



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Anwendung der Systemischen Aufstellung in der
Theaterpraxis“

Verfasserin

Melanie Markovic

angestrebter akademischer Grad

Magistra

Wien, Oktober 2008	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beleuchtet die Anwendung der Systemischen Aufstellung und ihrer Umsetzung im Theater. Weiteres wird die Soziale Rolle in Zusammenhang mit der Systemtheorie nach Goffman (1969) und in der Systemischen Aufstellung erörtert. In Bezug auf die Anwendung im Theater wird der Begriff der Theatersoziologie nach dem Ansatz von Uri Rapp (1973) näher erläutert. Aufgrund der theoretischen Ausarbeitung der Rollentheorie und der Systemischen Aufstellung soll im Folgenden eine Einsicht auf deren Anwendung in der Theaterpraxis gegeben werden. Ziel der Arbeit ist es unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes bezüglich der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis einen Einblick zu gewähren.

Schlüsselwörter:

Rollentheorie - Systemische Aufstellung - Theaterpraxis

INHALTSVERZEICHNIS

ZUSAMMENFASSUNG

1 Anwendung der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis.....	7
2 Rollentheorie.....	9
2.1 Einführung in den Begriff Rolle.....	9
2.2 Die Entwicklung des Rollenbegriffs.....	10
2.3 Die Bedeutung der Sozialen Rolle.....	14
2.4 Das Rollenmodell nach Goffman.....	18
2.5 Der Rollenbegriff im Psychodrama.....	24
3 Systemische Aufstellung.....	28
3.1 Systemtheorie.....	28
3.2 Das Aufstellen von Systemen.....	33
3.3 Wirkungserklärung der Systemischen Aufstellung.....	37
3.4 Vorbilder und Tradition.....	41
3.5 Verschiedene Formen und Modelle der Systemischen Aufstellung.....	47
4 Die Anwendung der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis.....	54
4.1 Der Begriff der Theatralität.....	54
4.2 Das Theater als Kunstform.....	61
4.3 Das therapeutische Theater.....	63
4.4 Exkurs: Drehbuchaufstellungen.....	68
4.5 Systemische Aufstellung und die Theaterpraxis.....	71
5 Fazit.....	75

BIBLIOGRAPHIE

BEMERKUNG

DANKSAGUNG

CURRICULUM VITAE

1 Anwendung der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis

Die vorliegende Diplomarbeit lässt sich in drei Teile grob gliedern: Die Rollentheorie, die Systemische Aufstellung und die Anwendung der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis. Das Kapitel der Rollentheorie befasst mit dem Begriff der Rolle aus dramatischer, sozialer und therapeutischer Sicht. Zunächst werden der Ursprung und die Entwicklung des Rollenbegriffs aus dem dramatischen Gesichtspunkt besprochen, danach folgt die Betrachtung mit dem Schwerpunkt auf der Sozialen Rolle. Es wird hierbei auf das Rollenmodell nach Uri Rapp und Erving Goffman näher eingegangen. Das letzte Unterkapitel erarbeitet den Rollenbegriff im Psychodrama, wobei hier klar ersichtlich wird, dass es sich diesbezüglich weder um eine soziale noch um eine dramatische, sondern um eine psychodramatische Rolle handelt. Im mittleren Abschnitt der vorliegenden Arbeit erläutert die Verfasserin zu Beginn die allgemeine Systemtheorie, die ihren Ursprung in der Kybernetik hat, und führt weiter fort, wie die Systemtheorie in Anbetracht sozialer Phänomene zur Anwendung kommt. Gründerin der Familientherapie ist Virginia Satir- sie etablierte die Systemische Aufstellung als Therapieform. Es folgten zahlreiche unterschiedlichste Formen der Systemischen Aufstellung, wobei sich die Verfasserin in dieser Arbeit auf vier Formen beschränkt und diese näher ausführt. Auch wird der neueste Forschungsstand in Bezug auf die Wirkungserklärung der Systemischen Aufstellung beschrieben werden. Als Vorgänger der Systemischen Aufstellung sei J.L. Moreno genannt. Schon frühzeitig erkannte Moreno die Wichtigkeit des darstellenden Spiels und dessen Umsetzung in der als Therapie. Er war Begründer des Psychodramas, welches seinen Ursprung in der humanistisch-existenziellen

Psychotherapie hat, im Gegensatz zur Systemischen Aufstellung, die auf der Methode der Systemischen Familientherapie basiert. Der letzte Abschnitt dieser Arbeit skizziert die Anwendung der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis. Grundsätzlich muss zwischen dem Theater als Kunstform und dem Theater als Therapieform unterschieden werden. An dieser Stelle muss der Begriff der Theatralität sowohl aus ästhetischer, als auch aus anthropologischer Sicht betrachtet werden. Abschließend wird auf die Anwendung und den Ausblick der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis verwiesen werden.

2 Rollentheorie

2.1 Einführung in den Begriff Rolle

„Von der physisch greifbaren Papyrus- Papier- Rolle ging der Begriff- stets im Zusammenhang mit persona/Maske- früh auf die Rollenfigur im Theater sowie auf die Sozialrollen im Leben über, in beiden Fällen wird eine Rolle gespielt.“¹

Ursprünglich wird der Begriff der Rolle im Schauspiel im Lateinischen mit „persona, ae,“² übersetzt. Metaphorisch wird hier im Deutschen nicht nur die Rolle, sondern damit auch der Charakter einer Rolle beschrieben. Es sei auch erwähnt, dass die „Maske“ im Lateinischen „persona tragica“³ heißt. Dieses beigefügte Adverb bedeutet „tragisch“ und steht in engem Zusammenhang mit dem Nomen „tragoedia, ae“⁴, welches übersetzt die Tragödie oder das Trauerspiel bedeutet. Das Wort „Rolle“ verbirgt sich im Englischen „role“ und im Französischen „rôle“. Auch im Französischen „personnage“ ist der ursprünglich vom lateinischen abgeleitete Wortstamm „persona“ gut erkennbar. Mit dem Wandel der Zeit aber „[...] trennt sich der Begriff Persona aus seiner Verklammerung mit der antiken Theatermaske, [...]“⁵ der Begriff beginnt sich mehr um das Individuum an sich selbst, um die Person zu

¹ K o t t e, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau, 2005. S.115

² S t o w a s s e r, Josef M. [u.a.]: Lateinisch- Deutsches Schulwörterbuch. Wien: Hölder- Pichler- Tempsky, 1994. S.377

³ Ebenda

⁴ S t o w a s s e r, Josef M. [u.a.]: Lateinisch- Deutsches Schulwörterbuch. Wien: Hölder- Pichler- Tempsky, 1994. S.519

⁵ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.278

drehen. Der Mensch wird Träger individueller Eigenschaften. Somit wird der Begriff Rolle „im Frühneuhochdeutschen (15. Jh.) gebräuchlich [...]“⁶. Im 18. Jahrhundert entwickelt sich der Begriff weiter:

„[...] von seiner theaterpraktischen Funktion und wird im übertragenen Sinn verwendet zur Bezeichnung der Position (eine Rolle übernehmen), Funktion (sich in eine Rolle versetzen) und Aufgabe (eine Rolle spielen) des Schauspielers in einem Bühnenwerk.“⁷

Im 18. und 19. Jahrhundert wird der Begriff der Rolle gleichgesetzt mit der darzustellenden Figur eines Schauspielers. Der Begriff des „Charakters“ hält Einzug in die Theatersprache. Es wird erkennbar, dass sich der Rollenbegriff in einer steten Wandlung befindet. Die weitere Entwicklung des Wortes Rolle zeigt auf, dass dieses nicht nur ausschließlich auf das Theater bezogen auftritt, sondern auch Einfluss nimmt in Forschungsgebiete wie zum Beispiel der Soziologie oder der Psychologie; diese Disziplinen werden dann auch im Kontext der Theaterwissenschaft rezipiert.

2.2 Die Entwicklung des Rollenbegriffs

Abweichend von der heutigen Verwendung des Wortes Rolle, ist deren Bedeutung im griechischen Theater eine andere, nämlich nicht jene des einzelnen Schauspielers, der seine fiktive Person und dessen Charakter darzustellen versucht, sondern skizziert den tragischen Konflikt von Personen, Schicksale

⁶ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.278

⁷ Ebenda

wie zum Beispiel jene von Ödipus, Klytämnestra, Orest, Medea usw., - sie sind „Chiffren tragischer Konstellationen“⁸. Die Namen sind lediglich Synonyme für deren Schicksale. Schauspieler agieren als „maskierte Zitate“.⁹ Die erste Annäherung an eine Rolle, die Individualisierung und Intimisierung des Einzelnen findet in der neuzeitlichen Komödie statt. Komische Rollen stellen nicht die Individualität einer einzelnen Person dar, sondern konzentrieren sich auf soziale Typen. Auch das Geschlecht des Darstellers ist von geringer Bedeutung:

„Die individuelle Identität ist von so geringem Belang, dass es für die Komödienwelt, in deren Zentrum die Aufmerksamkeit für das Schema der Geschlechter steht, unbedeutend ist, welchem Geschlecht der Darsteller zugehört. Bis ins späte 17. Jh. hinein werden Frauen durch männliche Schauspieler dargestellt.“¹⁰

Die Kleidung beschreibt das Geschlecht auf der Bühne, nicht etwa die Körperlichkeit des Schauspielers.

„[...] Die komische Maske bezeichnet demnach nicht die eingeschränkte oder verallgemeinerte Form eines Typus, der auf seine Individualisierung wartet, sondern bündelt den Bewegungsradius einer Figur aus ihrem spezifischen Gestus.“¹¹

Die Spieler komischer Masken agieren improvisierend. Das bürgerliche Literaturtheater hingegen, verlangt sogar die

⁸ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.278

⁹ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.279

¹⁰ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.280

¹¹ Ebenda

„Verwandlung in eine fiktive individualisierte Kunstfigur“¹². Der Autor kreiert eine Figur, die durch den Schauspieler durch Stimme und Gestus lebendig und auf der Bühne präsent erscheint. „Der Schauspieler in der Rolle der fiktiven Figur soll diese individuell, wahrhaftig und emotional in einer Weise mit Leben erfüllen, die den Zuschauern unmittelbar verständlich zu Herzen geht“.¹³ Diderot stellt in seiner Schrift „Paradoxe sur le comédien“ die menschliche Natur ins Zentrum des Spiels. Die Rolle ist nichts angeborenes, sondern erlernbar durch das Studieren von Modellen, der es der genauen Beobachtung bedarf. Der Schauspieler ist Erkennender, der eine Kunstfigur erschafft, die durch seine Präsentation eine Wirkung an den Zuschauer vermittelt. Hier sei deutlich zu unterscheiden, dass es Diderot nicht um die Transportierung der „*émotion vraie*“, der wahren, wirklichen Emotion, geht, „sondern um gespielte Empfindungen, die der Schauspieler darstelle, während er seine Wirkung innerhalb der Szene und gegenüber den Zuschauern stets im Auge behalte und kontrolliere“.¹⁴ Ein sehr wichtiger Aspekt ist die Distanziertheit, die der Schauspieler gegenüber sich selbst und seiner gespielten fiktiven Person wahren sollte, er soll sich bemühen, sehr kühl und ruhig seine Technik einzusetzen, um beim Zuschauer Empfindungen auszulösen. Der Schauspieler übt auf das Publikum eine gewisse Wirkung aus, die gleichzeitig auch einen Zweck erfüllen sollte:

„Es geht um ›Muster‹, wie Lessing präzisiert, die dem bürgerlichen Publikum zur Nachahmung empfohlen werden [...] die Wirkung des Modells durch eine emotional getragene

¹² F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.280

¹³ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.281

¹⁴ Ebenda

Identifikation des Zuschauers mit der in der Rolle repräsentierten Figur.“¹⁵

Nach Diderots Auffassung hätte sich der Schauspieler eine "vierte Wand" zu denken und so zu spielen, als wären die Zuschauer nicht im Raum vorhanden. Die Einhaltung der Illusion spielt hier eine wesentliche Rolle.

Das Rollenmodell im 20. Jahrhundert wird sehr stark von Konstantin Stanislavskij geprägt. Er unterscheidet erstmals systematisch zwischen inneren und äußeren Spielanlässen. Auf der einen Seite befindet sich der äußere Anlass, die Arbeit des Schauspielers an der Rolle und auf der anderen Seite der innere Anlass, die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, welcher mit der Problematik konfrontiert ist, „dass ein emotionaler Zustand nicht willkürlich angestrebt werden kann“.¹⁶

„Der Widerspruch zwischen emotionalem Erleben, das sich nur unwillkürlich einstellt und der Aufgabe, eine literarisch vorexistente Rolle ›mit Leben zu füllen‹, bleibt unlösbar. Stanislavskij, [...], löst sich in seiner letzten Inszenierungsarbeit vollständig von der Rolle und formuliert, dass »die Kunst (dann) beginnt, wenn es keine Rolle gibt, sondern einen ›Ich‹ unter den durch das Stück ›gegebenen Umständen‹.“¹⁷

Lee Strasberg und Jerzy Grotowski knüpfen an die Theorie von Stanislavskij an und entwickeln diese, unabhängig voneinander und unter anderen Gesichtspunkten betrachtend, weiter. Ein Gegenbild dazu wird von Bertolt Brecht

¹⁵ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.281

¹⁶ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.282

¹⁷ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.282 ff.

entworfen, der an Diderots Rollentheorie zwar anknüpft, sich jedoch dadurch unterscheidet, dass er sich gegen eine Manipulation des Zuschauers richtet. Der Zuseher soll sich nicht durch Mitgefühl verursacht sehen, sich mit dem Schauspieler zu identifizieren. Brecht geht von einem selbständigen und mündigen Zuschauer aus, der sich nicht willkürlich der Illusion hingibt.

„Der Schauspieler soll sich daher nicht in die Rolle verwandeln [...], sondern vielmehr sich darstellungstechnisch von der Rolle distanzieren, die Rolle zeigen und demonstrieren. Bertolt Brecht nimmt Diderots Analytik vom Schauspieler, der in der Rolle doppelt ist bzw. sich in der Rolle doubelt, beim Wort und zielt auf eine Realisation dieser Analytik auf der Bühne.“¹⁸

Die Soziologische Rollentheorie wurde zunehmend in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts diskutiert. Nicht nur Soziologen wie zum Beispiel Erving Goffman oder Ralf Dahrendorf widmeten sich dem Gegenstand der sozialen Rolle, sondern auch der Theatersoziologe Uri Rapp, durch den eine „Rückwendung auf das Theater“¹⁹ erfolgte, um Affinitäten und Differenzen aufzuzeigen.

2.3 Die Bedeutung der Sozialen Rolle

Als gemeinsamen Nenner von Theater und Gesellschaft nennt Rapp das Rollenspiel (=die Darstellung). Für ihn sind sowohl der Akteur, die Rolle und der Spektateur „Subjekte von

¹⁸ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.283

¹⁹ K o t t e, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau, 2005. S.116

Interaktionen.“²⁰ Auch die Beziehung von Zuschauenden und Handelnden sieht er als Interaktion- als Rolleninteraktion.

„Auch die Zuschauerfunktion ist in den einfachsten Ich-Du-Interaktionen ‚drin‘, als selbstverständliche und meist nicht-bewusste Begleittätigkeit der Interaktion selbst.“²¹

Uri Rapp definiert die Rolle als eine „in Situationen sich ereignende, aber über Situationen hinweg sich durchhaltende Identität eines Handlungszusammenhangs.“²²

„Rolle ist eine Bezeichnung für die Weise, in der Menschen ihre Mitmenschen in der Interaktion kategorisieren und deren Handlungen interpretieren.“²³

„Rolle ist Perspektive im Handeln und Innewerden des Handelns.“²⁴

Die theatrale Situation reduziert Eric Bentley auf ein Minimales: „[...] A impersonates B while C looks on“²⁵. Zu Deutsch übersetzt bedeutet dies: A verkörpert B während C zuschaut. „Impersonation is only half of this little scheme.

