangetragenem Gesetzmäßigkeiten entzieht.¹ Die Dynamik dessen, was wir in dramatherapeutischer Arbeit als „Medium Theater“ nutzen, und es ist tatsächlich Medium², wenn auch ein lebendiges, wird angetrieben und erhalten durch ein Paradox: alles was ist, ist es auch nicht. So ist Theater Spontanität, aber diese Spontanität wird bewußt geformt. Theater ist Maschine, aber diese Maschine wirkt natürlich. Theater ist medial vermittelte Kommunikation, aber die Mittel wollen unmittelbar sprechen.³ Theater, hat Peter Brokk im Blick auf das von ihm so genannte „tödliche Theater“ gesagt, sei eine sich selbst zerstörende Kunst und immer in den Wind geschrieben. Im Theater sei jede Form, einmal geboren, sterblich. Jede Form aber müsse in diesem Bewusstsein konzipiert werden. Und jede neue Konzeption werde die Zeichen aller Einflüsse tragen, die sie umgeben haben. (Brook; 1977, 37).

Der Einsatz theatraler Elemente in der *Integrativen Dramatherapie* ist also eines, etwas anderes, dramatherapeutische Methoden und Verfahren der Integrativen Therapie in künstlerischen Prozessen anzuwenden. Welche der Perspektiven aber bestimmt dann in ihnen das Handeln, die kunsttherapeutische oder die theaterkünstlerische? Lassen sich beide Ziele miteinander verbinden? Gibt es Resonanz zwischen den unterschiedlichen Vorgehensweisen? Was geschieht eigentlich in solch unscharfen Projekten integrativer Kulturarbeit, die sich unter beide Perspektiven stellen? In professioneller Theaterarbeit, gerade auch in der Aus- und Weiterbildung von darstellenden Künstlern wird jenes Talent, Zugang zu Kreativität und Spontanität zu haben, vorausgesetzt. Ziel ist dort nicht, dieses innere Feuer zu entzünden, sondern mit dessen Hitze ein lebendiges Instrument zu schmieden, aus einem vielleicht noch rohen Licht soll einst ein gebündelt klares werden. Es gehört zum Handwerk eines darstellenden Künstlers, Spontanität *w i l l e n t l i c h* einzusetzen, *b e w u s s t* aus den *Archiven des Leibes* (Petzold; 1996a) zu schöpfen. Seine Vision kann sogar sein, sich selbst, das Ich, zu hintersteigen, um in einer künstlerischen Gestalt die eigene Identität zum Erlöschen zu bringen, sie gleichsam auf dem „Altar der Kunst“ zu opfern. (Grotowski; 1965).

Und in der Arbeit mit Laiendarstellern, was meint, mit nicht handwerklich ausgebildeten Spielern, wie ist es da? Hier fehlt das darstellende Handwerk, und der Zugang zur eigenen Kreativität ist oft versperrt. Sind die von Stanislawski, Grotowski, Boal für das Theater entwickelten Techniken des Schauspieltrainings mit Integrativer Dramatherapie wirklich methodenkonform? Macht es andererseits Sinn, Gestaltarbeit z.B., oder das tetradische Psychodrama für die Erarbeitung einer künstlerischen Form zu verwenden? Bei dem hier vorzustellenden Theaterprojekt haben sich mir einige dieser Fragen gestellt, und ich möchte nun versuchen, nicht Antworten, aber Gedanken

1 Das ästhetische Prinzip allen Theaters ist, dass eine die Wirklichkeit und ihre Prozesse zwar abbildende, sich in Widersprüchen und Drehpunkten vollziehende, auf Situationen beruhende, dabei fiktive Handlung beliebiger Herkunft (Mythos, Historie, Alltag oder Phantasie) in einem vorgestellten Raum in wahrscheinlicher Zeit nach bestimmten Gesetzen einem Publikum vorgeführt d.h. vorgespielt wird; die Gesetze ... sind weniger wirklicher (physikalisch-gesellschaftlicher), mehr spezifisch künstlerisch-ästhetischer Natur, ohne den erstgenannten total entgegengesetzt sein zu können. (Trilse u.a.: Theaterlexikon 1977, 542)

2 Medien sind in der Integrativen Therapie Träger von Informationen und Gegenstand der Aktion. Sie können gezielt als Intermediär- und Übergangsobjekte eingesetzt werden. Es sind also materialisierte Kommunikationen. Insofern sich Theaterspiel materialisieren lässt (Regeln, Skripts, Rollen usw.) ist es Medium, seine Reproduzierbarkeit macht es dazu. Der Begriff des Narrativs ist nicht nur negativ konnotiert. Im Theaterspiel ist er die Grundlage eines gestalteten Vorgangs. Ohne die Fixierung von Mitteilungen ist künstlerische Theaterarbeit kaum möglich.

3 Dieter Kraft; Theater als Modell sozialer Kommunikation, 1979 (Diplomarbeit, HU Berlin). Aus kommunikationstheoretischer Sicht wird hier Theater formuliert als Dialektik von mittelbarer und unmittelbarer Kommunikation, wobei der Begriff des Unmittelbaren den spontanen Aspekt der Kommunikation bezeichnet und der Begriff des Mittelbaren jene in bewusst gestaltete Routinen und Konserven eingegangene.

dazu weiterzugeben, mit nachzeichnenden Linien über einem nur noch zu erinnernden Schattenriss.

2. Das Projekt

2.1. Ausgangspunkt

Nach einem 2001 beiläufig zustande gekommenen Treffen einiger Ost- und Westberliner entstand die Idee, durch Theaterspiel sich besser kennen zu lernen. Eine gewisse Gemeinsamkeit bestand in dem Wunsch, neben dieser durch die Thematik des Wohnorts nahegelegten „Grenz-Überschreitung“, sich neuen Sinnbezügen zu öffnen, Fragen nach möglicher Transzendenz im eigenen Leben zu stellen, sich dem aus gegensätzlich politischen Systemen kommenden Anderen aufrichtig auszusetzen und, natürlich, in der Neugier auf Kreativität und Spontaneität miteinander. Zur Theatergruppe formierte sie sich nach einem sommerlichen Spielwochenende, wo es thematisch um das Finden einer Gestalt der „Inneren Sehnsucht“ gegangen war, um das Entwickeln einer Rolle, mit der sich ein persönliches Ideal, die Kraft zentrierender Wünsche ausdrücken könnte. Obwohl nicht Initiator, wurde nach diesem Wochenende dann einem (dem Autor) die Leitung der Gruppe übertragen.

2.2. Der Rahmen

Spiel-, später auch Aufführungsort wurden die Aufenthaltsräume einer ambulanten sozialpsychiatrischen Einrichtung, welche die Gruppe stundenweise gemietet hatte. Zusammenkünfte fanden im wöchentlichen Turnus statt, mit jeweils drei Stunden pro Abend. Insgesamt waren es ca. 150 Arbeitstreffen. Die Vorbereitungen für die beiden öffentlichen Aufführungen wurden an den ihnen je vorausgehenden Wochenenden getroffen. Anfangs war die Teilnahme kostenlos, später nur für die arbeitslosen (Ost-)Mitglieder, schließlich zahlten alle einen gewissen Betrag.

2.3. Die Gruppe

Die Zusammensetzung der Gruppe war von anfang an inhomogen (Alter, Geschlecht, sozialer Status, Interessen). Ihre Größe variierte über die ganze Zeitspanne hinweg zwischen 9 und 15 Teilnehmern, blieb aber innerhalb gewisser Arbeitsphasen konstant.

2.4. Besonderheit

Die aus dem Ostteil der Stadt kommenden Teilnehmer waren mehrheitlich arbeitslos (einschließlich ihres Leiters), die aus dem Westteil kommenden mehrheitlich nicht⁴

4 Zu den Besonderheiten zählt auch die Situation des Leiters. Man könnte seine Tätigkeit ehrenamtlich nennen, aber das trifft nicht. Es war der Versuch, sich ein Tätigkeitsfeld zu eröffnen, eine Plattform außerhalb professionellen bzw. avantgardistischen Theaters, wie jenseits klinisch therapeutischer oder beratender Tätigkeit. Beides schien in dieser Zeit nicht möglich. Dieser Aspekt ist insofern bedeutsam, als er „mitgespielt“ hat. Er verweist auf jenes „Kein Ort. Nirgends“ (Christa Wolf), worin dieses Theaterprojekt gegründet war.

3. Kontext/Kontinuum

3.1. Die Bühne

Der als Bühne ausgezeichnete Raum befand sich in einer langgestreckten Fabriketage. Der eigentliche Spielort, seitlich angrenzend an ein Büro, war vom durch eine Schiebewand ungefähr in der Achse der ehemaligen Halle abgrenzbar von einer dahinter, die ganze Länge der Etage einnehmenden Fläche. Entlang der breiten Fensterfront im Rücken bezeichnete eine Reihe Stühle den Zuschauerraum (*Teatron*). Davor lag die nicht sehr tiefe, dafür frontbreite Spielfläche (*Proszenium*). Sie wurde von den Rolltüren einer Trennwand abgeschlossen (*beweglicher Prospekt*), oder geöffnet vor der Tiefe des Hallentrakts (*Szene, Hauptbühne*). Vor der rückwärtigen Wand der Fabriketage befand sich eine Einbauküche (*Prospekt, oder Hinterbühne*). Links wurde dieser Teil begrenzt von einem zur Decke reichenden Regal (*linke Seitenbühne*). Rechts blieb er offen für eine Sitzgarnitur (*rechte Seitenbühne*). Von den Zuschauern aus in der Mitte dieses wohnlich eingerichteten Theaters stand ein langer Tisch mit Stühlen. Sowohl vorderer wie hinterer Teil der Etage konnte Bühne sein. An einem Stahlträger quer zur stuhlnahen Spielfläche waren zwei Scheinwerfer geheftet. An einem Stück Mauer zwischen den rückwärtigen Fenstern stand eine transportable Musikanlage. Die gesamte Bühne war jahreszeitlich durch die vorhanglosen Fenster oder durch unterschiedliches Deckenlicht beleuchtet. Das Anknipsen der beiden Scheinwerfer signalisierte, daß das jeweilige Geschehen „auf der Bühne“ stattfand. Blieben die Scheinwerfer aus, hieß das, alles was geschieht, geschieht ohne den „doppelten Boden“ des Theaters.

Warum diese Vor- und Hinterbühne, diesen (abgrenzbar kleinen) Raum im (geöffnet) großen? Der zu verschließende kleinere Raum war strukturiert wie im *tetradischen Psychodrama* üblich (*Petzold; 1993/4*). In diesem Raum war die Gruppe unter sich und ihr Prozess relativ ungestört von äußeren Einflüssen. Das sich Öffnen dieses Raums dann in einen ihn übergreifenden machte sofort das Besondere jeder therapeutischen Situation deutlich, ihre Geschütztheit und intersubjektive Intimität. Wenn man also die Trennwand zurückschob und den Blick freigab auf die umfassendere räumliche Situation (in der von der Gruppe zuweilen Unabhängiges stattfand) geschah etwas Sonderbares, für das im klassischen Theater u.a. die Rampe steht: die Handlung wurde öffentlich. Das hieß für diese Arbeit, sie fand nicht mehr nur auf dem Boden eines gemeinsam erarbeiteten Vertrauens statt, sie wurde zugleich der Möglichkeit fremder, anderer Blicke ausgesetzt, einem potentiellen unbekanntem Publikum. Die Gruppe in diese Situation zu stellen hieß, mit ihr nicht unter dramatherapeutischer Perspektive zu arbeiten, sondern sie ganz der Dynamik des Theaters anzuvertrauen. Wenn hier die Unterschiede zwischen Psychodrama und Theater betont werden, dann im Sinne *Petzolds*, wo er ihr schöpferisches Spannungsverhältnis herausstreicht:

Das Verhältnis von Psychodrama und Theater stellt sich als ein Beziehungsgefüge theatralischer Elemente dar, die sich in keiner Weise gegenseitig ausschließen, sondern die in mehr oder weniger ausgeprägter Form aufeinander eingewirkt haben. Idealerweise können sie in einem schöpferischen Spannungsverhältnis zueinander stehen. Aus dieser Sicht möchten wir wagen, trotz des in der historischen Überschau zutage getretenen Dilemmas zwischen literarischem und Stegreif-Theater ein Konzept für ein „totales Theater“ zu formulieren:

*Totales Theater⁵, das ist das schöpferische Handeln jedes Teilnehmers als Autor, Schauspieler und Kritiker, das ist das Spiel „aller mit allen“, das ist gemeinsames Ringen um gestaltete Form und ständige Veränderung im Spiel und in der Gesellschaft. Totales Theater ist das Schaffen im Spannungsfeld zwischen Statik und Dynamik.
(Petzold; 1993:14,38)*

Eine andere Möglichkeit bot diese komplexere Raumstruktur, wenn man sie als Vor- und Hauptbühne auffasste. War die Gruppe mit sich allein im ganzen Areal, entfalteten sich z.B. Improvisationen in der Nahdistanz vor den Stühlen anders, als hinter dem „Bühnenrahmen“ in der Tiefe des Zimmers. Die Spieler mussten prägnanter, darstellender spielen vor dem entfernteren Hintergrund, während sie vom direkt, unmittelbar auch mit den Zuschauern kommunizieren konnten (z.B. als komische Figur). Diese Komplexität der Raumstruktur war jedoch nicht von anfang an bewusst gewesen, und nicht vom Spielleiter vorgegeben. Das Bewusstsein davon und den Chancen, die sich aus dieser mehrperspektivischen Auffassung des Raums ergaben, entstand erst im Prozess, ja bildete ihn zugleich ab. Hatte Die Gruppe mit einem Stuhlkreis begonnen, wurden die Rolltüren erst bei den Vorbereitungen für die erste Aufführung prägnant, hatte sie die zweite Hälfte des Gruppenprozesses bewusst auf der „Hauptbühne“ begonnen, entstanden in der 2. Aufführung gerade aus dieser Tiefe heraus ernsthafte Störungen für des geprobte Improvisationsspiel.

Das fast nur „theoretische“ Bühnenlicht war anfangs einem Mangel geschuldet, erwies sich dann jedoch als sehr hilfreich. Es war deutlich und einfach genug, um rasch zwischen dem „einfachen“ und „doppelten“ Boden, zwischen gruppentherapeutischer Ebene und Theaterebene wechseln zu können und entfaltete keine eigene „magische“ Macht. Es blieb Arbeitslicht, wenn auch ein die Theaterbühne heraushebendes. Das setzte der Verführung zum Effekt Grenzen und schränkte alles Phantastische ein. Zugleich blieben die Wirkungen szenenbildnerischer Aspekte gebremst, was jedoch die Aufmerksamkeit auf das Spielen selber lenkte. Die sich entwickelnden Improvisationen und Szenen wirkten dadurch meist nüchtern, ja arm, evozierten aber infolge die Phantasie nicht so tief und rasch, wie es unter intensiverem Licht leichter passieren kann, was bei fortwährendem Experimentieren in einem *theatre permanent* durchaus von Vorteil sein kann. Das Spiel ging meist mühelos auf die zweite und/oder dritte *Tiefungsebene*⁶, und blieb dort stabil, ohne in die Ebene autonomer Körpersensationen zu gleiten. „Magische“ Augenblicke entstanden so eher aus natürlichen Lichtwechseln des Sonnenlichts. Auch der sparsame Gebrauch des warmen Lichts einer oder mehrerer Kerzenflammen vermochte einen bestimmten Moment hervorzuheben und thematische Akzente zu setzen.

5 Der Begriff des „totalen Theaters“ ist nicht glücklich gewählt. Vor dem Hintergrund neuerer Publikationen zu Ideologien und Machtstrukturen auch in therapeutischer Praxis (*Petzold/Orth; 1999*) macht er wenig Sinn. Ich möchte ihn hier so verstehen, daß es um eine Theaterpraxis geht, in der ein permanentes Spiel zwischen Morphe

und Metamorphose zu schöpferischem Austausch der daran Beteiligten führt anstatt antagonistischem. Diesem Ziel fühle auch ich mich in meiner Praxis verbunden.

6 Die vier Ebenen der therapeutischen Tiefung sind Bestandteil der konfliktzentriert-aufdeckenden Modalität der Integrativen Therapie wie sie in der Initialphase des Tetradschen Systems beginnt und in der Aktionsphase ihren Höhepunkt erfährt. 1. Ebene der Reflexion, 2. Ebene des Bildererlebens und der Affekte, 3. Ebene der Involvierung, 4. Ebene der autonomen Körperreaktionen (*Petzold; 1988% 105*). Improvisiertes Spiel initiiert gleichsam automatisch die 2. Tiefungsebene und geht meist problemlos in die 3. Ebene über, wo es seine eigentliche Energie entfaltet.

3.2. Verlaufsstruktur eines Abends

Für den idealtypischen Verlauf einer dreistündigen Arbeitseinheit ist die *Spirale schöpferischer Metamorphose*⁷ grundgelegt.

Die Spirale „schöpferischer Metamorphose“ in ihrer dreidimensionalen Ausfaltung hat die „tetradische“ Struktur eines Ko-respondenzprozesses (Petzold; 1978/1991, 67ff). Ausgangspunkt ist das Leib-Subjekt in Ko-respondenz mit einem Anderen über ein Drittes (Thema, Gegenstand, Person ...). Die Spirale beginnt in allen drei Führungen mit dem Prozess des *Wahrnehmens*, der grundlegend für Hermeneutik, Agogik und Therapie ist: einerseits Wahrnehmen des Außenfeldes und andererseits Spüren des Binnenraumes. Letzteres führt in der „Initialphase“ der therapeutischen Spirale zum *Erinnern* und zur Wahrnehmung des Erinnerten, wie es sich „hier und jetzt“ darbietet. Vom Handlungsaspekt im therapeutischen und agogischen Geschehen her ist es ein *Explorieren*, ein Entdecken, auf das Klient bzw. Patient und Therapeut oder Berater, Pädagoge gerichtet sind. Das Wahrnehmen verdichtet sich in einer Prägnanztendenz, wie sie für die hermeneutische Spirale kennzeichnend ist, zum Erfassen, das immer ein Moment des *Erinnern* und Erkennens einbezieht... Erfasst werden die Atmosphären und Zusammenhänge in ihrer biographisch-historischen Determiniertheit als ein *Wiederholen* vergangener Szenen und Stücke, wie sie in der „Aktionsphase“ der agogischen und therapeutischen Spirale aufkommen. Bewusstes *Agieren* (z.B. in einem Psychodrama oder einem pädagogischen Rollenspiel) und unbewusstes „acting out“ (z.B. in einer gruppentherapeutischen Interaktion) kennzeichnen das Geschehen. In weiterer Durchdringung wird eine Überschreitung zum Verstehen möglich, auf dessen Grundlage in der „Integrationsphase“ der Spirale das Erinnerte und das Wiederholte in Prozessen des *Durcharbeitens* in den Lebenszusammenhang eingeordnet und zu einem *Integrieren* geführt werden können. Das nunmehr selbst-bewußte Subjekt vermag das Verstandene ins Erklären fortzuführen, und in der agogischen und therapeutischen Dimension zur Möglichkeit, Neues zu kreieren, zu einem Reorganisieren, zu einem *Verändern* von Lebenskontext, eigenen Haltungen und Verhaltensweisen, also in eine „Neuorientierungs- und Kurationsphase.“ (Petzold; 1993a II/I, 129f).

Vor der Folie dieses Modells ist nach und nach folgende Grobstruktur für den Probenabend entstanden:

1. Einführung (Ansprache durch Leiter, Nachhall der vergangenen Woche, Blitzlichts⁸ der Teilnehmer, momentane Bedürfnisse u.a.). Daran schließt ein „warm up“ an, in dem es um Wahrnehmen des Umfeldes und des Innenraums geht.
2. Geführte Aktion (Imagination in Bewegung, aktive Meditation, Mitteilung von Spielregeln, Partnerübungen usw.). Diese Sequenz geht über in improvisiertes Spiel (einzeln, in Dyaden, Triaden, als Gruppe). Danach folgt meist eine kurze Pause.
3. Integration im Gespräch oder in neuen Aktionen. Je nach dem, welche Intensität, Dynamik, Tiefe die zweite Phase erreicht hat, findet in der dritten Phase eine Beruhigung des Prozesses

⁷ Modell des „kreativen Zirkels“ der Morphogenese und Metamorphose (Petzold; 1990b) Es will die Dimension des Teilens und kokreativen Gestaltens von Wirklichkeit in schöpferischer Metamorphose beschreiben.

⁸ Blitzlicht heißt, man spricht kurz an, was im Augenblick im Vordergrund eigenen Erlebens steht.

statt. So wird das Einholen der Erfahrungen ins Verstehen angeregt, können Klärungen mit den Spielpartnern wichtig sein, oder aber ein neuer dynamischer Impuls wird gesetzt.

4. Gespräch. In dieser Phase werden die Erkenntnisse und neuen Impulse gesammelt, sortiert, konkrete Vorschläge gegeben, Fragen beantwortet, der Blick für eigenes Weiterprobieren geöffnet, die konkrete Umsetzung für den Alltag angeregt, oder Wünsche formuliert, was für die gemeinsame und eigene theatralische Weiterarbeit vorteilhaft wäre. Diese Grobstruktur ist prägnant genug, um für Leiter und Gruppe genügend Orientierung zu geben in den durch das freie Spiel oft ausgelösten Turbulenzen. Sie ist aber auch elastisch genug, den konkreten Prozessverlauf nicht in ein starres Reglement passen zu müssen. In der Feinstruktur lassen sich meist kleinere Wirbel, eingebettet in die Grundspirale erkennen, oder eine Sequenz in diesem *tetradischen System* bildet selber einen *Zyklus* aus, oder ein ganzer Abend bildet für mehrere Arbeitseinheiten eine bestimmte Sequenz usw.

3.3. Ein Beispiel

Die Gruppe war über ein Jahr zusammen. Ihre erste öffentliche Aufführung hatte stattgefunden. Nach einem schwierigen Ablösungsprozess mehrerer Teilnehmer öffnete sie sich für neue Interessenten. An diesem Abend waren einige „Neue“ da. Es war erster Advent.

1.a) Der Leiter hält eine kleine Ansprache, worin er die Hinzugekommen begrüßt, die momentane Situation der Gruppe anspricht, den Rahmen des Abends absteckt und benennt, worum es im Augenblick geht. Es sollen drei Abende für das gegenseitige Kennenlernen stattfinden, auch Besonderheiten dieser Theaterarbeit deutlich werden. So können sich die „Neuen“ orientieren und entscheiden, ob sie für eine Zeitspanne von ca. einem halben Jahr in der Gruppe arbeiten möchten. In dieser Zeit soll die zweite Aufführung vorbereitet werden.

b) Alle stehen im Kreis, auf der (kleinen) Bühne (ohne Scheinwerfer). Einer nennt seinen Namen und wirft einen Kürbis einem Anderen zu, der seinen Namen sagt usw. Danach kehrt sich das Spiel um: der Werfer sagt den Namen dessen, dem er zuwirft. Wenn klar ist, dass alle Namen deutlich im Raum sind, endet das Spiel.

2.a) Der Leiter fordert die Gruppe auf, frei durch den Raum zu gehen. Dabei soll jeder zuerst noch die Anderen mit wahrnehmen, darauf aber mehr und mehr zu sich selbst kommen. Die Gruppe wird aufgefordert, in verschiedenen Tempi zu laufen, schließlich zu verlangsamen und zum Stehen kommen. Es wird angesprochen, dass der Standort vielleicht etwas aussagt, über sich selbst in dieser/einer Gruppe. Danach wird der Boden benannt als tragender Grund. Es wird gefragt, in welcher Weise jeder sich *j e t z t* von ihm tragen lassen möchte (Stehen, Hocken, Liegen⁹). Nach der Wahl einer Position fragt der Leiter: „Was bewegt sich in dir? Welche Empfindungen, Gefühle, Gedanken, Bilder? Nach einer gewissen Zeit bittet er alle Teilnehmer, mit diesem „Schatz“ (Resonanzen) „zurück“ in die Vertikale und zum Austausch mit den Anderen zu gehen.

b) Der Leiter zündet eine Kerze an und gibt sie weiter. Jeder soll mit Worten, seiner Haltung, mit Gesten oder Lauten zum Ausdruck bringen, was er erfahren hat. Die Kerze macht dabei den Ort dessen, der sie gerade hält, zur winzigen Bühne. (Einführung des Bühnenlichts).

c) Austausch in Dyaden. Es werden Dyaden gebildet, in denen mitgeteilt wird, wie die Übung erfahren wurde. Dieser Austausch soll „im Licht“ eigener Erfahrungen mit Grundvertrauen, mit dem eigenen „Da-Sein“ stattfinden.

9 Übung zum Grundvertrauen. Vertrauen in sich selbst (Eigenregulation, Vertrauen in den Boden-Kontakt)

Siehe auch: Hausmann/Neddermeyer; *Bewegt Sein*, 1996,80

- 3.a) Der Leiter gibt einige Hinweise über mögliche Bühnenmittel: wo ist die Bühne, was bedeuten die Stuhlreihen, was das Bühnenlicht, was ist die Funktion der Rolltüren (Auftritt, Abgang) usw. Die Dyaden werden instruiert hinsichtlich des Spiels als Existenz – Koexistenz¹⁰.
- b) Danach wird die Bühne freigegeben für kleine Improvisationen. Je ein Spielpaar geht hinter den Prospekt. Ein Spieler eröffnet (Existenz). Der zweite Spieler kommt hinzu (Koexistenz). Der erste Spieler geht nach einer Weile ab. Der zweite spielt allein. In dieser Improvisation geht es um eine spontane „Vorstellung“, in doppelter Bedeutung, als Theaterspiel und als sich selbst vorstellen. Die Vorstellung findet statt einmal allein, und einmal in Kontakt mit einem Anderen.
- c) Austausch in den Dyaden über die Spielerfahrung. Danach kurze Pause.
- 4.a) Die Dyaden bleiben und bilden Sitzgruppen. Einer hält mit gegrätschten Beinen den Anderen vor sich und wiegt ihn leicht. (Grundvertrauen in Zwischenleiblichkeit). Dabei führt der Leiter mit wenigen Worten die Übung an, damit die Erfahrung nicht diffus wird. Danach wechseln die Partner.
- b) Der Leiter gibt Anweisung, in diesen Positionen zu bleiben und aus der Resonanz heraus eine Stimmimprovisation folgen zu lassen (wobei die „Alten“ die „Neuen“ in der Improvisation „mitnehmen“). Es entsteht diesmal ein berührender, fast sakral wirkender Gesang. Als der Leiter die Anweisung gibt, nachzuspüren, führt der Nachhall bei Teilnehmern zu Rührung und Tränen.
- c) Feedback, Sharing, theoretischer Impuls. Es wird das gleichsam Organische des Ablaufs angesprochen, die klare Präsenz einiger, Ängste der „Neuen“ vor dem Spielen, das Thema Einsamkeit taucht auf. Der Leiter gibt Hinweise über die Verbindung der Übungen mit den Themen Grundvertrauen und „Da-Sein“. Zum Schluss richtet er den Blick auf den folgenden Abend.

Das, was ich als die „psychagogische Kraft“ (la vertu psychagogique) des wahren Theaters bezeichne, besteht darin, im Zuschauer die „Freiheit“ zu erwecken und zu bekräftigen, die unter dem Druck des täglichen Lebens in der beständigen Gefahr steht zu erstarren...
*Gabriel Marcel*¹¹

4. Das Theater „Asyl“

4.1. Die Vorbereitungsphase

4.1.1. Ein gemeinsames Thema finden

Der aus individuellen Perspektiven entstandene Wunsch, jenen Raum in sich bewusst zu machen, welcher frei ist von den Bedrängnissen des Alltags, und in dieser Freiheit eine Rolle zu erfinden, die ihrerseits in ihn hineinwirkt, diesen verändert, wurde gleich zu Beginn der Theaterarbeit durch das, was als „9/11“ sich ins Bewusstsein der Gegenwart eingepägt hat, mit einer den Horizont neu verdüsternden Perspektive konfrontiert. Was in den Jahren zuvor noch als Nachhall des „Gleichgewichts des Schreckens“ aus der Zeit des „Kalten Krieges“ hatte gedeutet werden können, der die Möglichkeiten zu einer friedlicheren Welt durch die gerade erst gelungene

¹⁰ Spiel in Existenz bedeutet, der Spieler ist „ganz bei sich“, ohne bewußte Kommunikation mit einem Anderen, oder einem Publikum. Er stellt nicht d a r, e r i s t. Das Spiel in Koexistenz bedeutet, der Spieler ist „ganz bei sich“, aber er wird vom Publikum mit einem Anderen, also in Koexistenz gesehen, und weiß darum. Ohne dass er mit dem Anderen bewusst in Kontakt geht, entstehen spontane Resonanzen.

¹¹ Gabriel Marcel; Die psychagogische Kraft des Theaters, in: Petzold; 1993/4,8

Überwindung ihrer Teilung für einige Jahre noch überschatten würde, war mit „vier Schicksalsschlägen“¹² zum Geräusch jener, wie wir heute wissen, neu sich aufrollenden Front geworden, in der sich zwar nicht mehr „militärische Blöcke“, dafür kaum weniger bedrohlich „religiöse Kulturen“ gegenüberstehen. Wie soll, wie kann man als wacher Mit-Mensch in solchen Augenblicken reagieren, eingezwängt, mitgezogen, ausgesondert von einem gleichsam zum Schweigen verurteilten Lebensvollzug, mit-betroffen bis ins Innerste von den globalen Veränderungsprozessen, aber für ein Handeln nur in engstem Umkreis zugelassen und/oder kompetent? Sich in Gemeinschaften darüber austauschen, in Sinnfindungsprozessen¹³ ihre Bedeutung, oder das Unsinnige solchen Geschehens verdeutlichen, in die von Machtinteressen dominierte Öffentlichkeit eine wenn auch noch so bescheidene Semi-Öffentlichkeit stellen für kurze Augenblicke? Wie lässt sich aus der individuellen Resonanz auf das nicht mehr auszublenkende Bedrohungspotential ein gemeinsames Thema finden, das einen leiblich „angeht“, z.B. für ein Spiel? Wie findet man unter Bedingungen noch kaum wahrgenommener Armut zu Kooperation, an diesem Thema entlang, z.B. für eine kleine Theateraufführung?

Themen/ Probleme ergeben sich immer aus unmittelbar situativen

Fragestellungen: Wir befinden uns in einer Situation mit einem aktuellen Problem, oder 2.

retrospektiv mit weiter im Vergangenheitshintergrund oder 3. *prospektiv* in der Zukunft liegenden Problemen: Wir arbeiten an einem 4. Fragenkomplex, mit dem wir demnächst wieder konfrontiert werden...

Kontext/Kontinuum eines Themas muss, um dieses adäquat zu erfassen, soweit wie möglich in den Blick rücken. Dafür ist es nicht nur notwendig, dass das Thema selbst prägnant ist, es muss auf sein Herkommen und seine Zielsetzung hin untersucht werden. Die Struktur agogischer, ja, wichtiger noch, die „therapeutischer Curricula“ mit ihrer weitgehend offenen, dynamischen Charakteristik (idem 1988,2080 und ihr Zustandekommen muss den Teilnehmern an einem Ko-responzenzprozess...transparent gemacht werden.

(Petzold; 1991II/1,61f)¹⁴

Der kreative Prozess einer integrativ geführten Gruppe, die sich wöchentlich für wenige Stunden trifft, um spielerisch miteinander und über Themen zu kommunizieren, verläuft wie therapeutische Prozesse auch in offener Weise, unter Bedingungen von Kontinuität und Diskontinuitäten, wobei das Diskontinuierliche oft vordergründig erscheint infolge der hohen Komplexität des Mediums, in dem sich ausgetauscht wird und der relativ langsamen Frequenz der Treffen. Theaterprojekte in zeitlich kompakten Einheiten, wie im „Freien Theater“ üblich, oder gar Produktionen im institutionellen Theaterbetrieb verlaufen anders. Das hat Konsequenzen für Themenfindung ebenso wie für die Zieldimension. Das Thema, oder die Themen sind gleitend, im Fluss, unterspülen die Umsetzung in festere Formen des Theaterspiels, wie es für eine künstlerische Gestaltung wünschenswert scheint. Die Zieldimension ihrerseits chargiert oft zwischen Konsens darüber, ergebnisorientiert handeln zu wollen und über ein Handeln, das in sich selbst sein Ziel hat. In der Eröffnungsphase, wo es um Sammeln von Daten durch alle Beteiligten auf der Sach- und Affektebene geht, wo durch Differenzierung Komplexität entsteht und mit dieser Komplexität frühere Klarheiten verschwinden, gilt es, das Diffuse dieser Situation durchzustehen, bis eine

12 Die drei nacheinander in N.Y. und Washington einschlagenden Flugzeuge und das im Anflug auf das Weiße Haus zum Zerschellen gebrachte.

13 Petzold/ Orth; 2005

14 Im Blick auf eine integrative Kulturarbeit kann man auch von einem „schöpferischen Curriculum“ sprechen. In Anwendung des Verfahrens „Integrative Humantherapie“ auf das Theaterspiel, insbesondere die Entwicklung von daraus hervorgehenden Skripten, ist die Vorstellung von einem „schöpferischen Curriculum“, in dem, durch das es stattfindet, durchaus gerechtfertigt.

gewisse Prägnanzhöhe in der darauf folgenden Aktionsphase entsteht. Es ist von Vorteil für den Leiter, in dieser Zeit dem Druck der Gruppe, Lösungen zu bieten oder Ziele zu setzen, nicht nachzugeben, sondern sie erst einmal in eine gemeinsame Suchbewegung zu schicken. Das befreit aber nicht nur zu Spontaneität und Spielfreude, sondern löst auch Frustrationen aus, dann nämlich, wenn einmal aufgenommene Entwicklungsfäden für die Vertiefung einer Figur z.B., oder für das Erarbeiten bestimmter Kompetenzen und Performancen des Ausdrucks durch die breitere Dynamik des Suchens unterbrochen, bzw. ganz ausgerissen werden. Hier gilt es, diese Probleme bewusst zu machen und sie durch bestimmte Vorgehensweisen zu minimieren, von denen ich im Folgenden vier für das *tetradische Psychodrama* maßgebliche an Beispielen beschreiben möchte.

4.1.2. Die vier Anwendungsweisen des tetradischen Psychodramas

Im tetradischen Psychodrama differenziert *Petzold*, im Unterschied zum klassischen Psychodrama *Morenos* nicht zwei, sondern vier Anwendungsweisen: das *personen-* bzw. *protagonistzentrierte* Vorgehen, das *gruppengerichtete* Vorgehen, das *gruppenzentrierte* Vorgehen und das *themenzentrierte* Vorgehen. (*Petzold*; 1993/4,73f)

Bei *personenzentriertem* Vorgehen ist der Protagonist mit dem Therapeut/ Spielleiter allein auf der Bühne, die Gruppe sitzt in einem Halbkreis oder auch frontal, und durch Zeichen deutlich gemacht nicht auf der Bühne. In einem warm up Prozess blendet sich die Anwesenheit der Gruppe aus dem Bewusstsein des Protagonisten aus durch Techniken wie das dialogische Interview. Der Spielleiter kann danach zu einer konfliktzentrierten Modalität¹⁵ übergehen oder zu anderen, wie etwa der erlebnisaktivierend- stimulierenden Modalität, etwa durch das Wiederholen von Aussagen des Protagonisten („*Echoeffekt*“). Der Ablauf des Geschehens ist wie im klassischen Psychodrama durch *Initial-, Spiel-, Abschlußphase* charakterisiert und durch eine *Neuorientierungsphase* erweitert, wobei in der Spiel- und Abschlußphase die Gruppe durchaus wieder ins Bewusstsein des Protagonisten tritt. Nur ist der Protagonist dann nicht Teil von ihr, sondern einzelne Teilnehmer übernehmen Rollen in dessen Szenen.

Beim *gruppengerichteten* Vorgehen ist es so, dass die Thematik/ Problematik eines Einzelnen, die im *personenzentrierten* Vorgehen behandelt wird, symptomatisch für die Situation der ganzen Gruppe steht. Dies kann dem Einzelnen mehr oder weniger bewusst sein und der Gruppe ebenso mehr oder weniger bewusst werden. Im Unterschied *zum personenzentrierten* Vorgehen ist die Gruppe in diesem Fall stärker in das Geschehen involviert.

Das *gruppengerichtete* Psychodrama ist mit der Situation der Gruppe im *Hier und Jetzt* befasst. Die Interaktionen zwischen den einzelnen Gruppenmitgliedern und das Verhalten der Teilnehmer in der Gruppe ist Gegenstand der Bearbeitung. Durch das Aufgreifen allgemeiner Thematik werden die Grenzen *zum Soziodrama* fließend. Improvisiertes Spiel, das vom Leiter durch Interventionen gebremst, gestoppt, geführt werden kann, eignet sich insbesondere.

themenzentriertes Vorgehen lässt die Arbeit um ein bestimmtes Thema kreisen, das vom Leiter vorgegeben wurde, oder die Gruppe selbst erarbeitet hat.

Themenzentriert zu arbeiten kann problemorientiert, didaktisch, aber auch assoziativ explorierend sein.

15 *Modalitäten* kennzeichnen den Anwendungsmodus der *Methode*: konfliktzentriert-aufdeckend; übungszentriert-funktional; erlebniszentriert-stimulierend, im Unterschied zu den *Stilen*: direktiv; non-direktiv, abstinent, zugewandt, aufdeckend, stützend und den *Formen*: Einzel-, Paar-, Familien-, Gruppenarbeit. *Techniken* sind Instrumente zur Strukturierung von Situationen im Rahmen der Methode (z.B. Improvisationstechnik, Rollentausch, Identifikationstechnik)

4.1.2.1. Gruppengerichtetes Vorgehen

In den Improvisationen der Gruppe tauchten bereits seit einiger Zeit Themen wie Glaube, Zweifel, Sehnsucht nach Tiefe, nach Sinnhaftigkeit auf. Es existierten aber noch keine *Figuren/Rollen*, aus deren Perspektive diese Fragen gespielt werden konnten. Sie blieben sozusagen „in der Luft hängen“. In Eingangsrunden und Abschlussequenzen wurde darüber gesprochen, auch schon mit affektiver Beteiligung, doch es blieb irgendwie allgemein, es fehlte ein *szenisches Erinnern*. Andererseits hatten die Themen eine gewisse Spannung und Unruhe in die Gruppe gebracht. Dissonanzen waren zu spüren, spaltende *Atmosphären* breiteten sich momentlang aus. In dieser Situation forderte der Leiter auf, für die kommenden Abende Musik mitzubringen, die für den, der sie einbringt, von besonderer Bedeutung ist und etwas über die eigene Beziehung zu jenen Themen ausdrücken kann. In der Folge fanden mehrere Abende statt, in denen ein oder zwei der Gruppenmitglieder „ihre Musik“ vorstellten. Platziert wurden diese „Vorstellungen“ in der zweiten und dritten Sequenz jeden Abends.

