



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gestalttherapeutische und psychodramatische Aspekte in
der Probenarbeit George Taboris“

verfasst von

Petra Giebner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Mein Dank gilt meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall - für ihre interessanten und inspirierenden Lehrveranstaltungen und die motivierenden Worte während der Diplomarbeitsbetreuung.

Ebenso bedanke ich mich bei meinen Freunden und meinem Mann Georg für ihre Unterstützung und ihre Zuversicht während des Entstehens dieser Arbeit.

Zuletzt gilt mein Dank meinen Eltern, die schon früh das Interesse für Theater und Literatur in mir geweckt und mir dieses Studium ermöglicht haben.

Inhalt

1	Einleitung.....	11
1.1	Kommentierter Aufbau.....	14
2	Biographisches zu George Tabori	17
2.1	Die Seele als Heimatort.....	17
2.2	Der Weg zum Theater	18
3	Lee Strasberg und Konstantin Stanislavski – die Vorreiter und Beeinflusser..	24
4	Die Gestalttherapie Fritz S. Perls	34
4.1	Biographie	34
4.2	Die Psychoanalyse als Ausgangspunkt und die Entwicklung der Gestalttherapie	35
4.3	Kreativität als Komponente der Gestalttherapie	39
4.4	Die Prinzipien der Gestalttherapie	42
4.4.1	Die Umwelt	42
4.4.2	Die Wahrnehmung	43
4.4.3	Die Übungen.....	47
4.5	Die Gestalttherapie Sitzung.....	51
5	Das Psychodrama Jacob Levy Morenos	54
5.1	Biographie	54
5.2	Der Weg von der Medizin zum Psychodrama.....	56
5.3	Psychodrama als Neugestaltung des Lebens	59
5.4	Psychodrama als ganzheitliches Lebenskonzept.....	60
5.5	Die fünf Instrumente des Psychodramas	61
5.5.1	Die Bühne als befreiender Lebensraum	61

5.5.2	Der Protagonist als Gestalter seines Lebens.....	63
5.5.3	Der Psychodramaleiter	65
5.5.4	Das Hilfs-Ich als Begegnung.....	67
5.5.5	Das Publikum als Teil des Ganzen.....	71
5.6	Die Phänomene Übertragung, Tele und Widerstand.....	72
5.7	Ablauf einer Psychodramasitzung.....	74
5.7.1	Das Warming-up	74
5.7.2	Die Spielphase	75
5.7.3	Die Abschlussphase.....	76
6	Die Gestaltung des Probenprozesses bei Tabori	77
6.1	Konzeptverweigerung als Konzept.....	77
6.2	Die Leseproben.....	79
6.3	Der Umgang mit dem Text.....	83
6.4	Der Methodenmix als flexibles Gestaltungselement.....	85
6.5	Improvisationen und Übungen	87
6.6	Gestalttherapeutische Übungen	91
7	Aspekte der Gestalttherapie und des Psychodramas in der Theaterarbeit George Taboris	94
7.1	Das Hier und Jetzt	94
7.1.1	Hic et nunc bei Perls, Moreno und Tabori	94
7.1.2	Hic et nunc und der Einfluss auf das Publikum	96
7.2	Der Aspekt des Scheiterns als Vorsatz.....	99
7.3	Konflikt, Widerstand und das Überschreiten von Grenzen.....	100
7.4	Das Rollenspiel.....	106
7.5	Der Gruppenaspekt bei Tabori	108

7.6	Die Katharsis	112
7.7	Der Schauspieler bei Tabori und der Protagonist in der Therapie	116
7.8	Tabori als Spielleiter.....	119
7.9	Die Bühne	124
8	Fazit	127
9	Literaturverzeichnis	130
10	Abstract.....	134
11	Lebenslauf	135

Meinen Eltern gewidmet

1 Einleitung

„Der macht Übungen, die machen Psycho und Dings‘, und ich war äußerst mißtrauisch der Sache gegenüber. Nach ungefähr zehn Minuten war ich elektrisiert.“¹

Alle Schauspieler von George Tabori, die von ihrer Arbeit mit ihm berichten, haben die Erfahrung gemacht, die Günter Einbrodt eingangs schildert.

Tabori, der Regisseur, der diese Bezeichnung für sich zeitlebens ablehnt, weil es ihn zu sehr an das Wort Regime erinnern würde. Jener, der lieber Spielmacher oder bestenfalls Spielleiter genannt werden möchte und dem die Freiheit des Schauspielers über alles geht.

Der ungarische Jude, der vor Hitlers Regime flüchten muss, dessen Vater im Konzentrationslager ums Leben kommt und der doch jedem Menschen ohne Verbitterung gegenübertritt, vorurteilsfrei und neugierig.

Dann Perls, der Entwickler der Gestalttherapie. Eindrücke über verwundete Soldaten des ersten Weltkriegs, mit denen er als Arzt konfrontiert wird, beschäftigen den Mediziner. Aber nicht nur diese. Auch Sigmund Freud, zu jener Zeit in Wien tätig und viel diskutiert, erweckt sein Interesse. Dem Theater ist er ohnehin zugewandt, nicht nur als Zuschauer sondern auch auf der Bühne bei Max Reinhardt in Berlin. Jener als zuweilen despotisch beschriebener Fritz Perls, der ebenfalls vor dem NS-Regime flüchten muss und wie viele andere Emigranten seine Ideen über den Atlantik trägt und dort fortan erfolgreich wirken wird.

Zuletzt Moreno – eigentlich Jacob Levi oder Levy oder Lewy – sein Name wird unterschiedlich angegeben, ebenso wie sein Geburtsjahr und sein Geburtsort. Laut eigenen Angaben gebar ihn seine Mutter auf einem Schiff im Schwarzen Meer. Jener,

¹ Günter Einbrodt zit .in Peter Radtke: *M wie Tabori*, Zürich 1987, S. 69

der sich als Kind in Spielen als Gott darstellt, der dem NS-Regime zuvor kommt und schon 1925 in das Land der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten auswandert. Nicht ohne zuvor ein Postulat zur Reformation des Theaters abzugeben und es in seinem in Wien gegründeten Stegreiftheater auszuprobieren. Jener, der als charismatisch beschrieben wird, der sich die menschliche Seele vornimmt und eine Möglichkeit erarbeitet, sich in jedem Augenblick neu zu erschaffen, mithilfe des von ihm entwickelten Psychodramas.

Was haben diese drei Menschen gemeinsam in ihrer Arbeit und was trennt sie voneinander?

Die Gemeinsamkeit des Interesses für das Theater wurde hier offensichtlich. Die Neugier, die nahezu Getriebenheit, verkrustete Dinge zu reformieren, vereint sie ebenfalls. Ebenso haben sie den Drang gemeinsam, das Innerste des Menschen zu ergründen und die Wandlung anzustoßen, hin zu einer erweiterten Persönlichkeit.

Perls und Moreno, von der Medizin kommend, entwickeln eine Form der Psychotherapie, welche sich theatraler Elemente bedient. Sie sehen in der reinen Verbalisierung von Konflikten und dem Interpretativen durch den Therapeuten, der sich hinter dem Diwan, losgelöst vom Patienten befindet, eine Sackgasse für die Heilung des Betroffenen. Beide holen das Individuum auf die Bühne des Lebens. Der Einbezug des Körpers wird hier als unerlässlich gesehen, das Darstellen des belastenden Konflikts durch ausagieren als eine Möglichkeit, sich selbst zu befreien.

Das Hinzuziehen einer Gruppe erweitert das Spektrum in ihrer Therapie. Beide setzen sie unterschiedlich ein, wie später noch zu lesen sein wird. Aber beide erkennen, dass das Individuum nicht losgelöst von seinem sozialen Umfeld betrachtet werden kann. Perls wie Moreno erkennen die Kraft des Spiels, jenen Trieb, der von Kind an in uns steckt, der irgendwann meist unterdrückt wird und uns so um eine befreiende Ausdrucksweise bringt.

Sie erkennen das Hier und Jetzt Prinzip und die damit zusammenhängende Möglichkeit, uns und unser Leben in jedem Augenblick neu erschaffen zu können.

In jedem Fall bieten Perls und Morenos Therapie eine Bewusstseinserweiterung. Eine Wahrnehmungsschärfung nach innen wie nach außen und im dadurch Erlebten eine Persönlichkeitserweiterung.

Tabori beschäftigt sich in den USA, wo er einige Jahre lebt, sowohl mit Psychotherapie als auch Strasbergs Trainingsmethoden für den Schauspieler. Er begegnet Persönlichkeiten wie Brecht und kommt zufällig zum Theater, wo er dann den Rest seines Lebens bleiben wird.

Als Philanthrop und Mensch, der ständig auf der Suche ist nach dem wahrhaften Kern des Künstlers, sucht er nach Erweiterungsmöglichkeiten in der Probengestaltung. Er möchte den Weg vom Schauspieler als Privatmenschen zur Rolle bahnen, nicht umgekehrt. Kunst ist für ihn nichts, der Mensch alles. Vielleicht ist es das, was andere an ihm so schätzen und faszinierend finden: Seine bedingungslose Liebe zu den Menschen und die Neugier an ihren noch selbst nicht entdeckten Teilen.

Es taucht in der öffentlichen Meinung immer wieder das Wort *Guru* oder *Sekte* in Zusammenhang mit Taboris Theaterarbeit auf. Taboris Beschäftigung mit dem Menschen im Probenprozess und die dafür herangezogenen Übungen hat nicht nur Anhänger gefunden. Schauspielkollegen, Regisseure, Presse und Publikum besprechen die neue Art an Proben heranzugehen. Die kontroverse Auffassung seiner Arbeit mit dem Schauspieler und der Gruppe wird Tabori immer begleiten aber weder ihn noch seine Gruppenmitglieder sonderlich irritieren. Tabori bestärkt seine Gruppe darin, dass es ihr Weg ist, den sie gehen. Und sie beschreiten ihn gemeinsam.

Im Vordergrund steht für Tabori nicht das Stück, die Rolle, das Ergebnis, sondern der Schauspieler als Mensch. Er dringt mithilfe von Übungen, Techniken und Improvisationen in die Tiefen der Seele, des Unbewussten vor, um diese nutzbar für die Rolle zu machen.

Es lassen sich in Taboris Arbeit mit dem Schauspieler hierbei Aspekte der Gestalttherapie als auch des Psychodramas ausmachen. Mit Perls Therapie hat sich Tabori nachweislich auseinandergesetzt. Er nützt Elemente für seine Proben daraus. In der der Verfasserin vorliegenden Literatur tauchen jedoch keine Hinweise über die Be-

beschäftigung Taboris mit Morenos Psychodrama auf. Trotzdem benützt Tabori, bewusst oder unbewusst, Elemente daraus. So war der Gedanke naheliegend, eine Arbeit über die psychodramatischen und gestalttherapeutischen Elemente in der Probenarbeit Taboris zu verfassen.

Bei näherer Beschäftigung mit dem Thema war allerdings bald klar, dass Tabori wohl einige Elemente von Moreno und Perls benützt, welche auch schon in anderen aufliegenden Arbeiten beschrieben wurden. Allerdings ändert er eingesetzte Übungen und Techniken oft ab, zum Zwecke der Flexibilität. Somit hätten die ursprünglich gestellte Fragestellung und deren Beantwortung in Form einer Diplomarbeit nicht ausgereicht bzw. hätte bereits Vorhandenes wiederholt.

Was aber beim Sichten der Literatur auszumachen war, sind jene Aspekte der Gestalttherapie und des Psychodramas, welche Tabori sehr wohl in seiner Arbeit mit dem Schauspieler einfließen lässt. So stellt die Arbeit schließlich einen Versuch dar, die psychodramatischen und gestalttherapeutischen Aspekte in Taboris Probenarbeit zu beleuchten.

Wichtig ist auch zu betonen, dass die vorliegende Arbeit dem experimentellen Probenprozess Taboris in Bochum, dem Bremer Theaterlabor und im Theater *Der Kreis* nachgeht. Sie entspricht der Vision von Tabori, welche er auch gerne an den großen Staatstheatern, in denen er als Regisseur tätig war, umgesetzt hätte. Ökonomische und bürokratische Hürden, welche ein Staatsbetrieb mit sich bringt, als auch die Zurückhaltung mancher Schauspielstars ließen dies nicht zu. Die Beleuchtung dieser experimentellen Schaffensperiode Taboris ist insofern von besonderem Interesse, als das sie für eine zu dem Zeitpunkt neue, herausfordernde als auch befreiende Annäherung an die Arbeit mit dem Schauspieler stehen und vor allem kompromisslos den Schauspieler als Privatmensch über alle Kunst hinweghebt.

1.1 Kommentierter Aufbau

Ziel dieser Arbeit ist, wie im vorigen Kapitel erwähnt, die gemeinsamen Aspekte von Psychodrama, Gestalttherapie und Taboris Theaterarbeit aufzuzeigen. Die Hauptfragestellungen sind demnach:

Was ist die Gestalttherapie/das Psychodrama und was bezweckt sie/es?

Welche Aspekte sind im Psychodrama und der Gestalttherapie auszumachen?

Worin unterscheiden sich die Aspekte, was haben sie gemeinsam?

Was soll mit der Anwendung der Aspekte erzielt werden?

Welche Aspekte der Gestalttherapie und welche des Psychodramas sind bei Taboris Arbeit mit dem Schauspieler auszumachen?

Gibt es Unschärfen, also Bereiche, wo keine klare Grenzziehung zwischen den Aspekten und Taboris Arbeit möglich ist?

Die Theaterbesuche der Verfasserin betreffend George Taboris Inszenierungen beschränken sich leider auf einige wenige. So kann auch wenig über die selbst erlebte Wirkung gesagt werden, welche von den Vorstellungen ausging.

Die Forschung zu aufliegender Fragestellung ergibt sich somit aus der Recherche, bestehend aus:

- Taboris, Perls und Morenos selbst verfassten Büchern
- Interviews von und über Tabori
- Literatur von Schauspielern und Weggefährten, welche auch Schilderungen der Probenprozesse bei Tabori beinhalten
- Sitzungsprotokollen von Perls
- Zwei selbst erlebten Psychodramasitzungen 1999 und 2001
- Printmedien zum Thema Tabori
- Fernsehinterviews zum Thema Tabori
- Universitätsschriften
- Internetquellen

Die methodischen Herangehensweisen, welche für vorliegende Arbeit benutzt werden, sind

- eine historisch/beschreibende – dies trifft auf den Teil der Gestalttherapie, des Psychodramas als auch Taboris Theaterarbeit zu
- eine hermeneutische – hier sind vor allem die Texte von Moreno und Perls zu ihren aufgestellten Theorien zu erwähnen
- eine vergleichende – es werden beide Psychotherapien miteinander verglichen und diese wiederum in Vergleich zu Taboris Theaterarbeit gesetzt

Die Arbeit gliedert sich in sechs Hauptteile:

Der erste Teil gibt einen historischen Einblick in Taboris Leben und seine Annäherung an das Theater (Kapitel 2).

Der zweite Teil beschäftigt sich mit den Vorreitern und Beeinflussern von Moreno, Perls und Tabori (Kapitel 3). Es wird der Weg vom naturalistischen Theater hin zum expressionistischen beschrieben. Ebenso werden die wichtigsten Aspekte aus Stanislavskis und Strasbergs Arbeit erläutert, ihre Sicht des Schauspielers und die Herangehensweise an die Rolle.

Der dritte Teil (Kapitel 4) ist Fritz Perls und seiner Gestalttherapie gewidmet. Er beschäftigt sich mit dem Weg von der Psychoanalyse zur Gestalttherapie, der kreativen Komponente bei Perls Therapieform und den wichtigsten Prinzipien der Gestalttherapie (Kapitel 4.4) wie Umwelt und Wahrnehmung. Das Kapitel schließt mit der Erläuterung von Übungen und der Beschreibung einer Gestalttherapiesitzung.

Der vierte Teil der Arbeit (Kapitel 5) ist Moreno und seinem Psychodrama gewidmet. Sein Weg von der Medizin über das Stegreiftheater hin zum Psychodrama wird verdeutlicht. Es folgt eine Auseinandersetzung, mit den Möglichkeiten des Psychodramas und seinen Instrumenten (Kapitel 5.5).

Der fünfte Teil schließlich setzt mit Tabori fort und seiner Gestaltung des Probenprozesses. Es wird unter Hinzunahme zahlreicher Beschreibungen von Schauspielern aufgezeigt, wie Tabori flexibel und mit größtmöglicher Freiheit für den Schauspieler den Prozess gestaltet. Welcher Hilfsmittel er sich aus dem Psychodrama bzw. der Gestalttherapie hierfür bedient.

Der sechste Teil (Kapitel 7) hebt noch einmal genauer die psychodramatischen und gestalttherapeutischen Aspekte in der Probenarbeit bei Tabori hervor, erläutert die Unterschiede der Aspekte bei Moreno und Perls und verweist auf gemeinsame Aspekte in Taboris Arbeit.

2 Biographisches zu George Tabori

2.1 Die Seele als Heimatort

George Tabori (eigentlich György Tábori) kommt als Sohn von Elsa und Cornelius Tabori am 24. Mai 1914 in Budapest zur Welt. Seine Eltern waren jüdischer Herkunft. Tabori selbst hat diesbezüglich wohl keine Meinung dazu, bis zu dem Zeitpunkt, wo die Historie ihn schmerzlich daran erinnert:

„Es ist doch so: Man wird nicht allmählich Jude, und man ist auch nicht von vornherein Jude. Man wird von den anderen daran erinnert, daß man Jude ist. Das macht einen erst so richtig zum Juden. Ich selbst war mir zuerst nicht bewußt, daß ich Jude bin. Vielleicht war es ein unbewußtes Wissen. Aber der Faschismus in Deutschland und Ungarn hat mich darauf gestoßen, daß ich einer bin. Irgendwann habe ich dann diese Rolle akzeptiert. Das war meine wichtigste Erfahrung überhaupt.“²

Tabori hat einen sechs Jahre älteren Bruder namens Paul, mit dem er zeitlebens engen Kontakt und regen Briefwechsel hat. Tabori schrieb einiges Autobiographisches. Doch ist es oft schwer zwischen lebhafter Fantasie, Erwünschtem und Realem zu unterscheiden. Sein Vater war Journalist und auch Tabori sollte als 25jähriger den Beruf des Korrespondenten haben, welcher ihn ins Ausland führt. Von da an ist Tabori überall und nirgends zuhause. Er selbst lässt sich nie einer Sprache oder einem Heimatland zuordnen. Und er meint und fühlt es bestimmt auch so.

In seiner Zeit als Auslandskorrespondent beginnt er seinen ersten Roman zu schreiben (*Beneath the Stone*). 1941 erhält er die britische Staatsbürgerschaft, seine Sprache ist da schon lange nicht mehr allein das Ungarische, sondern auch das Englische. Das Deutsche wird später hinzukommen. Ebenso wird er der Sprache in Form

² George Tabori zit. in Herlinde Koelbl: Georges (sic!) Tabori, in: *Jüdische Portraits*, Frankfurt/Main 1989, S. 234

des geschriebenen Textes nicht allzu viel Bedeutung in seiner Arbeit beimessen, außer, sie ist Ausdruck des Inneren.

Es entstehen in den folgenden Jahren weitere Romane. Doch weit entfernt ist er hier noch vom Theater.

Sein Vater wird im 2. Weltkrieg deportiert und ermordet – wie einige seiner Familienmitglieder. Seine Mutter entkommt dem Unglück. Fern von der Heimat und der Tragödie wird Tabori später zwischen morbidem Humor und erschütternden Worten von diesem Einschnitt in seinem Leben erzählen.

Taboris Vater scheint seine Haltung an seinen Sohn über Toleranz gegenüber anderen Menschen, Meinungen, Religionen und Ethnien weitergegeben zu haben. Tabori wird sich später auch in seinen Stücken immer wieder mit Vaterfiguren beschäftigen.

Tabori bereist viele Länder, in einigen davon lebt, liebt und arbeitet er. Für ihn ist Heimat da, wo seine Seele und seine Liebe sind. Die Liebe zu einer Frau, zu anderen Menschen, zu seinem Schaffen. Er ist nicht auf der Suche nach einem Zuhause, er findet es immer da, wo er und die Menschen um ihn herum glücklich sind.

2.2 Der Weg zum Theater

Der Weg zum Theater führt für Tabori vorerst über den Atlantik. In den USA wird man bei MGM Film aufmerksam auf den jungen, höchst talentierten Romanschreiber. Er übersiedelt 1947 nach Santa Monica/USA und ist als Roman- und Drehbuchautor tätig. Wichtige Weggefährten, welche ihn prägen werden, lernt er dort kennen, unter anderem Alfred Hitchcock, Bertolt Brecht, Lee Strasberg und Charlie Chaplin. Hollywood wird er später ein Puff nennen, viel zu sehr ausgerichtet auf Kommerz und nicht auf Qualität.³ Er betätigt sich weiterhin als Drehbuchautor aber richtig Fuß fasst er in der Filmmetropole nicht. Doch er bleibt in den USA und wird bis 1970 auf dem Kontinent verweilen.

³ Vgl. Anat Feinberg: *George Tabori*, München 2003, S. 45

In Kalifornien trifft er eines Abends auch Bertolt Brecht. Diese und spätere Begegnungen lassen Tabori nicht mehr los:

„Die Begegnungen waren kurz, unpersönlich und für mich ziemlich aufwühlend. Er veränderte mein Leben, ließ mich die verhältnismäßige Geschlossenheit und Freiheit des Romans aufgeben, verführte mich zu den Forderungen des Theaters. Wofür ich ihm danke und ihn verfluche.“⁴

Es wird nicht nur bei diesen Begegnungen bleiben, Brecht wird wegweisend sein für ihn. Er erweckt in ihm das Interesse für Theater. Tabori wird später schließlich dort einen anderen Weg im Sinne einer Annäherung an das Spiel, den Schauspieler und dessen zu erzielender Wirkung auf das Publikum einschlagen als Brecht.

1950 lernt George Tabori die Schauspielerin Viveca Lindfors kennen und lieben. Sie heiraten und leben gemeinsam in New York. Aufträge als Autor bringen ihn immer wieder nach Europa.

Lindfors besucht in Manhattan regelmäßig das Theaterlaboratorium von Lee Strasberg, das Actor's Studio. George begleitet sie und wird es später als eine der lehrreichsten Zeiten festhalten:

„Da bin ich zehn Jahre geblieben und habe mehr über Theatermachen gelernt als irgendwo sonst: dadurch, daß ich erfahren habe, was mit dem Schauspieler los ist, was er macht, was er braucht, was ihn blockiert, wo die Schwierigkeiten liegen.“⁵

⁴ George Tabori zit. in Bemerkungen über Brecht, in: *Studien zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters*, Beilage zu Theater der Zeit 23 (1968), S. 15

⁵ Wend Kässens, Jörg W. Gronius: *Theatermacher*, Frankfurt/Main 1990, S. 167

Taboris erste Regiearbeit am Theater ist einem Zufall zu verdanken. Er springt 1956 für einen erkrankten Kollegen ein und inszeniert in New York Strindbergs *Fräulein Julie*. Von da an lässt ihn das Theater nicht mehr los. Es folgen weitere Inszenierungen und Aufführungen seiner Stücke in den USA.

1962 inszeniert Tabori einen Brecht Abend. *Brecht on Brecht* wird ein großer Erfolg in den USA und London. Zusätzlich zu seinen beginnenden Regiearbeiten und Übersetzungen europäischer Dramen ins Englische arbeitet er mit einer amerikanischen Theatergruppe, bestehend aus Studenten, die aktuelle politische und soziale Themen in Szene setzen. Tabori beschreibt dies als Wendepunkt in seinem Leben.⁶ Es ist das, was ihn nicht mehr los lassen wird: Die Verknüpfung von Theater, therapeutischen Aspekten im Spiel und dem wirklichen Leben. Situationen werden aus dem Alltag gegriffen – das, was den Menschen auf den Fingernägeln brennt.

1966 gründet Tabori mit Viveca seine erste Theatergruppe *The Strolling Players*. 1968 wird Tabori von Helene Weigel zu einem Brecht Symposium eingeladen. Dort besucht er das Berliner Ensemble. Es werden für ihn sehr bewegende Momente. Zum einen spürt er Dankbarkeit für all das, was Brecht ihm eröffnet hat. Zum anderen erkennt er zu diesem Zeitpunkt, dass es nicht mehr sein Theater ist, das Brecht postuliert. Er muss einen anderen Weg beschreiten.⁷

1969 wird sein Stück *Die Kannibalen* im Schiller Theater Berlin mit großem Erfolg aufgeführt. 1971 erhält Tabori ein Stipendium des DAAD und übersiedelt nach Deutschland. Die Ehe mit Lindfors ist gescheitert, aber es wartet am Ankunftsplatz schon eine neue Liebe: Ursula Grützmacher, spätere Ehefrau von George Tabori. Es ist wieder nicht eine Sache oder ein Mensch alleine, der ihn den Lebensmittelpunkt wechseln lässt – es sind seine wichtigsten Motivationen: Die Verwirklichung seiner Vision, Anerkennung, die er in den USA immer wieder anzweifelte und eine Frau.

Nach seiner Übersiedlung folgen Inszenierungen im deutschsprachigen Raum, wie Tübingen, Bonn und Bremen.

⁶ Vgl. Feinberg (2003), S. 68

⁷ Vgl. ebd., S. 74

Peter Stoltzenberg, Intendant des Theaters der Freien Hansestadt Bremen, bietet Tabori die Möglichkeit, eine Theatergruppe zu leiten. 1976 gründet er das *Bremer Theaterlabor*. Es soll bis 1978 Stätte experimentellen Theaters werden, in der Tabori seine Vorstellungen vom Theater und seine Auffassung über die Rolle des Schauspielers umsetzt. Bertolt Brecht, Lee Strasberg, die Erfahrung mit der Studentengruppe und die jahrelang besuchte Psychotherapie von Tabori (eine in den USA durchaus schon damals übliche Beschäftigung mit der eigenen Persönlichkeit) fließen in seine Arbeit am Theater ein.

Die Techniken und Übungen, welche Tabori im Theaterlabor als auch dann später in der Wiener Spiel- und Experimentierstätte *Der Kreis* (1987-1990) anwendet, werden in den Kapiteln 6.5 und 6.6 näher erläutert.

1978 bis 1981 inszeniert er an den Münchner Kammerspielen und alternativen Spielstätten des Theaters.

Es folgen Inszenierungen an unterschiedlichen Häusern, unter anderem in Bochum, Köln, Berlin und Rotterdam.

1985 heiratet George Tabori die ausgebildete Tänzerin und Schauspielerin Ursula Höpfner, welche schon Teil seines Ensembles in Bremen war.

Schließlich bietet man Tabori in Wien eine Stelle als Intendant und Regisseur im Wiener Schauspielhaus in der Porzellangasse an. Er nennt sein Theaterlabor *Der Kreis*, als Synonym für Einigkeit, Konzentration und Demokratie.⁸

„Ich stelle mir ein Actor's Studio vor, in dem ich mir junge Leute mit täglichem Training zum Team heranbilde.“⁹

⁸ Vgl. George Tabori: *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*, München 1991, S. 84

⁹ George Tabori zit. in *Rapid im Schauspielhaus*. In: Basta 5/86, S. 63

Tabori scheitert schließlich an seinen eigenen Ansprüchen. Das Studio hat keine fixen Zugangsregeln, betreffend der Aufnahme für das Schauspieltraining. Der Ansturm von qualitativ guten und schlechten Schauspielern oder solche, die es werden wollen, war groß.¹⁰ Zudem kommen ökonomische Schwierigkeiten und eine zusehends schlechte Stimmungsmache durch die Presse, verursacht durch nicht eingehaltene Premierentermine und Spielplanänderungen hinzu. Zuletzt kommt es zu Zerwürfnissen innerhalb des Ensembles. Entgegen Taboris ursprünglicher Haltung, nämlich jener, keine Schauspielstars zu holen, werden etablierte Schauspieler wie Hanna Schygulla engagiert. Der Kreis wird schließlich 1990 geschlossen.

„Sein Theater war nicht immer und überall möglich, es brauchte ermöglicher, besondere Bedingungen, man musste ihn zulassen und verkraften können.“¹¹

Tabori arbeitet fortan als Regisseur an großen Häusern, wie den österreichischen Bundestheatern. Hier arbeitet er mit den Schauspielgrößen wie Gert Voss, Ignaz Kirchner und Anne Bennent zusammen. Hier ist seiner unkonventionellen, experimentellen Herangehensweise ein Riegel vorgeschoben. Zum einen durch die Bürokratie eines Staatstheaters, zum anderen durch die geringere Experimentierfreudigkeit mancher Schauspieler. Doch Tabori genießt nun auch das Hofiert werden als Burgtheater-Regisseur. Ab 1999 inszeniert er am Berliner Ensemble unter der Intendanz von Claus Peymann. Aber auch in der Zeit als Regisseur an den großen Theaterhäusern bleibt er sich treu: Neugierig sein. Offen sein für alles und für jeden. Denn eines hat Tabori gelernt in seinem Leben: Jede Begegnung ist eine Chance und Möglichkeit - zu entdecken und zu wachsen. Zu erkennen und zu scheitern. Zu lieben, zu hassen, zu weinen und zu lachen. Aber vor allem in jedem sich bietenden Moment durch die Begegnung das Leben in seiner Tiefe und Weite zu spüren.

¹⁰ Vgl. Barbara Schwarcz: *Taboris Arbeit mit dem Schauspieler*, Salzburg 2000, Dipl.-Arb., S. 16

¹¹ Jutta Schubert: *Zwischen Sein und Spielen. George Tabori - Eine Liebeserklärung*, Ochsenfurt 2014, S. 102

George Tabori stirbt am 23. Juli 2007 in Berlin.

„Viele Jahre lang hatte ich Angst davor, dass er sterben könnte, bis er zuletzt so alt war und dabei immer noch so jung, das man beinahe hoffen konnte, er sei unsterblich.“¹²

¹² Schubert (2014), S. 117

3 Lee Strasberg und Konstantin Stanislawski – die Vorreiter und Beeinflusser

Jene zwei Persönlichkeiten, welche Vorreiter in der Beschäftigung mit dem persönlichen Wesen des Schauspielers und dessen Integration in die Rolle waren sind der russische Regisseur Konstantin S. Stanislawski (1863-1938) und der US - amerikanische Regisseur Lee Strasberg (1901-1982).

Bildet Stanisklawskis *System* und Strasbergs *method* auch nicht einen Schwerpunkt dieser Arbeit, so können sie trotzdem nicht unerwähnt bleiben. Tabori benutzt Elemente daraus bei seinen Proben als auch vor der Vorstellung, zum Zwecke der Entspannung und Konzentration beim Schauspieler.

Taboris erste und in folge auch intensive Berührung mit Strasberg erfolgt während seines Aufenthalts in New York. Er besucht dort, gemeinsam mit seiner damaligen Frau, der Schauspielerin Viveca Lindfors, das Actor's Studio, welches von berühmten Persönlichkeiten wie Marlon Brando, Al Pacino und Marilyn Monroe aufgesucht wird. Geleitet von Strasberg, versteht sich das Studio als Experimentierstätte für Schauspieler und Regisseure. Übungen zur Konzentration und Entspannung wie auch das diskutieren des Erlebten danach bilden den Kern der Arbeitsweise des Regisseurs und Leiters Strasberg.