²⁰ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.18

²¹ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.37

²² R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.141

²³ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.94 (zit. nach: Nadel S. F.: The Theory of Social Structure. London: Free Press, 1957.S.20)

²⁴ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.95

²⁵ B e n t l e y, Eric: The life of the drama. London: Atheneum, 1965. S.150

The other half is watching- or, from the viewpoint of A, being watched"²⁶. So formuliert Rapp nach Bentley:

„A handelt als ob er ein Anderer als er selbst wäre, und der Erfolg seiner Darstellung besteht darin, dass C identifiziert, wer B ist, d.h. ihn wieder erkennt.“²⁷

Rapp knüpft an die Definition Bentleys an und bringt diese in folgende Form:

Bentley	Rapp
A	A für Akteur
B	R für Rolle
C	S für Spektateur

„Rapp unterscheidet die Rolleninteraktion zwischen Schauspielern und Zuschauern von jener der Agierenden auf der Bühne.“²⁸

Rapp skizziert auch den Unterschied zwischen Person und Rolle. Das Ypsilon Modell beschreibt den Weg ins Erwachsen-Werden und das Teilhaben einer Person an dem Agieren seiner Rollen mit der Außenwelt, wenn sich diese weigert, anhand des Rollenspiels mit der Außenwelt zu interagieren. Zu Beginn ist steht das unsozialisierte Kind, welches sich ein

²⁶ B e n t l e y, Eric: The life of the drama. London: Atheneum, 1965. S.150

²⁷ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.18

²⁸ K o t t e, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau, 2005. S.117

Rollenrepertoire verinnerlicht. Wenn es hier zu einer Regression, einer Rollenverweigerung kommt, kann dies die Ich- Identität eines sozialisierten Erwachsenen stark beeinflussen. Das Selbstbildnis, welches der Außenwelt vermittelt wird, kann entweder den Weg des Engagement, dass zur Rigidität, zur Fixierung einer Rolle führt, oder den Weg der Distanz einschlagen, der zur Labilität führt. Ziel sollte es sein eine Ausgewogenheit zwischen beiden Komponenten zu erarbeiten.

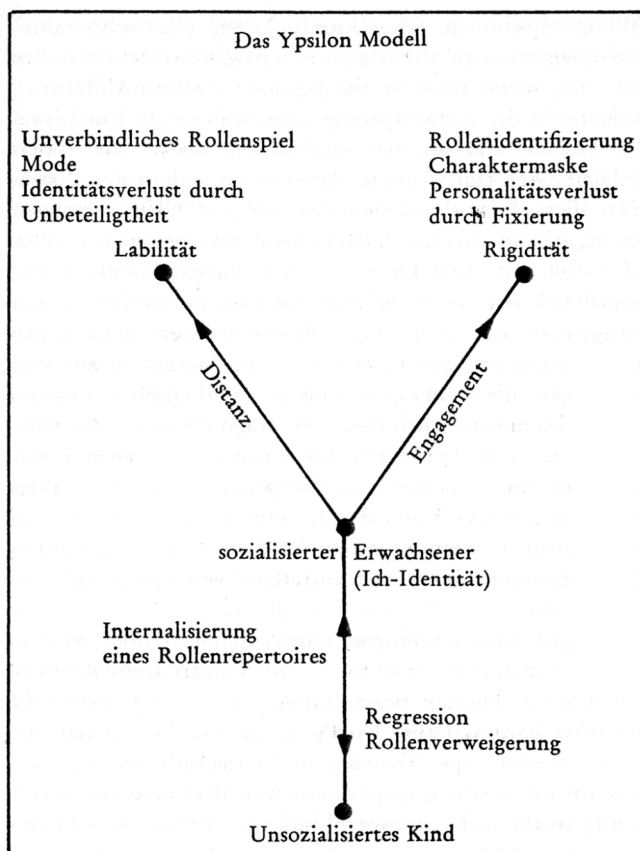


Abbildung aus R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.141

Die Rolle ist „in Situationen sich ereignende, aber über Situationen hinweg sich durchhaltende Identität eines Handlungszusammenhanges“²⁹.

Den Charakter beschreibt er „als in Rollen und Situationen sich ereignende, aber über Rollen und Situationen hinweg sich durchhaltende Identität eines Person- und Rollen-Zusammenhanges.“³⁰

2.4 Das Rollenmodell nach Goffman

Goffman unterscheidet zwischen einer Interaktion, einer Darstellung (performance) und der Rolle (part).

Interaktion³¹ ist laut Goffman:

„[...] der wechselseitige Einfluss von Individuen untereinander auf ihre Handlungen während ihrer unmittelbaren physischen Anwesenheit [...]. Eine Interaktion kann definiert werden als die Summe von Interaktionen, die auftreten, während eine gegebene Gruppe von Individuen ununterbrochen zusammen ist; der Begriff »Konfrontation« bedeutet das gleiche.“³²

Die Darstellung wird definiert:

„als die Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation [...] die dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen. Wenn wir einen bestimmten Teilnehmer und seine

²⁹ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.141

³⁰ Ebenda

³¹ „Interaktion bedeutet, dass Individuen wechselseitig aufeinander einwirken.“ vgl. K o t t e, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau, 2005. S.118

³² G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.18

Darstellung als Ausgangspunkt nehmen, können wir diejenigen, die die anderen Darstellungen beisteuern, als Publikum, Zuschauer oder Partner bezeichnen.“³³

Eine Darstellung ist somit die „Bezeichnung des Gesamtverhaltens des Einzelnen, das er in der Gegenwart einer bestimmten Gruppe von Zuschauern zeigt und das Einfluss auf diese Zuschauer hat“.³⁴

Der Terminus Rolle wird von Goffman wie folgt als

„Das vorherbestimmte Handlungsmuster, das sich während einer Darstellung entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt oder durchgespielt werden kann [...]“³⁵

dargelegt. Es gibt auf der einen Seite Darsteller, die ihre Soziale Rolle so gekonnt verkörpern, dass sie vollkommen von ihrem Spiel vereinnahmt sind. Die dargestellte Realität wird somit zur "wirklichen" Realität. Im Normalfall teilt das Publikum diese Illusion des Dargestellten, „nur noch der Soziologe oder der sozial Desillusionierte [wird] irgendwelche Zweifel an der ‚Realität‘ des Dargestellten hegen.“³⁶ Auf der anderen Seite gibt es Darsteller, die ihre eigenen Rollen überhaupt nicht überzeugend verkörpern. Hierbei nennt Goffman den „zynischen Darsteller“, der weder durch seine eigene Rolle überzeugt, noch Interesse daran hat sein Publikum für sich zu gewinnen. Als Beispiele erwähnt er Marc Aurel und Hsün-Tsu und den „aufrichtigen Darsteller“.

³³ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.18

³⁴ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.23

³⁵ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.18

³⁶ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.19

Diese glauben an den Eindruck, den ihre eigene Vorstellung hervorruft.

Die Fassade bezeichnet die Darstellung des Einzelnen. Raum für das menschliche Handeln ist das Bühnenbild, welches unbeweglich, ortsgebunden ist, außer bei Leichenzügen, Paraden und Festzügen von Königen und Königinnen, da folgt das Bühnenbild dem Zuseher.

„Verstehen wir unter ‚Bühnenbild‘ die szenischen Komponenten des Ausdrucks-Repertoires, so können wir mit dem Begriff ‚persönliche Fassade‘ jene anderen Ausdrucksmittel bezeichnen, die wir am stärksten mit dem Darsteller selbst identifizieren und von denen wir erwarten, dass er sie mit sich herumträgt.“³⁷

Zur persönlichen Fassade gehören nach Goffman zum Beispiel Rangabzeichen oder Rangmerkmale, Kleidung, Geschlecht, Alter, Rasse, Größe, Gestik, physische Erscheinung etc. Die persönliche Fassade unterscheidet zwischen Erscheinung, Verhalten und Bühnenbild. Die Erscheinung unterrichtet über den sozialen Status und über die augenblickliche Situation des Darstellers. Das Verhalten zeigt uns die Rolle an, „die der Darsteller in der Interaktion zu spielen beabsichtigt.“³⁸ Die Erscheinung und das Verhalten können einander widersprechen:

„Ich habe schon angedeutet, dass [...] nicht immer vollständige Übereinstimmung herrschen muss zwischen dem spezifischen Charakter

³⁷ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.25

³⁸ Ebenda

*einer Darstellung und der verallgemeinerten sozialen Rolle, in der sie uns erscheint“.*³⁹

*„Denn wenn die Tätigkeit des Einzelnen Bedeutung für andere gewinnen soll, muss er sie so gestalten, dass sie während der Interaktion das ausdrückt, was er vermitteln will“.*⁴⁰

Die dramatische Gestaltung bestimmter Rollen durch sichtbar gemachte Fähigkeiten und Eigenschaften dargestellt, ergeben kein Problem, da die Erfüllung der Hauptaufgabe die Rolle, unter Berücksichtigung der Kommunikation, klar erkennbar ist, zum Beispiel Berufe wie Violinist oder Polizist. Ihre Tätigkeiten haben ein Maß an dramatischem Ausdruck an sich selbst. „In zahlreichen Fällen stellt aber die dramatische Gestaltung der eigenen Arbeit ein Problem dar“⁴¹, weil die Wirkung der Tätigkeit des Anderen nicht vor Auge geführt wird und dadurch die Leistung nicht wahrgenommen werden kann.

In der Darstellung ist auch die Idealisierung zu finden. Goffman beschreibt zwei Arten der Idealisierung: die positive und die negative. Ein Beispiel für eine negative Idealisierung wäre die zur Schaustellung der Armut, damit der Mietpreis vom Vermieter gegenüber dem Pächter nicht erhöht wird. Goffman bezeichnet dies als „Armutsschauspiele“⁴².

„Wenn jemand in seiner Darstellung bestimmten Idealen gerecht werden will, so muss er

³⁹ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.30

⁴⁰ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.31

⁴¹ Ebenda

⁴² G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.39

Handlungen, die nicht mit ihnen übereinstimmen, unterlassen oder verbergen.“⁴³

Dies kann zu einem Verhalten des „geheimen Konsums“⁴⁴ führen. Dies bedeutet, dass jemand eine Scheinwirklichkeit vorgibt, weil aber das zu Konsumierende nicht in die Rolle passt, wird es dann von der Person heimlich konsumiert. Aber nicht nur Laster können heimlich konsumiert werden, sondern auch Tugenden. Bei der Ausführung von Arbeit kann auch zwischen scheinbarer und wirklicher Tätigkeit unterscheiden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt für die Ausübung einer Darstellung ist die Ausdruckskontrolle.

„In unserer Gesellschaft treten einige ungewollte Gesten in so verschiedenartigen Darstellungen auf und vermitteln Eindrücke, die so unvereinbar mit den gewünschten sind, dass diese Missgeschicke innerhalb der Gesellschaft eine symbolische Bedeutung angenommen haben“.⁴⁵

Das heißt, wenn ein Darsteller seine Muskelkontrolle durch schlechtes Benehmen, durch mangelhaften Respekt (rülpsen, stolpern, etc.) verliert, oder den Eindruck vermittelt, entweder zu stark, oder zu schwach an der Interaktion beteiligt zu sein (z.B. stottern, Text vergessen, Lachkrampf, Wutanfall), wird die Wirkung des Darstellers mittels seiner mangelhaften Inszenierung beeinflusst.

„Wir müssen bereit sein zu sehen, dass der Eindruck von Realität, den eine Darstellung erweckt, ein zartes, zerbrechliches Ding ist,

⁴³ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.40

⁴⁴ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.41

⁴⁵ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.49

*das durch das kleinste Missgeschick zerstört werden kann“.*⁴⁶

*„Ob ein aufrichtiger Darsteller die Wahrheit oder ein unaufrichtiger Darsteller die Unwahrheit mitteilen will, beide müssen dafür sorgen, ihrer Art, sich darzustellen, den richtigen Ausdruck zu verleihen, aus ihrer Darstellung Ausdrucksweisen auszuschließen, durch die der hervorgerufene Eindruck entwertet werden könnte, und sie müssen darauf Acht geben, dass das Publikum ihren Darstellungen unbeabsichtigte Bedeutung unterlegt.“*⁴⁷

Die Darstellung enthält gleichzeitig auch eine Diskrepanz zwischen dem allzu menschlichen Selbst und dem Bild der Persönlichkeit. Als menschliches Wesen sind variable Impulse und Stimmungen, die sich von einem Augenblick zum nächsten verändern, akzeptabel- „als Persönlichkeiten vor einem Publikum dürfen wir uns jedoch nicht unseren Hoch- und Tiefpunkten hingeben“.⁴⁸

*„Soll die Darstellung erfolgreich sein, so müssen die Zuschauer im großen Ganzen von der Aufrichtigkeit der Darsteller überzeugt sein können. Das ist der springende Punkt innerhalb des Dramas der Ereignisse.“*⁴⁹

⁴⁶ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.52

⁴⁷ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.62

⁴⁸ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.52

⁴⁹ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.66

Zusätzlich definiert Goffman auch den Begriff Ensemble (team), als eine „Gruppe von Individuen, die gemeinsam eine Rolle aufbauen“⁵⁰

„Ein Ensemblemitglied ist jemand, auf dessen dramaturgische Mitarbeit man bei der Darstellung einer Situation angewiesen ist.“⁵¹

Goffman geht davon aus, dass die Gesellschaft primär theatral bestimmt ist. Er benutzt das Theater als Modell für die soziale Welt. Der zwischenmenschliche Austausch und das Agieren sind von großer Wichtigkeit. Während einer Interaktion, in der man sich bewusst ist, dass man beobachtet wird und Bilder von sich selbst an Andere weitervermittelt, verlangt eine Handlung eine Reaktion. Dies zeichnet das Verhalten aus. Handlungen werden gesetzt um bestimmte Wirkungen zu erzielen.

2.5 Der Rollenbegriff im Psychodrama

„Die in jüngster Zeit üblich gewordene Verwendung des ‚Psychodramas‘ als Methode der Psychotherapie erhellt in diesem Zusammenhang eine weitere Tatsache. In diesen von Psychiatern inszenierten Dramen spielen die Patienten ihre Rollen nicht nur mit beachtlicher Wirkung, sie verwenden dabei auch kein Manuskript. Ihre eigene Vergangenheit ist in ihnen so lebhaft, dass sie diese von neuem aufleben lassen können. Anscheinend ermöglicht eine einmal aufrichtig und ernsthaft gespielte Rolle dem Darsteller, diese später künstlich zu inszenieren. Darüber hinaus scheinen die Rollen, die andere, für ihn bedeutsame Menschen gespielt haben, ihm ebenfalls zugänglich zu sein, so

⁵⁰ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.75

⁵¹ G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.78

dass er imstande ist, einmal die Person zu sein, die er war, und einmal die Person, die ein anderer für ihn war.“⁵²

Im Psychodrama ist der Protagonist der Patient. Er spielt nicht den Inhalt eines vorgegebenen Stückes nach, sondern wählt ein Thema aus seinem eigenen Leben. Es gibt keine vorgeschriebene Handlung und keine Trennung zwischen der Rolle und dem Ich. Die Darstellung anderer Rollen dient zum Verständnis, zur Reflexion der eigenen Situation. Es gibt keine Vermittlerrolle – der Protagonist „ist Darsteller und Autor in einer Person“⁵³. Er ist „Akteur seines Lebensdramas“.⁵⁴ Der Inhalt des Psychodramas ist das Leben selbst. Es gibt keine künstlerisch gestaltete Fabel, die anhand eines Textes umgesetzt wird. Der Stoff einer Geschichte stammt direkt aus der Gefühls- und Erlebniswelt des Menschen. Psychodramateilnehmer sind nicht Beobachter einer Situation, sondern Agierende. Durch das Aufstellen eines Problems in einer Psychodramaaufstellung erhält der Darsteller die nötige Distanz, die zur Lösungsfindung beiträgt. Neue Aspekte und Handlungsmöglichkeiten entstehen im Kopf des Akteurs. Dargestellt werden eigene seelische Spannungen oder Konflikte, die dann durch das Spielen verschiedener Rollen in späterer Folge Anlass zur Veränderung und Erneuerung geben und schließlich aufgelöst werden.

„Das Leben ist immanent rollengebunden, jeder von uns führt täglich verschiedene Einstellungen, Motive und Haltungen vor.“

⁵² G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969. S.67

⁵³ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.101

⁵⁴ Ebenda

Nicht immer können wir unsere Rollen gut spielen.“⁵⁵

Moreno definiert die Rolle wie folgt:

„Role can be defined as an imaginary person created by a dramatist...‘

„Role can be also defined as an assumed character or function within social reality...‘

„Role can be also defined as the actual and tangible forms which the self takes.‘

„Role is a final crystallization of all the situations in a special area of operations through which the individual has passed.‘“⁵⁶

Moreno unterscheidet zwischen der sozialen und der dramatischen Rolle und auch der psychodramatischen Rolle, die für ihn „The personification of imagined things, both real and unreal“⁵⁷ ist. Die psychodramatische Rolle beinhaltet Teile der sozialen Rolle und nähert sich an die dramatische Rolle an. Der Gestalter der Rollenfiguren tritt nie in den Hintergrund, er bleibt stets Akteur.

„Der Auftrag des Psychodramas ist daher nicht, Kunstprodukte für die Kunst zu schaffen, sondern therapeutisch, gestaltende Hilfsleistungen anzubieten, um über die psychodramatische Rolle die sozialen

⁵⁵ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.119

⁵⁶ M o r e n o, Jacob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in die Theorie und Praxis. Stuttgart [u.a.]: Thieme, 1997. S.153

⁵⁷ M o r e n o, Jacob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in die Theorie und Praxis. Stuttgart [u.a.]: Thieme, 1997. S.72

*Rollenanforderungen in den Griff zu bekommen.*⁵⁸

⁵⁸ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S. 122

3 Systemische Aufstellung

3.1 Systemtheorie

„Die Basis für systemisches Denken bildet das In- den- Blick- Nehmen von Systemen, so dass Einzelereignisse und einzelne Dinge niemals isoliert voneinander, sondern immer eingebunden in ihr jeweiliges System betrachtet werden.“⁵⁹

Die Systemtheorie hat 1956 ihren Ursprung in der Biologie (Ludwig von Bertalanffy) und in der Physiologie (Walter Cannon). Den Durchbruch erfuhr diese nach dem 2. Weltkrieg als Kybernetik, als Steuerungslehre technischer Systeme. Nicht umsonst begann die Erforschung von Familien in Palo Alto, im Silicon Valley, der Hochburg amerikanischer Computerindustrie.