Die erste Musik brachte D. ein, durch den in der Vergangenheit jene spaltenden Atmosphären besonders evoziert worden waren. Als Spielregel für diesen Abschnitt galt, der Spieler sollte im Licht der Scheinwerfer stehen, während die Musik abgespielt wird und dabei emotional in Kontakt mit ihr kommen. Wenn die Musik verklungen war, könnte sich ein „Monolog der Berührtheit“ anschließen, könnte davon gesprochen werden, was die Musik ausgelöst hat. D. hatte eine Geräuschmusik mitgebracht, die sein in Amsterdam Filmmusik studierender Sohn komponiert hatte („Weltende/Stille“). Während D. ihr lauschte, war für alle seine innere Bewegtheit deutlich wahrnehmbar. Nach einer kleinen Stille las er zwei Texte vor von sich. In ihnen ging es um Glaube und Führer, Führerglaube, den er satirisch kritisierte. Er sprach darin sein stalinistisch geprägtes Elternhaus an, die Indoktrinationen am Küchentisch, den zu putzenden Stiefel des Vaters Sonntags vor der Parade und endete damit, dass er glaube, nichts mehr zu glauben. Die Texte waren pointiert, aber nicht komisch, wirkten eher ‚massiv‘, ideologisch, irgendwie ‚stählern‘, gar nicht befreiend. Daraufhin fragte der Leiter, ob der Spieler noch etwas an diesem Monolog arbeiten möchte. Der Leiter ging mit auf die Bühne und begann einen Dialog über die Spielebene¹⁶ „Wie war das für dich, so vor den Anderen zu spielen? Was hast du erlebt, als du der Musik zugehört hast?“ usw. Nach wenigen Sätzen war der Spieler zurück in der 2. Tiefungsebene. Man spürte die Befriedung, den Stolz D.'s über seinen Sohn. Darunter tauchte heftiger Schmerz in ihm auf. Er wollte ihn rationalisieren als Resonanz auf dieses „Weltende“. Doch der Leiter fragte, ob er sich noch eine zusätzliche Perspektive erarbeiten möchte. Nach dem Einverständnis des Spielers wurde die Situation aus dem Text, die vom Stalinbild an der Zimmerwand handelte, zusammen mit der Gruppe in Szene gesetzt. In dieser Sequenz konnte deutlich werden, wie sehr D. „in der Luft hängt“. Wie er als ehemaliger „sozialistischer Kader“ der neuen Gegenwart misstraut, als „Oppositioneller“ aber auch keinen Zugang zu früheren Mitstreitern hat, wie er die Zukunft seiner Kinder bejahen kann, aber für sich selbst keine mehr sieht, und wie enturzelt er sich fühlt im Leben. Im Dialog wurde anschließend nach persönlichen Wurzeln gegraben, wobei der proletarische Großvater, ein lebenslustiger, künstlerisch talentierter Mann, vom Enkel angespürt werden konnte und mit diesem (auch er hatte spät nochmals geheiratet) die Sehnsucht nach Partnerschaft. In einer letzten Sequenz bekam diese Sehnsucht einen Namen und der Name konnte erweitert werden zur Rolle. D. nannte sie „Hochzeiter in durchlöcherter Anzug“.¹⁷ Gruppengerichtet war diese psychodramatische Arbeit, weil sie die latente Spannung, die durch die Zusammensetzung der Gruppe gegeben war (Ost - West) in seiner ursprünglichen Dimension deutlich machen konnte. Auch weil durch die Hinwendung zur familiären Ebene die Möglichkeit frei

16 Arbeit mit dem tetradischen Psychodrama

17 Das „durchlöcherter“ wird im Verlauf der Arbeit an dieser Figur seinen komischen Aspekt fast verlieren und eine tragische Dimension durchscheinen lassen.

wurde, sie persönlicher, individueller zu bearbeiten. Zugleich hatte die ganze Gruppe in dieser Szene mitgewirkt und damit im Hier und Jetzt Gemeinsamkeit als Möglichkeit für D. aufscheinen lassen. Nicht zuletzt war in dieser Vorgehensweise exemplarisch deutlich geworden, wie aus der Suche nach einem inneren, guten Ort, einer positiv erinnerten Person, die eigene Rolle entstehen könnte.

4.1.2.2. Protagonistzentriertes Vorgehen

Das kreative Spiel mit Mitteln des Theaters sollte vor allem in den beiden Modalitäten *erlebniszentriert-stimulierend* und *übungsorientiert-fiktional* gehalten sein, besonders in einer Langzeitgruppe mit Menschen, die nicht mit spezifischer Problematik zusammenkommen und keine therapeutische Arbeit im Sinne einer klinischen Arbeit suchen, wo also weder ausdrücklich ein *Curing* (Heilen), noch ein *Copping* (Bewältigen), noch *Support* (Stützen) gewünscht ist, obwohl es natürlich in jeder kreativen Arbeit hintergründig mit einfließen wird. In integrativer Kulturarbeit geht es mehr um *Erweiterung* (Enlargement), *Bereicherung* (Enrichment), *Selbstermächtigung* (Empowerment)¹⁸ Trotzdem kann es sinnvoll sein, immer wieder auch konfliktzentriert-aufdeckend in der und mit der Gruppe zu arbeiten. Es geschieht sowieso fortwährend, dass in freien Improvisationen Material aus den Leibarchiven durch die direkte und dynamische Art der Zwischenleiblichkeit aufgewühlt wird. Außerdem ist es gerade in der Anfangsphase des Gruppenprozesses, wenn es darum geht, Themen prägnant werden zu lassen, tiefere Schichten der Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, verborgenes Potential zu erforschen unumgänglich, auch in diesem Modus unterwegs zu sein. Ist es doch Anliegen der Explorationsphase, Material zu schöpfen, Fülle und Komplexität der Informationen zu steigern, alte Begrenzungen einzuschmelzen, Gleichgewichte zu labilisieren usw; ohne all das ist Kreativität nicht zu denken, ist Erweiterung nicht möglich, kann Bereicherung und Selbstermächtigung nicht gelingen. Protagonistzentriertes Arbeiten bedeutet, Einzelarbeit in Anwesenheit der Gruppe. Welche Modalität dabei auch immer gewählt wird, die Zentrierung auf den Protagonisten macht die Gruppe zu Zuschauern bzw. dienenden Mitspielern. Es ist deshalb zu beachten, ob es ein Schauen in Resonanz bleibt, also in der „psychagogischen Kraft“ des psychodramatischen Spiels, oder distanzierteres Zugucken wird, das die Energie des Einzelnen wie der Gruppe spürbar lähmt. Wenn es passiert, dass sich Einzelne „in den Vordergrund“ spielen mit immer neuem persönlichen Material, oder Andere sich „verstecken“ auf den Stühlen, muss die Zentrierung auf Einzelne verlassen werden zugunsten der Arbeit mit der Gruppe. Wenn es auch stimmt, dass die Gruppenmitglieder als auxiliary egos an der Katharsis¹⁹ des Protagonisten partizipieren und durch Training der Rollenflexibilität und Spontaneität, durch Schulung der Handhabung von Emotionen, Einfühlung und Verantwortung für sich selbst Nutzen ziehen, fordert die Arbeit mit dem Einzelnen ein Gefühl für Ausgewogenheit und sollte vom Leiter so gehandhabt werden, dass alle gleichermaßen zu Einzelnen werden. Eine spezielle psychodramatische Variante ist die Arbeit mit

18 Die sechs Interventionsstrategien in Beratung und Therapie

19 *Katharsis*: Der aus der aristotelischen Ästhetik stammende Begriff, der für die antike Tragödie die Publikumsreaktion während des dramatischen Höhepunkts und Umschlags der dramatischen Situation beschrieb und für die sozialhygienische Wirkweise der antiken Tragödie bestimmend wurde im Sinne von „Lösung“, „Reinigung“, wie er auch von Moreno aufgegriffen und für das Psychodrama verwendet wurde als „jedes wahre zweite Mal ist die Heilung vom ersten“, dieser Begriff wird in der späteren Literatur der Integrativen Therapie eher vermieden und kritisch verwendet. Wie aus der Traumaforschung bekannt, ist das Wiedererleben traumatischer Situationen meist nicht heilend, eher retraumatisierend, weshalb Petzold von diesem Begriff theoretisch Abstand nimmt. Es ist auch einleuchtender, jenen in psychodramatischer Arbeit auffälligen Moment der „Lösung“ oder „Reinigung“ (von Spannung z.B.) als Synopse zu bezeichnen, als in vitaler Evidenz aufscheinenden Sinn.

Träumen²⁰ Sie ist besonders geeignet für die Initialphase, sind sie doch der „Königsweg zum Unbewussten“, und durch ihre symbolische Sprache, oft poetische Kraft, besonders nahe der des Theaterspiels. In der psychodramatischen Traumarbeit wird der Spieler, der den Traum geträumt hat, in das emotionale Klima seines Traumes versetzt, der dann im Spiel weiterentwickelt werden kann oder auch zur Verbindung mit Realsituationen führt. Meist entfaltet er eine Selbstdeutung aus dem Spiel heraus und in der Gesprächsphase liegt der Akzent der Gruppenarbeit statt auf Fremddeutungen auf dem Mitteilen eigener Erlebnisse und Erfahrungen während des Spiels (sharing). Eine Gruppe, die gelernt hat, in dieser Weise mit Träumen umzugehen und ihr sharing spielend zu geben, entwickelt bald große Freiheit, von erzählten Träumen aus auch ohne psychodramatische Sequenzen dazwischen in das freie Improvisieren zu kommen, wobei sich zuweilen spontan völlig überraschende Lösungen und neue Traumausgänge ergeben. Der erzählte Traum wird von der Gruppe im wachen Spiel gleichsam neu geträumt, was für den Träumer nicht nur Distanzierung von seinem Traummaterial bedeuten kann, ihm auch neue und mehrere Perspektiven eröffnen.

Ich bin in der Macht einer Hexe. Diese Macht befehligt alle. Sie will, dass ich in einem Haus zugleich mit zwei Männern flirte. So wechsele ich von einem zum anderen. Doch der eine führt mich plötzlich ganz leicht aus ihrem Machtbereich. Ich fliege mit ihm an ein kosmisches Schleusentor und dort wie durch eine Linse ins Dunkel. Da spüre ich meine Zuneigung zu der Hexe und habe Angst. (Traum von K.)

Ich bin in einem engen Zimmer in J., wo ich einmal gearbeitet habe. Das Zimmer ist sehr still und eng. Am nächsten Tag komme ich in ein Glashaus. Alles dort ist klar und durchschaubar. Aber ohne Gefühle. Da bin ich aus dem Glashaus hinausgegangen. Plötzlich hebt sich der Spiegel des Meeres. Eine große Welle erfasst mich. In ihrem Strudel werde ich weggespült. Auf einem Marktplatz wache ich auf. Genau in seiner Mitte. Traum von J.)

Da sind zwei rote Punkte: eiskalt und drachenheiß. Ich werde zerrissen davon. Aber in mir steht eine neue Gestalt da. Sie ist klein und schmal, aber sicher. (Traum von A.)

In einem Kinderladen nisten Vögel und wuchern Pflanzen. Ich steige auf eine Leiter, um sie zu befreien. Da sehe ich, dass die Natur selbst die eingrenzenden Rahmen bereits durchdrungen hat. Die Vögel können frei fliegen und brüten nur hier. (Traum von G.)

Mir kommt R. (ehemaliger Priester und ehemaliger Freund) entgegen. Dann ist es ein ganz gleicher Mann. Als er vorbeigeht, spüre ich seinen Schall wie Windhauch. Ich möchte singen. (Traum von M.)

Am Fluß steht eine Holzkugel, die ausgehöhlt ist. Sie beginnt zu schwimmen. In dieser Kugel steht eine Figur: tags steht sie in der Kugel, nachts verbirgt sie sich darin. (Traum von B.)

4.1.2.3. Gruppenzentriertes Vorgehen

Die Gruppe hatte sich mit „Gottesbildern“ auseinandergesetzt. Sie war durch die Erinnerungen an die eigenen Sozialisierungsprozesse mit alten Idolen und Idealen in Kontakt gekommen, hatte über das Fehlen von Vorbildern, bzw. die Dominanz von Feindbildern gesprochen und in den Spielszenen waren Atmosphären aus Schulen und Klassenzimmern präsent geworden. Die Gruppe insgesamt war *regrediert*²¹ in eine „jugendliche Phase“. Die ersten Konflikte mit dem Leiter kamen auf. Themen von früher Erotik, Aggression, Kampf mit Autoritäten wurden ins Spiel gebracht und immer wieder „kippten“ die Improvisationen um ein „Gut“ und „Böse“. Der kleine Spielraum wurde langsam als in einem größeren Theaterraum eingefügt erkannt, und der Leiter hatte die Gruppe in den kleineren „eingesperrt“, als er die „Grenze“ an den Rollläden markiert hatte mit der Aufforderung, nur den vorderen Teil des Raumes zu bespielen. Zugleich war im hinteren Teil der lange Tisch als Tafel gedeckt worden mit kleinen „Talismanen“, an die sich positiv erinnerte Szenen und Atmosphären für den Einzelnen banden. Figurenentwürfe waren entstanden aus folgenden Polaritäten: Messer - Brot; Mauer (Todesgrenze) - Hochzeit; Narziß - Wunschkind; Stabdidjeridoo - Ozean; Äbtissin - Freejazz; Rote Fahne - Nacktheit; Schmerz - Schönheit; Magie - Selbstbestimmtheit; Schweigen - Stille. In dieser Situation entschloss sich der Leiter, diese polare Struktur, die zugleich *intrapsychisch* als auch *intersubjektiv* zum Tragen kam, durch ein *übungszentriert-funktionales* Spiel zum Ausdruck zu bringen. Interventionsziel war neben dem Bewusstmachen dieser Gruppensituation als Ergebnis einer Themeneingrenzung, das Üben des Umgangs mit Polaritäten in der Aktion. Stellvertretend für die verschiedenen Polpaare sollte jenes von Mann und Frau stehen, auch um der latenten erotischen Atmosphäre der vorangegangenen Abende Konturen zu geben.

1. Übung: Frauen und Männer stehen sich in getrennten Gruppen an einer Grenze gegenüber. Beide Gruppen finden typische Verhaltensweisen im Versuch, die andere Gruppe zu beeindrucken. Viele verschiedene kleine Szenen der „Partnerwahl“ entstehen und brechen wieder ab.
2. Übung: Männer und Frauen stehen sich in getrennten Gruppen an einer Grenze gegenüber und bedrohen sich gegenseitig, ohne sich zu berühren. Gesten des Streit & konstruktiver und destruktiver Auseinandersetzungen werden sichtbar
3. Übung: Frauen und Männer stehen sich in getrennten Gruppen an einer Grenze gegenüber. Jeder Einzelle spricht aus dem Zusammenhalt mit der eigenen Gruppe über die eben gemachten Erfahrungen zu denen in der Gruppe hinter der Grenze.
4. Anschließend ein sharing im Kreis.“²²

21 Positive Regressionen sind unvermeidlich im Theaterspiel und wünschenswert. Trotzdem sind sie, wenn sich eine Gruppe zulange auf dieser Ebene aufhält, auch problematisch. Regressionen, auch positive, müssen unterfangen werden durch Bewusstseinsarbeit und/oder Entwicklung von Handwerk bewussten Ausdrucks. Der Mensch ist zwar nur dort ganz Mensch, wo er spielt (Schiller), aber bei Schiller ist Theater zugleich „moralische Anstalt“, d.h. ein Ort bewusster Auseinandersetzung mit sich und der Welt.

22 In diese Übungssequenz schloss sich eine psychodramatische Arbeit an. Jener Teilnehmer, für den dieses Thema zentral war, war spontan in Kontakt mit tieferen Schichten gekommen, die bearbeitet und integriert werden mussten. (Im Sinne der Gestalt-Maxime: *Störung hat Vorrang*). Ziel war aber gewesen, in mehreren Aufstellungen den Wechsel von Anziehung und Abgrenzung zu üben.

Am folgenden Abend wurde das Thema wieder aufgegriffen.²³ Frauen und Männer saßen sich diesmal in Stuhlreihen gegenüber. Auf der Grenze zwischen ihnen lag ein großer, roter Apfel. Sie wurden aufgefordert, eine Weile still das jeweilige Gegenüber zu betrachten und danach aus der Resonanz heraus sowohl die positiven wie negativen Bilder vom Anderen öffentlich zu machen. In verschiedenen Varianten wurde diese Übung mehrmals wiederholt. Daraus entstand dann eine geradezu stille spontane Szene aufrichtiger Begegnung, in der das Polare der Bilder vom Anderen zu einem Strom an Assoziationen, Empfindungen, Gefühlen, Erinnerungen wurde. Eine Teilnehmerin brachte ihren Traum der vergangenen Nacht ein vom „Anker im Fleisch“, mit dem sie im Verlauf der Stückentwicklung weiterarbeiten wird, um ihn schließlich als „Lied vom Starnberger See“ in der ersten Aufführung zu singen. Neben der Tatsache, dass diese gruppenzentrierte Arbeit die Traumproduktion der Gruppe stark angeregt hatte, waren in ihr Strukturen deutlich geworden und vor allem ein bisher unter der Fülle möglicher Themen verborgenes sichtbar geworden, das der Grenze, und zwar in ihrem Paradox, als Ort der Begegnung und Trennung zugleich. Dieses *Paradox der Grenze*²⁴ wird in der sich daran anschließenden Handlungsphase des gesamten Prozesses besondere Prägnanz entwickeln und nur schwer handhabbar sein durch den historischen Hintergrund, den die Zusammensetzung der Gruppe mitbrachte und gleichzeitig zum Thema machte.

4.1.2.4. Themenzentriertes Vorgehen

In der Eingangsphase des Projekts, insgesamt 15 Spielabende, war es neben der Themenfindung und Figuresuche auch darum gegangen, sich gegenseitig kennen zu lernen, Anregungen zu geben, auch außerhalb der Spielabende miteinander Kontakte zu knüpfen, Spielregeln zu erfinden, und sich mit dieser speziellen Art, Theater zu spielen, vertraut zu machen. Schließlich war der Zeitpunkt gekommen, zu entscheiden, wer von den Interessenten sich für ein weiteres halbes Jahr engagieren würde. Dazu war es notwendig, das für die kommenden Abende relevante Thema aus mehreren möglichen herauszufinden, es zu benennen, und damit dem kreativen Spiel eine prägnantere Richtung zu geben. Wenn in allen vorhergehenden Malen die Themen aus dem Spiel der Gruppe sich entwickelt hatten, entschloss sich der Leiter jetzt für den Anfang dieser neuen Phase durch ein themenzentriertes Vorgehen einen Impuls zu setzen. Er hatte sich bereits mehr und mehr aus den Gruppenimprovisationen zurückgezogen, um in *exzentrischer Position*²⁵ den

23 Siehe auch: Hausmann/Neddermeyer 1096, 159f

24 Das *Paradox der Grenze* ist hier im Sinne von *Perls* als Kontaktgrenze gemeint. Das Selbst konstituiert sich durch Abgrenzung aus Konfluenz mit dem Kontext. Aus dieser Abgrenzung erst können Figur-Hintergrund-Konstellationen entstehen. Oder bei *Petzold*: Kontakt ist im Wesentlichen ein Prozess leiblich konkreter, differenzierter Wahrnehmung, der das Eigene von Fremdem scheidet, die Dinge der Welt unterscheidet und durch die Stabilisierung einer Innen-Außen-Differenz die Grundlage der Identität schafft.

(*Petzold* 1993a W3, 1066) Zur Differenzierung des Grenzbegriffs bei *Petzold* siehe auch seine Ausführungen zum Bewusstseinspektrum (*Petzold*; 1993a W1, 267), wo er Scheide, Schwelle, Grenze differenziert. *Paradox der Grenze* ist für die Begegnungsfähigkeit im Entwicklungskontext der Sozialisation wichtig. Die Integrative

Therapie unterscheidet in *Konfluenz* (positiv/ negativ) - *Kontakt – Begegnung - Beziehung - Bindung*, die wieder in *Konfluenz* mündet und so den Spiralkreis der *Qualitäten des Relationalen* fortsetzt.

25 Das mehrperspektivische Gruppenmodell der IT unterscheidet 5 Perspektiven des Gruppenprozesses. 1. Perspektive der Gruppe, 2. Perspektive des Einzelnen, 3. Perspektive der Szene (Kontext), 4. Perspektive der Zeit (Kontinuum) und 5. Perspektive des Beobachters (aus exzentrischer Position). Der Gruppenleiter ist gehalten, einen „rotierenden Blick“ zu entwickeln, der alle fünf Perspektiven möglich macht. (*Petzold*; 1993, 1320ff)

Prozess aus der *Perspektive des Beobachters* begleiten zu können. Als Teil der Gruppe, der er ja auch war, hatte er die *Perspektive der Gruppe* reflektiert und in Stichpunkten protokolliert, und aus den *Perspektiven Kontext/Kontinuum* einiges Material gesammelt und erinnert, das er nun einzubringen gedachte. An einem Abend wurde aus den tagesaktuellen Zeitungen auf den Boden der „Vorbühne“ ein Papierkreis ausgelegt, an die Stelle, wo vor kurzem der Apfel gelegen hatte. Die Scheinwerfer wurden so gestellt, dass sie nur diesen Kreis (*Spot*) beleuchteten. Die Gruppe stand um diesen Kreis herum. Von der Anlage wurde „Asyl“ / Silly eingespielt. Danach sollte sich jede Figur auf diesem Bühnenkreis in einer kleinen Performance vorstellen mit dem Ziel, deren Charakteristik/ Identität deutlich zu machen. Nach jedem Auftritt einer Figur gab es feedback und sharing.

Daraufhin bat der Leiter eine der Figuren, einen von ihm für diesen Abend ausgesuchten Text zu sprechen.

Oh Liebe, heute riss die Fuge des Herzens. Glück ist, wenn du mich umfängst.
Hier gilt dein Traum. In den Kiosk des Daseins ruft mir dein Name den meinen zu
wie in eine Grube. Wie Flammen Stoff zerreißen, zerreißt es mich, durchtönt von
weltweit Schmerz.

Oh Liebe, fließende Flamme unstillbaren Glücks, längst wirkt dein Lichtgarn
durch mich, mein dumpfes Gewoll. Zerrissen an der Wunde, trennt es sich auf,
deinem Geflecht darin Raum zu geben. Und plötzlich gleitet ein Gleichnis
stromauf, steigt in die Quelle, das Meer.

Die folgenden Improvisationen wurden erstmals aus den Figuren heraus entwickelt. Eine Frau sagte still konzentriert eine Litanei aus Substantiven auf. Diese Litanei wurde zur Liebeserklärung an die Männer, den „Mann im Mann“, während vom Rand des Spielfelds her eine der männlichen Figuren mit Gesten die Frau im Kreis aggressiv provozierte. In einer anderen Szene standen zwei Figuren (Mann - Frau) Rücken an Rücken. Der Mann schwieg aufmerksam, die Frau machte ihm eine „Szene“. Eine Figur ging mit einem Brot im Arm und lächelnd am Rand des Kreises entlang. In der Mitte lag ein großes Messer. Eine Figur stellte sich in den Kreis und sang ein Lied „ganz aus dem Herzen“, wobei sie zu Boden ging, weil sie glaubte, es nicht zu kennen. Zum Schluss schlug der „Theaterdirektor“ auf dieser Bühne einen Titel für das Projekt vor: „Asyl“ und bat um eine Diskussion zu diesem Vorschlag. Der Abend endete mit Ideen, Assoziationen, Kritik, Zustimmung usw. Zum darauf folgenden Treffen hatte der Leiter als „Theaterdirektor“ einen „Kronleuchter aus elektrischen Weihnachtskerzen“ mitgebracht und ihn in einen schwarzen Müllbeutel gesteckt. Der „Kronleuchter“ wurde über den Zeitungspapierkreis gehängt.

Weiß klingt die Stille. Du hörst mein Herz, hörst sein Sprechen. Deine Berührung
ist windstill, erschütternd. Weiter und weiter dehnt sich der Hauch meines
Verlangens und fasst nicht, kann dich nicht finden, weil du nicht fern bist, nicht
nah, nicht im Draußen, kein Drinnen, kein Sehnen, nicht das Entzücken am Jetzt.
Das mich durchbricht wie Flammen den trockenen Ast in der Wüste und sieh, wie
er blüht.

Nach einer Resonanzrunde über diesen Text führte der Leiter die Gruppe imaginativ in einen Rückblick auf den gemeinsamen Prozess²⁶ und in der Zeit vorwärts bis über den Rand der

26 Hier ist die imaginative Technik der „Zeitreisen“ angewandt auf den Überblick über den Arbeitsprozess.

Gegenwart hinaus in die nahe Zukunft. Im Austausch danach wurde gedanklich ein Bogen geschlagen von der Zeit um den 11. September bis ins Jetzt, das Entstehen der Figuren in ihrer Polarität herausgearbeitet, gemeinsam beschlossen, zu jenem Wort „Asyl“ ein kleines Theaterspiel zu entwickeln. Schließlich wurde jede Figur vor den Rolltüren „erkennungsdienstlich geblitzt“. Die Reihe der Figuren begann zu murmeln, das Murmeln anschwellen zu lassen, um überzugehen in improvisierten Gesang. Danach verließ eine Teilnehmerin, die sich überfordert fühlte, die Gruppe. Der Rahmen für die kommende Arbeit wurde abgesteckt. Als Leiter in die Rolle des „Theaterdirektors“ zu gehen ist nicht unproblematisch. Das intersubjektive Geschehen zwischen Leiter und Gruppe ist in der Gruppendynamik, wie es in der Integrativen Therapie ko-kreativ gestaltet wird, anders als das, was sich aus den Rollenverteilungen eines Theaters ergibt, selbst wenn man eher familiär organisierte „Theatertruppen“ annimmt, statt eines kommunalen oder staatlichen Theaterbetriebs. Die Rolle des „Direktors“ setzt hierarchische Strukturen voraus oder schafft sie, mit all den Folgen für die „Strukturen der Macht“.²⁷ In der integrativen Arbeit geht es ja gerade darum, reale Machtstrukturen stets dekonstruktivistisch zu hinterfragen und in Macht-Diskursen sich darüber zu verständigen, um Strukturen zu bilden, die synarchisch funktionieren, in welchen Macht, denn Macht als menschliche Realität auszublenden wäre ebenso falsch, gemeinschaftlich geteilt wird. Die Rolle des „Direktors“ (künstlerischen Leiters) in einer, und sei sie noch so laienhaft, künstlerischen Produktion, kann dann sinnvoll „gespielt“ werden, wenn ihr Spieler sie immer wieder vor sich und den anderen dekonstruiert, damit sie keine egozentrische mit zelotischen Ausschließlichkeitsansprüchen (Petzold/Orth; 1999) wird, was in künstlerischen Konzepten, inszenatorischen Vorgehensweisen, Theaterschulen usw. durchaus nicht Seltenheitswert hat. Die existentielle Situation von Schauspielern an professionellen Theatern, insbesondere die der jungen, hochtalentierten, ist oft eine solch toxische, von Egomaneen bestimmte, in einem Kulturbetrieb, der genau diese Strukturen der Macht honoriert, mit fatalen Folgen für die in ihm beschäftigten.

4.2. Die Aktionsphase

Ich nenne es einfach das Buch, ohne weitere Bezeichnungen und Epitheta, und es ist in dieser Enthaltbarkeit und Beschränkung ein ratloses Seufzen, eine stille Kapitulation vor der Unermesslichkeit des Transzendenten, da kein Wort, keine Anspielung so funkeln, duften oder gar mit dem Schauer der Angst, dem Vorgefühl dieses namenlosen Dinges verschmelzen kann, dessen erster Geschmack auf der Zungenspitze schon das Fassungsvermögen unseres Entzückens überschreitet. Was hülfte das Pathos von Eigenschaftswörtern und die Aufgeblasenheit von Epitheta gegen dieses Ding ohne Maß, gegen diese Herrlichkeit ohne Vergleich. Schließlich wird der Zuschauer, der echte Zuschauer, mit dem unsere Erzählung rechnet, auch so verstehen, wenn ich ihm tief in die Augen schaue und auf deren tiefstem Grund diesen Blitz funkeln lasse. Durch diesen kurzen, aber mächtigen Blick, durch meinen flüchtigen Händedruck wird er begreifen, eindringen, erkennen - und die Augen schließen vor Entzücken über sein tiefes Verständnis. Denn halten wir uns nicht unter dem Tisch, der uns trennt, alle insgesamt an den Händen?

27 Petzold/Orth „Die Mythen der Psychotherapie, 1999. Was hier in komplexen Diskursen über Macht und Machtmißbrauch in der Psychotherapie gesagt ist, gilt gleichermaßen für den Bereich des Theaters, ist doch Theater eine „kollektive Kunst“, also ein Geschehen zwischen Menschen, von Menschen mit Menschen gemacht.

4.2.1. Konzepte der Gruppe und des Lebenslaufs

Theaterspielen ist Narration mit dem ganzen Leib auf der „Bühne des Lebens“²⁸ davon unterschieden nur durch ein zusätzliches „als ob“. Dieser „Zusatz“ ist das Wissen darum, dass man spielt, selbst dann noch, wenn aus dem „Spiel“ plötzlich „Ernst“ wird und das Wissen um das „als ob“ schwindet. Dieses „Spiel“ gleicht dabei so sehr dem Leben, dass man es oft für „Theater“ hält. Die Nähe zwischen Bühne und Wirklichkeit hat in der Integrativen Therapie zu theoretischen Konzepten wie dem „*Bühnenmodell der Gruppe*“²⁹ geführt.

Ausgehend von der „Lebensbühne“, dem „Gran Teatro del Mundo“, der „mimus vitae“ ist die Bühnenmetapher, mit ihren Ableitungen „*Atmosphäre*“, „*Rolle*“, „*Szene*“, „*Skript/Stück*“, für die therapeutische Arbeit, insbesondere mit Gruppen, theoriebildend geworden. Und in der Verschränkung von *Leib* und *Szene*, von Innen- und Außenwelt, von Individuum und sozialem Umfeld, von *Identifikationen* und *Identifizierungen* werden die Grundlagen der *Identität* gesehen, einer Identität, die aus einem „Ensemble von Rollen“ besteht. *Ich, Selbst* und *Identität* als persönlichkeits-theoretische Konzepte³⁰ bestimmen das therapeutische Handeln. Der *Leib* wird dabei als Ort aller gespeicherten Szenen, als wahrnehmendes Sinnesorgan, als Voraussetzung und Sitz allen Handelns, Zeiterlebens und In-Kontakt-Tretens aufgefasst, als „incarniertes Subjekt“ (*Merleau-Ponty*). Er ist also nicht nur „Körper, den ich habe“, sondern ganzheitlich „Leib, der ich bin“. Der Mensch wird als *Körper-Seele-Geist-Subjekt* im *sozialen und ökologischen Umfeld* definiert, wobei Leibsubjekt und Lebenswelt *inprimordialer Ko-responzenz* miteinander verschränkt sind.³¹ Der Leib ist in seinen unbewussten Strebungen und als wahrnehmende Bewusstheit also immer auf anderes bezogen³², das heißt, Mensch wird man erst durch den Mitmenschen und man bleibt Subjekt durch Intersubjektivität³³. Identität gewinnt der Einzelne durch attributierende und wertende Interaktionen.³⁴ In der axiomatischen Aussage, dass alles Sein Mit-Sein ist³⁵, ist die Bühnenmetapher gedankliche Folie, um sich Wirklichkeit als einer pluriformen, in sich mehrdeutigen und deshalb nur durch Mehrperspektivität aus transversaler Vernunft zu erfassenden, bewusst zu machen.³⁶

Das Verwirrende in der Theaterarbeit unter Verwendung dramatherapeutischer Methoden ist, dass diese Folie des Wahrnehmens, Erfassens, Verstehens, Erklärens zugleich auch künstlerisches Medium ist, nicht theoretisches Konzept nur für Praxis, sondern selber leibhaftige Wirklichkeit, so dass, was gedanklich ordnen und strukturieren helfen sollte für theoretisch fundiertes Handeln, oft

28 „Nicht ohne Grund beziehen sich Varela und Mitarbeiter mit dem Konzept der ‘Inszenierung’ als verkörperte Kognition bzw. der Kognition als verkörpertes Handeln in zentraler Weise auf Merleau-Ponty.“ (Petzold/Orth; Integrative Therapie 4/94, 355)

29 Das „Bühnenmodell der Gruppe“ von 1981 wurde von *Petzold* 1990 für die integrative Szenentheorie völlig neu bearbeitet. Aber der Grundsatz ist geblieben: „Die Bühne, auf der wir spielen, auf der alle Szenen ablaufen, ist die Lebenswelt ... Ihr gehören wir zu, auf ihr sind alle Spieler in einem Spiel verbunden. (Petzold 1993 II/1, 898). Es gibt in dieser Perspektive keinen „Zuschauer“ (vor der realen Bühne), denn auch der nicht aktiv am Spiel Beteiligte „steht auf der Bühne“, ist durch das „totale Sinnesorgan“ seiner Leiblichkeit mit dem Geschehen verbunden.

30 Zur Persönlichkeitstheorie siehe u.a. Integrative Therapie in der Lebensspanne“ (*Petzold*; 1993a II/2,649n)

31 Anthropologische Grundposition der IT

32 Intentionalitäts-/ Kommutativitätsprinzip der IT

33 Consorprinzip, Intersubjektivitätsprinzip der IT

34 Identitätsprinzip der IT

35 Koexistenzaxiom der IT

36 Polymorphieprinzip der IT

aus eigener Kraft, als „wildes Sein“ Chaos schafft. Theaterspielen unter Verwendung dramatherapeutischer Methoden braucht beide Perspektiven, aber nicht selten entsteht ein eigentümliches „Flimmern“ bei diesem wechselnden Blick. Unter dramatherapeutischer Perspektive ist eine Gruppe *„ein relativ zeitkonstantes Interaktionssystem mit einem spezifischen Status- und Rollengefüge, einem verbindenden Wertesystem und Zielhorizont sowie gemeinsamen Ressourcen, wodurch ein eigenes Gruppengefühl und Gruppenbewusstsein möglich wird, aufgrund dessen im Verein mit Identitätsattributionen aus dem sozialen Umfeld eine Gruppenidentität aufgebaut werden kann.“* (Petzold/Frühmann; 19861, 136), unter theaterwissenschaftlicher Perspektive ist sie beispielsweise ein Ensemble *„... die Gesamtheit der an einem Theater engagierten Personen, ...ein Darstellerkollektiv, ... Voraussetzung für das Gelingen der Aufführung in allen ihren Teilen.“* (Trilse; 1977).

In fixierten Stücken bestimmt die „Besetzung“ die Gestalt der Gruppe, Inhalt und Form künstlerisch gestalteter Szenen die Dynamik des Ensembles, literarisch ausgearbeitete Rollen das Erleben und die Perspektive der sie sich erarbeitenden Darsteller, das Narrativ eines fixierten Stücks wird zur Narration einer lebendigen Aufführung usw. Anders als im Therapeutischen Theater (Iljine) aber werden die Stücke und Szenen n i c h t für den Spieler ausgesucht oder geschrieben und zugeschnitten, sondern die Darsteller werden für diese Stücke und Szenen ausgewählt und im Inszenierungsprozess zugepasst. Die Darsteller sind für das Ziel der Inszenierung, die Aufführung „besetzt“ worden, die Aufführung ist n i c h t organisches Ergebnis eines Gruppenprozesses, sondern eines Inszenierungskonzepts. Die Darsteller sind für das Ziel der Inszenierung, die Aufführung „besetzt“ worden, die Aufführung ist nicht organisches Ergebnis eines Gruppenprozesses, sondern eines Inszenierungskonzepts.

Was hier im Blick auf das gängige Regietheater gesagt ist, ist in bestimmter Weise, wenig verändert, ebenso für die Produktionen im „Freien-Theater“ bestimmend und verliert erst in den avantgardistischen Performances des „off-off“, oder exemplarisch gewordenen Gruppentheatern, wie in den 60er 70er Jahren des 20. Jhds. das „Living Theater“, das „Bread and Puppet“, oder auch „La Mama“, an Einfluss. Wobei nicht viele solcher ursprünglich gruppenspezifisch arbeitenden Ensembles auch wieder die umgekehrte Entwicklung genommen haben, wie etwa Peter Steins „Schaubühne“, Ariane Mnouchlunes „Theatre de la Soleil“ oder Peter Brooks „Centre International de Crdation Thestral“ und das gewiss nicht zufällig.

Künstlerisch gestaltetes Theater will die Wirklichkeit widerspiegeln, möglichst als ästhetisch gesteigerte. Dramatherapeutische kreative Theaterprozesse können Wirklichkeit widerspiegeln, auch in intensiver Weise, aber sie bleiben gegründet im kreativen Prozess, dessen Ausdrucksgestalt sie kaum hintersteigen können. Sie finden deshalb nur schwer jene Distanz zu sich und jene notwendige Prägekraft, woraus ästhetisch bewusst gesteigerte Widerspiegelung erst möglich wird. Vielleicht kommt jene Differenz in den Perspektiven am deutlichsten zum Ausdruck in Brooks prägender Metapher von der Bühne als „leerer Raum“. Für Brook kann die Bühne leerer Raum sein, weil er sie als vierdimensionale „Projektionsfläche“ auffasst, in der wie in der Arbeit mit dem „leeren Stuhl“, oder dem leeren Blatt, oder „aus der Stille“ die Phantasie real werden kann. Während die Bühnenmetapher in der Integrativen Therapie keinen „leeren Raum“ kennen darf, denn für sie ist Bühne Kontext/ Kontinuum, in dem, vor dem sich Gestalt als Vordergrund bündelt. In der Integrativen Therapie ist der Begriff der Bühne metaphorischer Ausdruck für das, was in ihr mit dem Begriff Lebenswelt umfassender ausgesagt wird, nur dass das Bild der Bühne, in dem es architektonische Vorstellungen wachruft, in diese Lebenswelt gleichsam einen Rahmen hineinstellt und sie dadurch fassbarer, überschaubarer, begrenzter macht. „Bühne“ in der Integrativen Therapie ist Sein als Mit-Sein, für Brook Medium der Leere, aus der ein künstlerischer Prozess die Aufführung, so könnte man sagen, „herausmeiselt“.

Das Entwickeln von Stücken von einer Gruppe aus eigenem biographischen Material und für sich als Gruppe selbst, wie es in dieser Arbeit vorgestellt werden soll, muss also diesen „doppelten

Blick" durchhalten, muss versuchen, dieses Dilemma aus „umgekehrten Perspektiven" (Florensky) bewusst zu machen. Geeignetes Instrument dafür aus Integrativer Theorie und Praxis ist das mehrperspektivische Gruppenmodell (MPG) von Frühmann (in: Petzold/Frühmann; 1986 I, 258), oder das generalisierende Metakonzept der Mehrperspektivität³⁷ von Petzold. Wobei eben zu beachten ist, dass Mehrperspektivität als ein Neben- und Miteinander verschiedenster Blickweisen und Standpunkte auch jene exklusive Variante in sich trägt, wo sich Perspektiven polar gegenüberstehen, was zu jenem eigentümlichen „Flimmern“ führen kann, wie ich es im Vorangehenden zu benennen versuchte.

Narrationen sind lebendige, aus den Archiven des Leibs durch innere und/oder äußere Impulse im Hier und Jetzt aus dem Gedächtnis aufsteigende Erzählungen sprachlicher wie nichtsprachlicher Art. In diesen Narrationen werden gelebte Rollen, Skripte, Szenen, Atmosphären präsent, Erfahrenes wird, nicht wie es wirklich war, aber wie es im Kontext/Kontinuum erinnerbar ist zum Ausdruck gebracht, oder es zeigt sich als eigener Lebensstrom in der Introspektion dem individuellen Bewusstsein. Narrationen verbinden sich über die gesamte Lebensspanne hin zur Biosodie, in der sich die Biographie eines individuellen Lebens „ausschreibt", bzw. als „eingeschrieben" wahrgenommen werden kann. Unter Narration wird also der dem momentanen Bewusstsein zugängliche Aspekt des Leibes auf seiner durch die Zeit führenden Lebensreise verstanden. Im Unterschied dazu sind Narrative geronnene Narrationen, zu Mustern geworden, bewusst oder unbewusst geformt. Narrative sind als handlungsleitende, Komplexität reduzierende Strukturen für den Lebensvollzug unverzichtbar und sinnvoll, und sie werden erst dann zu malignen Narrativen, wenn sie ihre Flexibilität verlieren, zu starren „so und nicht anders" Mustern geworden sind, die aus dem Leben als einem ständig in Bewegung befindlichen herausfallen, denn Leben ist Bewegung, Bewegung ist Leben.³⁸ Eine fortwährende Verschränkung von Narrationen und Narrativen, in denen Inseln fixierender Narrative eingebettet sein können, bzw. in Narrationen gehoben und wieder zum Fließen gebracht, führt zu einer narrativen Kultur in der Lebensspanne.

Integrative Therapie ist eine an der „life span developmental psychology" (Balles et. al. 1980; Petzold 1979k), an einer „Sozialisation im Lebensverlauf...orientierte Form der Psychotherapie und Agogik, die sich auf longitudinale Pathologie-, Therapie, und Bildungsforschung stützt und die „power of longitudinal data" erkannt hat. Deshalb muß sich diese lebenslaufbezogene Perspektive auch in der Diagnostik und der therapeutischen Praxis niederschlagen, zumal auch das Menschenbild des Integrativen Ansatzes den Menschen in der Zeit als „Zeitleib" (Petzold 1981e) sieht und die Integrative Persönlichkeitstheorie die Persönlichkeit als „Persönlichkeit im Wandel über die Zeit hin auffasst, Identitätsarbeit als Stabilisierung von Fremd- und Selbstbildern im Zeitkontinuum versteht (Petzold/Orth; 1996 I, 125).

37 *Mehrperspektivität* als Konzept ist einerseits die Konsequenz aus der metahermeneutischen Position in der Erkenntnistheorie der Integrativen Therapie...Wirklichkeit ist im Fluss. Das Leben ist ein beständiger Prozess von *Morphogenese* und *Metamorphose* , in dem schöpferische Grundkräfte (*impetus*) „Gestalt und Wandel" bewirken. Der *Impetus* des Lebens d Form, Lebensform, und wie Form *wahrgenommen, erfasst, verstanden* und *erklärt* wird, ist abhängig von der jeweiligen Perspektive, die der Betrachter innehat, vom jeweiligen Standpunkt, auf dem er sich befindet...*Mehrperspektivität* wurzelt einerseits in der *Polymorphie* und Veränderbarkeit der Wirklichkeit, zum anderen in der Verschiedenheit der Betrachter, ihrer Standorte und Weisen zu schauen...(Petzold; 1993a W3, 129%)

38 Heraklitisches Prinzip der IT

Wie kann diese lebenslaufbezogene Perspektive, die so zentral für Integrative Therapie ist, in dramatherapeutische Arbeit übersetzt werden? Wie lassen sich die szenisch-dramatischen Konzepte von Rolle, Skript, Szene, Bühne mit dem Aspekt des Vorgängigen, des Verlaufs, der Geschichte, des Erzählens als einem „Tun in der Zeit“ erweitern? Zwar läuft auch die Szene in der Zeit ab, aber sie ist mehr Rede-Gegenrede an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit und damit stärker an das Hier und Jetzt dieser Situation gebunden, anders als eine Erzählung, ein Bericht, eine Reflexion, die in das Hier und Jetzt die Dimensionen Vergangenheit und Zukunft einbezieht.

Integrative Dramatherapie sollte deshalb nicht allein mit psychodramatischer Methodik arbeiten, sondern ebenso Konzepte einbeziehen, die speziell für diese Lebenslaufperspektive entwickelt wurden, wie Tagebucharbeit und Lebenspanorama³⁹ als Instrumente der Symbolisierung und karrierebezogenen Arbeit in der Integrativen Therapie. Denn im Lebenspanorama „wird die „Struktur des Lebens“ zugänglich wie ein Text, der durchdrungen und als ganzer erfassbar wird, auch in den Teilen, die an der Einheit der Bedeutung partizipieren. (Petzold/Orth, 1996 I). Und „das Lebenspanorama ist nicht nur Autobiographie, die von anonymen Lesern gelesen wird, es wird in den therapeutischen Diskurs gestellt, Gegenstand von Ko-respondenz in der therapeutischen Beziehung“ (ebenda), wobei hinzugefügt werden kann, ebenso in der Beziehung Theaterfigur und Zuschauer, wenn der „biographische Monolog“ zum Dialog wird mit dem Publikum.

Im Folgenden möchte ich für die Möglichkeit des Einsatzes des Lebenspanoramas als Vorbereitung für die Entwicklung narrativer Sequenzen in der Theaterarbeit ein Beispiel geben. Denn während in psychodramatischen Sequenzen gleichsam eine „Bohrung“ niedergebracht und über zwei oder drei Zwischenszenen *die* „relevante Szene“ herausgearbeitet wird, ergibt sich aus der horizontalen Ausrichtung im Lebenspanorama eine differentielle „Überschau“ und, daraus folgend, die Wahrscheinlichkeit von Synopsen. Es müsste doch interessant sein, diese beiden Ausrichtungen zusammenzubringen, hat doch neben der „Vertiefung“ eine solche „Aufsicht auf das Leben“ aus „distanzierter Involviertheit“ bzw. „berührter Distanz“ eine hohe veränderungswirksame Kraft. (Orth).

4.2.2. Lebenspanorama - Erzählstock

Das Buch, irgendwo im Morgengrauen der Kindheit, im ersten Lebenslicht wurde der Horizont von einem sanften Licht erhellt. Es lag ruhmbedeckt auf dem Schreibtisch des Vaters, während der Vater, still in das Buch versenkt, mit speichelbefeuchtetem Finger geduldig an der Rückenprägung rieb, bis das blinde Papier sich beschlug, trüb wurde, in seligem Vorgefühl zu phantasieren anhub und sich auf einmal in Fusseln wie Fließpapier schuppte und einen pfauenaugigen, verhexten Flor enthüllte, während der Blick ermattend in die jungfräuliche Welt göttlicher Farben und die bezaubernde Feuchtigkeit der reinsten Lazur⁶ne versank.

O dieses Lüften der Schleier! O diese Invasion von Glanz!

O seliger Frühling!... Mitunter stand der Vater auf und ging von dem Buch fort.

Dann blieb ich allein mit diesem - und ein Wind fuhr durch seine Seiten, und die Bilder erhoben sich.

Bruno Schulz; Das Sanatorium der Todesanzeige

39 Therapietagebücher, Lebenspanorama, Gesundheits-Krankheitspanorama als Instrumente der Symbolisierung und karrierebezogenen Arbeit in der Integrativen Therapie (Petzold/ Orth; 1996 I. 1258)

Für die nächste Phase in der Theaterarbeit von einem halben Jahr, der *Aktionphase*⁴⁰, die bis zur ersten Aufführung eines noch zu entwickelnden Szenariums gehen sollte, galt es, Zugang zu den „*Archiven des Leibes*“ zu suchen, jenes „*Buch*“ zu öffnen und in ihm zu „*blättern*“, das jeder von uns mit sich trägt ein Leben lang, und in dessen leere Seiten sich die Augenblicke seines Vollzugs einschreiben bis zum Schluss, galt es Zugang zu jenem „*Tagebuch*“ zu finden, dessen Seiten solange „blind sind, bis wir sie wahrnehmend an ihnen „reiben“ sie erfassend „lesen“ und aus ihnen uns unsere eigene Geschichte als verwoben mit den Geschichten dieser und/oder anderer Welten auslegen werden. Um dieses Buch zu finden und aufzuschlagen, sollte die Technik des *Lebenspanoramas* eingesetzt werden, und zwar in seiner allgemeinen dreisträngigen Verlaufsform. An einem Abend wurde zur Vorbereitung darauf der Bühnenboden kreisförmig mit Papierbögen präpariert, an jener Stelle, wo schon der Apfel und der Zeitungspapierkreis gelegen hatte, auf dem die Figuren „aus der Taufe gehoben“ worden waren. Und nach einer Einstimmung auf den Wechsel des Mediums, vom Theaterspiel zum Zeichnen mit Wachsmalkreiden, wobei die Fläche des Bühnenbodens gleichsam als Zeichenfläche dienen würde, begann die Gruppe gemeinsam auf diesem Untergrund zu zeichnen. Inzwischen gewohnt, Körperimpulse und Bewegungsrhythmen, die Arbeitsgeräusche und das Szenische einer Situation sich auch als freie Spiel-Improvisation entfalten zu lassen, ging sie langsam in eine Geräusch- und Gesangs-Improvisation über, die ihrerseits auf das Zeichnen Einfluss nahm. Nach einer gewissen Zeit war ein Gruppenbild, zugleich mit der Improvisation entstanden, die Improvisation hatte mit dem Bild gemalt, und obwohl das Thema des Zeichens die Figur eines „inneren Helfers“, eines „guten Gefährten“, eines „generalized other“ (Mead; 1934) gewesen war, war das Bild zugleich Ausdruck dieser Improvisation, der einer „guten Gefährtschaft geworden. Nach diesem Abend konnte sich die Arbeit am Lebenspanorama anschließen. In der Einstimmungsphase wird in der Regel folgendes erklärt: *„Menschliches Verhalten und menschliche Persönlichkeit, die gesunde wie die kranke, werden durch drei Erfahrungsformen bestimmt. 1. die guten Erfahrungen, die uns aufgebaut und unsere Entwicklung gefördert haben, 2. die negativen Erfahrungen, die uns belastet und geschadet haben, 3. die Mangel Erfahrungen, bei denen uns etwas gefehlt hat, was wir für unsere Entwicklung not-wendig gebraucht hätten!“* (Petzold; Orth; 1996, 145). Die Teilnehmer werden dann aufgefordert, diese drei Erfahrungsströme aufzuzeichnen, und die Art und Weise, wie sie sich vielleicht wechselseitig beeinflusst haben. Die entstehenden Bilder sollten anschließend im Gespräch aufgearbeitet werden. Nach dieser Panoramaarbeit wurde die Gruppe entlassen mit dem Hinweis, zu Hause zu diesem Bild und den im Gespräch gefundenen Zusammenhängen etwas aufzuschreiben und gebeten, ob sie mit dem, was ihnen dabei wichtig werden würde, einen „Kommentar“ schreiben möchte. Der darauf folgende Abend war dann ganz diesen Kommentaren gewidmet. Sie wurden wie „Fragmente einer Seite aus einem wieder gefundenen Buch“ vorgelesen, memoriert, wiederholt gesprochen, lesen gelassen, usw. Am Ende des dritten Abends zur Arbeit mit dem Lebenspanorama wurde die Gruppe endlich instruiert, aus der Resonanz auf das Erfahrene in den kommenden Tagen auf die Suche nach einem Holzstab zu gehen, der für sie etwas von der bisher Bild gewordenen Lebensstrecke ausdrücken würde. Es wurde auch darauf hingewiesen, dass dieser Ausdruck erst einmal nur diffus, schemenhaft sein könne, noch nicht prägnant sein müsse, weil er noch bearbeitet werden soll. In der Folge begann ein ganz unterschiedlicher Suchprozess. Einige fanden ihren Stab zufällig, „als ein Blick darauf fiel“, andere hatten bestimmte Vorstellungen, nach denen sie verschiedene Plätze absuchten, wieder andere merkten, dass sie sich aus einem rohen Stück Material etwas herstellen wollten usw. Es vergingen mehrere Wochen mit dieser Suche, so dass an den Spielabenden die Arbeit anders fortgesetzt werden konnte (literarische Textarbeit). Schließlich aber hatten alle „ihren“ Stab gefunden und die Gruppe konnte gemeinsam in die Holzwerkstatt eines befreundeten Holzbildners

40 *Aktionsphase* im Ko-respondenzmodell schöpferischer Prozesse (*Schöpferische Spirale*)

wechseln. Bei zwei Arbeitstreffen in dieser Werkstatt wurden die „rohen Stäbe“ so bearbeitet, dass sie das ausdrücken konnten, was aus den Lebenspanoramen jedes Einzelnen prägnant geworden war. Dabei veränderte sich natürlich weiter der „Text“ dessen, was aus dem „Lebensbuch“ aufstieg. Der Umgang mit scharfen Werkzeugen, die zum Teil aggressive Kraft, die aufgewendet werden musste, um das Material zu formen, das Geschehen im Material selbst bei seiner Verformung, die Geschichte des Dialogs mit dem Objekt Stab während der Herstellung und nicht zuletzt Erinnerungen des Körpers an die verschiedenen handwerklichen Tätigkeiten im Verlauf des Lebens, ihr Gelingen oder Scheitern mit den jeweils dazugehörigen Szenen und Atmosphären „spielten mit“, gingen in die Gestalt des Stabes ein, der so auf einmal zu einem dreisträngigen „Erzählstock“ wurde, worin der eigene Lebensweg eingepreßt war.⁴¹

Nach der Herstellung dieses „Buch_Stabes“⁴² wurde er mit der bereits entwickelten Spielfigur verbunden. Der Papierkreis auf dem Bühnenboden, jetzt nur als „Reidekreis“ markiert, war „Grund“, auf den sich nach und nach ein Spieler mit seinem „Erzählstock“ stellte und in einem Improvisationsspiel mit Hilfe seines Stabes aus der „Biografie seiner Figur“ Momente lebendig machte. Diese biografischen Vignetten waren jetzt nicht mehr nur verbaler Text im Raum, aus dem sich Atmosphären und Szenen entfalteten, sondern sich verkörpernde Sprache, szenischer Monolog. Die Präsentation des Stocks und die verschiedenen Möglichkeiten, ihn darstellend einzusetzen, bis hin zur Verwendung als Stockpuppe, gaben den Erzählungen ein hohes Maß szenischer Präsenz.⁴³ Die Figur der Äbtissin, die Freejazz singen wollte, erzählt von ihrer Liebe zum psychisch kranken Bruder in einem katholisch geprägten Ort und davon, wie bei allem Schmerz über dessen Schicksal sie sich reich beschenkt fühlt für ihr eigenes Leben (Therapeutin). Die Frau, die sich nackt fühlte unter einer roten Fahne läßt die Zeit der Kindheit im kriegszerstörten Berlin gegenwärtig werden, erzählt von Luftschutzkellern, von überdauerndem Faschismus in den Köpfen und Herzen, von Nachkrieg, von Vergewaltigung, von Psychose aus Überforderung in der Schule (Lehrerin) und Neuanfang. Eine Figur präsentiert die Wurzeln einer bunten Kindheit, berichtet von Einschränkungen in der Schule, vom coming out, vom Abbruch des Theologiestudiums, der Arbeit als Gestaltpädagoge und eigenem Neubeginn. Wieder eine andere

41 Die Symbolik des Stabes in beziehung gesetzt zum „Lebensweg“ in seinen „drei Strängen“, öffnet natürlich eine menge zusätzlicher Assoziationen. Einen Stab kann man in die hand nehmen, begreifen, erfassen, man kann sich auf ihn stützen, mit ihm ein neues Stück Weg freimachen, man kann sich mit ihm verteidigen, auf ihm ausruhen, ihn in das Hier und jetzt rammen, oder als Blindenstock gebrauchen usw. Da das „dreisträngige Karrierepanorama“ auf die Erkenntnisse der Longitudinalforschung abstellt, in der die menschliche Persönlichkeit in ihren gesunden und kranken Dimensionen aus der Interaktion von „*pathogenen Erfahrungsströmen*“, *salutogenen Erlebnissen*“ und „*prolongierenden Mangelenerfahrungen*“ verstanden wird (Petzolde, Goffin, Oudhoff 1993), kann sich aus dem „Zugriff“ auf alle drei Stränge nicht nur ein ganzheitliches biografisches Erzählen entfalten, wie es oft geschieht, wenn der Erzähler zu sehr in die Szene involviert ist. Dieser Stock kann helfen, die unterschiedlichen Ströme der rfahrung darstellend zu erzählen. Er bleibt Stab, selbst wenn er brüchig erscheint, er bleibt Strecke, selbst wenn etwas darin zum Punkt gefriert, er bleibt fest, selbst wenn alles Leben zerfließen wollte.

42 Die Schreibung des Erzählstocks als „Buch-Stabe“ verweist auf den Aspekt seiner Symbolisierung. Er ist nicht nur das Ding, das eingesetzt wird, um der persönlichen Memoriation einen gewissen Halt und bestimmte Richtung zu geben, er selbst kann zum Symbol werden, und diese Symbolisierung war in dieser Produktion gewollt. Der Zusammenhang sollte hergestellt werden zwischen den „Archiven des Leibes“ in einer lebendigen Memoriation auf der Bühne und jenes anderen Erzählstrangs in der Aufführung des literarischen Textes, in dem es in poetisch überzeugender Gestalt um jenes „mysteriöse Buch“ ging, das, wie die Erzählung von Bruno Schulz mäandernd ausbreiten wird, ein „Buch des Lebens“ ist, wenngleich ein bedrohtes, historisch tatsächlich vernichtetes.

43 Symbole erhalten eine „Brückenfunktion“. In der Panoramatechnik überbrücken sie zeitspannen, aber auch Sinnsprünge zwischen disparaten Erfahrungen, zwischen Ereignissen und Einzelfakten in Ereignissen. Sie markieren zuweilen aber auch Grenzen, die unüberbrückbar sind; Symbole ermöglichen auch einen Brückenschlag zwischen dem bereich des bewußten und Unbewußten – dieses ales aber nur, wenn sie in einem Prozeß persönlicher und gemeinschaftlicher Hermeneutik ihren Sinn und ihre Bedeutungsfülle freisetzen können. Diese „Erzählstöcke“ müssen also in einen derartigen Prozeß gestellt werden, der durch die Art der Gruppenarbeit gewährleistet wird, sich andererseits durch den Aufbau eines komplexen Szenariums in gewisser Weise auch vor Publikum entfalten kann.

Figur macht ihre Kindheit „neben Brechts in Buckow“ präsent, den Kampf des Vaters um politische Veränderungen, die gemeinsame Zeit in Vietnam, wo er später gearbeitet hat, ihren Kampf am Telefon um ihrer beider Beziehung, ihr Musikstudium, die kranke Mutter, das Scheitern der eigenen Ehe (Brot und Messer). Der in der Spannung zwischen Narziss und Goldmund läßt sich als Heimkind lebendig werden, erzählt von der jungen Mutter, die ihn weggegeben hat, um für eine neue Partnerschaft frei zu sein, da der Kindsvater sie verlassen hatte, erzählt vom Schweinehanel des Großvaters, vom ersten Kuß mit Udo und der Dienstzeit bei der Marine. Eine junge Frau, für die das Thema Schönheit und Magie im Vordergrund gestanden hatte, erzählt von sich als Blüte an einem Baum, von Gittern umgeben, von einem Schneemorgen vor der Kita, von Strafbank, Wettkampf, Macht und Ohnmacht im Sport, der Maueröffnung und scheiternden Berufswünschen. Der mit dem Stalinbild im Wohnzimmer wird zum Schriftsteller, dessen Muttersprache aus einer schlagenden Hand bestand, die zu Schreibmaschinenfingern wurden und vom Gashahn, den er sonntags fürs Vaterland putzen mußte, oder Eine erzählt von der schönen, schönen spanischen Mutter und einem Formeldreieck als Vater. All diese Lebenserzählungen werden in der Folge spontan in die Improvisationen der Gruppe eingehen, wichtiger aber noch, sie sind diagnostisches Material für den Leiter, um zu einem späteren Zeitpunkt in Zweiergesprächen die „Bohrung“ zu setzen für eine für das Hier und Jetzt immer noch wichtigen Szene.

In der (in dieser Arbeit) letzten Stufe, wurde mit den „Erzählstöcken aus dem Lebenspanorama“ unter Einsatz von bewegungstherapeutischen Sequenzen gearbeitet. So hatte z.B. der Spieler mit der Figur des „coming out“ einen Stab gebaut, über den eine Klaviersaite gespannt war. Er konnte ihn einsetzen als Bogen für Pfeile, aber auch als Musikinstrument, dass man mit einem anderen Stöckchen anschlagen musste. Eines Abends brachte er den **Traum vom Fahrstuhl** ein, der ihn tief nach unten befördert habe, was selbst noch in der Gruppe beim Mitteilen in ihm Angst auslöste. Da mit dem Bild des „kleinen Stöckchens am großen“ etwas „zum Schwingen“ gebracht werden wollte, forderte der Leiter auf, er möge seinen Traum nochmals erzählen, wenn ein Anderer ihn auf der Bühne Rücken an Rücken berührt. Dabei kam der Spieler, erstmals überhaupt, in einen Spielmodus tieferer Involviertheit. Er begriff, dass er auf der Suche war nach seiner inneren Stimme, die für ihn unhörbar leise irgendwo im Körper auf ihn wartete, ja lauerte. In diesem plötzlichen Erkennen löste er sich vom Rücken seines Mitspielers und begann „in die Tiefe des Raums zu gehen“ wie in dem Traum nach unten, wobei er den Stock als teleskopisches Instrument benutzte, um das dunkle, unsichere Terrain, zu dem ihm die Bühne geworden war, abzutasten. Plötzlich merkte er, hörten es alle, daß dieses Instrument leise schwingende Töne von sich gab, die in eigentümlicher Resonanz mit dem Tock-Tock-Tock des Stabes im Raum hingen, ein leises Wimmern, Stöhnen, Verhauchen kam aus dem Stabbogen, wobei es sich an einer ganz bestimmten Stelle des Bühnenbodens zu einer stärkeren Resonanz entfalten konnte. Der Spieler explorierte auf diese Weise das imaginierte Terrain und verstand langsam, daß es nur diese eine Stelle für ihn gab, wo sein Bogen solche Stärke entwickeln konnte, was ihn stark berührte, wobei er die Bedeutung dessen „hörte“ und später der Gruppe erklären konnte.

Ein anderes Beispiel war das von der Figur, die später die Grenze“ benennen wird. Sie meldete kurz vor dem Abschlußwochenende eine Störung an. Sie fühle sich überfordert, habe suizidale Gedanken. Bei der Stabarbeit habe sie sich schon erletzt. Sie spüre ihre Einsamkeit und wolle „Schluß-Machen“, wobei sie offen ließ, womit. Gruppe und Leiter gaben ihr Raum, ihre Gefühle auszudrücken, boten Kontakt an und spürten, dass sie sich selbst kontrollieren will und auch konnte. Nach einer gewissen Zeit war zu spüren, dass sie aktiv werden möchte, aber nicht wusste, wie. In diesem Moment ließ der Leiter sie ihren Stab holen und in die Mitte legen. Er war sichtlich gespalten (sie hatte Angst, schizophren zu sein). Da ihr die Worte fehlten, ließ er sie den Stab mit den Fingern begreifen. Ihre Hände nahmen Kontakt auf mit dem Holz. Sie fuhren zärtlich über die Spalten. Einige aus der Gruppe benannten spontan das, was gehalten hatte in diesem Leben, andere sprachen vorsichtig an, was kaputt gegangen war. Darauf folgte eine Weile der Stille, in der

die Besitzerin fortwährend ihr „Leben“ begriff. Etwas später begann die Gruppe damit, eigene Geschichten von Tod, Verlust, von eigenen oder fremden Suizidversuchen zu erzählen. Die Spielerin hörte nur zu, fühlte ihren Stab, begann ihn dabei aber langsam nach und nach zu bewegen. Jemand berührte ihren Arm. Dann sagte sie, sie spüre in sich einen gewaltigen, unausdrückbaren Schrei, aber sie könne die Richtung dieses Schreis nicht finden. Danach beruhigte sie sich etwas. Die Gruppe gab ihr Halt.

Als der Vater sah, dass ich mich beruhigt hatte, näherte er sich eines Tages vorsichtig und sagte im Tonfall eines sanften Vorschlags: „Im Grund genommen existieren nur Bücher. Das Buch ist ein Mythos, an dem wir in der Jugend glauben, doch im Laufe der Jahre hört man auf, sich ernstlich mit ihm zu beschäftigen.“ Ich war schon damals anderer Ansicht und wusste, dass dieses Buch ein Postulat, eine Aufgabe war. Ich spürte auf den Schltern die Last einer grossen Sendung. Ich gab dem Vater, ganz von Verachtung und zornigen düsteren Gedanken erfüllt, keine Antwort. Damals war ich nämlich schon im Besitz einiger Fetzen des Buchs, klägliche Reste, die mir ein seltsamer Zufall in die Hände gespielt hatte. Ich versteckte meinen Schatz sorgfältig vor allen Blicken und trauerte über den tiefen Verfall dieses Buches, für dessen verstümmelte Reste ich niemals Verständnis zu gewinnen vermocht hätte.

Brund Schulz; Das Sanatorium

Mit diesem Text, später in der Aufführung, erfasst von der Dynamik der gemeinsamen Präsentation, wird sie diesen Schrei schmerzhaft spüren und, gebunden an den fremden Kontext und in poetischer Sprache ans Publikum richten, als ihren und zugleich nicht mehr ihren, still, mit weit offenem Mund, den gespaltenen Stab fest in Händen in der ungeheuren Wucht, mit der dieser Schrei für diesen Augenblick in ihr zu implodieren schien.⁴⁴

4.2.3. Buchtext – Rollensprache

Ob in übungszentriert-funktionaler Arbeitsweise, in konfliktzentriert-aufdeckender, oder erlebniszentriert-stimulierender Modalität⁴⁵, es gibt grundsätzlich zwei Zugänge zu den Menschen, die jeweils nach Person und Situation verschieden ausgewählt werden müssen. Der Zugang zu den inneren Archiven kann bei Gedanken ansetzen, bei Wünschen und Visionen, bei Bildern und Gefühlen (**top-down approach**), oder bei der leiblichen Erscheinungsform, den Haltungen, Bewegungen, Rollen und/oder am Verhalten, an Gesten, Skripts, Charakteristiken (**bottom-up approach**). Theaterspiel ist ein ununterbrochener Wechsel zwischen beiden Zugängen, die Bühne wird zur Angel, in der fortwährend Türblätter pendeln. Der Gedanke, das Bild, der Impuls verkörpert sich, geht ein in die Rolle, die Rolle verfestigt sich, erhält Struktur, wird prägnant und eröffnet ihrerseits neue Zugänge zum Leib, löst neue Impulse, Empfindungen, Gedanken aus und all das in einem ununterbrochenen Strom an Eindrücken und Ausdrücken, die sich gegenseitig verschränken, verstärken, überlagern, unterlaufen, solange das Spiel als ein bewusstes „läuft“. Es ist einleuchtend, dass in einer so multiplen Stimulierung, während so komplexer Expression das Empfinden für die Grenzen des Eigenen und das „Land des Anderen“ fließend sind, der Mitvollzug des Spielgeschehens Fremdes und Eigenes mischt, sich ganz wie in frühen Mutter-Kind

44 In diesem Moment war für die Spielerin und die Gruppe auch eine Resonanz mit dem Autor Bruno Schulz spürbar, der, ein galizischer Jude, mit seiner Familie von den Nazis festgenommen, deportiert und umgebracht worden war.

45 Die drei Arbeitsmodalitäten der IT

Blickdialogen⁴⁶ konfluente Kommunikationen einstellen. Um dieser Tendenz zum Konfluenten im spontanen Spiel entgegenzusteuern, ist es hilfreich, zuweilen notwendig, es aus einer bewussteren, einer ästhetischen Ebene mit einer anderen Subjektivität in Resonanz zu bringen, einem literarisch gestaltenden Autor und seinem fixierten Text, der wie eine „Mutter“, ein Vater“ diese Tendenz ausbalanciert und neue Differenzierungen möglich macht. Der Spieler erlebt das als „Reiben am Text“, als „Mühe, zu lernen“, „Nichtverstehen des Fremden“ usw., aber er bleibt zugleich im Dialog, sofern der gewählte Text etwas „in ihm anspricht“, „in ihm ausgelöst hat“, „für ihn etwas formuliert“ usf. Im Sinne eines **bottom-up approach** werden künstlich gestaltete Texte in die Vorbereitung eines Spiels eingebracht, ausgewählt, ergriffen, die dann als paralleler Strom der Erfahrung in die Erfahrung der Rolle und des zu gestaltenden Spiels einfließen können. Der in diesem Theaterprojekt vom Leiter eingebrachte Text von Bruno Schulz war natürlich nicht zufällig gefunden, aber auch nicht Ergebnis eines Ko-respondenzprozesses innerhalb der Gruppe. Er war bewusst von „außen“ gesetzt als *Intervention*, die sowohl aus dem Prozess der Gruppe, aus ihrem Thema und dem Material der Einzelnen, als auch aus der „doppelten Struktur“ der Arbeit als einer künstlerischen Sinn machte. Der Text, ein in sich geschlossenes Fragment aus einer langen Erzählung, wurde in kleinen Abschnitten den einzelnen Figuren zugeordnet und sollte später im Szenarium als bindende Kraft in Parallelführung zu den Figurenerzählungen die einzelnen, collagierten Szenen zusammenhalten und in einer Bewegung langsamen Explorierens zu jenem Symbol des „geheimnisvollen Buches“ zusätzliche, erweiternde Deutungen ermöglichen, sowohl zu den Stäben selbst, als auch zu den biografischen Vignetten. Das Material der Szenen würde also aus dem improvisierten Spiel und den anhand von Text⁴⁷ erarbeiteten inszenierten Momente bestehen.

An dieser Stelle möchte ich wieder ein Beispiel bringen für die Möglichkeit, mit Autorentext in integrativer psychodramatischer Weise zu arbeiten. In Vorbereitung dazu hatte es bereits mehrere Spiele und Übungen gegeben, die verdeutlichen sollten, dass sich unsere eigene Identität in „*Zwischenleiblichkeit*“ entwickelt, und dass wir in dieser Verbundenheit „am Anderen werden“ (Buber; Levinas) und so auch „den Anderen in seiner Andersheit verstehen“. Dass sich *Rollenflexibilität* auf dieser Basis entwickelt, und wir in der Lage sind, spontan in die Rollen anderer einzusteigen, um „von innen heraus“ den Anderen wahrzunehmen und zu verstehen, und dass wir *Rollendistanz* entwickeln durch unsere Fähigkeit ein- und auszusteigen. Neue Rollen lassen sich auf diese Weise kreieren durch Integration verschiedener, auch dissonanter Aspekte des Verhaltens, fremdes wie eigenes, denn wie auch unsere Identität kein Monolit aus einem einmal gegossenen Selbst ist, sondern fließendes Gleichgewicht verschiedenster Aspekte und Strebungen auf der Basis unseres Leibes, so sind auch theatral zu entwickelnde Rollen keine roboterhaften Puppen, sondern ein zum Ausdruck gebrachtes Gemisch charakterisierender menschlicher Facette. Die Gruppe hatte gelernt, über einfachste körperliche und stimmliche Ausdrucksformen fremden Text „auf die Zunge“ und „in den Mund“ zu nehmen, und war angehalten worden, ihn durch Repetieren und Memorieren „zu verdauen“. Später war in die aus den Improvisationen oder aus Gesprächsrunden entstandenen emotionalen Stimmungen hin und wieder ein so angelernter Text „abgefragt“ und schliesslich Szenen inszeniert worden, in die

46 Der Vergleich mit den *frühen Blickdialogen* (Petzld; 1993a II/2 770) ist hier metaphorisch zu verstehen.

Unter Blickdialogen wird das unmittelbare, direkte sich Spiegeln von Gesicht zu Gesicht verstanden, in dem das Baby im Angeschautwerden durch die Mutter in spezifischer Wechselseitigkeit anfängt, erste Formen seiner Persönlichkeit zu entwickeln, in der unmittelbaren Resonanz der Mutter auf die noch undifferenzierten Strebungen des Kindes, lernt es, seine eigenen Strebungen zu formen und ausdifferenzieren, durch das Verstehen der Mutter sich selber zu verstehen. Bildlich gesprochen gilt das auch für das Lernen am fremden Text, insofern er „mich anspricht“. Es ist ein Lernen im Dialog „über Zeit und Raum hinweg“, denn was für ein Kind unverzichtbar ist, die Nähe des Anderen, wird in der ästhetischen Erziehung durch ganz andere „Nähen“ ersetzt. Ein Text ist dann „als hätte ich ihn schreiben können“, oder „aus meiner Seele gesprochen“, „aus aller Ewigkeit mir bekannt“...

47 Zur Arbeit mit Texten siehe die ausführlichen Arbeiten von Ilse Orth zur Integrativen Poesie-Therapie.

hineinander Spieler „seinen fremden Text“ sprechen sollte. So war auch die Spielerin mit der Thematik von Macht und Ohnmacht in einer Probe „ans breite Fenster“ gesetzt worden mit einem Buch im Schoß. Sie sollte nicht Kontakt aufnehmen mit den Mitspielern, sondern nach draußen schauen in die Ferne. Die Einsamkeit ihrer Situation war zum Greifen. Sie hatte den oben abgedruckten Eingangstext. Es war Abend. Die Sonne ging gerade glutrot unter und tauchte den Raum in ein sattes Abendlicht. Als sie das Wort „Vater“ sprach, kann sie nicht weitersprechen. Sie spürt ihre Sehnsucht nach einem positiven Vater, den sie nicht gehabt hatte. Sie fasst sich, gehalten und weitergeführt durch die Textgestalt, und kommt an die Stelle, wo sie über die „jungfräuliche Welt göttlicher Farben und die bezaubernde Feuchtigkeit der reinsten Lazurtöne“ spricht, wobei sie weg vom Gefühl zum Vater, jetzt den Magel solch eines farbigen Lebensanfangs empfindet und in diesem Moment erstmals in solcher Klarheit begreift, welcher „Nebel“, welcher verstellende „Blindheit“ über ihrer Kindheit gelegen hatte und deren tiefen Wunsch nach Liebe, Akzeptanz, Gefühl, mit einem Pathos für das Leben.

Dann kam die Mutter, und die frühe Idylle war zu Ende. Gefangengenommen von den Liebkosungen der Mutter, vergaß ich den Vater. Mein Leben verlief in neuen, veränderten Bahnen, ohne Feiertage und ohne Wunder, und ich hätte wohl das Buch für immer vergessen, wären nicht diese Nacht und dieser Traum gewesen. Ich erwachte einmal im dunklen Schein eines Wintermorgens – unter den Lawinen der Dunkelheit glühte, tief unten, eine trübe Morgenröte – und begann, noch unklar und verworren, nebst vielen anderen Schmerzen und Leiden, das Gewimmel nebelhafter Figuren und Zeichen unter den Lidern, von dem alten, verschwundenen Buch zu faseln. Niemand verstand mich, und so begann ich denn, gereizt durch diese Stumpfheit, beharrlicher zu greinen und die Eltern ungeduldig und fieberhaft zu belästigen.

Bruno Schulz; Das Sanatorium

Diese Sequenz war D. zugeordnet, seiner Figur des oppositionellen Schriftstellers. Er hatte sich eine Szene erarbeitet aus biografischem Material, in der seine bekennend marxistische Familie unterm Weihnachtsbaum sitzt, um Familienfrieden bemüht, der jedesmal zielgenau in einen Frontkampf überging. Sein Stab war ein gerupfter, vertrockneter Weihnachtsbaum, an dem ein Sputnik⁴⁸ hing. In der Arbeit mit ihm an diesem Text kam immer neu die Wut über diesen familiären Kriegszustand zum Ausdruck und über den Anteil, den seine ihn an sich ziehende Mutter dabei hatte. Wieder und wieder war diese Wut wie ein fixierendes Narrativ ausgebrochen und hatte einen reicheren Umgang mit dem Text verhindert. Sie lag wie dickes, eingetrocknetes Blut über dem Spiel. Es war unmöglich, jene Stelle, wo die Figur nachts aufwacht und in eine glühende Dunkelheit stolpert, aus der ihr das Gewimmel von Figuren entgegenkommt, genauer aufzuschließen, verstehbar zu machen, und so wurde sie auch in der Aufführung voller Wut auf die Mutter gebracht. Erst im Nachhinein, in einer späteren Arbeit mit ihm an einem Solo, konnte deutlich werden, w a r u m es so war und hatte sein müssen. Diese Wut hatte, wie sich zeigte, tiefere Schichten seiner Persönlichkeit zugedeckt und geschützt, die in der Gruppenarbeit nicht hätten aufgedeckt werden können. Es lagen Fragen darunter nach eigener Schuld zum Beispiel, Aspekte seiner Biografie, die er nicht veröffentlichen wollte, schmerzliche Erkenntnisse über den Verlauf seiner gesellschaftlichen Karriere usw. Sie alle konnten erst in dieser späteren Arbeit und nur zu zweit zur Sprache kommen. In diesem Fall war es wichtig gewesen, zwar bis an jene „Haut

48 Sputnik: Name für die ersten sowjetischen Raumsonden

des Widerstands“ zu kommen, der sich in einem nicht tieferen Eröffnen des fremden Textes signalisiert hatte, dort aber nicht zu „bohren“, sondern bei jenem „Geheimnis“ zu bleiben, das aus jeder fremden Sprache wächst. Die Differenz zwischen eigenem Texten und sich angeeignetem Text hatte überhaupt erst die Möglichkeit geschaffen, diese „Haut seines Verschweigens“ zu berühren.

4.2.4. Die psychagogische Kraft inszenierter Improvisation

Integrative Dramatherapie ist mehr als Psychodrama. Zu ihren Quellen gehört neben der Gestaltarbeit (*Perls*) und dem Psychodrama (*Moreno*) auch das Therapeutische Theater (*Ilijine*). Es ist also nur natürlich, dass die hier vorgestellte Theaterarbeit auch mit Ilijines *therapeutischem Theater*⁴⁹ sich berührt und mit ihr korrespondiert. Die Entwicklungsschritte im therapeutischen Theater sind:

1. *Konstationsschritt* (Themenfindung),
2. *Analyseschritt* (Reflexion des Themas),
3. *Transpositionsschritt* (Erstellung des Rahmenstücks),
4. *Realisationsschritt* (Spiel des Szenariums)
5. *Reflexionsschritt* (Durcharbeiten des Spiels).

Diese fünfstufige Struktur ist der Dramaturgie des Dramas⁵⁰ entlehnt, aber mit der reflektorischen Verarbeitung des Spiels curativ erweitert. Im therapeutischen Theater Ilijines, im Unterschied zu Morenos Psychodrama, ist eine parallele Vorgehensweise bedeutsam, die sich als theatre permanent fortwährend verschränkt. Zum einen soll die Entwicklung der Fähigkeiten zum spontanen Improvisieren (Improvisationstraining) ermöglicht werden durch die verschiedensten Zugänge zur Leiblichkeit, wie Atemtraining, Bewegungstraining, Stimmarbeit usw., zum anderen findet improvisiertes Spiel innerhalb einer den Spielern zugeschnittenen Rahmenhandlung (Improvisationsspiel) statt. Die heilende Kraft liegt dabei gerade in dieser Verschränkung von Spontaneität und Arbeit an der Form. Genau diesen Ansatz vertritt auch die hier vorgelegte Arbeit, und sie sieht sich durch die dialektische Struktur des Theaterspiels selber nicht nur darin bestätigt, auch dazu gedrängt. Da der Begriff „Heilung“ und „Psychotherapie“ gegenwärtig von der juristischen Perspektive „anerkannter Richtlinienverfahren“ überschattet wird, möchte ich den offeneren Begriff des „Psychagogischen“ verwenden, wenngleich bewusst bleiben muss, was in der Integrativen Therapie über die „ *Vier Wege der Heilung*“ und die „ *14 Heilfaktoren* “ gesagt

49 Vladimir N. Ilijines; Das therapeutische Theater, und Hilarion Petzold; Das „therapeutische“ Theater Vladimir N. Ilijines in: Petzold; Angewandtes Psychodrama 1993.

50 Gustav Freitag; Die Technik des Dramas, 2005. *Freitag* unterscheidet auf dem Hintergrund aristotelischer Ästhetik und der antiken Tragödie für das klassische Drama in Exposition, Steigende Handlung mit erregendem Moment, Höhepunkt und Peripetie, fallende Handlung mit retardierendem Moment und Katastrophe/ Lösung.

Diese fünfstufige Struktur ist in der Integrativen Therapie in das *tetradische System* eingegangen, das seine Parallelen findet auch in anderen Prozessmodellen. Z.B. Modell des kreativen Prozesses (Präparation, Inspiration, Evaluation, Verifikation); Krisenverlauf (Labilisierung, Turbulenz, Stabilisierung, Reorientierung); Psychoanalyse (Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, Ablösung). Die Vierstufigkeit der Beschreibung von

Veränderungsprozessen reduziert die fünfstufige Dramaturgie dramatischer Handlungen auf einen Dreischritt (Exposition, Handlung, Lösung) und setzt als einen vierten die Transgression, die Neuorientierung, den kreativ möglichen, positiven Verlauf daran.

ist.⁵¹ Iljine spricht ganz allgemein vom Theater als „Therapeutikum“, wenn es „die heilenden Kräfte des Spiels“ zu nutzen weiß. *„Das Spiel als eine Qualität der menschlichen Existenz, die aus der essentia humana hervorbricht, schafft einen zutiefst menschlichen Bereich, der heil, frei von Zwang und Deformation ist. Im Spiel ist es möglich, einem Menschen als Mensch zu begegnen, ohne furchten zu müssen, ohne Bedrohung abzuwehren. Im Spiel kann man frei sein. Aus dem Zwang in das wahre Spiel einzutreten, bedeutet Befreiung, Freiheit, Überwindung der Krankheit.“* (Iljine)). Doch er versteht Spiel eben nicht nur als spontane Handlung, sondern genauso als eine Disziplin, und schreibt an Stanislawskij: *„Meine Methode hat zwei Grundpfeiler: Dionysius und Apollon, die kathartische Befreiung und die Freiheit, die wir als Frucht ernster Arbeit und Disziplinierung gewinnen, das improvisierte Spiel und die vollkommene Übung. Ist schon beim Schauspieler das eine ohne das andere nicht möglich, wie erst beim seelisch Kranken, dessen Fähigkeiten, wahrzunehmen, sich auszudrücken, sich zu bewegen, eingeschränkt oder gänzlich verloren gegangen sind.“*⁵²

Nach der Darstellung des *explorativen Theaterspiels* in der Vorbereitungs- und Handlungsphase unseres Projekts, möchte ich nun kurz die in der Handlungsphase des kreativen Prozesses beginnende Verschränkung mit dem *strukturierten Spiel* beschreiben.

Die **erste Etappe** besteht in Einzelgesprächen des Leiters mit jedem Spieler, in dem das individuelle Material gemeinsam gesichtet wird und in supervisorischem Vorgehen die Themen geordnet und bestimmte Strebungen prägnant werden. Zugleich wird im gemeinsamen Draufblick auf die *Phänomene* des Materials eine *Struktur* verdeutlicht, um in einem letzten Schritt den kreativen *Entwurf* herauszuarbeiten. Diese Einzelarbeit hat den Zweck, einen Spielverlauf für die Rolle des Spielers zu finden, der diesen Dreischritt enthält: Exposition, aufgedeckter Konflikt, neuer Schritt. Und dieser Verlauf wird mit dem Spieler gemeinsam „ausgehandelt“ und auf symbolisierter Ebene festgelegt. Die Aufgabe des Leiters ist es, Symbole vorzuschlagen, die „viele Brücken schlagen“ über die verschiedensten Fragmente des Spielmaterials, um Synopsen zu ermöglichen, die einen „breiten Sinn“ freilegen können. Ziel ist es, dass in der Dynamik der Aufführung mit diesem neuen Schritt vom Spieler experimentiert werden kann auf einem „poetischen Grund“. Nach dem Gespräch kann sich der Spieler in der Weiterarbeit auf diesen Spielverlauf fokussieren und eigenständig darauf vorbereiten. Der Spielleiter seinerseits bekommt dramaturgische Fäden zu fassen, aus denen er das Szenarium „strickt“.

Die **zweite Etappe** besteht darin, aus den herausgearbeiteten dramaturgischen Fäden eine Textur zu weben, ein Szenarium zu erfinden, das die Sequenzen der freien Improvisationen genauso notiert wie jene des geprobtens Spiels. Es beinhaltet den gesamten Ablauf der Aufführung, ist nicht nur Rahmen oder Gerüst, eher eine Partitur, die aus einem assoziativen, collagierten Gemenge spontaner und geformter Handlungsabläufe besteht. Diese Aufgabe ist nur vom Spielleiter zu leisten, weil er als Zeuge aller Zielvereinbarungen allein das gesamte Material überblickt. In der **dritten Etappe** wird dieses Szenarium der Gruppe vorgestellt und mit ihr diskutiert und verändert, bis Konsens hergestellt ist. Wenn es Dissenz gibt (meist infolge Angst vor Versagen),

51 *Vier Wege der Heilung: Weg der Einsicht, Weg der Nachsozialisation, Weg der Erlebnisaktivierung zur Persönlichkeitsentfaltung, Weg der Heilung durch Solidaritätserfahrung. Die 14 Heilfaktoren sind: einführendes Verstehen, emotionale Annahme, Hilfe bei praktischer Lebensbewältigung, Förderung emotionalen Ausdrucks, von Einsicht, Sinnerleben, Evidenzerfahrung, Förderung kommunikativer Kompetenz und Beziehungsfähigkeit, leiblicher Bewusstheit, Selbstregulation und Entspannung, Förderung von Lernprozessen, kreativen Erlebnismöglichkeiten und Gestaltungskräften, Erarbeitung positiver Perspektiven, eines positiven Wertebezugs,*

Förderung prägnanten Selbsterlebens, tragfähiger Netzwerke, Ermöglichung von Solidaritätserfahrung.

52 Briefwechsel Stanislawskij/ Iljine, Nachlass Kat. 8 1-93

wird auf die kreative *Kraft* des Organismus Aufführung hingewiesen, die einen gewissen Ermöglichungshorizont öffnet.

In der **vierten Etappe** werden die zu fixierenden Stellen geprobt. (Organisieren der Abläufe, Textarbeit, Arrangements, musikalische Proben, gesetzter Musik usw.) Die im Anschluss daran stattfindende Aufführung hat wiederum zwei Teile: die „**Endproben**“ an einem gemeinsamen langen Wochenende und die es abschließende „**Premieren**“ am letzten Abend.

- Die „Endprobe“

Die Endprobe ist als Wochenendseminar konzipiert. In ihm kann sich die gesamte bisherige Arbeit bündeln und demzufolge als ein **Curriculum** aufgefasst werden, in dem es nicht allein um die Aufführung geht, sondern durch z.B. den Anteil praktischer Vorbereitungen im Raum für das Bühnenbild, das alltagstypische Miteinander auf engem Raum, die Notwendigkeit zu gegenseitigen Hilfen für die einer Theateraufführung vorausgehenden Tätigkeiten ist es auch ideal, um Solidarität konkret in der Praxis zu erleben. Diese funktional-praktische Ko-respondenz bleibt jedoch offen für die intersubjektive des unter der Spannung und dem Druck vor der Premiere hervorbrechenden Gruppenprozesses.

Die Endproben sind gekennzeichnet von einem hohen Grad an Erregung (Lampenfieber) und bereiten so das Erleben der Spieler in der Aufführung in einer noch größeren Komplexität vor, als in den auf drei Stunden begrenzten Abenden. Sie sind ein „Schmelztiegel“ für kreative Anpassung und können durchaus den Charakter eines Festes annehmen, in dem die Intensität spielerischer Praxis in der Intensität gemeinschaftlichen Engagements steht. Eines Festes aber, das nichts Repräsentatives hat, nichts rituell Strenges, auch kein Fest ist an der Oberfläche einer sich selbst entfremdenden Fröhlichkeit, sondern aus der Tiefe gemeinsamen Erlebens kommt, das sich gerade durch und in dieser Gemeinsamkeit steigert, um als Premiere öffentlich in einer alle Beteiligten überraschenden Ausdruckskraft zeigt. Damit jedoch auch das Publikum „mitspielen kam“, sind einige Hilfen nötig. Denn das Theater hat zwar seit Moreno und Iljine einige „Revolutionen“ hinter sich gebracht, doch der Zuschauer als Zuschauer ist nicht abgeschafft, und nicht jeder Teilnehmer ist Mitspieler geworden. Die alte Bühne ist nicht verschwunden, der offene Platz, der Lebensraum, das Leben hat noch immer die alte Unterteilung in Spielzentrum und zuschauende Peripherie. Diese Unterteilung ist ja nicht nur Mangel, auch eine Chance, aber sie muss für solche Formen biographischen Theaterspiels bewusst gemacht werden. Deshalb ist es nicht angebracht, die Premiere vor anonymem Publikum zu spielen, sondern vor einem semi-offiziellen aus den erweiterten Bekannten-, Freundes- oder Kollegenkreisen der am Spiel Beteiligten. Und es sollte, wie zu jeder anderen Theatervorstellung auch, einige inhaltliche Informationen gegeben werden, die in den Charakter und das Ziel des Stücks einführen, um dem Publikum wirklich die Möglichkeit zu geben, eigenschöpferisch und auf der Basis primordialer Verbundenheit teilzunehmen. Denn diese mitmenschliche Empathie im Publikum vorauszusetzen wäre Illusion.

- Die Premiere

s ICH BUCH STAB ier EN

Heute abend wollen wir euch unsere Theaterarbeit vorstellen. Ausgangspunkt der Proben war, jene „Freifläche“ zu finden, wo ein Kontakt des Ichs mit sich Selbst möglich wird. Nicht jeder für sich allein, sondern gemeinsam in einer Gruppe. Inzwischen ist daraus ein Szenarium entstanden, das die gefundenen Kontaktstellen aus den Biographien der Spieler zu „Ausdrucks - Skizzen“ verdichtet, welche wir in den Kontext einer Erzählung des Dichters und Grafikers

Bruno Schulz zu stellen den Mut oder auch Übermut hatten. Was wir zeigen, ist kein fertiges Stück, nur ein Abschnitt auf der Suche unseres „Pulks utopischer Laien“, von dem wir mitteilen möchten, was uns bisher wichtig wurde. Für diese Offenheit wünschen wir uns einen „zärtlichen Blick“, den Blick von Freunden, die, sollten sie in die Schwächen des anderen sehen, daraus das Feuer ihrer Freundschaft nur immer heller entzünden.

Nach dem Spiel wird keine Kritik gegeben, sondern im Raum noch Zusammen gesessen und ein wenig nachgefeiert, wobei sich eine zustimmende anerkennende aufmerkende Atmosphäre bilden sollte.

4.3. Die Integrationsphase

4.3.1. Zum Begriff Integration

Integration (von lat- integer = ganz, vollständig, unverletzt) bedeutet – allgemein gesehen – das Zusammenfassen unterschiedlicher oder auch gegensätzlicher Elemente zu einem übergeordneten Ganzen bzw. Das Lösen von Aufgaben auf einer höheren Strukturebene durch Prozesse, in denen sinnvolle Verbindungen und konsistente Vernetzungen geschehen. **Integration** im zwischenmenschlichen bzw. sozialen Bereich – zwischen Gruppen, in der Familie, zwischen Freunden, in der Therapie usw. - erfordert mehrperspektivisches Wahrnehmen und komplexes Erfassen von Materialien, Ereignissen, Problemen, Aufgaben oder Konzepten aus dem Lebenskontext oder dem erinnerten oder antizipierten Lebenskontinuum in einer Art und Weise, dass in Ko-respondenz, in intersubjektiver Begegnung und ko-kreativer Auseinandersetzung Einzelfakten sich zu übergeordneten Zusammenhängen verbinden, die oftmals die etablierten Grenzen überschreiten und die Qualität eines Neuen haben. Dieses Neue macht wiederum Akte der **Differenzierung, Integration** und **Kreation** möglich – eine spiralförmige Fortbewegung, die beständig neue Zusammenfügungen schafft, neue Formen gebiert und genau in diesem Geschehen Sinn und Freiheit aufleuchten lässt.

Petzold; 1993a II/3 1350

Eine Theateraufführung als *inszenierte Improvisation* ist der Kulminationspunkt in der Aktionsphase des schöpferischen Prozesses. Durch die in ihm freiwerdende *Synergie* steht das gemeinsame Thema szenisch symbolisiert in seiner ganzen Breite und seine Lösung vor ihrem gesamten Hintergrund da, der in seiner Komplexität ganzheitlich und differenziert erfasst werden muß. Eine solche Situation erfordert und ermöglicht zugleich die Integration des hervorgebrachten Symbol- und Spielmateriale und die damit einhergehende Klärung und Festigung seiner Bedeutung im Bewußtsein des Einzelnen wie der Gruppe. Diese kritischen Auswertungen kommen der Ko-respondenz in der Integrationsphase zu. *“Sie hat zum Ziel, Veränderung in der Bewußtseinslage prägnant zu machen, den Sinn des Geschehens, seine Bedeutung hervorzuheben, das Erarbeitete kritisch zu bewerten und zu Handlungskonsequenzen überzuleiten.“* (Petzold; 1993a II/1, 75)

Denn im *Durcharbeiten* und *Verstehen* des Geschehenen bilden sich *Synopsen*, leuchtet *Sinn* auf, öffnen sich Horizonte für einen neuen *Konens* und veränderte *Ko-operation*. Das heißt aber auch, dass die **Premiere** nicht der Schlusspunkt einer ko-kreativen Produktion sein darf, wie es

häufig vorkommt in der professionellen wie nicht-professionellen „Theaterszene“, sondern sich eine Phase differentiell-integrativer Arbeit anschließen muß. Wobei kritische Bewertung nicht „Kritik“ heißen darf, mit der Mängel, Defizite, Störungen und Konflikte innerhalb des kreativen Spielablaufs ausgesprochen werden, was zwangsläufig zur „Kränkung“⁵³ der Gruppe und zu Kränkungen der Spieler führen würde, wenn nicht zuerst eine Betrachtung des Gelingenen, Neuen, alles dessen, was „aufgegangen“ ist im Spiel in den Vordergrund gerückt wird. Die Betrachtung des *salutogenen* Spielverlaufs hat absoluten Vorrang vor dem Aufdecken *maligner* Ereignisse, um in das Nachschwingen der Aufführung keine traumatisierenden oder retraumatisierenden Impulse zu setzen, ist doch das Spiel biografisch und die Entwicklung und Förderung von Ko-Kreativität ureigener Anspruch und Ziel integrativer Kulturarbeit und Humantherapie.

Stellvertretend für die positive Resonanz der Aufführung soll ein Text stehen, den ein Zuschauer im Anschluß an die Premiere verfasst hat.

Die Stimme der Schöpfung

Als das Gefield nachtsatt, noch Gewölk war,
dunkel sein Atem und steif, Klang
das Echo der Zeiten zimthell
und tief durch die Brust. Wie Messer zuweilen

stumpf sind, und jäh blitzt die Schneide,
stößt mir ein Wissen zu, Unsagbares.
Blau würgt mich Erinnern, rein liegt ich
da unter Mondlicht, harrend der starken

Gedanken aus unglaublichem Mund: der tau kalter
Macht, er gleisst noch. Und still im Aufgehn
füllt sich die Quelle des Auges,

im Leib wandert Schmerz, wie geschliffene Steine:
Stern bei Stern stehn im Dunkel Rufer aus Licht. Doch
die Schöpfung spricht leise und atmet.

4.3.2. Das katastrophische Moment im dramatischen Spiel

Der Begriff des Theaters ist umfassender als der des Dramas, das in ihm dargestellt wird. Die Quellen des Theaters sind vielfältig und liegen im Dunkeln. Je nach Perspektive und Interesse werden sie im Tanz (Artaud), im Totem (Thompson), im Begräbnisritual (Nissen), in Maske und Puppe (Obraszow), auf dem Jahrmarkt (Münz) oder vielem anderem gesehen. Der Begriff kommt aus dem griechischen „theatron“ und war dort der Raum zum Schauen, also ursprünglich ein architektonischer Begriff für das terrassierte Halbrund der Zuschauer und wurde erst später synonym für das ganze Theatergebäude. Andererseits steht er für das in ihm stattfindende darstellende Spiel, das sich seinerseits von der Institution und einem Haus emanzipieren kann, um „auf einem Teppich“ (Brecht) gezeigt zu werden. Es existieren sowohl epische Formen dieses Spiels (Brecht), oder lyrische (Hoffmannsthal), oder betont dramatische (Müller). Der Begriff des *Psychodramas* und der des therapeutischen *Theaters* aber stehen in dem engeren

⁵³ Der *Krankheitsbegriff* der Integrativen Therapie: (Petzold 1993a u.a.) Krankheit entsteht durch *pathogene Stimulierungskonstellationen* wie *Defizite, Schädigungen, Konflikte, Traumata*, die die gesunde Entwicklung zum reifen Selbst negativ beeinflussen. Diese *devolutionären* Geschehnisse sind unlösbarer Teil des Lebens, werden aber durch dessen *evolutionäre* Dynamik ausbalanciert.

Bedeutungskontext von *Szene*, *Rolle* und *Handlung*, wobei der Begriff der Handlung für Moreno namengebend wurde, während für Iljine das dramatische Stück in seiner Bedeutung als Theaterstück/Drama und das Tun der Schauspieler synonym für das *Therapeutische Theater* stand. Wenn hier also von Methoden Integrativer Dramatherapie in einem Projekt der Kulturarbeit gesprochen wird, ist es angebracht, sich über die Bedeutung des Begriffs in diesem Zusammenhang Klarheit zu verschaffen.

Im Kontext des Verfahrens der Integrativen Therapie wird in der Dramatherapie und Szenentheorie (Petzold; 1993a II/2, 897ff) der Begriff *Drama* gesehen als *Handlung*, in ihrer dialektischen Verschränkung von Prozess und Struktur. So kann Drama sein „das Lebensspiel“, die Narration, der freie Fluß der Biosodie, aber auch das Skript, das Narrativ. Die Handlung ist in der Perspektive der Struktur das Skript, das Lebensmuster. Insofern das Muster in ko-kreativer Anpassung an die Verläufe der Ko-respondenz zwischen individuellem Innenraum und sozialem/ökologischem Umfeld adäquat und flexibel bleibt, wird es als handlungsleitend positiv betrachtet. Negativ wird es, wenn diese Flexibilität erstarrt, die Ko-respondenz gestört wird und Entfremdung eintritt, wobei die fixierenden Strukturen zur Abspaltung vom allgemeinen Lebensstrom tendieren, woraus Krankheit folgen kann, Devolution, die Decarnation des Subjekts aus seiner Lebenswelt. Eine andere begriffliche Verschränkung ergibt sich aus der Dialektik von Morphe und Metamorphose: „*Rolle, Szene, Skript, Drama verweisen dabei auf einen 'dramatischen' (Burke; 1982) Hintergrund, auf den Aspekt des Aktionalen, wohingegen Begriffe wie Sprecher/Erzähler, (Gesprächs-, Erzähl)situationen, Narrativ, Narrationen den 'diskursiven' (Ricoeur; 1982) Bezug herstellen...*“ (Petzold, 1993a II/2, 903.)

Das Bedeutungsfeld der Begriffe Drama/Handlung liegt also in der Integrativen Dramatherapie auf der Ebene von *Action*, *Prozess*, *Vorgang*, *Entwicklung* und meint somit die Gestalt eines szenischen Strömens, aus der sich die Sedimente kranker, devolutionärer Ereignisse ausgliedern zu einem steinernen Untergrund des Todes. Doch dieses Ausgliedern ist schon nicht mehr Teil des Bedeutungsfeldes von Drama.

Anders die Bedeutungsgeschichte des Begriffes *Drama* in der Perspektive des Theaters. Ausgehend vom antiken Theater wurde gerade die *Kollusion* als Wesensbestimmung der Handlung gesehen, bis über das klassische europäische Drama hinaus in die Gegenwart. Die Wurzeln des griechischen Theaters liegen zwar in älterem episierendem Spiel, und noch der Begriff der Tragödie (tragodia: Bocksgesang) zeigt, dass der Gesang vor dem Dialog stand, aber als dramatisches Genre beruht es von Beginn an auf der Gestaltung tragischer *Konflikte* und *Kollusionen*, wobei „tragisch“ ihre Lösung durch ein Opfer meinte. Die Tragödie begann nicht als Wechselgesang zwischen Protagonist und Chor, sondern mit dem Einbruch des Antagonisten in diesen opfernden Ablauf. Das aus den Geheimnissen eleyisinischer Mysterien ans helle Tageslicht aufgestiegene griechische Theater kannte von Beginn an den antagonistischen Konflikt, und es ist zu vermuten, dass er entstand, als dem rituellen Opfer eine Stimme gegeben wurde, wodurch sich dem zwangsläufigen Vollzug erstmals eine individuelle Stimme entgegenstemmte. Die Wortbedeutung von *Drama* als *Handlung* liegt seitdem auf dem Akzent des Widersprüchlichen, Antagonistischen, auf Konflikt, Kollusion, Kampf. Und wenn auch die Schärfe dieser Bedeutung in den verschiedensten dramatischen Genres nachgelassen hat, die Dramen sind „stiller“ geworden, im Wort „dramatisch“ ist es sofort zu hören. Die Handlung wird im Drama angetrieben von einem Konflikt, sie ist der Verlauf einer Gemengelage aus antagonistischen und nicht antagonistischen Widersprüchen, die in den Figuren, Szenen, Situationen symbolisch zum Ausdruck kommen. Spannung der Handlung ist lediglich ein Effekt, tiefer und dem Handlungsablauf zugrunde liegt ein Bündel den Grundwiderspruch zugeordneter Konflikte.⁵⁴

54 Siehe u.a.: Szondi 1969, Fiebach 1975, Freytag 2003, Syd Field 2000

Im Theater der Moderne ist dieser wesensbestimmende Aspekt des Dramas in vielen seiner neueren Formen verlorengegangen, weshalb für den fixierten Theatertext sich mehr und mehr der Begriff *Stück* durchgesetzt hat. Dennoch gründet sich das „Dramatische“ in ihnen im Konflikt. Diese Bedeutung von *Handlung/Drama* unterscheidet sich in einem zentralen Aspekt von der in der Integrativen Dramatherapie, die zwar auch für sich auf das frühe griechische Theaterspiel hinweist, jedoch auf das in den Asklepiaden. Der Unterschied ist so wesentlich, dass es notwendig wird, noch genauer darauf einzugehen.

Konflikt und *Kollusion* werden in der Integrativen Therapie intrapsychisch und pathologisch gesehen. „*Konflikte sind gegenläufige, widerstreitende Stimulierungen. Sie hinterlassen, wenn sie nicht gelöst und ausgeglichen werden, Spannungszustände im Leibselbst, Widersprüchlichkeiten und Zerrissenheiten im Ich, Unvereinbarkeit und Widersprüchlichkeit in der Identität. Derartige Schädigungen (als Oberbegriff für die verschiedenen pathogenen Stimulierungskonstellationen) können über die gesamte Lebensspanne hin eintreten und pathogen wirken, z.B. Inkarnation beeinträchtigen, also zu Inkarnationsdefiziten führen, oder Dekarnationsphänomene in Wahrnehmungs- und Ausdrucksvermögen auslösen sowie negative emotionale Lagen fixieren.*“ (Petzold; 2993a II/2 578) Konflikte entstehen „*durch widersprüchliche oder durch repressive Impulse aus der Umwelt. Die Möglichkeiten, ideoplastisch bzw. alloplastisch auf die Umwelt einzuwirken, sind äußerst gering, deshalb kommt es zur autoplastischen 'Retroflexion', welche bis in die organismischen Grundlagen in Form von schweren Somatisierungen und bis in die Funktionen des Ichs wirken, die inkonstant werden.*“ (Petzold, 1993a II/2, 580) Durch Identität mit einem starken exzentrischen Ich und einem kohärenten Leibselbst mit unbeschädigter, funktionsfähiger, organismischer Grundlage können Stimulierungen aus dem Aussenfeld (Konfliktsituationen) gut bewältigt werden. (ebenda) Konflikte (sowohl intrapsychisch wie intersubjektiv) werden zwar nicht in jedem Fall als pathologisch gewertet, aber in der Art ihres Auftretens, ihrer Intensität und ihrer Dauer führen sie zu Krankheit, nicht nur in der frühen Entwicklung des Leibsubjekts, sondern über die gesamte Lebensspanne hinweg. Die aus Konflikten des Lebensfeldes sich ergebende soziale Dynamik wird als destruktiv, entfremdend, das Mit-Sein zerstörend betrachtet, insbesondere in ihren Extremformen von Kampf und Krieg. Diese Perspektive bündelt sich im *Integritätskriterium*⁵⁵ der Integrativen Therapie, das besagt, dass die konsensuelle Bestätigung der primordialen Koexistenz die Grundlage von Integrität ist. Für ihre Gewährleistung gilt es, in „engagierter Verantwortung“ einzutreten. Was a u c h zu Konfliktsituationen und Konflikten führen kann, wofür aber eher der Begriff *Dissens* verwendet wird. Es kommt zu Dissens, der durch Konsens daüber, Dissens zu haben, unterfangen wird. Das Kollusive, Widerstreitende in den Aktionen der Lebenswelt wird also n i c h t als handlungsleitend begriffen, sondern wenn es in mehrperspektivischer Betrachtung der Wirklichkeit aufscheint, als Krankheit oder zu Krankheit führend diagnostiziert. Es gilt gerade diese Konflikthaftigkeit im menschlichen Leben aufzudecken (im Modus konfliktzentriert-aufdeckender Arbeit), aber eben nicht frontal, den Widerstand brechend, invasiv, Konflikte setzend, sondern am stützenden Schutz des Anderen entlang, ihn einschmelzend durch Kontakt, stützend durch Begegnung, öffnend in Beziehung, lösend in Bindung und positiver Konfluenz. Ebenso wird in der dialektischen Verschränkung der Begriffe Differenzierung und Integration zur *differenziellen Intregation* die Tätigkeit des Unterscheidens rückgebunden an den Prozess des Verbindens in der Kreation, d.h. die aus Unterscheidungen mögliche besondere Konstellation der Gegenüberstellung, Polarisierung, des Antagonistischen wird als ein Moment in der Fülle anderer Konstellationsmöglichkeiten gesehen und schließlich durch die Integration zu Neuem für den Handelnden und die Handlung kaum relevant. In gewisser Weise gehört diese spezielle polare Konstellation eines dann noch bewusst Kollusiven auf die

55 Integritätskriterium der IT

Ebene der Reflexion über die Polarität von *Gut und Böse* (Petzold/Orth, 2005), was den Begriff des Konflikts in die Nähe des Bereichs des Bösen rückt.

Die ästhetische Kategorie des *Konflikts* aber ist für das *Drama* auf dem Theater gattungsbestimmend. Nach Hegel beruht das dramatische Handeln schlechthin auf kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren und führt zu Aktionen und Reaktionen. Die Beziehungen der subjektiven Konflikte in/zwischen den Figuren zu den Kollusionen der objektiven Geschichte begründet nach ihm die künstlerische Substanz der dramatischen Konflikte auf der Bühne. Man kann sie unter einer Doppelfunktion sehen: sie können Träger eines Ideengehalts des jeweiligen Dramas sein und damit *Kernstück der Handlung* und zugleich zum organisierenden Faktor der *Fabel*⁵⁶ werden, des gesamten Figurenensembles, des Aufbaus der einzelnen dramatischen Figuren usw. In der Konfliktgestaltung drückt sich aus, wie die geschichtliche Dimension eines Dramas von seinem Autor ästhetisch bewältigt wird. Je tiefer der dramatische Konflikt historische Grundwidersprüche herausarbeitet, desto mehr vermag das Drama den gesellschaftlichen Prozess ästhetisch nachzubilden. Und er tritt um so deutlicher hervor, je stärker die den Konflikt austragenden Figuren Kämpfe um typische Interessen unter typischen Umständen austragen. Das Ziel einer künstlerisch gestalteten Dramatik wird darin gesehen, in solch typischen Konflikten zum Wesen einer historischen Epoche vorzudringen und Epochenproblematik auf diese Weise abzubilden. Ein vom Kampf und von der Lösung großer, objektiver Widersprüche bestimmter dramatischer Konflikt, der nur über die Lösung praktisch-menschlicher Konflikte erfolgen kann, hebt sowohl die Bedeutung der Handlungen, Erkenntnisse und Entscheidungen der darum ringenden Menschen als auch das Engagement ihres Autors hervor. Unter dieser Perspektive ist der dramatische Konflikt intersubjektiver Ausdruck einer zentralen Widersprüchlichkeit im Lebensfeld, Ausdruck einer grundsätzlichen Polarität von Interessen in Kontext/Kontinuum, also im Jetzt der Geschichte. Damit ist die ästhetische Kategorie des Konflikts eingebunden in eine objektive Geschichtsdialektik, die ihr handlungstreibendes Agens in objektiven Widersprüchen hat, welche die Geschichte bewegen. Das Drama als Gattung, und insbesondere die Formen klassischer Dramatik, ist der künstlerische Versuch einer ästhetischen Weiderspiegelung dieser Geschichtsdialektik, und wenn in neuerer Zeit von einem „Ende der Geschichte“ phantasiert wurde, so zeigt sich selbst darin noch das Wissen um ein grundsätzlich Widersprüchliches in der gesamt menschlichen Verfasstheit.

Es sollte deutlich geworden sein, dass aus Sicht der Entwicklung des künstlerischen Dramas gerade das für die Handlung favorisiert wird, was aus der Perspektive Integrativer Therapie für das Verstehen von Geschichte und Handlung zurückgedrängt ist, der Begriff des objektiven Widerspruchs als Bündel von subjektiven Konflikten. Im Folgenden möchte ich zeigen, welche Bedeutung diese Begriffsklärung der beiden Perspektiven für das konkrete Handeln und den Prozess der Gruppe und ihres Leiters sich ergab, welche Lösungen schliesslich möglich wurden für den aus der gemeinsamen Theaterarbeit unter Verwendung psychodramatischer Methoden entstandenen Konflikt.

56 *Fabel* heisst (griech.) Mythos. Für das dramatische Geschehen ist sie „Quelle und Seele“, unmittelbar und zwingend kausale Verknüpfung der Begebenheiten (Aristoteles). Bei Brecht ist die Fabel die „Zusammenführung des Widersprüchlichen, das Herzstück der theatralen Veranstaltung“. Ihre Auslegung und Vermittlung bezeichnete er als „Hauptgeschäft des Theaters“. Seit Lessing und Hegel wird ein zentraler dramatischer Konflikt als Voraussetzung und Kristallisationspunkt kräftiger, geschlossener dramatischer Fabeln betrachtet. „...die Fabel ist die poetische Version der Widersprüche. Die Fabel ist die poetische Vergegenständlichung motivierter, durch Widersprüche zwischen Figuren oder in einer Figur ausgelöster Handlung.“ (Trilse, 1977) Für Fabel wird auch der Begriff *plot* verwendet.

4.3.3. Die Krise der Gruppe

4.3.3.1. Gruppenprozeßanalyse

In die insgesamt positive Auswertung der Aufführung durch die Gruppe, wo es um das Erreichen der selbstgesteckten Ziele ging und Empfindungen der Freude, der Kraft, der Berührtheit, ja des Glücks zum Ausdruck gebracht wurden, platzte die Kritik eines Spielers mit solcher Wucht und Eisigkeit, daß die Atmosphäre gefror. Eine Teilnehmerin, die gerade von ihrer neu gewonnenen Offenheit und der Freude am gewachsenen Vertrauen gesprochen hatte, fing in dieser Situation an, das Empfinden für ihren Körper zu verlieren. Die Gruppe teilte sich sofort in einige, die sich um die Spielerin bemühten und einige, die den Affront des Kritikers aufzufangen versuchten. Durch Nachfragen wurde klar, dass er wusste, was er „inszenierte“, es aber genau so wollte. Allerdings konnte er keinen Zusammenhang zu seiner in der Aufführung dargestellten Szene („Frontkampf im Friedenfest“) herstellen. Zur Wahrnehmung dieses Phänomens und der augenblicklichen Situation passte auch, dass beim Aufräumen nach der Premiere auf dem Bühnenboden Spuren entstanden waren, die vom Vermieter der Räume beanstandet die Gruppe nach Ursachen und Lösungen hatte suchen lassen, wobei es deutlich wurde, dass nicht zuletzt die Unaufmerksamkeit und das Drängen jenes Spielers dazu beigetragen hatte, diese Spuren „zu setzen“. Er gab bekannt, dass er zwar in der Premiere noch seinen Part gespielt habe, aber es sei „nicht seins“ gewesen. Das Eintauchen in seine biographische Szene aus der Kindheit habe ihn überfordert, was er dem Leiter bereits in der Endprobe mitgeteilt habe. Er fühle sich der Gruppe nicht zugehörig, die ihn ablehne und sei nur für „Solos“ geeignet. Er sei an seine Grenzen gekommen, und er fügte hinzu, auch wegen anderem. Eine Teilnehmerin fragte, ob es wegen ihr sei, ob vielleicht sie es wäre, die aus der Gruppe gehen müsse. Es stellte sich heraus, dass beide kurz eine Beziehung aufgenommen hatten, die abrupt beendet worden war. Durch diese Information konnte sich die Gruppe an diesem Abend wieder etwas stabilisieren und ihren unter Druck gekommenen Mitgliedern Unterstützung geben. Es wurden Ressourcen bereitgestellt und sich auf ein gemeinsames Essen bei einer der Spielerinnen nach der Sommerpause geeinigt. Der Leiter stellte die Möglichkeit zur Nacharbeit in Einzeltreffen mit ihm frei. In einer der Nacharbeiten wurde für den Spieler, der den Affront inszeniert hatte, die Proben für sein „Solo“ geplant.

Das Modell der *Gruppenprozeßanalyse*⁵⁷ der Integrativen Therapie auf diese Situation angewendet, rückte gleich aus mehreren Perspektiven Problematisches für den Gruppenprozess in den Vordergrund:

1. In der *Perspektive der Gruppenstabilität und Gruppenidentität* hatte diese massive Störung einen starken, spaltenden Einfluss. Hinzu kam die Irritation durch das Aussenfeld, die Institution, die berechnete Forderungen an die Gruppe stellte. Außerdem spielte die Beziehungsdynamik zweier Teilnehmer konflikthaft in die der Gesamtgruppe hinein.
2. In der *Perspektive der Kontinuität* war die Gruppe an einem Höhepunkt angelangt, der für Theaterarbeit oft auch einen Endpunkt darstellt. Das Stück sollte ja nur zur Aufführung gebracht, nicht aber weiter gespielt werden. Obwohl es einen übergeordneten, längerfristigen Zeitrahmen für die Zusammenarbeit gab, stand er in diesem Moment deutlich infrage. Auch durch die größere zeitliche Zäsur der Sommerpause.
3. In der *Perspektive der Diskursfähigkeit* kamen latente Schwierigkeiten der Gruppe in den Vordergrund. Der an sich kooperative Kommunikationsstil kam unter Druck durch die Forderung nach Entweder-Oder-Entscheidungen zweier Teilnehmer, mit denen sie ihn immer wieder torpedierten. Dadurch war Dissens zwischen einzelnen Teilnehmern hin und wieder konflikthaft dramatisiert worden und Anlass zu Freund - Feind Projektionen und Rollenspielen gewesen.
4. In der *Perspektive der Themenentwicklung* war das Ost-West-Thema stark akzentuiert, war in der Aufführung als Szene zum dramaturgischen Kulminationspunkt vor der Pause geworden und hatte darin ein erschütterndes Potential erahnen lassen. Dieses Thema war auf der Ebene bewusster und unbewusster Verbindungen zum Tragen gekommen und hatte auch den Leiter durch Übertragung und Gegenübertragung partiell ergriffen.
5. In der *Perspektive des Gruppenklimas* war eine Hinwendung zu „warmen“, „offenen“, „liebvollen“ Atmosphären spürbar, die aber bedroht wurden durch das Auf- oder Durchbrechen von „kalten“, „schneidenden“, „manipulativen“, ja „propagandistischen“ Gefühlsmächten, wobei

57 Orth/Petzold; Gruppenprozeßanalyse - ein heuristisches Modell für Integrative Arbeit in und mit Gruppen, Integrative Therapie 2/95, 197-212

diese Atmosphären von Einzelnen schwer zu handhaben gewesen waren. Und es konnte verstanden werden, dass diese Atmosphären aus kollektiveren Schichten der Biographien aufkamen.

6. Die in der *Perspektive der Werte und Normen* aus den sozialen Welten gemeinsame Grundorientierung schien unter der Oberfläche eine tiefere Diskrepanz zwischen den östlich und den westlich sozialisierten Teilnehmern aufzuweisen. So konnte es zuweilen vorkommen, dass der gleiche Satz, oder das gleiche Verhalten gegensätzlich „verstanden“ wurde. (Etwa: „Wenn der Westler in Therapiegruppen schweigt heisst das, für ihn ist noch alles in Ordnung, wenn der Ostler schweigt, ‘sitzt’ er auf etwas.“) Das Gruppenthema kam auch in dieser Perspektive „zur Sprache“.

7. In der *Perspektive der Rollen und Rollenkonflikte* zeigte sich eine Tendenz zur Rivalität zwischen den Geschlechtern, die sich in der Regel an zwei bis drei Teilnehmern festgemacht hatte und manchmal symbolisiert wurde als Rivalität zwischen Ost und West, wobei die „starken Frauen“ „aus dem Westen“ kamen und die „geschlagenen Männer“ „aus dem Osten“. 8. In der *Perspektive von Kontext und sozioökologischer - bzw. -ökonomischer Lage* war eine deutliche Trennung zu registrieren in „die aus dem Westteil“ und „die aus dem Ostteil“, wobei es innerhalb der Untergruppe „des Ostens“ nochmals eine Unterscheidung gab in jene, die inzwischen ihre berufliche und existentielle Situation hatten stabilisieren können und jene, die darin noch instabil waren.

9. In der *Perspektive der Übertragungsdynamik* kamen vor allem zwei Linien zum Tragen: der Leiter wurde auf gruppenspezifischer Ebene eher als Gruppenmitglied mit spezifischen Aufgaben wahrgenommen, andererseits als Initiator eines kreativ-künstlerischen Projekts als Autorität idealisiert. Ein Teilnehmer war mit dem Leiter um die Führung der Gruppe in Rivalität eingetreten.

10. In der *Perspektive psychopathologischer Phänomene* waren immer wieder Situationen der Entfremdung (Arbeit, Zeit, Lebenswelt) zur Sprache und ins Spiel gekommen, aber vor allem stand momentan die Psychopathologie zweier Teilnehmer kurz vor, während und nach der Aufführung im Raum. Sie war bei beiden durch ihre biographische Spielszene aufgetaucht und war für das ganze Stück exemplarisch thematisiert gewesen. Einmal war es um „Stalinismus“ in der Familie gegangen, das andere Mal um Einsamkeit, Erschütterung und Isolation am „9. November“. Bei beiden Spielern waren suizidale Aspekte in den Vordergrund gerückt.

11. In der *Perspektive der Potentiale, Ziele und Probleme der Gruppe* war ein hohes Engagement füreinander festzustellen, es gab auch genügend Ressourcen und Potentiale. Das Problemlösungsverhalten war durch Flexibilität, Aufmerksamkeit für die Probleme in der Gruppe und bei den Einzelnen gekennzeichnet und die Bereitschaft, sie konstruktiv zu lösen. (Es waren drei Therapeuten als Spieler in der Gruppe). In den längerfristigen Zielstellungen gab es, ausser dem des eher allgemeinen, die Überwindung der Teilung der Stadt anhand eigener biographischer Erfahrungen zu thematisieren und praktisch umzusetzen, keine klar abgrenzbaren Ziele.

12. Die *Perspektive der Ausgangslage und der Rahmenbedingungen* konnte generell als gut eingeschätzt werden. Das Thema des Geldes (Honorar) hatte eine Rolle gespielt, war aber zu diesem Zeitpunkt bereits gelöst worden.

13. Auf den *Einfluß von Methoden, Techniken, Medien, Modalitäten* werde ich noch eingehen. An dieser Stelle ist zu sagen, dass sie hinreichend bewusst eingesetzt worden waren, jedoch durch die Verschränkung mit dem künstlerischen Prozess insgesamt sich eine Dynamik entfaltet hatte, die problematisch war und die Krise der Gruppe mit ausgelöst.

14. Für die *Perspektive der Grundannahmen und Prinzipien* kann gesagt werden, dass die globalen Ereignisse, und wie sie seit dem 11. September 2001 ins Bewusstsein der Menschen gerückt wurden, dem Gruppenthema einerseits seine Brisanz nahm, aber zugleich in ein anderes Licht rückte. Die Überwindung der Ost-West Spaltung und die damit verbundenen Hoffnungen wurde durch das Wissen um das Aufbrechen der Nord-Süd Problematik überschattet, was sich in der Auseinandersetzung der Gruppe mit „ihrem“ Thema auch artikulierte. Ausserdem wurde ein Konflikt aus dieser Metaperspektive erst jetzt langsam sichtbar, der vorher vollkommen unbewusst gewesen war: der Konflikt zwischen den anthropologischen Grundannahmen des Integrativen Verfahrens und dem „katastrophischen“ Paradigma dramatischer Arbeit. Es ist dies ein Paradigma, das durch die Weltbilder einer unter sozialistischen Zielsetzungen stattgefundenen Sozialisierung in den Biographien unter der dünnen Decke der Anpassung durchaus noch lebendig war und gerade mit diesen Ereignissen hochgeschwemmt wurde. Das *Paradigma des „Klassenkampfes“* wurde in dem des „*Kampfes der Kulturen*“ wiedererkannt und spielte in die Wahrnehmung des globalen Kontextes mit hinein.

Die für die Integrative Arbeit mit und in der Gruppe angewendete *Gruppenprozeßanalyse* hatte deutlich werden lassen, dass nicht zwei Teilnehmer in eine kritische Phase gekommen waren, sondern die ganze Gruppe dabei war, in eine Krise zu kommen, welche sich in diesen beiden Teilnehmern exemplarisch zu zeigen begann. Es galt also zuerst, ihnen Stützung anzubieten und Möglichkeiten zur Distanzierung zu geben (was u.a. durch die Sommerpause gegeben war) und sich dann auf die Möglichkeit einer Krisenintervention der ganzen Gruppe vorzubereiten. Dafür wurde es nötig, die Krisenlage zu erfassen, sie zu verstehen, eine Krisendefinition zu erarbeiten und Lösungsstrategien zu aktivieren. Im Folgenden möchte ich kurz auf die Krisenlage unter der Perspektive einer Konfliktanalyse eingehen.

4.3.3.2. Konfliktanalyse der Gruppe

Die Analyse des Prozesses hatte deutlich gemacht, daß die Ursache der akuten Störung des kreativen Prozesses in einer Bündelung mehrerer *Konflikte* bestehen mußte. Der Blick sollte sich also, nach einer Stabilisierung durch Distanzierung von den Spielerfahrungen und dem Thema, auf das Aufdecken und Verstehen dieser Konflikte richten, um die tiefere, unbewußte Dynamik erkennen und durch Differenzieren schließlich integrieren zu können.

In der gemeinsamen Analyse möglicher Konflikte durch die Gruppe kamen einige, die Wahrnehmung und das Verhalten der Teilnehmer beeinflussende Widersprüche und Polaritäten zur Sprache. Teils wurden sie von Einzelnen als intrapsychische Polaritäten benannt, teils zeigten sie sich auch intersubjektiv in der Gruppe.

Ost - West
Frau - Mann
Elternschaft - Kinderlosigkeit
Wunsch nach Partner und Bindung - Wunsch nach freiem Sex
Bedürfnis nach Abgrenzung - Wille zur Entgrenzung
Suche nach Spiritualität - Bekenntnis zum Atheismus
Therapie als „Theater“ - Theater als „Therapie“
Suche nach Autorität - Suche nach Autonomie
Bedürfnis nach politischem Engagement - Bedürfnis nach Privatheit
Perspektive Besitz - Perspektive Besitzlosigkeit

In einer sich anschließenden weiteren Analyse wurde deutlich, dass es nicht diese Polaritäten selber waren, die die Spannung in der Gruppe erhöht hatten, sondern die unterschiedlichen Lösungsstrategien. Jene Teilnehmer, die in der Lage waren, Ambivalenzen zu bejahen, Polaritäten auch intrapsychisch wahrzunehmen, waren auch besser in der Lage zu ko-respondierendem Verhalten und dazu, Lösungen im Konsens zu suchen. Jene Teilnehmer, die dazu neigten, „Positionen“ zu vertreten und sich auf sie zu fixieren, konnten weniger gut mit Ambivalenzen in sich und untereinander umgehen. Diese Teilnehmer hatten die Tendenz, zu polarisieren und Widersprüchlichkeiten in Projektionen „auszulagern“. Die Gruppe machte sich klar, dass die beiden unterschiedlichen Konfliktlösungsstrategien ihrerseits einen Konflikt darstellte, der noch unter den anderen lag, und während es für die vielen Konflikte die Bereitschaft gab, miteinander darüber zu ko-respondieren, blieben die Teilnehmer in der aus dem Unbewußten hervorgeholten Wahl ihrer Lösungsstrategien fest. Damit war ein alles andere durchtränkender Grundkonflikt aufgedeckt, jener des Konfliktlösungsverhaltens. Die sich daraus ergebende Problematik bestand nun darin, dass dieser Grundkonflikt die Wahl eines gemeinsamen Lösungsverhaltens blockierte. Hinzu kam, dass der Hinweis auf die Möglichkeit von Dissens in einer Gruppe nicht zu Konsens darüber führen konnte, dass es Dissens gibt, der gemeinsam getragen werden kann. Die auf dem Standpunkt der Entweder-Oder-Entscheidungen glaubten diesen Dissens nicht mittragen zu können. („Das wird mir zuviel!“) Der Hinweis wiederum darauf, dass die Not hinter dieser Lösungsstrategie gesehen werden kann führte dazu, dass sich jene gedemütigt fühlten und ihrerseits den anderen vorwarfen, sie würden diese Widersprüche nicht ernst genug nehmen und sie nur „wegmassieren“ wollen, während sie „in Wahrheit wirklich existieren (objektiv sind)“. Es war wohl Konsens über den Dissens möglich, aber Dissens aus der Position des Entweder-Oder konnte nicht sein. („Entweder sind wir eine Gruppe, oder wir sind keine.“)

An dieser Stelle hatte sich die Gruppe festgefahren und der Leiter fragte sich, welchen Zusammenhang es gab zu den von ihm eingesetzten *Medien, Techniken und Methoden*. Dabei führte die Spur zum Einsatz des Mediums Theaters selbst, speziell des Dramatischen im Theater.

Der in der Konfliktanalyse zutage getretene Widerspruch zwischen einem konstruktiven Lösungsverhalten durch Austausch und Konsensbildung stand einem spaltenden Lösungsverhalten gegenüber, das sich äußerte als Verhärtung, Fixierung von Positionen, Polarisierung und schliesslich Kampf. Dieses zweite Konfliktlösungsmodell war eindeutig das Tragische, in geschwächter Form das des Dramatischen im Theater. Das bedeutete, dass der in der Gruppe bis dahin unbewusste Konflikt zwischen den Lösungsstrategien, wie sie persönlich favorisiert wurden, vom Medium Theater sowohl initiiert worden war, als auch sich darin hatte „verbergen“ können. Das Dramatische im Theater hatte für alle einschliesslich des Leiters unbewusst, Aufforderungscharakter zur Polarisierung, zur Intensivierung von Spannung durch Widerspruch und Konflikt. Die Gruppe und ihr Leiter hatte in *zwei Paradigmen* operiert, dem der Integrativen Therapie und dem des Dramatisch-Katastrophischen. Dazu musste ein weiterer Umstand verschärfend beigetragen haben: das „Paradigma des Katastrophischen“ hatte sich besonders in den Biographien der östlich sozialisierten Teilnehmer gezeigt, und das „Paradigma der Ko-respondenz“ mehrheitlich in denen der westlich sozialisierten. Auch hier hatte sich also das Thema der Gruppe abgebildet, aber durch den Einsatz dieses speziellen Mediums und im Medium nicht bewußt werden können. Diese unbewusste Konfliktstellung hatte die Spannung des Spiels zwar intensiviert, war sogar in die Dramaturgie des Skripts eingegangen und hatte die Darstellung der Spieler in der Premiere aus den tieferen, atmosphärischen Schichten ihrer Biographien überzeugender und authentischer wirken lassen, aber zugleich waren sie darin nicht mehr nur in einem „als ob“ der Darstellung, sondern partiell tiefer involviert gewesen. Jetzt war langsam zu verstehen, warum - neben individuellen Gründen - es gerade diese beiden Spieler gewesen waren, die in die Krise gekommen und für die Gruppe und ihren schöpferischen Prozess symptomatisch geworden waren.

In einem anschließenden *Soziogramm* zu Ressourcen und Mängel/Belastungen wurde die Situation so eingeschätzt, dass die Ressourcen der Gruppe ausreichend sein würden für eine konstruktive Konfliktlösung, wobei es wichtig erschien, das gesamte Projekt auf einen „neuen Grund“ zu stellen, also mit einer „positiven Dramaturgie“ zu experimentieren, um andere dramaturgische Strategien zu finden. In der Copinganalyse wurden interne und externe Hilfen definiert und in der Problemdefinition verständlich gemacht, dass die Gruppe durch Überforderung infolge der hohen Komplexität des Prozesses in eine Krise⁵⁸ geraten war. Als Ziel wurde benannt, Reduktion dieser Komplexität und ein gewisser Zeitrahmen, in dem sich die Gruppe stabilisieren konnte. Strukturell wurden die Abende in der Folge nun „vom Tisch“ aus begonnen (neue Perspektive). Es wurden vermehrt Körperübungen gemacht zu Themen wie „Der Leib im Spannungsfeld der Polaritäten“, „Gegensätze und Spannungsfelder“, „Übergänge, Ambivalenzen und Integration“, „Grundvertrauen“, „Balance“ u.a.⁵⁹, außerdem wurden Konflikte zwischen den Mitglieder angesprochen und geklärt. Im Verlauf der Konfliktbearbeitung durch die ganze Gruppe versuchte es der eine Spieler nochmals, durch Druck und Entweder-Oder-Strategie die Gruppe zu „kippen“, was ihm jedoch nicht mehr gelang. Er schied daraufhin „für sein Solo“ aus und nahm dabei (die andere Teilnehmerin schied ebenfalls aus) dem Thema Ost-West in der Gruppe seine bisherige Brisanz. Nachdem die entstandene Lücke durch die Gruppe bearbeitet worden war, und die Gefühle dazu ausgedrückt, entfaltete sich große Freude und der Wunsch nach Kreativität. Eine neue Phase begann, in der noch weitere Teilnehmer die Gruppe verliessen und sie sich für neu Hinzukommende öffnete. Für den Leiter war deutlich geworden, in welchem hohem Mass die Verwendung dieses Mediums Einfluss auf den konflikthaften Verlauf des Gruppenprozesses hat und dass es als nächsten Schritt darum gehen musste, innerhalb des Mediums nach einem stabilisierenden Mittel zu suchen, das zugleich die neu gewonnene Perspektive ausdrücken konnte.

Wenn es im zurückliegenden Prozess die Tendenz zu Polarisierungen und in ihrer Folge die zu Freund - Feind - Schemata gewesen war, was den Konflikten die Schärfe gegeben hatte, so galt es nun, „den Anderen als Anderen“, in seiner Andersheit wahrzunehmen. Das geeignete Mittel, um an diesem Thema und zugleich an der Empathiefähigkeit dafür zu arbeiten, war „das Antlitz des Anderen“ (*Buber, Levinas*) als „meine mir unbekannte Maske“ zu sehen. Dramaturgisch musste nach einer Möglichkeit gesucht werden, um die „Perpetuierung des Konflikts“ durch einen „Prozess der Selbstentfaltung“ abzulösen. Und drittens sollte in die spontanen Improvisationen ein stabilisierendes Moment eingebracht werden. Dieses Moment, würde sich später zeigen, war die

58 Schnyder/Sauvant (Hrsg.); Krisenintervention in der Psychiatrie 2000, 73

59 Hausmann/Neddermeyer; Bewegt Sein, 1996

bewusste Wahl eines Rollenaspekts und der Wille, ihn im Spiel zu explorieren. Die Integrationsphase gleichsam „abschließend“ wurde die Gruppe an einem Abend supervisorisch betreut.

4.4. Neuorientierungsphase

4.4.1. Allgemeines/ein Beispiel

Die hier im folgenden unter Neuorientierungsphase zu beschreibende Strecke gemeinsamer Theaterarbeit umfasste ca. ein $\frac{3}{4}$ Jahr. Sie durchlief dabei alle anderen Phasen der schöpferischen Ko-responsenzspirale, wird aber insgesamt als Neuorientierung beschrieben, weil die Gruppe im Ergebnis der vorangegangenen Klärung sich das Ziel gesetzt hatte, bewusst über bestimmte Zwischenschritte eine *inszenierte Improvisation* zu erarbeiten, d.h. die gemachten Erfahrungen und Reflexionen in bewusstes Handeln zielgerichtet zu übersetzen. Die Gruppe hatte sich nach dem Weggang einiger Mitglieder neu strukturiert, was auch die Themenlage in der Gruppe veränderte. Das Wissen um die Tendenz des Mediums zum Konflikthaften hatte zu seiner Neubewertung geführt und zur Bereitschaft, aus der Polarität von Selbst- und Feindbildern in die von Selbst- und Fremdbildern zu wechseln. Der erste Schritt sollte wieder darin bestehen, Erfahrungen zu dem neuen Thema zu sammeln, dann daraus eine vorbereitete Gruppenimprovisation zu entwickeln, nach welcher Richtziele für jeden Einzelnen und die ganze Gruppe festgelegt werden würden. In einem dritten Schritt sollte das Material für ein Szenarium exploriert und geordnet werden und als Viertes dieses Szenarium in einem dabei immer fließend bleibenden Prozeß geprobt werden bis zu den Endproben und der Aufführung vor Publikum. Es wurde gewünscht, diese Aufführung diesmal in einem Stücktext zu protokollieren. Für einen so weit gespannten zeitlichen Bogen war es wichtig, die Pfadverläufe (*viations*) der einzelnen Spieler wie auch den des Leiters in den Reflexionsprozess einzubeziehen, aus deren Bündel der Leiter eine gewisse Streckenführung (*trajectory*) des Arbeitsprozesses finden musste, die als „szenische Dramaturgie“ synergetisch ihren Ausdruck finden sollte.⁶⁰ Die Gruppe hatte sich ebenso verständigt über ihren momentanen Stand innerhalb des Modells des Ko-responsenzprozesses.

Die neue Spielphase hatte als Übergang mit Gruppenübungen zu Kontakt und Begegnung begonnen, in denen die Situation der „Neuen“ in der Gruppe zu den „Alten“ aufgegriffen und thematisiert wurde. Danach war ein Symbol-Requisit für den Neuanfang eingebracht worden: Ein Plastikbeutel mit Wasser und rohem Ei darin. Nach einer Übungssequenz des Spürens und Wahrnehmens mit geschlossenen Augen, was jeder Spieler „in die Hände“ gelegt bekam, schlossen sich kurze Improvisationen in Dyaden an. Der Umgang mit diesem „Symbol eines Unbekannten“ im dramatischen Spiel brachte eine Menge diagnostisches Material zum Vorschein und konnte als Prospektion für den kommenden Arbeitsprozess aufgefasst werden. Auf symbolischer Ebene konnte im Anschluss daran über das Thema des Neubeginns selbst gesprochen werden. Und da der Leiter diesen Neubeginn verband mit dem Einbringen eigener Textfragmente, auch über seine sich verändernde Rolle in der Gruppe. Er sollte jetzt erkennbarer werden durch „seine Stimme“. Vermittelt über das Medium Text würde der Leitungsstil *direktiver* sein. Auf symbolischer Ebene fand sich die Gruppe zu einer „Gefährtenschaft“ als Reisegruppe zusammen mit einem Reiseleiter. Die „Reise“ stand metaphorisch für den gemeinsamen Prozess. Ein Beispiel für einen „Ausflug“ sah etwa so aus:

60 Der therapeutische Prozeß - Synergie von Viationen und Trajekturen in „spiraliger“ Verflochtenheit. (Petzold; 1993a II/2, 616) Die *Viationen des Therapeuten* sind seine biographisch begründeten, psychodynamischen Strebungen und Einflüsse aus der Lebenswelt, die er in die Streckenführung des Prozesses mitbringt. Es entstehen in der Arbeit ein Bündel an handlungsleitenden Konzepten und Strategmen, die in der IT als *Trajektoren* bezeichnet werden, und den Verlauf eines Gruppengeschehens wesentlich bestimmen. - „Durch **Trajektoren** wird nämlich versucht, die **Viationen des Patienten**, d.h. die psychodynamischen Strebungen, die Motivationen, Interessen, Einflüsse aus dem aktuellen Lebensfeld und dem sozialen Netzwerk, die den Lebensweg des Patienten im Alltag und in der Therapie prägen, zu beeinflussen. Die Trajektoren sollen durch entsprechende Interventionen eine Wegführung bereitstellen. Sie bieten weiterhin durch ihre konzeptuellen Linien ein mögliches Korrektiv für die **Viationen des Therapeuten**.“ (615f) Dies trifft natürlich auch zu für den Leiter einer integrativ geführten Theatergruppe.

Lesen des Textes: *Gleichmäßig hebt sich mein Herz, und in ihm dein Wort senkt mir den Blick ...*

Bewegungs- und Atem-Übung: „Lungenflügel - Flügelschlag“

Ausgangsposition: stehend

Die Hände werden auf Brust, Bauch und Flanken gelegt, um den eigenen Atemrhythmus wahrzunehmen. Dann wird der Atem bewusst vertieft, wobei man sich vorstellt, dass die Lungenflügel sich seitwärts weiten. In der Atempause liegen die Hände dabei auf dem Bauch, und während des Einatmens bewegen die Ellbogen sich seitwärts vom Körper weg in der Verlängerung der Lungenflügel. Schließlich lösen sich die Hände vom Bauch, die Arme werden seitwärts geführt, und man stellt sich vor, die Arme wären Vogelschwingen und diese bewegen sich nun synchron mit dem Atem. Man stellt sich vor, man sei ein grosser Vogel, der mit langsamen, ruhigen Flügelschlägen über einer freundlichen Landschaft dahinfliegt. (Hausmann; 1996, 116)

Übergang zur Imaginationsübung

Lasst in euch diese innere Vorstellung von einem Vogel sich entfalten. Was für ein Vogel könnte das sein? Was an innerer Resonanz entsteht bei dieser Bewegung? Spürt ihr vielleicht einen Laut, den dieser Körper im Fliegen macht? (Vogelschreie). Wie könnte dieser Vogel fliegen? Bewegt euch im Raum. Lasst ein inneres Bild aufsteigen von seinem Flug, wie er über die Erde schwebt. Sucht euch einen geeigneten Ort zum Landen. Faltet die Flügel, kommt zur Ruhe zurück.

Übergang zur Rolle

Jeder bekommt einen dünnen Stab als Kostümdetail. Instruktion, mit diesem Detail das Typische seines Vogels darzustellen.

Übergang zur Gruppenimprovisation

Kommt aus dem Stand in die Bewegung dieser Figur. Findet euren Weg. Nehmt Kontakt auf zu den anderen Figuren. Bleibt dabei in eurer Bewegung.- Eine Vogelinsel entsteht. Wenige Instruktionen machen aus der Insel eine Voliere, Weite, Fels usw. Die Vögel lassen sich zur „Nacht“ nieder. Das Bild einer „Übernachtung“ entsteht.

Szenisches Spiel A)

Instruktion: Die Tränke an einem Träger. Struktur des Spiels: Auftritt eines Spielers, Dazukommen eines zweiten, Abgang des ersten, Abgang des zweiten. Die Gruppe variiert spontan, wobei sie eine Spielkette bildet. Es entsteht eine Improvisation über Durst, die Mühe eines nicht artgerechten Trinkens. Wasser als kostbares Gut.

Szenisches Spiel B)

Zwei Spieler gehen auf die Bühne, ein Dritter kommt hinzu. Einer, oder zwei gehen ab. Der Zurückgebliebene. Verschiedene Möglichkeiten des Dreiecks. Alles sind „Kontakt/Begegnungs-Szenen“.

Auswertung

In der Auswertung wird (z.B.) die Freude am Spiel angesprochen, die Leichtigkeit, ins dramatische Spiel zu wechseln, der Prozess vom „geht nicht“ zum Spielspass beschrieben. Das Wahrnehmen der Spiel-Scham wird angesprochen. Es werden die Veränderungen von der Wahrnehmungsebene über die Spielebene bis zur Integrationsebene benannt. Es wird der Moment des Einsatzes von Bühnenlicht als Wechsel der Ebenen herausgehoben, Gefühle im dramatischen Spielverlauf angesprochen, Entscheidungen innerhalb der Spielaktion besprochen, Erkenntnisse im Spiel geäußert, Überraschungen aus dem Prozess usw.

Perspektive

Aus diesen Reflexionen und Erkenntnissen wird ein Impuls gegeben für die Zeit über die Woche.

4.4.2. Varianten der Maskenarbeit im inszenatorischen Prozeß

Die Maske als „bemaltes Gesicht“ oder „versteinerter Charakter“ ist das „Bild eines Gesichts“, unabhängig davon, ob es ein menschliches, dämonisches, tierisches oder Aspekte des Kosmischen ausdrückendes Zeichen ist. Vom Spieler getragen, hat sie eine Doppelfunktion: sie verdeckt das persönliche Gesicht und gibt ihm ein „fremdes Antlitz“, wobei dieses „fremde Antlitz“ auch sein eigenes Gesicht bezeichnen kann. Im Unterschied zum Gesicht als Minenspiel lebendiger Wesen ist die Maske eine fixierte „Haut“ (Kreide, Schminke, Papier, Pappe, Stoff, Filz, Leder, Holz, Metall) aus Zeichen, die ein vorgestelltes Gesicht nur bedeuten. Man kann vom Gesicht eines Vogels sprechen, aber kaum noch vom Gesicht eines Toten. Dabei ist es nicht die Starrheit, die eine Maske zur Maske macht, und aus einer beweglichen Mimik wird noch kein Gesicht. Es ist das Material eines Mediums, das ein „Gesicht“ zur Maske macht. In dieser Doppelfunktion des Verdeckens und Zeigens liegt eine der wesentlichen Bedeutungen der Arbeit mit Masken im Theater. Ein bisher Vordergründiges tritt „hinter die Maske“ und läßt ein Verborgenes mit ihr „sich darstellen“. Es kann aber auch ein „Geborgtes“ sein, welches man wieder weggibt, wenn man „die Maske ablegt“. Die Maske ist immer „das mir Andere, Fremde“, in mir oder ausserhalb meiner, aber so, dass es schon als meines erscheint. Selbst in der Maske des „Doppelgängers“ erscheint dem Ich es sich selber, wenn auch als ein ihm fremdes, dem sich hinter dem „Spiegel der Maske“ nicht der Raum des Eigenen öffnet, sondern ein ihm abgetrennt entfremdeter. Andererseits hat die Maske die Kraft, diese Schwelle zwischen Eigenem und Fremden zu durchtönen.⁶¹ Die Maske wird zum „Ausdruck meiner selbst“, meiner Person, in der sich das Geheimnis personaler Tiefe „ausspricht“, doch verbunden mit dem „Fleisch der Welt“, aus dem sie geformt ist. In ihr als theatralem Medium können sich szenische Atmosphären speichern, die sich dann im Spiel zur Handlung entfalten und auch den Spieler ergreifen in seiner Rolle. Die im Medium gebundenen Gefühlsmächte werden im Maskenspiel frei, drängen ins Bewusstsein ihres Spielers, werden ihm eigen („alles das bin auch ich“). Oder es können sich dem Bewusstsein des Ich diffuse Atmosphären in das Medium Maske ausdrücken und im Spiel mit ihr gelingt ihm, sie „aus sich herauszulösen“, zu differenzieren, um sie hinter die Schwelle eines guten Vergessens zu legen („das ist nicht mehr meins“). So kann Maskenspiel Zudecken und Aufdecken in einem werden, aber es ist die Maske, nicht der Spieler, die zeigt und verhüllt.

4.4.2.1. Dem Gesicht eines Anderen Ausdruck geben

In der Gruppe wurde das Thema „Der Andere als ein Fremder“ besprochen. (Der 2. Irak-Krieg war ausgebrochen und hatte Betroffenheit ausgelöst, die sich mit der bereits begonnenen Auseinandersetzung um „Selbst-“ und Fremdbilder verband.) Der Wunsch wurde geäußert, in dem mir Anderen betont sein Anderes wahrnehmen zu wollen, um mit ihm einen Bereich des Fremden im Eigenen zu öffnen. Daraufhin wurde die Gruppe aufgefordert, in Dyaden zu arbeiten. Die Arbeitspaare setzten sich Gesicht zu Gesicht im Abstand von ca. zwei Metern gegenüber. Es gab folgende Instruktion:⁶²

Du kennst das, du siehst ein Gesicht und schon bald erscheint es dir bekannt. Was wir wahrnehmen, versuchen wir zu begreifen. Wir eignen uns das Fremde damit an.

61 *Maske und Person*: Person (lat.) persona, umgestaltet aus (griech.) prosopon = Antlitz, Maske des griech. Schauspielers, Rolle, Charakter. Früh angelehnt an lat. personare, was hindurchschallen (die Stimme des Schauspielers tönte lauter durch die breite Mundöffnung der Maske) bedeutete, und metaphorisch verwendet wurde für das „Durchtönen der Seele“ in Körper und Gesicht. Statt Seele später der Begriff personal und personlichkeit = personalitas, was zu dem der Persönlichkeit hinführt. In der IT wird die Persönlichkeit gesehen als „**emergierendes Selbst in Kontext und Kontinuum**“ (Petzold, 1993a II/2 668), wobei das Selbst als **Körper-Seele-Geist Einheit** verstanden wird mit seinen Dimensionen **Ich, Identität**. (Petzold, 1993a II/1, 122)

62 Die Instruktion ist von der kreativen Persönlichkeitsdiagnostik durch mediengestützte Techniken abgeleitet und für das Thema „Der Andere als ein Fremder“ zugepaßt. (Petzold; Integrative Therapie 4/94). Zu den Persönlichkeitsinventaren gehören die *Selbstbilder*, die als ein Gesamt von Selbstbildern und verinnerlichten Fremdbildern gesehen werden, als „organisiertes biographisches Wissen“ des Subjekts über sich selbst und in der Interaktion mit „significant others“. Der *Andere* wird damit für das *Selbst* konstitutiv. Er wird in die eigene Persönlichkeit „eingeschmolzen“. (Petzold) In der Wahrnehmung des Anderen als Anderen müssen demnach Aspekte im Selbst aktuell werden, die der Ich-Identität zuerst einmal fremd erscheinen.

Aber das Fremde bleibt dennoch es selbst. Es ist anders, als unsere Bilder, die wir von ihm machen. Es lebt mit uns, aber aus sich heraus, in eigener Integrität. Schau nun einmal in das Gesicht deines Gegenübers wie in das eines Fremden. Vielleicht entdeckst du Züge und Aspekte, die du so noch nie an ihm beobachtet hast. Lass dir Zeit, im Schweigen ihn wahrzunehmen, spüre auch zu ihm hin, mit all seinem dich Beunruhigenden, Irritierenden, Unbekannten. Lasse zu, dass er dir als ein Fremdes begegnet.

Nach ca. 10 Minuten: Du hast neben dir Bögen aus Papier. Deine Aufgabe ist es jetzt, nur mit Händen das Papier so zu verformen, dass daraus eine Maske entsteht. Lasse zu, dass deine Hände die Formen finden. Sie können knüllen, glätten, reißen, falten, biegen, bohren. Lass dir Zeit, bis das Gesicht eines Fremden vor dir steht.⁶³

Nachdem die Masken hergestellt waren, wurden sie zuerst allein vorgestellt mit einem *sharing*. In der Auswertung wurde deutlich, wieviel Unbekanntes sowohl in dem Gesicht des Anderen wahrgenommen wurde, als auch wie leicht Unbewusstes sich in der kreativen Arbeit auszudrücken vermag. Danach wurden die Masken mit den Gesichtern verglichen. In diesem Schritt konnte durch den Vergleich gut deutlich werden, wie stark das Eigene des Maskenbauers in die kreative Arbeit eingeflossen war, oder wie adäquat ein Fremdes erfasst werden konnte. Die Auswertung dieses Schritts brachte Erkenntnisse darüber, wie stark der Maskenbauer Fremdes hatte in sich zulassen können. In einem nächsten Schritt bespielte der Maskenbauer die Maske durch Identifikation. Hier wurde sehr gut der Vorgang der Verinnerlichung von Fremdbildern (*Internalisierung*) erkennbar. Zuletzt konnten die lebendigen „Modelle“ die eigenen Maskengesichter bespielen. Dabei wurde der Vorgang der Identifizierung (*Fremdattributionen* ⁶⁴) erfaßbar. Das Wissen darum, vom Anderen gesehen und in tieferen Schichten erfasst werden zu können einerseits, andererseits die Erfahrung, den Anderen in seinen verborgeneren Aspekten spüren und in sich erleben zu können, erhöht die Bereitschaft und die Fähigkeit zu Empathie. Das Spiel „ich könnte auch der Andere sein“ sensibilisiert füreinander und öffnet neue Räume im Selbst. In Zusammenhang mit dem *Rollentausch* wird der *Gesichtswechsel* ein Instrumentarium, auch fremde Perspektiven anzunehmen, bzw. „den weißen Fleck“ in der Selbstwahrnehmung zu überbrücken.

4.4.2.2. Das Gesicht eines Anderen in mir

B. hat seine Mutter mit 18 Monaten verloren. Die Stiefmutter hatte für ihn nicht den richtigen Blick. Er musste in der Familie um Aufmerksamkeit ringen durch Leistung. Er spürt Angst, wenn sich Blicke auf ihn richten. Er macht eine Gesangsausbildung und möchte Sänger werden. Auf der Bühne fühlt er sich jedoch sehr isoliert und einsam. Er kann sich nur durch formale Gesten und ein starres, maskenhaftes Gesicht im Gesang ausdrücken. Ihm fehlt Bühnenpräsenz. Eine positive Bezugsperson war der Grossvater gewesen, ein sehr traditionell orientierter Mann. Von ihm habe er das musikalische Talent. Der Grossvater habe als Autodidakt sich das Akkordeonspiel beigebracht und sehr gut spielen und singen können. B. möchte auf der Bühne lebendiger wirken und freier singen und sich bewegen können.

Die Gruppe hatte sich ausgetauscht über die Bedeutung „guter Blicke“ und war in Resonanz mit eigenen Erfahrungen von positiven Blicken, wie auch in Kontakt mit Atmosphären „kritischer Blicke“ gekommen. Sie hatte sich geteilt in eine Männergruppe und eine Frauengruppe. B. wurde eingewiesen in die Abläufe, was bei einem Maskenbau mit Gipsbinden geschieht. Er wurde gebeten, sich auf die Bühne zu legen. Die Gruppe um ihn herum begann einen improvisierten

63 Um Ausdruck des eigenen Fremdseins in der Begegnung mit einem „fremden Anderen“ geht es in dieser Maskenarbeit. Den theoretischen Hintergrund sehe ich im Konzept des Bewusstseinsspektrums der IT. Siehe: Orth; „Unbewusstes in der therapeutischen Arbeit mit künstlerischen Methoden, kreativen Medien.“ *Integrative Therapie* 4/94. „Bewusstsein ist mit Wahrnehmungsprozessen und Gedächtnisprozessen unlösbar verbunden. Unbewusstes hingegen ist mit Vorgängen der Ablenkung oder Ausblendung von Wahrnehmung verbunden, mit Prozessen des Verdeckens, Abdrängens oder Verdrängens von Erinnerungen, mit denen Geschehnisse im Gedächtnis gehalten oder in das Vergessen gestellt werden.“ (313) Durch Interaktion mit dem Unbekannten kann das Unbewusste „über die Schwelle“ des Bewusstseins gelangen.

64 In der Verschränkung von Internalisierung und Fremdattribution bildet das Ich seine Identität

Gesang. In der Mitte neben B. wurde eine Schüssel mit Wasser gestellt, dazu Creme, Gipsbinden und eine Schere. Man spürte, wie B. während des Gesangs langsam in frühe Szenen regredierte. Er wurde liebevoll mit Namen gerufen, behutsam bewegt und gewiegt, dabei sein Gesicht eingecremt und nach und nach wurden kleine Streifen Gips auf sein Gesicht gelegt. Alle waren behutsam, in guter Sorge um das „Kind“. Zuerst zeigte B. Gesten der Freude und des Wohlbefindens, dann wurde er weinerlich, greinend. Die Gruppe reagierte mit zusätzlicher Sorge. Als der Ausdruck des Greinens stärker wurde, reagierte sie mit einer gewissen Sachlichkeit („das muß jetzt zuende gemacht werden“). Dann war die Maske fertig und wurde sorgfältig abgenommen. Der Gesang hörte auf. Man sah, wie B. langsam progredierte zum Kleinkind, zum Kindergartenkind, zum Schulkind, zum Jugendlichen. Ihm wurde die Maske in die Hände gelegt. B. probierte die Maske auf, begann durch sie mit den anderen zu kommunizieren. Als er sie skeptisch fragend wieder ablegte, nahm sie eine Spielerin in Empfang und hielt sie ihm wie einen Spiegel entgegen. Man sah das noch gelöste Gesicht B's und gegenüber die Maske von einem kernigen, zubeissenden, etwas grobschlächtigen Mann, der manchmal offensichtlich zu viel trank. B. war mehr und mehr irritiert und ihr ablehnend gegenüber. In dem auswertenden Gespräch danach wurde deutlich, dass für B. die Maske noch völlig fremd war („es ist ein Fremder, nicht ich“), während für die Gruppe der akkordeonspielende Großvater mit großer Deutlichkeit gleichsam anwesend war. Atmosphärisch tauchten starke Schuldgefühle bei Einzelnen auf, was die Prozedur der Maskenarbeit betraf. Es gab Irritationen in der Gruppe über die Reaktionen B's („wir sorgen uns, aber es ist nicht gut genug“). Gefühle von Überforderung waren präsent, man wollte verstehen, was hier plötzlich geschehen war. Einige spürten deutlich einen Zeitdruck und das spontane Bedürfnis, sich mehr um sich selbst zu kümmern. B. hatte die Arbeit zunehmend als bedrückend erlebt. Er habe seine Angst und Einsamkeit gespürt und den Wunsch, alles möge anders, perfekter verlaufen und schnell vorüber sein. Er habe sich in sich zurückgezogen, keinen Kontakt zu den Anderen gespürt. Deutlich war seine aufkommende Scham im Raum. Im Gespräch konnte der Zusammenhang zu seiner frühen biographischen Situation hergestellt werden. Das Erkennen einer frühen Bezugsperson in der Maske war B. aber noch nicht möglich. Er wird später im Spiel sich mit Aspekten dieser Maske (Aggression, trunkene Gelöstheit, biedere Güte, Herzenswärme) auseinandersetzen. Sie zu integrieren aber wird ihm noch nicht gelingen. B. verließ die Gruppe bald.

4.4.2.3. Mein anderes Gesicht

C. ist eine junge Frau mit einer extrem belastenden (Ost-)Kindheit. Alkoholismus der Bezugspersonen, Aggressivität, mehrfacher Mißbrauch in der Familie, vermutlich Kind des Großvaters, schwierige Schulsituation, Erfahrungen mit politischem Druck infolge religiösen Engagements und einer Geschichte von Verrat und Selbstverrat darin. Aber auch Halt in kirchlichen Zusammenhängen, gute berufliche Ausbildung, mehrjährige therapeutische Begleitung. Sie hat Schwierigkeiten in der Partnerwahl, kann sich nicht entscheiden. Sie hat ein hinreichend gutes Ich entwickelt, aber ihr fehlt Willenskraft, Gerichtetheit. Sie hat sich den Text *„Dies ist die Stunde, in der ich auf dich warte“* ausgesucht, der endet: *„ich weiß, daß ich Bild bin in jenem Spiegel, der nicht von Spiegeln verstellt ist, ein dunkles Wort.“*

In einem Einzelgespräch wird C's Spielziel und ihre Schwierigkeit, sich auf dieses Ziel zu konzentrieren, erinnert: *„Wohin soll denn die Reise geh'n, wohin, sag wohin? - Wo wir den bunten Sommer sehn, ja dahin. Ich glaub, ganz so leicht ist es nicht. Ich bin nicht sicher, was wichtiger ist, der Weg oder das Ziel, oder beides. Ich möchte mich trauen, vertrauen, den Mut finden, auch an die „verschlossenen“ Türen zu klopfen, sie öffnen, hineingehen. Schmerz, Trauer, Wut, Aggression, Angst, was wird es sein?“* Die Spielrolle hatte sich zu einer „Florettfechterin“ hin entwickelt, die „mit der Luft kämpft“. Das Geräusch der Gerte dabei war für sie Symbol für familiäre Atmosphären. In der Textarbeit war das Warten und die Sehnsucht auf ein konkretes, positives Du wichtig geworden und das Wissen darum, daß sie zwar von „Zerrspiegeln“ vor sich selbst verstellt ist, aber hinter diesen Spiegeln ein „gutes, dunkles Wort“ lebendig ist. Sie hatte den Wunsch, sowohl diese „Zerrspiegel“ zu sehen, als auch Kontakt zu bekommen mit diesem „guten Wort“. Ihr wurde vorgeschlagen, eine Vollmaske herzustellen aus Spiegelsplittern, womit C. sofort einverstanden war. Sie stellte von ihrem Gesicht eine Gussform her, über die sie aus kleinen Spiegelsplittern ihre Maske aufbaute. In diese Maskenarbeit waren für sie mehrere fixierende Narrative eingegangen, das der Selbstablehnung,

das des fehlenden menschlichen Spiegels, das der zerbrochenen Familie, das der Angst vor der Wahrheit über die eigenen Wurzeln, aber auch Narrationen wie die ihrer Freude an Selbstreflexion, Lust auf Selbstverantwortung und einem „selbstgemachten Gesicht“. Nachdem die Maske fertig gestellt war, wurden in Einzelproben vor der Gruppe Schritte aus der alten toxischen Atmosphäre hin zum guten Wort geübt. Ihr Kostüm bestand aus schwarzen Lederhosen, schwarzen festen Schuhen und einer weichen, grossmaschigen Bluse. Die Maske hatte Sehschlitze als Augen, aber einen freien Mund und breite Atemlöcher. Sie lag schwer und fremd vor dem Gesicht. In der Hand trug die Figur eine biegsame Gerte. Der erste Schritt bestand darin, mit dieser Gerte aggressiv durch die Luft zu schlagen und daraus einen Tanz zu entwickeln, in dem die Figur sich in der abgedunkelten Bühne Raum erzwang. Dabei war es wichtig für die Spielerin, immer wieder zu differenzieren zwischen den erinnerten aggressiven Atmosphären der Familie und der eigenen Lust, Aggressionen ohne Verletzung von Fremden ausdrücken zu können. Als zweiten Schritt wurde geübt, die spontan entstehenden Atemgeräuschen mit der Bewegung der Gerte zu verbinden, so dass jedes einzelne Geräusch gerichtet werden konnte. Die Gerte wurde so zu einem Zeigestab. Hier war es wichtig, den Körperimpulsen spontan eine Richtung und damit ein Ziel zuzuweisen durch einen diffusen Umraum hindurch. Der dritte Schritt bestand darin, die Körperimpulse und das spontane Ziel zu verbinden, in der Aggression also wahrzunehmen, was „getroffen“ wurde. Sobald das möglich war, wurden die Ziele mit Begriffen benannt. Die Konzentration auf ein Ziel aus der Aggression heraus und die Wahrnehmung des spontan Getroffenen in einem Begriff fiel der Spielerin besonders schwer. (Doch kurz vor der Aufführung bat sie darum, in ihrem Spiel einen zusätzlichen Schritt auszuprobieren. Sie wollte nach den konkreten äußeren Zielen auf gleiche Weise innere Ziele mit Begriffen definieren, also von Konkreta zu Abstrakta wechseln, was ihr in der Aufführung gut gelang.) Der letzte Schritt der Maskenarbeit bestand darin, daß sich C. in die Mitte der Bühne bei abgeschattetem Licht auf einen Hocker setzte zum ihrem Monolog. Sie sollte langsam, Satz für Satz, diese schwierige, fremde Sprache in der Form sprechen, dass sie zwischen den Sätzen die Maske um ein Weniges in der Sichtachse verschob. So konnte sie die Übung mit der Gerte verinnerlichen und spontan Ansprechpunkte wählen, bei denen sie einen Sprechsatz lang blieb. Die Wirkung nach aussen wie innen war extrem, weil die Bedeutung der Spiegelsplitter offensichtlich wurde durch den strahlförmigen Lichtreflex, der verbunden blieb mit einem „dunklen, berührenden Wort“. Für die Spielerin war die Erfahrung besonders bedeutsam, dass sie schwierige, komplexe Zusammenhänge durch langsame, genaue, zielgerichtete Bewegungen klar mitteilen konnte. Darin verstanden zu werden, nicht rational, sondern empathisch in einem komplexen, symbolischen Zusammenhang, war für sie befreiend.

4.4.3. Arbeit mit intermediären Texten

Sprache ist in der Integrativen Therapie mehr als das gesprochene oder geschriebene Wort. Sie ist Kommunikation und Handlung, die in der Leiblichkeit des Subjekts und in seinem Lebenszusammenhang wurzelt. Sprache ist das Schweigen ebenso wie die stumme Geste, ist das mitgeteilte Bild ebenso, wie ein spontanes Körpergeräusch, ist letztlich aller Ausdruck, weil er untrennbar verbunden ist mit bereits vor allen Mitteilungen empfangenen Eindrücken in der Leiblichkeit des Selbst. Sprache wird nicht als ein fixes Gebilde aufgefasst, sondern als Vorgang und als Tätigkeit in Verbindung mit anderen Vorgängen und anderen Tätigkeiten. Gerade in diesem Handlungsaspekt wird das Schöpferische der Sprache gesehen, die niemals eine fertige sein kann, weil sie Ausdruck intersubjektiven Denkens der Wirklichkeit selbst ist. Ihre Spontaneität wurzelt in den Aktivitäten des Leibes, in Begegnungen, den Klarheiten ebenso wie in den Wirrungen und Irrungen der Dialoge, in der Dynamik sozialer Spannungen, im gesamten „Weltgefüge, weil Leibsubjekt und Welt immer miteinander verschränkt sind und subjektive Individualität immer schon Antwort ist auf ihren unendlichen Ruf. Diese Verwurzelung der Sprache im Leib und in den Ereignissen des Lebens „gibt ihr ein dramatisches Gepräge (von griech. δράν = handeln), verbindet sie mit sinnhaften Wahrnehmungen, mit dem Wahrgenommenen, mit Szenen (Lorenzer; 1970); und hier liegt auch ihre evokative Kraft (vgl. Coseriu; 1971, 183).“ (Orth/Petzold; 1985, 73). Indem solche Sprache geschieht, „ruft sie hervor“, macht sie präsent, „zitiert“ sie gedanklich vergangene, gegenwärtige, zukünftige Wirklichkeiten. In solcher

allgemeinen Sprachfähigkeit des Subjekts liegt eingebettet die besondere zum gesprochenen, gehörten Wort, wie die zum Lesen und Schreiben von Texten. Der fixierte Text ist nicht mehr spontan fließende Narration, sondern ein fixes Narrativ, eine verbale Struktur, Textur mit komplexer, vielfältiger Bedeutung. Und ist diese Textur zur „gestalteten Sprache“ geformt, liegt sie als Literatur vor, als ästhetisch strukturierter Bedeutungszusammenhang in Buch/Heft/Text, ist sie ein Medium, mit dem, über das seinerseits wieder lebendige Narrationen möglich sind. Der Umgang mit diesem Medium in der Integrativen Therapie wird in der Integrativen Poesie- und Bibliothherapie spezifiziert: *„Das methodische Vorgehen in der Poesie- und Bibliothherapie variiert je nach Indikation, Zielsetzung und Zielgruppe. Es wird von den Koordinaten verschiedener Strukturierungsmöglichkeiten bestimmt. Nach der Behandlung des Mediums unterscheidet man in der Literatur (vgl. 3.3.2.) passiv-rezeptive Vorgehensweise und aktiv-produktive Vorgehensweise. Im integrativen Ansatz der Poesietherapie sehen wir in diesen Unterscheidungen Modalitäten, Interventionsmöglichkeiten, kein Entweder-Oder.“* (ebenda, 76), Er hat aber auch Wurzeln in Iljines Therapeutischem Theater selbst.

Diesen spezifischen, methodischen Umgang mit Literatur und Text zurückgenommen in die Integrative Dramatherapeutische Arbeit nähert sie dem Therapeutischen Theater wieder an, gleicht ihm aber nicht ganz. Denn während dort die Texte und Rahmenhandlungen für den oder die Spieler ausgewählt oder geschrieben wurden, um als Handlungsgerüste oder „Sprechmasken“ zu fungieren, wird durch den dynamischen Ansatz der Integrativen Poesietherapie Text verwendet als Handlung im Rahmen der therapeutischen Beziehung. *„Der Text ist Ausdruck des Unbewussten im therapeutischen Prozess. Wir greifen seine Funktion als Intermediärobjekt (Rojas-Bennudez, 1983) auf, um dieses inhaltlich von Ferenczi vorbereitete und von seinem Schüler Geza Roheim (1943, 120) ausgearbeitete Konzept zu verwenden.“*(ebenda, 76f).

Man kann die in den spontanen Improvisationen dramatischen Spiels protokollierten Texte ebenso als Intermediärobjekte betrachten wie andere Texte, die aus der Resonanz auf das Spiel entstanden sind, oder in Vorbereitung darauf von den Spielern in aktiv-produktiver Weise verfasst wurden. Das Hereinnehmen literarischer Texte in die Improvisationen geschieht als „Sprache im Übertragungsgeschehen mittels Sprache“. Wenn für Iljine Texte Rahmen waren, Interventionen, Handlungsanleitungen, sind sie in der Perspektive der Integrativen Therapie fixierte Narrationen, die in den Dialogen der Ko-respondenzprozesse eingeschmolzen werden zu bedeutungsvollen Narrationen. Dass sie im Konzept des *Intermediärobjektes* auch als „Kassiber“ funktionieren, „Wort sind aus Worten“, schränkt diesen dynamischen Gebrauch der Texte nicht ein, sondern lässt sie lediglich im Fluß der Zeit zu Chiffren im Ozean aus Bedeutungen werden auf einer Fahrt von Subjekt zu Subjekt. Deshalb ist das Anbieten persönlicher Texte des Leiters einer Gruppe in Vorbereitung einer inszenierten Improvisation insofern eine Besonderheit, als er im Umgang mit der Gruppe als Autor den Arbeitsstil *„partielle Offenheit“* perforiert durch eine geradezu intime Anwesenheit in seinen Texten, was ja immer auch eigene Verletzbarkeit, Erreichbarkeit, Exponiertheit bedeutet. Und da sie zudem als Handlung und Handlungsaufforderung in die Gruppe eingebracht werden, wirken sie durchaus in der Übertragungsdynamik auch direktiv, ohne direkt Interventionen zu sein. Wenn sie dann aber, wie in dem hier vorgestellten Projekt, den einzelnen Spielern „zuschrieben“ wurden als Rollentexte, bekommen sie doch die Bedeutung von Interventionen, mehr noch kleinen „Curricula“ spezieller, vom Autor fixierter Erfahrung, ohne verallgemeinerbar zu sein. Sie üben Macht aus, die an den Leiter gebunden ist. Es ist also besonderes Augenmerk darauf zu richten, wann und in welcher Situation des Gruppenprozesses und der Übertragungsgestaltung welche Texte in dieser Weise den Spielern angeboten werden. Im Folgenden möchte ich drei Beispiele bringen.

A. ist Schauspielerin und musste wegen schmerzhafter, psychosomatischer Symptome im Hals ihre Tätigkeit an einer exklusiven Bühne verlassen. Die Arbeit in der Gruppe war für sie ein Ort der Überprüfung und Neuorientierung, was ihren Beruf betrifft. Sie schätzte besonders die Möglichkeit in der Gruppe, spielen zu können, ohne darstellen zu müssen, kommunizieren zu können, ohne sprechen zu müssen, einfach da sein zu dürfen, zu partizipieren am Spiel der anderen, ohne

Ziele und Ergebnisse für eine Produktion. Sie nahm sich viel Zeit für diese Phase und hatte an der ersten Aufführung deshalb auch nicht teilgenommen. Jetzt in der Vorbereitung zur zweiten Aufführung fühlte sie sich bereit und stabil genug, sich einer „Inszenierung“ auszusetzen. Die Symptome im Hals waren öfter schon Thema gewesen, zeitweise verschwunden gewesen, traten aber jetzt partiell wieder auf. Die Frage A's war, ob sie je wieder auf einer Bühne beruflich spielen wollen oder können. Als Rolle hatte sie sich den „Raben“ gewählt, Symbol für ihr „Krächzen“ ebenso wie für ihre Vorstellung, nur noch „Rabenmutter“ sein zu können ihrem (inneren und auch realen) Kind, wenn sie zurück zum Theater käme. Sie hatte sich in der Figur eine Violine auf den Rücken gebunden wie ein krankes Glied. In der Einzelarbeit wurde die Geschichte vom allerersten, auf Lebenszeit bindenden Kuß gefunden und ihrer damaligen Enttäuschung darüber, dass es nur ein Moment gewesen war. Diese Geschichte schrieb sie auf als kleine, berührende Erzählung und brachte sie so in ihr Spiel ein. A. hatte die Fremdtexte mit grossem Interesse wahrgenommen und um mehrere zum Memorieren gebeten. Schließlich wählte sie, ihren inneren Konflikt in größerer Tiefe aufdeckend, „ihren“ Text:

Und wieder spreche ich zu dir wie eine, deren Mund brennt. Verschlissen bist du. Verborgene pocht deine Mitte in großer Ferne. Mein Puls ermattet in der Fremde hier. Wieder brennt mein Herz einsam. Sein Licht flackert im Raum, der mich umschliesst. Diesem Becken ohne Himmel, dem das Leben ausfließt wie nach kreischendem Rutschen auf nachtnasser Straße zählangsam Blut. Mich brennen Tränen dieses traumvollen Unglücks, die Tiefe eines unsichtbaren Schreies strömt mir auf, und blitzschnell richtet dein Wort. Langsam zieht mich dein Dunkel davon ab. Durchbrich du diese Finsternis, berühre mein Herz. Deine Ankunft weiss ich seit Jahren. Dein Zug rollt Tag für Tag in die Hallen, wartet jenseits der Gleise zwischen sichtbar ausgerufenen Strecken im Schweigen. Lass mich dich sehen, öffne mein Auge der Fülle. Ich bin - ungehalten - im Schwung meiner Heimkehr hinausgetragen aus der Kurve anständigen Lebens. Die Umkehr verwirrt mich und meinen Sinn. Hörst du? Meine Stimme zerfällt! Die Stille holt mich.

Die Aufführung verlief für sie schmerzfrei. Sie begann Hoffnung zu schöpfen, ihren Beruf wieder ausüben zu können. Und in der Folge wird sie aus einer Reihe ähnlicher Texte einen Theaterabend gestalten in neuer, reiferer Qualität ihres professionellen Spiels, und dabei die Erfahrung machen, „zurück zu wollen und zu können“ auf die große Bühne.

M. war Kunstmanagerin und wurde Therapeutin. Sie hat zur Kunst ein ambivalentes Verhältnis. Sie sieht besonders seine Möglichkeiten zur Täuschung (zum Falschen, Unechten, Künstlichen) und sehnt sich nach dem Unmittelbaren, nach spontanem Ausdruck in Beziehung. Sie singt gern, besonders Kinderlieder in der Therapie mit Erwachsenen. Sie möchte Kontakt zu Atmosphären früher Kindheit und Geborgenheit, die ihr unter anderem verstellt wurden durch die geistige Krankheit ihres inzwischen daran gestorbenen Bruders. Besonders aber Sprache und Worte sind für sie Medium der Täuschung und immer wieder Anlass gewesen, sich von der Erfahrung ihrer Körperlichkeit abzutrennen. Sprache ist für sie synonym für rationale Abgehobenheit von Realität. Die Perspektive des „Meta-“ löst in ihr Widerstand aus und ist ihr nur schwer zugänglich. Im Einzelgespräch findet sie das frühe Narrativ des engen „Strickrahmens“, einen Erfahrungsknäul aus Verlust, Wahnsinn und Tod des Bruders. Und daß sie dahinter stets das einfache Muster eines natürlichen Webens gesucht habe. Dieses Symbol der (Lebens-)Textur ist ihr früh porös geworden, und ihre eigenen „Stopf-Versuche“ hatten nur zu noch mehr „Verfälschungen“ geführt, so z.B. zur Angst, bei der Geburt eigener Kinder sterben zu müssen (obwohl sie gern Kinder gehabt hätte). Als Ziel hatte sie sich vorgenommen, im Spiel beides in den Blick zu nehmen, das Knäul und das lebendige Muster. So suche sie jetzt Zutrauen zu ihrem Körper, zu seiner Kraft und Wildheit. Sie fühle einen Schrei in sich, aus dem Gesang werden möchte. Aber sie braucht, daß dieser Schrei aufgefangen, angehört werde. Ziel der Arbeit werde also auch darin gesehen, in diesem Spiel aus der Perspektive des „Ich bin“ zu jener des „Ich bin da“ zu gelangen, aus einem Gefühl der Isoliertheit in der eigenen Tiefe in das Empfinden, gehört zu werden auch darin.

Die Textproben gestalten sich für sie schwierig. Es gibt Probleme beim Verstehen der poetischen Sprache. Es gelingt ihr auch nicht, den Text zu lernen. Wenn sie ihn vorliest, klingt er ihr und den anderen „papierern“, ihre Stimme ist dozierend kalt. Andererseits ist sie es, die den Autor vor aufkommender Kritik und Ablehnung seiner Texte durch Einzelne zu schützen versucht. Während

einer dieser ihr „mißglückenden“ Textproben wird sie auf ihren eigenen Widerstand dem Text gegenüber angesprochen. Plötzlich hat sie Kontakt zu ihrer Wut auf Texte, auf das Gemachte daran, auf die „Sprecher“ und „Hochtöner“, auf „Das Wort“ und schließlich auf „Gott, der zulassen konnte, „was mit dem Bruder geschah.“ Danach kann sie weinen, im Kontakt mit dieser frühen Angst und ihrer Trauer und dem Zorn. In dieser Berührtheit wird sie aufgefordert, „ihren“ Text zu lesen:

Zuerst gabst Du Licht. Ich trug es beidhändig und singend. Wortlos wirbelte der Wind daran und winkend grüßte die Flamme. So auch mein Herz. Es springt auf, wartet, horcht, spricht mir von Dir.

Nach diesen Worten bricht ihre Wut ganz hervor. Sie fragt, was denn dann war, nach diesem zuerst, nach dieser Offenheit und geht „mit Gott ins Gericht“. Nach einer Weile des Zorns und der Frage nach Gerechtigkeit fährt sie fort:

Und wie das Fremde darin verblaßt, leuchtet hervor ein heimisches Wort. So schwindet die Ferne, wenn sich die Tiefe öffnet, freier Raum.

Auf einmal wird sie sehr müde. Sie will nichts mehr lesen. Sie habe alles gesagt. Es sei genug. Sie spüre das Papier der Sprache wieder. Doch aufgefordert, noch ein wenig zu lesen, begreift sie langsam:

Ich bin müde. Weit war der Weg, verworren. Das Land hinter der Stirn, ihrem Gestein und ihren Gesetzen, fordert ein anderes Steigen als solches aus durchgedrückten Knien. Die Besteigung des Geists fordert das Gewissen, formt seinen Muskel, das Herz. Ich möchte schlafen. Nicht schlafen: nur ruhn.

Und nach einer langen Stille:

Dein Atemhauch wendet mein Zaudern zum Innehalten, zum Sammeln, zu aufstrebendem Beginn. Du hörst meine Stimme. Sie spricht Dir zu, bringt mich zum Klingen in Deinem kristallhellen Klang. Klar und frei liegt vor uns der Gipfel.

Später wird sie in Resonanz zu dieser Erfahrung einen eigenen Text schreiben, in dem sie die Erfahrung eines fehlenden Gegenübers, eines brüderlichen Anderen als „es weint in mir“ beschreibt. Und sie wird den „fremden“ Text, der sie in ihrem Zorn getragen und ausgehalten hat auf der Schwelle zwischen den Türen sprechen, bevor sie in die szenische Position der „Geburt“ geht.

G. war berliner Kriegskind. Die Mutter, Krankenschwester, praktizierte für das proletarische Umfeld auch zu hause. Dadurch hatte sie frühen Kontakt mit Leid, Krankheit, Tod. Aber auch mit guter Literatur. Die Mutter konnte am Herd Rielke und Hölderlin rezitieren., legte großen Wert auf die intellektuelle Bildung ihrer Tochter. Der Vater war sehr rational und als Ingenieur ausgeprägt technisch orientiert. G. wurde Sonderschulpädagogin, musste jedoch wegen Überlastung und einem psychotischen Durchbruch den Beruf aufgeben. Sie bildet sich weiter in Gesang und ist sehr wach, offen und mit-leidend hinsichtlich des Zeit- und Weltgeschehens. Ihr „Muskel des Mitleids“ ist gut trainiert. Sie kann sich aber nur schwer abgrenzen und ist dem Leben gegenüber anschiemgsam und weich. Ängste besonders hinsichtlich bestimmten Männern und ihren Aggressionen gegenüber. Im Einzelgespräch gibt es Einigung darüber, dass sie in ihrem Gesangs-Solo in der verborgenen Figur einer griechischen Göttin Stimmräume öffnet, die bestimmt, befehlend, machtvoll, auch anklagend und aggressiv sind. Das Thema ist die „Tötung des negativen Vaters“. Als Spielrolle ist sie eine runzlige Alte mit Buckel, sehr devot, dienerisch, schmuttelig wie ein altes „Rinnsteinkind“. Kurz vor Schluss des Stücks hat diese Figur eine Begegnung mit einem „Mörder/Chirurgen“, der ihr mit einem Messer in den Buckel schneidet, aus dem trockene Rosen fallen. (Symbolischer Ausdruck einer sie tief beschämenden Kindheitserfahrung). Darauf spricht sie den Text: Oh Liebe, heute riss die Fuge des Herzens.

Ihre Schwierigkeit war nicht die Fähigkeit zur Empathie, sondern ihre Angst vor dem Skalpell der Differenzierung, dem Aufdecken ihrer Scham, die sie durch betonte Frivolität zu bewältigen versuchte. Sie verband Abgrenzung mit Abtrennung und neigte zu positiver wie negativer Konfluenz, ohne sie klar zu unterscheiden.

Glück ist, wenn du mich umfängst. Hier gilt dein Traum.

Wichtig war, ihre Fähigkeit zu Empathie, Sorge auch um das Fernliegende, Mit-Leiden am Schmerz der Welt ernst zu nehmen, aber sie zu verbinden mit einem Du, einem Anderen.

In den Kiosk des Daseins ruft mir dein Name den meinen zu wie in eine Grube. Wie
Flammen Stoff zerreißen, zerreisst es mich, durchtönt von weltweit Schmerz.

Und im gefühlten Kontakt mit diesem Anderen, das ebenfalls um diese Schmerzen der Welt weiss und sie fühlen kann, verliert sich das Angstgarn, trennt es sich auf, um dem grossen Empfinden dieser Begegnung Raum zu geben.

Oh Liebe, fließende Flamme unstillbaren Glücks, längst wirkt dein Lichtgarn durch
mich, mein dumpfes Gewoll. Zerrissen an der Wunde, trennt es sich auf: deinem
Geflecht darin Raum zu geben.

Ein Gleichnis ist keine konfluente Identität, ist kein fließendes Eines, sondern in ihm sind zwei Identitäten, die sich lediglich gleichen. Im Einen ist ein Unterschied, der aber durch grösseres Gemeinsames sein Trennendes verliert.

Und plötzlich gleitet ein Gleichnis stromauf, steigt in die Quelle, das Meer.

Dieser Gedanke, in Verbindung mit dem Bild des abgeschnittenen Buckels war für G. hilfreich. Sie brachte ihn in Verbindung auch mit ihrer zärtlichen Sorge um den trotz Operation doch sterbenden Vaters. Sie hatte ihn bis zum Tag der Aufführung im Krankenhaus engagiert betreut, und als sie morgens davon erfuhr, war sie tief berührt von der sanften Präzision dieses „Schnitters“, der dem Vater auf diese Weise sinnloses Leiden ersparte. Sie hatte unterwegs wie alle in einer Postkarte als Ziel für ihr Spiel angegeben: Von den grünen Felsküsten / stürzen sie herab / die weissschäumenden Bergbäche / und vereinen sich / mit der grossen Meermutter. / Manchmal / schenkt sie dem Strand / besondere Zeugnisse / ihrer Todlebenskraft: / gigantische Walfischwirbelknochen.

4.4.4. Das Szenarium zu „SICH ERZÄHLEN BIS NEUN“

Das Szenarium ist keine Rahmenhandlung im Sinne des *Therapeutischen Theaters*, sondern die Partitur aller szenischen Abläufe, wie sie von der Gruppe in einer auf die Aufführung gerichteten Probenarbeit organisiert werden müssen. In ihm stehen alle fixierten Szenen zusammen mit allen Einzelimprovisationen. Die aus dem Szenarium hervorgehende Organisation der Abläufe ist jedoch keine Inszenierung im eigentlichen Sinne, denn es werden nur einzelne Bausteine und schwierige Übergänge inszenatorisch geprobt. Das Szenarium wird zwar ein für alle Spieler bindendes Handlungsgerüst, in welchem sich aber Inseln spontaner Improvisationen befinden, die für den einzelnen Spieler zur freien Exploration seines Themas und zum Erreichen eines je eigenen Ziels spielerischer Erfahrung zur Verfügung stehen. Aber es ist zugleich Probenplan für einzelne Szenen. Wenn auch die Abläufe des Gruppengeschehens nicht choreographisch eingeübt werden, sondern lediglich skizzenhaft angelegt, um die Komplexität des gesamten Materials zu reduzieren, so müssen sie doch wiederholbar geübt werden. In einem Szenarium muss also eine gewisse Balance hergestellt sein zwischen Flächen der Offenheit für spontanes, kreatives Spiel, als auch Flächen fixierter Darstellung, in denen das schon Erreichte eines Ausdrucksgeschehens, die Wiederholung spielerischer Kompetenzen und Performancen möglich werden. Es gibt keine *Fabel* im klassischen Sinn, sondern lediglich ein *poetisches Cluster*, das einen gewissen Steigerungscharakter aufweist durch die eingesetzten Mittel und die Reihung der Themen auf ihren Höhepunkt hin. Das Szenarium sollte so aufgebaut sein, dass in der Abfolge der einzelnen Spielhandlungen eine gewisse Stützung und Vorbereitung für den „riskanten Punkt“ jedes Spielers möglich ist und anschließend sein Eintauchen in den allgemeinen Spielablauf der ganzen Gruppe

möglich macht, so dass sein Exponiertsein vor Publikum getragen und rückgebunden ist in das Netz der gesamten Aufführung. Dies ist nur näherungsweise zu leisten, aber selbst diese Näherung ermöglicht ein tragendes Gefüge fixierter und spontaner Bedeutungen und vielfältige metaphorische Bezüge, die dem einzelnen Ausdruck grössere Fülle verleiht, ihn in noch unbewußte Zusammenhänge stellt, und dadurch trotz Fixierung ein spontaner, kreativer Prozess sich entfaltet, der im Zusammenspiel den gegenwärtig gesetzten Sinn für die Spieler im Spiel selber vertieft öffnen kann. Für das Publikum ist es hilfreich, durch diese vorbereiteten, szenischen Bilder gleichsam „Sprossen des Verstehens“ einzuziehen, auf denen es in die Fülle des vorgestellten Materials einsteigen und seine Sinnzusammenhänge zumindest auf symbolischer Ebene ahnend begleiten kann.

Ein langer Tisch mit Wasserkaraffen. Musik aus einem alten Radio. Das Publikum richtet sich auf Stühlen gegenüber ein. Eine Reisegruppe kommt zum Tisch. Das Geschwirr fremder Stimmen. Man tauscht Briefe aus. Ein Stromausfall. Menschen springen an die Schwelle bis zur Brüstung, ziehen sich irritiert zurück. Zellentüren werden eingesetzt, Schiebetüren schnappen. Eine Eingesperrte durch das Sprechgitter: „*Meine Stimme zerfällt.*“ Eine Alte, Typ Reinigungskraft, bringt einen Traktorreifen. Dienstbarkeit. Eine schwarz Gekleidete tritt durch den Türschlitz, kniet sich an einer Kellertür nieder. Die Alte pumpt auf. Das Gebet der Trauernden: „*Das Dunkel deckt zu.*“ Danach schließt sie den Kellerschrein. Eine N.Y.´in öffnet Rolltüren zum Balkon, frische Luft zu atmen. Leise Tango-Musik. Sie nimmt einen Stuhl, setzt sich, schaut. Nach und nach kommen Andere mit je einem Stuhl, den sie wie Puppen führen. Sie stellen sie neben sie in Reihe auf. Die N.Y.´in betrachtet, prüft, diagnostiziert, bewertet usw. Im Hintergrund tanzende Paare. Nach der Prüfung räumen die Anderen die Stühle wieder ab. Sie ist allein: „*Ich will keinen roten Faden.*“ Sie schließt den Balkon. Sie reißt die Balkontüren erneut auf. Stühle stehen quer und leer im Hintergrund. Sie erzählt ihren Traum von einer Wüste und einer Schlange im Brunnenloch. Die Trauernde antwortet mit einer anderen Brunnengeschichte (spanisch-deutsch) vom 13. August 61. Dabei formt sie den Traktorreifen zum Brunnenrand. Bei diesem Datum schliessen sich die Türen. Rumoren im Hintergrund. Eine Frau kommt durch die rechte Tür, trägt den Reifen zum Klavier. Die Trauernde stellt Kerzen dazu. Die mit dem Reifen öffnet das Klavier, spielt nicht, aber spricht: „*Das „Wunder der Ankunft“.*“ Die Gruppe bugsiert den Reifen wieder zur Mitte, wo er eine Sammelstelle für Orangen symbolisiert. Pflückerinnen kommen. Man erzählt sich Alltägliches. Die Alte hat geschwiegen, richtet sich verjüngt auf, singt wortlos über etwas Machtvolles. Ein Mann, der sie beobachtet hat, holt sie von der Schwelle her ab. Das Palaver der Pflückerinnen setzt wieder ein. Die Gruppe schmückt den Reifen zu einem Auge um. Alle verlassen den Raum, ausser Einer. Die Eine hält ein verschnürtes Päckchen in Armen. Szene: Was in dem verschnürten Päckchen ist (Traum von der inneren Kraft). Sie geht nach hinten, um den Inhalt auf eine rote Leine zu hängen. Der Mann und eine Frau wollen zum Auge, kämpfen darum, bis es vor Spannung in der Luft steht. Eine Florettkämpferin zeigt auf das vor Spannung still stehende Auge, sticht dann hinein mit dem Florett. Aggressiver Tanz mit dem eigenen „Pfeifen einer Rute“ im Raum. Die mit dem Päckchen kommt, spricht: „*Fünf Finger hat die Hand.*“ Sie setzt sich, bleibt erschöpft sitzen. Eine Frau dreht die Gittertür ein zu einem Türkasten. Alle kommen an diesem Kasten vorbei, tragen Beutel mit Wasser und einem Ei darin. Sie stechen in die Beutel. Es tröpfelt still auf den Boden. Die Frau: „*Es weint in mir.*“ Die N.Y.´in bleibt im Raum, während alle gehen. Sie wischt mit einem Klinex die Nässe auf. Die Alte kommt mit Wischmopp und Eimer, trocknet den Boden. Die N.Y.´in nimmt sich zwei Stühle und geht darauf wie über eine Brücke Richtung Klavier. Sie übt einen Text: „*Gebet eines Instruments.*“ Wenn sie angekommen ist, öffnen sich alle Türen, sie wird von der Gruppe empfangen. Eine Spiegelmaske steht im Raum. Sie zeigt mit dem Florett auf Dinge, benennt sie. Langsam, genau, zielgerichtet. Sie bleibt in der Mitte, die Türen sind offen. Man sieht hinten in einen Kammerraum. Der Mann liegt am Boden, ein Kind vor sich auf den Beinen. Ein Schattenriss. Als ob ein Toter erwacht, schmerzhaft, umkehrend ins Lebe: „*Du, der du jetzt da bist.*“ Die mit dem Florett setzt sich, wendet das Spiegelgesicht um Winziges weiter, spricht Satz für Satz, ein kleiner Spiegelstrahl funkelt. „*Ich.*“ Ein Rabe hockt neben einer offenen Tür. Die Türen bewegen sich. Die Rollwand ist in Bewegung. Der Mann geht an Türen entlang, die sich an ihm vorbei bewegen. Er schlüpft in Öffnungen, verschwindet, taucht wieder auf, erreicht schliesslich die Mittelsäule. Er zündet sich eine Zigarette an, raucht süchtig. Die Florettkämpferin hält ihre Maske umgedreht als Aschbecher. Der Mann ascht ab. Die Maske wird weggetragen. Er erzählt seinen Alptraum. Lichter in Papiertüten werden im Hintergrund angezündet, von der Gruppe in den Raum gebracht. Der Boden steht voller weißer Leuchten. Eine Sportlerin trägt dünne Bambusstäbe dazu. Der Rabe reicht ihr nach und nach alle Stäbe an den Körper, richtet sie als ein Lichthalter ein. Die Lichter auf dem Boden werden von Allen in die Stäbe gehängt. Die Sportlerin balanciert. Tanz mit dem Licht (Thema: 9. November) Millimeter für Millimeter. Eine Frau dazu in der offenen Tür: „*Innehalten vor dem Beginn.*“ Die Sportlerin ist durch die Öffnung gegangen. Die Trauernde bringt den Reifen zurück. Eine Gruppe Frauen kommt und hebt ihn über ihre Köpfe. Die Sprecherin stellt sich still hinein. Die Gruppe der Frauen senkt den Ring behutsam ab. Jede Stufe die Phase einer Geburt. Die Frauen gehen. Die Geborene: „*Ich bin da!*“ Der Ring wird von der Alten mit Olivenöl eingerieben. Daneben wirft die Sportlerin Steine in ein Wasserglas. Zwischen der Alten und der

Sportlerin entwickelt sich ein Gesang (Thema: Freiheit und Tod). Die Gruppe im hinteren Raum intoniert ein Cluster. Der Mann kommt, bedrängt die Alte, schneidet ihr in den Buckel am Rücken. Auf dem Toncluster des Chores im Hintergrund liegt der tiefe Ton der Alten und schwingt sich hinauf in die Höhe (Thema: vom Dunkel zum Licht). Rosenblüten sind aus dem Buckel gefallen. Die Sportlerin als „Artemis“ steht in der offenen Tür. Die Alte „zeichnet“ sie mit schwarzem Öl an der Stirn. Sie und der Rabe treten in den Reifen. Das stumme Spiel von vier Händen, dann. „*Die wiedereroberte Geisel, das Herz*“. Der Rabe bleibt, krächzt, reißt sich am Kropf, rennt durch den Raum, wirft aus dem Kropf ein rotes Kleid aus: „*Ich spreche eigentlich nicht*“. Er berichtet von der ersten Tanzstunde und von einem unendlichen Kuß. Er hat sich in ein Mädchen verwandelt. Es steht vor dem roten Kleid. Die Alte: „*Heute riß die Fuge des Herzens*“. Der Strom kommt zurück. Das Mädchen zieht das Kleid über. Die Trauernde schmückt den Reifen mit einem elektrischen Lichtschlauch. Einige ziehen ihn wie einen Eimer über einem Brunnen hoch, schließen ihn an. Alle verlassen den Raum. Nur das Mädchen tanzt: „*Morgens hat das Licht*“, dann rennt sie den Anderen nach, berührt dabei zufällig ein Glockenspiel. Die Bühne bleibt leer, solange die Glocken läuten.

4.4.5. Typische Resonanzen des Publikums:

Eure „Offene Probe“ hat mich sehr beeindruckt, und ich bin erstaunt darüber, zu welchen Leistungen auch Schauspiel-Laien angeregt werden können. Besonders eindrucksvoll waren für mich die Episoden aus dem Leben der einzelnen Darsteller/Innen. Einige Probleme hatte ich mit dem Verständnis der Texte, dazu hatte ich während der Aufführung zu wenig Zeit.

Die „Offene Probe“ habe ich mit solcher Intensität erlebt, dass ich in einigen Momenten das Gefühl hatte, es nicht mehr aushalten zu können. Alle Figuren haben mich berührt, einige mehr, andere etwas weniger. Am stärksten aber haben die Auftritte der „apulischen Alten“ und des „Raben“ vor mir gestanden. Mit hat sehr gefallen, wie mit einfachsten Mitteln Kulissen und Requisiten gestaltet waren und eingesetzt wurden. Auch das Zusammenspiel aller war für mich überzeugend - denn ich hatte den Eindruck eines Miteinanders, in dem jeder seinen Platz hatte und Raum bekam, sich zu zeigen. Ein Verwobensein der Einzelnen zu einem Ganzen und trotzdem bleibt jeder individuell. Als nach Ende der Aufführung meine Anspannung wich, spürte ich Erleichterung, aber auch Freude darüber, dass ich diese Aufführung erleben durfte. Ich war begeistert. Die kleinen „Pannen“ machten für mich das Ganze überzeugender, authentischer, als wenn alles „perfekt“ gelaufen wäre. Ich finde, ihr seid mit eurem Stück aufführungsreif.

Die verschiedenen Charaktere waren gut herausgearbeitet und eigenwillig, witzig, sehenswert, beeindruckend. Auch ihr Miteinander, ihre gegenseitige Verwobenheit. Ich habe klare Bilder vor meinem inneren Auge. Die Texte waren schwer verständlich. Erst am Ende dämmerte mir, daß es mystische Texte sein könnten, dass das Göttliche darin angesprochen wird. Da hätte es mich interessiert, sie nochmal zu hören.

Neben solchen positiven Publikumsreaktionen gab es auch einige, die mit Unverständnis und stummer Kritik die Aufführung verließen, nicht vermocht hatten, empathischer „Mitspieler“ zu werden. Für sie stand die Schwierigkeit der Texte und die collagierte Form des szenischen Clusters als Hemmnis im Vordergrund. Das „Geheimnis eines im Text verborgenen Textes“ war ihnen verschlossen geblieben. Nach der Organisation und Aufführung dieses Szenariums wurde vom Leiter mit einigen wenigen Veränderungen und Zusätzen jenes Stück geschrieben, das die Gruppe sich als Ziel gestellt hatte. Die Inszenierung dieses Stückes jedoch war bisher für die Gruppe zu schwer.

5. Das Stück

„Nachts, als es in uns geweint hat“

Personen:

Ein Rabe mit Kropf/ ein Gesicht

Junge Frau (1)

Junge Frau (2)

Junge Frau (3)

Ein Mann

Ältere Frau (1)

Ältere Frau (2)

Ältere Frau (3)

Eine sehr Alte

Ort:

Ein Loft, irgendwo in Berlin. Der lange Raum wird geteilt durch eine Wand aus neun Rolltüren, über denen sich eine Glasfront befindet. Alle Türen sind an die Seiten geschoben. Nur die Tür in der Mitte ist blind. Davor hängt ein Klangspiel aus Rohren. Der vordere Teil des Raumes ist großzügig, aber karg möbliert. Der hintere Teil ähnelt Wohnküchen. Er wird dominiert vom großen Tisch, an den Stühle gestellt sind. Die Beleuchtung ist grell von zu viel Neon. Aus einem CD Player dudelt griechische Musik. Einen Titel lang ist nur dieses Stilleben zu sehen.

1.

Wie vom Fahrstuhl ausgeworfen nimmt eine Gruppe Frauen Besitz von Raum und Tisch. Das Geschwirr fremder Sprachen. Briefe werden verteilt. Postkarten gelesen. Wasser ausgeschenkt. Einige Frauen fangen an, Gemüse zu putzen. Andere räumen um. Die überdrehte Atmosphäre einer Gruppe die Metropole durchpilgernder Touristen, wenn sie in ihre Unterkunft kommt. Einige Zeit später betritt ein Mann das Loft. Wie zufällig flackert zugleich die Beleuchtung, gleißt auf; erlischt. Man hört ein dumpfes Grollen wie von rollenden Ketten. Die Frauen laufen vor in den leeren Raum zu Notausgängen. Sie bleiben dort aber stehn.

Junge Frau (1): Der Computer.

Junge Frau (2): Was für ein Computer?

Junge Frau (3): Der im Norden. Der im Norden, sagen sie, wär es immer.

Junge Frau (2): Woher wissen die das?

Junge Frau (1): Die werden schon wissen, woher sie es wissen.

Junge Frau (3): Sie wissen eben, was sie wissen.

Junge Frau (2): Aber wir wissen das nicht.

Junge Frau (1): Wenn wir es wüssten, wär der Computer ganz.

Junge Frau (2): Wer sagt denn, dass es ein Computer war?

Junge Frau (3): Sie sagen es immer, wenn was nicht funktioniert, es ist der Computer.

Junge Frau (2): Es sind unheimlich oft jetzt die Computer.

Junge Frau (1): Sagen sie zumindest.

Junge Frau (3): Sagen sie so, oder sind sie es wirklich?

Junge Frau (1): Wie soll ich das wissen?

Junge Frau (2): Ihr glaubt auch alles.

Junge Frau (1): Ich glaube es nicht, ich will es so wissen.

Junge Frau (2): Was soll denn das: „Ich will es so wissen?“

Junge Frau (1): Wenn es nicht der Computer ist, was dann?

Junge Frau (2): Du meinst...

Junge Frau (1): Mir ist es lieber, es ist er.

Junge Frau (3): Es sind doch immer die.

Junge Frau (2): Manchmal aber sind sie's nicht.

Junge Frau (3): Es ist der Computer, denn dann haben wir es in paar Stunden hinter uns.

Junge Frau (1): Wer hat denn hier gesagt, dass er es nicht ist?

Junge Frau (2): Gesagt hat es niemand, aber gesetzt den Fall ...

Junge Frau (1): Was für einen Fall. Wenn wir fallen, fallen doch alle. Also muß es der Computer sein!

Junge Frau (3): Hat schon mal eine von euch dran gedacht, wie oft wir in dieser kurzen Zeit jetzt dieses idiotische Wort gesagt haben? Hat schon mal eine von euch überhaupt sowas wie einen richtigen Computer gesehen? So einen für eine ganze Stadt, das Land, unsere alle? Nicht diese Handtaschen bloß. Einen, der wie jetzt nicht nur dieses Haus, der alles um uns herum verdunkelt? Oder seht ihr um euch herum noch irgendwo Licht?! Reden wir etwa nur vom Hörensagen? Was ist denn das überhaupt, wovon wir reden?

Junge Frau (1): Ich will es gerade heraus sagen: mir ist das, was immer es ist, egal wie meine Beckenknochen. Nicht nur dieses fragile Ding ist uns verborgen. Hat mal jemand von euch Beckenknochen gesehen?

Junge Frau (2): Wie kommst du auf Beckenknochen?

Junge Frau (3): Weil Beckenknochen das Gegenteil von einem Computer sind. Allerdings versteh ich von denen wenigstens was, im Unterschied zu dem, über das wir hier reden.

Eine Alte: Meine Beckenknochen sind mir nicht egal. Meine Mutter konnte noch von keinen Spreizwindeln wissen. Ist das korrekt ausgedrückt? Ich hab mich trotzdem gerade gelaufen, jahrelang verkehrt am Hang.

Junge Frau (1): Du musst nicht gleich groß denken, nur weil wir ein kleines bißchen Angst haben. Da siehst du, wohin wir gekommen sind.

Junge Frau (3): Wohin kommen wir denn?
 Junge Frau (2): Wir sollten wenigsten einen Moment lang, einen einzigen Moment lang einmal schweigen. Schließlich ist das Licht ausgegangen.
 Junge Frau (3): Es wird schon wiederkommen.
 Junge Frau (2): Wie soll ich wissen, was es ist, wenn wir es nicht wissen können, und glauben will ich nicht!?
 Junge Frau (1): Du hast recht. Halten wir den Mund.
 Junge Frau (3): Wie lange?
 Junge Frau (1): Wenn es nach ihr geht, bis zum Ersticken. Entweder wissen, glauben oder ersticken. Unsere Freundin ist radikal geworden.
 Junge Frau (2): Fundamental.. .?
 Junge Frau (3): Soweit ist es bei mir noch nicht.
 Junge Frau (2): Wie hieß noch mal das Ding?
 Junge Frau (3): Was für ein Ding?
 Junge Frau (2): Das Ding, von dem wir die ganze Zeit sprechen?
 Junge Frau (1): Sprechen wir von einem Ding? Oder bloß von Verlust?
 Junge Frau (2): Du bist spitzfindig, oder doppeldeutig. Beides ist diesem Augenblick kaum angemessen.
 Junge Frau (3): Schweigen wir also für einen Moment. Seid ihr soweit?
 Ich kann die Luft anhalten, bis ihr platzt.
 Junge Frau (1): Ziehst du uns jetzt ins Lächerliche?
 Junge Frau (2): Nicht das größte ihrer Übel.
 Junge Frau (3): Du fällst mir am Ende immer in den Rücken.
 Junge Frau (2): Sei still.

Das Grollen verschwindet.

2.

Die Rolltüren werden verschlossen, bis auf die eine rechts neben der in der Mitte, in die eine Zellentür fällt. Die Frauen gehen durch die sich verschließende Trennwand nach hinten. Im Gitter der Zellentür erscheint ein Gesicht, nur von einer unsichtbaren Kerze beleuchtet.

Ein Gesicht (*konzentriert, leise, sehr intensiv*): Und wieder spreche ich zu dir wie eine, deren Mund brennt. Verschlossen bist du. Verborgен pocht deine Mitte in großer Ferne. Mein Puls ermattet in der Fremde hier. Wieder brennt mein Herz einsam. Sein Licht flackert im Raum, der mich umschließt. Diesem Becken ohne Himmel, dem das Leben ausfließt wie nach kreischendem Rutschen auf nachtnasser Straße zählangsam Blut. Mich brennen Tränen dieses traumvollen Unglücks, die Tiefe eines unsichtbaren Schreies strömt mir auf. Durchbrich du diese Finsternis, berüh mein Herz. Deine Ankunft weiß ich seit Jahren. Dein Zug rollt Tag für Tag in die Hallen, wartet jenseits der Gleise zwischen sichtbar ausgerufenen Strecken im Schweigen. Lass mich dich sehen, öffne mein Auge der Fülle. Ich bin - ungehalten - im Schwung meiner Heimkehr hinausgetragen aus der Kurve anständigen Lebens. Die Umkehr verwirrt mich und meinen Sinn. Hörst du? Meine Stimme zerfällt! Die Stille holt mich.

Nach einer Weile verschwindet das Gesicht.

3.

Die Tür links von der Mitte öffnet sich. Eine Kohlefadenlampe an der Decke leuchtet auf. zeitgleich mit einem Aggregatbrummen. Die Alte kommt mit einem Autoschlauch. Sie rollt ihn zur Mitte und beginnt, ihn straff aufzupumpen. Dabei macht sie obszön flatschende, schniefende, ächzende Laute. Die Ältere Frau (1) trägt Devotionalien herein, kniet sich vor die Öffnung nieder. Eine zweite Tür wird eingesetzt mit einem Kellergitter. Während die Ältere Frau vor dem tief gelegenen Gitter betet, pumpt und murmelt die Alte.

Alte: So schnell geht das . . . Rad ab, pumpe...Liegen einfach da, nichts zu machen . . . Keiner will aufstehn ... Bleiben einfach liegen ... Der war noch gut ... Kann man brauchen ... Hält die Luft ... So schnell geht das ... Pumpe ... Liegen einfach ... da, Rad ab, machen ... Bleiben liegen ... Keiner will einfach aufstehn ... Kann man brauchen ... Der war noch gut ... Hat die Luft ... So geht das, schnell .Liegen einfach .. da pumpe keiner ... kann Aufstehn, Rad ab, man ... Hält die Luft, das.

Die Alte lässt den Schlauch liegen und geht mit der Pumpe hinter die Wand. Die Ältere Frau (1) hat sich einen Platz mit einem Leuchter eingerichtet und wartet, bis sie allein ist. Dann betet sie laut. Der Strom des Notlichts an der Decke schwankt unmerklich.

Ältere Frau (1) (genau, in ihr fremder Sprache): An dich denken ist Feuer und Weinen. Grau steht die Brücke am Nordkreuz und neu. Geblendet tastet das Herz in die Wüste, die Stadt. Ein Lenkdrachen ist losgerissen, torkelt regenbogenfarben im Steigwind. Kinder mit Blechblicken aufwärts laufen ihm nach unten. Ich kann so nicht weiter, so verloren gefunden. Das Dunkel deckt zu. Und wieder leuchtet dein Wort.

4.

Alle Türen werden an die Seiten gerollt. Man sieht in den hinteren Teil. Der Tisch ist in den Boden gelassen. Aus Boxen tönt lyrische Tangomusik Ein Paar beginnt im Hintergrund zu tanzen. Die Ältere Frau (2) tritt mit Stuhl in den vorderen Teil, wo sie sich setzt. Auf sie fällt von außen, wie von einem Bewegungsmelder, ein Bühnenspot. Im Hintergrund sind Meine Tischlampen angeknipst. Sie blickt in das Publikum. In einzelne Gesichter. Sie blich zu Boden, an sich hinaus. Sie blickt zur Seite, knapp in die Höhe, wieder in eins der Gesichter. Von hinten kommt nach und nach eine der Figuren mit einem Stuhl wie mit einem Partner tanzend, stellt den Stuhl neben die Ältere Frau (2), verabschiedet sich von dem imaginären Tanzpartner, geht zurück usw. Eine Reihe von Stühlen entsteht, angefangen mit dem Stuhl derer, die da schaut und sitzt. Die Ältere Frau (2) geht mit jedem der Stühle in Kontakt, wie mit möglichen Partnern, Bekannten, Unbekannten. Sie lauscht der Musik, wippt mit dem Fuß, bremst die Bewegung wieder, setzt sich aufrecht hin usw. Szene der Einsamkeit, des scheuen Wartens, der Scham. Im Hintergrund haben sich Paare gebildet. Nach 2/3 des Tanzes geht eine nach der anderen der Figuren wieder nach vom, holt einen Stuhl ab, bis nur noch der mit der Älteren Frau (2) zurückbleibt (Szene leiser Torschlusspanik). Die Musik endet mit einem elektronischen Publikumsapplaus.

Ältere Frau (2): (affektiert): Bloss keinen roten Faden!

Sie steht auf, geht mit dem Stuhl nach hinten, rollt die Wand zu. Die Ältere Frau (1) bleibt allein im vorderen Raum.

5.

Junge Frau (1) tritt mit einem in Packpapier gewickeltem Bündel in die Mitte.

Junge Frau (1): Ich habe ein Päckchen bekommen. Von meiner Mutter. *(macht eine bedeutungsvolle Pause)* Sie schickt in letzter Zeit öfter mal Päckchen. Ich erkenne die schon am Geruch. *(schnüffelt an dem Papier)* Sie riechen immer gleich. Nach altem Schrank im Keller. An meine Adresse gehen ihre gesammelten Fehlkäufe, zu schade zum Wegwerfen. Ein dunkelblauer, knallenger Pulli von Joop letztens. Dunkelblau passt so gut zu ihren Augen. Und wird nicht so schnell schmutzig. Ich hatte oft so einen dunkelblauen Rollkragenpulli, der war mir am Hals immer zu eng und kratzte. Dazu dunkelblau und grünkarierte Faltenröcke. Oder neulich dieses gutsitzende Teil: blassgelbes T-Shirt mit Goldstickerei, fett: „Joop“, Ausrufezeichen, vorn auf der Brust. Wer zieht denn sowas an? *(schnüffelt wieder um Päckchen, ruft angewidert)* Alle diese Päckchen, die äusseren und die inneren! Mehr noch die inneren als die äusseren! *(wirft das Päckchen mit Wucht in den hinteren Raum, blickt in die Runde, wie erwachend)* Eben hatte ich einen Traum. Ich war bei meiner Oma in der Küche. Sie ist eigentlich gar nicht meine richtige Oma. Wir wohnten da nur zur Miete. Sie ist auch schon lange tot. Sie schaute mich im Traum an, irgendwie traurig. Und ich lief durch ihre Küche. Nichts ist da mehr wie früher. Ich suche nach den alten Sachen. *(riecht an ihren Händen)* Da steht noch die polierte Balkenwaage mit den Messingschüsseln. Ein besticktes Tuch hängt vor den Handtüchern. Ich kann fühlen, wie ich die Tür des Küchenschanks öffne. Das abgetretene Linoleum dort auf dem Boden, der Sisalteppich, der Küchentisch. *(wird dumpf)* Diese traurigen Augen der Oma. Ich möchte mit ihr und Alex ein paar Tage nach England hinüber. Da kommt meine Mutter, reisst mich weg, sagt: „Du fährst mit Vati.“ Wie das so im Traum ist, wir fahren und fahren. Es kam mir vor, als ob wir eine französische Garnisonsstadt passierten. Ich hörte Soldatenstimmen und -Lieder. Plötzlich aber waren wir wieder auf dem Hof bei der Oma. Und mein Vater, eigentlich ist er nicht mein richtiger Vater, parkte im Schuppen der alten Fabrik. Davor stand nun ein feuerrotes, frisch lackiertes Gefährt. Der Lack noch schön feucht. Ich greife unbemerkt nach spitzen Steinchen oder Sand. Kein Mensch wird mich jetzt davon abhalten können. *(zielt genau.)* „Jetzt nicht.“ dachte ich und öffnete die Hände. Der Mann, der mich gefahren hatte, lief vorbei, zu einem Gully. Er rückte dort etwas weg und kniete sich nieder. Da war so eine blubbernde Masse, und ich dachte: „Gleich fliegt der Hof in die Luft!“ Natürlich rannte ich in die Wasserküche, fand auch einen Schlauch, zog ihn zum Gully, rannte zurück und was sah ich da? Meinen Bruder. Er ist eigentlich nicht mein richtiger Bruder. Eifrig wie er war, füllte er Eimerchen um Eimerchen mit Wasser aus dem Hahn und stellte alles hübsch nebeneinander in eine Reihe. „Hör endlich auf?“ schrie ich im Traum und stecke den Schlauch wieder an.

Sie geht hinaus in den anderen Raum, wo sie das Päckchen aufreißt und die Sachen auf eine Leine hängt.

6.

Die Ältere Frau (2) öffnet die Türen, wie die zu einem Balkon. Sie scheint mitten in der Nacht wach geworden. Steht noch unter der Wucht des Gefühls ihres Traums.

Ältere Frau (2): Ich war in der Wüste. Ich hatte unglaublichen Durst, aber kein Wasser. In der Ferne sah ich es schimmern. Und auf einmal war ich auch dort. Mitten in der Wüste lag kreisrund ein See. Und rund um den See waren riesige Steine. Über diese Steine konnte man ins Wasser steigen. Alles schien wunderschön, geradezu einladend. Das Wasser schimmerte vollkommen klar. Ich konnte bis auf den Grund sehen. Dort lag, tief unter Wasser, eine grosse Schlange. Sie lag aber ganz ruhig. Sie musste harmlos sein. Und weil ich so durstig war, wollte ich ins Wasser. Doch da gab es noch eine zweite Schlange. Von der wusste ich nicht, ob sie giftig war. Ich wusste nicht einmal, ob sie überhaupt da war. Denn Ich hatte sie nicht gesehen. Vielleicht hatte ich nur davon erzählen gehört. - Ich ging also nicht schwimmen, nicht einmal an den Rand vom Wasser.

Sie trinkt aus einer großen Wasserflasche. Sie kippt sich den Rest übers Gesicht. Ich glaube, ich habe geweint, als ich erwachte.)

7.

Die Ältere Frau (I), die begonnen hat, den Raum zu schmücken und dabei zugehört hat.

Ältere Frau (1): *(spanisch, danach übersetzt sie sich selber)* Cabo de Palos: Südspanien. Es ist sehr heiß. Ein 20jähriger Mann sucht die Wasserpumpe eines kleinen Fischerdorfes. Meine Großmutter, die ihn durchs Fenster beobachtet, erkennt in ihm einen der beiden Deutschen, die tags zuvor im Bus mit ihr gewesen waren. Niemand hat ihr das wirklich geglaubt. Fremde im Dorf gibt es nicht. So ruft sie ihn ins Haus, hält ihn fest, um beweisen zu können, dass sie ihre Geschichte nicht erfindet. Wir Kinder stehen herum und sehen ihn uns an. Als ich genug gesehen habe, nehme ich seine Hand. Ich führe ihn zur Zisterne. Ich bin 12. Am Brunnen ziehe ich wie immer den hölzernen Eimer hoch. Dann gebe ich ihm Wasser. Es ist 1961, 13. August.

Sie ist eingetaucht in diese Szene. Dabei hat sie nicht aufgehört, weiter zu schmücken. Sie ruft verschiedene deutsche männliche Vornamen nach hinten.

8.

Bei jedem der Namen kommt eine der Frauen in den Raum. Sie holen sich den Reifen in die Mitte. Ein Bild, wie eine realsozialistische Ikone: „Bäuerinnen im Olivenhain bei der Mittagspause“. Während sie ihre mitgebrachten Brote auf den Ring legen und essen, beginnen sie einen Diskurs.

Ältere Frau (1): Es gibt keine neutrale Stimme. Ich denke, falls dieses Weiss der Stimme auftritt, führt es zu grossem Entsetzen. Man entdeckt in ihm mit Schrecken eine erstarrte Welt, wo das Begehren längst getötet ist.

Ältere Frau (3): Aber es gibt Stimm-Moden, die selbst exzentrische, am Rand des Pathologischen angesiedelte Stimmklänge gesellschaftlich tolerieren. Insbesondere in der Phase des Spätkapitalismus. Wir sollten also sehr genau hinhören, ob unser Gegenüber eine heisere Stimme hat, weil er unter extremer Spannung steht, vielleicht auch wegen zu viel Lärm, den er über längere Zeit hinweg mit stimmlichem Krafteinsatz zu überwinden versucht hat, oder ob wir klinisch eine Verhauchungsheiserkeit diagnostizieren müssen, infolge der so genannten Flüsterstimme.

Junge Frau (1): Wir haben die organischen Ursachen der Heiserkeit mit Hilfe eines so genannten Stroboskops untersucht. Das Gerät gestattet uns eine vergrößerte und verlangsamte Betrachtung der Stimmlippenmotorik. Was uns Aufschluss über den anatomisch gegebenen und pathologisch veränderten Zustand eines Kehlkopfes gibt.

Junge Frau (2): Manchmal aber hat der Heisere das subjektive Gefühl, als ob ihm ein Fremdkörper im Hals steckt, während andererseits sein Zuhörer meint, ein die Stimme begleitendes, kratzendes oder scherbelndes Geräusch zu hören. Die Aufmerksamkeit wird dann irgendwie auf diese peinlich intime, individuell-organische Art der Lauterzeugung gelenkt.

Ältere Frau (2): Schon, aber wir haben es endlich geschafft, eine Untersuchung des Kehlkopfes durchzuführen, bei der die Sprachlaute ihn nur noch stoßweise passieren können. Dabei konnten wir einen Verschluss der Stimmritze ausfindig machen, den wir uns damit erklären, dass bei den historisch früheren Lebewesen der Eingang zur Luftröhre durch einen ringförmigen Muskel versperrt war. Er sollte möglicherweise das Eindringen von Fremdkörpern verhindern.

Junge Frau (3): Und im Lauf der Geschichte, mit zunehmender Komplexität des Kehlkopfgerüsts mit seinen muskulären und bandförmigen Verstrebungen, vor allem aber durch den Einsatz dieses Zentralorgans als Sprachträger, musste diese primitive Verschlussfunktion ihre Bedeutung verloren haben.

Ältere Frau (3): Wahrscheinlich ist sie gegenwärtig nur noch die Notbremse, die angezogen wird, wenn ein Bissen in die falsche Kehle gerät.

Junge Frau (3): Und genau dieser Ringverschluss, um es kurz zu machen, behindert nun das freie Schwingen der Stimmfalten.

Ältere Frau (1): Könnte man also sagen, der Körper des Sprechenden habe unvermittelt und unmotiviert ein frühes Gedächtnis wieder gefunden? Und durch dieses unkontrollierte Öffnen seines Archivs komme es nun zur gewaltsamen Pressung der Stimmfalten? Könnte man sagen, der Atemstrom werde infolge dessen gestoppt, was die Tonerzeugung stoßweise unterbricht?

Ältere Frau (3): Nein, insofern wir schriftfixiert sind, werden wir das hier diskutierte Krankheitsbild nicht vorstellen können. Erst Störungen im Glottisbereich, die sich im Fremdkörpergefühl des Heiseren bemerkbar machen, erinnern uns an die Realia der Stimme, den materiellen Unterbau unserer auditiven Sinnsphäre. Eine organische Schädigung der Stimmritze also macht als Geräusch erst vernehmbar, das nicht im Dienst der symbolischen Praxis der Stimme steht.

Ältere Frau (1): Demzufolge müssen wir- die Heiserkeit als schmutzige Präsenz der Stimme im symbolischen Reich der Stimme begreifen. Einen Heiseren hören heißt, akustisch durch einen Spalt den Körper des Anderen wahrnehmen.

Ältere Frau (3): Ein obszönes Moment, das als besonders authentisch gilt.

Die Alte hat sich aus dem Kreis der Frauen entfernt und beginnt, sprechend zu singen. Es ist eine empörte Klage über dieses „Diktat der reinen Stimme“, in welcher sie alle Facetten möglicher Lauterzeugung nutzt. Am Ende ihres Liedes begegnet ihr Blick dem des Mannes. Sie geht auf ihn

zu. Beide verlassen den Raum. Die Frauen räumen den Refen ab und präparieren auf ihm das „Auge“. Dabei setzen sie ihre Diskussion in unverständlicher Artikulation fort.

9.

Auf dem Boden ist der zum Symbol eines Auges gewordene Reifen zurückgeblieben. Die Ältere Frau (3) nimmt das daran befestigte Band auf und zieht ihn hinter sich durch den Raum. Ein Mann tritt ihr jäh entgegen, greift nach der anderen Seite des Bandes und zieht in entgegengesetzte Richtung. Sofort hebt sich das Auge in der Spannung des Bandes nach oben auf. Die Frau und der Mann ziehen mit ganzer Kraft in entgegengesetzte Richtungen. Das Auge scheint dabei ruhig in der Luft zu stehn. Das Licht um sie herum verlöscht. Es ist finster im Raum. Man hört das Pfeifen einer Rute. Dann taucht die Jüngere Frau (2) auf und zieht die Rute hörbar durch die Luft. Sie ficht gegen das Auge. Plötzlich bleibt sie erstarrt stehen. Im Hintergrund hört man einen aggressiven Streit. Gläser gehen zu Bruch. Materialien brechen. Schreie werden laut. Man kann die Worte und worum es geht nicht verstehen. Als es wieder still ist, sticht die Jüngere Frau (2) das Auge aus. Die Ältere Frau (3) und der Mann lassen den Reifen fallen, sie verschwinden. Die Jüngere Frau (2) geht ihnen nach ab.)

10.

Durch die Ritzen der Türen drängen auf einmal alle in den Raum zu dem verletzten Auge. Jeder trägt einen Frühstückbeutel, in dem sich ein rohes Ei unter Wasser befindet. In einer zäh verzögerten Bewegung stechen alle zugleich eine Nadel in ihre Beutel. Wasser tropft hörbar auf den Boden. Man hört das schwere, leichte, flüchtige, spitze, dumpfe Tropfen. Die Ältere Frau (3) steht in der ehemaligen Gittertür, die jetzt umgedreht einem Beichtkasten ähnelt.

Ältere Frau (3) (*nachdenklich, verwirrt*): Es weint in mir, ganz zart, doch nicht zu überhöm. Es ist das Weinen darüber, dass da etwas nicht zusammenkommt: die Vorstellung, die Liebe, der Körper. Wie bringe ich die Vorstellung aus dem Körper? Und die Liebe in ihn? Und alles zusammen, und doch auseinander? Ich bin verwirrt? traurig?, still? Ich möchte die Fäden in mir fein säuberlich verweben: oben, unten, links recht, und dann wieder versetzt. Wie Strümpfestopfen: Oben, unten, links, rechts, und wieder versetzt. Das war früher schon nicht einfach. Weil unter dem Loch altes Zeug war, das den klaren Ablauf störte. Das musste irgendwie reingearbeitet werden. Oben, unten, links, rechts. Ich habe das so geliebt als Kind. Und später immer wieder versucht. Ich zog die Fäden, aber mein Kopf andere. Und irgendwann begann sich das Ganze zu verfitzen. Dann vergaß ich einen Unterfaden, nein, überstach ihn: und alle Ordnung war hin. Weil der Körper fehlt. Er ist doch längst da! Ja schon, nur die Leidenschaft, die Stärke, die Wildheit, wo sind die hin? Dazu brauchte ich ein Gegenüber. Ich kann das doch nicht aus mir allein. Wo bist du, dunkler Mann? Das Andere tut weh. Ich möchte, dass mich jemand hört, meinen Schrei streichelt. Es möchte sein wie eine Geburt.

Alle, außer der Älteren Frau (2) gehen durch die Ritzen der Türen wieder ab. Die Ältere Frau (2) beginnt, mit einem Tempotaschentuch, den Boden abzutupfen. Die Alte kommt mit Eimer und Wischlappen, trocknet auf. Die ältere Frau geht nach hinten, um sich zwei Stühle nach vorn zu holen.

11.

Die Ältere Frau (2) geht auf den Stühlen Schritt um Schritt (Satz für Satz) näher an das kaputte Auge heran. Als sie dieses erreicht, öffnen sich vor ihr zwei Türen, in denen Alle dicht gedrängt sie erwarten.

Im Regen der Fahrt warst du gestern, kamst mit dunkeldurchstoßendem Licht. Am Frontglas zitterten Tropfen wie zersplitterndes Kristall. Wie ein lodernder Schacht war der Raum meines Ich's glühende Stille. Deine Glut schmolz meine Grenze. Du kennst mich, dein Erkennen ist Umfassen. Das Glück solcher Berührung ist nicht zu vergleichen. Schmerzlaute nur können die schmelzende Unerträglichkeit bezeichnen, deren Nahen unmerklich meine Grenzen verrückt. Ein einziger Tropfen deines Umfassens entfesselt Entzücken tiefster, verwandelnder Kraft. Gib mir die Stimme, nein, die Partitur deiner Wahrheit. Bereite dir meinen Leibraum zu als Instrument. Dirigiere diesen Körper, senk in ihn deine Komposition: der du aus Atomen die Schönheit der Schöpfung gestaltest, schaffe dein Werk auch in mir. Wie Asche zerstiebt mein Wesen, dunkel stürzt es in sich. Ich bin Angst. Dahinter kauert ein Engel.

Alle verlassen den Raum. Die Jüngere Frau (2) mit einer Spiegelmaske erscheint.

12.

Die junge Frau 2, mit einer Maske aus zerbrochenen Spiegeln kommt, sich selbst mit der Rute schlagend, in den Raum. Es ist ein grotesker Tanz, wie sie den Schlägen zugleich ausweicht, und wütend darüber immer stärker zuschlägt. Dann bleibt sie für einen Moment wie erstarrt stehn und beginnt dann, die Rute als Zeigestock nutzend, auf einzelne Gegenstände zu richten. Es ist, als ob sie gegen einen großen Widerstand ankämpfen muss. Wenn sie auf einen Gegenstand zeigt, sagt sie das entsprechende Wort. Zunehmend wird das Zeigen leichter, kommen die Worte schneller. Nachdem sie gelernt hat, die Dinge zu benennen, zeigt sie zwar weiter auf Dinge, benennt aber mit ihnen das, was für sie hinter ihnen liegt.

Junge Frau (2): Diele. Fenster. Ecke. Baum. Nagel. Gesicht. Klavier. Schuhe. Tapete. Stuhl usw. - Himmel. Weite. Freude. Vertrauen. Erschöpfung. Zärtlichkeit. Zukunft. Sehnsucht usw.

Zum Schluss zeigt sie nacheinander auf eine der Rolltüren, die sich öffnen, sobald sie benannt worden sind

Junge Frau (2): Tür. Tür. Tür. Tür.

13.

Der Blick fällt in die hintere Ecke des Raums, wo sich eine Toilette befindet. Ihre Tür steht offen. Das grelle Toilettenlicht. An das Becken gelehnt der Mann. Zwischen seinen Beinen eine Schlafende, die Junge Frau (3). Alle Türen sind zur Seite gerollt. Außer der in Spiegelmaske befindet sich niemand sonst noch im Loft

Ein Mann: (wie zu einem unsichtbar in der Toilette Anwesenden) Du, der du jetzt da bist, dessen Stille mein Herz hört, dir will ich lauschen, mich legen an deinen Grund. Dir will ich

gehörchen: - dem Abgrund, der sich entfaltet. *(Er betätigt wieder und wieder die Spülung)* Du, der mich trägst durch Dunkelheiten, du sprichst mir vom Dasein draussen und meiner Existenz darin. *(verzweifelt)* Ich - bin - Angst! *(gefaßt)* Was ist es, das, ich sagt? Da ist ein Anderes. *(wie zu dem Unsichtbaren)* Und dieses weht im Hauch mit meines dunklen Geredes. *(wie von draußen auf sich blickend)* In seiner Zelle, das dort, bin Ich. Der Körper gefällt, zur Wand hin gerollt. *(schaut auf die junge Frau)* Solchem Liegen ist Niederschmettern vorausgegangen. *(langsam erkennend)* Das schläft nicht: ist des Schlafes Bruder. *(erschüttert)* Jetzt nickt sein Kopf! Sein Gesicht schaut auf mich, erwachend: *(zerrissen)* Wer bin Ich? *(weint)* Ein Mensch kehrt um, sieht aus dem Raum eines Spiegels.

14.

Die Junge Frau (2), die noch immer die Spiegelmaske trägt, setzt sich in die Mitte auf den Schlauchring. Sie bewegt ihr Gesicht ruckartig, in kleinen Veränderungen, wie ein Vogel, der sichernd nach verschiedenen Richtungen Ausschau hält. Wenn sie spricht, hält sie den Kopf ruhig. Der Rabe hockt vor der einzigen, nur wenig geöffneten Tür.

Junge Frau (2): Dies ist die Stunde, in der ich auf dich warte. Dies ist der Ort, wo das Verstummen, dessen geschlossene Wand gegen mich steht, sich auftut. Gefangen in sich spiegelnden Spiegeln ist die Sprache. Ich bin, wenn du sprichst. Ich bin, wenn du „Du“ sagst, ich bin, der nach dir lauscht. Ich bin da, wenn du da bist, bin nicht, wenn du verstummst. Ich warte, worin du ankommst, weine, wenn du nahst. Ich bin, wenn du dauerst und will in deinem Wollen, ich sterbe, von dir entfernt. Und weiß, dass ich Bild bin in jenes Spiegels, der nicht von Spiegeln verstellt ist, ein dunkles Wort.

Junge Frau (1): *(wie nach einem Streit hinter den Kulissen)*: Der du gehst, geh nicht, komm! Halt meine Hand, meine Hand in deiner. Wie wirkliche Hände greif mir die Angst ab! Hautnah warst du gestern. Ich hob fast und furchtlos aus meine Mitte. Wirbelnd vor Glück war ich. Wahr ist, ich war einmal dein. Mir wird auf einmal so dunkel. Ich sitz einfach so, atme. Fünf Finger hat die Hand, zehn sind es an beiden, sie bitten zusammen. Hunderte möchte ich haben, damit Wurzeln schlagen.

Die Junge Frau (2) ist aufgestanden, zieht wieder ihre Rute durch. Dann stellt sie sich vor die Türen und zeigt auf die geschlossene Wand. Wohin sie zeigt, kommen die Türen in Bewegung. Durch eine rennt sie hinaus.

Alle Türen beginnen gleichzeitig, sich gegeneinander zu bewegen. Man sieht wie auf eine fließende Wand. Manchmal entstehen dabei schmale Ritzen. Der Mann geht von rechts nach links, pantomimisch. Wenn sich eine Ritze auftut, schlüpft er dazwischen und ist dann einen Moment lang nicht zu sehen. Durch die nächste Ritze springt er wieder nach vorn. Ganz langsam kommt er auf diese Weise bis an die blinde Tür in der Mitte. Wenn er sie erreicht, stoppt augenblicks die Bewegung der Rolltüren. Der Mann steht in einem türbreiten Spalt. Er zündet sich eine Zigarette an. Er raucht die Zigarette, ohne Asche auf den Boden fallen zu lassen. Er raucht süchtig, pustet den Rauch senkrecht nach oben. Wenn er ausgeraucht hat, tritt die Junge Frau (2) von hinten heran. Sie hält ihm die umgedrehte Spiegelmaske unter. Er drückt die Zigarette darin aus. Die Junge Frau (2) verschwindet nach hinten.

Ein Mann: Ich bin in einem Pornokino. Wir machen Sex, im Halbllicht. Ich beteilige mich daran. Eine Art Mafia (Kontrolleure) beobachtet uns hinter der Leinwand. Plötzlich geht das Licht an. Ich

werde von diesen Leuten in die Enge getrieben, vielleicht erpresst. Ich verspreche unter Druck, diesen Ort zu verlassen, nie wieder hierher zu kommen. Da lassen sie mich los. Ich gehe mit einem Mann weg, dessen blonder Bart mir gefällt. Als ich von dem Berg ins Tal gelaufen bin, merke ich, dass ich mein Fahrrad noch da oben habe. Ich will es zuerst holen, entscheide ich mich aber anders. Da bricht ein Feuer auf dem Berg aus. Es rast ins Tal herunter. Ich fliehe vor dem Feuer, laufe in mein Elternhaus. Weil meine Hose ganz nass ist, will ich mich im Zimmer meines Bruders umziehen. Dort stehen lauter verpackte Geschenke für Weihnachten. Im Schrank hängt nur meine olivgrüne Hose von jetzt. Etwas ist geschehen, eine Atombombe wurde abgeworfen. Beißendes Gas strömt durch die Ritzen der Fenster. Ich versuche verzweifelt, sie abzudichten, aber es gelingt mir nicht. Ich bin in Panik. Draussen eilen Menschen zu unserem Haus. Ich rufe durch die geschlossenen Fenster: Eilt, eilt, eilt ! ! ! ! (er ruft nach hinten in den Raum und rennt dorthin.)

16.

Hinter den Türen sind weiße Papierbeutel mit Teelichtern angezündet worden. Die Frauen bringen sie eine nach der anderen nach vorn, stellen sie auf den Boden wie auf sonst dicht befahrene Straßen. Danach stellen sie sich erregt, aber wartend hin. Die Jüngere Frau (3) springt unter die Lichter. Sie legt lange Bambusstäbe wie Wimpelstäbe dazu. Der Rabe kommt interessiert an sie heran. Zu einer der Öffnungen rechts steht, kontrollierend und ruhig, der Mann. Plötzlich fängt der Rabe an, der Jüngeren Frau (3) erst einen, dann immer mehr der Stäbe an den Körper zu drücken, auch in den Mund. Die jüngere Frau muss das immer schwerer werdende Stabgerüst ausbalancieren. Schließlich steht sie da wie ein bizarres Fluggerät in zu engem Raum. Auf einmal hängen die Frauen mehr und mehr der Lichttüten an die Stabenden. Alles das geschieht jedoch vollkommen still, fast unheimlich, unter dem Blick des einzelnen Manns. Man hört das leise Kettenklirren wieder, wie von Bulldozern, oder Panzern. Endlich kommt die leuchtende Figur in dem Stabgerüst in Bewegung. Wie vollkommen kontrolliert, tastet sie sich einen imaginär verschlungenen Pfad entlang, als ob sie durch ein Labyrinth gehen müsste. Alles nur zentimeterweise Schritte. Bis sie die linke Tür erreicht, die sich unvermittelt einen Spalt öffnet. Behutsam, ohne einen einzigen Stab zu verlieren, fädelt sie sich durch den schmalen Spalt. Wenn sie irgendwo ankommt, bleibt sie einem Insekt ähnlich stehen, tastet wie mit Fühlen den Kontakt ab, schiebt sich weiter durch den Spalt. Dieser Vorgang kann mehrere Minuten dauern. Dann ist die Figur draußen. Die Frauen gehen ihr nach. Plötzlich auch der Mann. Der Spalt schließt sich wieder.

17.

Während die linke Wand sich verschließt, öffnet sich auf der rechten Seite jene Tür, wo anfangs das Zellengitter stand In dem Spalt steht die Ältere Frau (3) in einer Art Trümmerkutte. Wie aus der Tiefe einer anderen Zeit.

Ältere Frau (3): Zuerst gabst Du Licht. Ich trug es beidhändig und singend. Wortlos wirbelte der Wind daran und winkend grüßte die Flamme. So auch mein Herz. Es springt auf, horcht, spricht mir von Dir. Und wie das Fremde darin verblasst, leuchtet hervor ein heimliches Wort. So schwindet die Feme, wenn sich die Tiefe öffnet, freier Raum. Ich bin müde. Weit war der Weg, verworren. Das Land hinter der Stirn, ihrem Gestein und ihren Gesetzen, fordert ein anderes Steigen als solches aus durchgedrückten Knien. Die Besteigung des Geists fordert das Gewissen,

formt seinen Muskel das Herz. Ich möchte schlafen. Nicht schlafen: nur ruhen. Dein Atemhauch wendet mein Zaudern zum Innehalten, zum Sammeln, zu aufstrebendem Beginn. Du hörst meine Stimme. Sie spricht Dir zu, bringt mich zum Klingen in Deinem kristallhellen Klang. Klar und frei liegt vor uns der Gipfel.

18.

Die Ältere Frau (3) tritt in die Tiefe des Raums zurück Die Ältere Frau (1) bringt durch den einzelnen Türschlitz den schwanen, noch pralleren Reifen. Man hört wieder das Geräusch von Baggerketten. Das Licht flackert an, verlischt wieder. Nach und nach kommen alle Frauen, außer der Älteren Frau (3), um den Schlauch hoch über ihre Köpfe zu heben. Die linke Seite bleibt geschlossen.

- Ältere Frau (2): *(als ob der Druck in dem Reifen immer stärker wird, für alle):* Gleich ist es geschafft. Es kann nicht mehr lange dauern.
- Jüngere Frau (2): Ist es fest genug? Sind die Griffe richtig? Fühlst du dich sicher?
- Die Alte: *(ablenkend):* Wie geht es denn so draussen. Du hast ja bis hierher alles gut hinter dich gebracht. Auch der Rest wird ganz von dein gehn mit deiner Hilfe.
- Ältere Frau (1): Keine Angst, alles wird gut.
- Ältere Frau (2): Wie wird es denn heißen? Weißt du schon, was es wird?
- Jüngere Frau (1) *(instruierend):* Das ist immer so. Gleich wird es wieder kommen. Du machst das toll!
- Die Alte: *(weiter ablenkend):* Wollen wir noch mal laufen gehen. Bisschen Bewegung. Ah, lieber stehen willst du, bisschen verschnaufen. Gut, gut, prima Entscheidung.
- Jüngere Frau (2): *(beruhigend straff):* Natürlich bleiben wir hier. Du wirst nicht allein sein. Ja, hier ist des, was du brauchst.
- Die Alte: *(betont schroff):* Das tut jetzt weh, aber da kommst du durch.
- Ältere Frau (2): *(tröstend, ganz im Kontakt):* Du machst das toll. Wirklich ganz klasse! Ich kann schon was sehn!
- Ältere Frau (1): Was für schwarze Haare. Kein Wunder bei so einer Pracht.
- Jüngere Frau (3) So, und bei der nächsten nimm aile Kraft zusammen.
- Jüngere Frau (1) Durch die Nase, ja ein, und den Mund aus. Schau mich an. Schau jetzt mich an. Tiefer einatmen, ja, noch länger aus! Und lang runter, lang runter, ganz runter zum Kind!
- Ältere Frau (1): Ja, ganz fest, ganz fest, so ist es gut. Ganz nach unten. Ganz fest schieben, so ist es prima, ganz fest. Bis es dich erschüttert.
- Jüngere Frau (3) *(anfeuernd zugleich kontrolliert ruhig)* Gib was du hast. Gibs jetzt. Gib alles!
- Ältere Frau (2) Drück zum Kind. Drück es zum Kind.
- Jüngere Frau (3) Und noch mal alles! Ja, rankommen lassen, gut so, und drücken drücken drücken! Mehr mehr mehr drücken. Klasse, noch ein bisschen, super! Und nun die letzte.
- Ältere Frau (2) Gut so, toll wie du das machst. In der nächsten noch mal fest drücken, runter drücken, es raus kommen lassen.

- Jüngere Frau (1) Noch ein Stück, und kurz Luft holen jetzt. Und gleich hinterher mit dem Druck.
- Ältere Frau (2) *(abbremsend)* Und jetzt nichts mehr, nicht mehr drücken. Das reicht, laß dich. Hecheln. *(alle hecheln zusammen)*.
- Jüngere Frau (2) Da ist ja der Kopf! Jetzt ist er draußen. Der Kopf ist schon da. Wir haben ihn.
- Ältere Frau (1) Nun noch die Schultern. Es ist vorbei. Das Leben fängt an.

Die Ältere Frau (3) kommt langsam aus der Tiefe zurück an die Schwelle. Sie stellt sich in die Mitte des Rings. Die Frauen lassen ihn jetzt zentimeterweise wie in Zeitlupe nieder. Eine Person wird geboren, in dem sie sichtbar wird. Die Frauen, als ob sie Maß nähmen.

- Ältere Frau (1): 52
 Jüngere Frau (1): 70
 Ältere Frau (2): 49
 Jüngere Frau (2): 48
 Ältere Frau (1): 61
 Jüngere Frau (3) 53
 Ältere Frau (2): 55
 Die Alte: 89

Die Frauen treten zur Seite. Die ältere Frau (3) steigt heraus wie aus einer unsichtbaren dunklen Umhüllung.

Ältere Frau (3): Mai 45.

Alle Frauen gehen ab. Einen Augenblick lang bleibt die Bühne leer.

19.

Die Alte bringt eine Schale voll Olivenöl zu dem Ring und reibt damit den Schlauch ein. Sie tut es rituell, ganz auf diese Tätigkeit konzentriert. Dabei beginnt sie, heftiger zu atmen, aus dem Atem entstehen Geräusche der Lust, des Begehrens, der Scham und Angst, der Tröstung ebenso wie werbenden Forderns. Es wird deutlich, das der Schlauch für sie kein Schlauch ist, sondern Raum basaler Erinnerungen. - Parallel hat die Junge Frau (3) eine Schale voll Wasser und verschiedene Steine gebracht. Während die Alte den Reifen salbt, wirft sie Steine ins Wasser. Auch für sie ist die Schale nicht Schale, sondern zusammen mit dem Wurfgeräusch Atmosphäre eines tiefen Konflikts: Befreiung oder Ersticken. Zu diesem Klang spielt die Junge Frau (1) Flöte. Dauer ca 5 min)

Junge Frau (3): *(sehr still, gleichsam versunken)* chiin da tut dies, armena ton glave. Schlando dies bruchting vlon lalabn inch glongnos. Chwarchs de roromg dling blosch trudikatender, schaktisch, obn wengiisch zlichtis gestong *(immer expressiver werdend)*. Hachla, schabana. Tugister anglos, ktachsteni nanemon archales. Kschestepos hachla tuganestanze, anglos nanemo, kschestrov atepos krischtili. *(außer sich, leicht fanatisch, dann abrupt wieder in sich gekehrt.)*

20.

Die Junge Frau (3) geht nach hinten ab. Die Flöte verstummt. Die Gruppe der Anwesenden beginnt, Töne zu summen bis ein Cluster entsteht. Die Alte hat den Schlauch mit Öl eingerieben. Sie beginnt aus den Geräuschen in sehr tiefer Lage zu singen. Jetzt erscheint in einer der offenen Türen der Mann. Er steht da als existentielle Bedrohung. Dann kommt er langsam näher, wie auf ein Opfertier zu. Die Alte springt auf, weicht aus. Ein langsamer Tanz von Täter und Opfer entsteht. In dieser Bewegung gleiten ihre Töne nach oben. Bei einer unbedachten Drehung des Körpers schneidet der Mann mit einem Messer in ihren Buckel, woraus alte Rosenblätter sich über den ganzen Boden verstreuen. Der Mann zieht sich wieder zurück Die Alte singt sich in immer höhere Lagen hinauf, bis in eine Art Wimmern, worin ihr Gesang verhaucht. Während des Opfertanzes holt sich die Ältere Frau (1) den geölten Ring nach hinten, wo sie ihn mit einer Lichtschlange umwickelt.

Die Alte: *(konzentriert, intensiv, dabei sehr leise)* Gesangs Improvisation von Tönen tief unten zu Tönen extrem hoch. *(Dauer: Ca. 3 min)*

21.

Die Ältere Frau (1) bringt von hinten den nun von der Schlange beleuchteten Schlauch wieder nach vorn. Von rechts erscheint die Junge Frau (3) in weißem Kleid und einer Haube mit Hömern. Die Alte zeichnet sie mit den Ölfingern an der Stirn und setzt sich dann hinten zum Tisch. Die Frau mit der Haube tritt in den geschmückten Lichtreifen am Boden. Parallel kommt der Rabe von links in ihren Rücken. Die Krallen des Raben umgreifen die Junge Frau (3), berühren ihren Leib, während diese sich die Hände an besonderen, gleichsam gezeichneten Stellen des Körpers auflegt. Es entsteht der Eindruck von vier Händen, die ihn zu heilen beginnen. Alle Türen stehen offen. Überall das flackernde Licht. Die Gäste sitzen leise um Tisch, voller Aufmerksamkeit für die Erscheinung dieser Doppelfigur.

Junge Frau (3): Gleichmäßig hebt sich mein Herz, und in ihm dein Wort senkt mir den Blick. -Fliehende wie ich haben das Recht sorgsam erinnertes Bilder. Wieder und wieder kommst du, wie lange Pausen. Wenn auch nur Splitter meines glücklosen Gleichlaufs den Tag deiner Ankunft berühren, fügen sie das Abbild einer Ganzheit jäh doch zusammen. Ich bete den Alltag langsam, die Signaturen des Einfachsten studierend, dem Gewohnten entwöhnt, verwundert: ein Schritt, der jäh gelingt, eine Drehung in letzter Sekunde, das lange gesuchte Wort findet sich beiläufig, und ungewollt rollt aus trockenen Augen die Träne. Es atmet ein Schmerz noch, dessen grundloser Abgrund in mir umstürzt wie Sand in Eieruhren. Es wird Zeit. Der Tag braucht unsere Liebe. In ihm werden wir sehn wie die Wunder der Ankunft gelingen.

22.

Die Frau mit der Hornkappe schwindet wie aufgelöst. Nur der Rabe, mit der umwickelten Geige als Rücken, bleibt im Schlauchring. Er dreht sich um, schaut ins Publikum, würgt am Halskropf; starrt lange. Schließlich

Der Rabe: Ich spreche eigentlich nicht! Jetzt aber muss ich von etwas berichten. Die Birken hatten kleine grüne Blätter, und ich hatte Abschlussball. In meiner Klasse gab es mehr Mädchen

als Jungen. Deshalb durfte ich mit Grischka tanzen. Grischka war drei Klassen über mir. In Gedanken an die Tanzstunde schmerzte mein Körper die ganze Woche über. Dann endlich war es Mittwochnachmittag. Und wir nahmen uns laut Regel in die Arme. Für mich waren die Schritte, als hätte ich sie schon immer gekannt. Ich konzentrierte mich, dass auch er sie lernte. Nach jahrelanger jugendlicher Abgeschlossenheit im eigenen Körper fand ich hier Zutritt zu ihm. zum Gegenüber. Alle Zellen jubelten, dass sie sich endlich öffnen konnten und teilen durften, was die Welt uns gab. Dann kam die Musik dazu. Ich schloss die Augen. Und dann flogen wir. Am letzten Abend war Grischkas Klasse schon ins Schullandheim gefahren. Er blieb und tanzte mit mir. Ich erinnere mich, an sein frisches Hemd, das manchmal mein Gesicht berührte. Der Saal war geschmückt mit jungen Birken. Unter ihren Zweigen ruhten wir beieinander aus, und teilten ein Glas Wasser oder Saft. Wir gehörten zusammen. Er in seinem dunklen Anzug, ich in meinem roten Kleid, waren wir eins, untrennbar. Ich fühlte, wie schön wir waren, wie wir leuchteten. Wie zwei Fische schwammen wir durch die Musik. Dann nahm er Abschied, um seiner Klasse hinterher zu fahren. Ich begleitete ihn zum Auto. Noch jetzt, wenn ich davon berichte, klopft tief in mir mein Herz in Erinnerung. Eingehakt lief ich mit ihm den Berg hinauf. Wir waren schon ein Paar. Wir umarmten uns zum Abschied, und er küsste meinen Hals. Eins, zwei, drei, vier - Von der Gurgel bis ans Ohr. Dann fuhr er. Ich war froh, dass er für diesen Abend nicht mehr gab, und nicht mehr wollte. Es war genug. Wir hatten ja noch unser ganzes Leben Zeit alles zu geben, was wir uns geben wollten. Ich wartete zwei Wochen lang auf Post. Dann suchte ich ihn auf und er mied meinen Blick.

23.

Der Rabe regt an seinem Kropf und ein rotes Kleid fällt heraus. Er rennt im Kreis durch das LOB, vorbei an allen, und schreit aufgeregt und wild Dann bleibt er wieder vorn bei dem Reifen stehn. Er sieht auf das um Boden liegende rote Kleid und zieht es sich langsam über. Hinten löst sich die Alte von den Anderen und tritt an die Schwelle der offenen Wand.

Die Alte: *(warm, emphatisch)* Oh Liebe, heute riss die Fuge des Herzens. Glück ist, wenn du mich umfängst. Hier gilt dein Traum. In den Kiosk des Daseins ruft mir dein Name den meinen zu wie in eine Grube. Wie Flammen Stoff zerreißen, zerreißt es mich, durchtönt von weltweit Schmerz. Oh Liebe, fließende Flamme unstillbaren Glücks, längst wirkt dein Lichtgarn durch mich, mein dumpfes Gewoll. Zerissen an der Wunde, trennt es sich auf-: deinem Geflecht darin Raum zu geben. Und plötzlich gleitet ein Gleichnis stromauf, steigt in die Quelle, das Meer.

24.

Der geschmückte Autoschlauch wird unter die Decke gezogen wie ein Adventskranz. Der Rabe im roten Kleid stellt sich darunter. Alle im Hintergrund schauen nach vorn auf diese Szene. Alle sind voller Spannung. Plötzlich flackert das Neonlicht wieder an. Ein Fenster wird im Hintergrund aufgemacht.

Der Rabe: *(manisch, zugleich feierlich und wild)* Morgens hat das Licht Feder um Feder entfaltet seinen Namen: Himmelblank. Die Flügel der Ruhe schwingen sich auf über Grund und solch überwältigende Stunde wird mir zuteil, als ob der Leib in der Mitte der Flut steht, und eine Segnungswelle der Welt wird zur Heilung. Hunderte solcher Heutes straffen den Leib aus zur Trommel der Freude und dem Jubel jäh geglückter Balance. Wie dein Gleichnis noch Unbeweintes

betrauert, um der Kraft des Lebens neu Zutritt zu ihm zu schaffen, gleitet die Träne als taufrisches Tun ab dem Herz. So manche untergegangene Liebe taucht auf, fliegt zur Heimat, rettet den Augenblick. Gleich suchenden Händen, das Vermisste noch haltend im Gedächtnis der Handhaut tastet mich dein Atem ab. Es ist dieser Zugriff, der mir das Herzauge öffnet.

Die Gruppe im Hintergrund geht in Richtung Fahrstuhl ab. Der Rabe dreht sich um, sieht, dass er zuletzt allein ist und rennt in großem Schwung durch den Raum ihnen nach. Dabei stößt er gegen die Kupferrohre vor der blinden Tür, die klirrend zu tönen beginnen. Das Licht geht aus.

finis

6. Schlußbemerkung

Der Einsatz von Methoden der Integrativen Dramatherapie in einem mehrjährigen Projekt kritischer Kulturarbeit war, wie es in dieser Darlegung aufzuzeigen versucht wurde, handlungsleitend für die Erarbeitung von inszenierten Theaterimprovisationen mit Laien-Spielern und führte schließlich zur Erarbeitung eines fixierten Theaterstücks. Wenn auch nicht das Produkt im Vordergrund der gemeinsamen Arbeit stand, sondern der kreative und kritische Korrespondenzprozess der Gruppe, so war doch die Möglichkeit einer zielgerichteten Erarbeitung einer Aufführung als Frage Mittelpunkt gemeinsamen Interesses gewesen. Bei der Darstellung dieser Korrespondenzprozesses war es wesentlich, sowohl einige der theoretischen Bezüge zum Verfahren der Integrativen Therapie als einer Humantherapeutik deutlich zu machen, als auch auf die Spezifik künstlerischer Theaterarbeit einzugehen und mögliches Konfliktpotential bei der praktischen Verschränkung beider Perspektiven aufzuzeigen. Das Ergebnis des in dieser Arbeit vorgestellten Projekts ist einmalig und so nicht wiederholbar, aber es sollte exemplarisch für die Möglichkeit stehen der Anwendbarkeit des Integrativen Verfahrens, speziell der Methode der Integrativen Dramatherapie, für das Laienspiel-Theater, welches über die eigene Spielfreude hinaus und sein mitmenschliches Engagement einen erweiterten, kritischen Anspruch an sich und sein Lebensfeld hat. Es sind nicht nur die (Kunst-) Therapeuten und Therapeutinnen, die von künstlerischer Arbeit in ihren Therapien und Beratungen praktischen Nutzen haben, es sind auch die künstlerischen Laien und professionellen Künstler, die von den Ergebnissen therapeutischer Arbeit profitieren können. Die dramatische Darstellung des Leidens, das Menschen Menschen zufügen können, die Darstellung des Status quo der Welt auf den Bühnen der Gegenwart reproduziert oft gerade bei jenen, die diese Darstellungen leisten, eben dieses Leid, diese Konflikte, diese Gewalt als Reflex in ihrem Inneren und bei ihrem Publikum entsteht nicht immer Mit-Leid und Katharsis zu mehr menschlichem Engagement, sondern es verstärkt sich die Anästhesierung ihrer natürlichen Empathie, ihrer Fähigkeit zu jenem Mit-Sein in der Welt, der das Theater doch Spiegel sein möchte. Vielleicht macht es Sinn, in kleinen kulturellen Projekten nach Formen von Theaterarbeit zu suchen, die dazu kritisch sind, die in der Art ihres Produzierens einen Vorschein darauf geben möchten, wie Menschen miteinander leben könnten, und gerade dann Spiegel, und dem Anderen Antlitz sind.

7. Zusammenfassung

Anhand des Integrativen Modells eines „schöpferischen Prozesses“ werden Anwendungen verschiedener Methoden und Konzepte der Integrativen Therapie in „kritischer Kulturarbeit“ eines Laien-Theaters beschrieben. Besonderheiten der Theaterproduktion werden in Differenzierung zur

Integrativen Dramatherapie benannt und Gemeinsamkeiten von Probenarbeit und „Humantherapeutik“ dargestellt in exemplarischen Arbeitssequenzen. Dabei werden komplexe Verschränkungen von Gruppenprozess und Aufführung deutlich. Ein Stücktext soll Möglichkeiten aufzeigen zu theaterpraktischer Weiterarbeit und anregen zum Einsatz des Integrativen Verfahrens in künstlerischen Projekten.

Summary

Based on an Integrative Model of a „creative process“, applications of various methods and concepts of the Integrative Therapy are described in „critical culture work“ of a lay theatre. Special features of the theatre production are mentioned in differentiation to the Integrative Drama Therapies, and joint characteristics of rehearsal work and „human therapeutics“ are shown in exemplary working sequences. When doing so, complex connections between group process and performance become evident. A play text shall show possibilities of continuing the theatre-practical work and encourage the use of the Integrative Procedure in artistic projects.

8. Literatur

- Amman, A.M.* (2002): Die Gottesschau im palarnitischen Hesychasmus. Augustinus-Verlag.
- Artaut, A.* (1979): Das Theater und sein Double. Fischer.
- Bateson, G.* (1987): Geist und Natur. Suhrkamp.
- Bloch, E.* (1977): Das Prinzip Hoffnung Suhrkamp.
- Borchert, B.* (1994): Mystik (Phänomen, Geschichte, neue Wege). Hans Köster Verlagsbuchhandlung.
- Brauneck, M.* (1982): Theater im 20. Jhd. rororo.
- Brook, P.* (198): Zeitfäden, Suhrkamp.
- Brook, P.* (1977): Der leere Raum. Suhrkamp.
- Buber, M.* (1981): Baal Schem Tow. Lambert Schneider.
- Buber, M.* (1984): Ekstatische Konfessionen. Lambert Schneider.
- Buber, M.* (1994): Gottesfinsternis. Lambert Schneider.
- Buber, M.* (1994): Zwei Glaubensweisen. Lambert Schneider.
- Buber, M.* (1997): Das dialogische Prinzip. Lambert Schneider.
- Bunge, G.* (1995): Akedia. Die geistliche Lehre des Evagrius Pontikos. Der Christliche Osten.
- Canetti, E.* (1980): Masse und Macht. Fischer.
- Chardin, T.* (1987): Der Mensch im Kosmos. dtv.
- Christlicher Osten* (2004): Philokalie der heiligen Väter der Nüchternheit. Der Christliche Osten.
- Dinzelbacher, P.* (1994): Christliche Mystik im Abendland. Ferdinand Schöningh.
- Drewermann, E.* (1988): Strukturen des Bösen. Schöningh.
- Drewermann, E.* (1989): Kleriker. Psychogramm eines Ideals. Walter Verlag.
- Dürkheim, K.* (1998): Mein Weg zur Mitte. Herder Spektrum.
- Erikson, E.* (1973): Identität und Lebenszyklus. Suhrkamp.
- Erikson, E.* (1981): Jugend und Krise. Klett-Cotta.
- Erikson, E.* (1982): Kindheit und Gesellschaft. Klett-Cotta.
- Foucault, M.* (1961): Wahnsinn und Gesellschaft. Suhrkamp.
- Foucault, M.* (1976): Überwachen und Strafen. Suhrkamp.
- Foucault, M.* (1977): Die Ordnung der Dinge. Rowohlt.
- Frankl, V.* (1977): Das Leiden am sinnlosen Leben. Herder.
- Frambach, L.* (1993): Identität und Befreiung. Via Nova.
- Freud, A.* (1975): Das Ich und die Abwehrmechanismen. Kindler.
- Freud, S.* (1984): Psychoanalyse. Reclam.
- Fromm, E.* (1977): Anatomie der menschlichen Destruktivität. Rowohlt.
- Fromm, E.* (1981): Märchen, Mythen, Träume. Fischer.
- Fromm, E.* (1985): Psychoanalyse und Ethik. dtv.
- Fromm, E.* (1996): Haben oder Sein. dtv.
- Fromm, E.* (1998): Die Kunst des Lebens. Ebner.
- Gebser, J.* (1992): Ursprung und Gegenwart. München: dtv.
- Gnoth, K.* (1990): Antwort vom Athos. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Goffman, E.* (1977): Asyle. Suhrkamp.
- Fiebach, J.* (1972/1973): Zur Spezifik und Funktion von Theaterkunst. In: Weimarer Beiträge 7/72 & 2/73.
- Fiebach, J.* (1975): Von Craig bis Brecht. Henschelverlag.
- Fiebach, Schramm* (1983): (Hrsg.): Kreativität und Dialog. Henschelverlag.

- Field, S. (2000): Das Handbuch zum Drehbuch. Zweitausendeins.
- Florenskij, P. (1988): Die Ikonostase. Urachhaus.
- Florenskij, P. (1989): Das Salz der Erde. Kyrill & Method Verlag.
- Florenskij, P. (1989): Die umgekehrte Perspektive. Matthes & Seitz.
- Freytag, G. (2005): Die Technik des Dramas. Autorenhaus Verlag.
- Govinda, A. (1988): Schöpferische Meditation und Multidimensionales Bewußtsein. Aurum Verlag.
- Grotowsky, J. (1976): Das arme Theater. Suhrkamp.
- Grof/Grof (1990): Spirituelle Krisen. Kösel.
- Grof, St. (1996): Topographie des Unbewussten. Klett-Cotta.
- Guardini, R. (1938): Der Herr. Werkbund Verlag.
- Guardini, R. (1996): Gottes Angesicht suchen. Grünewald/Schöningh.
- Guardini, R. (1997): Vom Geist der Liturgie. Gnewald/Schöningh.
- Gysling, A. (1995): Die analytische Antwort. edition discord.
- Hausmann/Neddermeyer (1996): Bewegt Sein. Jungfermann.
- Irmischer, J. (1972): Lexikon der Antike. Bibliographisches Institut Leipzig.
- James, W. (1997): Die Vielfalt religiöser Erfahrung. Insel.
- Jaynes, J. (1988): Der Ursprung des menschlichen Bewußtseins durch den Zusammenbruch der Bikameralen Psyche. Rowohlt.
- Jung, C. G. (1990): Traum und Traumbedeutung. dtv.
- Jung, C. G. (1990): Psychologie und Alchemie. Walter.
- Jung, C. G. (1990): Psychologie und Religion. Walter.
- Kindermann, H. (1957.1970): Theatergeschichte Europas. Bd. 1-9.
- Klix, F. (1983): Erwachendes Denken. Verlag der Wissenschaften.
- Klotz, V. (1974): Dramaturgie des Publikums. München.
- Kraft, D. (1978): Theater als Modell sozialer Kommunikation. HU Theaterwiss. Diplomarbeit.
- Kraft D. (1991): Traumhaft (Theater Zinnober). Aufbau-Verlag.
- Kyriakos, S. (1997): Die Lehre von der Vergöttlichung des Menschen bei Maximos dem Bekenner und ihre Rezeption durch Gregor Palamas. EOS Verlag.
- Levinas, E. (1983): Die Spur des Anderen. Alber.
- Mindel, A. (1995): Der Leib und die Träume. Junfermann.
- Moreno, J.L. (1923): Das Stegreiftheater. Kiepenheuer.
- Moser, T. (1974): Gespräche mit Eingeschlossenen (Tiefenpsychologische Analyse des Gruppenprozesses). Suhrkamp.
- Müller- Weith (2002) (Hrsg.): Theater Therapie. Ein Handbuch. Junfermann.
- Münz, J. (1979): Das andere Theater. Henschelverlag.
- Naranjo, Cl. (1993): Präsenz. Gewahrsein. Verantwortung. Arbor.
- Nasr, S.H. (1990): Die Erkenntnis und das Heilige. Diederichs.
- Needleman, J. (1997): Die sanfte Revolution des Glaubens. Krüger.
- Nissen, C. (1953): Handbuch der Theater-Wissenschaft. Emsdetten.
- Pagels, E. (1987): Versuchung durch Erkenntnis. Suhrkamp.
- Petzold, H.G. (1982g): Theater, oder das Spiel des Lebens.
- Petzold, H.G. (1984): Psychodrama. Die ganze Welt ist eine Bühne.
- Petzold, H.G. (1985) (Hrsg.): Leiblichkeit. Junfermann.
- Petzold, H.G. (1993/4) (Hrsg.): Angewandtes Psychodrama. Junfermann.
- Petzold, Orth (1985a) (Hrsg.): Poesie und Therapie. Junfermann.
- Petzold, H. G. (1993) (Hrsg.): Die neuen Kreativitätstherapien. Junfermann.
- Petzold, H.G. (1993c) (Hrsg.): Frühe Schädigungen - späte Folgen? Junfermann.
- Petzold, H.G. (1993a): Integrative Therapie. Junfermann.
- Petzold, Frühmann: (1994): *Integrative Therapie* 4/94. Junfermann.
- Petzold, H.G. (1996): Integrative Bewegungs- und Leibtherapie. Junfermann.
- Petzold, Frühmann (1994) (Hrsg.): Lehrjahre der Seele. Junfermann.
- Petzold, H.G. (1994j) (Hrsg.): Die Kraft liebevoller Blicke. Junfermann.
- Petzold, Sieper (1996) (Hrsg.): Integration und Kreation. Junfermann.
- Petzold, Orth (1999): Die Mythen der Psychotherapie. Junfermann.
- Petzold, H.G. (2001): *Integrative Therapie* Jubiläumsausgabe. Junfermann.
- Petzold, Orth (2005) (Hrsg.): Sinn, Sinnerfahrung, Lebenssinn. Edition Sirius.
- Piaget, J. (1978): Das Weltbild des Kindes. dtv.
- Rahm/Otte/u.a (1993): Einführung in die Integrative Therapie. Junfermann.
- Reisinger, F. (1977): Der Tod im marxistischen Denken. Chr. Kaiser.
- Richter, H.E. (1976): Flüchten oder Standhalten. Rowohlt.
- Richter, H.E. (1975): Lernziel Solidarität. Rowohlt.
- Riemann, F. (1975): Grundformen der Angst. E. Reinhardt.
- Rogers, C.R. (1970): Encounter Gruppen. Kindler.
- Scharfenberg, J./Kämpfer, H. (1980): Mit Symbolen leben (Konfliktbearbeitung). Walter Verlag.

- Schimmel, A.* (2000): Eine Einführung in die islamische Mystik. C.H.Beck.
- Schmidtbauer, W.* (1980): Alles oder Nichts. Rowohlt.
- Schmidtbauer, W.* (1973): Die Befreiung des Kindes. Benzinger.
- Schmidtbauer, W.* (1979): Selbsterfahrung in der Gruppe. Rowohlt.
- Schmidtbauer, W.* (1975): Vom Es zum Ich (Evolution und Psychoanalyse). dtv.
- Scholem, G.* (1977): Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Suhrkamp.
- Schoun, F.* (1981): Von der inneren Einheit der Religionen. Ansata.
- Schulz, B.* (1992): Die Zimtläden und andere Erzählungen. Hanser.
- Schnyder/Sauvant* (2000) (Hrsg.): Krisenintervention in der Psychiatrie. Hans Huber Verlag.
- Sloterdijk/Macho* (1991): Weltrevolution der Seele. Artemis & Winkler Verlag.
- Smolitsch, I.*: Leben und Lehre der Starzen. Jakob Hegner.
- Sölle, D.* (1999): Mystik und Widerstand. Piper.
- Sophronius, A.* (1993): Starez Siluan. Patmos.
- Spolin, V.* (2002): Improvisationstechniken. Junfermann.
- Stein, E.v.* (1978): Schuld. (Im Verständnis der Tiefenpsychologie und Religion). Walter.
- Steinbeck, D.* (1970): Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwiss. Wolter de Gryter&Co.
- Stierlin, H.* (1978): Das Tun des Einen ist das Tun des Anderen, (Dynamik menschlicher Beziehung). Suhrkamp.
- Stufkens, H.* (1989): Heimweh nach Gott. Junfermann.
- Streisand, M.* (2001): Intimität. Begriffsgeschichte. Wilhelm Fink Verlag.
- Suzuki, Sh.* (1990): Zen-Geist/ Anfänger-Geist. Theseus.
- Szondi, P.* (1969): Theorie des modernen Dramas. Suhrkamp.
- Tairov, A.* (1980): Das entfesselte Theater. Kiepenheuer Verlag.
- Tietze, H.G.* (1987): Entschlüsselte Organsprache. Knauer.
- Trilse/Hammer/Kabel* (1977): *Theater-Lexikon*. Berlin: Henschelverlag.
- Tschechow, M.* (1992): Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Classen Verlag.
- Underhill, E.* (1928): Mystik, Entwicklung des religiösen Bewußtseins im Menschen. Turm Verlag.
- Oida, Y.* (1998): Der unsichtbare Schauspieler. Alexander Verlag.
- Watzlawick, P. u.a.* (1979): Theorie des Wandels. Hans Huber Verlag.
- Watzlawick, P.* (1974): Menschliche Kommunikation. Hans Huber Verlag.
- Weizsäcker, C.F.* (1977): Der Garten des Menschlichen. Hanser.
- Wilber, K.* (1988): Die drei Augen der Erkenntnis. Goldmann.
- Wilber, K.* (1987): Das Spektrum des Bewußtseins. Scherz.
- Wilber, K.* (1991): Wege zum Selbst. Goldmann Verlag.
- Wilber, K.* (1995): Eros Kosmos Logos. Krüger Verlag.
- Wunderle, G.* (1947): Zur Psychologie des hesychastischen Gebets. Augustinus-Verlag.
- Yalom, I.D.*: Liebe, Hoffnung, Psychotherapie. btb.
- Yalom, I.D.*: Die rote Couch.
- Yalom, I.D.*: Die Reise mit Paula.
- Yalom, I.D.*: Als Nietzsche weinte.
- Yalom, I.D.*: Der Panama-Hut.
- Yalom, I.D.* (1998): Liebe, Hoffnung, Psychotherapie. btb.