Wie kam es eigentlich zu dem Schritt - vom Illusionstheater, wo der Schauspieler sich in die Rolle hineinversetzt und den geschriebenen Text glaubhaft darstellen soll – hin zum Suchen der eigenen Persönlichkeit und den eigenen Empfindungen, wie dem Einbringen dessen in die Rolle?

Eine Darstellung der Historie sowie ein umfassendes Befassen mit der Theaterarbeit prägender Theatertheoretiker und –praktiker würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Erwähnung von Vorreitern und ihren Gedanken ist auch nur insofern hier zielführend, als dass es die Wurzeln für den Hintergrund, auf den Taboris Theaterarbeit fußt, verdeutlichen soll.

Das Innerste zu ergründen und wahrhaftig zu sein war eine Konsequenz des geforderten und praktizierten Naturalismus im Theater Ende des 19. Jahrhunderts – das Streben nach Naturtreue, dem Darstellen der Wirklichkeit (in Sprache, Raum, Kleidung und Darstellung) sowie der Gegenwart. Letzteres erfordert das Ausgerichtet sein auf das Hier und Jetzt. Ein Prinzip, dem in weiterer Folge Strasberg, Perls, Moreno als auch Tabori folgen werden. (Näheres dazu in Kapitel 7.1)

Zurückkommend auf jene zwei Persönlichkeiten, welche neben Perls und Moreno Einfluss auf Tabori und seine Herangehensweise an die Arbeit mit dem Darsteller haben. Sowohl Stanislawski als auch Strasberg beschäftigten sich mit dem Erarbeiten der Rolle aus sich selbst heraus. Nicht das Darstellen des Textes steht im Vordergrund, sondern das Suchen von Gefühlen und Erlebtem im eigenen Leben des Schauspielers und infolge des Nutzbarmachens für die Rolle.

Chronologisch gesehen war Stanislawski hier wegweisend. Er suchte nach Möglichkeiten, eine von ihm entwickelte Pädagogik zur Schauspielerarbeit auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen, um daraus ein System zu erarbeiten. Zum einen, um dem Schauspieler zur wahrhaften Identifikation mit der Rolle zu führen, zum anderen um die Wiederholbarkeit mit immer gleich während hoher Qualität zu gewährleisten. Das *System* war als ein offenes zu begreifen, da es im Laufe der Zeit immer wieder Überarbeitungen durch Stanislawski erfuhr.

Wie viele Theaterpraktiker und –anthropologen durchläuft auch Stanislawski einem Prozess. Letztendlich kommt er zu dem Schluss, dass es nicht möglich ist, physische und psychische Handlung zu trennen, sie bedingen einander. Es gilt, die innere (psychische) und äußere (physische) Handlung ineinanderfließen zu lassen, um ein harmonisch Ganzes daraus zu bilden. Dieses wiederum fließt in die Rolle ein. Was Stanislawski während seiner Entwicklung immer beibehält, ist die Ansicht, dass der Schauspieler seine eigene Biographie, seine Erlebnisse und Emotionen, welche er schon im Laufe seines Lebens hatte, für die Rolle nutzbar machen soll. Dieses Einfühlungs- und Erinnerungsvermögen wird durch von ihm entwickelte Übungen trainiert.

Stanislawski bezeichnet die Arbeit des Schauspielers, der sich des klassischen Darstellungsstils bedient als „Handwerkelei“¹³, im Sinne von alleiniger Anwendung von Kunstgriffen:

„Handwerkende Schauspieler sind außerstande, jede Rolle in ihrer Eigentümlichkeit zu erschaffen. Sie können weder erleben noch das Erlebte natürlich darstellen. Handwerkende Schauspieler können bloß Rollentext deklamieren und die Deklamation mit starr festgelegten Mitteln theatralischen Spiels begleiten.“¹⁴

Der Begriff des Schöpferischen beinhaltet bereits die Aktion, welche nötig ist, um an ein Ergebnis zu kommen - nämlich das ‚in sich‘ oder ‚aus etwas heraus schöpfen‘. Es ist das Suchen, das tiefen graben in Vorhandenem, bereits Vergessenen, im Schönen wie auch Unbequemen. Gleichzeitig bedingt der Prozess aber auch das Erschaffen von Etwas, welches aus dem Geschöpften (dem Gewonnenen) gezogen wird. Das Gefundene allein verbliebe sonst als totes Element, als reine Erkenntnis oder Empfindung im Schaffensprozess stecken, würde es nicht weiter umgewandelt werden. Dieser schöpferische Akt kann etwa das Erarbeiten einer Rolle, als auch etwas Geistiges sein (als Beispiel sei genannt: Mut schöpfen). Hier führt das Geschöpfte mithilfe des Ichs, der Persönlichkeit des Schöpfers, über eine Empfindung oder Erkenntnis zu einer Gemütsänderung bzw. einer Aktion. In jedem Fall ist es ein dynamischer Prozess, der immer wieder neu aus sich heraus entsteht. Das Wort Schöpferkraft vermittelt somit augenscheinlich, dass solche Prozesse einen Kraftakt darstellen können. Das dadurch Erschaffene beinhaltet somit immer einen Teil der Person, die es entstehen hat lassen. Die Empfindung ist dabei Vermittler nach innen, wie nach außen. Somit ergibt sich ein weiteres notwendiges Element für den schöpferischen Prozess: Die Emotion.

¹³ Vgl. Konstantin S. Stanislawski: *Moskauer Künstlertheater – Ausgewählte Schriften*, Berlin 1988.
Band 1, S. 9

¹⁴ Ebd. S. 9

Das Handwerk hingegen benützt erlernte Fertigkeiten und reproduziert im entsprechenden Augenblick. Es kann Kreativität in das Handwerk einfließen, ebenso wie Emotionen, sie sind aber nicht unabdingbar für das Entstandene. Würden also nur diese Fertigkeiten benützt, ohne hinzuziehen von Emotionen oder dem augenblicklichen Empfinden, so würde es unter die von Stanislavski abgelehnte Handwerkelei fallen.

Das Abrufen der Fertigkeiten und die Benützung von Instrumenten in der handwerklichen Tätigkeit erfolgen einem Regelwerk und sind somit auch in gewisser Weise ein geordnetes System. Tabori sieht hier aber die Krux, denn Ordnung blockiert das Schöpferische:

„Das Spontane, das Schöpferische, das Freie sollte nie durch das Prinzip Ordnung blockiert werden.“¹⁵

Das Schöpferische wurde auch zum Anliegen Strasbergs, welcher im Actor's Studio die Methoden Stanislawskis aufgreift, zum Teil übernimmt zum Teil aber auch für sich weiterentwickelt.

„Auf Stanislawskis System aufbauen und von der Psychotherapie beeinflusst, hebt die Methode die Wahrhaftigkeit des Spiels hervor, die durch die Technik des sensorischen und emotionellen Gedächtnisses unterstützt wird.“¹⁶

Strasbergs Betonung in der Arbeit mit dem Schauspieler liegt klar am psychischen Prozess, weniger an den physischen Handlungen an sich. Für ihn sind Entspan-

¹⁵ Tabori (1991), S. 86

¹⁶ Feinberg (2003), S. 63

nungsübungen zu Beginn der Arbeit unerlässlich. Er vergleicht, wie schon Stanislawski, den Körper mit einem zu stimmenden Musikinstrument. Ist das Instrument nicht gestimmt, können keine richtigen Töne aus ihm heraus kommen. Dies wird Tabori später ebenso halten.

Strasbergs Methoden, welche Tabori später verwendet, haben im Wesentlichen zwei Ziele:

1. Entspannung – physische und psychische:

Eingangsübung bei Strasberg ist das Entspannen des Schauspielers auf einem unbequemen Stuhl. Dies, um ihn darauf zu trainieren, in jeder Situation sich entspannen zu können. Denn nur ein physisch entspannter Körper wird sich in weiterer Folge auch psychisch entspannen können und ist so für die Arbeit des Schauspielers bereit.

- I. Normale Muskelanspannung: behebbar durch Massage
- II. Allgemeine physische Spannungen: vom Schauspieler durch Übungen abbauen
- III. Spannungen im Zwerchfell: Sie blockieren die freie Atmung und Stimme.
Der Schauspieler praktiziert hier Gähnübungen, um die Anspannung unter Kontrolle zu halten. Diese Übung wird auch von Taboris Schauspielern vor einer Vorstellung bei Bedarf ausgeübt.

Tabori wird diese Übungen ebenso zu Probenbeginn als auch Zwischendurch zur Lockerung durchführen:¹⁷

¹⁷ Vgl. Barbara Sternthal: "Der Kreis" 1987-1990. Die Geschichte des Theaters im Überblick und eine Darstellung von George Taboris praktischer Theaterarbeit, Wien 1992, Diss., S. 98

2. Erhöhung der Konzentration:

Je höher die Konzentration des Schauspielers ist, desto besser kann er, laut Strasberg, seine bereits vorhandenen Erinnerungen und damit verbundenen Gefühle für das Spiel nützen. Es wird hier unterschieden in das

- a) sensorische Gedächtnis (*sense memory*) und
- b) affektive Gedächtnis (*affective memory*)

Das sensorische Gedächtnis wird geübt, indem man sich z.B. auf einen vorhandenen Gegenstand konzentriert und beobachtet, welche Erinnerungen bzw. Empfindungen dieser Gegenstand bei einem selbst auslöst. Tabori nützt dies oft in seinen Proben in zweierlei Hinsicht:

1. um die Neugier des Schauspielers zu erwecken und ihm die Chance zu geben, etwas neu zu entdecken
2. um die Aufmerksamkeit und Konzentration zu schärfen und Erinnerungen herzorzurufen welche Emotionen entstehen lassen. Hier ist Tabori auch ein scharfer Beobachter. Er nützt dieses Instrument auch, wenn er merkt, dass Aufmerksamkeit in den Proben abhandenkommt und der Schauspieler unkonzentriert wird oder er in seinem kreativen Schaffensprozess nicht weiter kommt. Peter Radtke, Taboris Schauspieler in München, wird zum ersten Mal mit dieser Vorgehensweise konfrontiert und ist über den Effekt erstaunt:

„Der Darsteller soll sich seine Umwelt bewußt machen, die Dinge, mit denen er arbeitet, in ihrer Qualität begreifen. [...] Die sensitiven Erinnerungen können zu Haltegriffen für das Spiel des Schauspielers werden.“

*George gibt mir eine Teeschale in die Hand. Ich spüre ihre glatte Oberfläche. Außer der Glätte glaube ich nichts zu erkennen. George befragt mich, dringt weiter in meine Gedanken. [...] Im Inneren der Schale fühle ich einen winzigen Tropfen Feuchtigkeit. Außen riecht der gebrannte, glasierte Ton steril und sauber, doch vom Boden herauf steigt plötzlich der Duft von vielen hundert gefüllten Tassen Tee. [...] Und die Eigenschaften fangen an, in mir Erinnerungen wachzurufen. Ich denke an gemütliche Nachmittage, an andere Tassen randvoll mit Tee.*¹⁸

Nun würden dieses Aufkeimen von Erinnerungen und das Wachrufen von Gefühlen nicht fruchtbar sein, würde man sie nicht, wie es das Theater erfordert, für die Vorstellung abrufbar machen. Das rasche Abrufen dieses Moments ist essentiell für den Schauspieler, soll es nicht im reinen Erinnern verhaftet bleiben. Hier setzt das affektive Gedächtnis ein. Strasberg war es wichtig, zwischen den Empfindungen, welche bei der Erinnerung entstehen, und den Emotionen, welche in Folge durch das sensorische Erlebnis abrufbar geworden sind, zu unterscheiden. Somit gibt er dem Schauspieler ein Instrument in die Hand, seine Emotionen zum Zwecke der Wiederholbarkeit abrufbar zu machen.

Auch Tabori trainiert dies mit seinen Schauspielern, wie Günter Einbrodt anschaulich an einem Beispiel zeigt. Er war nach einem anstrengenden Probentag, bei welchem er keinen Zugang zum Text gefunden hatte, zuhause verzweifelt im Bett gelegen und ist den Text noch einmal durchgegangen. Plötzlich hatte er die gewünschten Empfindungen, der Text wurde ihm zu Eigen. Es war für ihn ein beglückendes Gefühl. Am nächsten Tag auf der Probe wollte er Tabori diesen Moment darbieten und versucht ihn zu wiederholen:

¹⁸ Radtke (1987), S. 35

„Am Schluß ließ sich George beschreiben, wie ich zu diesem Ergebnis gekommen war. Er fragte mich, wie ich im Bett gelegen hatte, wann ich mich zurückgehalten hatte, um die Nachbarn nicht zu stören, damit ich diese Momente als Arbeitsmaterial benutzen könnte. Er hat mir den Prozeß bewußt gemacht. Wenn man vor sich hindilettiert, kann man unglaublich toll sein, aber es ist nicht wiederholbar.“¹⁹

Wichtig für Strasberg ist, das affektive Gedächtnis als Instrument zu benützen. Die Emotionen sollen nicht den Schauspieler in der Wiederholung überwältigen, sie sollen vielmehr als ein Repertoire zur Verfügung stehen. Das Objekt wird erinnert, die Emotion fügt sich hinzu.

Tabori sieht die Notwendigkeit dessen ebenso. Nichts desto trotz wird immer wieder der Ton laut, dass seine Vorstellungen qualitativ stark schwanken. Es erfordert Disziplin seitens des Schauspielers, die Emotionen zu kontrollieren und nutzbar zu machen, um nicht in einem Bad der gerade aufkeimenden Gefühle unterzugehen oder für den Bühnenpartner unberechenbar zu werden. Diese Gratwanderung wird Taboris Schauspieler immer beschäftigen.

Festzuhalten sei auch, dass, im Gegensatz zu Stanislawski und Strasberg, Tabori den Schauspieler ins Zentrum des Theaters rückt, nicht die Rolle. Der Darsteller und die Rolle werden eins. Es ist für die Schauspieler, welche bereits allen Exzessen des deutschen Regietheaters ausgesetzt wurden, eine neue Erfahrung. So fruchtbar die genannte Bewegung war, so einschränkend konnte sie auch für den Einzelnen sein. Oft wird Taboris Schauspielern erst durch das befreiende Arbeiten mit ihm die Einengung der klassischen Regiearbeit bewusst. Sie fühlen sich nicht mehr als Marionetten, sondern als wahrgenommene Menschen.

¹⁹ Günter Einbrodt zit. in Gundula Ohngemach: *George Tabori*, Frankfurt/Main 1993, S. 75

„George sagte genau das über das Theater, was ich mir immer gewünscht hatte: Daß ich versuchen sollte, mich in der Rollenarbeit mit Privatmomenten einzubringen und die Rolle in mir zu finden.“²⁰

Die Schauspielerin Ortrud Beginnen drückt die Einengung ihrer Freiheit durch das klassische Regietheater so aus:

„Ich bin vollkommen fremdbestimmt. Zuerst schreibt ein Autor einen Text, dann kommt ein Regisseur und inszeniert ihn, der sich im ungünstigsten Fall dazu irgendetwas ausgedacht hat. In den allermeisten Fällen, zu weit mehr als achtzig Prozent, handelt es sich dabei um Männer. Meine Rolle kann ich mir nicht aussuchen, ich werde von der Theaterleitung besetzt und lese meinen Namen und meine Funktion in der nächsten Produktion auf dem Besetzungszettel am Schwarzen Brett. Vielleicht hätte ich lieber eine ganz andere Rolle gehabt oder gar keine in dem jeweiligen Stück. Meine Möglichkeiten, an der Gestaltung der Rolle mitzuwirken, sind mehr als begrenzt, weil die Regie das durchsetzt, was sie für richtig hält und ich das nun gefälligst ausführen soll, ob es mir einleuchtet oder nicht.“²¹

Hier wird deutlich, wie sehr ein Theatermann wie Tabori von vielen Schauspielern herbeigesehnt wurde. Tabori ist nicht der Künstler und sein Ergebnis wichtig, sondern der Mensch. Diese Anerkennung, das ernst genommen werden ist Balsam für die Seele des Künstlers, möchte er doch immer ein Stück seines eigenen Selbst mitgeben und verwirklichen. So wäre es in den Augen Taboris ein Paradoxon, einzig die Darstellung der Rolle als einen gelungenen Akt des Schauspiels zu sehen. Es

²⁰ Detlef Jacobsen zit. in Ohngemach (1993), S. 58

²¹ Ortrud Beginnen zit. in Schubert (2014), S. 37

wäre geradezu zum Scheitern verurteilt, würde der Mensch in seiner Existenz sich negieren:

„Der wahre Darsteller wird sich selbst treu bleiben, nicht aus einem moralischen, sonder aus seinem existentiellen Imperativ, als einem Mittel, seine eigenen Realitäten, was immer diese zu jedem gegebenen Zeitpunkt sein mögen, zu erfahren oder zum Ausdruck zu bringen [...] Alles, was man zu irgendeinem Zeitpunkt ist, ist in der Darstellung verwendbar, und nur was man ist, ist verwendbar.“²²

²² Tabori (1991), S. 122

4 Die Gestalttherapie Fritz S. Perls

4.1 Biographie

Friedrich Salomon Perls (besser bekannt als Fritz Perls) ist ein US amerikanischer Psychiater und Psychotherapeut. Geboren am 8.Juli 1893 in Berlin, gestorben am 14.Mai 1970 in Chicago.

Perls beginnt 1914 in Berlin Medizin zu studieren. Bereits während seines Studiums beschäftigt er sich mit dem Schauspiel - er selbst spielt an Max Reinhardts Theater und setzt sich mit der wahrhaften Darstellung des Schauspielers auseinander. 1921 promoviert Perls zum Dr. med., dem folgt eine psychoanalytische Ausbildung.

Kurt Goldstein, mit dem Perls seit 1926 im medizinischen Bereich zusammenarbeitet, stellt ihm die Gestaltpsychologie²³ vor. Diese wird wesentlichen Einfluss auf die von Perls später entwickelte Gestalttherapie (Gestalt Therapy) nehmen.

1930 heiratet er Lore Posner. Als Laura Perls wird sie ihrem Mann zukünftig auch beruflich zur Seite stehen und sich in die Entwicklung der Gestalttherapie einbringen.

1933, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, flieht Perls mit seiner Familie in die Niederlande, danach nach Südafrika. Gemeinsam gründet das Ehepaar dort das *South African Institute for Psychoanalysis*. Perls Vortrag auf einem Psychoanalytischen Kongress stößt allerdings auf Widerstand. Perls besucht danach Sigmund Freud in Wien. Die Begegnung dauert nicht lange. Perls ist nun entschlossen, andere Wege als die der Psychoanalyse zu beschreiten.

²³ „Als Gestaltpsychologie wird eine Richtung innerhalb der Psychologie bezeichnet, die die menschliche Wahrnehmung als Fähigkeit beschreibt, Strukturen und Ordnungsprinzipien in Sinneseindrücken auszumachen. [...] Gestaltpsychologien unterschiedlicher Richtungen leiten sich jedoch aus einer einzigen Arbeit aus dem Jahre 1890 her, in der der Philosoph Christian von Ehrenfels seine Erkenntnisse berichtete, die Wahrnehmung enthalte Qualitäten, die sich nicht aus der Anordnung einfacher Sinnesqualitäten ergeben.“ <http://de.m.wikipedia.org/wiki/Gestaltpsychologie> (20.02.2015)

1941 erscheint sein und Lauras Buch *Das Ich, der Hunger und die Aggression*. Bereits hierin sind Überlegungen zur Gestalttherapie enthalten. 1946, nach Einsatz als Soldat, emigriert Perls in die USA.

Die Gestalttherapie wird unter der Mitarbeit von Laura Perls und Paul Goodman entwickelt. Die zielgerichtete Aufmerksamkeit (*awareness*²⁴) auf Gefühle und Verhaltensweisen im Hier und Jetzt steht im Vordergrund. Sie ist Basis, um an sich und seiner Persönlichkeit arbeiten zu können. Ebenso wird der Kontakt zu sich und zur Umwelt betrachtet. 1951 erscheint das Buch *Gestalt Therapy*, 1952 gründen sie gemeinsam in New York das *Gestaltinstitut*.

Rasch hat Perls auch Kontakte zu Theaterkünstlern, welche seine Methoden für ihre Arbeit nutzen.

In den 1960er Jahren hält Perls Gestalttherapie Workshops mit in Ausbildung befindlichen Psychotherapeuten ab. Die Gestalttherapie erfreut sich in den USA großer Beliebtheit und ist über den Kontinent mit zahlreichen Zentren vertreten.

1970 stirbt Fritz Perls in Chicago.

4.2 Die Psychoanalyse als Ausgangspunkt und die Entwicklung der Gestalttherapie

Perls Werk wird hier nur insofern beleuchtet, als es im Vergleich zu Morenos Psychodrama steht und Relevanz für Taboris Theaterarbeit hat. Andere Gedanken Perls, wie z.B. seine Ansicht zu Freud betreffend, den menschlichen Trieb und seine Auswirkungen oder die Interpretation des Organismus muss hier unbeleuchtet bleiben.

²⁴ Awareness = „Bewußtsein im Sinne einer wachen Aufmerksamkeit ist ein zentrales Konzept der Gestalttherapie. Awareness ist der Zustand des lebendigen Organismus, der mit sich und der Umwelt in Kontakt ist, ohne daß Blockierungen wie z.B. die neurotischen Mechanismen die bewußte Wahrnehmung seiner selbst und des anderen trüben oder einschränken.“ Fritz Perls: *Grundlagen der Gestalttherapie. Einführung und Sitzungsprotokolle*, München 1999, S. 73

Ausgangspunkt jeglicher Entwicklungen in der Psychotherapie ist die Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856-1939). Unbestritten waren seine Erkenntnisse und die Weiterentwicklung seiner Theorien durch andere für den Menschen in der Therapie sinnvoll und notwendig. Freud gab mit seiner Arbeit den bis dato weggesperrten Neurotikern²⁵ eine Chance, auf menschlichem Wege wahr- und ernst genommen zu werden.²⁶ Aber auch innerhalb der sogenannten freien Gesellschaft, im Sinne von nicht weggesperrt sein, wurden neurotische Verhaltensweisen festgestellt, bedingt u.a. durch starre konventionellen Regeln, welche im Großbürgertum gegeben waren. Sie waren nicht untergebracht in einem Narrenturm²⁷, jedoch ein Leben auf frei getroffenen Entscheidungen führten viele nicht. Dies kann zu neurotischen Verhalten führen, indem der Körper dem Ausdruck verleiht, was der Mensch unterdrücken muss.

Freud zeigte erstmals auf, dass der Mensch nicht alleine aus seinem Willen besteht, welchen er individuell steuert, folglich können auch Verhaltensweisen nicht alleine rational begründet werden. Das Verhalten des Menschen geht auf Erfahrungen und Impulse zurück, welche sich im schlimmsten Fall in einer (selbst)destruktiven Weise manifestieren. Freuds Aufmerksamkeit gilt somit dem Unbewussten – verdrängte Inhalte oder Triebe, welche dem Menschen nicht bewusst sind, folglich nicht bewusst von ihm wahrgenommen werden. Dem zufolge kann der Mensch auch nicht frei entscheiden, da er Entscheidungen aus einem nicht rationalen Kontext heraus trifft.

Er gliedert die Persönlichkeit des Menschen in ein dreiteiliges Konstrukt, dem *Es*, dem *Ich* und dem *Über-Ich*.²⁸ Das *Es* begründet Triebe wie Neid, Hass, Hunger, Se-

²⁵ Neurotische Störungen entstehen nach Perls „[...] aus der Unfähigkeit des Individuums, die richtige Balance zwischen sich und der übrigen Welt zu finden und aufrechtzuerhalten, und alle haben gemeinsam, daß im Gefühl des Neurotikers die Gesellschaft und die Umwelt ihre Grenzlinien zu weit in das Individuum hineinverlegen.“ Perls (1999), S.49

²⁶ Vgl. Brigitte Marschall: „Ich bin der Mythe“. Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Moreno, Wien 1988, S.22

²⁷ Der Narrenturm war ein von Kaiser Joseph II. gegründetes Gebäude in Wien für die Unterbringung von Geisteskranken. Es war eine Novität gewesen, jene Leute von der Gesellschaft zu trennen. Dies bedeutete aber auch, dass sie nicht mehr sichtbar waren und die Konfrontation innerhalb der Gesellschaft mit ihnen ausblieb. Im Narrenturm wurden bis 1866 Patienten untergebracht.

²⁸ Vgl. Uwe Henrik Peters: Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie, Augsburg 1997, S. 174, 247,546

xualtrieb. Das *Ich* ist einer vernünftigen Instanz zuzuordnen. Es sucht auf Basis rationalen Denkens konstruktiv aufkommende Konflikte aufzulösen, dies im Abgleich mit vorhandenen Normen und Wertvorstellungen. Dieser Vorgang ist größtenteils bewusst. Das *Über-Ich* ist jene Struktur, die aus der Erziehung resultiert und in Ich-Idealen und Rollen mündet. Es sind jene verinnerlichten Handlungsnormen, welche auch Verdrängungen zur Folge haben können.

Freud, wie auch später Perls und Moreno, erkennen die Kraft des Selbstheilens. Jeder Mensch besitzt in sich die Möglichkeit, aus seiner misslichen Lage mit eigener Erkenntnis, herauszukommen. Alleine die Herangehensweise, wie man zu dieser Erkenntnis kommt, wird unterschiedlich praktiziert.

Benutzt Freud noch das Gespräch und die Distanz zwischen Therapeuten und Patienten, so betrachtet dies Perls und Moreno als kontraproduktiv. Da der Mensch mit seiner Umwelt in Beziehung steht, so auch mit dem Therapeuten (bei Tabori später dann der Spielleiter mit dem Schauspieler), kann er per se nicht außen vor bleiben. Kehrt Freud den Blick in seiner Traumdeutung nach innen (der Traum als Ausdruck von Verdrängung, welcher durch die Deutung des Therapeuten zur Einsicht und Befreiung führen soll) so sieht Perls den Traum als Ausdruck einer Aussage, eines Wunsches. Es wird so in der Interpretation Perls das Destruktive, das zu verschleiernernde Element (als welches der Traum von Freud gesehen wird) zu einem ausdrucksstarken, konstruktiven Element. Diese Kraft gilt es zu nutzen. Aufgrund der festgefahrenen Verhaltensmuster verlangt es die Unterstützung des Therapeuten, den Patienten hier zu leiten.

Es sind Elemente der menschlichen Persönlichkeit, welche in der Gestalttherapie wieder zusammengefügt werden sollen, indem die jeweilig verloren gegangenen Teile der Persönlichkeit wieder integriert werden.

Die abhanden gekommenen Teile der Persönlichkeitsstruktur resultieren aus der Bedürfnisbefriedigung des Menschen. Jeder Mensch hat Bedürfnisse. Je stärker die innere Spannung, erzeugt durch das Bedürfnis, ist, desto kompromissbereiter wird er. Es tritt eine Konfliktphase ein. Nehme ich es oder warte ich noch? Wenn man

hier schließlich Dinge akzeptiert, die seiner eigenen Persönlichkeit nicht entsprechen, nur um das Bedürfnis zu befriedigen, so kommt es zur Diskrepanz und zu einer Aufspaltung. Je näher man mit seiner Persönlichkeit an der angebotenen Bedürfnisbefriedigung ist, desto mehr ist man im Einklang. Hinterfragt man aber nicht, was nicht zu einem passt, so verinnerlicht man Dinge, die einem nicht gemäß sind. Dies führt zum Fremddasein im jeweiligen Menschen, der Introjektion²⁹. Dieses zieht dann in der Therapie den Zyklus des Nachsortierens mit sich. Der Blick geht nach innen, was stört mich? Dies ist die erste Stufe im Therapieschritt.

Beim kranken Menschen sind die Ich-Teile, jene, die eigentlich zu einem gehören, ausgegrenzt, die Identifikation findet mit verinnerlichten, nicht zu einem selbst gehörenden Teilen statt. Durch die Wahrnehmung, den Blick nach innen, richtet man die Aufmerksamkeit wieder auf sich und die eigenen Anteile und kann somit aussortieren, was nicht zu einem selbst respektive seiner Persönlichkeit gehört.

Eine weitere Komponente, welche Perls nicht außer Acht lässt, ist der Körper. Anlehnend an Wilhelm Reich, der nach dem *Wie* und dem menschlichen Körper als Ausdrucksweise fragt, ist für Perls Gestik ein vernachlässigter Teil in der bis dato rein verbalen Therapie. Viel Unterdrücktes drückt sich über den Körper aus. Gleichzeitig bietet er aber auch die Möglichkeit, sich durch selbigen durch Handeln zu befreien. Auch dies ist eine Auffassung, die Moreno und Tabori teilen.

Man kann hier allerdings einen wesentlichen Unterschied zu Moreno und Tabori ausmachen: Die Gestalttherapie befreit wohl den Patienten vom Diwan, bietet allerdings nicht die gestalterische Möglichkeit in Form körperlicher Ausdrucksweise, wie es das Psychodrama in szenischer Darstellungsweise tut. Der Gestalttherapeut nimmt die körperlichen Reaktionen des Patienten während der Sitzung wahr, spricht diese an und interpretiert sie. Auch kann der Patient sich im Raum bewegen, er stellt allerdings keine Szenen konkret dar. Der Aspekt des Ausagierens unter Einbezug des gesamten Körpers im darstellerischen Spiel ist bei Tabori somit dem Psychodrama gleichzusetzen.

²⁹ Vgl. Perls (1999), S. 50

4.3 Kreativität als Komponente der Gestalttherapie

Perls fügt schließlich seinen Überlegungen die kreative Komponente hinzu, als Brücke und Ausdrucksmittel zwischen individuellen Bedürfnissen des Patienten und seiner Umwelt. Das Kreative (lat. *creare*, im Sinne von erschaffen, herstellen) als expressives Element wird in weiterer Folge in verschiedenen Therapierichtungen verwendet werden. Auch die Wirtschaft erkennt die Kraft zur Problemlösung durch Kreativität (Stichwort: Brainstorming³⁰ als kreativer Lösungsansatz).

Dieser kreative Ansatz birgt in jedem Fall einen dynamischen Prozess in sich, sowohl im

- a) übertragenem Sinne der Physik - dem Wirken von Kräften (hier ist gemeint das Wirken von eigenen freigesetzten Kräften im therapeutischen bzw. bei Tabori im Probenprozess) als auch im
- b) Einfluss auf Befindlichkeit und Verhalten eines Menschen.³¹ So sucht die Psychodynamik Rückschlüsse zu ziehen auf seelische Vorgänge, welche durch Ereignisse (äußere oder innere) ausgelöst wurden

Kreativität wird unterschiedlich in der Literatur definiert. Im Sinne der Gestalttherapie ist wohl jene von Weisberg festzumachen, welcher Kreativität jedem Menschen zuschreibt.³² Es ist das Modifizieren von bekannten Reaktionen, um auf Neues zu reagieren. Eine Abhandlung über die Frage, was Kreativität sei, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. So ist nach Meinung der Verfasserin hier festzuhalten, dass die Kreativität nach erfolgtem Reiz (von außen oder innen) freigesetzt wird, und in einer Aktion mündet. Es bedarf hierfür im Falle der Therapie bzw. der Theaterprobe folgender Grundvoraussetzungen:

³⁰ Brainstorming: Eine Methode zur Ideenfindung, welche auf dem Prinzip der Spontaneität beruht. Die Teilnehmer nennen Assoziationen zur Ideenfindung bzw. zur Problemlösung. Auf Basis dieser wird dann mit den Ergebnissen weitergearbeitet. Wichtig hierbei ist das rasche reagieren, um keine Denkprozesse in dieser Phase zu aktivieren.