„Kybernetik ist die Beziehung für ein wissenschaftliches Programm zur Beschreibung der Regelung und Steuerung komplexer Systeme.“⁶⁰

Ca. von 1950 bis 1980 entwickelte sich die Theorie der Kybernetik der ersten Ordnung. Es begann die Phase der Entwicklung von Theorien über beobachtete Systeme. Die Kybernetik erster Ordnung befasst sich mit der Erhaltung der Homöostase durch Angleichung des Ist-Zustandes an einen Soll-Zustand durch Eingriff in das System. Die Homöostase wird durch negatives Feedback erkennbar. Die Abweichung

⁵⁹ R ä d i k e r, Stefan: Systemische Aufstellungen mit Studierenden im Praktikum. Marburg: Dipl. Arb., 2002. S.5

⁶⁰ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.53

eines Gleichgewichtszustandes löst sofort eine regulierende Handlung aus, „die den Parameter auf den alten Wert zurückführt. Wir füllen zum Beispiel den Tank neu auf, wenn die Anzeige im Auto absinkt, [...]“⁶¹ Positives Feedback bedeutet, dass sich die Abweichung des Sollzustandes noch weiter vom Gleichgewichtszustand wegbewegt und somit Handlungen zufolge hat, die zur Eskalation führen können. Zum Beispiel „der Vater schlägt das Kind, das Kind schlägt zurück, daraufhin schlägt der Vater noch massiver zu und so weiter.“⁶²

Ab 1980 spricht die Wissenschaft von der Kybernetik zweiter Ordnung oder auch die Kybernetik der Kybernetik genannt, „die Zeit der Entwicklung von Theorien über Beobachter, die ein System beobachten- [...]“⁶³

Die Dinge werden immer geordneter, wenn man sie sich selbst überlässt, „die Prinzipien der Kybernetik werden auf diese selbst angewandt“⁶⁴.

„Ein System wird immer erst dann als solches erkennbar, wenn es von einer Umwelt unterschieden werden kann, das heißt, es geht offenbar gar nicht ohne den Beobachter, der die Entscheidung darüber trifft, was er oder sie als ‚System‘, was als Umwelt betrachtet. Systeme entstehen dadurch, dass ein Unterschied gemacht wird zwischen den

⁶¹ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.61

⁶² Ebenda

⁶³ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.53

⁶⁴ Ebenda

Elementen, die ‚innen‘ (im System) und ‚außen‘ (in der Umwelt) sein sollen.“⁶⁵

Es wird unterschieden zwischen lebendigen und nicht lebendigen Systemen. Beide besitzen völlig unterschiedliche Dynamiken.

„Für lebende Systeme gilt also: ‚Alles verändert sich, es sei denn, irgendwer oder-was sorgt dafür, dass es bleibt, wie es ist.“⁶⁶

Unterschieden wird auch zwischen dem trivialen und dem nichttrivialen System. Ein triviales System wäre zum Beispiel ein Stromkreislauf an dessen Ende eine funktionierende Lampe angebracht ist. Wenn man den Lichtschalter betätigt, leuchtet die Lampe auf. Der Vorgang dieses Systems ist absehbar. Viel differenzierter verhält es sich bei nichttrivialen Systemen. Da eine Emotion nicht messbar ist, gäbe es zu viele Verhaltensmöglichkeiten, die nicht berechenbar wären. Jede mögliche Aktion kann eine unvorhersehbare Wirkung haben. In nichttrivialen Systemen ist ein Ursache-Wirkungs-Denken nicht anwendbar, es gibt kein geradliniges Schema, das berechenbar wäre.

Von der Homöostase vollzog sich der theoretische Übergang zur Fluktuation. Ilja Prigogine sprach zum ersten Mal von neuen Organisationsformen, die durch das Abweichen des vorerst stabilen Gleichgewichtszustandes unter Energieverbrauch entstanden, den so genannten „dissipativen Strukturen“.

⁶⁵ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.54f

⁶⁶ S i m o n, Fritz B.: Meine Psychose, mein Fahrrad und ich. Zur Selbstorganisation der Verrücktheit. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2006. S.29

„Dissipative Strukturen sind Systeme, die ihre Stabilität und ihre Identität nur dadurch behalten, dass sie ständig für die Strömungen und Einflüsse ihrer Umgebung offen sind, ständig im Wandel.“⁶⁷

In instabilen Systemen ist es daher unvorhersehbar, ob das System die Zustände spontan wechselt bzw. verändert. In der Meteorologie wäre das der Schmetterlingseffekt. Das Ursachen-Konzept ist hier nicht mehr anwendbar. Hermann Haken nannte die spontane Entstehung geordneter Strukturen in offenen Systemen Synergetik. Wie seine Theorie zeigt, „wird die Ordnung in den verschiedenen Systemen durch ganz bestimmte Veränderliche, die so genannten Ordner, bestimmt“.⁶⁸

„Im Beispiel des Laserlichts ist die Lichtwelle ein solcher Ordner. Diese kann die Bewegung der Elektronen in den Atomen in seinen Bann zwingen, [...] sie versklavt die Atome. Umgekehrt kommt das Lichtfeld erst durch die Lichtausstrahlung der Atome zustande, so dass wir eine zirkuläre Kausalität vor uns haben. Das Verhalten des einen bedingt das Verhalten des anderen“.⁶⁹

Humberto Maturana und Francisco Varela entwickelten Konzepte „über die Eigentümlichkeiten lebender (biologischer) Systeme“⁷⁰, die sich von physikalisch-chemischen und technischen Systemen unterscheiden und benannten diese als Theorie der Autopoiese. Diese Ideen, die auch auf soziale

⁶⁷ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.63

⁶⁸ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.65

⁶⁹ Ebenda

⁷⁰ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.67

Systeme angewandt wurden, wurden kritisch diskutiert. Das Wort Autopoiese wird abgeleitet aus dem Griechischen und bedeutet „Selbst-Erzeugung“. Autopoiese Systeme „reproduzieren die Elemente, aus denen sie bestehen, mit Hilfe der Elemente, aus denen sie bestehen.“⁷¹ Beispielhaft dafür wäre die Reproduktion einer Zelle. Niklas Luhmann knüpft an die Theorie von Humberto Maturana und Francisco Varela an und versucht diese auf soziale Systeme zu übertragen. Er untersuchte inwiefern die aus der Biologie stammende Theorie auf soziale Phänomene anwendbar sei. Luhmann unterscheidet bei seinem Konzept drei Arten von autopoietischer Systeme: Leben, Bewusstsein und Kommunikation. Diese drei Systeme, sind miteinander vereinbar, arbeiten aber unabhängig voneinander und setzen sich gegenseitig voraus. Dies bedeutet, dass sich diese zwar überlappen können, es aber nur teilweise zu einer problemlosen Deckung kommt.

„Als autopoietische Systeme, die füreinander Umwelten darstellen, können sie sich wechselseitig anstoßen, anregen, aber nicht gezielt beeinflussen: [...]“⁷²

Jürgen Kriz knüpft an Luhmanns Theorie an, unterscheidet sich aber dadurch, dass er in seiner Theorie die Person an sich, die Luhmann außer Acht gelassen hat, wieder in den Kontext einbindet. Er begründet das Konzept der personenzentrierten Systemtheorie. „Individuelle Prozesse

⁷¹ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.68

⁷² S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.72

stellen die Basis für die Interaktion dar.“⁷³ Es finden sich drei Wege der Kommunikation: kommunikative Handlungen, Wahrnehmungen und Gedanken und Gefühle. Diese drei Aspekte dauern immer nur einen kurzen Moment an.

3.2 Das Aufstellen von Systemen

Die systemische Therapie lässt sich nicht explizit auf einen Gründer oder eine Gründerin zurückführen, so wie dies etwa bei der Psychoanalyse (Sigmund Freud) oder beim Psychodrama (Jakob Levy Moreno) der Fall ist. In den 50er Jahren starteten erste Versuche sich therapeutisch mit Familien auseinander zu setzen, weg vom gewohnten Feld der Einzeltherapie und der Gruppentherapie.

„Systemtherapeutische Techniken ergeben sich aus der Frage, wie in sozialen Systemen Menschen gemeinsam ihre Wirklichkeit erzeugen, welche Prämissen ihrem Denken und Erleben zugrunde liegen und welche Möglichkeiten es gibt, diese Prämissen zu hinterfragen und zu ‚verstören‘“⁷⁴

Viel mehr ist die Systemische Form der Therapie mehreren Personen und Instituten zu zuschreiben. Gerne als „Mutter der Familientherapie“ wird Virginia Satir genannt. In den 50er und 60er Jahren waren es vor allem drei Institute, die sich eingehender mit der Systemischen Form der Therapie und dem Themenschwerpunkt Schizophrenie, beschäftigten:

1. Die Yale- Universität mit dem Team von Theodore Lidz

⁷³ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.74

⁷⁴ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.17

2. Im National Institute for Mental Health (NIMH) forschten Mitarbeiter unter der Leitung von Lyman Wynne

3. Das Mental Research Institute (MRI), in Palo Alto

Das MRI wurde 1959 von Virginia Satir, Don Jackson und Jules Riskin gegründet. Aufmerksamkeit erregte dieses Institut vor allem durch seine Double-Bind-Theorie⁷⁵, der Doppelbindungstheorie, die bis heute umstritten und nicht empirisch nachgewiesen werden konnte. Ein weiterer wichtiger Eckpunkt in der Geschichte der Systemischen Therapie ist die Entwicklung des Mailänder Modells, Mitte der 70er Jahre. Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin und Giuliana Prata bereicherten die Systemische Therapie mit den Prinzipien des Hypothesisierens, der Neutralität und der Zirkularität, sowie mit den zirkulären Fragen.

„Das entscheidende System, um das es in der Therapie geht, besteht nicht aus Personen, sondern aus Information und Kommunikation. Daher wird weniger das ‚von Haut umschlossene Individuum‘ als Einheit angesehen, sondern der Fokus liegt auf ‚Einheiten von Bedeutungen, von Regeln. Familien werden als Informationssysteme gesehen, weniger als physikalisches System von Masse und Energie‘.“⁷⁶

Ein weiterer wichtiger Wegbereiter der Systemischen Therapie Mitte der 70er Jahre ist Steve de Shazer, der am Brief Family Therapie Center in Milwaukee gemeinsam mit seiner

⁷⁵ „Dabei geht es darum, dass eine Person einer anderen zwei widersprüchliche Botschaften mitteilt und keine Metakommunikation möglich ist, da der Empfänger der Botschaft in einer Abhängigkeitsbeziehung vom Sender steht [...]“ Zitat von Kirsten von Sydow. In: R e i m e r, Christian/ E c k e r t, Jochen [u.a.]: Psychotherapie. Ein Lehrbuch für Ärzte und Psychologen. Berlin [u.a.]: Springer-Verl., 2007. S.293

⁷⁶ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.30

Frau Insoo Kim Berg und seinem Team das Modell der lösungsorientierten Kurzzeittherapie entwickelte.

„Von der ersten Frage an wird direkt auf die Lösung und nicht auf das Problem zugegangen: ,Problem talk creates problems, solution talk creates solutions!‘“⁷⁷

Die folgende Abbildung soll einen kurzen Überblick über Systemtherapeutische Modelle aufzeigen:

I. KLASSISCHE MODELLE:

NAME	QUELLE	SYSTEM-BEGRIFF	ZENTRALE METHODEN
Strukturelle Familientherapie z.B. Minuchin 1977	Strukturalismus	Struktur, Grenzen Hierarchien	Herausforderungen
Mehrgenerationen-Modell z.B. Boszormenyi-Nagy u. Spark 1981 Stierlin 1978	Psychoanalyse	Unsichtbare Bindungen über Generationen	Klärung der ‚Konten‘ und Vermächtnisse
Erlebnisorientierte Familientherapie z.B. Satir 1990 Whitaker 1991	Humanistische Psychologie	Selbstwert Und Kommunikation	Skulptur Reframing
Strategische Familientherapie	Kybernetik	Familie als Kybernetischer Regelkreis	Paradoxie, Ordeals,

⁷⁷ S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.35

z.B. Haley 1977			Hausaufgaben
Systemisch- kybernetische Familientherapie Selvini Palazzoli et al. 1977	Kybernetik	Das Familienspiel	Zirkulärität, Hypothetisieren, Neutralität Paradox

II. ‚KYBERNETIK 2. ORDNUNG‘:

NAME	QUELLE	SYSTEM-BEGRIFF	ZENTRALE METHODEN
Systemisch- Konstruktivistische Therapie z.B. Boscolo et al. 1988, Sterlin 1988a	Konstruktivismus	Familienspiele als Sprachspiele	Zirkuläre Fragen Hypothetische Fragen
Reflecting Team z.B. Anderson 1990	Konstruktivismus	Menschen konstruieren multiple Realitäten	Reflecting Team Kooperation

III. NARRATIVE ANSÄTZE:

NAME	QUELLE	SYSTEM-BEGRIFF	ZENTRALE METHODEN
Therapie: Konstruktive und hilfreiche Dialoge z.B. Anderson u. Goolishian 1990,	Sozialer Konstruktivismus	Soziale Konstruktion sozialer Realitäten durch Sprache	Multiple Dialoge Kreation Kooperativer Kontexte, Reflektierendes Team

1992			
Therapie als Dekonstruktion z.B. White 1992	Postmoderne Philosophie (z.B. Derrida, Foucault)	Systeme bestehen aus Geschichten, Menschen sind Erzähler	Externalisierung Suche nach Ausnahmen
Lösungsorientierte Kurz- Therapie z.B. de Shazer 1989	Sprach-philosophie (Derrida)	,Aus der Sprache gibt es kein Entrinnen'	Solution Talk ,Wunderfrage' Hausaufgaben

Tabelle aus S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S.24

3.3 Wirkungserklärung der Systemischen Aufstellung

Die Entdeckung der Spiegelneuronen tragen wesentlich zur Wirkungserklärung der Systemischen Aufstellung bei. Speziell bei Aufstellungen, bei denen Szenen durch Repräsentanten wiedergegeben werden, wird eine intensive Resonanz hervorgerufen. Die Erforschung der Spiegelneuronen befasst sich mit diesen Imitations- und Resonanzphänomenen. Einer der ersten Wissenschaftler dieses Faches war Ulf Dimberg. Er untersuchte unbewusste Reaktionen der Gesichtsmuskulatur, indem er den Testpersonen Bilder die verschiedene Gesichtsausdrücke, wie zum Beispiel ein Lächeln oder ein Weinen, für 500 Millisekunden zeigte. Die Methode einem Menschen ein Bild zu zeigen, das er nicht bewusst wahrnehmen kann, jedoch das Gehirn diese Information unbewusst registriert, nennt man „Sublimale Stimulation“. Nebenher sei erwähnt, dass diese in der Werbung verboten ist, da die

Menschen dadurch zu stark zu beeinflussen wären. Das Ergebnis Dimbergs war, dass spontane Reaktionen, auch wenn sie nicht bewusst vom Menschen wahrgenommen werden, hervorgerufen werden. Menschen sind auch dazu in der Lage, anhand der Körpersprache zu einem Gefühl gehörende Verhaltensweise unbewusst zu imitieren oder zu reproduzieren. Dies nennt man Gefühlsübertragung, „emotional contagion“. Lebewesen steuern ihre Handlungen anhand von Handlungssteuernden Nervenzellen, den Handlungsneuronen, und ihre Bewegungen anhand von Bewegungsneuronen. Die Bewegungsneuronen werden von den Handlungsneuronen dirigiert, da Bewegungsneuronen nur die Muskulatur steuern, wohingegen die Handlungsneuronen ganze Aktionen ausführen können.

