

Die Grundlagen des Psychodrama-Theaters

The basics of psychodrama theater

Maria Theresia Schönherr

Kurzzusammenfassung

Das heilende Spiel, von vielen Zeitgenossen von Moreno und darüber hinaus von vielen Psychodramatiker*innen gepflegt und gehegt, trägt weiterhin Früchte der Wirksamkeit. Das Psychodrama als Therapiemethode entwickelt sich, gesellschaftliche, politische und friedensstiftende Ansätze erkunden die Welt des zwischenmenschlichen Spiels. Eine Besonderheit in diesem Feld ist die Lebenskunst des Psychodrama-Theaters, sowohl als methodischer Ansatz wie auch als Format. Hier gilt es, ein neues Verständnis dem zwischenmenschlichen Spiel entgegen zu bringen. Dabei kann die Rahmenhandlung von Kunst, Kultur und Gesellschaft den Boden bereiten. Die narrative Distanz ermöglicht gleichzeitig eine Nähe, die der Bewusstseinskatharsis den Weg bereitet.

Im Psychodrama-Theaterfeld sehen sich die Mitwirkenden mit Begehren und Gefühlen konfrontiert, die das Mögliche und Faktische im Alltag steuern und erweitern, mit dem Ziel, dem zwischenmenschlichen Handeln mehr Begegnungsraum zu geben und die Erlebnisfiguren, das Spielwissen zu vertiefen.

Schlüsselwörter

Psychodrama, Psychodrama-Theater, Begegnung, Bewusstseinsbildung, zwischenmenschliche Kommunikation, Rollengestaltung, Rollenvielfalt, Interaktionsprozess, Szenengestaltung, Spielwissen

Abstract

Healing play, nurtured and cherished by many of Moreno's contemporaries and beyond by many psychodramatists, continues to bear fruits of efficacy. Psychodrama as a therapeutic method is developing, social, political and peacemaking approaches are exploring the world of interpersonal play. A distinctive feature in this field is the life art of psychodrama theater, both as a methodological approach and as a format. Here, the goal is to bring a new understanding to interpersonal play. In doing so, the frame story of art, culture and society can prepare the ground. At the same time, the narrative distance enables a closeness that paves the way for catharsis of consciousness.

In the psychodrama theater field, the participants are confronted with desires and feelings that control and expand the possible and the factual in everyday life, with the goal of giving interpersonal action more meeting space and deepening the experience characters, play knowledge.

keywords

psychodrama, psychodrama theater, gathering, consciousness building, interpersonal communication, role design, role diversity, interaction process, scene design, drama- based play knowledge

1. Einleitung

In diesem Artikel soll entlang der *Rollenvielfalt* Morenos und seiner Zeitgenossen ein Entwicklungsfaden aufgezeigt werden, der uns Einblick gewährt in den Hintergrund und in die Grundlagen des Psychodrama-Theaters. Ich hatte das Glück, in den frühen siebziger Jahren Raoul Schindler zu begegnen, der als Gruppendynamiker mich an den Mittwochsgesellschaften teilhaben ließ. Dort begann ich, mein Interesse für das lebendige Gefühl der Gruppe zu entwickeln. Der Start, Psychodrama als Methode zu erkunden und zu erfahren, war damit gesetzt. Die engsten Mitarbeiter*innen Morenos konnten mir noch das Wissen auf den Weg geben. Als Pionierin des Psychodramas in Österreich fand ich Erika Danneberg, eine Kinderpsychoanalytikerin, vor. Sie unterstützte und förderte mich zwölf Jahre lang und betreute mich in dieser Zeit supervisorisch.

Das Psychodrama-Theater als Methode wurde von mir nach langjähriger psychodramatischer und psychotherapeutischer, lehrender Tätigkeit entwickelt. Davon ausgehend, dass in jeder Rolle ein spezifisches *Spielwissen* vorhanden ist, ist deren Erkundung eine Bereicherung für das zwischenmenschliche Spiel in der Gemeinschaft.

„Der Mensch ist ein Gemeinschaftswesen. Durch die Gemeinschaft und mit der Gemeinschaft entdecken wir uns. In unserem menschlichen Dasein organisieren wir unsere Entfaltungsmöglichkeiten von Anfang an in und durch Szenen, die sich aus den aktuellen Lebenssituationen herauschälen. Diese Vielfalt wird im Laufe des Lebens erweitert.“ (Schönherr, 2020)

2. Der frühe Moreno und seine Zeitgenossen

Februar 1918 ist Jakob Levi Moreno der Herausgeber der Monatszeitschrift „Daimon“, einer literarischen Zeitschrift, die 1919 in der „Neue Daimon“ umbenannt wurde und in einem Genossenschaftsverlag herauskam. Unter den Mitherausgebern befand sich nur ein Psychiater, nämlich Alfred Adler, einige Berühmtheiten anderer Disziplinen, unter anderem der Philosoph, Anthropologe und Soziologe Max Scheler. Moreno war höchst interessiert, viele Schriftsteller und Dichter in seiner Redaktion zu wissen. Einer davon sei hier besonders erwähnt – Franz Werfel, dessen Dichtkunst mich bei meiner Masterthesis inspirierte und ebenso ein Meilenstein für die Methode und für das Format Psychodrama-Theater geworden ist.