³¹ Psychodynamik: „Erklärungsversuch der Psychoanalyse für psychische Erscheinungen aus den dynamischen Beziehungen der einzelnen Persönlichkeitsanteile untereinander.“ Peters (1997), S.413

³² Vgl. Robert W. Weisberg: *Kreativität und Begabung: Was wir mit Mozart, Einstein und Picasso gemeinsam haben*, Heidelberg 1989, S.29

1. ein vorhandenes Material (dies kann sein eine Erinnerung, eine Emotion, ein Gegenüber, mit Einschränkung ein Gegenstand, Erläuterung dazu siehe unten)
2. ein sich Öffnen des kreativen Menschen gegenüber dem vorhandenen Material und die Wahrnehmung dessen
3. einer Reaktion bzw. Verarbeitung des auf ihn einwirkenden Materials
4. eine Herstellung eines neuen Zustands durch handeln

Es bedarf also immer einer Begegnung mit sich und der Umwelt.

Geht man davon aus, dass Gegenstände selbst nichts im Menschen auslösen können, sondern nur die Erinnerung an den Gegenstand selbst und damit verbundene Ereignisse in der Vergangenheit (wie es Tabori auch in seinen Proben anstößt - Was löst der Gegenstand aus? Wie fühlt er sich an? An was erinnert er dich?) so wäre das erwähnte Material, mit welchem der Mensch arbeitet auf Emotionen und Empfindungen zu reduzieren.

Kreativität ist somit auch ein Mittel, Problemlösungen zu initiieren. Die alte (ungewünschte oder erwünschte) Situation wird abgerufen und umgewandelt oder ausgedrückt. Ist der Mensch jedoch aufgrund neurotischer Hemmungen starr, so kann er in diesem Zustand nicht kreativ an Lösungen heran gehen. Er schränkt seine Wahrnehmung ein. Gleichzeitig verharrt der Mensch in der (ihn belastenden) Vergangenheit und ist in der Gegenwart nicht lebendig. So gilt es, mit Übungen die Wahrnehmung zu schärfen und das Individuum ins Hier und Jetzt zu holen. Wie dies mithilfe von Techniken und Übungen geschehen kann, wird in Kapitel 4.4.3 erläutert.

Diese Feststellung, wie oben ausgeführt, gilt sowohl für Perls' als auch für Taboris und Morenos Arbeitsweise. Alle zielen auf das Unterbewusste ab und wollen mithilfe von Techniken den Menschen ins Hier und Jetzt führen. Nur hier kann Wandlung stattfinden. Der kreative Gestaltungsmoment ermöglicht ihm schließlich Lösungswege aus dem Konflikt. (Bei Tabori wäre es ein ebenfalls initierter Konflikt in

Form einer Improvisation. Auch das Suchen einer Rolle kann einen Konflikt im Schauspieler auslösen.)

Nun kann es beim Menschen zu Kreativitätsblockaden kommen, diese können unterschiedliche Ursachen haben, wie Erziehung, Normen, Versagensängste, Stress, kein vorhandenes Vertrauen zwischen Beteiligten. Das Einlassen auf den Prozess erfordert Mut und den Willen, etwas Neues entstehen zu lassen.

Im Sinne von Tabori kann man auch den Text als Kreativitätsblockade betrachten. Tabori lehnt, obwohl selbst Autor, den geschriebenen Text als etwas Aufoktroyiertes ab. Er blockiere den Schauspieler, er muss in etwas Vorgefertigtes schlüpfen, was er nicht ist. Auch Moreno, ebenfalls Autor, sieht im Text mehr eine Hürde als eine Bereicherung. Er wird diesen vorerst mit der Erschaffung eines Stegreiftheaters umgehen. (siehe Kapitel 5.2)

Der kreative Akt stellt somit eine sowohl notwendige Introvertiertheit des Kreativen dar (das nach innen gerichtete) als auch der Wille zu Extravertiertheit (das nach außen bringen des Erschaffenen). Die Grenzziehung dahingehend, was gebe ich an inneren Erfahrungen in Umwandlung nach außen, ist hier in der Therapie, wie auch bei Tabori, heikel und ein Akt der Entblößung.

Durch das Hinzufügen von Persönlichem, wird der Akt somit zur voyeuristischen Handlung. Es bedarf Sensibilität und Vertrauen zwischen Patient/Schauspieler und Therapeut/Spielleiter um aufkeimend Kreatives nicht im Keim zu ersticken. Der Grat zwischen entdecken der Empfindung, der Entscheidung es zuzulassen oder wieder zu unterdrücken und der Darstellung nach außen, zur Umwelt, ist ein sehr schmäler. Es bedarf dem Gefühl der Sicherheit und des Behutsamen Miteinanders. Tabori wird oft in Proben sensibel und unterstützend mit dieser Gratwanderung umgehen.

4.4 Die Prinzipien der Gestalttherapie

4.4.1 Die Umwelt

Wie bereits erwähnt, ist das Einbeziehen der Umwelt für die Gestalttherapie unerlässlich. Unsere Umwelt prägt uns und wir prägen sie.

„Es gibt keine Funktion irgendeines Lebewesens, die sich ohne Objekte und Umwelt erfüllt, ob man nun an vegetative Funktionen wie Ernährung und Sexualität, an Wahrnehmungsfunktionen, an motorische Funktion, an Gefühle oder an Überlegungen denkt. [...] jede menschliche Funktion [ist] ein Wechselspiel in einem Organismus/Umwelt-Feld, das sich als soziokulturelles, sinnliches und physisches darstellt.“³³

Weiteres geht die Gestalttherapie davon aus, dass wir von Natur aus in Kontakt mit unserer Umwelt stehen möchten und auf Wachstum ausgerichtet sind. Gute Beziehungen sind demnach an qualitativ guten Kontakten zu erkennen. Ist nun eine Person darauf ausgerichtet, eine Situation so zu belassen (aus welchem Grund auch immer) und sie nicht zu stetigem Wachstum und reifen zu führen, ist der Prozess unterbrochen. Die Person schränkt ihre Wahrnehmung ein, um den Zustand zu erhalten, welcher für sie wünschenswert erscheint. Das Hier und Jetzt entgleitet ihr. Der Blick ist nach hinten gerichtet. Dies ist mitunter dem Betroffenen gar nicht bewusst. Es gilt, den Zustand der Wahrnehmung wieder herzustellen um den Blick wieder nach vorne bzw. ins Hier und Jetzt zu richten.

Wichtig ist aber nicht nur die Kontaktaufnahme und Einbeziehung der Umwelt sondern auch die klare Abgrenzung vom Ich zur mich umgebenden Welt. Dies, um zu erkennen, was meine Bedürfnisse eigentlich sind und was mir von außen übertragen

³³ Friedrich S. Perls, Ralph Hefferline, Paul Goodman: *Gestalttherapie: Grundlagen*, München 1991, S.10f

wird, was ich demnach nicht bin. Um diese Grenze zwischen mir und dem Außen ziehen zu können, ist eine geschärzte Wahrnehmung nötig.

4.4.2 Die Wahrnehmung

Die Gestalttherapie möchte dem Inneren Gestalt geben. Zweifelsohne etwas, was auch ein Anliegen des Schauspielers ist. Hierfür ist zuerst ein Schärfen der Wahrnehmung wichtig, um nach innen wie nach außen zu sehen.

Tabori entdeckt durch einen Schauspieler seinen Zugang zur Gestalttherapie:

„Eines Tages kam ein Schauspieler zu mir und sagte: ‚Das ist das beste Trainingsbuch für Schauspieler, es heißt ‚Die Kunst der Wahrnehmung, ein Buch nach der Gestalttherapie.‘ [...] Die Sensibilität, die Wahrnehmung, der Unterschied zwischen Denken und Empfinden. Wieso hört das Empfinden auf, wenn man anfängt zu denken? Wenn du anfängst zu denken, spürst du deinen Arsch, deinen Kopf überhaupt nicht [...] Dieses Buch hat mich beeindruckt, weil die Übungen zur Wahrnehmung alle brauchbar für den Schauspieler sind, fast alle.“³⁴

Tabori übernimmt somit viele Übungen der Gestalttherapie in seinen Probenprozess. Einige Übungen, wie sie auch bei Tabori stattfinden, werden in Kapitel 6.6 erläutert.

Die Wahrnehmung ist bei Perls in drei wesentliche Zonen gegliedert:³⁵

³⁴ George Tabori zit. in Ohngemach (1993), S. 134f

³⁵ Vgl. John O. Stevens: *Die Kunst der Wahrnehmung. Übungen der Gestalt-Therapie*, München 1975, S. 15f

1. Wahrnehmung der äußeren Welt: Durch die Sinne erfasste Objekte
2. Wahrnehmung der inneren Welt: Hier sind die physischen Vorgänge gemeint, wie Verspannungen, als auch manifestierte Gefühle, wie Unbehagen
3. Wahrnehmung basierend auf der individuellen Fantasie: Hier wird das unter Punkt 1 und 2 beschriebene interpretiert und verglichen

Es kann somit von einer Einheit von Körper, Seele und Geist gesprochen werden, welche untrennbar miteinander verbunden sind und einander bedingen, soll der Mensch mit seinem ganzen Ich wahrnehmen. Sobald die Sinne ein Objekt berühren, spricht man von Kontakt. An jener Stelle, an der das Sinnesorgan und Umwelt (Objekt) sich vermischen, findet Wahrnehmung statt. Dies wird als Kontaktgrenze bezeichnet.

Es treffen so zwei Welten aufeinander: Die objektive und die subjektive. Somit setzt das Individuum durch das genaue Beobachten seiner Befindlichkeit (subjektiv) und dem wahrnehmen des Objekts (objektiv) seine Subjektivität in Relation zur Objektivität. Dies schafft, ohne dabei seine innere Stimme zu vernachlässigen, Distanz. Jene ist nötig, um eine neue Wahrnehmung entstehen zu lassen.

Die Frage nach einer überhaupt möglichen Objektivität stellte auch Kant. Er verneinte sie. Er kann „*Das Ding an sich*“³⁶ nicht erkennen sondern nur, wie es ihm durch seine Wahrnehmung möglich ist. Wir müssten, um *das Ding an sich* objektiv zu erkennen, außerhalb unseres Selbst stehen. Von diesem Standpunkt aus alleine, der nicht gegeben sein kann, könnten wir etwas objektiv bewerten.³⁷

Dessen ist sich Perls bewusst, der selbst glaubt, „daß Objektivität nicht existiert“³⁸. Die Gestalttherapie postuliert somit, dass eine größtmögliche Unvoreingenommen-

³⁶ Immanuel Kant: *Prolegomena. Zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, Hamburg 1976

³⁷ http://de.m.wikipedia.org/wiki/Ding_an_sich (20.02.2015)

³⁸ Perls (1991), S. 21

heit angestrebt werden soll. Vorschnelle Beurteilungen sind demnach zu unterlassen und eine Beobachtung ist möglichst genau zu beschreiben.

Den Aspekt der Wahrnehmung der äußeren und inneren Welt nützt Tabori in seinen Proben als Übung. Es erfordert hohe Konzentration und führt den Schauspieler zum „privaten Moment“.³⁹ Der Aspekt wird auch genutzt, um sich auf neue Situationen einzustellen, wie z.B. die Erfahrung eines neuen Bühnenbildes.⁴⁰ Nach wochenlangen Proben auf oft anderen Plätzen (wenn die eigentliche Bühne nicht für Proben zur Verfügung steht, was durchaus meist der Fall ist), muss sich der Schauspieler erst an die Dimensionen und die andere Aufteilung des Raumes gewöhnen. Auch die Offenheit der Bühne ist jedes Mal für die meisten Schauspieler etwas woran sie sich, nach dem geschützten Probenraum mit vier Wänden, wieder gewöhnen müssen. Peter Radtke beschreibt die Aufforderung Taboris, den neuen Raum zu erkunden in seinem Buch *M wie Tabori* folgendermaßen:

„Jetzt die große Fläche, der Zuschauerraum – ich fühle mich fremd, komme mir verraten vor, als werde ich einer unsichtbaren Meute zum Fraß überlassen. [...] Uschi und mir werden die Augen verbunden. Jaffa (Anm. sie leitet die Körperübungen in den Proben) nimmt Uschi bei der Hand, Ulf mich. Schritt für Schritt oder Radumdrehung (Anm. Peter Radtke ist Rollstuhlfahrer) für Radumdrehung bewegen wir uns voran. Ich betaste die einzelnen Gegenstände: Wände, Sandkasten, Requisiten. [...] Ist der Gang zwischen Sandkasten und Schiebetür wirklich so schmal?“⁴¹

Radtkes Beschreibung trifft auf oben angeführten Punkt 1 und 2 zu, nämlich die Wahrnehmung der äußeren Welt (Bühne) als auch der inneren Welt (Unbehagen).

³⁹ Sternthal (1992), S. 109

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 109

⁴¹ Radtke (1987), S. 79

Es wird hier auch augenscheinlich, dass Perls Postulat, der Mensch trägt in sich aufkeimende Bedürfnisse welche den Wunsch nach Befriedigung haben, auch für den Schauspieler gelten kann. In dem oben beschriebenem Fall ist es das Bedürfnis Radtkes, das Unwohlsein, erzeugt durch die neue Umgebung, los zu werden. Durch die Möglichkeit, welche ihm Tabori gibt, mit seinen Sinnen den Raum zu erforschen, und der nötigen Zeit, die er dazu braucht, verschwindet das Unwohlsein und er wird Eins mit der Situation. In diesem Fall ist Radtke bewusst, was sein Unwohlsein verursacht hat. Es wäre aber auch denkbar, dass er verspannt und blockiert ist, ohne den Grund ausmachen zu können. Hier setzt die Gestalttherapie an, indem sie auf die Wahrnehmung der Umwelt und auf ihre Wirkung auf den Einzelnen abzielt.

Der dritte Punkt bezieht sich auf das Interpretieren von Radtke zur inneren und äußeren Wahrnehmung und findet somit im Hier und Jetzt statt. Diese Interpretation kann aber auch im Falle von Taboris Theaterarbeit und seinen Wahrnehmungsübungen dem Schauspieler helfen, den Subtext für seine Rolle zu finden.⁴² Die Beschäftigung mit den inneren und zugleich äußeren Gegebenheiten führen zur Manifestierung der Person in der jeweiligen Situation. Es gelingt somit leichter, durch das ineinander fließen von Eigenem und Gegebenem ein Gemeinsames entstehen zu lassen. Gleichzeitig ermöglicht es eine Re-Integration der eigenen Anteile in die Persönlichkeit. Dies trifft auch auf Taboris Schauspieler zu, welche sich selbst als Persönlichkeit einbringen sollen.

Es stellt sich die Frage, wo Parallelen zwischen Patienten und den Schauspielern Taboris sind. Perls selbst liefert darauf Antwort, indem er sagt, dass es so gut wie keine Menschen in der Gesellschaft gibt, die nicht neurotisch wären:

⁴² Vgl. Sternthal (1992), S. 110

„Da wir jedoch in einer neurotischen Kultur leben, ist es nicht wahrscheinlich, daß die Persönlichkeit irgendeines Menschen keine Beeinträchtigung erlitten hat [...] Die meisten Menschen haben nur die Wahl zwischen individueller und kollektiver Neurose (z.B. Religion), individueller und kollektiver Kriminalität (Verbrechertum, Hitler-Faschismus) oder einer Mischung aus beidem. [...] Es ist nahezu unmöglich, den Gefahren einer sozialen oder biologischen Schädigung zu entgehen.“⁴³

Es ergibt sich daraus, dass gestalttherapeutische Maßnahmen für jeden Menschen eine Möglichkeit bieten, zu seinem Selbst zu kommen, es wahrzunehmen und durch Aktion eine Befreiung zu erleben. Dieses entdeckte Selbst ist es, welches Tabori interessiert, um es zum Vorschein zu bringen und in der Rolle aufzugehen zu lassen.

4.4.3 Die Übungen

Ziel der Therapie ist es also, sich seiner Blockaden bewusst zu werden und diese mithilfe der Wahrnehmung und dem Ausagieren der Fantasie zu lösen, um wieder seine verloren gegangenen Teile in die Persönlichkeit zu integrieren. Des Weiteren wird gleichzeitig die Wahrnehmung des eigenen Körpers geschärft. Der Mensch rückt in den Mittelpunkt und wird selbst Handelnder in seiner Therapie. Er ist nicht bloßes analytisches Material für den Therapeuten, wie beispielsweise in der Psychoanalyse, welche mithilfe der Interpretation des Therapeuten einzig allein zu einem Ergebnis führt. Der Patient ist in der Gestalttherapie Initiator und Wegweiser.

Bei Tabori kommt dem eigenen *Gewahrsein*⁴⁴, wie es auch in einschlägiger Literatur genannt wird, neben der körperlichen Ausdrucksweise des Schauspielers noch eine Komponente hinzu, welche für die Theaterarbeit unabdingbar ist: Das Gewahrsein des Gegenübers. Der Schauspieler ist Teil der Gruppe und als solcher auch verantwortlich für das Einbeziehen des Verhaltens seines Partners in sein Spiel. Ist bei

⁴³ <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/michael.luetge/perls1.htm#widerstand> (20.02.2015)

⁴⁴ Vgl. Hans Peter Dreitzel: *Emotionales Gewahrsein. Psychologische und gesellschaftliche Perspektiven der Gestalttherapie*, München 1998, S. 9

Perls ausschließlich die Zielrichtung auf den zu Therapierenden bzw. auf den Therapeuten gelenkt, so ist bei Tabori das Wahrnehmen der Schauspieler untereinander wichtig, um auf den anderen wiederum nach Ermessen und mit Einbezug der eigenen Persönlichkeit zu reagieren. Dieses Gewahrsein „erhöht, drängt ihn jedoch auch hin zu näherer Begegnung, zum Kontakt mit dieser Andersartigkeit“.⁴⁵ Somit sind diese Übungen nicht nur Selbstzweck sondern auch Unterstützung im Umgang miteinander. Die Reaktion sollte dabei immer im Einklang mit sich selbst stehen, um nicht ein Ungleichgewicht auszulösen. Dieses Hin- und Herschweifen erfordert hohe Aufmerksamkeit, um sowohl sich selbst als auch das Gegenüber nicht aus dem Fokus zu verlieren.

Barbara Sternthal führt Beispiele von Übungen an, welche Tabori im Theater *Der Kreis* benutzt.⁴⁶ Er hat diese Übungen, basierend auf John O. Stevens *Buch Kunst der Wahrnehmung*⁴⁷, verwendet und teilweise für sich adaptiert.

„Sie alle hatten das Ziel, Denken und Empfinden in Einklang zu bringen und das Ergebnis dessen in die Rolle zu übernehmen. Aus diesen nicht leistungsbetonten Spielen kristallisierten sich oft Improvisationen heraus, die ihrerseits ebenfalls für die rein szenische Arbeit verwendet werden konnten.“⁴⁸

Übung 1- Sich begegnen: (eine Übung für ein sich bereits bekanntes Paar)

„Setzen Sie sich und schauen Sie einander an. Stellen Sie sich vor, Sie seien eben erst zusammengetroffen und hätten sich niemals vorher gese-

⁴⁵ Erving und Miriam Polster: *Das Herz der Gestalttherapie. Beiträge aus vier Jahrzehnten*, Wuppertal 2002, S. 110

⁴⁶ Vgl. Sternthal (1992), S. 111

⁴⁷ Stevens (1975)

⁴⁸ Sternthal (1992), S. 112

hen. Versuchen Sie, einander so zu sehen, wie Sie in diesem Augenblick sind. Bitte werden Sie miteinander bekannt und nehmen Sie wahr, wie Sie dabei vorgehen – worüber Sie sprechen, und was Sie sonst tun, um diesen neuen Menschen ein wenig zu ‚entdecken‘. Lassen Sie sich etwa zehn Minuten Zeit dafür...“⁴⁹

Bei Stevens wird im Anschluss an die Übung das Paar über seine Wahrnehmung sprechen, wie es empfunden wurde, wer der führende Part dabei war, etc. Dieses lässt, laut Sternthal, Tabori meistens weg und geht mit dem Empfundenem direkt in die Rolle über. Das Gefühl wird sogleich für den Subtext benutzt.⁵⁰

Übung 2 – Unterhaltung rücklings:

„Mit einem Partner gleicher Größe und Gestalt setzen Sie sich Rücken an Rücken. Schließen Sie die Augen und lehnen Sie sich zurück. Sitzen Sie zuerst ganz still und nehmen Sie das Körpergefühl auf...Nun richten Sie die Wahrnehmung auf den Rücken: er möge sich ein wenig bewegen und die Beziehung zum Rücken des Partners suchen, wie zu einer stillen Unterhaltung. [...] Wie fühlt sich der Rücken des Partners an, wie bewegt er sich? ... Was empfinden Sie bei Ihrer Bewegung? ... Suchen Sie noch nach anderen Möglichkeiten der gemeinsamen Bewegung. Erhalten Sie die Beziehung aufrecht und bringen Sie nach und nach auch den Kopf, die Arme und Hände mit ins Spiel ... Lassen Sie die Bewegung in einen Tanz münden, der das ausdrückt, was zwischen den Partnern vor

⁴⁹ Stevens (1975), S. 190

⁵⁰ Vgl. Sternthal (1992), S. 111

sich geht...Leise und ganz langsam nehmen Sie Abschied voneinander und beugen sich etwas vor... „⁵¹

Übung 3 – Gegenstände blind erkennen:⁵²

Diese Übung wurde schon durch Peter Radtke (siehe Kapitel 3) beschrieben. Hier geht es um das intensive wahrnehmen eines Gegenstandes mit verbundenen Augen. Wie fühlt er sich an, wie riecht er, kann man etwas hören an ihm, entdeckt man etwas Neues?

Übung 4 – Ausmessen des Raumes:⁵³

Auch diese Übung wird persönlich von Radtke erläutert (siehe Kapitel 4.4.2). Es geht um das sich zu Eigen machen eines Raumes. Durch gehen, in sich hinein fühlen, wie es einem beim Durchschreiten des Raumes ergeht. Wie es riecht, wo die anderen Partner lokalisiert sind, wie sich die Distanz bzw. Nähe zu den anderen räumlich anfühlt, usw.

Übung 5 – Aufheben und Schaukeln:

Die Teilnehmer stellen sich im Kreis auf.

„Einer, der sich aufheben oder schaukeln lassen will, geht in die Mitte, kreuzt die Arme vor der Brust und schließt die Augen ... Ein kleiner Teilnehmer stellt sich dicht hinter ihn, er hat zwei stärkere zu beiden Seiten. [...] Alle gehen zur Mitte, legen die Hände sanft auf den Partner und halten ihn ein Weilchen fest. Der in der Mitte soll sich möglichst entspannen und doch seinen Körper gerade halten ... Nun kippen Sie ihn sanft hintüber, bis er liegt, und schieben Sie die Hände unter ihn, bis er horizontal auf Ihren Händen und Armen ruht. Der kleine Teilnehmer hin-

⁵¹ Stevens (1975), S. 176

⁵² Vgl. ebd., S. 223

⁵³ Vgl. ebd., S. 227

*ter ihm wird den Kopf halten, die beiden anderen unterstützen Brust und Rücken, die übrigen seine Hüften und Beine. [...] Fangen Sie nun an ihn zu schaukeln, vor und zurück [...] summen sie dazu [...] Wenn der Betreffende nicht zu groß und zu schwer ist, heben Sie ihn auf, bis er über den Köpfen nur auf Ihren Händen ruht, und schaukeln Sie ihn dort oben, [...] Lassen Sie ihn ganz langsam zum Boden herab.*⁵⁴

All diese Übungen dienen als *warm-up*, dem sogenannten aufwärmen bei Tabori zu Beginn einer Probe. Sie werden aber auch zwischendurch zur Lockerung innerhalb der Gruppe bzw. zur Intensivierung des Kontakts angewandt.

4.5 Die Gestalttherapie Sitzung

Die klassische Gestalttherapie findet hauptsächlich zwischen Therapeuten und Patienten statt, eine Gruppe kann, muss aber nicht anwesend sein. Die im vorigen Kapitel erwähnten Wahrnehmungsübungen dienen als Einstieg in die Therapie. Wie erwähnt ist die geschärfte Wahrnehmung seiner Selbst als auch der Umwelt für das Verständnis und die eigene Standortbestimmung wesentlich für die Therapie. Es gibt sowohl Einzelübungen als auch Gruppenübungen.

Ist eine Gruppe in der Sitzung vorhanden, so spielt sie allerdings bei Perls im Verlauf eine untergeordnete Rolle (vgl. dazu auch Kapitel 7.5). Sie bietet Resonanzböden für den Patienten in der Abschlussphase, wie im Psychodrama, sie wird aber nicht als eigenes Instrument genutzt, wie dies Moreno vorsieht oder es auch bei Tabori in Form des Ensembles vorhanden ist.

Der Patient und der Therapeut befinden sich auf einer Art Podium, wo gearbeitet wird. Die Sitzung kann in Form eines Dialogs sein oder in Form eines Rollenspiels, wobei

⁵⁴ Stevens (1975), S. 234f

- a) hier der Patient selbst unterschiedliche Rollen einnimmt oder
- b) der Therapeut eine Rolle übernimmt oder
- c) ein anwesendes Gruppenmitglied auf Anweisung des Therapeuten einspringt. Hier gibt der Gestalttherapeut allerdings, im Gegensatz zum Psychodrama, vor, was gesagt oder wie reagiert werden soll. Oder
- d) eine andere Person durch einen leeren Stuhl⁵⁵ symbolisiert wird. Der Patient denkt sich hierzu einen Dialog aus und wechselt für den Rollentausch die Stühle

Die Szenen sind in der Gestalttherapie imaginativ, das heißt es werden keine Szenen nachgespielt. Es geht alleine um das Beziehungsverhältnis zwischen Menschen, welches dargestellt werden soll.

Der fremde Teil der Persönlichkeit wird also durch Wahrnehmungsübungen ausgemacht und durch Rollentausch, durch assoziatives Ausloten genauer betrachtet.

Der Therapeut lässt herausfinden, wer der Gegenspieler ist. Wer oder was hat dafür gesorgt, dass der Patient sich selbst ausgegrenzt, entfremdet hat? Der Konflikt wird entfaltet, ein Dialog beginnt, jeder Teil sagt, wofür er gut ist, wofür er steht. Für den bisherigen Kompromiss hat der Mensch einen hohen Preis bezahlt. Er war zugunsten des Verlusts an Lebensfreude, Lebensmut, etc. Hier erfolgt nun die Erkenntnis des Akteurs, dass man gegen sich gearbeitet hat. Dass die Vereinbarung, die man eingegangen ist, nicht stimmig ist und nicht zur eigenen Person passt, auch nicht nötig ist.

Danach folgt die Entscheidungsphase: Kann ich es loslassen? Woraus setzt sich dann meine Persönlichkeit zusammen? Bin das ich? Kann ich die alte Identität verabschieden? Wer bin ich dann? Es ist eine Desorientierung, die aufgelöst werden muss. Ein Beispiel aus dem praktischen Leben wäre jemand, der bis dato sehr an seiner Arbeit gehangen hat, sich durch sie identifiziert hat und plötzlich arbeitslos wird. Die Frage ist, wer bin ich ohne diese berufliche Position des z.B. Abteilungs-

⁵⁵ Vgl. Frank-Matthias Staemmler: *Der "leere Stuhl". Ein Beitrag zur Technik der Gestalttherapie*, München 1995, S. 33

leiters? Diese Erkenntnis kann zu einer Krise führen. Hier lässt der Therapeut die Chance spüren, gleichsam einer Neugeburt, was alles in der Persönlichkeit steckt. Die Beziehung zum Therapeuten muss hier besonders eng sein. Er lässt den Patienten spüren, dass er so angenommen wird, wie er tatsächlich ist.

Der Therapeut macht den Akteur neugierig auf sich und seine eigentliche Persönlichkeit. Er lädt ihn ein, sich einen Raum zu geben, um sich neu zu ordnen. Den Impuls, welchen er vom Therapeuten erhält, kann er nicht verleugnen. Der Akteur fragt sich: Wie gehört der Impuls jetzt zu mir? Die Erfahrung gemacht zu haben, auch vor Zeugen, zwingt den Einzelnen, sich damit auseinander zu setzen.

Der Aspekt der Impulsgebung durch den Leiter - dies erinnert an Taboris Arbeitsweise. Er stößt den Schauspieler im Rahmen einer Improvisation oder einer Übung an und eröffnet einen Raum für ihn, in welchen er eintreten kann. Er erweckt somit beim Gegenüber Neugier auf noch nicht bekannte Aspekte der eigenen Persönlichkeit oder legt die Brücke zu einem Grenzübertritt. Der Schauspieler reagiert mit Spontaneität darauf, welche in Handlung mündet.

Perls Sitzungen enden mit einem Abschlussgespräch, bei dem, sofern eine Gruppe vorhanden, Feedback zum Gesehenen gegeben wird. Die Rückmeldung soll wertfrei sein und keine Ratschläge beinhalten. Es geht darum, wie die Gruppe oder der Leiter den Akteur wahrgenommen hat.

Im Psychodrama gibt es ebenfalls eine Gesprächsrunde nach der Spielphase, welche nach ähnlichen Regeln abläuft wie in der Gestalttherapie (vgl. Kapitel 5.7.3) Bei Tabori finden abschließende Gespräche nach Übungen oder Improvisationen selten statt, er setzt nahtlos mit dem eigentlichen Rollenspiel fort.⁵⁶

⁵⁶ Vgl. Sternthal (1992), S. 111

5 Das Psychodrama Jacob Levy Morenos

5.1 Biographie

Jacob Levi Morenos Geburtsdatum ist nicht eindeutig auszumachen. Laut Meldezettel des Meldeamtes Bad Vöslau (dort wirkt Moreno später als Arzt), wird er am 20.05.1890 in Bukarest, als Sohn jüdischer Herkunft geboren.⁵⁷ Ihn, dem Selbstinszenator, sind aber weniger sein Geburtsdatum sondern mehr die scheinbar dramatischen Gegebenheiten seiner Geburt wichtig, die er folgendermaßen beschreibt:

„Es war im Morgengrauen, des heiligen Sabat, und die Entbindung fand kurz vor dem ersten Gebet statt. Meine Geburt auf dem Schiff resultierte aus einem ehrbaren Irrtum; die Entschuldigung, dass meine Mutter erst 16 Jahre und mit der Mathematik der Schwangerschaft kaum vertraut war. Niemand kannte die Nationalität des Schiffes. War es ein griechisches, türkisches, rumänisches oder spanisches Schiff? Die Anonymität der Nationalität des Schiffes führte zur Anonymität meines Namens.“⁵⁸

Beschäftigt man sich mit der Persönlichkeit Morenos, so kommen Zweifel an der oben ausgeführten Geburt auf und die Version, er wäre in Bukarest geboren, klingt wahrscheinlicher. Doch es ist zugleich faszinierend, dass Moreno bis in die letzte Konsequenz das Leben als geheimnisvolles, jederzeit neu gestaltbares Element sieht.