„Sie kennen den Plan einer gesamten Handlung und haben sowohl deren Ablauf als auch den damit angestrebten Endzustand, also den voraussichtlichen Ausgang der Handlung, gespeichert.“⁷⁸

Das Physiologische Institut der Universität Parma, unter der Leitung von Giacomo Rizzolatti, untersuchte, „wie das Gehirn die Planung und Ausführung zielgerichteter Handlungen steuert.“⁷⁹ Testobjekt war ein Affe, dessen Handlungsneuron mit einem bioelektrischen Signal gemessen wurde. Das Ergebnis war der Beweis der neurobiologischen Resonanz, was soviel bedeutet, wie:

„Die Beobachtung einer durch einen anderen vollzogenen Handlung aktivierte im

⁷⁸ B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 18

⁷⁹ B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 21

Beobachter, in diesem Fall dem Affen, ein eigenes neurobiologisches Programm, und zwar genau das Programm, das die beobachtete Handlung bei ihm selbst zur Ausführung bringen könnte.“⁸⁰

Geräusche haben den gleichen Effekt, auch sie können Handlungssteuernde Spiegelneuronen aktivieren. Beim Menschen erfolgt die Untersuchung des Spiegelneuronphänomens anhand der Kernspintomographie. Diese erzeugt Schnittbilder des Gehirns, welche die aktive Darstellung von Nervenzellnetzen zu einem bestimmten Zeitpunkt ermöglichen. Beim Menschen aktivieren sich die Handlungssteuernden Nervenzellen schon bei der Vorstellung, die betreffende Handlung auszuführen oder aber bei einer simultanen Imitation einer Handlung.

„Eine Beobachtung löst also in einem Menschen eine Art innere Simulation aus.“⁸¹

Dies bedeutet, dass das, was der Beobachter aufgrund der Spiegelneuronen erlebt, das Spiegelbild dessen ist, was der Nicht-Beobachter tut. Maria Alessandra Umilitá fügte dem Forschungsstand einen weiteren sehr wichtigen Aspekt hinzu:

„Spiegelneurone können beobachtete Teile einer Szene zu einer wahrscheinlich zu erwartenden Gesamtsequenz ergänzen.“⁸²

Dies bedeutet, dass die Beobachtung einer Handlungssequenz bereits ausreicht, um im Beobachter Spiegelneurone zu aktivieren, ohne dass dieser genau sieht, wie die Handlung de

⁸⁰ B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 23

⁸¹ B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 26

⁸² B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 31

facto verlaufen wird. Eine Tat, die beobachtet wird, wird automatisch im Gehirn abgespeichert; dies bedeutet jedoch nicht, nur weil wir sie im Handlungsrepertoire aufgenommen haben, dass wir diese auch gleichzeitig ausführen müssen.

„Die Spiegelresonanz ist die neurobiologische Basis für spontanes, intuitives Verstehen, die Basis dessen, was als ‚Theory of Mind‘ bezeichnet wird. Sie ist nicht nur in der Lage, bei der in Beobachterposition befindlichen Person Vorstellungen hervorzurufen, sie kann unter bestimmten Voraussetzungen auch den biologischen Körperzustand verändern.“⁸³

In der tiefenpsychologischen und psychoanalytischen Psychotherapie werden Spiegelungsphänomene, wie die Übertragung, Gegenübertragung und Identifizierung, als Behandlungsmethode eingesetzt. In der Verhaltenstherapie wird die Resonanz als therapeutisches Werkzeug eingesetzt.

„Diese Resonanzen äußern sich beim Therapeuten in der Regel als spontan auftretende Gedanken, manchmal, wenngleich erheblich seltener, auch als körperliche Empfindungen.“⁸⁴

Das Phänomen der Spiegelung von Körpergefühlen existiert auch in der Systemischen Aufstellung. In der Regel sind es die Repräsentanten, die durch das Resonanzphänomen, die exakten Gefühle der aufgestellten Personen widerspiegeln. Aber auch im Patienten selbst tritt eine intensive Resonanz zu Tage. *„Als Folge können massive emotionale Reaktionen*

⁸³ B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 56

⁸⁴ B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 135

aufzutreten [...]“⁸⁵, daher ist es ratsam, auf Grund von schweren Zwischenfällen bis zum Suizid nach einer Aufstellung, Aufstellungen bzw. Familienaufstellungen ausschließlich von ausgebildeten Psychotherapeuten durchführen zu lassen.

3.4 Vorbilder und Tradition

Jakob L. Moreno, der Begründer des Psychodramas und des Soziodramas und der Soziometrie, erkannte schon sehr früh die Wichtigkeit des Rollenspiels zur Darstellung von Verhaltens- und Interaktionsmustern.

„Moreno liebte das Dasein, verstand Spiel als Erschaffen von neuen Lebensmöglichkeiten.“⁸⁶

Morenos Karriere begann in Wien. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts experimentierte er anfangs mit spielenden Kindern in den Parkanlagen Wiens und gründete 1921 ein Stegreiftheater in der Maysedergasse. Er untersuchte zwischenmenschliche Beziehungen und kleidete seine Messungen später in den Begriff der Soziometrie. Im Stegreiftheater „setzte er seine Ideen eines neuen Theaters um, erkannte schließlich die Bedeutung darstellenden Spiels als Therapeuticum.“⁸⁷

„Morenos Bestreben war es, jedem Mensch die Möglichkeit zu geben, dieses zentrale Thema

⁸⁵ B a u e r, Joachim. Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. Hamburg: Heyne, 2005. S. 142

⁸⁶ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.2

⁸⁷ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.10

*(des Menschseins) selbst zu entwickeln,
selbst zu erleben.“⁸⁸*

Anders als bei Freud, der den Grund für die Funktion des Menschen in den Trieben sieht, konzentriert sich Morenos Lehre auf die Kreativität und Spontaneität des Menschen. Er führt dafür den Begriff des s-Faktors (= Spontaneität) ein.

„Moreno gibt drei mögliche Verhaltensmuster an, nach denen das Individuum – konfrontiert mit einer unbekanntem Situation – reagiert:

‚No response in a situation. This means that no s factor is in evidence.‘

Moreno macht dafür die Trägheit des Menschen verantwortlich, der neue Anforderungen nicht erkennen will, oder aber seine alten Verhaltensweisen aufgegeben hat ohne neue gefunden zu haben.

‚An old response to a new situation.‘

Der Spontaneitätsfaktor ist zu gering, der Mensch richtet sein Verhalten nach alten, ihm vertrauten Reaktionen aus.

‚New response to a new situation.‘

Eine neue Antwort auf neue Situationen kann nur über den s Faktor erreicht werden, der in diesem Fall zu einer ursprünglichen, eigenständigen und somit kreativen Handlung führt.“⁸⁹

Moreno geht vom Kleinkind aus, das in seiner neuen Lebenssituation von sich aus neu erprobte Verhaltensweisen einsetzt. Ein Kind ist spontan, findet sich in jedem Moment

⁸⁸ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.26

⁸⁹ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.30 ff

selbst zurecht und hat vorerst keine Verhaltensmuster für die Beziehungen seiner Umwelt im Gegensatz zu den Erwachsenen. Kinder besitzen den s- Faktor, der nicht (so Moreno) milieuhabhängig oder erblich ist. Erst wenn der Organismus sein Gedächtnis und seine Intelligenz ausgebildet hat, wird Spontaneität möglich. Durch das Einsetzen des s-Faktors ist der Mensch später fähig, Veränderungen, die das Leben bringen (Scheidung, Umzug, Ehe, etc.) zu begegnen, wobei das Resultat immer vom Individuum selbst abhängt. Moreno unterteilt den s-Faktor in eine unangebrachte und in eine angebrachte Spontaneität, die immer mit einem Zweck in Verbindung steht. „Der Zweck liegt für Moreno im Auslösen kreativer Prozesse, die einer Wertung unterliegen. [...] Der Kreativitätsfaktor kommt in Handlungen und Äußerungen zum Ausdruck, die etwas Neues beinhalten.“⁹⁰ Der Mensch muss mit dem Werkzeug Kreativität umgehen können bzw. es lernen damit umzugehen, denn „es gibt Zustände, in denen der Mensch die Kreativität einsetzt und sich dennoch in seiner neuen Lebenslage nicht zu Recht finden kann.“⁹¹ Moreno ist der Ansicht, dass die Menschen die Kreativität verkümmern lassen und sich auf Normen, Konventionen und Verhaltensmuster verlassen, die einem das Gefühl von Sicherheit vermitteln, aber wenig Spielraum für Kreativität und Spontaneität offen lassen. Der Mensch strebt nach einem möglichst abgesicherten Leben, „frei von Experimenten und Versuchen [...], die Kreativität und Spontaneität zwangsläufig mit sich bringen“⁹² würde. Moreno nennt die Furcht des Menschen vor der Beweglichkeit des Alltags, „dass man vor Unsicherheit,

⁹⁰ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.33

⁹¹ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.34

⁹² M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.35ff

Experimenten und Versuchen nicht zurückschrecken soll, Mut zu neuen Entwürfen haben soll.“⁹³ Moreno möchte, dass sich jede Person selbst darstellt, es wird kein künstlich erschaffener Stoff, keine vorgefertigte Fabel verwendet, sondern das eigene Leben, sie "sind Schöpfer und Protagonisten in einer Person"⁹⁴.

„Moreno fordert, dass der Mensch bei sich selbst beginnt, sich erkennt und seine Handlungsweisen auf die Gruppe bezieht. Durch das Gefühl der inneren Verbundenheit mit allen Lebendigen, lassen sich einzelne Probleme nur in Bezug zur Ganzheit des Kosmos verstehen.“⁹⁵

Moreno betrachtet den Menschen als Ganzes, in seiner Gesamtheit und nicht als einzelnes Individuum, das einem anderen Individuum gegenüber steht.

„Am Beginn des Werkes bestimmt Moreno den wahren Ort seines Theaters, gebraucht dafür den Terminus ‚Theometrie der Örter‘. [...] Moreno bietet drei Lösungen für den reinen Ort des Theaters an: das Konflikttheater (Théâtre critique), das Stegreiftheater (Théâtre immediate) und das Weihetheater (Théâtre reciproque).“⁹⁶

Moreno unterteilt das „Konflikttheater“ in das historische Theater und in das Zuschauertheater. „Das historische Theater erhebt die Vergangenheit zur Kunst, ist Bühnentheater (=Vergangenheitstheater). Das Zuschauertheater

⁹³ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.36

⁹⁴ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.63ff

⁹⁵ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.46

⁹⁶ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S. 65

erhebt den Augenblick zur Kunst, ist Zuschauertheater (=Stegreiftheater).“⁹⁷ Im historischen Theater liefert das Stück den Inhalt, der Zuschauer ist nur passiv beteiligt im Gegensatz zum Zuschauertheater. Dort wird der Zuschauer selbst zum Spieler, zum Darsteller. Das „Konflikttheater“ besteht aber nicht nur aus dem „Schauspieler auf der Spielfläche“⁹⁸, sondern auch aus dem Kritiker, der an Stelle des Publikums tritt, und dem allgemeinen Chor, „der in bestimmten, vorgegebenen Momenten eingreift. Die Kritiker nehmen an täglichen Übungen, am Training teil, werden zum festen Korpus des ‚Konflikttheaters‘.“⁹⁹

„Moreno führt den Kritiker ein, der ein bestimmtes Rollenbewusstsein besitzt. [...] Der Kritiker ist nur eine bestimmte Rollenfigur, dessen Handlungsweise in einer bestimmten Situation notwendig wird. Gab es früher die traditionelle Einleitung nach Rollenfächern, so z.B. Naive, jugendlicher Liebhaber, Salondame, ist das Rollenfach ‚Kritiker‘ hier einzubeziehen.“¹⁰⁰

Im Konflikttheater steht der Schauspieler an erster Stelle, er ist der alleinige Herrscher der Szene, folglich steht der Kritiker erst an zweiter Stelle.

Das „Stegreiftheater“ ist für Moreno eine eigene Form, es beinhaltet nicht das „Konflikttheater“. Der Augenblick skizziert den Unterschied zwischen dem „alten Theater“ und dem „Stegreiftheater“, welches ständig neue Inhalte kreiert. Der Stegreifdarsteller fühlt sich in seinen inneren Vorgang ein, z. B. Trauer oder Angst, der Mensch holt sich den

⁹⁷ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.66

⁹⁸ Ebenda

⁹⁹ Ebenda

¹⁰⁰ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.66ff

Konflikt aus sich heraus. „Im traditionellen Theater hingegen nimmt der Darsteller den Stoff von außen auf, verwendet ihn als Material, das er in sich hineinträgt.“¹⁰¹

Die Bühne im Psychodrama ist nicht ortgebunden, kann überall stattfinden, wo Menschen sich ihre eigene Bühne erschaffen. Diese kann der Lebensraum sein oder aber auch ein eigener Platz. Die klassische Psychodramabühne, wie zum Beispiel das Beacon Model 1936, oder das Washington Model 1940, entwarf Moreno in New York, im Rahmen seines therapeutischen Theaters.

„Die Schleifung der Rampe löst die Distanz zwischen Spielraum und Zuschauerraum endgültig auf. Die Reaktion der Rezipienten auf die Aussagen wird in das Geschehen einbezogen. An das Publikum geht die Aufforderung zum Mitmachen, zum Experiment, spontan und aktiv zu reagieren und agieren.“¹⁰²

Somit kann ein neuer Aktionsraum für alle Beteiligten entstehen und das darstellende Spiel begegnet der Therapie.

Die Leitung bei einer Psychodramaaufstellung übernimmt der Psychotherapeut, der gleichzeitig auch die Funktion des Spielleiters übernimmt. Dieser hält sich entweder mehr aus dem Geschehen heraus, lässt das Spiel einfach passieren, ohne einzugreifen, oder versucht seine Klienten während des Spiels zu lenken. Das Aufbauen eines Hilfs-Ichs ermöglicht dem Patienten das freie Spiel, das Darstellen von verschiedenen Personen und Symbolen und gleichzeitig erfährt er dadurch auch eine Erleichterung. Der Aufbau und Ablauf des Psychodramas ist gegliedert in drei Phasen. Zuerst

¹⁰¹ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.68

¹⁰² M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.5

beginnt die Gruppe mit dem Warming up, ein Prozess des Erwärmens. Danach entsteht die Aktion, das Spiel. Es gibt drei Methoden des Psychodramatischen Spiels. Erstens die Doppelgänger methode, zweitens die Spiegelmethode und zu guter letzt den Rollenwechsel. Am Ende des Spiels schließt ein Gespräch an,

„Das Bewusstmachen der dargestellten Handlungen und Verhaltensweisen kann nur durch Reflexion, durch ‚Zurückbeugen‘ geschehen. In dieses ‚feed back‘ greift der Therapeut ein, der zu klären und vermitteln versucht.“¹⁰³

3.5 Verschiedene Formen und Modelle der Systemischen Aufstellung

Der Vorreiter der Systemischen Aufstellung war Jakob L. Moreno. Er erforschte, wie schon im vorigen Kapitel erörtert, das Psychodrama, das Soziodrama und die Soziometrie, jedoch ist sein Denkansatz, nicht wie bei Systemischen Aufstellung aus der Kybernetik zu finden, sondern vielmehr vertritt er die Ansichten des Humanismus. Moreno stellte Verhaltens- und Interaktionsmuster anhand von Rollenspielen dar und erforschte die Beziehungsstrukturen in Gruppen. Da mittlerweile unzählige verschiedene Methoden der Systemischen Aufstellungsformen existieren, hat sich die Verfasserin in diesem Kapitel auf folgende vier Systemische Aufstellungsmethoden konzentriert:

1. Die Rekonstruktions- und Skulpturarbeit nach Virginia Satir
2. Familienaufstellung nach Bert Hellinger

¹⁰³ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.106

3. Die Organisationsaufstellung

4. Strukturaufstellung nach Insa Sparrer und Matthias Varga von Kibéd

REKONSTRUKTIONS- UND SKULPTURAUFGSTELLUNG NACH VIRGINIA SATIR

An Morenos Theorie anknüpfend, entwickelte Virginia Satir die Rekonstruktions- und Skulpturarbeit. Nicht nur der Sprachgebrauch der Hypnosetherapieform nach Erickson nahm Einfluss auf die Strukturaufstellungen, sondern auch die verschiedensten Formen der Familienaufstellungen nach Hellinger und Weber. Die lösungsorientierte Methodik ist auf die Ideen von Steve de Shazer und Insoo Kim zurückzuführen. Nachdem sich Satir der Rekonstruktionsphase gewidmet hat, legte sie den Fokus der Skulpturarbeit auf verbindende Familienstrukturen. Das Ziel war es für das Familiensystem neue Entwicklungsmöglichkeiten zu erschaffen. Zu Beginn ihrer Arbeit waren alle Familienmitglieder anwesend, später wurden stattdessen Stellvertreter eingesetzt.