Moreno arbeitete als Gemeindefarzt in Bad Vöslau bei Wien und betreute von dort aus auch das Flüchtlingslager Mitterndorf. Es ist die Zeit, in der die beiden, Adler und Moreno, in ihren medizinischen Bereichen zusammenarbeiten und wirken.

„Dabei richten sich Adlers Aktivitäten wie bei Moreno nicht nur auf psychotherapeutische und psychiatrische Probleme, sondern auch auf pädagogische und soziale. Adler wollte wie Moreno das tägliche Leben eines jeden verändern, so dass eine neue Gesellschaft von

freien, kooperativen Menschen entstehen könnte.“ (Sperber, 1983, S. 121, zit. nach Buer, 1991 S. 142)

Beide versuchen, das Beziehungsgeflecht der Menschen zu verstehen und zu heilen. Moreno, indem er die Gruppe neu ordnet und deren zwischenmenschliche Interaktion in den Vordergrund rückt, und Adler, indem er sich ebenso mit der Position des Menschen in der Gruppe beschäftigt. Diese Herangehensweisen führten für Moreno schließlich zum Anstoß, die Soziometrie zu entwickeln. In dieser führt er aus, wie wir soziale emotionale Verkehrswege der Menschen erfassen können. Die Soziometrie Morenos versucht, das Zwischenmenschliche mit der Entschlüsselung der Verkehrswege zu verstehen.

Das Psychodrama-Theater baut auf diesen Gedanken Morenos auf. Das Konzept der Methode Psychodrama-Theater stützt sich auf die Grundannahme, dass unser Leben in Szenen organisiert ist, es darin zum Interaktionsprozess kommt, der eine gewisse Regelmäßigkeit nach sich zieht. Die so immer wieder entstehenden Lebensmuster bilden sich in einem flexiblen Gerüst ab – in der inneren Szenengestalt. Die daraus abgeleiteten Beziehungsentwürfe geben den Blick auf eine Erlebnisfigur frei. Eine Erlebnisfigur wirkt weiter, indem sie einen Regieimpuls zur Verfügung stellt, der als symbolische Orientierung zu werten ist.

Die symbolische Orientierung dient der (Weiter -)Entwicklung von Rollen und Szenen. Die Lebensmuster mit ihren innewohnenden Erlebnisfiguren beteiligen sich an der Steuerung unserer sozialen und emotionalen Verkehrswege. Der Beitrag des Psychodrama-Theaters besteht darin, das Beziehungsgeflecht mit dem großen Blickwinkel des komplexen szenischen Handlungsverstehens aufzuzeigen, auf die Bühne zu bringen und mit verschiedenen Vorgehensweisen die Lebensmuster zu entwirren. Das Herbeiführen sozialer, emotionaler und produktiver Begegnungen zwischen den Menschen geschieht auf der Basis des erworbenen und erweiterten Spielwissens. „Dieses ist kein theoretisches, sondern ein körperliches, performatives, praktisches Wissen, das in mimetischen Prozessen erworben, erinnert und gestaltet wird.“ (Wulf 2014, S. 146)

Moreno, der ewig nach der Erkenntnis Strebende, versucht sich nicht nur als Teil des Kosmos zu sehen, sondern sich diesen auch in der Auseinandersetzung mit vielen Menschen anzueignen. So sind für ihn auch die Gedanken von C. G. Jung von großer Bedeutung. Leben heißt Bewegung. Spricht Jung vom „kosmischen Schöpfungsprinzip“ (Jung, 1976, nach Buer, 1991, S. 118) und von einer Stauung der Libido, so heißt es auch bei Moreno, eine Hemmung aufzulösen, in der die ursprüngliche Kreativität wieder erlebbar wird, um den Bruch der Lage (der Beziehungsstruktur bzw. Begegnungskultur der Rolle) zu heilen. Der Gedanke Jungs, vom kollektiven Unbewussten findet bei Moreno den Niederschlag im „Tele“ – ein Konzept Morenos, welches aussagt, dass es in jeder Gruppe (nicht zwingend bewusst) Anziehung und Abstoßung, Einfühlung und Gleichgültigkeit in mehrfacher Weise gibt. Im Stegreiftheater wird er diesen Vorgang „mediale Verständigung“ nennen.

Moreno, Adler und Jung sind sich an der Stelle einig, eine Synthese zu konzipieren, eine ganzheitliche Zusammenschau. Das Tun des Einen ist das Tun des Anderen. Dieser Gedanke wird im Psychodrama-Theater weitergesponnen, wenn es um die Analyse des Rollengeschehens und um das szenische Zusammenspiel geht. Es gilt die „Wahrheit der Szene zu ergründen“. Dieser Begriff umfasst ein

fühlbares, beschreibbares und beobachtbares Erlebnis im Hier und Jetzt. Dieses Hier und Jetzt erlaubt uns, Beziehungsstrukturen in einzelnen Szenen (Schlüsselszenen) zu beobachten und Beziehungsentwürfe davon abzuleiten.

Um das Wurzelgeflecht des Psychodramas beziehungsweise der Methode Psychodrama-Theaters noch besser verstehen zu können, müssen wir auch die Person mit einbeziehen, die der Methode Morenos den zentralen Begriff zur Verfügung gestellt hat. Der Protagonist des spirituellen Begriffs der Begegnung ist Martin Buber, der Religionsphilosoph, welcher in der Zeitschrift *Daimon* ebenfalls seine Gedanken darlegte.

3. *Der Grundlagendiskurs*

Die Methode Psychodrama-Theater versucht, durch das komplexe szenische Handlungsverstehen das *Spielwissen* der Rollengestaltung in der Szene zu erfassen und hervorzuheben. Das Modell beschreibt das Gerüst der damit einhergehenden inneren Szenengestalt (siehe Abb.).

Der Mensch wird als stetig Handelnder verstanden. So verfügt er über eine Wahrnehmung, die ihm zur szenischen Gestaltung seines Handelns (ver-)leitet; sie ist in der Grafik als Integrationsachse hervorgehoben. Diese Linie betont die interaktive Verbundenheit von Wahrnehmung und Handlung. Damit diese Integration seines Tuns (was nicht zwangsläufig immer integrierend sein muss) in der Szene den nötigen dramaturgischen Ausdruck findet, braucht er textgebende Instanzen. Diese Aufgabe übernimmt die dramaturgische soziale Motivlage und die damit verknüpfte Gefühlslage. Diese Verbindung ist in der Grafik als Interaktionsachse verdeutlicht. Durch die Beachtung des Geschehens auf der Integrationsachse erkennen wir den Kontext, in den der Inszenierungszusammenhang eingebettet ist.

Der Kontext der Szene braucht einen Rahmen von Raum, Zeit, Gelegenheit, Geschichte der Situation usw. Auf der Interaktionsachse hingegen geben die textgebenden Instanzen entsprechende Impulse ab. Beide Achsen verknüpfen sich im szenischen Handeln. Im sichtbar gewordenen zwischenmenschlichen Spiel nehmen wir diese Gesamtgestaltung als Ereignisfigur, als Rolle wahr. Die Ereignisfigur (Rolle) steht in einer Wechselwirkung zur Erlebnisfigur (Regie). Erlebnisfiguren beherbergen ein Symbolgefüge, das mitunter auch vom öffentlichen Konsens ausgeschlossen ist und erst durch das szenische Spiel eine neue Artikulation, ein Erkennen der Bedürfnisse, erfährt. Die von Rolle und Regie erworbene Erfahrung bereichert das implizite und explizite Spielwissen.



Abbildung: Das komplexe szenische Handlungsverstehen – die innere Szenengestalt, Methode Psychodrama-Theater

4. Gründungsväter und Kindheitserlebnisse

Moreno und Buber werden gerne für das Psychodrama als Gründungsväter in einem Atemzug genannt. Welche gemeinsame „Szene“ bilden sie in ihrer Tiefenstruktur? Betrachten wir die Kindheitserlebnisse des einen und des anderen, so ergeben sich Deutungen, die den Weg ihrer „medialen Verständigung“ beschreiben. Der Deutungszusammenhang wird durch die Analyse eines situationsbedingten Beziehungsentwurfs hergestellt, in der wir nach der Erlebnisfigur Ausschau halten. Die Erlebnisfigur enthält Spielwissen. Um diesen wichtigen Aspekt erläutern zu können, blicken wir zunächst auf die Grundlage des Konzepts der Methode Psychodrama-Theater.

4.1 Alles beginnt mit einer Geschichte ...

Die Geschichte des vierjährigen Martin Buber: Der Bub Martin wurde nach der Scheidung der Eltern von Wien nach Lemberg (Galizien, heutige Ukraine) zur Großmutter gebracht. Der Sommer ging ins Land und ein Kindermädchen wurde zu seiner Beaufsichtigung angestellt. Mit diesem spielte er eines

Tages auf einem Balkon. Es fielen beiläufig gesprochene Sätze, aber aus der Stimmung entnahm er die Tatsache, dass wohl die Mutter nicht kommen wird. In seinem Kopf formte sich das Wort: „Vergegnung“. Er selbst berichtet darüber mit folgenden Worten:

„Als ich nach weiteren zwanzig Jahren meine Mutter wiedersah, die aus der Ferne mich, meine Frau und meine Kinder besuchen gekommen war, konnte ich in ihre noch immer zum Erstaunen schönen Augen nicht blicken, ohne irgendwoher das Wort ‚Vergegnung‘, als ein zu mir gesprochenes Wort, zu vernehmen. Ich vermute, dass alles, was ich im Laufe meines Lebens von der echten Begegnung erfuhr, in jener Stunde auf dem Altan (= ein Balkon) seinen ersten Ursprung hat.“ (Buber 1986, S. 11)

Aus dieser Erfahrung resultiert sein *Beziehungsentwurf* in dieser Situation als vierjähriger Bub:

- Der Ort der Handlung: Das Heim der Großmutter in Galizien Raum und Zeit
- Das Tatereignis: Die Mutter fehlt. Das Faktische
- Das Tatgeschehen: Das Kind wird scheinbar von der Mutter ignoriert. Das Begehren (Aufbegehren)
- Der Tatentwurf: Die Mutter wird nicht kommen. Das Mögliche (Unmöglichliche)
- Das Gefühl: Ich bin das vergessene Kind. Das Surreale, der Sinn

Buber deutet hier selbst seine Erlebnisfigur mit der Symbolik der „Vergegnung“, die er Zeit seines Lebens in „Begegnung“ wandeln möchte. Er, der der „Vergegnung“ ausgesetzt war. Eine solche Darstellung des Beziehungsentwurfs können wir ebenfalls an einer von Moreno immer wieder erzählten Situation durchführen. Diese stellt wohl ebenso wie bei Buber eine Orientierungsschlüsselszene dar. Beziehungsentwürfe in ihrer möglichen Komplettierung sind grundsätzlich dem Ansatz der Salutogenese zuzuordnen.

Die Geschichte der Szene des fünfjährigen Morenos: Als Kind wollte er Gott spielen. Zu diesem Zwecke baute er gemeinsam mit anderen Kindern einen hohen Sesselturm, auf den er kletterte. Da Engel wohl auch fliegen könnten, breitete er seine Arme aus und... stürzte in die Tiefe. Es kam, wie es kommen musste, er brach sich einen Arm. Die erschrockenen Gesichter der mitspielenden Kinder kann man sich vorstellen, die Erwachsenen waren aufgefordert, jetzt rasch Hilfe (als Hilfs-Ich einzuschreiten) zu holen.

4.2 Die Darstellung des Beziehungsentwurfs

- Ort der Handlung: Ein Garten, eine Wiese, in der Nähe eines Hauses, am Nachmittag, wo man einige Stühle holen kann. Raum und Zeit
- Das Tatereignis: Das Kind Moreno, fünf Jahre alt, fällt in die Tiefe (vgl. Moreno, 1982, S.71, zit.n. 1991 Buer, S.21) Das Faktische
- Das Tatgeschehen: Die ignorierte menschliche Zerbrechlichkeit ist schmerzhaft gegenwärtig. Das Begehren (Verleugnen)
- Der Tatentwurf: Wenn die mitspielenden Kinder sagen flieg, dann bin ich wohl ein Engel! Das Mögliche
- Das Gefühl: Ich bin mächtig! Das Surreale, der Sinn

Wir entdecken hier die Sehnsucht des Kindes, in das Paradies der kindlichen Allmacht zurückzukehren. Das Surreale und der Sinn, das Begehren, welches in der Situation aufflammt, gibt der Beziehungsfigur, der Rolle Gestalt. Das dabei Erlebte, die Erwachsenen müssen helfen, lässt die Erlebnisfigur im Inneren mit ihren Erkenntnissen zurück. Die Erlebnisfigur hat eine symbolische Botschaft, eine Vorgabe in unserem Inneren, die über die spontane Situation hinausgeht. Bei Moreno ist es wohl der gefallene Engel, der aus dem Paradies „Vertriebene“.

Beide Protagonisten, Buber und Moreno, finden sich in der fortan getätigten Suche nach Begegnung. Darüber hinaus wird Moreno gegen jegliche Art von „Vertreibung“ zu Felde ziehen. Es wird ihm die gesellschaftliche Integration des Menschen ein wesentliches Anliegen sein, diese findet zunächst in seinen soziometrischen Überlegungen und in der Gründung eines Stegreiftheaters ihren Niederschlag. Das Vermächtnis dieser Gründungsväter, Begegnung und gesellschaftliches politisches Integrationsstreben zu erwirken, ist ein Auftrag für das Psychodrama-Theater.

5. Das Stegreiftheater, die Hinterlassenschaft des frühen Morenos

Moreno stand mit seiner Vorstellung, Veränderung durch Theaterspielen erreichen zu wollen, nicht allein. Künstlerischer Höhepunkt der Reformpädagogik seiner Zeit waren Lehrstücke, an denen neben Brecht/Weill auch Döblin/Toch und Reuter/ Seitz/ Hindemith beteiligt waren (vgl. Voigts, 1980, zit. N. Buer, 1991, S.249 ff.).

„Auch in der damaligen Psychologie wurde der Wert des Spiels betont. So wehrte sich der Wiener Psychologe Karl Bühler in ‚Die Krise der Psychologie‘ von 1927 gegen Freuds pathologische Spielauffassung und bescheinigt dem Kinderspiel Formwille und Funktionslust. Damit verteidigt er – ohne dass er es weiß – Morenos Position gegen Freud.“ (vgl. Bühler, 1965, S 200ff, zit. n. Buer, 1991, S. 33)

Ein Diskurs, den wir im Psychodrama-Theater so nicht mehr führen müssen. Ist doch gerade die Deutung des gemeinsamen Ganzen einer Szene – die Spielgestaltanalyse, das Zwischenmenschliche schlechthin –, das es zu erfassen gilt. Der Hauslehrer Moreno betreute und unterrichtete Elisabeth Bergner, die später als begabte Schauspielerin Ruhm erwarb. Buer (1991) schreibt:

„Mit Elisabeth ging er auf die Praterwiese, um mit ihr und den anderen Kindern Märchen zu spielen; später übte er auch mit den Kindern der Familie Bergner Stücke ein- z.B. Molière.“ (Bergner, 1978, S.15)

Die Beziehung zu Elisabeth hatte wohl eine wechselseitige Faszination. Moreno entdeckte durch das Spiel der Kinder die Unmittelbarkeit von Kreativität und Spontanität. Für ihn ist es die Dualität der Schöpfung. Heute würde man sagen, er ist durch diese Wahrnehmung in verstärktem Maße selbst in eine Spontanitätsslage geraten. Suchen wir nach einer neuen Rolle, einem neuen Auftritt, so können wir uns der Unruhe nicht entziehen. Im Theater nennt man das wohl auch „Lampenfieber“.

Die neue Rolle, den neuen Auftritt, den Moreno sucht, ist die des *Theatermachers*. Wie sieht für ihn diese Suche aus? 1921 mietet Moreno eine Wohnung in der Maysedergasse Nr.2 im 1. Wiener

Gemeindebezirk. Man könnte meinen, es ist das Geburtsjahr der Praxen für Psychodrama-Theater schlechthin. Es wirkt wie ein kleiner Theatersaal. Stühle in einer lockeren Formation, einige wenige Requisiten und Markierungen für den Raumpunkt der Bühne. 20 bis 30 Personen konnten gut Platz nehmen. Bleiben wir noch bei der Rückblende 1921. Die Aufführungen des Stegreiftheaters fanden zwei bis drei Mal pro Woche statt. „Ein Spielleiter besprach die Stegreifhandlungen mit den Spielern, verteilte die Rollen, legte die Spielzeit für jeden Einzelnen in einem Diagramm fest. Als Kulisse diente eine Stegreifzeichnung durch sogenannte „Schnellmaler“ (Moreno, 1970, S. 58 zit. n. Buer, 1991, S. 98), die Spieler schminkten und kleideten sich vor dem Publikum. Daran anschließend fand der Stegreifakt statt, wobei ein Stegreifregisseur darüber wachte, dass die Spielzeiten eingehalten wurden; notfalls ließ er (Moreno) einen Gong ertönen, schickte einen „Rettungsspieler“ oder einen „Schlusspieler“ auf die Bühne. Es stand in der Macht des Regisseurs, das Spieltempo zu beeinflussen oder jäh abubrechen und vor das Publikum zu treten mit der Frage, ob es eine komische oder tragische Lösung wünsche. Kurz, alles was sonst in zahlreichen Proben stattfindet, wurde im Stegreiftheater als „Augenblickskunst“ an Ort und Stelle erschaffen (Buer, 1991, S. 99).

Moreno bemerkt bald, dass seine ursprüngliche Augenblickskunst noch zusätzlicher Gestaltungselemente bedarf, diese finden später nicht nur im Psychodrama-Theater, sondern auch im klassischen Psychodrama ihren festen Platz. Er sucht einen Weg, Rollen zu explorieren. So sieht er, Moreno, der Erkunder in der Spiegelmethode Shakespeares, die vorzüglich in „Hamlet“ beschrieben ist, eine Möglichkeit, den Mitwirkenden ein Mehr an Erkennen zu vermitteln. „Der Doppelgänger“, ein Roman von Dostojewskij, inspiriert ihn ergänzend und in Calderos Stück „Das Leben ein Traum“ findet Moreno den Anschluss zur Traumbearbeitung. Im Rollenwechsel, wo die Alltagsrolle in eine Spielrolle gebracht wird, blitzt der sokratische Dialog auf und erhebt sich zu einer wichtigen technischen Vorgabe des Psychodramas und des Psychodrama-Theaters. Die Erkundung der Werke der Schriftsteller von Aristophanes bis Ibsen und Strindberg waren immer von der Forschungsfrage beseelt, psychodramatische Techniken in ihren Werken zu entdecken, die über die Art der Rollen eines Menschen, die er in Beziehungen spielt, Aufschluss geben. Umgekehrt begann Moreno zu behaupten, dass seine Ideen und psychodramatischen Methoden bei den Anhängern Stanislawskis, einem russischen Theatermacher, Einzug gehalten haben.

Trotzdem war es Moreno, auch wenn ein Arthur Schnitzler in der Meysedergasse, Wien Innere Stadt, den Stegreifspielen beiwohnte, nicht gelungen, die Dichter und Denker in sein Stegreiftheater zu integrieren, denn er konnte die Qualität eines Stegreif- bzw. Psychodramaspiels nicht an ein „Kunstwerk“ heranführen. Stattdessen blies Moreno in das Horn zeitgenössischer Kritiker, was die Rollenkonserve des Schauspielers betrifft. Unter Rollenkonserve verstand Moreno das wortgetreue Nachspielen eines Textes. Vielleicht hat er zu dieser Zeit noch zu sehr den „Kunstraum“ gesucht. Seine Ideen, wie in Zukunft eine Bühne ausschauen sollte, deuten stark darauf hin.

Man könnte annehmen, dass Moreno eine „nackte Rolle“ wollte, losgelöst von Vorgaben. Er selbst entwickelte wenig Vorstellung darüber, was eine Vorgabe, eine Dramaturgie für Beziehung sein könnte. Wie bereits durch die Darstellung der Beziehungsentwürfe deutlich wird, greift diesen Focus die Methode Psychodrama-Theater verstärkt durch ihre unterschiedlichsten Formate auf. Das der Kunst verwandteste Format ist wohl die Praxis einen Psychodrama-Theaterworkshop abzuhalten, wo

Theaterstücke, Filme, Geschichten die Rahmenhandlung für die Ensemblegruppe abgeben. Inszeniert und dramatisiert wird entlang der narrativen Erzählung. Die Regieführung erfolgt mit der Methode Psychodrama-Theater. Details zur Regieführung sind bei Schönherr (2020) ausgeführt.

Ein weiteres Format des Psychodrama-Theaters ist das „Radiospiel“, wo auf Distanz akustisch Rollen eingenommen werden. Einen besonderen gesellschaftlichen Bezug bietet das „Lebendige Journal“. Das „Lebendige Journal“ ist ein Arrangement, wo es um eine soziale Auseinandersetzung geht, die fernab von Parteipolitik mittels Stegreifelementen die Betroffenheit der Ereignisse auf die Bühne bringt, um diese sinnlich zu begreifen. Diese Formate und Arrangements haben ein gemeinsames Ziel, das Begegnungspotenzial zu vergrößern, die Erlebnisfigur (Rollenentwicklung) aller Mitwirkenden zu stärken. Die Erlebnisfiguren werden nicht in allen Formaten explizit angesprochen, auch wenn sie immer höchst wirksam dabei sind.

6. Lebenskunst kreieren, die Gleichzeitigkeit von Beobachten und Erleben

Die Realität des Zusammenlebens ist gefragt. Moreno und Brecht, die Erneuerer, wollen ein anderes, neues Theater. Brecht ist hier radikal, er möchte das Theater als Verkaufsstätte für die Abendunterhaltung hinter sich lassen. Brecht fordert: Schluss mit dem Illusionstheater! Natürlich betont auch Brecht, dass nicht völlig auf die Einfühlung zu verzichten sei. „Aber entscheidend ist das Ergebnis, dass die Wahrheit über das Zusammenspiel erfasst wird.“ (Blank, 2012, S. 58)

Die Wahrheit über das Zusammenspiel der Figuren auf der Bühne braucht Distanz. Es braucht eine narrative Distanz. Die Methode und das Format Psychodrama-Theater will in die Tiefenstruktur der Mitwirkenden einsehen und die mediale Verständigung ausloten. Dazu gibt es ganz im Sinne von Brecht eine Regieführung, die dem/der Darsteller*in die Möglichkeit gewährt den Vorgang zwischen sich, seiner/ihrer Spiel-Figur und den anderen Spiel-Figuren herauszufinden. Die beiden Ichs (Spielrolle und Darsteller*in) hingegen verschmelzen nicht, sondern bewegen sich miteinander, ineinander und gegeneinander. Der Kontext, Raum, Zeit, Gelegenheit (Geschichte) der handelnden Personen wird in eine Szene eingebettet, damit Ereignisfiguren (Rollen) begreifbar erlebt werden. Allerdings, der Prozess des Einsehens, Einbettens braucht den langen Augenblick, um die Erlebnisfigur, die verborgene Regie artikulierbar zu machen. So gelangen wir zur Lebenskunst. Was verlangt uns die Lebenskunst ab? „Gefordert sind: ‚Überraschungen‘, ‚Unstabilität‘ und der ‚Witz der Widersprüchlichkeiten‘.“ (Blank, 2012, S. 50) Denn: Wie bei Brecht wird der/die Mitspieler*in auf der Psychodrama-Theaterbühne aufgefordert „seine/ihre Spiel-Figur lediglich zu zeigen“, ist er/sie dort wie da zurückgestellt in seine/ihre gesellschaftliche emotionale und soziale Umgebung und kann somit die erlebte „Spielregel“ in seinen/ihren Alltag als Erkenntnisprozess mitnehmen.

Die Ansätze von Brecht und Moreno bilden ebenso auch die Grundlage für die sogenannte Publikumsrolle im Psychodrama-Theater. Moreno hat den/die vom Bühnenspiel ausgeschlossenen/ausgeschlossene Zuschauer*in als soziometrisches Proletariat bezeichnet. Wo der/die Zuschauer*in keine Wahl hat, die Geschichte oder das Stück zu verändern. Auch wenn das Psychodrama-Theater in gewisser Weise ein (*therapeutisches*) Regietheater ist, mit einem

verantwortlichen (therapeutischen) Regiecoach, so bekommt auch das Publikum Rolle und Stimme aktiv zugewiesen und ist an der Interaktion auf der Bühne mitbeteiligt.

7. *Der verborgene Regieimpuls – die Erlebnisfigur*

Moreno, *der Tatkräftige*, betonte, das Handeln in Szenen zu betrachten, wodurch wir „die Seele ergründen können“. Der Begriff Seele ist im *Psychodramawort* wohl enthalten geblieben, aber als Gegenstand eines Diskurses mehr oder weniger aus der neueren Literatur über Psychodrama verschwunden.

Psychodrama-Theater möchte der Seelenpflege zugetan sein, wie auch dem Handeln auf der Bühne. Wir alle spielen Rollen. Wir figurieren mit den Rollen unser Leben. Der/die einzelne Rollenspieler*in gestaltet seine/ihre Rolle von innen heraus mit sich und seinem /ihrem individuellen Beziehungsentwurf, der mitunter auch ein wiederholter Rückgriff auf eine bereits vorhandene Erlebnisfigur ist. Es macht den/die Rollenspieler*in zum Handeln bereit und gestaltet so das Wahrgenommene. Die Erlebnisfiguren sind unsere verborgenen Regieimpulse. Meistens kümmern wir uns in der Hitze des Lebensspiels nicht um diese. Der Kontext der Szene und die textgebenden Instanzen, Gefühlslage und Motivlage beschäftigen uns im Alltag hinlänglich. Erst bei Ungereimtheiten und dem Auseinanderklaffen von Absicht und Wirkung einer Handlung haben wir den Wunsch, diesen verborgenen Regieimpuls kennenzulernen. Es kann nicht ausbleiben, dass dadurch auch ein Wandlungsprozess in Gang kommt. Einen solchen Wandlungsprozess habe ich versucht, in meiner Masterthesis (Schönherr, 2008) auf der Grundlage des szenischen Verstehens nach Alfred Lorenzer aufzuzeigen. Die Protagonistin ist die Romanfigur Teta Linek. Sie gehört in Franz Werfls Roman „Der veruntreute Himmel – die Geschichte einer Magd“.

Ein kurzer Einblick in den Wandlungsprozess: Teta Linek, eine Köchin und Magd am Lande, die Geschichte spielt im vorigen Jahrhundert, versucht, die Wirren der Zeit mit einem starken Jenseitsglauben zu besiegen. Auf der Suche, den Weg ins Himmelreich zu finden, stolpert sie über den betrügerischen Neffen, der es seinerseits versteht, Teta Linek selbst zur Diebin werden zu lassen. Der vorsorglich entwendete Kuchen der Herrschaft schmeckt zunächst allen. Bis die Scham über Teta Linek hereinbricht und die Erlebnisfigur, der geheime Regieimpuls mit seinem Symbolgehalt „Raubfisch“, wie ich ihn in meiner Master Thesis zunächst nenne, schlussendlich eine Wandlung erfährt. Denn schicksalshafte und politische Ereignisse zwingen Teta Linek, ihren Arbeitsort zu verlassen und in ihre Heimat aufzubrechen. Sie hofft, dort ihren Neffen, den sie viele, viele Jahre mit ihren Ersparnissen unterstützt hat, als Priester zu finden. Es bleibt ihr auf dieser Heimreise nichts erspart. Bei der Ankunft begreift sie durch die reale Begegnung mit dem Neffen, dass der vermeintliche Priester ein heruntergekommener Tunichtgut ist. Ihr Himmelreich scheint verloren. Den sie als „Portier“ für dieses Himmelreich auserkoren hat, kann ihr dieser wohl nicht sein. Die Klarheit ist schmerzlich und beschämend. Der Irrtum, in diesem Kontext eine „selbstlos Gebende“ (Erlebnisfigur) gewesen zu sein, verlangt bereinigt zu werden. Sie versucht die reale Begegnung mit dem Du nicht mehr wegzulassen. Sie schließt sich einer Pilgerschar an. Dort stellt sie dem begleitenden Priester die entscheidende Frage, wie er ihre Furcht vor der Wahrheit sieht. Dabei erlebt Teta Linek sich als eine, die ihr Tun mit sich in Resonanz zu bringen versteht. Der neue Zugang zu sich selbst wandelt ihren Regieimpuls ein weiteres

Mal und bringt ihr ins Bewusstsein die veränderte Erlebnisfigur: „Die sich ihrer eigenen Existenz Bewusste“. „Also, mit Erlaubnis, das bin ich?“ fragte sich Teta verwundert.“ (Werfl, 2005, S. 310–313)

8. Das heilende Spiel, die Erweiterung unseres Begegnungsraums

Sowohl Moreno als auch viele andere Psychodramatiker kommen nicht umhin, von Katharsis zu sprechen, wenn sie dem Psychodrama heilende Kräfte zuschreiben. In der Antike wurde bei der Aufführung einer Tragödie versucht, durch Heulen, Jammern und Klagen eine starke Resonanz zu erzeugen, die den oben beschriebenen Effekt der Läuterung zum Ziel hatte. Moreno nimmt an, dass die Wirkung des Psychodramas hauptsächlich in diesem kathartischen Effekt begründet liegt, der nicht nur die Protagonisten, sondern auch die Mitspieler und das Publikum erfasst.

Die Methode Psychodrama-Theater will eine Ergänzung zur Handlungs- und Zuschauerkatharsis sein. Das neu konstruierte Psychodrama-Theaterfeld strebt eine Bewusstseinskatharsis an, die die Dramaturgie der Beziehungsfiguren beleuchtet und das Begegnungspotenzial der Beteiligten erweitert. Das zwischenmenschliche Spiel auf die Bühne gebracht, gewährt Einsichten durch Erleben und Beobachten und schafft ein Bewusstsein für alle, die an der Szene beteiligt sind. Die Bewusstseinskatharsis ist in ihrem Ausmaß als Selbstresonanz zu verstehen. Diese hat nicht mehr und nicht weniger zum Ziel, als den Begegnungsraum für die Liebesfähigkeit zu stärken, indem sie implizite Haltungen der dramaturgischen sozialen Motivlagen aufzeigt, sie an die Oberfläche schafft und die eigene Wahlbewegung in diesen Haltungen dem Individuum ins Bewusstsein bringt.

„Als Egotrip kann die Liebe die urmenschliche Sehnsucht nach Verbundenheit nicht mehr erfüllen. ‚Die Welt wird zur Wüste statt zur Heimat‘, schreibt Hannah Arendt [...].“ (Hürter, 2019, S.6.)

9. Das szenische Handlungsverstehen bei Moreno und die komplexe Szene im Psychodrama-Theater

Moreno, *der Gestalter*, der „Regiecoach“, hat uns mit dem Gedanken der Surplus Reality vertraut gemacht. Er nannte uns drei Möglichkeiten eine Szene komplex zu gestalten: Das Faktische, das Mögliche und das Surreale auf die Bühne zu bringen.

Natürlich findet sich auch im Psychodrama-Theater dieses szenische Gedankengut wieder. Die Methode Psychodrama-Theater bietet den szenisch handelnden Menschen die Begegnung mit etwas Faktischem, etwas Möglichem und etwas Surrealem an. Zusätzlich konfrontiert diese Methode Psychodrama-Theater den handelnden Menschen mit dem Begehren. Diese Ingredienzien finden wir in der Methode Psychodrama-Theater wieder. Jede Szene im Psychodrama-Theater versucht, sich der komplexen Szene zu nähern. Sie hat ein Tatereignis und damit etwas Faktisches, jeder Tatentwurf etwas Mögliches und jedes Gefühl etwas Surreales – Sinngebendes, wodurch uns das Rollenhandeln wünschenswert erscheint. Erlebnisfiguren begleiten uns mit ihrer symbolischen Orientierung, bewahren unser Spielwissen und verbinden uns mit der Welt. Wie der Umgang mit dem Begehren ist,

wird sich dadurch zwangsläufig im Erkennen der Spielgestalt und im Erleben der Spielerfahrung zeigen. Wir werden erkunden, wie wir unsere Begegnungskultur gestalten.

10. Literatur

- Ameln, F., Gerstmann, R., & Kramer, J. (Hrsg.). (2004). *Psychodrama*. Berlin: Springer.
- Blank, R. (2012). *Schauspielkunst in Theater und Film. Strassberg Brecht Stanislawski* (2. Aufl.). Berlin: Alexander.
- Buber, M. (1986). *Begegnung. Autobiografische Fragmente*. Heidelberg: Lambert Schneider.
- Buer, F. (Hrsg.). (1991). *Morenos therapeutische Philosophie, Die Grundlagen von Psychodrama und Soziometrie* (2. Aufl.) Opladen: Leske +Budrich
- Hürter, T. (2019). *Die Bande, die uns zusammenhalten HOHE LUFT Magazin 2019* www.hoheluft-magazin.de/2019/06/serie-die-weisheit-der-gefuehle-teil4-liebe-und-hass
- Lorenzer, A. (Hrsg.). (1986). *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Moreno, J. L., & Fox, J. (Hrsg.) (1989). *Psychodrama und Soziometrie. Essentielle Schriften*. New York: Springer.
- Moreno, J. L. (1924). *Das Stegreiftheater, ein Regiebuch für Stegreifspiele*. Potsdam: Im Verlag des Vaters.
- Ottomeyer, K. (1987). *Lebensdrama und Gesellschaft*. Wien: Deuticke.
- Rosa, H. (2016). *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* (4. Aufl.). Berlin: Suhrkamp.
- Schönherr, M. T. (2008). *Die veruntreute Lebensfreude. Eingeklemmtes Leben befreien*. (Nicht veröffentlichte Masterarbeit) Department f. psychosoziale Medizin und Psychotherapie an der Universität für Weiterbildung Krems, Österreich.
- Schönherr, M. T. (2020). *Psychodrama-Theater. Das zwischenmenschliche Spiel auf der Bühne*. Wien: Facultas.
- Schindler, R. (2016). *Das lebendige Gefüge der Gruppe, Ausgewählte Schriften*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Wulf, Ch. (2014). *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Bielefeld: transcript.

11. Angaben zu der Autorin

DSA Maria Theresia Schönherr, MSc.
Adresse: Gussenbauergasse 5, 1090 Wien
Tel.: +43 (0) 650 555 69 75
E-Mail: maria.schoenherr@me.com

Maria Theresia Schönherr ist seit mehr als 40 Jahren als Psychodramatikerin tätig – in Beratung, Supervision, Therapie und Lehre.