Sein Geburtsname ist Jacob Levi, er wird sich später Jacob Levy (hier gibt es unterschiedliche Schreibweisen, auch Levy oder Lewy) Moreno nennen. „Der Name Moreno bedeutet *der von Gott Gesandte*“.⁵⁹

⁵⁷ Veronika I. Burkart: *Psychodrama und Theater. Versuch einer vergleichenden Analyse und deren kritische Ausdeutung*, Wien 1970, Diss., S. 9

⁵⁸ Jacob Levy Moreno: *Auszüge aus der Autobiographie*, Hrsg. Jonathan D. Moreno, Köln 1995, S. 14f

⁵⁹ Marschall (1988), S. 12

1911 beginnt Moreno in Wien, nachdem die Familie im Jahre 1894 nach Wien überstiegele, ein Medizinstudium.

1910 beschäftigt sich Moreno das erste Mal aktiv mit dem Improvisieren. Er stellt Spiele mit Kindern in den Wiener Parkanlagen dar. Ebenso beschäftigen ihn zu dieser Zeit die sozialen Gegebenheiten der Prostituierten am Wiener Spittelberg und jene von Ausländern im Flüchtlingslager Mitterndorf. Diese Beobachtungen führen zu ersten Überlegungen und Messungen zwischenmenschlicher Beziehungen und münden in der Beschreibung dieser in der von ihm aufgestellten Lehre, der *Soziometrie*.

Moreno betätigt sich ab 1911 auch als Autor. Zunächst verfasst er *Die Gottheit als Komödiant*, 1914 und 1915 beschäftigt er sich in *Einladung zu einer Begegnung* in Gedichtform mit Selbstreflexion und dem Du. 1917 promoviert er zum Doktor der gesamten Heilkunde und wird Betriebsarzt, später auch Gemeindearzt in Bad Vöslau. Er ist Mitbegründer und Mitherausgeber der Zeitschrift *Der Daimon*, später *Der neue Daimon*. 1921 gründet Moreno in der Wiener Maysedergasse ein Stegreiftheater. 1924 veröffentlicht er in dem Buch *Das Stegreiftheater* das erste Mal seine Gedanken zum historischen (bis dato existierenden) Theater und einer möglichen neuen Theaterform. Er erkannte schon in der Arbeit mit den Kindern in den Gärten Wiens die befreiende Wirkung des Spiels. Aus diesen Erfahrungen in Wien und dem kleinen Theater in der Maysedergasse wird sich schließlich das Psychodrama entwickeln.

Auch Moreno ist ein Zeitgenosse Freuds und mitten im Geschehen der Beschäftigung mit der Psyche des Menschen. Ein Thema, dessen man sich zu dieser Zeit kaum entziehen kann.

1924 entwirft er für eine Ausstellung ein Bühnenmodell für ein *Theater ohne Zuschauer*⁶⁰. Moreno wird später in den USA auf sein Modell zurückgreifen und ähnliche Bühnen für seine Psychodramasitzungen gestalten lassen.

⁶⁰ J.L. Moreno: *Psychodrama*, Beacon, N.Y. 1972, S. 262

1925 wandert Moreno in die USA aus. 1928 eröffnet er dort eine psychiatrische Praxis. 1929 wendet er sich wieder dem Theater zu und unterhält das *Impromptu Group Theatre* in der Carnegie Hall in New York. Er beschäftigt sich auch weiterhin mit der Soziometrie in seinem Buch *Who shall survive* (1934) und arbeitet, gemeinsam mit seiner Frau Florence Bridge, an einer Rollentheorie. Ebenso publiziert er zu den Themen Psychodrama und Gruppenpsychotherapie und wird damit auf dem Kontinent weitgehend bekannt. Moreno betreibt ab 1936 ein privates Sanatorium in Beacon Hill, welches eine Psychodramabühne beherbergt. 1940 lernt er Celine Zerka Toeman kennen und lieben. Sie wird seine Ehefrau und Wegbegleiterin sein, mit welcher er auch erfolgreich zusammen arbeiten wird.

1950 wird in New York das Moreno Institut gegründet.

Am 14. Mai 1974 stirbt Jacob Levy Moreno in Beacon, New York. 1985 wird seine Urne in Wien beigesetzt.

5.2 Der Weg von der Medizin zum Psychodrama

Das Psychodrama ist eine Bezeichnung für eine Form der Gruppentherapie, bei der die Klienten ihre Probleme, Konflikte und Ängste mithilfe darstellerischen Spiels auf die Bühne bringen.

Wie viele seiner Zeitgenossen, beschäftigt sich Moreno in seiner Zeit auch mit den Strömungen der Psychologie und Freuds Psychoanalyse. Die bereits erwähnten Stegreifspiele mit Kindern in den Parkanlagen Wiens, die Erfahrungen als Arzt im Flüchtlingslager Mitterndorf, die Beschäftigung mit den sozialen Verhältnissen Prostituierter – all dies sind schon Vorreiter für das Psychodrama.

Bevor Moreno allerdings das Psychodrama in der uns bekannten heutigen Form entwickelt, befasst er sich mit dem Stegreiftheater. Er lebt in der Zeit des Expressionismus, also jener Ausdrucksform, welche sich gegen den Naturalismus wendet. Das Kunstwerk ist Ausdruck des Individuums, das Innere wird expressiv nach außen dargestellt.

Moreno sucht auch, wie viele seiner Zeitgenossen, nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks und urgiert die Befreiung des Darstellers von jeglicher ihn bis dato einschränkenden Gegebenheiten. Eines der größten Übel ist für ihn hierbei der vorgegebene Text. Hier sieht er den Schauspieler als Sklaven des geschriebenen Wortes:

„Die Reformatoren haben den Sitz der Theaterkrankheit nicht erkannt. Diese ist in einem Satze gesagt: die starr gegebenen Wörter. Die Produkte treten dem Erzeuger vor der Erzeugung entgegen.“⁶¹

Hier geht Tabori absolut mit ihm konform. Auch für ihn ist das geschriebene Wort ein notwendiges Übel. In Kapitel 6.3 wird noch näher auf die Textproblematik bei Tabori eingegangen werden.

Moreno sieht allerdings zu diesem Zeitpunkt die Autonomie noch nicht beim Schauspieler. Dies wird sich, da das Psychodrama einen anderen Zweck erfüllen soll, später ändern. Hier wird dann der Mensch insofern autonom sein, als dass er und seine persönlichen Bedürfnisse im Mittelpunkt der Handlung stehen.

Für Moreno liegt die Antwort auf die Frage, was das Gegenteil des von ihm verneinten „dogmatischen Theaters“⁶² sei, auf der Hand: Es ist jenes, welches eine Möglichkeit bietet, im Augenblick zu entstehen⁶³ - das Stegreiftheater. Das heißt für ihn konsequenter Weise: kein geschriebener Text. Denn es kann nicht zwei Schöpfer geben. Den Autor und jenen, der den Text verkörpert. Es muss, konsequenter Weise, der Schöpfer auch das Wort erschaffen, welches er von sich gibt.

Des Weiteren bezieht er in seinem Stegreiftheater das Publikum mit ein, sie werden aufgefordert einzutreten und sind gleichsam alle Schauspieler. Dies ist auch schon

⁶¹ Jacob Levy Moreno: *Das Stegreiftheater*, Potsdam 1924, S. 10

⁶² Vgl. ebd., S. 9

⁶³ Vgl. ebd., S. 9

ein Vorgriff auf das Psychodrama, bei dem die Gruppenteilnehmer für das Spiel herangezogen werden.

Weitere Parallelen zwischen seinem Stegreiftheater und dem später von ihm entwickelten Psychodrama: Die Handlung, als auch die Lösung wird von den Teilnehmern herbeigeführt. Die Bühne ist offen, als Erweiterung des Lebensraums.

Die heilende Lösung durch spielen von Konflikten erkennt Moreno schon zu diesem Zeitpunkt und drückt es auch in seiner Schrift *Das Stegreiftheater*, unter dem Kapitel *Das Weihetheater* aus:

„Die Weihebühne ist das Privathaus. Hier entsteht das tiefste Theater, weil sich der heimliche Schatz am heftigsten gegen Berührung wehrt.“⁶⁴

Und

„[...] sie spielen sich selbst, von Anfang her wie aus einem göttlichen Gedächtnis noch einmal. [...] Jedes wahre zweite Mal ist die Befreiung vom ersten.“⁶⁵

Gemeint ist hier – durch das ausagieren eines Konflikts wird der Protagonist durch die Handlungskatharsis befreit. Es wird an späterer Stelle noch genauer auf diesen Aspekt des Psychodramas eingegangen werden. Es soll hier nur aufgezeigt werden, woraus sich das Psychodrama entwickelte und dass es die Vorerfahrungen in Wien sind und – ganz wesentlich – der Einfluss des Theaters, welcher Moreno zum Psychodrama letztendlich führt. Die Unzufriedenheit mit dem vorherrschenden Theater, welches er zu verändern suchte und die sozialen Eindrücke als Arzt, welche er in

⁶⁴ Ebd., S. 74

⁶⁵ Ebd., S. 77

Wien bekam spannen letztendlich den Bogen zum heute bekannten und weltweit praktizierten Psychodrama.

5.3 Psychodrama als Neugestaltung des Lebens

Psychodrama bedeutet *Seele in Handlung* (griech, Psyche: *Seele*, Drama: *Handlung*). Diese Therapieform wird angewandt, um Konflikte oder Ängste, welche einen Einzelnen bzw. eine Gruppe beschäftigen, mithilfe darstellerischen Spiels auf die Bühne zu bringen. Unter hinzuziehen von Gruppenmitgliedern, welche sogenannte Hilfs-Iche darstellen, wird der Konflikt *hic et nunc* (im Hier und Jetzt) gespielt, neu gestaltet und damit vom Protagonisten neu bewertet.

Beispielsweise bringt ein Mann einen in der Vergangenheit erlebten Vater-Sohn Konflikt auf die Bühne. Die Szene wird derlei mithilfe der Hilfs-Iche und der angewandten Instrumente (siehe Kapitel 5.5) dargestellt und umgestaltet, wie es für den Mann im *hic et nunc* als wünschenswert erlebt wird. Hier, im abgesichertem Raum, kann er die Situation, welche ihn bis dato belastet hat, auf die Bühne bringen und neu gestalten. Es erfolgt also nicht eine ausschließliche Reflexion des Erlebten, ebenso ist es keine reine Verbalisierung des Konflikts. Es ist eine Neuordnung, ein selbst gestaltetes neu Erleben unter in Bezugnahme des ganzen Körpers und seiner Sinne. Der Mensch wird nicht von außen sonder durch sich selbst geheilt. Abgespaltenen Gefühle werden wieder erlebt, die Neufindung der Persönlichkeit äußert sich in einem neuen Selbstwertgefühl.

So wie es im Psychodrama keinen vorgefertigten Plan gibt, so geht auch Tabori mit keinem fixen Plan in den Probenprozess. Er lässt den Spielern Raum und Möglichkeiten zur Selbstbestimmung und – entfaltung.

Das Spiel des Psychodramas zielt nicht auf dramatische Perfektion, Ästhetik oder auf den Augenblick für das Publikum ab sondern alleine auf den Menschen in seiner persönlichen Wahrhaftigkeit. Dieser Aspekt ist, wenn auch ungewöhnlich für einen Regisseur, bei Tabori auch zu finden. Er denkt nicht an Ästhetik, den künstlerisch gelungenen Augenblick, die dramatische Vollkommenheit. Er will die Reinheit der Seele und die innere Wahrheit dargestellt wissen, in jedem Augenblick und an je-

dem Vorstellungsabend. Die Offenbarung der Persönlichkeit in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit. Hier ist Tabori dem Psychodrama näher als der Gestalttherapie, da letzteres das darstellerische Spiel als Lebensspiel zur Methode hat. Die Gestalttherapie bietet nicht die breite spielerische Basis mit all seinen Facetten wie es das Psychodrama tut. Auch wenn in der Gestalttherapie ein gewisses Agieren stattfindet, so ist es nicht so frei von der Beeinflussung des Therapeuten und somit nicht so frei für den Akteur.

5.4 Psychodrama als ganzheitliches Lebenskonzept

Moreno, der Reisende zwischen den Welten, sieht das Psychodrama nicht einzig allein als Therapieform. Es ist das kosmische Ganze, welches er ins Auge fasst. Psychodrama als neue Weltenordnung.

Er sieht den Menschen als Teil eines großen Ganzen, dem Kosmos, folglich kann auch nur die Lösung im Ganzen liegen und nicht im Einzelnen. Wie auch Perls ist sich Moreno der Rollen, welcher ein Mensch in seinem Leben einnimmt, bewusst. Moreno sieht allerdings eine Verantwortung vice versa. Nicht, wie in der Gestalttherapie, trägt der Mensch Verantwortung für sich alleine und fügt jenes wieder zusammen, was durch die Gesellschaft auseinanderklafft und neu gestaltet werden muss. Moreno sieht das Bedürfnis des Ganz-bei-sich-seins schon, allerdings greift er weiter und spiegelt auch diese Verantwortung in die Gruppe zurück. Das Wechselspiel zwischen Individuum und Gruppe und der daraus resultierenden Verantwortung kann für ihn nicht außer Acht gelassen werden. Es ist eine ideologische Beschäftigung mit den Zusammenhängen des Seins. Das Konzept des Denkens, Fühlens, Begegnens in Verbindung mit dem Schöpferischen, dem Göttlichen, das ist es, was Moreno vor Augen hat. Auch Tabori wird hier später mit Moreno insoweit näher dem Psychodrama als der Gestalttherapie sein, als dass er in seinem Problemprozess immer den Einzelnen als Teil der Gruppe sieht.

Morenos Theorie des sozialen Beziehungsnetzwerks, welche er in der von ihm aufgestellten Soziometrie darstellt als auch seine Beschäftigung mit Gott und seine kosmische Ausrichtung würde genug Stoff für eine weitere Arbeit liefern. Sie ist für

das praktizierte Psychodrama und in vorliegendem Fall für die Arbeit von Tabori mit dem Schauspieler nicht wesentlich. Sie sollte hier allerdings nicht unerwähnt bleiben.

5.5 Die fünf Instrumente des Psychodramas

Moreno selbst nennt in seinem Buch *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama* jene fünf Instrumente, welche für das Psychodrama benötigt werden⁶⁶:

1. die Bühne (der Schauplatz)
2. der Protagonist (griech: erster Schauspieler, Hauptdarsteller)
3. der therapeutische Leiter
4. das Hilfs-Ich
5. das Publikum (die Gruppe)

Das Psychodrama selbst beschreibt Moreno als „diejenige Methode, welche die Wahrheit der Seele durch Handeln ergründet.“⁶⁷

5.5.1 Die Bühne als befreiender Lebensraum

Moreno betrachtet die Bühne (bzw. den Schauplatz, denn das Psychodrama kann theoretisch allerorts stattfinden) als erweiterten Lebensraum.⁶⁸ Jenen Ort, an dem der Handelnde den Druck, welchen er verspürt, als auch seine Ängste ausagieren und neue Situationen ausprobieren kann. Der Protagonist schafft sich seine Umgebung, in der er agiert, selbst. Er bestimmt den Raum, die Aufteilung, den Ort. Es kann ein Wohnzimmer sein, genauso wie sein Arbeitsplatz oder das Jenseits. Es ist einzig die Imagination, welche den Raum erschafft. So ist im Psychodrama also auch kein fi-

⁶⁶ Vgl. J.L. Moreno: *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in Theorie und Praxis*, Stuttgart 1997, S. 77ff

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 77

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 77

xes Bühnenbild vorhanden, es wird ad hoc ins Leben gerufen. Moreno beschreibt die Bühne folgendermaßen:

„Das erste Werkzeug ist die Bühne. Sie umgibt den Patienten mit einem überdimensionalen und äußerst beweglichen Lebensraum. Der Lebensraum der Wirklichkeit ist oft eng und beengend. Auf der Bühne kann der Patient sich wiederfinden, sei es durch Befreiung von unerträglichem Druck oder durch die Freiheit für Ausdruck und Erlebnis. Der Bühnenraum ist eine Erweiterung des Lebens über das wirkliche Leben hinaus. [...] Hier ist Hamlets Vater genauso wirklich und daseinsberechtigt wie Hamlet selbst.⁶⁹

Der Schauplatz wird so zum bildhaften Koordinatensystem der Seele. Wichtig ist hierbei, dass der Leiter weiß, wo sich der Protagonist gerade befindet. Durch die Möglichkeit des imaginären Wechsels von Raum zu Raum bzw. Ebenen und Zeit, erfordert es von ihm hohe Aufmerksamkeit, um zur Unterstützung oder dem eventuellen einbeziehen von Hilfs-Ichs, für den Protagonisten da zu sein.

Morenos klassische Psychodrama Bühne in New York ist dahingehend gestaltet, als dass sie die Möglichkeit bietet, auf verschiedenen Ebenen auch räumlich, nicht nur imaginär, zu agieren. Sie ist als Rundbühne mit einem sie umgebenden Balkon konzipiert. Der Balkon kann als Erweiterung von Raum und Zeit dienen. Ebenso kann sie Auftritte für Helden oder Übermenschen ermöglichen.⁷⁰ Die klassische Psychodramabühne hat zudem drei Bühnenplattformen, um auch hier unterschiedliche Ebenen (wie irdisch oder himmlisch) darstellen zu können. Ebenso können sie aber auch unterschiedliche Gefühlszustände oder Lebensstationen darstellen und der Protagonist kann sich so zwischen ihnen hin und her bewegen.

⁶⁹ Ebd., S. 77

⁷⁰ Vgl. Marschall (1988), S. 60

Moreno stellt klar, dass die Bühne und demnach ihre Konzeption genauso unverzichtbar ist, wie alle anderen Instrumente des Psychodramas.⁷¹ Das Hauptaugenmerk liegt auf der Bühne, die Reihen im Zuschauerraum sind reduziert und sind nur für die Gruppe, welche am Psychodrama teilnimmt und den Leiter gedacht.

Unterschiedliche Farben von Licht kommen ebenfalls zum Einsatz, um bei Bedarf Stimmungen beim Protagonisten (v.a. im Warming-up Prozess – siehe Kapitel 5.7.1) zu erzeugen.

5.5.2 Der Protagonist als Gestalter seines Lebens

Der Protagonist ist der Hauptdarsteller und stellt im Psychodrama sein Leben dar. Wie erwähnt, es geht hier nicht um Ästhetik oder künstlerische Darstellung sondern um die innere Wahrhaftigkeit, den Ausdruck der Seele. Der Protagonist spielt nicht, er ist. Moreno gesteht ihm „Freiheit des Ausdrucks – Spontaneität“⁷² zu. Er spielt aus dem Stegreif und ist frei in seinem Handeln. Der Protagonist spielt seine Lebensszenen, jene aus der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Bei letzterem unterscheidet sich die Psychodramatherapie von der Gestalttherapie. Setzen beide wohl im Hier und Jetzt an, so verhaftet Perls auch hier, während Moreno weiter greift. Er lässt dem Handelnden auch seine Zukunft gestalten. (Näheres dazu, sowie eine Beleuchtung des *hic et nunc* bei Tabori ist im Kapitel 7.1 erläutert.) So mit kann sich der Mensch Ängsten stellen, welche in der Zukunft liegen und sich darauf vorbereiten. Er kann *a priori* die ihn bedrohenden Situationen darstellen und Lösungen durchspielen. Für Perls hingegen ist die Zukunft ungewiss und somit nicht von Interesse.

Die Agierenden können „durch das Ausspielen von Konfliktsituationen zu einem besseren Verständnis und Bewusstsein ihrer Probleme hingeführt werden. Das Psychodrama kann dem Patienten zu klaren und tieferen Einsichten in die Zusammenhänge des Lebens verhelfen.“⁷³ Der Protagonist ist gleichsam Akteur, Regisseur und Dichter seines Dramas. Der Psychodramaleiter gibt nur Hilfestellung und zieht In-

⁷¹ Vgl. Moreno (1972), S. 262

⁷² Ebd., S. 78

⁷³ Burkart (1970), S. 44

strumente wie Hilfs-Iche hinzu, wenn Bedarf besteht und es der Protagonist bejaht. Der Leiter wird keine Anweisungen im Sinne eines Regisseurs geben, was der Akteur zu tun hat. Hier kommt Tabori auch in seinen Theaterarbeiten, sei es in Bremen, Bochum oder im Theater *Der Kreis* sehr nahe. Tabori ist mehr Hilfesteller als Anweiser.

„Der Spielleiter eines Kreises leitet, er führt nicht; er versucht, ein aufmerksamer Zuhörer/Zuschauer zu sein, vielleicht ein Reiseleiter mit Landkarte, der die anderen, durch den dunklen Wald tappend, ins Licht zu begleiten versucht. Von außen sehend und beobachtend, ermöglicht er den Spielern, sich nicht von außen sehen, beobachten und hören zu müssen, was nur zu Schizophrenie führen würde. Die Hilfsmittel, um keine hierarchische Produktionsmaschinerie, sondern einen lebendigen Organismus zu entwickeln [...]“⁷⁴

Wie Perls erkennt auch Moreno, dass reines Verbalisieren eines Konflikts dem Einsatz des ganzen Körpers und der Sinne nicht gleich kommt. Moreno allerdings konkretisiert den Einsatz des Körpers in seiner Ausführung. Ebenso sieht er, wie Perls, dass Konflikte vorprogrammiert sind, wo der Mensch nicht isoliert ist, folglich im alltäglichen Leben, wenn er sagt:

„If a person lives alone the procession of sensations, feelings, and thoughts, of a private, personal world can take place as in a dream without resistance. But when two persons live together and meet one another daily, then the true dramatic situation begins, giving joy or suffering. It is this situation which produces the conflict. [...] A conversation does not

⁷⁴ Tabori (1991), S. 87

help them because the disturbance is not only in the intellect, it is already in their bodies.“⁷⁵

Die Heilung alleine sieht Moreno durch das „letzte Theater“⁷⁶, es kann kein wahrhaftigeres und heilenderes geben:

„Life and fantasy become of the same identity and of the same time. They (Anm.: die Akteure) do not want to overcome reality, they bring it forth. They re-experience it, they are master: not only as fictitious beings, but also of their true existence.“⁷⁷

Wichtig für das Lebensspiel sind auch der Einbezug und das Begegnen aller für den Konflikt relevanten Personen. Moreno nennt dies das „Prinzip der Konkretisierung.“⁷⁸ Es ist also nicht nur eine Begegnung mit dem Ich und seinen Widersprüchlichkeiten sondern auch mit den anderen Beteiligten, seien sie wirklich oder imaginär. Hier wird das Psychodrama konkret.

5.5.3 Der Psychodramaleiter

Der ausgebildete Psychodramatherapeut ist selbst Teil der Gruppe und hat drei Funktionen⁷⁹, die des

1. Spielleiters
2. Therapeuten
3. Analytikers

⁷⁵ Moreno (1972), S. 27

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 28

⁷⁷ Ebd., S. 28

⁷⁸ Moreno (1997), S. 78

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 78

Man kann ihm noch eine 4. Funktion zuschreiben, nämlich die des Gruppenmitglieds. Anders als der Gestalttherapeut, gliedert sich der Psychodramaleiter in den Prozess ein.

Moreno sieht folgerichtig den Psychoanalytiker geschützt hinter dem Diwan und den Psychodramaleiter bedroht von allen Seiten.⁸⁰ Er ist den Emotionen der Gruppe ausgesetzt, muss einfühlsam und immer wach in der Situation bleiben, um richtige Schlüsse zu ziehen, die Instrumente ad hoc einzusetzen und analysieren zu können. Er beobachtet nicht nur den Protagonisten sondern die gesamte Gruppe. Der Protagonist kristallisiert sich oft erst nach der Aufwärmphase (dem Warming-up) heraus. In diese Vorphase des Spiels sieht sich der Leiter schon die Beziehungen innerhalb der Gruppe an, ebenso die unterschiedlichen Persönlichkeiten.

„Die Gruppe hat von der ersten Sitzung an eine charakteristische Struktur zwischenpersönlicher Beziehungen, die sich jedoch nicht gleich zeigt. Sie wird allmählich als die zugrundeliegende soziometrische oder Gruppenstruktur identifiziert.“⁸¹

Die Auswahl der Rollen während des laufenden Prozesses ist ein weiterer Aspekt, welchen Tabori gerne benutzt. In einigen Stücken werden die Rollen erst nach einer gemeinsamen Aufwärmzeit vergeben. Die Zeit ist abhängig vom Fortschritt des Probenprozesses und kann von ein paar Tagen bis zu ein paar Wochen dauern. Es ergibt sich für ihn und die Gruppe somit erst in dieser Zeit der gemeinsamen Übungen und Improvisationen, welche Schauspieler für welche Rollen geeignet sind.

Moreno liefert hier Beispiele an Fragen, welche sich der Leiter zur Gruppenkonstellation und Verteilung der Rollen stellen kann, wie:

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 13

⁸¹ Ebd., S. 48

„Wer bleibt beständig isoliert? Wer bildet Paar-Beziehungen? Welche Beteiligten sind die bevorzugten? Wer wird abgelehnt? Wer hat ambivalente Gefühle gegenüber dem therapeutischen Leiter?“⁸²

Vor dem Spiel muss der Leiter die Gruppe mit ähnlich gelagerten Konflikten zusammenstellen. Während des Spiels darf er nie zulassen, dass das Spiel die Beziehung zur Gruppe verliert. Er ist Erschaffer neuer Situationen, um störende Verhaltensmuster besser aufzulösen. Er beobachtet sowohl die Reaktion des Protagonisten als auch der Gruppenmitglieder. Es besteht z.B. die Möglichkeit, dass ein Protagonist an einer Szene weniger interessiert ist, ein anderer in der Gruppe aber aufgrund von starker Identifikation heftiger reagiert. Er wird in diesem Fall das Gruppenmitglied ins Spiel einbeziehen.

Er nimmt Kommentare aus der Gruppe auf, wählt Hilfs-Iche und Instrumente wie Rollentausch, Doppeln o.a. aus und leitet durch das Spiel.

Der Leiter greift ein wenn nötig, hält sich aber tendenziell im Hintergrund und führt das Spiel „dem jeweiligen therapeutischen Ziel“⁸³ zu.

5.5.4 Das Hilfs-Ich als Begegnung

Das Hilfs-Ich (auxiliary ego⁸⁴) ist ebenfalls ein Gruppenmitglied und hat mit dem dargestellten Konflikt in irgendeiner Weise zu tun. Entweder betrifft es dieses Thema auch oder es hat einen ähnlich gelagerten Konflikt. Somit ist auch eine Empathie vorhanden, welche die Gruppe trägt und zur Aktion treibt.

Die Hilfs-Ichs haben im Psychodrama drei Funktionen:

⁸² Ebd., S. 57

⁸³ Burkart (1970), S. 32

⁸⁴ Vgl. Moreno (1997), S. 77

1. als Spieler von Rollen, welche auf Wunsch des Protagonisten auftreten
2. als therapeutische Helfer für den Leiter – dieser weist das Hilfs-Ich an, sich am Spiel zu beteiligen, wenn es die Situation erwünscht und leitet ihn, wo nötig
3. als sozialer Beobachter und Feedback Geber in der Abschlussrunde

Das Hilfs-Ich kann reale oder imaginäre Personen darstellen, als auch symbolisch für etwas stehen, beispielsweise ein Krankheitssymptom, den Tod oder Gott. Die Funktion liegt im darstellen und bewusst machen des Beziehungsgeflechts und eine Auseinandersetzung mit diesem. Das Hilfs-Ich wird zum Träger der Projektionen bzw. der Übertragungen⁸⁵ des Protagonisten. Somit ist der Therapeut nicht in Gefahr ein Träger dessen zu sein, wie es in der Einzeltherapie oder auch in der Gestalttherapie der Fall sein kann.

Hilfs-Iche handeln üblicherweise spontan, können aber auch vom Leiter instruiert werden. Dies ist dann der Fall, wenn der Psychodramaleiter das Verhalten des Protagonisten in einer bestimmten Problemsituation sehen möchte.

Die nötige Aufmerksamkeit im Spiel der Gruppenmitglieder darf nicht unterschätzt werden. Sie müssen bereit sein, spontan einzuspringen und, je nach Funktion (doppeln, spiegeln oder Rollentausch – Erläuterung dazu siehe nächstes Kapitel), adäquat (re)agieren.

5.5.4.1 Die Techniken Doppeln, Spiegeln, Rollentausch und Monolog

5.5.4.1.1 Doppeln

Die Technik des Doppelns, welches von einem Hilfs-Ich übernommen wird, hat unterschiedliche Funktionen. Es dient:

⁸⁵ Übertragung: „Während der psychoanalytischen Therapie (Anm.: respektive anderen psychotherapeutischen Methoden, wo Übertragungen möglich sind) entstehende Projektion frühkindlicher Einstellungen, Wünsche und Gefühle zu Vater, Mutter oder anderen Personen auf den Analytiker. Der Patient verhält sich dann gegenüber dem Arzt, wie er es diesen Personen gegenüber in früher Kindheit getan hat. [...] Je nach Gefühlstonung werden positive und negative Übertragung unterschieden.“ Peters (1997), S. 247f

- a) dem Ausdruck der Gefühle oder Stärkung des Ichs. Das Hilfs-Ich versetzt sich in den Protagonisten und stellt ihn dar. Es spricht Gefühle aus, welche der Protagonist nicht auszusprechen imstande ist oder es stärkt ihn durch seine Präsenz, selbst Gefühle auszudrücken
- b) der Auflösung von Schleifen. Der Protagonist tritt zur Seite und sieht anhand der Darstellung durch sein Double, dass das Spiel monoton ist und er sich im Kreis bewegt
- c) zur Auflösung von falschen Bildern. Dies erfolgt beispielsweise bei Aufkommen ambivalenter Gefühle durch den Protagonisten, welche er im Spiel verneint. Das Hilfs-Ich spricht im Spiel diese Gefühle an, der Protagonist reagiert darauf. Diese falschen Bilder können bewusst oder unbewusst entstehen.
- d) dem explorierendem Doppeln. Dies kommt dann zur Anwendung, wenn unklar ist, was im Protagonisten vorgeht. Das Double beginnt einen Satz, der Protagonist soll ihn mit der Äußerung eines Gemütszustandes beenden (*Ich fühle mich schlecht, weil...*)

Das Double wird vom Protagonisten immer als *Ich*, nie als *Du* wahrgenommen. Doppeln lässt in emotionale Schichten vordringen und stärkt das Ich, indem es Rückhalt gibt. Das Double wird somit zur inneren Stimme.