FAMILIENAUFGSTELLUNG NACH BERT HELLINGER

Bert Hellinger knüpft an den Ansatz Stellvertreter für Familienmitglieder einzusetzen an. Der Klient selbst wird während einer Aufstellung die meiste Zeit durch einen Repräsentanten vertreten. Hellinger lässt keine subjektive Deutung der Klienten in einer Aufstellung zu, sondern bezieht nur Fakten und Ereignisse die das System betreffen, in das Geschehen ein. Es werden weder reale Ereignisse nachgestellt, noch inszeniert. Er fokussiert ausschließlich auf die Befindlichkeiten der Repräsentanten und aus den Konstellationen der Aufstellung. Die Findung eines neuen inneren Bildes wird durch Hellinger vorgegeben. Hellinger leitete seine Form der Familienaufstellung aus der Systemischen Familientherapie ab. Er entdeckte „Dynamiken“ in den Aufstellungssystemen. Hellinger betrachtet sich

selbst als führenden Leiter einer Aufstellungsgruppe und glaubt die Probleme der Aufsteller zu durchschauen. Ein entscheidendes Merkmal in seiner Methode im Unterschied zu anderen Aufstellungsformen ist, dass es den Anschein erweckt, er dränge dem Klienten die Problemlösung auf und fördere nicht den selbstständigen Prozess zur Findung einer Lösung des Problems, der Klient selbst bleibt handlungsunfähig. Hellinger erkennt die subjektive Sicht bzw. Wahrnehmung des Aufstellungsleiters als einzige wahre Lösung an. Er nennt drei Leitprinzipien, die in Familiensystemen zu finden sind: Die Bindung, die Zugehörigkeitsdauer und der Ausgleich von Geben und Nehmen. Kinder sind immer an das Familiensystem gebunden und haben das Recht auf Zugehörigkeit. Die Hierarchie bestimmt im Familiensystem die Zugehörigkeitsdauer. Das Geburtsdatum bestimmt die Reihenfolge. Eltern haben daher den Kindern gegenüber den Vorrang. Laut Hellingers Auffassung vom Ausgleich vom Geben und Nehmen, bedeutet Nehmen Schulden und Geben Zurückzahlen. Die Schuldigen haben somit die Chance des Ausgleichs.

ORGANISATIONSAUFSTELLUNG

Die Organisationsaufstellungen haben sich aus der Familienaufstellung heraus entwickelt und beziehen sich auf einen beruflichen und nicht auf einen familiären Kontext. Ordnungen und Gesetze finden sich auch innerhalb einer Organisation wieder. Organisationen besitzen ähnliche Dynamiken wie Familiensysteme, unterscheiden sich jedoch in drei wesentlichen Aspekten. Erstens erfüllen Organisationen einen Zweck, zweitens ist die Zugehörigkeit einer Organisation frei wählbar und kündbar und drittens kommt es zu inkonsistenten Anforderungen in Bezug auf die hierarchische Einordnung von Mitgliedern. Im

Organisationskontext sind im Wesentlichen sechs Leitprinzipien zu finden:

1. Zugehörigkeit: In Organisationen haben alle das Recht dazu zu gehören. Die Dauer der Zugehörigkeit ist meist im Arbeitsvertrag festgelegt. Größere Unternehmen teilen sich in kleinere Subsysteme auf wie zum Beispiel Abteilungen oder Teams. Jeder leistet seinen Beitrag zur Erhaltung und Erneuerung der Organisation.
2. Geben und Nehmen: Durch Geben und Nehmen entstehen gegenseitige Bindungen und Verpflichtungen. Ausgeglichene Bilanzen sind unter den Arbeitnehmern untereinander ebenso wichtig, wie zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber. Unausgeglichene Bilanzen führen zu Unzufriedenheit und Schuldgefühlen.
3. Vorrang derjenigen, die länger da sind: Derjenige, der länger in der Firma beschäftigt ist, befindet sich in der Hierarchie auf einer höheren Stufe
4. Leitung hat Vorrang: Eine Führungskraft, die gleichzeitig mehr Verantwortung und Konsequenzen für eine Entscheidung tragen muss, infolgedessen auch mehr Rechte und Pflichten innehat, hat Vorrang gegenüber nicht leitenden Positionen.
5. Leistung und Kompetenzen müssen anerkannt werden, damit der Erfolg und die Weiterentwicklung der Organisation garantiert wird.
6. Organisationen sind aufgabenorientierte Systeme, daher soll der Inhalt dieser Aufgaben stets im Blickfeld bleiben, da sich die Angestellten ansonsten mit Themen beschäftigen, die entweder nichts mit der Organisation zu tun haben, oder Firmeninternes zu stark in den Vordergrund tritt.

STRUKTURAUFSTELLUNG NACH INSA SPARRER UND MATTHIAS VARGA VON KIBÉD

Die Systemische Strukturaufstellung wurde von Insa Sparrer und Matthias Varga von Kibéd 1989 entwickelt. Bei dieser Methode geht es darum, das innere Bild eines Klienten von einem gerade problematischen System zu ändern. Systemische Strukturaufstellung kann sowohl auf innere familiäre, als auch auf äußere familiäre Systeme angewendet werden. Organisations-, Teamstrukturaufstellung, Projekt- und Drehbuchaufstellungen zählen zur außerfamiliären Aufstellungsform.

Überblick über die Grundprinzipien für den Systemerhalt nach Insa Sparrer und Varga von Kibéd liefert folgende Abbildung:

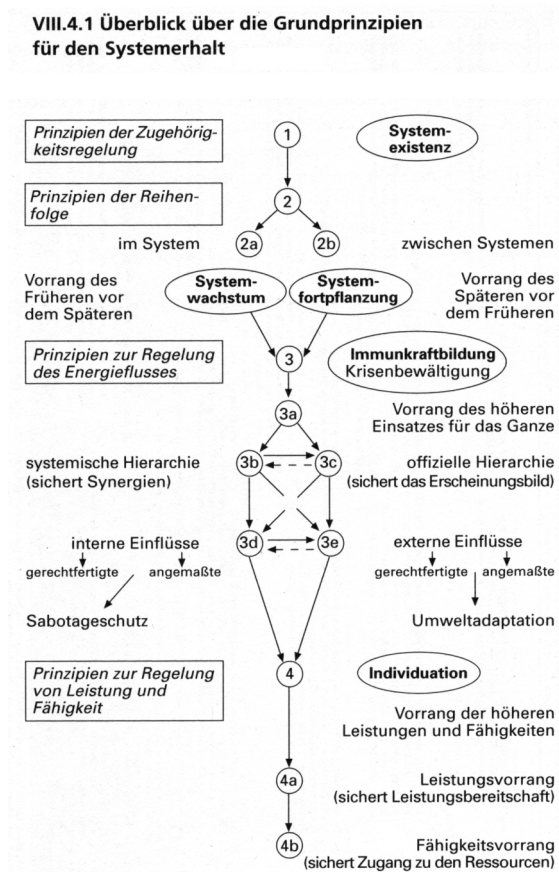


Abbildung aus Sparrer, Insa/Varga von Kibéd: Ganz im Gegenteil. Tetralemmaarbeit und andere Grundformen Systemischer Strukturaufstellungen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2000. S.170

„Die Grundideen der anschließend kurz zusammengefassten grammatischen Prinzipien der Systemischen Strukturaufstellungen entstanden durch Überlegungen zur Verallgemeinerung und Erweiterung der Grundprinzipien des Familienstellens.“¹⁰⁴

Die Aufstellungsgrammatik nach Insa Sparrer und Varga von Kibéd gliedert sich in vier Prinzipien und zwei Metaprinzipien. Die angeführten Beispiele beziehen sich auf Organisationen:

1. Prinzip: Zugehörigkeit

Das Beachten der Zugehörigkeit sichert dem Arbeitnehmer die Existenz im Unternehmen.

2. Prinzip: Beitrittsreihenfolge

Diese sichert das Wachstum und die Fortpflanzung der Organisation.

3. Prinzip: Einsatz einer Person und Verhalten der Person:

Dies sichert die Immunisierung durch den Aufbau von stabilisierenden Kräften, um Schwächungen durch innere Auseinandersetzungen zu vermeiden.

4. Prinzip: Leistung und Fähigkeit:

Die Leistung und Fähigkeit wird durch Taten und Werke erkennbar und sichert somit die Individuation. Die Wertschätzung der Mitarbeiter zu stärken, führt zu mehr Leistungserbringung.

Das erste Metaprinzip besagt, dass das Gegebene im System einer Organisation anerkannt werden muss.

¹⁰⁴ S p a r r e r, Insa/V a r g a von K i b é d: Ganz im Gegenteil. Tetralemmaarbeit und andere Grundformen Systemischer Strukturaufstellungen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2000. S.163

Das zweite Metaprinzip regelt die Reihenfolge der Grundprinzipien.

„Die Reihenfolge ergibt sich aus der Überlegung, dass Systeme, die um ihre Existenz kämpfen müssen, keine Energien für Wachstum und Fortpflanzung gefährdet, kann keine Immunisierung gewährleistet werden und erst wenn diese gesichert ist, kann Kraft für die Individuation aufgebracht werden.“¹⁰⁵

In der nachstehenden Tabelle werden die zugrunde liegenden Metaprinzipien und Grundannahmen der Systemischen Strukturaufstellung nach Insa Sparrer und Varga von Kibéd wie folgt zusammengefasst:

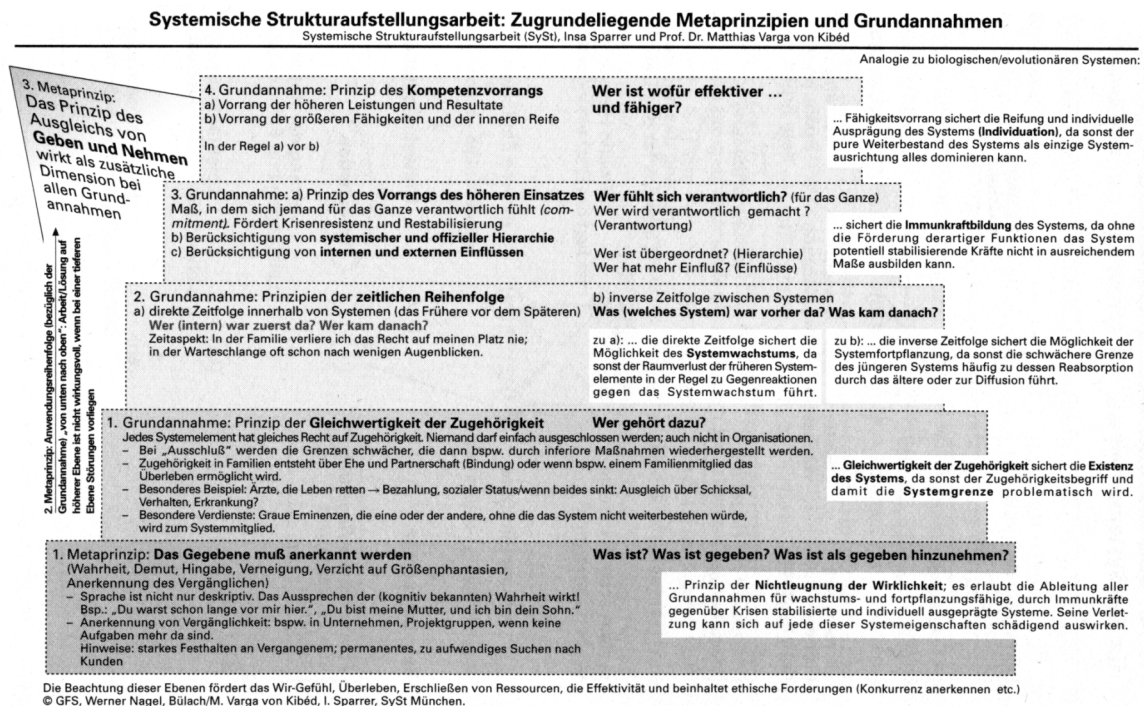


Abbildung aus Sparrer, Insa/Varga von Kibéd: Ganz im Gegenteil. Tetralemmaarbeit und andere Grundformen Systemischer Strukturaufstellungen. Heidelberg: Carl-Auer Verl., 2000. S.169

¹⁰⁵ Vgl. Rädiker, Stefan: Systemische Aufstellungen mit Studierenden im Praktikum. Marburg: Dipl. Arb., 2002. S 22

4 Die Anwendung der Systemischen Aufstellung in der Theaterpraxis

4.1 Der Begriff der Theatralität

Der Begriff der Theatralität wird vom griechischen Wort „théa“ (Schau) bzw. „théatron“¹⁰⁶ (Schauplatz) abgeleitet. Häufig wird Theatralität umgangssprachlich fälschlicherweise mit Theaterhaftigkeit oder Theaterähnlichkeit gleichgesetzt. Es ist somit notwendig den Begriff klar von Theatralik, die das übertriebene schauspielerische Wesen beschreibt, zu differenzieren. Auch trifft diese Unterscheidung auf die beiden Adjektive theatral und theatralisch zu.

„Als theatralisch bezeichnet man übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen;“¹⁰⁷

Da aus heutiger Sicht die Kultur theatrale Dimensionen enthält, ist es unmöglich, dass die Theaterwissenschaft ausschließlich der Kunstwissenschaft zugeordnet wird, sondern vielmehr auch als Teil der Kulturwissenschaft betrachtet werden kann. Die unzähligen ausgearbeiteten Definitionen zum Begriff der Theatralität lassen sich grob in drei Gruppen einteilen¹⁰⁸:

- 1.) Theatralität als anthropologische Kategorie
- 2.) Theatralität als ästhetische Kategorie

¹⁰⁶ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.358

¹⁰⁷ Ebenda

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda

3.) Theatralität als anthropologische und ästhetische Kategorie. Hier findet sich eine weitere Unterteilung der Theatralität vor, in die Ansätze der „Theatralität der Relationen zwischen verschiedenen Praxisformen und die Theatralität als Perspektive auf Kunst und Kultur“¹⁰⁹.

Die Theatralität aus anthropologischer Sicht beschäftigt sich mit der „Vorstellung vom Menschen als Darsteller seiner selbst.“¹¹⁰ Im Kapitel 2.4, das Rollenmodell nach Goffman, wurde auf dies bereits näher eingegangen. Uri Rapp erkennt im „Phänomen des Theaters [...] eine spezifische Beziehung zu der Gesellschaft“¹¹¹, eine „auffallende Affinität zwischen Theater und Gesellschaft“¹¹², die sich im „Theatergleichnis- die Welt ist ein Theater, die Menschen sind Schauspieler“¹¹³ widerspiegelt. Sein methodischer Ansatz der Theatersoziologie bezieht sich auf die Reflexion des Theatergleichnisses.

¹⁰⁹ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.359

¹¹⁰ Ebenda

¹¹¹ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.11

¹¹² R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.11f

¹¹³ Ebenda

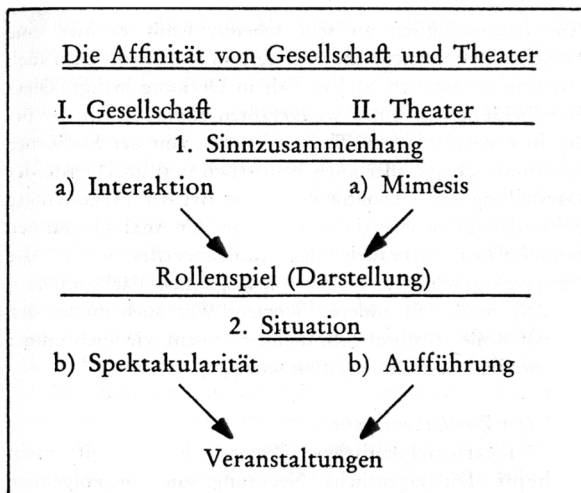


Abbildung aus R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.33

Rapp nennt als erste Komponente den Sinnzusammenhang von Theater und Gesellschaft- das Rollenspiel (die Darstellung). Die zweite Komponente ist die Veranstaltung, die sich aus der Situation ergibt, denn für Rapp ist die „Theatersituation selbst eine Veranstaltung“¹¹⁴. Des Weiteren stellt er fest, dass auch die „Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauer eine Rolleninteraktion“¹¹⁵ ist. Die Akteure und Spektateure haben eine gemeinsame Vorstellung einer Handlung, die alltägliche vermischt sich mit der Vorstellung der Rolle auf der Bühne mündet in der Interaktion. Somit ist für Rapp:

*„Die eigentliche Entdeckung der
theatersoziologischen Blickweise ist die des*

¹¹⁴ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.33

¹¹⁵ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.36

*Zuschauers als überkreuzende Komponente der Interaktion.*¹¹⁶

Nicht nur Rapp erachtet das Theater als „Metapher und Analogie zur menschlichen Lebenswelt [...], weil es in sich selbst ein Abbild und Symbol menschlicher Interaktion ist [...]“¹¹⁷, sondern auch Goffman versucht „das Verhalten von Menschen durch Analogien mit dem Theater zu erklären.“¹¹⁸ Heindl beschreibt die Theatralität „als die andere Seite des Theaters“¹¹⁹. Theatrales Handeln stellt für ihn eine „besondere Form der Kommunikation“¹²⁰ dar. Der Beobachter ist sobald er selbst eine Beobachtung ausführt bereits Teil einer Interaktion. Durch Handlungen entstehen Bilder im Kopf des Beobachters, die es ermöglichen, „sich über Beobachtung mit jemand anderen zu identifizieren“¹²¹, „von anderen zu lernen“¹²² und „über Beobachtung mit jemand anderen mitzufühlen“¹²³. Wie diese Identifizierung möglich ist, wurde bereits zuvor im Kapitel 3.3, welches sich mit der Wirkungserklärung der Systemischen Aufstellung, dem

¹¹⁶ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.37

¹¹⁷ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.31

¹¹⁸ H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007. S.173

¹¹⁹ H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007. S.206

¹²⁰ Ebenda

¹²¹ Ebenda

¹²² H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007. S.207

¹²³ Ebenda

Resonanzphänomen und die Entdeckung der Spiegelneuronen näher auseinandersetzt, ausgeführt.