Tabori benutzt in seinen Proben ebenso das Instrument des Doppelns. Vorwiegend dafür, um das Spiel im Falle des Stockens voranzutreiben und somit eine Blockade zu lösen.

5.5.4.1.2 Spiegeln

Bei dieser Technik wird der Protagonist mit seinem eigenen Verhalten im Spiel konfrontiert. Er wird manchmal in übertriebener Weise dargestellt. Hiermit soll dem Protagonisten seine momentane Handlungsweise vor Augen geführt werden. Dies nicht, um zu werten, sondern in aus verstrickten Verhaltensmustern zu befreien.

Tabori benützt diese Technik ebenfalls und erweitert auch die Übung innerhalb der Gruppe. Gruppenmitglieder ahmen so eine Person unter ihnen nach. Dieses Feedback kann wieder in die Gestaltung der Rolle eingebracht werden.⁸⁶

5.5.4.1.3 Rollentausch

Dies ist eine Technik, welche Tabori oft in seinen Proben anwendet. Es dient im Psychodrama dazu, sich selbst aus dem Blickwinkel des anderen zu betrachten bzw. die Sichtweise des anderen einzunehmen und somit Verständnis für den anderen zu bekommen. Ebenso fördert es die Spontaneität, wenn sich ein Spieler in Abwehrhaltung befindet. Die Technik hilft des Weiteren im Psychodrama zur Korrektur des Hilfs-Ich. Der Protagonist zeigt vor, wie die Szene richtig gespielt gehört, damit es für ihn wieder stimmig ist.

5.5.4.1.4 Monolog

Im Monolog spricht der Protagonist seine Gedanken und Gefühle laut aus, um sich entweder dessen klarer zu sein oder als Erläuterung für die Gruppe. Er kann mithilfe dieser Technik auch eine Spielblockade auflösen, indem er aus dem Spiel heraus tritt und verbalisiert, was er eben in der Szene nicht spielen konnte. Auch dies wird von Tabori angewandt, um rasch in einen Gefühlszustand zu kommen, die emotionale Verfassung des Protagonisten zu erkunden und bei ihm das Denken, welches er als hinderlich im Spiel ansieht, auszuschalten:

„Dafür hat er Übungen, zum Beispiel die Selbstberichte: Du versuchst, in ununterbrochenem Redefluß zu beschreiben, was in deinem Körper passiert, was du fühlst, was du siehst, das du um dich herum bemerkst, aber immer wieder mußt du zu dir selbst zurückkommen.“⁸⁷

⁸⁶ Vgl. Sternthal (1992), S. 116

⁸⁷ Hanna Schygulla zit.in Ohngemach (1993), S. 104

5.5.5 Das Publikum als Teil des Ganzen

Das sogenannte Publikum im Psychodrama ist die Gruppe, welche aktiv in den psychodramatischen Prozess involviert ist. Sie ist angehalten, sich mit dem dargestellten Thema zu identifizieren. Ebenso sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die Gruppe aus Teilnehmern besteht, welche dieselben bzw. ähnlich gelagerte Konflikte haben, somit eine Identifikation erleichtert wird. Die Gruppe nimmt teil als aufmerksamer Beobachter, um jederzeit als Hilfs-Ich aktiv zu werden oder Manche von ihnen, je nach Entscheidung des Leiters, als von Beginn an am Spiel Beteiligte. Das Publikum als Gruppe ist als Kollektiv zu verstehen, welches auf das dargestellte Lebensspiel empathisch reagiert und selbst zum Patienten werden kann, im Moment der Identifikation mit der Situation oder dem Protagonisten. Die Gruppe gibt dem Patienten Rückhalt und lässt ihn spüren, mit seiner Problematik nicht alleine (gelassen) zu sein. Moreno holt die „Zuschauspieler“⁸⁸ aus der Passivität des „Zuschautheaters“⁸⁹ (Anm.: gemeint ist Zuschauerraum) ins psychodramatische Lebensgeschehen.

Umgelegt auf Tabori heißt dies, dass das sogenannte Publikum des Psychodramas die Schauspielgruppe ist. Ihr kommt die Funktion des Publikums zu, da sie, wie bei Moreno, aktiv am Spiel beteiligt sind. Es steht hier allerdings nicht ein Protagonist im Vordergrund.

Das Theaterpublikum Taboris tritt somit in die Zuseherrolle zurück. Sie sollen jedoch ergriffen sein, aufgewühlt, ein kathartisches Erleben haben. Dies gelingt aber misslingt auch. Zweiteres dann, wenn die Schauspieler in Improvisationszuständen sich verfangen und der Zuseher das Gefühl erhält, Voyeur der persönlichen Gefühlsauslagerungen der Schauspieler zu sein. Im Idealfall, und dies ist durchaus oft der Fall bei Tabori, reagiert das Publikum, wie der Schauspieler Stanley Walden beschreibt:

⁸⁸ Moreno (1924), S. 12

⁸⁹ Ebd., S. 12

„George arbeitet nicht mit erhobenem Zeigefinger. Es ist ihm wichtig, dass sich der Zuschauer mit sich selbst beschäftigt. Ich glaube, das ist ihm am meisten bei Jubiläum gelungen. Am Schluß der Vorstellung gab es nie Applaus. Die Leute saßen still, waren total verblüfft, mit sich selbst beschäftigt und betroffen, minutenlang. Am besten ist, wenn sie fünf Stunden nach einer Aufführung immer noch nicht schlafen können, weil Gedanken kommen und sie den Nachklang spüren, die resonance. [...] George will diese Wirkung.“⁹⁰

5.6 Die Phänomene Übertragung, Tele und Widerstand

Die Phänomene Übertragung, Tele und Widerstand können in jeder Psychodramasitzung auftreten.

Übertragung ist ein Beziehungsmodus, welcher nicht an der Realität orientiert ist. Der Andere wird in diesem Fall zum Träger unbewusster Wunsch- und Erinnerungsvorstellungen und wird somit nicht als eigenständige Persönlichkeit wahrgenommen. Im Psychodrama erfolgt eine mögliche Übertragung, wie bereits erwähnt, auf Hilfs-Iche, nicht aber auf den Therapeuten.

Tele ist die sogenannte „Zweifühlung“⁹¹. Sie bewegt sich zwischen dem *Ich* und dem *Du* hin und her und ermöglicht somit das *Wir*. „Es beruht auf dem Gefühl und der Erkenntnis für die wirkliche Situation der anderen Personen.“⁹² Tele ist demnach Begegnung. Es beinhaltet ebenso Empathie und Rollenannahme und veranlasst, im Gegensatz zu Übertragung, keine Ängste und falschen Erwartungen. Tele ist somit elementar für das Psychodrama.

⁹⁰ Stanley Walden zit. in Ohngemach (1993), S. 39

⁹¹ Moreno (1997), S. 54

⁹² Ebd., S. 29

Widerstand

„[...] ist das unbewußte Bestreben, verdrängte psychische Inhalte nicht bewußt werden zu lassen. Aus der Furcht, daß mit Aufdeckung dieser unbewußten Gefühle jene Angst wiederkehrt, die seinerzeit die Abwehr dieser Gefühle auslöste.“⁹³

Widerstand kann allerdings in der Therapie bewusst auftreten, als Schutz vor den dahinter stehenden Gefühlen, um nicht von ihnen überwältigt zu werden. Er hat somit Schutz- und Überlebensfunktion. Er kann als jener Punkt der Angst bezeichnet werden, den es aufzulösen gilt. Der Psychodramaleiter wird diesen Widerstand erkennen und danach trachten, den Akteur davon zu befreien.

Der Abbau von Widerständen kann in der Anfangsphase der Sitzung, im sogenannten Warming-up (siehe nächstes Kapitel) erfolgen oder während des Spiels mit einem Hilfs-Ich dargestellt und aufgelöst werden. Beispielsweise würde das Hilfs-Ich das Symptom, die Schwere auf der Brust, welcher sich als Widerstand beim Protagonisten manifestiert hat, darstellen. So wird ein Dialog aufgebaut, der Protagonist kann den veranschaulichten Widerstand schließlich wegschicken.

Verhält sich die Gruppe im Widerstand, dies kann nach dem Spiel, in der Sharing Phase (siehe nächstes Kapitel) auftreten und sich im Schweigen äußern, so bildet der Leiter einen Stuhlkreis. Nun beginnt jeder der Reihe nach mit dem Satz *Ich schweige, weil...* Der nächste muss den Satz zu Ende führen.

„Der Patient fühlt sich bedroht, weil der Therapeut so viel von ihm verlangt; der therapeutische Leiter will nicht nur, daß der Patient frei 'spricht', er will, daß er seinen ganzen inneren Konflikt in Tat und Wort

⁹³ Sigmund Freud: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt/Main 1994, S. 24

darstellt, und nicht nur seinen eigenen, sondern auch den von Personen, die ihm am nächsten stehen und deren Geheimnisse er nicht enthüllen möchte. Er versucht sich daher zu wehren wie gegen einen Angriff.“⁹⁴

Auf das Phänomen Widerstand bei Tabori wird in Kapitel 7.3 eingegangen.

Moreno weist auf die Wichtigkeit hin, jedem Widerstand mit Respekt zu begegnen. Es gilt, nicht eine Wand einzureißen sonder an jeder Türe zu probieren um zu sehen, welche sich öffnen lässt.

5.7 Ablauf einer Psychodramasitzung

Der Ablauf einer Psychodramasitzung gliedert sich in 3 Phasen:

1. Warming-up (= kreative Erwärmung)
2. Spielphase
3. Gespräch

5.7.1 Das Warming-up

Das Warming-up (auch warm-up) ist die Motivationsphase. Hier sollen sich die Teilnehmer kennenlernen und für die darauffolgende Spielphase erwärmt werden. Es gibt verschiedene Methoden für diese Phase, stellvertretend sollen hier zwei genannt werden:

- a) Das Rettungsboot: Alle sitzen in einem Rettungsboot, welches langsam sinkt. Einer nach dem anderen muss von Bord. Nun verhandelt die Gruppe und jeder begründet, warum gerade er an Bord bleiben soll. Dieses Spiel ermöglicht es, rasch an

⁹⁴ Moreno (1997), S. 81

ein Kernproblem zu kommen bzw. zeigt, welchen Sinn jeder im Leben sieht. Diese Übung ist ein rascher Einstieg in tiefere emotionale Schichten der Kommunikation.

b) Der Zauberladen: Der Psychodramaleiter besitzt einen Zauberladen, in dem es alles gibt: Liebe, Mut, Macht, etc. Jedes Gruppenmitglied darf sich daraus etwas auswählen, muss dafür aber auch selbst etwas hergeben. Hierüber wird verhandelt.

In der Warming-up Phase wird der Leiter die Gruppe genau beobachten und herauskristallisieren, wer sich als Protagonist besonders eignet.

5.7.2 Die Spielphase

In der Spielphase setzt die eigentliche Therapie ein. Ein Protagonist wird vom Leiter ausgewählt (es kann in manchen Fällen auch von der Gruppe entschieden werden).

Der Protagonist sucht sich Hilfs-Iche aus, welche von ihm Informationen über die darzustellende Szene und deren Verkörperung erhalten. Es wird der Konflikt mithilfe der zuvor erwähnten Techniken dargestellt und durch das Spiel aufgelöst.

Wichtig ist, dass das Psychodrama ausschließlich im Hier und Jetzt stattfindet, da hier auch die momentanen Empfindungen wie auch die Lösung liegen. Läuft der Akteur Gefahr, sich in einer Vergangenheitsdarstellung zu verlieren, so wird er sofort vom Leiter unterbrochen und auf ein *Ich bin...* korrigiert. Es besteht auch die Möglichkeit, die Szene im Anschluss dahingehend zu ändern, wie sie vom Protagonisten erwünscht wäre. Hier wird Morenos Psychodrama zur Neugestaltung des eigenen Lebens. Es geht nicht um Vergangenheitsbewältigung, es geht um Gegenwarts- und Zukunftsgestaltung. Das Erlebte als unabänderlich, das neu Erschaffene als Befreiung und identitätsstiftend.

So ergibt es sich, dass im Psychodrama Konflikte und Ängste, welche sich auf die Zukunft richten, auch thematisiert werden können. Dies unterscheidet die Methode wesentlich von der Gestalttherapie, welche alleine die Gegenwart im Fokus hat. Hier greift Moreno weiter, wenn er erkennt, dass der Mensch durch Befreiung gestärkt in die Zukunft gehen kann.

5.7.3 Die Abschlussphase

Im Anschluss an die Spielphase folgt ein Gespräch innerhalb der Gruppe. Die Mitglieder werden ermuntert, Rückmeldungen zur Darstellung zu geben. Auch Interpretationen können gegeben werden, wichtig ist allerdings, dass diese erst in der Abschlussphase, nicht in der Spielphase stattfinden. Dies würde den Fluss der Darstellung hemmen und den Protagonisten aus seinem Lebensspiel reißen oder ihn beeinflussen.

Das Sharing stellt eine besondere Form in der Abschlussphase dar. Hier wird dem Protagonisten zu spüren gegeben, dass die Gruppe mit ihm mitfühlt oder genauso fühlt wie von ihm dargebracht.

„Wir verstehen darunter die unmittelbare postpsychodramatische Anteilnahme am Erleben des Protagonisten, wie sie beispielsweise durch Identifikation ausgedrückt werden kann, die beim Zuschauer auf dem Boden entsprechender Erlebnisse in der eigenen Lebensgeschichte zu stande gekommen sind. [...] Protagonist und Zuschauer erleben eine tiefgehende Verbindung.“⁹⁵

Das Psychodrama ermöglicht es, vorhandene Gefühle zu transformieren und ihnen eine neue Wende zu geben. Es bietet eine Dekodierung der Verhaltensweisen des Patienten, das Beleuchten von bis dato verhafteten Glaubensgrundsätzen und Normen. Es ist eine Expedition in die Tiefen der Gefühlswelt, aus welche der Mensch gestärkt und in neuem Bewusstsein wieder auftaucht.

⁹⁵ Grete Leutz: *Psychodrama. Theorie und Praxis. Das klassische Psychodrama nach J.L.Moreno*, Berlin 1986, S. 102

6 Die Gestaltung des Probenprozesses bei Tabori

6.1 Konzeptverweigerung als Konzept

Wie Taboris Leben, so waren auch seine Proben geprägt von Spontaneität, Wandlung und stetem sich verändernden Prozessen. Barbara Sternthal, Taboris Regieassistentin im Theater *Der Kreis*, konnte selbst kein fixes Konzept ausmachen.⁹⁶ Dies würde auch dem Sinn Taboris widersprechen, der Chaos als Notwendigkeit für Kreativität sieht, aus dem alleine heraus man nur schöpferisch sein kann:

„Es fängt immer mit Chaos an. Da ist erst einmal eine leere Leinwand, ein leeres Blatt oder eine leere Bühne. Und das zu bevölkern, zu aktivieren scheint chaotisch. Es ist eigentlich eine Suche, für den Inhalt eine Form zu finden. Ich bereite mich sehr wenig vor. Je mehr man sich konzeptionell festlegt, desto mehr blockiert man das Schöpferische der Schauspieler oder der Beziehung zwischen den Schauspielern und dem Regisseur. Es gibt keine Interpretation, die stimmt.“⁹⁷

Liest man in einschlägiger Literatur über Erfahrungen seiner Stammschauspieler, so ist hier viel die Rede von Übungen, warm-ups, Improvisationen, aber nie von einem wiederkehrenden Prozess einer Probe. Tabori hält für seine Gruppe immer Überraschungen parat. Die Berechnung wäre das Ersticken des Moments des Unvorhersehbaren im Keim. Jenes Moments, welcher dem Schauspieler die Möglichkeit bietet sein schöpferisches Potential zu entfalten.

So konsequent wie das Verweigern eines festgefahrenen Konzepts verfolgt er auch die Ansicht, dass es nicht eine Methode geben kann, die den Schauspieler an sein Innerstes und an seine Rolle – diese Reihenfolge ist bei Tabori entscheidend – führt.

⁹⁶ Vgl. Sternthal (1992), S. 82

⁹⁷ George Tabori zit. in: Profil 1990, Ausgabe 30, S. 77

So sind in seiner Probenarbeit Methoden von Lee Strasberg, Fritz Perls und Jacob Levy Moreno auszumachen, welche er verwendet, abändert und neu interpretiert. Zu welchen Methoden Tabori auch greift, das Ziel ist immer dasselbe: An den wahrhaften Kern des Schauspielers als Menschen zu kommen. Das Vergessen lassen des Scheins zugunsten des Hervortreten des Seins. Er fordert das Hindurchgehen durch Erlebtes wie Schmerz, Wut, Trauer, Liebe, Angst, Hoffnung, um über diese Katharsis zu seinem Innersten zu gelangen. Nur dann, so Tabori, kann man wahrhaftig im Spiel sein, wenn man diesen Kern erkannt hat und aus dieser Begegnung heraus die Rolle erschafft. Tabori setzt hier klare Prioritäten:

„Die Priorität liegt beim Schauspieler, nicht bei der Rolle. Du hast nur diesen Schauspieler, und der muß den Hamlet spielen, du kannst ihn nicht nach irgendeiner Idee in eine Rolle zwingen, wenn sie nichts mit ihm zu tun hat.“⁹⁸

Allerdings muss hier deutlich gemacht werden, dass der Schauspieler nicht er selbst sein soll, welcher sich den Text der Rolle aneignet und im Spiel dann doch er selbst bleibt. Nein, Tabori will ihm durch die eigenen Empfindungen eine Brücke zur Figur bauen.

„Die Arbeit selber, die Inszenierung und die Rolle hat eine gewisse Vitalität und Wahrheit. Es geht darum, wie man eine Brücke schlägt, zwischen dem persönlichen Sein, das Existentielle des Schauspielers zu der Rolle. Es zu trennen, [...] ist politisch und moralisch fragwürdig. [...] Es

⁹⁸ George Tabori zit. in Ohngemach (1993), S. 132

ist ja in ihm drinnen, er kann es (Anm: gemeint sind Probleme) ja nicht zuhause lassen“⁹⁹

Diese Äußerung zeigt, dass Tabori zu allererst den Menschen sieht und dies auch einfordert. Weder der Künstler noch die Kunst an sich erwecken seine Aufmerksamkeit. Die Wahrhaftigkeit, nach welche die Kunst strebt, ist nicht über die Kunst per se sondern nur über die Seele des Menschen, welcher sie darstellt, zu entdecken und zu verkörpern. So ist es seine Maxime, dass die Probenprozesse ein Entblößen des eigenen Ichs zur Folge haben müssen. Doch Tabori ist kein Schlächter, kein Exzentriker, welcher sich an dem Seelenstriptease der Darsteller labt, sondern ein fürsorglicher Grenzgänger, der mit Achtsamkeit, Kreativität aber auch dem Einfordern des scheinbar Unmöglichen sich den Weg bahnt zum Herzstück des Menschen. Wie er diesen Weg beschreitet wird in den nächsten Kapiteln erläutert.

6.2 Die Leseproben

Sternthal, Taboris Regieassistentin, beobachtet in ihrer Zusammenarbeit mit George Tabori im Theater *Der Kreis* drei Funktionen, welche Ziele der Leseproben sind:¹⁰⁰

1. das Bekannt machen mit Taboris Sichtweise zum Stück und der möglichen Dekonstruktion der literarischen Vorlage, welche er vorgesehen hat. (Tabori ist der Text nicht heilig, er betrachtet ihn vielmehr als Korsett, das es zu sprengen gilt.)
2. das Vertraut werden mit der Strichfassung des Textes bzw. den Textänderungen
3. das Hinführen zur szenischen Arbeit (dies ist auch das Ziel der klassischen Lese- proben am Theater)

Die Leseproben dienen ebenso dem ersten Kennenlernen der Beteiligten untereinander. Es ist ein sich heran tasten an jene Menschen, mit denen man die nächsten Wochen oder Monate viel Zeit verbringen und auch mit manchen während des Proben-

⁹⁹ Helga Suppan im Gespräch mit George Tabori : *Liebe, Krieg und Politik - ein Gespräch mit George Tabori*, ORF/ZDF 1989

¹⁰⁰ Vgl. Sternthal (1992), S. 89

prozesses seelisch intime Momente erleben wird. Auch andere Beteiligte, wie etwa Assistenten, Dramaturgen, Hospitanten, nehmen an den Leseproben teil. Tabori ist es wichtig, möglichst alle von Beginn an dabei zu haben, um Intimität aufzubauen zu können. Nicht jeder Künstler schätzt dies:

„Es sind alles nette Menschen, brummelt George vor sich hin.‘ Es liegt mir fern, seine Aussage zu bestreiten. Dennoch bin ich es nicht gewohnt, schon in der Anfangsphase der Erarbeitung eines Stückes mit so vielen Zuschauern konfrontiert zu werden. Kann es da überhaupt zu einem intensiven Eindringen in den Stoff kommen?“¹⁰¹

Hier bleibt Tabori seinem Menschenprinzip treu. Jeder ist es wert, ernst genommen zu werden und seinen (gleich)berechtigten Platz in der Gruppe wahrzunehmen. Als in sich Ruhender irritiert es ihn auch nicht, wenn Mitarbeiter während der Proben den Raum verlassen und wiederkehren. Nicht jeder Regisseur integriert alle Beteiligten auf diese Weise, wie Jutta Schubert, Regieassistentin von Tabori und Claus Peymann weiß:

„Claus Peymann hätte nichts davon ertragen. [...] Er bezeichnete die Proben als eine Art ‚Schlafzimmerarbeit‘, also so intim wie nur möglich. Zugelassen war deshalb neben ihm selbst nur die Souffleuse und der jeweilige Assistent, in dem Fall ich. Langjährige Ensemblemitglieder wunderten sich bisweilen, dass ich in seiner Nähe, meist in der Parkettreihe, vor ihm sitzen durfte. Dabei erfuhr ich zu meinem Erstaunen, dass er den

¹⁰¹ Radtke (1987), S. 28

einen oder anderen Assistenten oft weit nach hinten in den Zuschauerraum verbannte, da er dessen nahe Anwesenheit nicht ertrug.“¹⁰²

Tabori hingegen können Menschen nicht nahe genug kommen. Zu neugierig ist er, beim anderen etwas Neues zu entdecken oder seinem Gegenüber einen Zugang zu einem unbewussten Gedanken, Gefühl oder einem Geheimnis zu schaffen.

Zugleich stellt die ständige Bewegung und Geräuschkulisse bei Proben, verursacht durch die Anwesenden aber auch eine Herausforderung für die Konzentration der Künstler dar, welche er einfordert. Es ist die Fokussierung auf sich, auf das gerade im Spiel wichtige Objekt oder Subjekt und auf sein Innerstes. Nie soll der Schauspieler diese aus den Augen verlieren.

Tabori ist aber auch sensibel genug um zu erkennen, dass es Momente auf der Probe gibt, die zu intim sind, um sie mit allen zu teilen. Er reduziert dann diesen geschützten Raum auf den für die Szene notwendigen Kreis.

Die Leseproben beginnen oft mit einem Stuhlkreis, wobei Tabori hier auch selbst Text liest. Das Integrieren des Spielleiters in die Gruppe ist Tabori immer ein Anliegen. Er sieht die Kreisform als die demokratischste an, jene, ohne Anfang und Ende.¹⁰³ Dies ist ein Grund, warum er später in Wien sein Theaterlabor *Der Kreis* benennt.

„Tabori bezeichnet den Kreis als die demokratischste Form, weil er räumlich nicht hierarchisch ist und jeder gleich weit weg ist. Es sei auch wie eine Umarmung aber trotzdem offen.“¹⁰⁴

¹⁰² Schubert (2014), S. 43

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 66

¹⁰⁴ Andres Müry zit. in Wend Kässens: *Der Spielmacher*, Berlin 2004, S.67

Tabori erläutert zu Beginn der Leseprobe seine Sicht der Dinge über das Stück, die Rollen und seinen Zugang dazu. Dies aber nur, um, nach seiner Maxime, es jederzeit in der gemeinsamen Zusammenarbeit wieder zu verwerfen. Als jemand, der den Text als „größten Feind des Schauspielers“¹⁰⁵ sieht, verweilt er nicht lange beim Lesen des Stücks. Es wirkt, als ob für Tabori der Text ein notwendiges Übel ist, das man nicht außer Acht lassen kann, aber möglichst so lange als möglich unbeachtet lassen sollte. Wie eingangs erwähnt, soll der Schauspieler über sich zum Text finden, nicht sich über den Text finden. Deshalb beginnt Tabori rasch mit Übungen und Improvisationen. Auch ein Regiekonzept würden der Spontaneität und Freiheit, welche er seiner Gruppe geben möchte, entgegenstehen.

Radtke beschreibt in seinem Buch *M wie Tabori*¹⁰⁶ seinen ersten Probentag mit Tabori und den neuen Kollegen als einen von Skepsis durchwachsenen Tag. Er hat im Vorfeld schon viel von Tabori und seinen unkonventionellen bis sektenhaften, wie das Gerücht umgeht, Umgang mit Schauspielern gehört.

Die Proben finden vorerst im Probenraum der Münchner Kammerspiele statt. Der erste Tag beginnt mit einer Vorstellungsrunde, Kaffee, Selbstgebackenem und der Leseprobe. Man gewinnt bei Radtkes Ausführung den Eindruck, dass genau diese Priorisierung Tabori am Herzen liegt. Trotz der selbst verordneten Skepsis kann sich Radtke dem Wohlfühlfaktor nicht entziehen. Tabori möchte, dass bei der Leseprobe „ganz einfach, ohne Kunst“¹⁰⁷ gelesen wird. Die Gruppe sitzt im Kreis und liest, bis auf Radtke, monoton den Text. Radtkes Verwunderung darüber wird sich später auflösen, wenn er erfährt, dass Tabori nicht über den Text zur Rolle findet sondern über den Schauspieler.

„Ich kann nicht sehen, wie lächerlich es ist, einen Text schon jetzt bis zum Rand füllen zu wollen, der dazu bestimmt ist, ganz allmählich, quasi

¹⁰⁵ Detlef Jacobsen zit. in Ohngemach (1993), S. 104

¹⁰⁶ Vgl. Radtke (1978)

¹⁰⁷ George Tabori zit. in Radtke (1987), S. 30

wörtchenweise, durch Improvisationen, Erfahrungen, Gefühle verarbeitet zu werden.“¹⁰⁸

Der Text ist für Tabori ein Hindernis, das es zuerst zu überwinden gilt, um sich ihn nach den persönlichen Entdeckungen der Schauspieler wieder vorzugreifen und einzufließen zu lassen. Dies hat er mit Moreno gemeinsam, der, aus anderen Gründen, nämlich der Reformation des Theaters, den Text von der Bühne verbannt wissen will. Auch er sieht in diesem die totale Einschränkung des Schauspielers.

Deshalb kommt es auch vor, dass Tabori den Text erst einige Zeit später heranzieht und einige Tage bis Wochen mit Improvisationen und Übungen verbringt.

6.3 Der Umgang mit dem Text

Tabori verwendet gerne bei Improvisationen, anstatt des Textes, Tiersprachen oder Dialekt. Diese Übung hilft dem Schauspieler, Abstand zum vorgegebenen Text zu bekommen und bietet bereits eine eigene Gestaltungsmöglichkeit. Es birgt eine humoristische sowie persönliche Komponente in sich. Beide Komponenten helfen dem Schauspieler, sich zu öffnen und sich freier zu fühlen. Tabori verwendet die Übung auch während der szenischen Proben, wenn er merkt, dass der Text für den Schauspieler eine Blockade darstellt oder er dem Text zu sehr verhaftet ist.

„Manchmal machen wir eine Non-Sense-Probe (den Text in einer Phantasiesprache) oder sprechen den Text in Dialekt, und plötzlich trat eine Befreiung ein, man war nicht mehr gebunden, sondern benutzte seine eigenen Worte.“¹⁰⁹

¹⁰⁸ Radtke (1987), S. 31

¹⁰⁹ Detlef Jacobsen zit. in Ohngemach (1993), S. 61

Der Subtext ist der eigentliche Text, der für Tabori Bedeutung hat. Doch geht es für ihn nicht darum, was der Autor des Stücks eigentlich sagen wollte, sondern was der Schauspieler bei Tabori tatsächlich ausdrücken möchte.

Auch für Moreno ist das geschriebene Wort leb- und beziehungslos.¹¹⁰ So ist das, was als eigens benützte Sprache in jenem Moment hervorkommt, spontan, im Gegensatz zum Konstruierten. Es ist im Hier und Jetzt verankert und verläuft, in übertragenem Sinne, nach dem Prinzip *actio et reactio*.¹¹¹

So wird der durch Sprachübungen oder Improvisationen erzeugte Subtext für Taboris Schauspieler ein Mittel, aus der eigenen Wahrnehmung und dem Empfinden heraus die Situation zu bewerten und zu agieren (und in weiterer Folge auf das Gegenüber zu reagieren). Ebenso spiegelt es die Haltung des Einzelnen in der jeweiligen Situation wider. Erst dahinter steht für Tabori das geschriebene Wort.

Die sogenannte Werktreue ist somit für Tabori ein rotes Tuch:

„Und was ist eigentlich gemeint mit diesem Ruf nach Treue? (Anm: Ge-meint ist Werktreue) Es wird doch nicht so sehr Treue zum Text gefordert als Treue zur eigenen Deutung des Textes. [...] Jede menschliche Äußerung, auch ein Börsenbericht, ist autobiographisch. Bestenfalls bedeuten sie einem, wenn auch nie direkt, wie ein anderer unsere Arbeit gemacht hätte, was uns nicht weiterhilft. Einer von ihnen (Anm.: gemeint ist Kritiker) sagte mir einmal: ‚Shakespeare soll für sich selbst sprechen.‘ – ‚Leider ist er tot‘, antwortete ich, weil ich mich weigerte, ihn nicht wörtlich zu nehmen. Wenn er was anderes gemeint hat, etwa, der Text soll für sich selbst sprechen‘, dann ist auch das semantischer Unsinn. Texte sind

¹¹⁰ Vgl. Marschall (1988), S. 32

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 32

still, brauchen eine Stimme, unsere Stimme; alle Stimmen verhalten sich jedem Text gegenüber, außer ihrem eigenen, untreu.“¹¹²

Tabori, welcher die demokratische Vorgehensweise bis in die letzte Konsequenz praktizieren möchte, legt auch oft, gemeinsam mit den Schauspielern, die Rollenbesetzung erst mitten in den Proben fest. Die Rolle soll sich quasi jedem Gruppenmitglied eröffnen. Denn:

„Die Rolle ist nicht eine Negation, die dem Selbst von außen aufgezwungen wird, sondern ein neues Selbst, das unter den vielen Gestalten, die das Selbst ausmachen, entdeckt wird.“¹¹³

Die oben beschriebene Vorgehensweise zu Beginn der Proben kann natürlich variieren, sie zeigen jedoch einen üblichen Prozess bei Taboris Theaterproben und verdeutlichen seine Prioritätensetzung.

6.4 Der Methodenmix als flexibles Gestaltungselement

Taboris oberstes Gebot bei der Herangehensweise im Probenprozess ist Flexibilität. Dies, um adäquat im Zeitpunkt des Entstehens auf aufkommende Emotionen, auf Erlebtes beim und im Schauspieler zu reagieren.¹¹⁴ Die gebräuchlichsten Methoden für Taboris Probenarbeit sind Strasbergs *method*, Perls Gestalttherapie und Morenos Psychodrama. Auf beide letztgenannten Methoden und deren Aspekte sowie die Parallelen zu Taboris Probenprozess wird genauer im Rahmen dieser Arbeit eingegangen werden.

¹¹² Tabori (1991), S. 38

¹¹³ Ebd., S. 121

¹¹⁴ Vgl. Sternthal (1992), S. 71

Tabori strebt in seinen Proben nach dem Sichtbar und Erlebbar machen des Inners-ten des Schauspielers, um ihm so eine Brücke zu seiner Rolle zu schaffen. Die Vor-aussetzungen hierfür sind:

1. Die Bereitschaft des Darstellers, sich zu öffnen und Verborgenes zum Vor-schein zu bringen. Dies impliziert ein sich selbst Gegenübertreten - mit allen Konsequenzen
2. Die sanfte aber konsequente Begleitung des Darstellers durch den Regisseur
3. Die Abwägung des Regisseurs, welche Methode im jeweiligen Moment für den Darsteller am sinnvollsten ist, um an besagtes Inneres zu gelangen. Dies verlangt von ihm
 - a) genaue Beobachtungsgabe während des Prozesses
 - b) Sensibilität, das Einfühlen in den anderen, um zu erkennen, was das Ge-genüber gerade benötigt, um den Zustand des Öffnens zu wahren bzw. zu erweitern
 - c) das Zurücknehmen von Inszenierungskonzepten zugunsten des Hervortre-tens der Persönlichkeit des Darstellers

Somit kann es bei Taboris Arbeit mit dem Schauspieler kein fixes Konzept geben, der Schauspieler selbst ist das Konzept, wie Günter Einbrodt bestätigt:

„Bei George war ich immer persönlich motiviert, es ging nie darum, ein Konzept zu erfüllen, sondern sich selbst als Konzept zu begreifen.“¹¹⁵

In den folgenden Kapiteln werden die unterschiedlichen Methoden, welche bei Ta-bori im Probenprozess zur Anwendung kommen, betrachtet.

¹¹⁵ Günter Einbrodt zit. in Ohngemach (1993), S. 91

Ebenso wird beleuchtet, wie der Einzelne sein Innerstes erforscht und welche schöpferische Kraft sich daraus ergeben kann.

6.5 Improvisationen und Übungen

Tabori gestaltet seine Bühnenproben nach dem gleichen Konzept wie seine Lese- proben. Frei, konzeptlos und für alles offen. Er mischt Übungen und Improvisationen, beginnt oft spät den eigentlichen Text zu probieren und sieht die Premiere nur als eine weitere Probe an.

„Er pflegte den Schauspielern zu sagen: Die Premiere ist auch nur eine Probe mehr. [...] Damit nahm George ihnen einerseits die Angst und zeigte ihnen andererseits, dass alles ein Prozess ist und fließt und dass es im Theater niemals etwas wirklich Fertiges geben kann.“¹¹⁶

Sternthal bemerkt, dass man, sobald man meint bei Taboris Proben eine klare Zuordnung zu den Methoden oder Theorien von Stanislavski, Strasberg, Perls oder Moreno ausmachen zu können, sie wieder verwerfen muss.¹¹⁷ Der Meister der Regie-Improvisation lässt sich nicht in ein Korsett zwängen. Man könnte auch sagen, er kreiert die Tabori-Methode. Es ist das gekonnte aufgreifen, vermischen und adaptieren von Methoden zum Zwecke des Erschaffens des Augenblicks. Es geht ihm bei all seinem Bemühen dabei immer nur um die Hilfestellung des Schauspielers.¹¹⁸ Trotzdem sollen hier jene Methoden von Perls und Moreno kurz erläutert werden, welche in Taboris Proben klar zuzuordnen sind.

In jeder seiner Probenprozesse wird das Warm-up, die körperlichen und mentalen Lockerungsübungen nach Stanislavski und Perls praktiziert. Er setzt sie zu Beginn der Proben ein und bei Bedarf auch mittendrin, zur Lockerung der Schauspieler.

¹¹⁶ Schubert (2014), S. 46

¹¹⁷ Vgl. Sternthal (1992), S. 94

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 94

„Alle machten gemeinsam das Aufwärmtraining, das Warm-up und viele der Spiele, die George vorschlug, mit, ganz egal, ob sie große oder kleine Rollen im Stück hatten, ob das gerade offensichtlich ihren Szenen diente oder ihnen der direkte Sinn im Hinblick auf ihre Rolle verborgen blieb.“¹¹⁹

Der zweite Probentag an den Münchener Kammerspielen ist dem Spielen gewidmet. Jaffa, ausgebildete Trainerin in Körperübungen, übernimmt die Leitung dieser Übungen, es ist das sogenannte Warm-up. Die erste Übung beschreibt Radtke so:

„Mit geschlossenen Augen beginnen wir, bewußt unserem Atem zu lauschen. Stille kehrt ein. Die wahrnehmbare Realität verengt sich auf den aus- und einströmenden Luftzug. Langsam beginnen wir den Atem zu kontrollieren, ihn in die einzelnen Körperpartien zu schicken.“¹²⁰

Radtke empfindet die Wirkung als ein Wohlbehagen, welches den ganzen Körper erfasst.¹²¹ In vielen dieser Körperübungen nimmt der Praktizierende sich selbst als auch die Gruppe intensiv wahr. Dieser Übung folgen viele weitere in den Proben.

Diese Wahrnehmungsübungen wechseln mit Improvisationen ab. Diese helfen, „spontane Ideen mittels eines kreativen Prozesses in theatralische Aktion umzusetzen.“¹²²

Tabori sucht den Weg zum Text also nicht nur über die Persönlichkeit des Schauspielers, sondern auch über den Weg der Improvisation. Er geht selbst so weit, dass

¹¹⁹ Schubert (2014), S. 43

¹²⁰ Radtke (1987), S. 33f

¹²¹ Vgl.ebd., S. 34

¹²² Vgl. Iris Gattol: *Parallelen und Differenzen zwischen Theater und Psychotherapie. Am Beispiel der Theaterarbeit George Taboris*, Wien 1994, Dipl.-Arb., S. 73

er Improvisationen fix in Stücke einbaut, um dem Schauspieler eine Brücke zur spontanen Empfindung an dem jeweiligen Abend zu bauen.

Er benützt die Improvisation somit zur Ergründung des Subtextes. Also jenen Text, der unausgesprochen bleibt aber eigentlich gemeint ist oder mitgeliefert werden soll. Die Improvisationsübungen lassen die Schauspieler auch in Stimmungen bringen, die sie aus sich heraus entweder schwerer hervorbringen könnten oder dessen sie sich noch gar nicht bewusst sind. Peter Radtke beschreibt so eine Szene als Vorbereitung zu einem Familienstreit:

„Ulf ist ein Schimpanse, Uschi eine Löwin. Wie würde eine Begegnung zwischen diesen beiden Tiergattungen in freier Wildbahn aussehen? Verhaltensmöglichkeiten werden durchgespielt. [...] Die beiden umkreisen sich, fauchen, zischen, schlagen mit den Händen und Füßen nach dem vermeintlichen Feind. [...] ,Kommt jetzt in euren Anfangstext! ‘fordert George die keuchenden Ringenden auf. ,Bleibt immer Löwe und Af- fe; denkt nur an dies, an nichts mehr! ‘ Die ersten Sätze des Familienstreites werden herausgestoßen. Wie anders wirkt die Szene als beim ersten Mal. Der Text ist beseelt von einer Dynamik, die erschreckt. Das ist wirklicher Kampf.“¹²³

Auch wenn Tabori in weiterer Folge mit dem Text probt, wird er immer wieder, so er die Notwendigkeit sieht, zu Körperübungen und Improvisationen greifen. Diese Notwendigkeiten können sich ergeben durch:

¹²³ Radtke (1987), S. 44

1. Der Schauspieler hat eine Blockade, er kommt im Spiel nicht weiter
2. Zwei Schauspieler oder die Gruppe haben in der Beziehung zueinander eine Hemmung, das Spiel steckt fest
3. Der Wechsel bei den Proben vom Probenraum auf die Bühne – der Raum wird mit Wahrnehmungsübungen ergründet. Wie fühlt er sich an? Wie fühle ich mich darin?
4. Der Schauspieler hat Probleme mit dem Text oder der Rolle, er findet keinen persönlichen Zugang zu bestimmten Passagen im Stück oder der Figur
5. Spannungen zwischen zwei oder mehreren in der Gruppe
6. Tabori erkennt beim Schauspieler Widerstand und möchte diesen auflösen. Mit Hilfe einer Übung öffnet er ihn und lotet im anschließenden Dialog zwischen Schauspieler und Leiter seine Grenzen aus („Nichts geschieht, was du in deinem Innersten nicht willst.“¹²⁴)

Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es Tabori um den Menschen, die Privatperson geht, welche scheinbar zufällig den Beruf des Schauspielers gewählt hat:

„Das Theater ist eine Re-Präsentation der Vergangenheit und erzählt Geschichten, die nicht mit ‚Es war einmal‘ beginnen, sondern mit ‚Es ist einmal‘. Bühne und Leben zu trennen heißt, Organismus in seine Gegensätze zu verstümmeln. Ein lebendiger Schauspieler kann nicht spielen, ohne zu sein; er ist immer an sich gefesselt und kann sich nicht zu Hause

¹²⁴ George Tabori zit. in Radtke (1987), S. 68

lassen; anders als andere Künstler ist er sowohl Produzent wie auch Produkt.“¹²⁵

Peter Radtke beschreibt seine Proben mit Tabori als elementare Erfahrung. Auch jene Schauspieler, welche später mit vielen anderen Regisseuren und Methoden, konfrontiert sein werden, werden Tabori als einen für sie prägenden und Horizont erweiternden Menschen und Regisseur beschreiben.

6.6 Gestalttherapeutische Übungen

Die in Kapitel 4.4.3 erläuternden Übungen werden von Tabori, wie im vorigen Kapitel auch erwähnt, sowohl für das Warm-up zu Beginn der Proben als auch zwischendurch angewandt. Hier seien zwei hervorgehoben, welche er auch im Theater *Der Kreis* regelmäßig herangezogen hat, um die Wahrnehmung zu steigern¹²⁶:

Sich begegnen (siehe auch Kapitel 4.4.3): Zwei Schauspieler sitzen einander gegenüber und tun so, als ob sie sich erst gerade kennengelernt hätten. Das genaue Vorgehen dabei - was gesagt, gedacht und getan wird und wie der andere in diesem Moment empfunden wird - wird von den beiden beobachtet.

Unterhaltung rücklings: Zwei Schauspieler setzen sich Rücken an Rücken auf den Boden und beginnen den anderen zu erspüren.

Es geht Tabori in den gestalttherapeutischen Übungen, wie bereits erläutert, um die

¹²⁵ Tabori (1991), S. 204f

¹²⁶ Vgl. Sternthal (1992), S. 111f

1. Wahrnehmung, sowohl der eigenen Person als auch der anderen
2. Fokussierung und Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf jemanden oder etwas
3. Empfindung und Denken als Einheit
4. die Erhöhung der Konzentration

Kurz: Das Einstimmen des Instruments (Anm.: gemeint ist der Schauspieler) auf das Spiel.

Über die Wichtigkeit und Auswirkung von gesteigerter Wahrnehmung wurde im Kapitel über Perls Gestalttherapie schon gesprochen. Die Wichtigkeit, das Denken vorerst auszuschalten beschreibt Tabori so:

„Wieso hört das Empfinden auf, wenn man anfängt zu denken? Wenn du anfängst zu denken, spürst du deinen Arsch, deinen Kopf überhaupt nicht.“¹²⁷

Sowohl er, als auch Perls und Moreno glauben an die Verkörperung, das Durchwandern der Seele durch den Körper hin nach außen. Alles Erfassen, sei es ein Konflikt durch den Patienten oder die Rolle durch den Schauspieler, funktioniert nur über das Empfinden. Die komplette Ausschaltung des Denkens wäre Illusion, ist auch nicht zielführend, das sieht Tabori auch in seiner Arbeit mit den Akteuren so. Der vom Leiter oder dem Gruppenmitglied gesetzte Impuls ist es jedoch, der beim Gegenüber etwas auslösen soll. Und jener Impuls soll über den Körper des Individuums gehen, um sich dann mit seinen Gedanken zu vereinigen - nicht umgekehrt.

Ähnlich formuliert es Patricia Baumgardner, eine Schülerin Perls, wenn sie sagt:

¹²⁷ George Tabori zit. in Ohngemach (1993), S. 135

„Unmißverständlich erklärt Fritz, was seiner Meinung nach bei unserem Zugang zu Information den Vorrang hat. Was und wie etwas geschieht, entdecken wir, je nachdem, wo es stattfindet, entweder draußen in der Welt oder in uns selbst, nicht aber in unseren Köpfen, wie es uns erscheint.“¹²⁸

¹²⁸ Patricia Baumgardner: *Das Vermächtnis der Gestalttherapie*, Stuttgart 1990, S. 26

7 Aspekte der Gestalttherapie und des Psychodramas in der Theaterarbeit George Taboris

7.1 Das Hier und Jetzt

7.1.1 Hic et nunc bei Perls, Moreno und Tabori

„Die Vergangenheit existiert nur als Teil der gegenwärtigen Wirklichkeit.“¹²⁹

Tabori fordert den Purismus des Lebens, den Menschen in seiner Wahrhaftigkeit. Und wo kann er wahrhaftiger sein als im Hier und Jetzt? Die Vergangenheit ist tot, die Zukunft noch ungewiss und nicht vorhersehbar. Der Mensch, welcher in der Vergangenheit lebt und sich von ihr treiben lässt, ist nicht in der Gegenwart präsent, ist hier nie angekommen. Dies hat auch die Psychotherapie von Moreno und Perls verstanden und sieht so den Menschen einzig im hic et nunc erleb- und therapiertbar.

Der nach hinten gerichtete Mensch nimmt seine Umgebung um ihn herum nicht richtig wahr. Die Bilder bleiben schemenhaft, das Leben hat etwas zombiehaftes, geführt von einem lebendigen Toten. Betrachtet man die eingeschränkte Sichtweise und Handlungsmöglichkeit für einen neurotischen Menschen in der Gegenwart, so wird klar, dass er von den Ereignissen in der Vergangenheit geprägt und geleitet ist. Er ist nicht fähig, klaren Blickes und Verstandes und auch klaren Herzens sich in der Gegenwart zu bewegen und sie wahrzunehmen.

So ist es nicht verwunderlich, dass Morenos als auch Perls Übungen darauf abzielen, die Wahrnehmung zu schärfen, um den Patienten sinnlich in der Gegenwart ankommen zu lassen. Denn Wahrnehmung bezieht sich immer auf den Augenblick. Scheint es auch, dass man einen quälenden Konflikt in der Vergangenheit hat, so ist

¹²⁹ Stevens (1975), S. 16

es doch die Gegenwart, in der man jenes beklemmende Gefühl wahrnimmt. Nur hier kann man den Konflikt lösen, im Hier und Jetzt entsteht konstruktives arbeiten daran. Trainiert man nun seine Wahrnehmung durch Übungen, wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert, so lenkt man automatisch den Menschen in sein Zentrum, welches sich im Hier und Jetzt befindet. Er spürt sich mit dem Konflikt hier, mit seinen Empfindungen, seinen Ängsten. Was immer ihn auch in der Vergangenheit ausgelöst haben mag. Folglich ist auch hier nur die Lösung zu sehen. Das Ansetzen im *hic et nunc* ist nicht wichtig sondern die einzige mögliche Herangehensweise für Moreno und Perls. Der Mensch kann die Vergangenheit nicht ändern, sie ist vorüber. Er kann aber die Gegenwart verändern, in dem er der Vergangenheit einen neuen Stellenwert und neue Bedeutung gibt. Er kann Dinge neu bewerten, im Falle der Gestalttherapie die in der Vergangenheit verlorenen Teile seiner Persönlichkeit wieder zu einem Ganzen fügen oder im Falle des Psychodramas die konfliktauslösende Szene neu inszenieren, den erwünschten Ausgang herbeiführen und das Erlebnis wie die Menschen darin folglich umbewerten.

Wenn der Mensch also wahrhaftig nur im Hier und Jetzt alleine ist, so liegt es auf der Hand, dass es für Tabori der einzige gangbare Weg ist, das Ankommen darin einzufordern. Die Gegenwart ist das einzige Zeitintervall, in dem wir tatsächlich anwesend sind, physisch wie mental. Tabori treibt dies auf die Spitze. Indem er nicht nur in der Probe durch erwähnte Wahrnehmungsübungen von Perls und die psychodramatischen Techniken Morenos die Ausrichtung auf den Augenblick herstellt, sondern selbst jede Vorstellung des Stückes als ein im Hier und Jetzt Verankertes wissen will. Dies hat zur Folge, dass auch der Schauspieler jeden Abend neu sich dort einfinden soll, um mit seinen Empfindungen den Brückenschlag zur Rolle und dem Stück zu legen. Das ideale Theater ist für Tabori nicht nur der unwiederholbare Abend, es ist die zu jeder Vorstellung neue Annäherung. Diese gelingt am besten mit Improvisationen, welche von Tabori oft in Stücke eingebaut werden. Vergangen Erlebtes kommt „in gegenwärtigen Erlebnissen zum Ausdruck.“¹³⁰

¹³⁰ Moreno (1997), S. 65

„Die Alternative, die wir bieten, ist das bereitwillige Eingeständnis, daß das Leben nicht kopiert werden kann und daß jeder Abend eine Variation eines Themas ist. Das verstehen wir unter experimentellem Theater. [...] Die Kunst, wie das Leben selbst, ist unwiederbringlich, die Zeit schreitet voran. Dreht man die Uhr zurück, kommt man zu spät zur Probe oder in den Luftschutzbunker.“¹³¹

7.1.2 Hic et nunc und der Einfluss auf das Publikum

Dass die immer wieder neu erschaffene Annäherung an das Stück ein schwieriges Unterfangen ist, darüber besteht kein Zweifel. Das Publikum berichtet von grandiosen Vorstellungen, als auch qualitativ schlechten. Beginnt man tatsächlich jede Vorstellung mit der neuen Annäherung und ruft sie nicht ab, so ist es eine Reise ins Ungewisse – für den Einzelnen wie für die Gruppe. Das Publikum schwankt zwischen seiner Rolle als Zuschauer und dem des Voyeurs. Tabori löst hier die Grenze zwischen Theater und Leben auf. Detlef Jacobsen, ein Schauspieler Taboris, schildert eine Vorstellung, bei der diese Verquickung von den wahrhaft erlebten Momenten der Schauspieler und des Stücks gelang und zu einer Impulsreaktion bei einem Zuseher führte:

„Es passierte öfter, daß die Zuschauer nicht wußten, ob wir Theater spielten oder nicht. In einer Vorstellung hatte ich Günter gerade ‚therapiert‘, da kam ein Mann aus dem Zuschauerraum, setzte sich auf unseren Stuhl und fing plötzlich an, seinen Traum zu erzählen. Er erzählte Gott sei Dank einen sehr einfachen Traum, ich fragte ihn: ‚Hast du diesen Traum schon einmal jemanden erzählt?‘ ‚Nein, es ist das erste Mal‘, sag-

¹³¹ Tabori (1991), S. 38

te er. ,Es ist doch toll, daß du diesen Traum öffentlich erzählt hast. Wie fühlst du dich? ‘ ,Ja, stimmt. Gut.“¹³²

Hier ist Taboris Ensemble und das Publikum in einem psychodramatischen Prozess. Auch Morenos Gruppenmitglieder reagieren spontan, impulsartig, wenn ihnen Identifikation widerfährt. In diesem Fall wird der Psychodramaleiter reagieren und diesen Impuls verarbeiten. Hier ergriff der Betroffene die Initiative und brachte sich ins Spiel ein.

Tabori hat verstanden, in diesen Momenten das Theater zum Psychodrama zu erklären. Sicher nicht beabsichtigt, aber erfolgreich. Günter Einbrodt berichtet über die Rückmeldungen der Zuseher zur Aufführung der Traumprotokolle von Perls Sitzungen:

„Diese beliebte und verteufelte Vorstellung hat unglaublich viel bewirkt bei den Zuschauern. Sie sind zu uns gekommen und haben gesagt: ‘ Ich habe jetzt endlich das und das Gespräch mit bestimmten Menschen geführt, ich werde es mir jetzt nicht mehr gefallen lassen, wenn jemand so und so zu mir ist, nach diesem Stück nicht mehr. ‘“¹³³

Es gibt aber auch Stimmen, welche Verwirrtheit über diese Vermischung aus dem Empfindungsleben des Schauspielers und eines Stücks ausdrücken, nicht jeder ist gerne Voyeur und Teil einer privaten Empfindung. Die erwähnte schwankende Qualität wird auch von Schauspielern und Assistenten Taboris, welche in jeder Vorstellung waren, bestätigt:

¹³² Detlef Jacobsen zit. in Ohngemach (1993), S. 76

¹³³ Günter Einbrodt zit. in ebd. S. 76

„Es kann sich keine schlüssige Lösung ergeben, die Improvisation bleibt als einzige mögliche Lösung Selbstzweck, die Inszenierung, die später für das Publikum sichtbar wird ist bruchstückhaft. Taboris Theater, das ja für ihn die einzige nicht reproduzierbare Kunstform ist, ist eine Utopie: kein Stück wird Abend für Abend gezeigt, sondern mögliche Annäherungen, die, als Improvisation gespielt, jeden Abend anders aussehen.“¹³⁴

Auch Schubert berichtet von diesen Erfahrungen am Schauspielhaus Bochum:

„So faszinierend Georges Arbeit in den Proben war und wie sehr dieser Funke in vielen seiner Inszenierungen auf die Zuschauer übersprang, so sehr konnte dieses Konzept auch scheitern. [...] Das sind die Gründe, weshalb ich geniale Tabori-Inszenierungen gesehen habe, aber auch gescheiterte und solche, die beides zugleich waren.“¹³⁵

Tabori war diese Herausforderung klar, er nahm sie aber zugunsten seiner Vision in Kauf. Für ihn ist der Weg das Ziel und das Ziel ist ein unabgeschlossener Prozess, ein sich im Fluss befindliches Theaterstück respektive ein im Fluss befindlicher Mensch, der auf der Suche nach sich nie einen Endpunkt erreichen soll.

¹³⁴ Sternthal (1992), S. 121f

¹³⁵ Schubert (2014), S. 53

7.2 Der Aspekt des Scheiterns als Vorsatz

„Wir gehen an diese Aufgabe, weil es sie gibt, wie es den Mount Everest gibt. Wir werden daran scheitern, und das ist gut. Scheitern, sagte der verstorbene Sartre, bevor er erstickte, ist der Zustand des Lebens. [...] Nichts wird einem gelingen, wenn man nach dem Erfolg schielt.“¹³⁶

Eines der häufigsten Worte, die Tabori im Zusammenhang mit dem Theater und dem Spiel verwendet, ist das Wort *Scheitern*. Er fordert es von den Schauspielern, möchte es geradezu sehen, wie sie an sich und den gestellten Aufgaben scheitern. Scheitern beinhaltet das Aufgeben von Sicherheit. Die Akzeptanz seiner nicht Vollkommenheit aber auch das bis an seine Grenze gehen. Es beinhaltet auch eine Neuorientierung. Ist der Gescheiterte sich einmal seiner Lage bewusst, so muss er sich neu ausrichten. Gerade in diesem Moment ist man offen, empfänglich, verletzlich aber auch kreativ. Auf dem Terrain des Misserfolgs stehen zu bleiben erzeugt Frustration. Die Persönlichkeit sammelt sich neu, bewertet um oder akzeptiert sich als Unvollkommen. Die Erlaubnis zu scheitern, die Tabori aber seinen Schauspielern gibt, befreit auch von Erfolgsdruck, Perfektionismus, unnötiger Selbstreflexion. Die Öffnung nach außen, das Suchen neuer Möglichkeiten der gescheiterten Situation zu entkommen, indem man eine adäquate Situation herstellt, die man meistert, erfordert Kreativität.

Das Wissen um Scheitern ist auch bei der Psychotherapie vorhanden. Hier ist allerdings ein zweifaches Scheitern inbegriffen. Der Mensch geht bereits mit einer nicht zu seiner Zufriedenheit bewältigten Lage in die Therapie rein. Hier ist er schon, nach seiner Ansicht, gescheitert. Zusätzlich besteht, wie bei Taboris Probenprozess, die Möglichkeit eines weiteren Scheiterns im Verlauf der Sitzung. Ihr Ausgang ist ungewiss. Somit ist der Zustand vom Protagonisten mit einbezogen und Ausgangslage

¹³⁶ Tabori (1991), S. 31

einer Therapiesitzung. Der Mensch ist darin noch verhaftet und versucht sich von diesem Zustand zu befreien. Er weiß nicht, ob es ihm in der Therapie gelingen wird, oder ob er neuerlich scheitern wird, denn jede Aktion kann in Scheitern enden, in der Therapie wie am Theater.

Das Spiel, wie es bei Tabori aber auch bei Moreno gegeben ist, impliziert eine Selbstvergessenheit, die nur beim spielenden, sich ausprobierenden Menschen erreichbar ist. Im Spiel fällt es uns leichter zu versagen, dem Rahmen haftet etwas nicht ernst zu nehmendes an. Es ist ja nur ein Spiel, da dürfen wir alles. Im Leben nicht, hier, im geschützten Rahmen, schon. Scheitern dürfen heißt auch alles ausprobieren dürfen. Es nimmt die Angst vor dem Unbekannten.

Das Psychodrama gibt dem Scheitern mehr Raum. In der Gestalttherapie ist es insfern präsent, als dass es zwischen Patient und dem Gegenüber zur Sprache kommt oder dem Patienten bewusst ist, er aber nicht die Bandbreite des Spiels zur Verfügung hat, sich und Situationen auszuprobieren. Ebenso fehlt in der Gestalttherapie die spontane Reaktion des Gegenübers, auf die der Protagonist reagieren muss. Bei Perls imaginiert er selbst den anderen und ist so in gewisser Weise vorbereitet. Trotzdem kann man sagen, dass der Aspekt des Scheiterns bei Moreno, Perls und Tabori einkalkuliert und benutzt wird, um Grenzen zu überschreiten, als auch sich über die Erfahrung mithilfe von Kreativität neu zu orientieren.

7.3 Konflikt, Widerstand und das Überschreiten von Grenzen

Der Akteur ergründet sein Selbst im Spiel. Er stößt zu Schichten vor, die ihm selbst bis dato verborgen waren. Das Selbst ist nichts Statisches und somit auch immer wieder in Veränderung begriffen. Doch das Selbst kommt nicht nur durch Improvisation, Wahrnehmungsübungen und Rollenspiele zum Vorschein sondern auch durch einen hervorgerufenen Konflikt, der Widerstand zur Folge haben kann.

Perls spricht ganz klar von der Notwendigkeit, den Patienten frustrieren zu müssen¹³⁷, um an Ergebnisse zu kommen. Hier ist gemeint, dass der Mensch durch die

¹³⁷ Vgl. Frederick S. Perls: *Gestalt-Therapie in Aktion*, Stuttgart 1991, S. 80

erzeugte Frustration sich öffnet und sein Potential nützt, welches er sonst verborgen hält. Die Frustration erwächst aus der Erkenntnis des Patienten, dass seine Umwelt ihm in seiner misslichen Lage nicht hilft, er selbst aber noch nicht Selbständigkeit erlangt hat. Hier setzt der Wendepunkt in der Therapie bei Perls ein.¹³⁸ Der Patient wird vom Leiter in Sitzungen bewusst provoziert, um Dinge bzw. unterdrückte Persönlichkeitsaspekte zum Vorschein zu bringen. Dies kann Stärke als auch Schwäche beim Gegenüber provozieren. Es bedarf viel Erfahrung des Therapeuten, den Patienten hier aufzufangen und weiterzuleiten in einen positiven, Ich – gestärkten Ausgang.

Morenos Psychodrama geht hier sanfter vor. Der Patient wird nicht vom Therapeuten offensichtlich verbal provoziert. Einzig die Möglichkeit einer Provokation besteht dann, wenn ein eingesetztes Hilfs-Ich in der Rolle den Protagonisten im Spiel herausfordert. Hier wird der Therapeut auf die eskalierende Situation reagieren und dem Patienten szenisch zur Verfügung stellen, was er benötigt. Wenn er zum Beispiel starr ist vor Angst, kann er ihm ein Hilfs-Ich zur Seite stellen, welches den Mut verkörpert.

Betrachtet man nun Taboris Regiearbeit, so bedient er sich beider Mittel, jenen der Gestalttherapie als auch des Psychodramas. Tabori geht an Grenzen, überschreitet sie auch. Biographisch könnte man diese Einstellung zur Grenzüberschreitung an zwei Erlebnissen in seinem Leben ausmachen.

Zum einen jene Zirkusvorstellung, von welche Tabori immer wieder berichtet – sie hat ihn geprägt und in ihm eine Faszination ausgelöst.

¹³⁸ Vgl. Lewis Yablonsky: *Psychodrama. Die Lösung emotionaler Probleme durch das Rollenspiel*, Stuttgart 1998, , S. 142

„Ich mag etwa drei oder vier Jahre alt gewesen sein, da ging ich mit meinem Vater in den Zirkus. Dort war eine wunderschöne Frau mit Glitzeranzug, eine Seiltänzerin, ganz oben unter dem Zelt. Sie ist ausgerutscht, heruntergefallen und lag in einer Blutlache. Tot. Ich habe das bewundert, ich dachte, so soll das wohl sein im Theater: Eine wunderschöne Frau spaziert auf dem Seil, fällt herunter und stirbt.“¹³⁹

Dieses Erlebnis, dass Theater, die Hingabe des Künstlers und Scheitern so nahe beieinander liegen, dass der Mensch bereit ist, alles zu geben, selbst das eigene Leben - es sieht so aus, als würde Tabori dies auch fordern.

Auf physischer Ebene wird dies durch das Experiment zum Stück *Der Hungerkünstler* verdeutlicht. Taboris Gruppe bereitet sich auf das Stück von Kafka vor und entsagt dafür dem Essen. Es ist ein unter ärztlicher Aufsicht organisiertes kollektives Hungern.