Die Theatralität aus ästhetischer Sicht bedient sich der Theatralität „zur Beschreibung originärer Qualitäten von Kunstwerken oder künstlerischen Prozessen.“¹²⁴ Roland Barthes brachte es mit folgender Formel auf dem Punkt: Theater minus Text = Theatralität. „Theatral sind demnach Zeichen und Erfahrungen, die im Verlauf der Aufführung evoziert werden.“¹²⁵ Nach Lehmann bedeutet Theatralität:

„Die kombinierte Vielfalt unterschiedlicher Zeichensysteme wie Licht, Klang, Körperlichkeit, Raum [...], die dem Theater allein wesentliche zeiträumliche Einheit von Emission und Rezeption der Zeichen im Hier und Jetzt der Aufführung [...] und die spezifisch organisierte Interaktion zwischen Theatervorgang und Publikum.“¹²⁶

Zusammenfassend nennt Weintz folgende „spezifische Merkmale von Theatralität“¹²⁷, welche das Theater als Kunstform sichtbar machen:

- 1.) Die Synthese von heterogenen Elementen, die aus unterschiedlichen kulturellen Zeichensystemen stammen und sich auf die Alltagswelt (=Objektwelt) beziehen.
- 2.) Dopplung des Akteurs (So tun „als-Ob“)
- 3.) Ambiguität¹²⁸ des Theaters (Objektwelt und Fiktion)

¹²⁴ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.360

¹²⁵ Ebenda

¹²⁶ L e h m a n n, Hans-Ties: Theatralität. In: B r a u n e k, Manfred/S c h n e i l i n, Gerhard [Hg.]: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt, 1986. S.986

¹²⁷ W e i n t z, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003. S.145

¹²⁸ Mehr-/ Doppeldeutigkeit von Wörtern, Werten, Symbolen, Sachverhalten

- 4.) Dopplung des Schauspielers (Identifikation und Konstruktion, Nähe und Distanz)
- 5.) sinnegebundene Einzigkeit¹²⁹, die Einmaligkeit, Gegenwärtigkeit und Flüchtigkeit einer Aufführung
- 6.) Die Einheit vom „Hier und Jetzt“

Seit den Anfängen der Theaterwissenschaft wird die Theatralität der Aufführung gleichgesetzt. Das Theatermodell des 18. Jahrhunderts bezieht den Begriff der Theatralität auf die Vorstellung einer Guckkastenbühne, auf der die Schauspieler durch eine Rampe klar vom Publikum abgetrennt sind und „fiktionale Figuren eines Dramas repräsentieren“¹³⁰. Anderes verhält sich der Begriff Theatralität im Hinblick auf das Gegenwartstheater. Im Avantgarde-Theater und in der Performance Art können „weder die Trennung von Bühne und Zuschauerraum, noch die Darstellung von Rollen, noch die Repräsentation eines dramatischen Textes [...] länger als Zeichen von Theaterkunst gelten, [...]“¹³¹. Die Theatralität als Relation alltäglicher und ästhetischer Praxisformen beschäftigt sich zum Beispiel mit den Praxisfeldern der Kunst, Politik, Alltag oder Freizeit und untersucht diesbezüglich „was theatrales Handeln in den unterschiedlichen Bereichen verbindet, trennt, beeinflusst, angleicht oder differenziert“¹³². Hierzu brachte Rudolf Münz folgende Typologie der Theatralität einer Gesellschaft hervor: Erstens die Theaterkunst, zweitens das Theater des Alltags (=Selbstdarstellung im Alltag), drittens das Nicht-

¹²⁹ =singulare tantum

¹³⁰ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.361

¹³¹ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.360

¹³² F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.361

Theater (=theaterfeindliches Handeln und Denken) und viertens das spielerisch-reflexive Theater (=ein „Theater, das Kunst und Alltag kritisiert, aufmischt und reorganisiert“)¹³³. Die Theatralität als Perspektive auf Kultur und Kunst gesehen, bedeutet, dass diese „das Kunsttheater als ein Modell ausweist, mit dessen Hilfe sich kulturelle, diskursive und künstlerische Prozesse in verschiedenen Gesellschaftsbereichen analysieren und aufeinander beziehen lassen“¹³⁴. Erika Fischer-Lichte spricht von theatralen Handeln einer Aufführung (=Performance¹³⁵), wenn folgende vier Aspekte erfüllt werden: „Performance, Inszenierung, Korporalität, Wahrnehmung“¹³⁶. Zukünftige Forschungsfelder der Theatralität könnten zum Beispiel aus den „Prozessen der Theatralisierung, d.h. das Entstehen und Vergehen von Theatralität“¹³⁷ oder „dem Verhältnis von Theatralität und den neuen Medien (Medialität/ mediale Theatralität)“¹³⁸ bestehen.

¹³³ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.362

¹³⁴ Ebenda

¹³⁵ Darbietungen von Körper und Stimme vor körperlich und stimmlich anwesenden Zuschauern

¹³⁶ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [u.a.]: Inszenierung von Authentizität. (Theatralität). Tübingen/Basel: Francke Verl., 2000. S.11-27

¹³⁷ F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005. S.363

¹³⁸ Ebenda

4.2 Das Theater als Kunstform

„[...] , was an ‚theaterhaften‘ Phänomenen eben das Theaterhafte ist, [...].“¹³⁹ bringt Eric Bentley mit folgendem Satz auf den Punkt: „[...] , reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“¹⁴⁰ Er benennt somit drei wesentliche Elemente für das Theater als Kunstform: erstens die Existenz des Spielers, zweitens die Idee der Rolle und drittens das Publikum. Damit deutet Bentley auf drei Grundvoraussetzungen des Theaters an:

„[dass] mittels der Kunstform Theater eine Rolle (d.h. eine andere, erfundene Figur oder fiktive Welt) sinnlich konkretisiert werden kann, dafür eine Dopplung des Spielers in Person und Figur bzw. Produzent und Produkt vonnöten und die gleichzeitige Anwesenheit des Produzenten und des rezipierenden Publikums unverzichtbar ist.“¹⁴¹

Somit haben wir eine Situation, mindestens zwei Gruppen von Subjekten, „eine Gruppe als Handelnde, die andere als Zuschauende“¹⁴² und letztlich noch die so tun „als ob“ Komponente, die von Rapp wie folgt beschrieben wird:

„[...] die Darstellungstätigkeit von A besteht in der Personifizierung von einem anderen, A handelt als ob er ein Anderer als er selbst wäre, und der Erfolg seiner Darstellung besteht darin, dass C

¹³⁹ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.17

¹⁴⁰ B e n t l e y, Eric: The life of the drama. London: Atheneum, 1965. S.150

¹⁴¹ W e i n t z, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003. S.134.

¹⁴² R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.18

identifiziert, wer B ist, d.h. ihn wieder erkennt.“¹⁴³

Jürgen Weintz nennt einige spezifische Voraussetzungen für ein Theater als Kunstform, die der Theatralität zu Grunde liegen. Als erstes nennt er die gleichzeitige raum-zeitliche Begegnung zwischen Akteuren und dem Publikum, die im hier und jetzt Bezug aufeinander einwirken, die so genannte bilaterale Kommunikation¹⁴⁴. Als zweites erwähnt er das so tun „Als-ob“ Spiel. Publikum sowie auch Schauspieler sind sich über dessen bewusst, treffen aber eine unausgesprochene Vereinbarung über das fiktive Spiel. Beide wissen über die erfundene Handlung Bescheid, lassen sich jedoch auf ein „ambivalentes Verhältnis zur Wirklichkeit“¹⁴⁵ ein. Das Theater besitzt einen Doppelcharakter, es fungiert auf der einen Seite als Teildarstellung und auf der anderen Seite als Abbild der Wirklichkeit- es befindet sich zwischen Realität und Fiktion.

„Das Theatralische dekonstruiert und verfremdet einerseits die Wirklichkeit, obwohl es andererseits auf wirkliche Menschen und Gegenstände zur Etablierung einer künstlichen Welt zurückgreift, das heißt, es wird ‚mit denselben Muskeln aus Fleisch und Blut gespielt, mit denen man gewöhnliche, reale Handlungen durchführt.‘“¹⁴⁶

¹⁴³ R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973. S.18

¹⁴⁴ Dies bedeutet, dass Publikum und Spieler gegenseitig aufeinander einwirken.

¹⁴⁵ W e i n t z, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003. S.136

¹⁴⁶ W e i n t z, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003. S.138

Die Spielvorgänge sind gekennzeichnet durch eine Identifikation mit der Figur und einer demonstrierenden Spielweise. Damit spielt Weintz nicht nur auf die Dopplung des Schauspielers an, der einerseits er selbst ist und andererseits eine fremde Figur verkörpert, sondern auch auf die „innere Dopplung des Zuschauers, von Privatperson und Rezipient.“¹⁴⁷ Dabei spielt auch die adäquate Form eine wichtige Rolle. Des Weiteren verfügt das Theater neben dem textlichen Inhalt auch über eine eigene Zeichensprache, so genannte sinnlich-präsentative Symbole, wie zum Beispiel Bewegungen, Töne, Klänge, Licht und Bilder. Dies als Gesamtes erzeugt eine Atmosphäre und löst Phantasien aus, die erlebbar werden. Das Theater bedient sich des heterogenen Zeichenmaterials, wie der Sprache, der Bewegung, der Mimik, der Stimme, des Kostüms, der Maske usw., das aus unterschiedlichen kulturellen Systemen stammt und formt es in eine polyphone Ausdrucksgestalt. Eine Geste steht für eine Geste, ein Wort für ein Wort und obwohl die Zeichen nicht das bezeichnen wofür sie stehen und es sich um eine Scheinwirklichkeit handelt, stehen sie in enger Beziehung zur realen Objektwelt und zu Handlungsweisen im Alltag. Das Theater als Kunstform besitzt auch einen Unterhaltungscharakter, wohingegen das therapeutische Theater den Zweck des Heilungsprozesses erfüllt.

4.3 Das therapeutische Theater

Das Theaterspiel eröffnet die Möglichkeit im „geschützten Raum der Fiktion“¹⁴⁸ alle bewussten und unbewussten

¹⁴⁷ Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003. S.142

¹⁴⁸ Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003. S.157

Bedürfnisse zu erproben, ohne dass dem Akteur dafür eine Strafe droht. Durch das Identifizieren verschiedener Rollen, das Erleben fiktiver Personen, eröffnen sich neue Ansichten in Bezug auf die eigene Persönlichkeit. Die Identifikation ermöglicht es „[...] - aus Sicht der Psychoanalyse-Identifizierungen, also die Assimilation von Eigenschaften oder Verhaltensweisen anderer [...] das menschliche ‚Ich‘ bzw. das ‚Über-Ich‘ auszudifferenzieren. [...] Identifizierungen dienen [...] vor allem der Steigerung des Selbstwertgefühls“¹⁴⁹. Nicht nur Freud erkannte dies, sondern auch Moreno erwähnt in seiner Methodik des Psychodramas den Begriff der ‚Hilfs-Iche‘, um dem Darsteller eine Ich-Stärkung beiseite zu stellen:

„Die Hilfs – Iche entlasten und helfen ihm (Patienten) bei der Darstellung von Symbolen und Personen. Seine Einbildungen und Vorstellungen werden durch Hilfs – Iche lebendig, befreien den Patienten von seiner Last, die auf mehrere Personen verteilt wird. Er hat wieder die Möglichkeit, Elemente seines eigenen Ichs zusammensetzen, die durch Angst, traumatische Bilder und Einbildungen auseinander gehalten werden. Der Patient gewinnt ein Gefühl der Macht und Erleichterung, erlebt sich wieder als Einheit.“¹⁵⁰

Erstmals wurde eine kathartische Wirkung des Theaterspiels von Aristoteles in der Poetik erwähnt. Der griechische Begriff Katharsis bedeutet Reinigung. Nach Aristoteles ist die Katharsis ein lustvoller Vorgang befreienden Verströmens von Affektionen, welche sonst eine schädigende Wirkung haben

¹⁴⁹ W e i n t z, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003. S.157f

¹⁵⁰ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.103

könnten. Es geht hier um eine Abreaktion, die Vorstellung geht von medizinischen Erwägungen einer Erleichterung von Überschüssigem durch gelenkte Erregung von Jammer (eleos) und Schauder (phobos) aus und bewirkt die Reinigung (=Katharsis) von solchen Leidenschaften.

„[...] – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer¹⁵¹ und Schaudern¹⁵² hervorrufen und hierdurch eine Reinigung¹⁵³ von derartigen Erregungszuständen bewirkt. Jammer und Schaudern bewirken also, dass der Zuschauer von Erregungszuständen wie Jammer und Schaudern gereinigt, d.h. von ihrem Übermaß befreit wird.“¹⁵⁴

„Der kunstästhetische Begriff Katharsis“¹⁵⁵ ist „ein ursprünglich medizinischer Terminus, der für die Entfernung schädlicher Stoffe aus dem Körper“¹⁵⁶ verwendet wurde. Eine von den zahlreichen Disziplinen, mit denen sich Aristoteles auseinandersetzte, war die Humoralpathologie¹⁵⁷. Wie im Wortstamm deutlich erkennbar, leitete sich dieser Begriff vom lateinischen Wort „(h)umor, oris“¹⁵⁸, welches das Nass, Feuchtigkeit, Flüssigkeit bedeutet, ab. Erst „seit dem 18.

¹⁵¹ Griechisch: eleos

¹⁵² Griechisch: phobos

¹⁵³ Katharsis

¹⁵⁴ F u h r m a n n, Manfred: Aristoteles Poetik. Stuttgart: Reclam, 1982. S.19

¹⁵⁵ M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S.21

¹⁵⁶ Ebenda

¹⁵⁷ = die Vier-Säfte-Lehre. Diese beschäftigt sich mit den vier Körpersäften (Schleim, Blut, gelbe und schwarze Galle) des Menschen. Nach dieser Theorie lebt ein gesunder Mensch mit seinen Körpersäften im Einklang.

¹⁵⁸ S t o w a s s e r, Josef M. [u.a.]: Lateinisch- Deutsches Schulwörterbuch. Wien: Hölder- Pichler- Tempusky, 1994. S.531

Jahrhundert wird der Humor in der Bedeutung der heiteren Gemütsverfassung verwendet“¹⁵⁹.

„Erst wenn es zu einem Überfluss oder zum Mangel eines der vier Humores kommt, erkrankt der Mensch. Der Arzt muss nun trachten, durch bestimmte kathartische Maßnahmen das Gleichgewicht wiederherzustellen. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Humor geht auf die Mischung dieser Körpersäfte, auf die Sekretionsverhältnisse zurück“¹⁶⁰.

Moreno greift den Begriff der Katharsis in Zusammenhang mit dem Hauptdarsteller auf, er bezieht die Katharsis auf den Protagonisten selbst. „Das therapeutische Agens ist die totale Katharsis, deren Grundprinzip spontanes, dramatisches Spiel ist [...] Die Abreaktion und das Ausleben belastender Gefühlskonflikte führen zur psychischen Befreiung“¹⁶¹. Moreno charakterisiert drei Arten der Katharsis: die Observationskatharsis, die Aktionskatharsis und die Gruppenkatharsis. Die Aktionskatharsis bezeichnet die „Katharsis des Protagonisten“¹⁶², der durch die Umsetzung eigener Probleme in spontane Aktionen den „Prozess der Befreiung“¹⁶³ zum Ziel hat. Die Observationskatharsis und die Gruppenkatharsis ist die Katharsis des Teilnehmers, mit dem Unterschied, dass bei der Observationskatharsis der Beobachter des Geschehens nicht unmittelbar an diesem beteiligt ist. Durch die Gründung des Stegreiftheaters wurde die Möglichkeit eröffnet, Probleme zu verkörpern und

¹⁵⁹ M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S.21

¹⁶⁰ Ebenda

¹⁶¹ M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.108

¹⁶² M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Wien: Diss., 1983. S.112

¹⁶³ Ebenda

darzustellen. Somit gelang der Versuch von einer Verknüpfung zwischen Medizin und Ästhetik. Morenos Stegreiftheater beinhaltete vier wesentliche Aspekte:

„ 1.)Ausschaltung des Theaterschriftstellers und des Dramentextes.

2.)Jeder ist zugleich Teilnehmer und Schauspieler.

3.)Der Gang der Handlung, die Lösung der Konflikte werden unmittelbar in der Gruppe diskutiert und als Aktion umgesetzt.

*4.)Die alte Bühne ist verschwunden. An ihre Stelle tritt die offene Bühne, der Lebensraum“.*¹⁶⁴

Moreno erkannte, „dass diese Stegreifspiele zu kathartischen, befreienden Momenten führen können“¹⁶⁵.