„Mit der Gestalt des Hungerkünstlers [...] rückt Tabori gefährlich nahe an jene Dimension der Kunst, die das eigene Leben einholt und bedroht.“¹⁴⁰

Ein weiteres Beispiel gibt Arnulf Schumacher, den Tabori in einer Szene auffordert, sich tatsächlich real zehn Sekunden an einem Seil baumelnd zu erhängen. Tabori lässt erst davon ab, als er es selbst versucht und von der Undurchführbarkeit, möchte man keine Todesfolge provozieren, überzeugt ist.¹⁴¹

Auf psychischer Ebene geht Tabori in den Proben an die Grenzen des Einzelnen. Unzählige Schauspieler berichten von der Konfrontation mit sich selbst, die Tabori

¹³⁹ George Tabori zit. in Feinberg, S. 112f

¹⁴⁰ Marschall (1988), S. 311

¹⁴¹ Vgl. Ohgemach (1993), S. 61

auslöst. Ein Beispiel gibt Peter Radtke. Die Gruppe hatte gerade eine Pause auf der Bühne, in der auch stark riechender Käse gegessen wurde. Tabori ruft zum Weitermachen auf. Ursula Höpfner möchte sich die Hände waschen, Tabori hält sie davon ab. Höpfner und Radtke arbeiten an einer Szene, in der sie eine starke Beziehung zueinander aufbauen sollen. George fordert Höpfner auf, Radtke mit ihren klebrigen Händen anzufassen. Höpfner widerstrebt dies:

„Meine Hände sind so...so...‘, Mach weiter‘, raunt ihr George beruhigend und wieder auch zwingend zu. Die nächsten Sätze – Verstummen – Pause. Uschis Hände zittern, nähern sich meinem Gesicht. Plötzlich ein tiefes Schluchzen. Der Körper der jungen Frau erbebt. ,Ich kann nicht! Ich will nicht!“¹⁴²

Radtke beschreibt, dass sie zusammengekauert vor ihm sitzt und weint. Wut kommt in ihm hoch. Wie kann er (Anm. Tabori) mit jemandem so umgehen, fragt er sich. Schließlich streicht Radtke aus Mitgefühl ihr über das Haar, sie umarmt ihn. Die klebrigen Finger scheinen nichts mehr auszumachen. Radtke und Höpfner haben aus einem empathischen Empfinden heraus eine innige Beziehung aufgebaut. Tabori gibt sich zufrieden.

Ähnliche Szenen werden auch von Jutta Schubert, Taboris Regieassistentin, beschrieben. Es sind Erlebnisse, die den Zorn auf Tabori provozieren. Er, der Zauberer, treibt Menschen an ihre Grenzen, hört nicht auf zu insistieren, bis sie das geben, was laut Tabori in ihnen steckt. Er geht hier allerdings nicht zwingend sondern sanft aber konsequent vor. Nichts wird laut eingefordert von ihm.

¹⁴² Radtke (1987), S. 53

„Wenn ich jemanden einen Vorschlag mache, und er sagt, er macht es nicht, dann sage ich: ,Dann mach es nicht, dann finden wir etwas anderes.‘ Ich bestehe nie darauf, daß etwas so und so sein müßte. Was soll das? Ich kann nur sagen, daß oft dort ein Widerstand ist, wo die besten Sachen liegen. ,Gehe hindurch, vielleicht findest du etwas.‘ Es ist immer so.“¹⁴³

Seine Schauspieler erleben damit eine Erweiterung ihrer Persönlichkeit und ihrer Möglichkeiten und lassen sich darauf im Spiel ein. Dieser Aspekt des Grenzen Aufzeigens und sie im darstellerischen Spiel zu überschreiten ist ebenso im Psychodrama zu finden.

Tabori löst aber mit seinem Verhalten wie beschrieben auch Aktionen aus, welche die Gruppe zusammenschweißt und stärkt. Der Einzelne ist dem Gruppendruck ausgesetzt, fühlt sich aber gleichzeitig von den anderen aufgefangen. Und Tabori hat recht, wenn er sagt, dass jeder so weit geht wie er imstande ist zu gehen, dass nichts passiert, was man nicht selbst auch im Innersten will.¹⁴⁴ Er will sehen, was sich nach dieser Grenzüberschreitung eröffnet, was sich hinter dieser Linie verbirgt. Es ist wie die Erweiterung der Persönlichkeit, die Perls als auch Moreno fordern. Allerdings bei Tabori durch Ausagieren. Somit kann man Taboris Herangehensweise als folgendermaßen einstufen:

1. Die Bereitschaft, einen Widerstand auszulösen oder einen Konflikt zu erzeugen, erinnert an Perls. Ist dieser auch verbal viel offensiver, so ist die Beharrlichkeit und auch die Bereitschaft, einem Menschen mit der eingesetzten Hartnäckigkeit nahe zu kommen gleich.

¹⁴³ George Tabori zit. in Ohngemach (1993), S. 142

¹⁴⁴ Vgl. Radtke (1987), S. 68

2. Ebenso ist die Situation zwischen Tabori und dem Schauspieler gleich jener dem Verhältnis in der Gestalttherapie. Der Therapeut löst beim Patienten einen Widerstand bzw. Konflikt aus, der Patient reagiert darauf. Die Gruppe hat hier keine wesentliche Funktion. Es ist ein hervorgerufenes Spannungsverhältnis zwischen Leiter und Akteur.

3. Die Überwindung des inneren Widerstandes hingegen wird durch ausagieren herbeigeführt. Die Möglichkeit zur Überwindung von den eigenen Grenzen oder Widerständen bedient sich somit des Mittels des Psychodramas. Tabori stellt auch dem Schauspieler Hilfen in Form von anderen Gruppenmitgliedern zur Verfügung, wenn er bemerkt, dass es dem Prozess zur Überwindung des Widerstandes hilft. Auch diese Hilfestellung ist beim Psychodrama anzusiedeln.

Man kann somit sagen, dass der Umgang mit Grenzen, erzeugen von Widerstand und dessen Überwindung in Taboris Probenarbeit eine Mischung der Aspekte aus der Gestalttherapie und dem Psychodrama darstellt.

Es soll hier nicht der zweite mögliche Grund, nämlich der auf psychischer Ebene, vorenthalten werden, welcher Tabori möglicherweise treibt, vom Menschen alles, auch das scheinbar Unerträgliche zu fordern. Es spielt auf den Tod seines Vaters im Konzentrationslager an:

„Das Einzig Positive, das ich aus dem Tod meines Vaters ziehe, war der Beweis, daß a) Widerstand nicht unbedingt eine praktische oder gewalttätige Geste ist [...], sondern die Verweigerung, wie die Anderen zu werden und b) und oh, das ist der Kern der Sache: Es gibt nichts, absolut nichts, das der Mensch nicht ertragen kann.“¹⁴⁵

¹⁴⁵ George Tabori zit. in Feinberg (2003), S. 80

7.4 Das Rollenspiel

Rollenspiele sind in der Gestalttherapie dem Psychodrama verwandt. Das Rollenspiel und seine Möglichkeiten bei Moreno wurden bereits in Kapitel 5 erläutert. Perls pflegt in seiner Therapie, im Gegensatz zu Moreno, eher ein intrapsychologisches Rollenspiel einzusetzen.

Moreno geht in konkrete Erinnerung rein und lässt Szenen exakt nachspielen. Die Szene wird eingerichtet, inklusive Einrichtung. Perls geht es eher um die Darstellung emotionaler Fremde und Nähe zwischen Protagonisten und darzustellender Person und der Beziehungsqualität zwischen ihnen. Es wird Raumsymbolik genutzt und der Dialog initiiert. Es muss also keine erlebte Szene sein, es geht nur um das Ausdrücken der Beziehung zum anderen. Durch dieses kommt man in ein neues Beziehungsmuster und verinnerlicht es. Die Beziehung kann nach erfolgter Erkenntnis neu geordnet werden.

Hier also liegt, selbst, wenn die Gestalttherapie sich auch des Rollenspiels bedient, ein wesentlicher Unterschied. Das Psychodrama differenziert sich nicht nur in den Möglichkeiten der Instrumente des Hilfs-Ich sondern ist konkreter in der Darstellung. Diese Konkretisierung ruft nach Erachten der Verfasserin die Erinnerung klarer wach und hilft, die damals ausgelösten Gefühle zu aktivieren. (Als Beispiel sei genannt der Gang durch ein Gebäude, welches man zuletzt als Kind betreten hat. Es löst unweigerlich lang verborgene Emotionen aus). Das heißt diese konkrete Situation hilft dem Menschen, die Situation wieder abzurufen. Zudem kommt es nicht zu Überlagerungen und Interpretationen. Moreno lässt die Situation genau nachstellen, um dann daran zu arbeiten. Perls hingegen fragt beim Patienten nach, wie etwa eine Situation/ein Gespräch zwischen dem Protagonisten und dem anderen stattfinden könnte und animiert, dies darzustellen. Der Therapeut hat zu Gesehenem eine Zuordnung, bittet aber auch den Patienten um eine Selbstdeutung. Er ist somit näher an der Verbalisierung und weiter weg von der szenischen Darstellung durch die Betroffenen.

Hier ist die Gestalttherapie auch interpretativer als das Psychodrama. Perls Therapeuten eruieren oft durch Fragen den Zustand und Verlauf bzw. die Hintergründe. Somit ist es beim Patienten ein permanentes Wechselspiel zwischen Empfindung und Kopf, was durchaus beabsichtigt ist. Letztendlich sollen Körper und Geist eine Einheit bilden.

Der Psychodramatiker hingegen eruirt nicht durch gezielte Fragen, führt mit dem Patienten keine Dialoge sondern beobachtet das Spiel und fragt nur zur Impulssetzung. Die Frage *Wie fühlst du dich jetzt?* ist nur eine Standpunktbestimmung, um dem Protagonisten die richtige Hilfestellung in Form eines Hilfs-Ich zur Verfügung zu stellen.

Es stellt sich also die Frage: Ist bei der szenischen Herangehensweise mithilfe des Rollenspiels Tabori näher dem Psychodrama oder der Gestalttherapie?

Die Antwort lässt sich am Besten in einer Gliederung darstellen:

1. Die Wahrnehmungsschärfung, nach innen wie nach außen, mithilfe von Übungen, welche dem Spiel vorangestellt ist, kommt bei Tabori der Gestalttherapie gleich.
2. Die Erinnerung an vergangene Szenen im Leben, um ein vertrautes Gefühl wieder hoch kommen zu lassen, oder auch die Wahrnehmung für jemanden oder etwas zu schärfen, um es dann für das Spiel zu nützen: Hier benutzt Tabori Psychodrama Techniken. (*Was hast du empfunden, als du den Gang entlanggegangen bist? Wo stand der andere? etc.*) Der Leiter, in dem Fall Tabori, führt nicht längere Dialoge wie der Gestalttherapeut, will aber alles genauso nachkonstruiert wissen, wenn es der Erinnerung hilft. Er greift nur wo nötig ein und lässt die Eingebung und die szenische Aktion des Schauspielers in diesen Momenten für sich sprechen.
3. Die Zusammenführung der eigenen persönlichen Teile, welche die Gestalttherapie anstrebt, wird in dieser Konsequenz bei Tabori nicht durchgeführt. Es geht ihm schon um das Hervorbringen der unmittelbaren Bedürfnisse des Schauspielers in diesem Augenblick – was braucht er, wo ist die Stimmigkeit mit dem anderen, was

muss austariert werden? Denkt man jedoch die Gestalttherapie zu Ende, so ist das Zusammenführen zur wahren Persönlichkeit ein wesentlicher Aspekt. Dieser findet bei Tabori so nicht statt, da das Theater letztendlich einen anderen Zweck erfüllen soll als die Therapie.

4. Die Möglichkeit des Ausagierens ist klar im Psychodrama wie bei Tabori gegeben. Die Gestalttherapie bezieht weder den ganzen Körper des Individuums in dem Maße ein, noch stellt es die Instrumente für das Spiel in dieser Bandbreite zur Verfügung.

Wohlgemerkt, Tabori ist ein Wandler zwischen den Welten und mischt Techniken oder erweitert sie auch. Doch lassen sich die oben genannten Aspekte bei seiner Probenarbeit gut ausmachen. Und hier muss man festhalten, dass das Rollenspiel und die szenischen Improvisationen dem des Psychodramas näher sind.

Folglich kann zusammenfassend gesagt werden:

Der Aspekt der vorgelagerten oder dazwischen geschobenen Wahrnehmungsübungen ist bei Tabori gleich der Gestalttherapie. Der Aspekt der Freiheit im Ausagieren des Einzelnen, die zur Verfügung Stellung von Hilfestellungen durch Gruppenmitglieder im Findungsprozess und der Zurücknahme des Leiters bei der Reflexion des Akteurs ist bei Tabori wie im Psychodrama gegeben.

7.5 Der Gruppenaspekt bei Tabori

Die Gruppe gewinnt bei Tabori, wie im Psychodrama, mit der Zeit an Zusammenhalt und Rückhalt. Letzterer ist nicht nur in der Therapie nötig sondern auch da, wo der Mensch sich ganz öffnet, sich in sein Innerstes blicken lässt, wo er am verwundbarsten ist.

Die Gruppe ist im Psychodrama essentiell, heilsam. Sie treten mit dem Protagonisten direkt in Verbindung, begegnen ihm. Hier liegt der wesentliche Unterschied zwi-

schen Gestalttherapie und Psychodrama, nämlich in der Wertigkeit und Einbindung der Gruppe.

Zum einen muss in der Gestalttherapie keine Gruppe vorhanden sein, um stattfinden zu können. Sie kann auch mit dem Therapeuten und dem Patienten alleine ablaufen. (Dies wäre im Psychodrama das später entwickelte bipersonale Psychodrama, welches aber nicht dem klassischen Psychodrama entspricht und auf welches folglich hier nicht weiter eingegangen wird.) Zum anderen sind die Gruppenmitglieder bei Perls oft in ihrer Rolle als Zuseher verhaftet und nicht angehalten, sich aktiv an der Sitzung zu beteiligen. Nur wenn es der Therapeut als in dem Moment hilfreich erachtet, holt er jemanden auf die Bühne und gibt Anweisungen, was getan werden soll. Die Gruppe dient „eher als Resonanzboden, etwa in einer Nachbesprechung, nachdem der Patient ‚gearbeitet‘ hat.“¹⁴⁶

Die Gestalttherapie entlässt den Leiter aus der Verantwortung für die Gruppe¹⁴⁷ zumindest ist die Verantwortung hier nicht klar geregelt. Im Psychodrama hat er diese allerdings schon.

Eine Gruppe zeigt uns die Grenze auf zwischen uns und den anderen. Sowohl Tabori als auch Moreno wissen um die Wichtigkeit der Harmonie in der Gruppe als auch um die Kraft, welche von ihr ausgeht. Sie inspiriert, gibt Identifikation, meldet rück, verhält sich empathisch, gibt Impulse und führt Aktionen aus, welche eine Reaktion zur Folge haben. All dies sind Aspekte, welche Tabori in seiner Theaterarbeit mit einbezieht.

Tabori hat einen so starken Fokus auf die Gruppe, dass er eine Identität, welche aus der Gruppe entsteht, anstrebt. Dies bringt ihn in die Nähe des Psychodramas. Ebenso die Tatsache, dass er sich, wie der Psychodramaleiter, als Teil der Gruppe begreift. Der Gestalttherapeut hingegen ist in der Rolle des Therapeuten klarer sichtbar und hierarchischer. Er sucht Dialoge mit dem Patienten und bringt seine Interpretationen des Dargestellten dem Protagonisten gegenüber zum Ausdruck. Somit lenkt er die

¹⁴⁶ Yablonsky (1998), S. 142

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 143

Aufmerksamkeit auf die Funktion seiner Rolle als Therapeut und Führer der Situation.

Es kann nicht geleugnet werden, dass Tabori auch Anweisungen gibt, ein Endergebnis (oder wie er es bevorzugen würde: Zwischenergebnis zur Premiere) würde so nie stattfinden, die Inszenierung würde sich in reiner Improvisation verlieren. Doch da, wo er die Gruppe mithilfe von Übungen und Improvisationen hinführt, nimmt er sich komplett zurück und ist wie der Psychodramaleiter mehr Zuseher als aktives Mitglied der Gruppe.

Moreno stützt sich in seiner Arbeit mit der Gruppe auf seine entwickelte Soziometrie und weist immer wieder darauf hin, wie wichtig die Aufmerksamkeit des Gruppenleiters ist, die Strukturen und Zusammenhänge innerhalb der Gruppe zu erkennen (dies vor allem in der Warm-up Phase), um dann die Rollen richtig zu besetzen und, wo nötig, sanft anzuleiten.

Auch Tabori geht bei seinen Inszenierungen oft diesen Weg. Wie erwähnt, werden die Rollen bei ihm manchmal erst während der Proben besetzt. Sie ergeben sich einerseits aus seiner Beobachtung, wer für die jeweilige Rolle am besten bestimmt sei, andererseits fragt er auch seine Schauspieler direkt, welche Rolle ihnen am nächsten liegt. Es ist somit eine kollektive Entscheidung und kristallisiert sich aus dem Prozess heraus, ebenso wie im Psychodrama.

Moreno wie Tabori sehen hier einen sanften Umgang mit der Gruppe, alles soll aus ihr heraus kommen und entstehen. Der Leiter ist nur angehalten zu beobachten, zu unterstützen und Hilfestellung zu geben. Tabori bringt in seiner Funktion eventuell eine Idee ein, ist aber bereit sie jederzeit wieder zu verwerfen, wenn es für die Gruppe oder den Einzelnen nicht stimmig ist.

Anders dazu ist der Umgang mit der Gruppe bei Perls. Er greift fast despötzisch ein, wenn es in eine Richtung geht, die er nicht für sinnvoll hält oder wenn die Gruppenmitglieder nicht so handeln, wie er es für richtig hält:

„Die meisten Gruppentherapien sind nichts weiter als Mind-fucking. [...] Interpretationen, all solcher Käse. Wenn die Leute das tun, trete ich dazwischen. [...] Oft ist die Gruppe sehr stützend, aber wenn sie bloß 'hilfreich' ist, schmeiße ich sie raus. Helfer sind Betrüger, Einmischer.“¹⁴⁸

Ein Beispiel aus einer Gestalttherapiesitzung soll den Umgang des Leiters mit der Gruppe zeigen. Es geht hier nicht um das Verständnis den Inhalts als vielmehr der Veranschaulichung des Eingriffs des Leiters in den Prozess.

„Perls: „Jetzt kommen wir zu einer anderen Voraussetzung der Gestalttherapie. Wir versuchen immer, Kontakt herzustellen. [Anm.: Auch das ist oft in Perls Sitzungen anzutreffen: Erläuternde Sätze zur Methode an sich.] Kannst du denselben Satz zu ihm [Anm. einem Gruppenmitglied] sagen, anstatt über ihn zu reden? Sag es zu ihm.“ Ann: „Ich fühle, ich fühle, du bist, ich empfinde dich sehr freundlich und sympathisch.“

Perls: „Jetzt zieh dich wieder zurück.“ (Pause) Warst du dir bewußt, daß du geweint hast? [Anm.: Protagonist bejaht]. Warum sagst du es dann nicht?“[...]

Perls: „Jetzt komm zu uns zurück. Dieses Mal kommst du zu mir; wie erfährst du mich?“ [Ann beantwortet die Frage].

Perls: „Jetzt gehe wieder fort von mir. Abschied ist so süßes Leid (grinst).“¹⁴⁹

¹⁴⁸ Perls (1991), S. 80

¹⁴⁹ Perls (1999), S. 155f

Folgende Aspekte sind zusammenfassend auszumachen:

1. Das Einbeziehen der Gruppe ist bei Perls nicht in dem Maße vorhanden wie bei Moreno. Folglich stehen Moreno und Tabori sich hier näher, sie erkennen und nützen den Gruppeneffekt, das interagieren und reagieren in erzeugten Improvisationen als auch die Empathie und Stütze durch die Gruppe.
2. Die Herangehensweise Taboris an eine Szene, nämlich dem Entschlüsseln der ihm dargebotenen Situation, dem Vordringen zum Menschen und dem Verwerten zur Weiterentwicklung des Prozesses ist dem Psychodrama gleichzusetzen.
3. Die von Tabori ermöglichte Freiheit für den Schauspieler, das wenige interpretieren als mehr das reagieren auf eine Situation, sie höchstens zu kommentieren, um mit dem Kommentar wieder eine Reaktion auszulösen, ist ebenfalls dem Psychodrama gleich. Perls reagiert hier mit eingeschränkter Freiheit, indem er sich in einen Dialog oder eine Interpretation mit dem Einzelnen begibt. Derjenige reagiert somit nicht ausschließlich auf einen Impuls sondern beginnt zu „verhandeln“.
4. Tabori liefert der Gruppe Impulse, welche sie aufnehmen und für sich verwerten oder aber auch ablehnen können. Dies ist dem Psychodramaleiter gleichzusetzen, welcher nicht auf die Annahme seiner Impulsgebungen besteht. Im Gegensatz dazu ist der Gestalttherapeut direktiv.

Hier ist erkennbar, dass Perls einen anderen Weg geht als Moreno und Tabori. Insofern kann festgehalten werden, dass Tabori im Umgang mit seiner Gruppe Aspekte des Psychodramas nützt.

7.6 Die Katharsis

Katharsis (Läuterung, Reinigung) als Begriff und seine Bedeutung wurden geschichtlich schon viel diskutiert und unterschiedlich gesehen. Sie „gehört zu einer

der meist umstrittenen Fragen der Poetik^{“150} von Aristoteles, der sie für die klassische griechische Tragödie definierte. Er beschreibt, kurz zusammengefasst, die Katharsis als eine reinigende Wirkung, welche beim Betrachten eines Dramas beim Zuschauer einsetzt. Durch diese Reinigung, ausgelöst durch das Wirken auf unsere Affekte, erfährt der Mensch Erleichterung. Die Psychotherapie sieht in der Katharsis in Zusammenhang mit der Psychoanalyse

„[...] das Abreagieren und Agieren von Gefühlen, wodurch sich der Mensch gleichsam von den krankmachenden Affekten und den neurotischen Symptomen reinigt.“¹⁵¹

Jene Katharsis, wie von Aristoteles beschrieben, kann für Taboris Theater gelten. Beim Psychodrama hingegen ist das Publikum gleichsam die teilnehmende Gruppe, somit Teil des entstehenden Prozesses. Auch ist das Psychodrama so konzipiert, dass ein Thema gewählt wird, von dem alle betroffen sind. Dies ist beim Theaterpublikum nicht zwingend der Fall.

Moreno setzt sich damit auseinander und erweitert die Katharsis um den Teil, der beim Protagonisten einsetzt, er nennt sie die „integrierte Katharsis“¹⁵²:

„Anstatt uns mit der Katharsis der Zuschauer zu begnügen, begannen wir mit der Katharsis der Hauptdarsteller, des Protagonisten.“¹⁵³

¹⁵⁰ Marschall (1988), S. 63

¹⁵¹ Peters (1997), S. 277

¹⁵² Vgl. Moreno (1997), S. 79

¹⁵³ Ebd., S. 79

Der Protagonist erlebt, laut Moreno, eine Aktionskatharsis, da er in seiner gesetzten Aktion im geschützten Raum eine kathartische Wirkung erlebt. Jenes Prinzip, welches durch Katharsis hervorgerufen wird, ist für Moreno die Spontaneität.¹⁵⁴

Es zählt hier nicht das fertige Produkt (welches ja ohnehin im Psychodrama nicht Ziel sein kann), sondern der Entstehungsprozess, welcher die Katharsis auslöst. Sei es beim Protagonisten oder in der Gruppe.

Die sogenannte „Observationskatharsis“¹⁵⁵ bezeichnet jene Form der Reinigung, welche laut Moreno alleine beim Betrachten des Geschehens durch die Teilnehmer auftritt.

Was nun die Gruppe betrifft, so spricht Moreno innerhalb dieser von einer „integralen Katharsis“.¹⁵⁶ Diese tritt in der Interaktion auf, sobald sie therapeutischen Charakter hat. Das heißt, es ist ein Gruppenphänomen, im Gegensatz zur individuell erlebten Katharsis durch abreagieren oder Dissoziation.

Das Erleben der Katharsis ist allerdings ein Effekt, der nicht zwingend angestrebt werden muss:

„Das Ziel des Leiters sollte nicht in der Erzwingung einer Katharsis liegen, sondern darin, den Ausdruck der Gefühle des Protagonisten zu fördern, ihm bei der Überwindung von Widerständen zu helfen und seine Spontaneität anzuregen.“¹⁵⁷

Dies gilt ebenso für die Gestalttherapie.

Betrachtet man nun Perls Gestalttherapie, so hat auch sie eindeutig ebenso den reinigenden, läuternden Zweck im Entstehungsprozess. Seine Therapie ist ebenfalls

¹⁵⁴ Vgl. Marschall (1988), S. 65

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 65

¹⁵⁶ Vgl. Moreno (1997), S. 65

¹⁵⁷ Falko von Ameln, Ruth Gerstmann, Josef Kramer: *Psychodrama*, Berlin, Heidelberg 2004, S. 535

nicht am Endprodukt und dessen Wirkung auf ein außenstehendes, nie am Prozess beteiligten Publikums ausgerichtet. Es kann aber zu einer Observationskatharsis im Sinne Morenos kommen, so eine Gruppe anwesend ist und sich mit dem dargebrachten Konflikt identifizieren kann.

Eine integrale Katharsis hingegen wird im Sinne Morenos bei Perls nicht stattfinden, da die Gruppenmitglieder nicht im selben Maße wie im Psychodrama eingebunden sind. Sie haben mehr beobachtende und rückmeldende Wirkung und kommen im Spiel nur wenig zum Einsatz.

Die Katharsis im Protagonisten ist in der Gestalttherapie gegeben, wenn sie auch nicht mit der Aktionskatharsis des Psychodramas gleichzusetzen ist, welche den ganzen Körper und seine Aktionen mit einbezieht. Wie bereits erläutert, bedient sich Perls Therapie nicht in dem Maße der darstellerischen Mittel, wie dies das Psychodrama tut.

Aus dem oben ausgeführten kann man nun folgende Aspekte für Taboris Arbeit mit dem Schauspieler in Bezug auf die Katharsis festmachen:

1. Die Aktionskatharsis: Der Schauspieler bei Tabori kann durch die im Probenprozess initiierten Übungen und Improvisationen eine Katharsis erleben. Er geht an Grenzen, überwindet Widerstände und spielt sich frei von Hemmnissen und Ängsten. Er spielt mit Einsatz seines Körpers und unter in Bezugnahme all seiner Sinne. Hier sprechen wir von einer auftretenden Aktionskatharsis im Sinne Morenos.
2. Die integrale Katharsis: Eine Gruppenkatharsis ist ebenso bei Tabori grundsätzlich möglich. Er bezieht alle Gruppenmitglieder in das Spiel mit ein. Diese Form der Katharsis wird seltener auftreten als bei Psychodramasitzungen, da sie ja nicht Ziel des Prozesses ist. Allerdings bereitet Tabori mit erwähnten Übungen und Improvisationen in der Gruppe den Boden und die Möglichkeit für gemeinsames Erleben, Erleiden und einer Läuterung vor. Ebenso sind die Hilfestellungen innerhalb der Gruppe gegeben, kommt ein Schauspieler mental nicht weiter. Sie erleben in den

Körperübungen als auch Improvisationen gemeinsam Erkenntnisse und erfahren durch das gemeinsam Erlebte Erleichterungen.

3. Die Observationskatharsis: Diese von Moreno beschriebene Katharsis kann bei Taboris Publikum stattfinden, ebenso wie bei Perls Gruppe, dessen Rolle eher dem eines Theaterpublikums ähnelt denn einer Psychodramagruppe, welche aktiv am Spiel beteiligt wird. Dass die Observationskatharsis innerhalb von Taboris Gruppe auftritt, ist möglich aber eher unwahrscheinlich. Sie wird im Ansatz in eine integrale Katharsis übergehen.

Somit kann geschlussfolgert werden, dass die kathartischen Aspekte des Psychodramas in Taboris Theaterarbeit wieder zu finden sind.

7.7 Der Schauspieler bei Tabori und der Protagonist in der Therapie

„Der wahre Schauspieler wird sich selbst treu bleiben, nicht aus einem moralischen, sondern aus einem existentiellen Imperativ, als einem Mittel, seine eigenen Realitäten, was immer diese zu jedem gegebenen Zeitpunkt sein mögen, zu erfahren oder zum Ausdruck zu bringen [...] Alles, was man zu irgendeinem Zeitpunkt ist, ist in der Darstellung verwendbar, und nur was man ist, ist verwendbar. Die sogenannte Fremdheit der Rolle ist in einer der verschiedenen Seelen zu finden, die in der eigenen Brust, oder wo immer sonst die Seele sitzen mag, miteinander ringen.“¹⁵⁸

Tabori gibt dem Schauspieler die Möglichkeit und Instrumente in die Hand, sich selbst treu zu bleiben. Wie schon an mehreren Stellen erwähnt, hebt er den Schauspieler im Theater über alles hinweg, hin zur Selbstfindung und dem Ausdruck der eigenen Seele. Nur darüber kann er authentisch sein.

¹⁵⁸ Tabori (1991), S. 122

Was für ihn und sein Theater gilt, gilt ohnehin für die Therapie, ist diese doch gerade Zweck und Ziel einer Selbstfindung, um Heilung zu erlangen.

Taboris Schauspieler sind frei im Gestalten und ausprobieren. Kein Regiekonzept, dass ihnen von außen aufgedrängt wird.

Diese Freiheit birgt aber auch eine Forderung, nämlich jene, sie auch anzunehmen und etwas daraus zu machen. Tabori bietet den Raum und die Instrumente, spürt aber auch, wann ein Schauspieler sich zurückhält, nicht alles geben möchte oder in dem Moment nicht kann. Es ist also jene Freiheit, welche alles ermöglicht aber auch aufdeckend ist.

„Dazu bedurfte es neben dem Handwerkszeug eines gesunden Selbstvertrauens und die Kunst, mit der Freiheit umzugehen, die George ihnen gab. [...] Sie zwingt außerdem dazu, tatsächlich etwas von sich selbst geben zu müssen. [...] Gefordert sein, heißt nicht nur, sich einbringen zu dürfen, sondern sich einbringen zu müssen. [...] Und wenn sie begreifen, dass Freiheit nicht gleich Regellosigkeit ist, sondern bedeutet, auszuprobiieren, und dabei auch den Mut zu haben, Flecken auf der inneren Landkarte zu betreten, die weiß und ohne Wegweiser sind.“¹⁵⁹

Tabori möchte erst in zweiter Linie Geschichten erzählen. In erster Linie möchte er Identitäten finden. Sei es zum Zwecke der Heilung, der Selbsterkenntnis oder der Initialzündung beim Gegenüber.

Taboris Schauspieler unterliegt allerdings nicht dem Irrglauben, es ginge um ihn alleine. Wie in Kapitel 5 bereits dargelegt, ist das große Ziel immer auch der Gruppenprozess und sein Ergebnis. Und auch dies zum reinen Selbstzweck und nicht um der Kunst willen.

¹⁵⁹ Schubert (2014), S. 50

So liegt es auf der Hand, dass Tabori hier so nahe wie wenig andere Regisseure an Moreno und Perls dran ist. Auch die Gestalttherapie und das Psychodrama sehen die Erkenntnis als Ziel an, wobei bei Moreno noch die Gruppenkatharsis als erwünschtes Ziel hinzukommt.