*„Das Modell des Lebens- Spiels, die Wechselwirkung zwischen Fiktion und Realität, Spiel und Leben, markieren den Übergang zwischen darstellender Kunst und Therapie und den Schritt vom ästhetischen Erleben zur therapeutischen Heilmethode, zum Psychodrama“*¹⁶⁶.

„Durch die Darstellung vergangener Erlebnisse kann der Protagonist die im Zusammenhang dieser Erfahrungen meist belastenden Gefühle wieder erleben, dadurch das Rollenverhalten erweitern und mit Reaktionen experimentieren,

¹⁶⁴ M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S.20

¹⁶⁵ M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S.21

¹⁶⁶ M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S.19

um Zukunftsperspektiven für den Betroffenen aufzuzeigen“¹⁶⁷.

Die therapeutische Wirkung des Theaters war schon vor Moreno oder Freud bekannt. Anfang des 19. Jahrhunderts seien hier zum Beispiel Johann Christian Reil, Chirurg und Hirnanatom in Leipzig und Berlin oder Marquis de Sade, der in der Klinik von Charenton als Patient gemeinsam mit den anderen Patienten Theaterstücke aufführte, erwähnt.¹⁶⁸

4.4 Exkurs: Drehbuchaufstellungen

Matthias Varga von Kibéd und Insa Sparrer entwickelten im Laufe der Zeit viele verschiedene Arten der Systemischen Strukturaufstellung. Die Problemaufstellung, die Aufstellung eines ausgeblendeten Themas, die Tetralemmaaufstellung, Enneagrammaufstellung, die simultane Gruppenthemenaufstellung, um nur einige anzuführen. Es gibt auch verschiedene Typen der Systemischen Strukturaufstellung, wie zum Beispiel:

„verdeckte Aufstellungen, mehrperspektivische Aufstellungen, gemischtsymbolische Aufstellungen, Aufstellungen mit Strukturebenenwechsel, systematisch ambige Aufstellungen, Aufstellungen zusammengesetzter Systeme, kombinierte Aufstellungen, partielle (Formen von) Aufstellungen, schichtenweise aufgebaute Aufstellungen, Supervisionaufstellungen,

¹⁶⁷ M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S.21

¹⁶⁸ Vgl. M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S.21f

Metaaufstellungen (=Aufstellungen in der Aufstellung.“¹⁶⁹

Auch kann in verschiedenen Bereichen aufgestellt werden, zum Beispiel im Organisationsbereich, im Kreativitätsbereich, als Aufstellung zur Beseitigung von Hindernissen beim Sprachenlernen, als politische Aufstellung oder als Konfliktaufstellung. Da Aufstellungen im Organisationsbereich schon im Kapitel 3.5 unter Organisationsaufstellungen beschrieben wurden, geht die Verfasserin nun näher auf die Aufstellungen im Kreativitätsbereich ein. Anders als bei üblichen Systemischen Aufstellungen stehen nicht Problemlösungen im Vordergrund, ganz im Gegenteil, gerade bei Drehbuch oder Märchenaufstellungen sind tiefgehende Konflikte interessant und liefern den Stoff für spannende Geschichten. Zu klären gilt die Ausgangsposition, welche Handlung sich daraus ergeben könnte und eine passende Vorgeschichte zu finden. Zum Beispiel das Weglassen oder Hinzufügen von Figuren oder die unterschiedlichen Handlungsstränge der Geschichte zu erproben. Die Drehbuchaufstellung baut auf der Grammatik der Systemischen Strukturaufstellung auf, unterscheidet sich aber, weil sie keinen therapeutischen oder beratenden Zweck erfüllt. Einige Gesetzmäßigkeiten der Systemischen Strukturaufstellungen nach Varga von Kibéd und Sparrer kamen erst durch die Beschäftigung mit Drehbuchaufstellungen zum Vorschein. Bei Drehbuchaufstellungen werden die Repräsentanten aufgefordert anhand eines akustischen Signals ihrem Veränderungsimpuls unter bestimmten Bedingungen zu

¹⁶⁹ S p a r r e r, Insa/V a r g a von K i b é d: Ganz im Gegenteil. Tetralemmaarbeit und andere Grundformen Systemischer Strukturaufstellungen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2000. S.160f

folgen. Folgende Wirkungsmuster konnten hierbei festgestellt werden:

„ wenn ein Fünftel, Sechstel oder kleinere Teile des spontanen Veränderungsimpulses ausgeführt werden sollen, erhält man Miniaturveränderungen einer Szene, die im wesentlichen Analogien zu einer „frame by frame analysis“ entsprechen*

** wenn ein Viertel des spontanen Veränderungsimpulses ausgeführt werden soll, erhält man in der Regel größere relevante Teilsequenzen, bzw. Hauptabschnitte einer Szene*

** wenn ein Drittel des spontanen Veränderungsimpulses ausgeführt werden soll, erhält man im Allgemeinen die nächste Szene*

** wenn die Hälfte des spontanen Veränderungsimpulses ausgeführt werden soll, gelangt man meist zum Ende des Drehbuchs oder etwas darüber hinaus*

** lässt man im Anschluss an die Durchführung der Hälfte des spontanen Veränderungsimpulses weitere partiell spontane Veränderungen erfolgen, geht die Geschichte in der Regel über den Spannungsbogen hinaus und wird häufig langweilig*

** wenn der volle spontane Veränderungsimpuls ausgeführt wird, geht die Geschichte über den möglichen Veränderungsrahmen hinaus und man erhält absurde Abläufe.“¹⁷⁰*

Bei Drehbuchaufstellungen werden folgende Untertypen unterschieden:

1. Aufstellung der Haupt- und Nebenpersonen

¹⁷⁰ URL: <http://www.syst-strukturaufstellungen.de/index.php?aid=85>
[Zugriff 20.09.2008]

Durch das Aufstellen der Haupt- und Nebenrollen können die Autoren Einblick in das Beziehungsgeflecht ihrer Figuren in Erfahrung bringen.

2. Aufstellung der Hauptcharaktere

Diese hilft die Beweggründe und das zukünftige Verhalten einer oder mehrerer Personen seines Drehbuches besser zu verstehen.

3. Supervisionsaufstellung für Drehbuchautoren

Der Autor und die Figuren des Drehbuches werden gemeinsam aufgestellt.

4. mehrperspektivische Drehbuchaufstellung

Hier können externe Perspektiven miteinbezogen werden, wie zum Beispiel die Zuschauer, der Regisseur oder der Produzent. (Sparrer und Kibéd¹⁷¹)

Die Systemische Strukturaufstellung kann nicht nur in Bezug auf Drehbücher aufgestellt werden, sondern findet auch Anwendung in der Film- und Theaterregie.

4.5 Systemische Aufstellung und die Theaterpraxis

„Ein weiterer Bereich, in dem es sich lohnt, systemisch zu denken, also das Nicht-Gesehene zu betrachten, ist die kreative Arbeit der Autoren von Theaterstücken und Drehbüchern, sowie die nicht minder kreative Arbeit von Regisseuren und Schauspielern. Auch hier haben Systemaufstellungen bereits wertvolle Hinweise und Hilfestellungen zum Gelingen

¹⁷¹ S p a r r e r, Insa/V a r g a von K i b é d: Ganz im Gegenteil. Tetralemmaarbeit und andere Grundformen Systemischer Strukturaufstellungen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2000. S.162

dieser Arbeit beigetragen. Wenn man bedenkt, welche Schlüsselstellungen Film und Fernsehen in unserer Gesellschaft haben, wird klar, dass es sich auch hier um einen wichtigen Bereich handelt.“¹⁷²

Beim Setting einer Aufstellung formuliert der Aufsteller sein Anliegen und sucht für dessen Verbildlichung so genannte Repräsentanten aus. So ergibt zum Beispiel ein Abbild einer Situation, dass anhand von anderen Personen im Rahmen eines Settings dargestellt wird, ein eigenes System. Der Aufstellungsleiter befragt die Repräsentanten nach deren Befindlichkeiten; erwiderte Impulse lassen Rückschlüsse auf das zurzeit vorherrschende System zu. Durch die örtliche Veränderung der Repräsentanten im Raum, verändert sich auch die Wahrnehmung dieser.

„Die Aufmerksamkeit liegt auf den Unterschieden gegenüber dem vorherigen Bild. Dieser Prozess wird solange wiederholt, bis eine Lösungskonstellation gefunden ist.“¹⁷³

Anfangs der Situation nur als Beobachter beiwohnend, nimmt der Klient dann im Schlussbild an der Aktion teil und tritt an die Stelle seines Repräsentanten. Mit einnehmen dieser Position soll der Anliegensteller das erstellte Lösungsbild verinnerlichen. Am Ende einer Aufstellung werden die Repräsentanten aus ihren Rollen entlassen und der Klient erhält ein kurzes Feedback und wird verabschiedet.

¹⁷² R a u s c h e r, Karl-Heinz: Weiterbildung in Systemaufstellungen. Grundzüge und Details der Aufstellungsarbeit Bert Hellingers auf verschiedenen Anwendungsgebieten. Norderstedt: Glückshof Verl., 2003. S.15

¹⁷³ H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007. S.247

Systemische Aufstellungen können einem Regisseur oder Dramaturgen helfen, den Stoff eines Dramas und die Beziehungen der erfundenen Figuren untereinander klarer zu erfassen und die vorhandenen Dynamiken des Systems besser zu verstehen. Wie eine Dramaufstellung in der Theaterpraxis aussehen kann, beschreibt Johannes C. Hoflehner am Beispiel von Elektra von Sophokles. Primär ging es um die Frage, „wie das Stück dem Publikum erfolgreich [...] zu vermitteln sei“¹⁷⁴. Der Fokus wurde auf das Publikum und die Personen, die im Stück auftreten, gelegt.

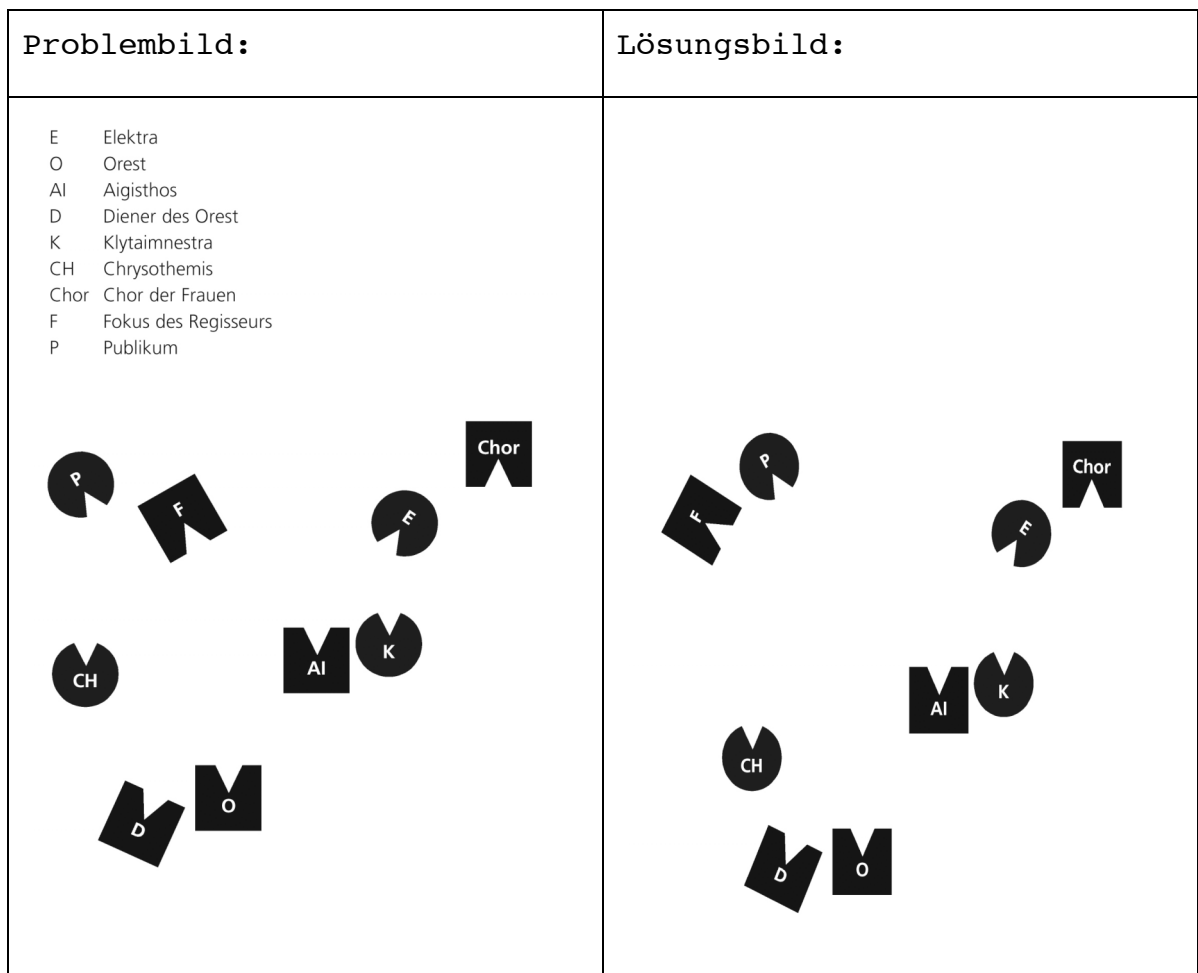


Abbildung von H o f l e h n e r, Johannes C.: Systemische Strukturaufstellung in der Theaterpraxis. In: Praxis der Systemaufstellung. 01/2001. S.59f

¹⁷⁴ H o f l e h n e r, Johannes C.: Systemische Strukturaufstellung in der Theaterpraxis. In: Praxis der Systemaufstellung. 01/2001. S.59

Im Problembild empfinden „alle Figuren des Dramas [...] den Fokus als Eindringling“¹⁷⁵. Chrysothemis hat als einzige direkten Blickkontakt zum Publikum. Der Fokus des Regisseurs ist dem Geschehen des Dramas zu Nahe, seine Blickrichtung geht zu Aigisthos und Klytaimnestra und vernachlässigt die anderen Personen. Das Publikum wird in seiner Sicht durch den Fokus des Regisseurs gestört und kann dadurch nicht alle Personen auf der Bühne wahrnehmen. Durch das Umstellens des Fokus ergibt sich das Lösungsbild: Fokus und Publikum sind harmonisch, „sie haben einen besseren Überblick über das Stück, und der Regisseur behindert nicht mehr den Blick des Publikums auf das Stück. Die Figuren der Tragödie fühlen sich auch nicht mehr vom Fokus gestört“.¹⁷⁶

Weitere Systemische Strukturaufstellungen im Bereich des Theaters sind die Rollenperspektivaufstellung, die Theaterorganisations-, Ensemble- und Teamaufstellungen. Die Rollenperspektivaufstellung beschreibt Hoflehner folgend:

*„Ein Schauspieler stellt einen Repräsentanten für sich als Figur auf, das heißt, eine Person stellt sich sowohl als den Schauspieler, der er ist, als auch als die Rolle, die er spielt, auf. Das Stück wird also aus der Perspektive der Rolle des Schauspielers bzw. der Schauspielerin aufgestellt.“*¹⁷⁷

Theaterorganisationsaufstellungen können mit allen Personen eines Theaterbetriebes, zum Beispiel aus den Abteilungen der Verwaltung oder des Marketing, aufgestellt werden, mit dem Ziel, „die Ressourcen und Ansprüche der einzelnen

¹⁷⁵ H o f l e h n e r, Johannes C.: Systemische Strukturaufstellung in der Theaterpraxis. In: Praxis der Systemaufstellung. 01/2001. S.60

¹⁷⁶ Ebenda

¹⁷⁷ Ebenda

Bereiche des Theaters zu einem produktiven Ganzen zu bringen“¹⁷⁸.

5 Fazit

Schon seit jeher wurde das Theater „als Mittel zur Reflexion“¹⁷⁹ verwendet. In dieser Arbeit wurde eine Verbindung zwischen der Systemtheorie und dem Theater hergestellt. Zusammenfassend lassen sich folgende Merkmale der Theatralität in Beziehung zur Systemtheorie¹⁸⁰ feststellen:

1.) Zusammenhang zwischen Realität und Repräsentation. Es gibt eine Verbindung zwischen dem Realsystem und einer systemischen Aufstellung. Die Aufstellung repräsentiert ein Realsystem, nimmt Bezug auf die Objektwelt

2.) Verbindung von Originalpersonen und den Repräsentanten. In der systemischen Aufstellung ist die Rolle eine soziale Rolle, keine ästhetische.

3.) Verbindung von Körper und Kommunikation. Resonanzphänomen

4.) Einfluss der Lösungsbildes bzw. Lösungssystems auf das Originalsystem.

Bei der systemischen Aufstellung gibt es nur auf Seiten der Repräsentanten eine Darstellung der Rolle, in der Ästhetik wird das als Dopplung des Akteurs, mit „so tun als ob“ beschrieben. In der systemischen Aufstellung wird nicht

¹⁷⁸ H o f l e h n e r, Johannes C.: Systemische Strukturaufstellung in der Theaterpraxis. In: Praxis der Systemaufstellung. 01/2001. S.60

¹⁷⁹ H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007. S.251

¹⁸⁰ Vgl. H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007. S.247

durch das „so tun als ob“ verkörpert, sondern die Rolle wird durch das Lösungsbild vom Aufsteller verinnerlicht und von den Repräsentanten wahrgenommen. Als Begründung der Wahrnehmung der Repräsentanten kommt das Resonanzphänomen zu tragen.

Der Einsatz theatraler Elemente ist nicht nur in der Therapie zu finden, sondern zum Beispiel auch in Organisationen, als Aufstellungs- und Theaterarbeit. Theatrale Interventionen werden heutzutage vielseitig eingesetzt. Formen Szenischer Interventionsarbeit können zum Beispiel das Rollenspiel, das Forumtheater, das Unternehmenstheater, das PlayBack-Theater oder das Soziodrama sein. „Szenische Interventionen bzw. Theatrale Interventionen sind Methoden darstellungsorientierter Formen sozialen Handelns“¹⁸¹. Bei theatralen Interventionen ist nach Heindl „ein zentrales Motiv [...] der Aufstellungsarbeit das Mitgefühl. [...] Über das Mitgefühl entsteht eine Identifikation und möglicherweise auch die erwünschte Wirkung“¹⁸². Diese Formen der Interventionen finden sich auch mehr und mehr in Unternehmen, zur Förderung der Kommunikation und der Performance der Mitarbeiter.

¹⁸¹ H i c k l, Mario/ S c h o d e r b ö c k, Margit: Management of Modern Art. Systemaufstellung. Szenische Interventionsarbeit. Wien: Lulu, 2008.78

¹⁸² H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007. S.253

BIBLIOGRAPHIE

- A s c h e r l e, Daniela: Die Anwendung der Methode des Psychodramas mit sterbenden Patienten. Klagenfurt: Dipl. Arb., 2002.
- B e n t l e y, Eric: The life of the drama. London: Atheneum, 1965.
- B l a t n e r, Adam: Acting-in. Practical applications of psychodramatic methods. New York: Springer, 1996.
- B l a t n e r, Adam: The art of play. Helping adults reclaim imagination and spontaneity. New York: Brunner Mazel, 1997.
- B o g n e r –W o l f f, Silke: Psychodrama. Jeder Mensch ein Künstler. Duisburg: Verl. des Psychotherapeutischen Instituts Bergerhausen, 2001.
- B o s s e l m a n n, Rainer [Hg.]: Variationen des Psychodramas. Ein Praxis-Handbuch nicht nur für Psychodramatiker. Meezen: Limmer, 1996.
- B r o i c h, Josef: Rollenspiel- Praxis. Vom Interaktions- und Sprachtraining bis zur fertigen Spielvorlage. Köln: Maternus, 1999.
- B u e r, Ferdinand: Aufstellungsarbeit nach Moreno in Formaten der Personalarbeit in Organisationen. Beispiel: Aufstellung von Führungsdilemmata. In: Zeitschrift für Psychodrama. 02/2005. S. 285- 310.
- B u r k a r t, Veronika [u.a.]: Konfliktlösung im Spiel. Soziodrama- Psychodrama- Kommunikationsdrama. Wien [u.a.]: Jugend und Volk, 1974.

- B u r k a r t, Veronika: Befreiung der Aktionen. Die Analyse der gemeinsamen Elemente in Psychodrama und Theater. Wien [u.a.]: Böhlau, 1972.
- D a h r e n d o r f, Ralf: Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. Wiesbaden, VS Verl. Für Sozialwissenschaften, 2006.
- E n g e l k e, Ernst [Hg.]: Psychodrama in der Praxis. Anwendung in der Therapie, Beratung und Sozialarbeit. München: Pfeiffer, 1981.
- F a r m e r, Chris: Psychodrama und systemische Therapie. Stuttgart: Klett- Cotta, 1998.
- F i s c h e r – L i c h t e, Erika [u.a.]: Inszenierung von Authentizität. (Theatralität). Tübingen/Basel: Francke Verl., 2000.
- F i s c h e r – L i c h t e, Erika [Hg.]: Metzler- Lexikon Theatertheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2005.
- F o r r e i t e r, Aurelia: Psychodrama. Zusammenhänge zwischen der klassischen Rollentausch-Technik nach Moreno und kognitiver Selbstkonzeptveränderung. Wien: Dipl. Arb., 1999.
- F ü r s t, Jutta: Psychodrama- Therapie. Ein Handbuch. Wien: Facultas, 2004.
- F u h r, Ursula: Die wahre Szene erschließen. Von der Szenenrekonstruktion durch Perspektivenwechsel zur Neukonstruktion der wahren Szene. In: Zeitschrift für Psychodrama. 02/2005. S. 275- 284.
- F u h r m a n n, Manfred: Aristoteles Poetik. Stuttgart: Reclam, 1982.
- G r a d n i t z e r, Waltraud: Therapeutische Beziehung oder angewandte Methode- was heilt in der Psychotherapie?. Klagenfurt: Dipl. Arb., 2005.

G o f f m a n, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1969.

H e i n d l, Andreas: Theatrale Interventionen. Von der mittelalterlichen Konfliktregelung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2007.

H e l l i n g e r, Bert: Familien- Stellen mit Kranken. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 1997.

H i c k l, Mario/ S c h o d e r b ö c k, Margit: Management of Modern Art. Systemaufstellung. Szenische Interventionsarbeit. Wien: Lulu, 2008.

H i r z b a u e r, Tanja: Familien-Stellen nach Bert Hellinger und Familien- Rekonstruktion nach Virginia Satir. Klagenfurt: Dipl. Arb., 2004.

H o f l e h n e r, Johannes C.: Systemische Strukturaufstellung in der Theaterpraxis. In: Praxis der Systemaufstellung. 01/2001. S.59-61

H o l i t z k a, Marlies/ R e m m e r t, Elisabeth: Systemische Familienaufstellungen. Konfliktlösungen für Söhne- Töchter- Eltern. Darmstadt: Schirner, 2001.

K a l c h m a y r, Reinhard: Psychodrama, Psychodramatherapie. Rollenspiel in Österreich. Wien: Österr. Arbeitskreis für Gruppentherapie u. Gruppendynamik, Fachsektion Psychodrama, Soziometrie u. Rollenspiel, 1999.

K o c h, Gerd [Hg.]: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin [u.a.]: Schibri- Verl., 2003.

K o t t e, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln [u.a.]: Böhlau, 2005.

K r ü g e r, Reinhard T.: Szenenaufbau und Aufstellungsarbeit, Praxis und Theorie, Variationen und

Indikationen im Gruppensetting und der Einzelarbeit. In: Zeitschrift für Psychodrama. 02/2005. S. 249- 274.

L e h m a n n, Hans-Ties: Theatralität. In: B r a u n e k, Manfred/S c h n e i l i n, Gerhard [Hg.]: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt, 1986.

L e i t n e r, Petra Christine: Rollenspiel und Aufstellungen in Organisationen vor dem Hintergrund der Methode des Psychodrama nach J. L. Moreno. Klagenfurt: Dipl. Arb., 2006.

L i s b o r g, Anna Burgunde: Wie wirksam ist die Systemische Familienaufstellung?. Ist Heilung an die jeweilige psychotherapeutische Methode gebunden?. Klagenfurt: Dipl. Arb., 2005.

M a r s c h a l l, Brigitte: Lebens- Spiel als Theater- Spiel. Das therapeutische Theater von J. L. Moreno. In: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 04/1996. S. 19- 22

M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythe“. Von der Stegreifbühne zum Psychodrama J. L. Moreno. Wien [u.a.]: Böhlau, 1988.

M a r s c h a l l, Brigitte: Jakob Levy Morenos Theaterkonzept. Die Zeit- Räume des Lebens als Szenenraum der Begegnung. In: Zeitschrift für Psychodrama. 02/2005. S. 229- 243.

M a r s c h a l l, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“. Morenos Theater der Unwiederholbarkeit- Geschichte, Konzeption, Wirkung. Wien: Diss., 1983.

M a y e r – G u t d e u t s c h, Hilde: Familienstellen nach Bert Hellinger. Grundlagen, Kritik und Anwendungen. Wien: Dipl. Arb., 2001.

- M e i e r e w e r t, Frank Heinz: Das Ritual als Rahmenstruktur, Prozessbeschleuniger und Lösungsmetapher in der Systemischen Familien- und Strukturaufstellung. Wien: Diss., 2006.
- M o r e n o, Jacob Levy: Die Grundlagen der Soziometrie. Wege zur Neuordnung der Gesellschaft. Köln [u.a.]: Westdeutsch, 1967.
- M o r e n o, Jacob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in die Theorie und Praxis. Stuttgart [u.a.]: Thieme, 1997.
- M o r e n o, Jacob Levy: Psychodrama und Soziometrie. Essentielle Schriften. Köln: Ed. Humanist. Psychologie, 1989.
- M ü l l e r, Nicole: Die Aufstellungsarbeit nach Bert Hellinger als Methode systemischer Familientherapie. Klagenfurt: Dipl. Arb., 2003.
- N a d e l, Siegfried Frederick: The Theory of Social Structure. London: Free Press, 1957.
- O e s t e r e i c h, Cornelia: Das Familienbrett als Bühne-Systemisch- konstruktivistische Aufstellungen auf dem Skulpturenbrett. In: Zeitschrift für Psychodrama. 02/2005. S. 311- 324.
- P e t z o l d, Hilarion [Hg.]: Dramatische Therapie. Neue Wege der Behandlung durch Psychodrama, Rollenspiel, therapeutisches Theater. Stuttgart: Hippokrates, 1982.
- P e t z o l d, Hilarion [Hg.]: Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Theater. Paderborn: Junfermann, 1978.
- R ä d i k e r, Stefan: Systemische Aufstellungen mit Studierenden im Praktikum. Marburg: Dipl. Arb., 2002.

R a u s c h e r, Karl-Heinz: Weiterbildung in Systemaufstellungen. Grundzüge und Details der Aufstellungsarbeit Bert Hellingers auf verschiedenen Anwendungsgebieten. Norderstedt: Glückshof Verl., 2003.

R a p p, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1973.

R a p p, Uri: Rolle- Interaktion- Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie. Wien [u.a.]: Böhlau, 1993.

R e i m e r, Christian/ E c k e r t, Jochen [u.a.]: Psychotherapie. Ein Lehrbuch für Ärzte und Psychologen. Berlin [u.a.]: Springer-Verl., 2007.

R ø i n e, Eva: Psychodrama. Group psychotherapy as experimental theater. Playing the leading role in your own life. London: Kingsley, 1997.

S c a t e g n i, Wilma: Das Psychodrama. Zwischen alltäglicher und archetypischer Erfahrungswelt. Solothum [u.a.]: Walter- Verl., 1994.

S c h e n k, Erich C.: Vom Problembild zum Lösungsbild. Aufstellungsarbeit ein phänomenologisches Verfahren?. Ein theoretischer Diskurs aus der Sicht von, Psychodrama, Familientherapie, integrative Gestalttherapie und Psychoanalyse. Graz: Diss., 2002.

S c h l i p p e, Arist von/ S c h w e i t z e r, Jochen: Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

S c h m i d t, Burkhard: Zwischen Ergebnis und Psychotherapiemethode. Auf der Suche nach dem Psychodrama und seine Wirkungen. In: L a n g, Hermann [Hg.]: Was ist Psychotherapie und wodurch wirkt sie?. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004. S. 175- 187.

S i m o n Fritz B./ R e c h- S i m o n: Zirkuläres Fragen. Systemische Therapie in Fallbeispielen: Ein Lehrbuch. Heidelberg: Carl- Auer Verl., 2004.

S o p p a, Peter [Hg.]: Psychodrama. Ein Leitfaden. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2004.

S p a r r e r, Insa/ V a r g a von K i b é d: Ganz im Gegenteil: Tetralemmaarbeit und andere Grundformen Systemischer Strukturaufstellungen. Heidelberg: Carl- Auer- Systeme, 2000.

S p a r r e r, Insa/ V a r g a von K i b é d: Wunder, Lösung und System. Lösungsfokussierte Systemische Strukturaufstellungen für Therapie und Organisationsberatung. Heidelberg: Carl- Auer- Systeme, 2004.

S t o w a s s e r, Josef M. [u.a.]: Lateinisch- Deutsches Schulwörterbuch. Wien: Hölder- Pichler- Tempsky, 1994.

W e b e r, Gunthard: Praxis des Familien- Stellens. Beiträge zu systemischen Lösungen nach Bert Hellinger. Heidelberg: Carl- Auer- Systeme, 1998.

W e i n e r, Hannah B./ K n e p l e r, Abraham F.: Rollentheorie und Rollenspiel. Paderborn: Junfermann, 1972.

W e i n t z, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Afra Verl., 2003.

W i e s e r, Michael: Wirksamkeitsnachweise für die Psychodrama- Therapie. In: F ü r s t, Jutta [Hg.]: Psychodrama- Therapie. Wien: Facultas, 2004. S. 427-

W i l k i n s, Paul: Psychodrama. London: Sage Publ., 1999.

Y a b l o n s k y, Lewis: Psychodrama. Die Lösung emotionaler Probleme durch das Rollenspiel. Stuttgart: Klett- Cotta, 1978.

BEMERKUNG

Um einen besseren Lesefluss zu gewährleisten, wurde in dieser Diplom-/Magisterarbeit durchgehend die maskuline Schreibform verwendet. Die Verfasserin distanziert sich deutlich von jeglicher geschlechtsbezogener Diskriminierung.

Die Verfasserin hat versucht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in der vorliegenden Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersucht die Verfasserin um Meldung dieser unter folgender Emailadresse: melanie.markovic@gmx.at.

Des Weiteren erklärt die Verfasserin dieser Diplom-/Magisterarbeit, dass die vorliegende Arbeit eigenhändig verfasst und durchgeführt wurde und sich keiner unerlaubten Hilfsmittel bedient hat. Alle verwendeten Hilfsmittel wurden in dieser Arbeit angegeben. Diese Diplom-/Magisterarbeit wurde weder im Inland, noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

DANKSAGUNG

Zuallererst möchte ich meinen Eltern danken, Lieselotte und Drago Markovic, die mich sowohl mental, als auch finanziell immer bei meinem Studium unterstützt haben. Auch sei an dieser Stelle ein großes Dankeschön an meine Tante, Daniela Lukunic, ausgesprochen.

Ich danke allen Mitarbeiter/innen des Instituts der Theater- Film- und Medienwissenschaft, im Besonderen dem Sekretariat, der Fachbereichsbibliothek und folgenden Professoren:

Mag. Martina Payr, Prof. Dr. Brigitte Marschall, Prof. Dr. Hilde Haider und Prof. Dr. Christian Schulte

Was vor allem bleibt, ist nicht nur eine schöne Erinnerung als Mitarbeiterin des Instituts der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, sondern auch an meine Studienzeit.

Ich möchte auch von ganzem Herzen all meinen Freunden danken:

Mag. Julia Kolbeck, Kerstin Lepuschitz, Marisa Picketz, Petra und Franco Preimel, Tamara Koinig, der gesamten Familie Puschnig, Gisela Garcia Ortiz und Georg Hellig, Claudia Nicka, Manuell Hribar, Sarah Buchleitner und Mag. Melanie Sass

Auch möchte ich hiermit einem kürzlich verstorbenen Freund, Jaroslav Suchy meine letzte Ehre erweisen. Du bist in meinem Herzen unvergesslich.

Ein Tag ohne Lachen ist ein verlorener Tag!

CURRICULUM VITAE**PERSÖNLICHE DATEN**

Geboren: 26.05.1981 (Klagenfurt/ Österreich)
 Familienstand: ledig
 Staatsangehörigkeit: Österreich

AUSBILDUNG

seit WS 2003	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
SS 2003	Universitätslehrgang „Fernseh-Journalismus“, Internationales Journalismus Zentrum, Donau-Universität Krems Abschluss: Lehrgangszertifikat
2001-2002	Studium der Architektur Technische Universität Wien
1991-2001	Bundesgymnasium in Klagenfurt, Abschluss: Matura

ARBEITSERFAHRUNGEN

seit 07/08	Werbeagentur Mars™
02/07 – 07/08	Agentur und Vertrieb Ges.m.b.H. HOANZL
10/04 – 06/07	Tutorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien; Prof. Christian Schulte
10/05 – 06/06	Mitarbeiterin in der Fachbereichsbibliothek der Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Leitung: Mag. Martina Payr
10/ 2005	Tutorin: Filmfestival Viennale Wien 2005
03/ 2005	Tutorin: Filmfestival Diagonale Graz 2005