Dem Schauspieler wird die größtmögliche Freiheit zugestanden. Alles und jeder hat dahinter zu treten, geht es um die Selbstverwirklichung des Akteurs. Wichtig ist, wie gesagt dabei, dass bei Tabori sehr wohl die Gruppe und deren Mitglieder in diesen Selbstfindungsprozess einbezogen werden. Ebenso verhält es sich beim Psychodrama. Stellt es den Protagonisten für das Spiel in den Vordergrund, so geht es doch auch um das gemeinsame Ergebnis und die Wertschöpfung für alle daraus. Es gibt hier keine Einzelkämpfer und egozentrischen Verhaltensweisen. Ebenso sieht und praktiziert es Tabori. Die Verwirklichung findet nicht auf Kosten der Gruppe statt.

Perls hingegen hebt den Einzelnen klar von der Gruppe ab. Dies hat somit zur Folge, dass das Individuum, seine Bedürfnisse und die zu erzielende Heilung respektive die Erkenntnis nicht gruppengerichtet sind. Im Psychodrama wie bei Tabori aber findet sich der Patient/der Schauspieler auch in seiner Funktion als aktives Gruppenmitglied wieder. Seine Rolle ist nicht nur im individuellen Findungsprozess verhaftet sondern ganz klar geht sie darüber hinaus, hin zu einer Aufgabe für die anderen Beteiligten.

Der Aspekt der Selbstfindung und Persönlichkeitserweiterung ist in allen drei Bereichen gegeben: Dem Psychodrama, der Gestalttherapie und bei Tabori.

Beim Aspekt der Freiheit verhält es sich etwas anders: Wie die Gruppe, so ist auch der Protagonist bei Moreno frei, sich auszuprobieren. Er wird nicht so stark angeleitet, wie der Einzelne in der Gestalttherapie und hat zudem mehr Ausdrucksmöglichkeiten in Form von beschriebenen Instrumenten.

Der letzte Aspekt betrifft die Tatsache, dass, im Gegensatz zur Gestalttherapie, der Einzelne sich sowohl bei Tabori als auch bei Moreno in die Gruppe letztendlich eingliedern und darin aufgehen soll. Es zählt die Gruppe und deren Selbstfindung, der

Entfaltungsprozess als kollektives Ergebnis einer gemeinsamen Anstrengung und Reise.

7.8 Tabori als Spielleiter

„Das Regiekonzept von George ist ein Wechselspiel zwischen Freiraum und Gebundenheit. Innerhalb eines vorgegebenen Handlungsrahmens verwirklicht sich der Darsteller mit seiner unverwechselbaren Persönlichkeit. Es gibt kein Falsch oder Richtig, solange Gefühl, Wort und Aktion miteinander in Einklang stehen; es gibt nur ein Anders. [...] Kollegen, die den Betrieb besser kennen, sehen die Arbeit mir George als ungeheuere Befreiung.“¹⁶⁰

Tabori lehnt den Begriff Regisseur ab und möchte lieber Spielmacher oder Leiter genannt werden. Regie erinnere ihn zu sehr an das Wort Regime.¹⁶¹

Wie bereits an mehreren Stellen erwähnt, ist Tabori mehr ein Wegbegleiter denn ein klassischer Regisseur mit einem Regiekonzept. Er gibt dem Menschen die Freiheit, sich selbst zu finden. Er gibt Impulse, Anregungen und besteht nicht darauf, Dinge in gewisser Weise darzustellen.

„Wortregie findet bei George nicht statt. Das hat einen großen Vorteil: Wenn ich in meinem Gefühl richtig bin, dann kann ich einen Satz über-

¹⁶⁰ Radtke (1987), S. 83

¹⁶¹ Jörn Jakob Rohwer: *Die Seismografie des Fragens - Biographische Gespräche*, Zürich 2014, S. 229

haupt nicht falsch sagen. Er geht von der anderen Seite heran, er „puzzelt“ an der Situation herum, er macht Situationen-Regie.“¹⁶²

Tabori ist mehr Begleiter im Findungsprozess denn Anführer oder Bestimmer. Dies steht im Gegensatz zum Leiter der Gestalttherapie, der, wie mehrfach ausgeführt, eine klar direktive Art gegenüber des Einzelnen und der Gruppe hat.

Yablonsky drückt unverblümt aus, welche Rolle der Therapeut in der Gestalttherapie hat, nämlich die des „Oberkommandierenden“.¹⁶³ Er gibt nach seiner Interpretation in der Sitzung klare Anweisungen und kommentiert das Verhalten der Handelnden.

Im Psychodrama wie bei Tabori sollen alle Aktionen aus der Gruppe selbst herauskommen, um vom Leiter aufgegriffen und in weiterer Folge mithilfe von Instrumenten bzw. Techniken zur Heilung bzw. zur Persönlichkeitserweiterung geführt werden.

Wie Wittschier erläutert, darf der Leiter ebenso nichts beim Protagonisten erzwingen:

„Einmal sagte mir eine Frau nach einem Psychodrama, durch das ich sie begleitet hatte: „Ich habe mich sehr frei gefühlt. Ich konnte dahin gehen, wohin ich wollte, ich habe auf allen möglichen Seilen getanzt. Du warst das Netz darunter.“¹⁶⁴

In der Gestalttherapie kommt dem Leiter die erwähnte führende Funktion zu. Er begibt sich in den Dialog mit dem Patienten und führt als Therapeut somit das Ge-

¹⁶² Günter Einbrodt zit. in Ohngemach (1993), S. 97

¹⁶³ Vgl. Yablonsky (1998), S. 143

¹⁶⁴ Sturmius Wittschier: *Männer spielen Mann. Dramen mit Gott und Vater*, Salzburg 1994, S. 61

spräch. Er ist der direkte Ansprechpartner des Patienten. Es sind nicht die Hilfs-Iche, wie im Psychodrama, welche den Protagonisten herausfordern sondern der Therapeut selbst. Er kann sich nicht aus der gegebenen Konstellation zurücknehmen und stiller Beobachter sein, wie es im Psychodrama der Fall ist.

Wie verhält sich nun Tabori als Leiter gegenüber seinen Schauspielern? Liest man Aussagen von ihnen, ist seine Persönlichkeit ganz klar dem des Psychodramaleiters zuzuordnen. Hierzu einige Stellungnahmen über Tabori als Regisseur:

„Der Mann, der auf eine unglaublich humane Art und Weise mit dem Schauspieler umging, das war George.“¹⁶⁵

„Für mich war es rettende Befreiung, jemanden gefunden zu haben, der anders Texte las, anders mit Menschen umging, andere Prioritäten setzte und Fragen stellte. Was war ich geschädigt von den vielen Schulmeistern, die ihre Einsichten unmöglich verständlich vereinfacht ins Publikum ergossen.“¹⁶⁶

„Georges Kunst bestand darin, Schauspieler dahin zu führen, dass sie sich ihrer selbst sicher waren, mit sich selbst verbunden, und ihnen eine Struktur zu geben, die ihnen einen Rahmen schaffte, worin sie frei agieren konnten.“¹⁶⁷

„Niemals habe ich einen anderen Regisseur Schauspielern derartig entspannt zuschauen sehen. Er ließ sie zu ihrem Spiel finden, indem er ihnen

¹⁶⁵ Rainer Frieb zit. in Ohngemach (1993), S. 66

¹⁶⁶ Marietta Eggmann zit. in Ohngemach (1993), S. 68

¹⁶⁷ Schubert (2014), S. 34

zusah. Er konnte stundenlang zuschauen, es war, als begleite er sie damit auf dem Weg zu sich selbst.“¹⁶⁸

Man irrt aber, wenn man denkt, dass Tabori nicht auch ein Ziel verfolgt: Nämlich jenes, dem Schauspieler sein vorhandenes Repertoire zu entlocken. Hier zeigt er Konsequenz, spürt Widerstand auf und führt den Schauspieler zur Grenzüberschreitung – hin zu neuen, sich eröffnenden Aspekten.

„George wollte, daß ich mich als XX am Schluß des Stückes aufhänge, und zwar richtig, und er sagte: ‚Zehn Sekunden kannst du das aushalten.‘ Mir stockte der Atem, aber ich hatte es mir abgewöhnt, bei George etwas nicht zu probieren und von vornherein abzublocken. [...] „Du willst nicht.“¹⁶⁹

Hier erinnert seine Hartnäckigkeit an Perls, der seine Patienten bewusst in die Frustration treibt, um sie herauszufordern und für neue Persönlichkeitsaspekte zu öffnen.

„Mit seinem auf extremer Zurückhaltung basierenden Regiestil zwingt Tabori jedenfalls zu einer Reaktion – ob positiv oder negativ.“¹⁷⁰

So kann man zusammenfassend sagen, dass Taboris Persönlichkeit und sein Stil, Menschen im Probenprozess zu leiten dem Aspekt eines Psychodramaleiters entspricht. Er ist Spielleiter, Therapeut und Analytiker in einer Person. Er ist Katalysator, wo es im Gruppenprozess erforderlich ist und stiller Beobachter in sensiblen

¹⁶⁸ Ebd., S. 36

¹⁶⁹ Arnulf Schumacher zit. in Ohngemach (1993), S. 61

¹⁷⁰ Schwarcz (2000), S. 66

Momenten. Sieht er, dass ein Schauspieler Unterstützung im Spiel (auch im Sinne der Selbstfindung für die Rolle) benötigt, so bindet er Kollegen ein, stellt sie dem Suchenden zur Seite. Es stellt sich dabei oft eine Wechselwirkung ein, welche für die Beteiligten eine kathartische oder kreativ erweiternde Wirkung haben.

Taboris letzte Momente seines Lebens erinnern an die letzten Stunden von Jacob Levi Moreno, welche von seinem Sohn folgendermaßen beschrieben werden:

„Als mein Vater im Sterben lag, geschah dies nicht allein wie bei Moses auf dem Berg, sondern als Pionier umgeben von seinen ergebensten Begleitern.“¹⁷¹

Der Theatermann Tabori verließ ähnlich die Welt, gleich einer Selbstinszenierung, umgeben von dem ihn wichtigsten Menschen:

„Bis zuletzt, als sein schwacher Körper ihn das Aufstehen nicht mehr ermöglichte, haben Theaterkollegen ihn besucht, standen rund um sein Bett und er gab Anregungen und Hinweise, bereicherte sie mit seinen Weisheiten, schmiedete Pläne und fühlte sich verantwortlich für das Theater und die Schauspieler.“¹⁷²

Es ist Taboris Neugier, welches sein Theater ermöglicht. Es ist der respektvolle Umgang mit den Menschen und deren Leben und das behutsame öffnen eines Fensters zur Seele jedes Einzelnen. Es gewährt uns als Zuseher Einblick und ist das, was uns an seinem Theater so fesselt.

¹⁷¹ Moreno (1995), S. 11

¹⁷² Schubert (2014), S. 115

„Ich verließ das Zirkuszelt in jener Nacht wie betäubt. Taboris Theater hatte mir einige Stunden intensiver Lebenszeit geschenkt, ich hatte Menschen auf der Bühne gesehen, die mich unmittelbar berührten, ich hatte sie leben sehen, so hautnah, wie das tatsächliche Lebe nur in den ganz wenigen Augenblicken sein kann [...]“¹⁷³

7.9 Die Bühne

Die Bühne des Psychodramas wurde in Kapitel 5.5.1 beschrieben.

In der Gestalttherapie ist die Bühne mehr sinnbildlich vorhanden als tatsächlich konzipiert. Der Therapeut sitzt meist mit einem Patienten alleine auf einer Art Bühne. Dort befindet sich der sogenannte *heiße Stuhl*, ein Sessel, auf dem der Patient Platz nimmt. Dies ist der Start für die Sitzung. Der Stuhl kann auch für andere Personen stehen. Entweder der Patient nimmt als andere Person darauf Platz oder betrachtet den Stuhl als andere Person. Der Dialog wird vom Patienten geführt, Hilfs-Iche wie im Psychodrama sind in der Gestalttherapie nicht vorhanden. Somit befindet sich der Patient in einer Selbstreflexion und wird weder räumlich noch vom Gegenüber in einer Art und Weise herausgefordert, wie es auf der Psychodramabühne (oder in weiterer Folge bei Tabori) der Fall ist.

Was nun Taboris Bühnenbild betrifft, so ist er bekannt dafür, auch hier flexibel zu sein. Dies betrifft sowohl spontane Änderungen am Bühnenbild, wenn es sich durch das Spiel der Schauspieler so ergibt, als auch durch Angebotene des Bühnenbildners. Dies wird anschaulich von dem Schauspieler Gert Voss beschrieben¹⁷⁴:

Tabori hatte für sein Stück *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* als Bühnenbild ein grünes Pissoir angeordnet, in dem das Stück stattfinden sollte. Der Bühnenbildner Karl Ernst Hermann hatte allerdings ein rosa Pissoir entworfen und aufstellen lassen. Tabori gab sich verwundert, aber mit dem Hinweis, dass sich der Bühnenbilder

¹⁷³ Ebd., S. 21

¹⁷⁴ Gert Voss im Gespräch mit Harald Schmidt: *Scheitern, scheitern, besser scheitern*. Berlin filmedition Suhrkamp, 2011

schon etwas dabei gedacht haben wird, zufrieden. Hier spiegelt sich die Möglichkeit des individuellen Einbringens in den Prozess wider, den Tabori jedem Menschen, in dem Fall dem Bühnenbildner, zugesteht.

Nichts desto trotz steht für Tabori an erster Stelle der Schauspieler. Als er merkt, dass Voss und sein Kollege Samarovski nicht glücklich sind mit dem Bühnenbild und die gepropte Szene ins Stocken gerät, schlägt er den beiden vor, das Bühnenbild einfach während der Szene im Stück abzubauen. Als die Schauspieler dies als für den Zuschauer unzumutbar erachten, bespricht Tabori das Bühnenbild mit Hermann. Dieser liefert einen neuen Entwurf, in Form einer Tiefgarage. Dies gab den Schauspielern schließlich den richtigen Impuls und die Hemmnisse waren ausgeräumt. An diesem Beispiel wird wieder deutlich, dass Tabori alles tut, um dem Schauspieler Brücken zu bauen für seine Reise zu sich und zur Rolle. Es soll nichts geben, was dem Akteur hinderlich ist.

Auch hier vertritt er die Maxime, dass es im Theater nicht um Ästhetik oder perfekte Inszenierung von jemandem oder etwas geht. Er gesteht dem Bühnenbildner allen Freiraum zu, solange es den Schauspieler nicht in seinem Schaffen behindert. Bühnenbild und Requisiten sollen inspirieren und impulsgebend sein. Sie sind gleich Instrumente für den Schauspieler und dienen nicht dem Selbstzweck.

Man kann somit sagen, dass Taboris Vorstellung von einer Bühne dem des Psychodramas entspricht. Tabori bietet kompromisslos dem Schauspieler auch jene äußerlichen Gegebenheiten, um frei und spontan sich ausprobieren zu können. Er weiß um die Kraft des Raumes und dessen Gestaltung. Seine Nutzbarmachung, sei es um Erinnerungen hervorzurufen oder um ihn für das Empfinden des Hier und Jetzt einzubeziehen, ist für ihn wichtig. Dies hat er mit Moreno gemeinsam. Das raumgebende Element als Impuls, als (neu) zu erschaffende Wirklichkeit im Hier und Jetzt. In der Inszenierung von *Jubliäum* in Bochum verlegt er das Stück kurzerhand, nach einer Eingebung, in das Theaterfoyer:

„Es war nicht geplant, draußen im Foyer zu spielen, wo man durch die Glasscheibe die Königsalle mit all dem Verkehr und den vorbeilaufenden Menschen sehen konnte. Er (Anm.: Tabori) hat mir erzählt, daß er auf die Idee kam, als er während einer Probe pinkeln gehen mußte, und auf dem Rückweg durch das Foyer hatte er die Vision von der Einbeziehung der äußeren, heutigen Realität in das Spiel. Das ist für mich immer wieder das Frappierende an der Arbeit von George. Wie er den augenblicklichen Eindruck aufnimmt und ihn verarbeitet.“¹⁷⁵

Die Beimessung der Wichtigkeit des Raumes und die Nutzbarmachung für den Schauspieler und seinen Findungsprozess ist hiermit ein Aspekt, welcher sowohl bei Moreno als auch bei Tabori, nicht aber bei Perls zu finden ist.

¹⁷⁵ Ohngemach (1993), S. 54

8 Fazit

Die vorliegende Arbeit hat versucht Antwort auf die Frage zu geben, inwieweit gestalttherapeutische und psychodramatische Aspekte in George Taboris Probenarbeit zu finden sind. Die ursprünglich angedachte Fragestellung für diese Arbeit, nämlich die psychodramatischen und gestalttherapeutischen Elemente in Taboris Theaterarbeit auszumachen, hat sich als nicht ausreichend bzw. bereits in anderen Arbeiten vorhanden erwiesen.

Durch das Sichten des Materials eröffnete sich allerdings eine neue Perspektive der Fragestellung, nämlich die der psychodramatischen und gestalttherapeutischen Aspekte in Taboris Arbeit. Durch die Fülle an Aussagen von Künstlern, welche mit Tabori zusammengearbeitet haben, als auch Taboris Aussagen selbst zum Theater und den Schauspieler, erschließt sich ein stimmiges Gesamtbild von ihm und den für ihn wichtigen Aspekten.

Diese Aspekte wurden nun in Beziehung gesetzt mit jenen Arbeitsaspekten von Moreno und Perls, miteinander verglichen und bewertet.

Tabori benützt diverse Techniken und Übungen des Psychodramas und der Gestalttherapie und ändert sie ab oder ergänzt sie, um in der jeweiligen Situation flexibel für den Schaffensprozess zu bleiben. Dies macht auch die besondere Arbeitsweise von Tabori aus. Sie ist es auch, die den Schauspieler in den Mittelpunkt des Theaters stellt. Durch die in der Arbeit angeführten Mittel und Instrumente sucht er das Innerste des Privatmenschen nach außen zu kehren und für die Rolle nutzbar zu machen.

Er baut mithilfe von Improvisationen dem Schauspieler eine Brücke zur Rolle und sucht nach Möglichkeiten, die Annäherung an sich selbst jeden Vorstellungsabend entstehen zu lassen.

Die Frage nach dem Zweck des Psychodramas und der Gestalttherapie lässt sich vordergründig mit *Konfliktlösung* beantworten. Betrachtet man die Sache näher, so ergeben sich aus der Herangehensweise an den Konflikt Möglichkeiten für den

Menschen, neue Erkenntnisse über sich und seine Umwelt zu gewinnen. Die Wahrnehmung wird nach innen wie nach außen geschärft, das Leben und die Persönlichkeit neu strukturiert. Das Erleben ist einzig im Hier und Jetzt. Geschärft kann die Wahrnehmung mit Übungen werden, wie sie beispielsweise die Gestalttherapie anbietet. Tabori nützt diesen Aspekt, um den Schauspieler für sich und sein Gegenüber sensibel zu machen und in tiefere Schichten durchzudringen.

Was Perls hingegen nicht in der Bandbreite anbietet wie Moreno, ist das Rollenspiel und seine Möglichkeiten. Moreno sieht die Heilung im Ausagieren, im Einsatz des ganzen Körpers. Dies ist auch ein Aspekt, den sich Tabori zu Nutze macht. Morenos Techniken der Hilfs-Iche, wie das Spiegeln, das Doppeln, der Rollentausch – diese nützt Tabori in seinen Proben. Vorwiegend, um eine Bewusstseinserweiterung beim Schauspieler auszulösen oder um Verständnis für das Gegenüber zu erhalten.

Betrachtet man nun den Gruppenaspekt, so ist hier Tabori mit seinem Ensemble klar beim Psychodrama. Dient bei Perls die Gruppe nur als Resonanzboden, so hat sie bei Moreno als auch bei Tabori eine aktive, tragende, impulsgebende Rolle.

Der Gestalttherapeut steht mit dem Patienten im Mittelpunkt, er führt sichtlich die Sitzung und gibt Anweisungen. Morenos Spielleiter als auch Tabori sind mehr in der Rolle des stillen Beobachters, des sanften Leiters, der möchte, das alles von der Gruppe und aus der Gruppe heraus kommt. Beide messen dem kollektiven Erleben und somit einer möglichen Gruppenkatharsis einen hohen Stellenwert bei.

Ebenso verhält es sich mit dem Aspekt des Raumes. Tabori wie Moreno erachten die Bühne als etwas für das Individuum wesentliches. Es ist nicht nur eine angedeutete Bühne, wie in der Gestalttherapie, sondern eine welche spür- und erlebbar sein soll.

Der Aspekt des Rollenspiels ist beim Psychodrama viel ausgeprägter als in der Gestalttherapie. Bei Perls gibt es den Rollentausch nur zwischen Therapeuten und Patienten oder er liegt nur beim Patienten. Zuweilen holt der Therapeut auch ein Gruppenmitglied auf die Bühne und weist an, was gesagt oder getan werden soll. Ganz anders verhält es sich im Psychodrama. Hier bieten die Hilfs-Iche Gestaltungsraum und dem Protagonisten die Möglichkeit, sich auszuprobieren und auf sie zu reagie-

ren. Dies ist dem Theaterspiel gleich, in der die Hilfs-Iche die Schauspielkollegen sind. Auch Tabori zieht bei Improvisationen eines Einzelnen, so es der Sache dienlich ist, ein Gegenüber hinzu, um das Spiel voranzutreiben oder den anderen zu unterstützen.

Dem Aspekt der Unabgeschlossenheit, welcher im Psychodrama als auch bei Perls gegeben ist, wird auch in Taboris Arbeit Rechnung getragen. Er betrachtet das erarbeitete Stück als nie abgeschlossen und baut hierfür extra Improvisationen ein, um den Schauspielern die Möglichkeit zu bieten, sich jeden Abend aufs Neue in der Rolle zu finden.

Der Schauspieler letztendlich sitzt als König im Psychodrama wie bei Tabori auf dem Thron. Ihm gilt die Aufmerksamkeit – dies verhält sich ebenso in der Gestalttherapie. Allerdings hat der Schauspieler bei Moreno wie bei Tabori größere Handlungsfreiheit. Perls wirkt als Leiter zuweilen despotisch und drängt den Protagonisten bewusst in eine Sackgasse. Erkennt dieser das, entsteht ein Konflikt und der Patient reagiert mit Widerstand. Dies ist der Aspekt, den Tabori mit dem Gestalttherapeuten gemein hat. Erkennt er einen Widerstand, so lässt er nicht locker. Die Konsequenz, mit der Tabori eine Grenzüberschreitung einfordert ist mit derjenigen von Perls vergleichbar.

Die Unschärfen, wo keine klare Linie in Taboris Arbeit zwischen Psychodrama, Gestalttherapie gezogen werden kann, entstehen durch Mischformen herangezogenen Elementen der beiden Psychotherapien.

In einer abschließenden Betrachtung kann gesagt werden, dass in Taboris Probenarbeit in Summe mehr psychodramatische als gestalttherapeutische Aspekte zu tragen kommen.

9 Literaturverzeichnis

Literatur:

Baumgardner, Patricia. *Das Vermächtnis der Gestalttherapie.* Stuttgart : Klett-Cotta Verlag, 1990.

Buer, Ferdinand, [Hrsg.]. *Morenos therapeutische Philosophie. Zu den Grundideen von Psychodrama und Soziometrie.* Opladen : Lekse u. Budrich, 1991.

Burkart, Veronika I. *Psychodrama und Theater. Versuch einer vergleichenden Analyse und deren kritische Ausdeutung.* Wien : Diss., 1970.

Engelke, Ernst. *Psychodrama in der Praxis. Anwendung in Therapie, Beratung und Sozialarbeit.* München : Verlag J. Pfeiffer, 1981.

Feinberg, Anat. *George Tabori.* München : Deutscher Taschenbuchverlag, 2003.

Forreiter, Aurelia. *Psychodrama - Zusammenhänge zwischen der klassischen Rollentausch-Technik nach Moreno und kognitiver Selbstkonzeptveränderung.* Wien : Dipl.-Arb., 1999.

Fürst, Jutta, Ottomeyer, Klaus und Pruckner, Hildegard, [Hrsg.]. *Psychodrama-Therapie. Ein Handbuch.* Wien : Facultas Universitätsverlag, 2004.

Gattol, Iris. *Parallelen und Differenzen zwischen Theater und Psychotherapie. Am Beispiel der Theaterarbeit George Taboris.* Wien : Dipl.-Arb., 1994.

Kässens, Wend und Gronius, Jörg W. *Theatermacher.* Frankfurt a.M. : Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, 1990.

Kässens, Wernd, [Hrsg.]. *Der Spielmacher.* Berlin : Klaus Wagenbach, 2004.

Koelbl, Herlinde. *Georges (sic!) Tabori, in: Jüdische Portraits.* Frankfurt a.M. : Fischer Verlag, 1989.

Krüger, Reinhard T. *Kreative Interaktion. Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas.* Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

Lebisch, Kathrin. "Wer lebt, spielt. Wer spielt, lebt". *Die Selbstdarstellung des Jakob Levi Moreno - ein gelebtes Psychodrama.* Wien : Dipl.-Arb., 1998.

Leutz, Grete. *Psychodrama. Theorie und Praxis. Das klassische Psychodrama nach J.L.Moreno.* 1. korrigierter Nachdruck. Berlin : Springer-Verlag, 1986.

Marschall, Brigitte. "Ich bin der Mythe". *Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos.* Wien : Böhlau Verlag, 1988.

Moreno, J.L. *Die Grundlagen der Soziometrie. Wege zur Neuordnung der Gesellschaft.* Köln und Opladen : Westdeutscher Verlag, 1954.

—. *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in Theorie und Praxis.* 5. Stuttgart : Georg Thieme Verlag, 1997.

—. *Psychodrama.* 4. Beacon, N.Y. : Beacon House Inc., 1972. Bd. Vol I.

Moreno, Jacob Levy. *Auszüge aus der Autobiographie.* [Hrsg.] Jonathan D. Moreno. Köln : inScenario, 1995.

Ohngemach, Gundula. *George Tabori.* [Hrsg.] Claudia Balk. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. Reihe: Theater Funk Fernsehen.

Perls, Frederick S. *Gestalt-Therapie in Aktion.* Stuttgart : Klett-Cotta, 1991.

Perls, Friedrich S., Hefferline, Ralph und Goodman, Paul. *Gestalttherapie: Grundlagen.* München : DTV, 1991.

Perls, Fritz. *Grundlagen der Gestalttherapie. Einführung und Sitzungsprotokolle.* München : Pfeiffer bei Klett-Cotta, 1999.

Peters, Uwe Henrik. *Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie.* s.l. : Bechtermünz Verlag, 1997.

- Petzold, Hilarion und Mathias, Ulrike.** *Rollenentwicklung und Identität.* [Hrsg.] Hilarion Petzold. Paderborn : Junfermann-Verlag, 1982. Bd. 7, *Bibliotheca Psychodramatica*.
- Polster, Erving und Miriam.** *Das Herz der Gestalttherapie. Beiträge aus vier Jahrzehnten.* [Hrsg.] Arthur Roberts. Wuppertal : Peter Hammer Verlag, 2002.
- Radtke, Peter.** *M wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers.* Zürich : Pendo Verlag, 1987.
- Rohwer, Jörn Jakob.** *Die Seismografie des Fragens - Biographische Gespräche.* Zürich : Salis Verlag AG, 2014.
- Schubert, Jutta.** *Zwischen Sein und Spielen. George Tabori - Eine Liebeserklärung.* Ochsenfurt : Kulturmaschinen Verlag, 2014.
- Schwarcz, Barbara.** *Taboris Arbeit mit dem Schauspieler.* Salzburg : Dipl-Arb., 2000.
- Stahr, Ilse.** *Der Einfluss des Stegreifspiels auf die Kreativität.* Salzburg : Diss., 1974.
- Sternthal, Barbara.** *"Der Kreis" 1987-1990. Die Geschichte des Theaters im Überblick und eine Darstellung von George Taboris praktischer Theaterarbeit.* Wien : Diss., 1992.
- Stevens, John O.** *Die Kunst der Wahrnehmung. Übungen der Gestalt-Therapie.* München : Chr. Kaiser Verlag, 1975.
- Tabori, George.** *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte.* München : Carl Hanser Verlag, 1991.
- . *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben. Essays, Artikel, Polemiken.* [Hrsg.] Maria Sommer. Berlin : Verlag Klaus Wagenbach, 2007.
- Weisberg, Robert W.** *Kreativität und Begabung: Was wir mit Mozart, Einstein und Picasso gemeinsam haben.* Heidelberg : Spektrum der Wissenschaft, 1989.

Wildhaber, Helga. *Morenos Wirken in Bad Vöslau von 1918-1925.* Klagenfurt : Dipl.-Arb., 2006.

Wittschier, Sturmius. *Männer spielen Mann. Dramen mit Gott und Vater.* Salzburg : Verlag Anton Pustet, 1994.

Yablonsky, Lewis. *Psychodrama. Die Lösung emotionaler Probleme durch das Rollenspiel.* Stuttgart : Klett-Cotta, 1998.

Printmedien:

o.V. in: Profil. 30/1990, S. 77.

Bemerkungen über Brecht, in: *Studien zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters*, Beilage zu Theater der Zeit 23. *Theater der Zeit*. 23/1968, S. 15

Rapid im Schauspielhaus. In: Basta 5/86, S. 63

Internetquellen:

<http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/michael.luetge/perls1.htm#widerstand> (zuletzt besucht am 20.02.2015)

http://de.m.wikipedia.org/wiki/Fritz_Perls. (zuletzt besucht am 20.02.2015)

http://de.m.wikipedia.org/wiki/Ding_an_sich (zuletzt besucht am 20.02.2015)

TV:

Suppan, Helga: *Liebe, Krieg und Politik - ein Gespräch mit George Tabori.* [Fernsehen]. ZDF/ORF, 1989.

Heller, André: *Scheitern, scheitern, besser scheitern.* Harald Schmidt im Gespräch mit Gert Voss. [DVD] suhrkamp edition, Berlin, 2011

10 Abstract

Die Arbeit liefert eine Abhandlung über die gestalttherapeutischen und psychodramatischen Aspekte in George Taboris Probenarbeit.

Die Darstellung von Taboris, Morenos und Perls Lebensgeschichte, ihren persönlichen Zugang zum Theater und der Weg seitens Moreno und Perls zur Psychotherapie gibt Aufschluss über die Entwicklung der Therapieform als auch über die jeweiligen Persönlichkeiten. Ebenso wird Taboris Weg zum Theater beschrieben als auch seine Auffassung über die Rolle des Schauspielers.

Taboris Annäherung und Wunsch ist es, den Schauspieler als Menschen in den Mittelpunkt des Theaters zu stellen. Die Arbeit beschreibt Taboris Probenprozesse und jene Aspekte, welche er dem Psychodrama und der Gestalttherapie entnimmt, um die menschliche Persönlichkeit des Einzelnen nutzbar für die Rolle zu machen.

Abschließend kann man feststellen: Betrachtet man die Summe der Aspekte, so steht Taboris Theaterarbeit dem Psychodrama näher als der Gestalttherapie.

11 Lebenslauf

Geboren am 26.06.1972 in Wien. 1992 Beginn des Studiums der Theaterwissenschaft. Es folgen in den Jahren 1993 – 1997 Hospitanzen in den Bereichen Regie, Dramaturgie und Kostüm am Theater in der Josefstadt und im Rabenhof. 2000 Praktikum im Pressebüro an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin.