

Abendländische Erzähltraditionen

- Erinnern und Gedenken (*Mnemosyne* und *sachor*) in der griechischen und jüdischen Tradition -

Vorbemerkung

Der folgende Beitrag diskutiert die historischen Wurzeln einer modernen Form von Improvisationstheater, des Playbacktheaters, und gibt Beispiele aus dessen Praxis. Playbacktheater steht hier als Beispiel für eine forschende Praxis in sozialen Feldern, in der die inneren Prozesse von Individuen auf einer äußeren Ebene, der Bühne des Theaters, dargestellt werden. Die subjektiven Erfahrungen von Einzelnen, ihre ganz persönlichen Geschichten, werden in diesem Prozess auf einer individuellen Ebene gewürdigt und gleichzeitig eingebettet in das kollektive intersubjektive ("innere") Erleben einer Gruppe. Indem diese Geschichten mit Mitteln des Improvisationstheaters erinnert und vergegenwärtigt werden, werden sie im Kontext einer Theateraufführung auch mit objektiven sozialen und politischen Kontexten verknüpft. Dies muss nicht, kann aber im Falle einer "gelungenen" Playbacktheater-Aufführung dazu führen, dass sowohl einzelne Erzähler als auch ein ganzes Publikum zu einem neuen Verständnis ihrer individuellen Geschichten ("stories") und gleichzeitig der gemeinsam geteilten kollektiven Geschichte ("history") gelangen.

In diesem Sinn kann Playbacktheater als subjektiv, intersubjektiv und objektiv überprüfbar, neue Form einer forschenden sozialen Praxis verstanden werden, in der mit den künstlerischen Mitteln des Theaters verschiedene Ebenen der Erkenntnisgewinnung und kommunikativen Verständigung systematisch verbunden werden.

Einleitung

Nach einer Playbacktheater-Aufführung kommen oft Teilnehmer aus dem Publikum und fragen: "Was ist das für ein Theater? Wir haben davon noch nie gehört? Wo kommt das her?"

Je nachdem geben wir dann drei Antworten:

"Playbacktheater wurde 1975 von Jonathan FOX in NY entwickelt und hat sich seither über die ganze Welt ausgebreitet. Dabei hat es Einflüsse aus vielen Kulturen in sich aufgenommen."

"Playbacktheater ist eine Form experimentellen spontanen Improvisationstheaters, das anknüpft an die Erzähltraditionen in vorliterarischen Gemeinschaften und das darauf abzielt, die Geschichten der Einzelnen mit der Geschichte der Gemeinschaft zu verknüpfen. Darin ist es dem Psychodrama verwandt."

"Playbacktheater verbindet Theater und Kunst mit Therapie und sozialer Gemeinwesenbildung sowie - nicht zuletzt - mit Pädagogik und interkultureller Begegnung. Da wir gewohnt sind, diese Bereiche voneinander zu trennen, hat das Playbacktheater trotz rascher weltweiter Ausbreitung in verschiedenen Kulturen (noch) keine allgemeine Anerkennung gefunden, schon gar nicht in den traditionellen akademischen Disziplinen."

Bei näherem Zusehen oder intensiverem Nachfragen sind diese Antworten jedoch nicht befriedigend.

Im Zentrum des Playbacktheaters stehen erzählte Geschichten aus der Vergangenheit - der eben vergangenen oder der länger zurückliegenden. Diese von Einzelnen erzählten Geschichten knüpfen den Teppich einer kollektiven Geschichte und formen die großen Erzählungen, die eine Gemeinschaft verbinden.

Wo das Gewebe dieser Erzählung sichtbar wird, sprechen wir vom "Roten Faden", der eine Aufführung durchzieht. Der "rote Faden", der die im Playbacktheater erzählten Geschichten miteinander verbindet und die Erfahrungen des Einzelnen mit dem kollektiven Gedächtnis der Gemeinschaft verknüpft, stellt nicht nur unter systematischen Gesichtspunkten eine zentrale Dimension der *Praxis* des Playbacktheaters dar. Auch in der *Ideengeschichte* des Playbacktheaters lässt sich so etwas wie ein - bislang wenig erforschter - "roter Faden" verfolgen.

Öffentlich Geschichten zu erzählen, hat eine lange Tradition in der Geschichte der Menschheit und stellt selbst eine der *großen Erzählungen* in der Geschichte des menschlichen Bewusstseins dar. Der Versuch, sich dieser Geschichte zu nähern, sich also gewissermaßen der Vor- und Frühgeschichte des Playbacktheaters zu vergewissern, wirft eine Fülle von offenen Fragen auf.

Wie kommt es, dass sich Playbacktheater in so kurzer Zeit in so vielen Kulturen ausgebreitet hat und praktiziert wird, - von Nordamerika über den ganzen angelsächsischen Raum einschließlich Neuseeland und Australien, auf dem europäischen Kontinent, in Lateinamerika, in Japan und Südostasien?

Welche in Vergessenheit geratenen Erinnerungskulturen werden durch das Playbacktheater wiederbelebt? Wie haben Menschen früher ihrer gemeinsamen Tradition "gedacht", sich ihrer Geschichte vergewissert? An welche dieser Traditionen kann das Playbacktheater anknüpfen und diese in neuer Form zeitgemäß fortführen?

Was ist das verbindende Element, der *common ground*, der Playbacktheater in so verschiedenen Kontexten und Kulturen wirksam werden lässt? Finden wir

im Playbacktheater neue Antworten auf alte kulturelle, vielleicht religiöse Fragen?

Oder umgekehrt: Verschafft uns die Praxis des Playbacktheaters einen neuen Zugang zu alten Antworten unserer eigenen vergessenen und verdrängten Tradition? Ist das Playbacktheater deshalb so erfolgreich, weil es explizit oder implizit an diese Traditionen anknüpft und daher all denen zeitgemäße Antworten bietet, die sich auf der Suche nach ihren verlorenen kulturellen Wurzeln befinden, nicht nur in Europa?

Und schließlich: Ist sich die Playbacktheater-Bewegung dessen bewusst, dass sie allem Anschein nach in einer kulturübergreifenden menschheitsgeschichtlichen Tradition steht, und was will sie daraus machen? Welche Aufgabe kommt dann dem Playbacktheater - im Unterschied zum herkömmlichen oder klassischen Theater - in einer postmodernen Welt zu, die auf Information statt auf Erkenntnis setzt, die dem Einzelnen qua elektronische Medien Börsenkurse und ferne Kulturen aus aller Welt nahe bringt und gleichzeitig den Kontakt mit seinem Nachbarn verarmen und mit sich selbst verlieren lässt?

Spätestens seit dem 11. September 2001, ein Datum, das in Zukunft für die unheilvolle Verknüpfung von globaler Entfremdung und globalem Terror stehen wird, gewinnt diese soziale und gesellschaftliche Funktion des Playbacktheaters rapide an Bedeutung. Zahlreiche Playbacktheatergruppen rund um die Welt haben die Ereignisse in New York und Washington, aber auch in Afghanistan und Israel zum Anlass genommen mit "offenen" Aufführungen einen öffentlichen Raum zu schaffen, in dem die traumatischen Erfahrungen von Einzelnen und kulturellen Gemeinschaften erzählt, dargestellt und reflektiert ("gespiegelt") werden konnten.

Dabei ging es stets um eine Gratwanderung zwischen einem politisch-ökonomischen Diskurs über die "objektiven" Folgen einer kapitalistischen Globalisierung der "äußeren Welt" und einer empathischen Begleitung der dadurch ausgelösten Prozesse in der "inneren Welt" der Individuen und kulturellen Gemeinschaften.

Für unseren eigenen, den europäischen Kontext liegt es nahe, sich zunächst mit den zwei wichtigsten Traditionen abendländischer Erinnerungskulturen auseinanderzusetzen und das moderne Playbacktheater in ihrem historischen Spiegel zu verfremden, nämlich

- der *griechischen Tradition der "Mnemosyne" als Erinnerung in ritueller Trance* und
- der *jüdischen Tradition des "Gedenkens" ("Zâkar") als Vergegenwärtigung der Geschichte.*

In der *griechischen Tradition* ist die Erinnerungskultur bestimmt durch die Polarität zwischen der rauschhaften Trance, für die Dionysos steht, und dem rational-aufklärerischen Pol, für den Apollo steht. Im erkenntnistheoretischen Mo-

dell Ken WILBERs, das weiten Teilen dieses Bandes implizit zugrunde liegt (Abb.1), könnte man sagen: zwischen den inneren Prozessen aus der subjektiven Welt des Erzählers, die sich nur durch dialogische Interpretation erschließen lassen (links oben) und der beobachtbaren, distanzierten künstlerischen Darstellung auf der Bühne (rechts oben).

In der *jüdischen Tradition* geht es um die Polarität von moralischer Entscheidung auf dem Hintergrund einer gemeinsam geteilten Tradition (links unten) und der funktionellen und sozialen Einbettung im Kontext einer Aufführung (rechts unten).

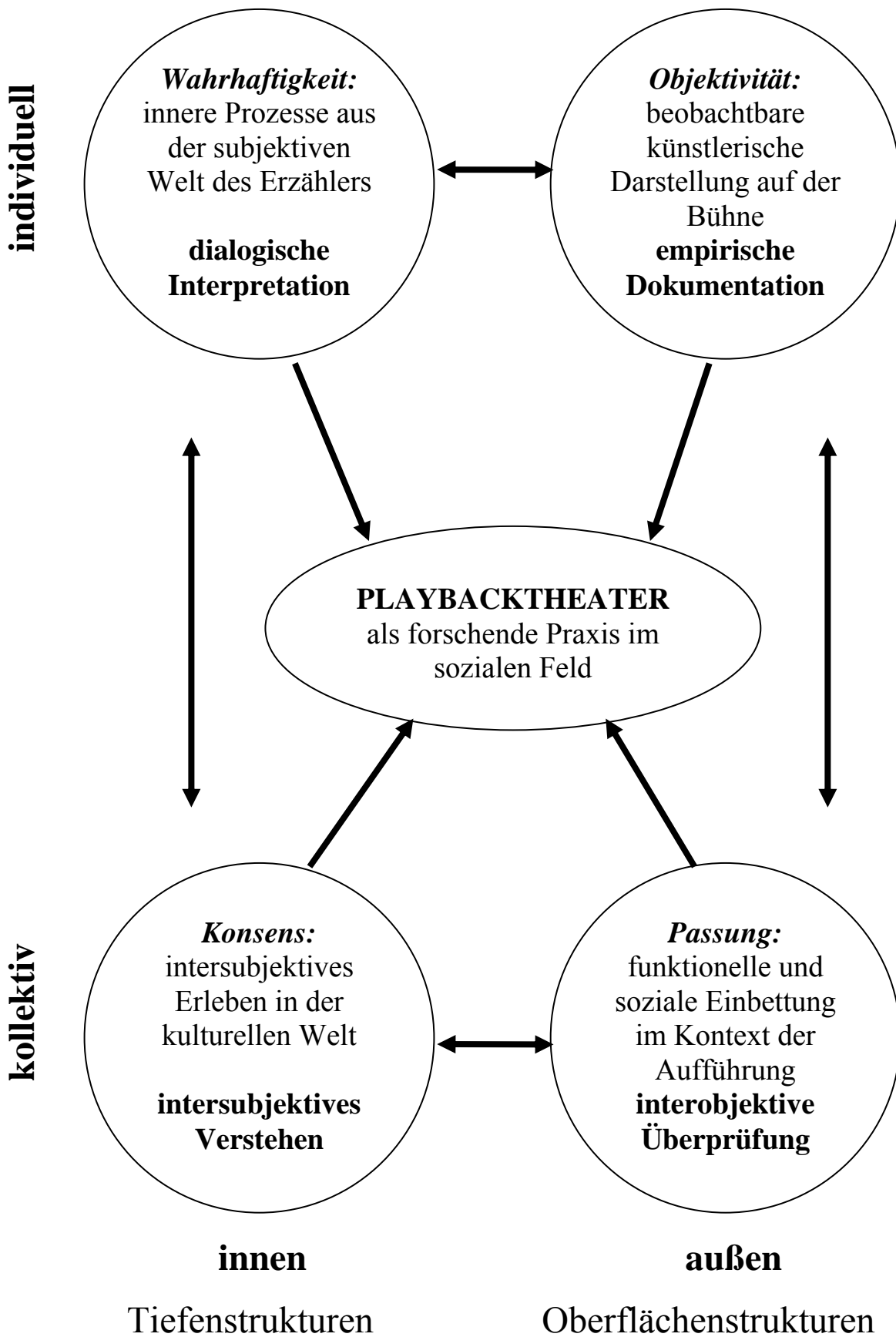


Abb. 1: Das Playbacktheater unter vier Perspektiven der Wirklichkeit

Mnemosyne: Erinnerung in ritueller Trance - die griechische Tradition

"Die Kunst ist das Reservat für eine, sei es auch nur virtuelle Befriedigung jener Bedürfnisse, die im materiellen Lebensprozess der bürgerlichen Gesellschaft gleichsam illegal werden; ich meine das Bedürfnis nach einem mimetischen Umgang mit der Natur, der äußeren ebenso wie der des eigenen Leibes; das Bedürfnis nach solidarischem Zusammenleben, überhaupt nach dem Glück einer kommunikativen Erfahrung, die den Imperativen der Zweckrationalität enthoben ist und der Phantasie ebenso Spielraum lässt wie der Spontaneität des Verhaltens."¹

"When the past is invoked it always comes in a different dress. And each time it passes it leaves something new behind, it deposits a freshly-spun layer on the cocoon which I take for my memories ... This diversity of the 'same' past is so fascinating and adventurous that I could almost blind us to yet another, even more fundamental difference between past and past. The past returns in quite distinct modes of pastness, according to the historical epoch into which it is called."²

"Die moderne Wissenschaft versucht seit mindestens dreihundert Jahren intensiv und mit erheblichem Erfolg, den gesamten Kosmos auf lauter Es-Objekte zu reduzieren. Dadurch sind die Bereiche des Ich und des Wir fast völlig vom wissenschaftlichen Materialismus, vom Positivismus und vom Empirismus und anderen objektivistisch-äußerlichen Ansätzen kolonialisiert worden... Das hat ein multidimensionales Universum auf brutale Weise zu einem Flachland gemacht und es von Wert, Sinn und Bewusstsein, von aller Tiefe und jedem Diskurs entleert."³

Einleitung: Taumel der Ekstase und distanzierte Betrachtung

Aby WARBURG (1866-1929), der berühmte jüdische Hamburger Kunstgeschichtler und Kunsthistoriker, dessen Privatbibliothek 1933 vor den Nazis nach England gerettet werden konnte und den Grundstock des heutigen

¹ Jürgen HABERMAS, Bewusstmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins, in: Siegfried Unseld (Hg.), Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1972, S. 192 f.

² Ivan ILLICH, Mnemosyne: The Mold of Memory. "The Object of Objects: An Elegy for the Anchored Text". Concluding Statement at an International Conference on "The Socio-Semiotics of Objects: The Role of Artifacts in Social Symbolic Processes". University of Toronto, 24th June, 1990. In: ders., In the Mirror of the Past, New York/ London (Boyars), 1992, S.182 f.

³ Ken WILBER, Die vier Gesichter der Wahrheit, in: Transpersonale Psychologie und Psychotherapie, 1997, 3.Jg., 1, S. 14

Warburg Institute an der Londoner Universität bildet,⁴ sprach von "sozialem Gedächtnis" oder "sozialer Mneme" als einer spezifischen Leistung des menschlichen Geistes. Er verstand darunter die Fähigkeit des menschlichen Geistes, "in der Vergangenheit typisch ausgeprägte Ausdrucksformen als energetische Engramme aufzubewahren und in verschiedener die Kulturepoche kennzeichnender Weise neu zu beleben, wenn die Ausdrucksformen der eigenen Zeit zu arm erscheinen...".⁵

Als Aby WARBURG 1929 einem Herzinfarkt erlag, arbeitete er an dem großen Projekt eines Mnemosyne-Atlas,⁶ in dem er aus der Kunstgeschichte des Abendlandes ein "grundlegendes Vokabular der Urworte der menschlichen Leidenschaft"⁷ darzulegen hoffte. Warburg war der Auffassung, dass schriftliche Texte allenfalls Erläuterungen zu künstlerischen Werken, Gemälden oder musikalischen Kompositionen abgeben könnten. Darum griff Warburg auf große Bildtafeln zurück.

Im Zentrum des modernen Playbacktheaters steht - wie im Zentrum jeder Kunst - die künstlerische Umsetzung allgemein-menschlicher Erfahrungen in (lebendigen) Bildern. Im Playbacktheater wird versucht, diese in einer integrativen Verdichtung von Bewegung, Tanz, Musik, Wort und (bühnen-) bildnerischer Umsetzung zu gestalten, nicht jedoch - wie bei WARBURG - diese Erfahrungen zu kommentieren oder zu erläutern. Kommen persönliche Geschichten, die ja stets einen Teil des kollektiven Gedächtnisses bilden, in dieser Form auf der Bühne zur Aufführung, löst dies bei allen Beteiligten (Zuschauern, Spielern, Musikern, Conductor) sowohl konkrete Phantasien wie Gefühle einer bewussten Distanz aus.

"Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann."⁸

⁴ Ein findiger Bibliothekar hatte die ganze, etwa 60 000 Bände umfassende Bibliothek als Fernleihe nach London geschickt.

⁵ P. STEMMER, Mneme, Mnemosyne, Handbuchartikel Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel/Stuttgart 1980, Band 5, 1442-1444; vgl. A.M. WARBURG, Gesammelte Schriften (1922, ND 1969) 1, 258 und 2, 564)

⁶ WARBURG konnte sein Lebenswerk nicht zu Ende führen. Dank anderer, zuletzt der Humboldt Universität Berlin, konnte es fortgeführt und in jüngster Zeit fertiggestellt werden. Seit Anfang des Jahres ist der 12 000 Monumente und 25 000 Dokumente aus der Renaissance umfassende *Census* im World Wide Web (www.db.dyabola.de) allgemein zugänglich.

⁷ Ernst H. GOMBRICH, Aby WARBURG. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt/ Main (Europäische Verlagsanstalt) 1981, S. 380

⁸ WARBURG zitiert nach GOMBRICH, a.a.O., S. 382

Und Gombrich interpretiert:

"Der Rhythmus vom Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne bedeutet jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Kosmologik, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet. Dem so zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt nun das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer ganz eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz."⁹

Nach WARBURGs Auffassung schwingt die künstlerische Gestaltung zwischen den Polen einer magisch-leidenschaftlichen, orgiastischen Hingabe ("Einschwingung") und distanzierender ruhiger Schau ("Ausschwingung") hin und her. Greifen wir diese Unterscheidung auf, können wir die von Jo SALAS aufgestellten Kriterien künstlerischer Darstellung im Playbacktheater¹⁰ differenzieren.

Kunst, sagt SALAS, ist Enthüllung von Sinn als Aufdeckung eines gemeinsamen Musters, das auf eine Wirklichkeit hinweist, die über das Kunstwerk selbst hinausweist.¹¹

Der religiöse Enthusiasmus, der orgiastische Taumel im "primitiven" Ritual der dionysischen griechischen Antike bildet die Grundlage "für jene Superlative der Gebärdensprache ..., mit denen die bedeutendsten Künstler der Renaissance die tiefsten menschlichen Werke ausdrückten."¹²

"In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen."¹³

Aufgabe des Künstlers, Aufgabe einer Playbacktheatergruppe fügen wir hinzu, ist dann, die wilde Erregung in einer Weise mit moralischer Selbstbehauptung zu verbinden, dass der Zuschauer mitgerissen, aber nicht überwältigt wird. Der "rote Faden", das "soziale Gedächtnis" einer Playbacktheateraufführung, muss

⁹ GOMBRICH, a.a.O. S. 382 f.

¹⁰ Jo SALAS, Was ist "gutes" Playback Theater?, in: Jonathan FOX / Heinrich DAUBER (Hg.), Playbacktheater - wo Geschichten sich begegnen, Bad Heilbrunn (Klinkhardt) 1999, S. 20 ff.

¹¹ SALAS, a.a.O., S. 23

¹² GOMBRICH, a.a.O., S. 329

¹³ GOMBRICH, a.a.O., 331

also nicht nur einen Raum bieten, in dem archaische Gefühle (wieder)belebt und symbolisch zur Aufführung gebracht werden, Trance und Ergriffenheit sich breit machen, sondern in dem diese Gefühle auch in einen Zusammenhang mit dem historischen, kulturellen und sozialen Kontext einer Aufführung gestellt, mithin auch in einer rationalen Verdichtung erkennbar werden.

Kunst ist janusköpfig: Wenn der "Schleier des Geheimnisses gelüftet" wird, das verbindende Muster aufscheint, löst dies emotionale "Ergriffenheit" aus. Gleichzeitig bedarf es des "wissenschaftlichen" Blicks, der jene Distanz zu den chaotischen Eindrücken und Gefühlen ermöglicht, die das Wesen der Kultur ausmachen.

"Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht in vollem Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkundendeutungen bedient. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf folgender plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt."¹⁴

Playbacktheaterpraxis: "Stämme begegnen sich und bilden eine neue Gemeinschaft"

Das Beispiel einer besonderen Playbacktheateraufführung ist vielleicht geeignet, diese etwas abstrakten Überlegungen zu veranschaulichen.

Am Abend des zweiten Tages eines *Einführungsseminars in das Playbacktheater* waren die Teilnehmer alle sehr angewärmt und erwarteten voller Spannung die Ankunft einer schon länger bestehenden Playbacktheatertruppe, um zum ersten Mal das ganze Ritual einer Aufführung zu erleben. Das Seminar und die Aufführung fanden in einem privaten Raum statt, in dem regelmäßig Playbacktheater trainiert wird. Als die älteren "erfahreneren" Playbackspieler eintrafen, wussten sie noch nicht, dass sie gleich auftreten sollten. Sie hatten geglaubt, an einem gemeinsamen offenen Training teilzunehmen. Auch der Conductor der Aufführung wurde erst im letzten Moment bestimmt. Die Gruppe hatte sich fast vier Wochen nicht gesehen. Ohne große Anwärmung vibrierten alle vor innerer Erregung.

Das Publikum sitzt im Halbdunkel. Die Spieler betreten die erleuchtete Bühne von unten durch eine Falltür, platzieren sich auf der ganzen Bühne und geben nacheinander kurze Statements ab: "Ich bin ... Playbacktheater ist für mich ..."

¹⁴ GOMBRICH, a.a.O., S. 383 f.

Jedes Statement wird von den anderen Spielern in einer *schnellen Improvisation auf der ganzen Bühne (sound and movement)* aufgegriffen und verstärkt.¹⁵ Aus dem Publikum sind die ersten "Wouhh's" zu hören.

Der Conductor beginnt ans Publikum gewandt mit einer kurzen dramatischen *Erzählung*: "Vor etwa 3000 Jahren brach über die Menschen, die rund ums Mittelmeer wohnten, über Nacht eine furchtbare Katastrophe herein. Vulkanausbrüche verdunkelten den Himmel. Riesige Sturmfluten überschwemmten die Küsten und zerstörten die menschlichen Ansiedlungen. Wer sich retten konnte, floh in kleinen Gruppen in die Berge. Dort sammelten sich die Menschen an ihren Feuern und sprachen darüber, was geschehen war. Sie sahen andere Feuer und trafen auf andere versprengte Gruppen, von denen sie nicht wussten, ob sie ihnen freundlich oder feindlich gesonnen waren, ob sie die gleiche Sprache sprechen würden und die gleichen oder andere Geschichten zu erzählen hätten. Wer seid ihr? Zu welchem Stamm gehört ihr? Was für Geschichten habt ihr uns zu erzählen?"¹⁶ Die Einführung schließt mit der Feststellung und Frage: "Heute Abend treffen zwei Playbackstämme aufeinander. Wie findet ihr das?"

Es folgen einige *Fluids* zum Thema dieses Aufeinandertreffens: "Aufregend... Vorsichtig... Hoffentlich fragt er mich nicht... Kann man sich hier verstecken?"

Die nächste Frage an das Publikum, die Gruppe des Anfängerseminars, lautet: "Wie war euer Training?" Die Antworten ("angekratzt, neugierig, wir üben schon den ganzen Tag, neidisch") werden als *Tableau* auf die Bühne gebracht. Die damit verbundenen ambivalenten Gefühle ("Ich bin betroffen." "Das Lachen bleibt einem im Halse stecken.") werden als Pairs dargestellt.

Danach kommen zwei Geschichten:

Stefan erzählt von der Sitzung einer Projektgruppe, der er früher selbst einmal angehört hatte, die er aber wegen Differenzen mit einer anderen Mitarbeiterin verlassen hatte. In der Sitzung, von der er erzählt, führte er Protokoll und erlebte, dass die Projektleiter zum ersten Mal seine alten Verdienste und berechtigten Ansprüche würdigten. Nun musste seine Konkurrentin die Gruppe verlassen. "Damit", sagte er, "geht es mir gut." In seiner Körpersprache drückt er aber auch Unbehagen aus. Die Schauspieler greifen nicht das Thema "Ich

¹⁵ Ich habe diese Form zum ersten Mal bei einer Aufführung der Tel Aviver Playbacktheatergruppe auf dem 5. internationalen Playbacktheaterkongress in York, England (August 1999) kennengelernt.

¹⁶ Die Idee zu dieser Einführung geht auf eine Hypothese von Julian JAYNES zurück, der die Entstehung des modernen Bewusstseins auf die durch diese Naturkatastrophe bedingten massenhaften Beobachtung und Erfahrung kultureller Unterschiede zurückführt. Vgl. Julian JAYNES, *Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche*, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1988; bes. 261 ff.

habe gewonnen" auf, sondern spielen unter sparsamem Einsatz von Tüchern die verdeckt ausgedrückte Ambivalenz von "Dazugehören-und-Ausgeschlossenwerden" in *drei Szenen*. Der Erzähler ist tief berührt und sagt abschließend: "Das ist schon Wahnsinn." Das Publikum ist berührt bis geschockt von der "Ehrlichkeit und Schonungslosigkeit" der Darstellung. Ein *Pair* schließt sich an: "Das ist ehrlich und tut doch ein bisschen weh." Weitere Reaktionen des Publikums ("atemberaubend; aufwühlend; es ist noch mehr, es geht noch darüber hinaus; es trifft mich zurück; es ist körperlich anstrengend, zuzusehen...") werden als *Chor* dargestellt.

Die zweite Geschichte kommt von Lukas. Er erzählt, wie er vor vielen Jahren als österreichischer Student in einer Schweizer Papierfabrik gearbeitet und einmal eine große Maschine durch seine Ungeschicklichkeit zum Stillstand gebracht hatte. Zur Strafe wurde er in die Altpapierabteilung versetzt. Diese Geschichte wird in der Form einer *Free-Jazz-Improvisation*, d.h. ohne definierten Erzähler-Spieler mit frei wechselnden Rollen auf die Bühne gebracht.

Danach stellt der Conductor zwei weitere Kisten zum Sitzen für die Schauspieler auf die Bühne und lädt das Publikum zum Mitspielen ein. Sofort stehen die beiden Geschichtenerzähler(!) auf und kommen auf die Bühne. Die Aufführung endet mit einem *Tableau*, in dem die verschiedenen Reaktionen des Publikums auf die Aufführung noch einmal zusammengefasst werden.

Anschließend versammeln sich Spieler und Publikum an einer großen Tafel und essen und trinken miteinander. Alle befinden sich unter dem Eindruck der Aufführung noch in einer Art Trance, einer Mischung aus angespannter Aufmerksamkeit und losgelassener Entrücktheit, wie sie bisher weder der Leiter noch die Schauspieler erlebt hatten.¹⁷

Ganz offensichtlich bestand der "rote Faden" der Aufführung beim Publikum, den Teilnehmern des Einführungsseminars, wie bei den Spielern aus der "erfahrenen" Playback-Kompanie und den beiden Geschichtenerzählern in der Frage: "Gehöre ich dazu? Wer gehört dazu? Was muss ich können, um dazuzugehören?" Dieses Thema war zwar vom Kontext der Aufführung vorgegeben und auf einer rationalen Ebene allen Beteiligten (vor-) "bewusst" und entfaltete sich dennoch in der Aufführung mit einer archaischen Wucht der spielerischen Umsetzung, der sich niemand entziehen konnte und die alle existentiell berührte, zum Teil auch erschreckte.

WARBURG hatte in seiner Theorie des sozialen Gedächtnisses darauf hingewiesen, dass die in Kunstwerken als Engramme verdichteten Energien zunächst "neutral" sind und sich erst in der Berührung mit dem "selektiven Zeit-

¹⁷ Vgl. dazu: Markus HÜHN, *In between - ein nicht alltäglicher Bewusstseinszustand*, Magisterarbeit, Universität Gesamthochschule Kassel, 1998

willen" - der Kultur, aber auch des sozialen und interaktionellen Kontextes einer Aufführung - positiv oder negativ entladen.

"So führt die 'Mneme' die Relikte eines Geisteszustands mit sich, in dem das Ich noch nicht Herr der Dinge war, ein Stadium, wo unmittelbare Reflexbewegungen zur Selbstaufgabe im bacchantischen Taumel und barbarischen Kampf führten - ein Stadium auch, in dem der Unterschied zwischen dem Subjekt und der Außenwelt noch nicht wahrgenommen wurde und in dem das magische Verhältnis zum Bild und zum Symbol alles uneingeschränkt in seinem Bann hielt. Das Schicksal des Einzelnen hängt von der Art und Weise ab, wie er mit diesen Boten einer vergangenen Daseinsform umgeht, deren Spuren wir für alle Zeit in uns tragen."¹⁸

Im Falle dieser Aufführung entlud sich die Wirkung dieses Geisteszustandes für Spieler und Publikum in positiver Weise. Der Conductor erlebte seine eigene Ambivalenz zwischen bacchantischem Taumel und apollinischer "Schau" bei seiner Rückkehr in den alltäglichen Bewusstseinszustand auf sehr persönliche Weise, die hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden soll.

Aby WARBURGs Intention in seinem letzten Projekt "Mnemosyne", in dessen Mittelpunkt die Malerei der Renaissance stand, zielte auf eine kulturgeschichtliche Versöhnung der Herrschaft der olympischen Götter mit der ungezügelter Gebärdensprache einer vorolympischen Zeit.¹⁹

Bezogen auf die Praxis des Playbacktheaters könnte diese Intention heute lauten:

Wie lassen sich die kulturell ererbten Engramme exstatischer Ausdrucksformen aus vorliterarischen Gesellschaften, unser kollektives archaisch-mythisches Erbe, mit den Erfordernissen einer rational geprägten Gesellschaft und ihrer Kommunikationsformen mit den Mitteln des Playbacktheaters auf eine höhere Ebene transzendieren und miteinander versöhnen?²⁰

¹⁸ GOMBRICH, a.a.O., S. 343

¹⁹ Die griechische Mythologie berichtet von einem Kampf der Sirenen und der Musen. Im "Faust" spricht Goethe bekanntlich von den zwei Seelen, die in unserer Brust wohnen.

"Du bist dir nur des einen Triebs bewusst;
O lerne nie den andern kennen!
Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
die eine will sich von der andern trennen;
die eine hält, in derber Liebeslust,
sich an die Welt mit klammernden Organen,
die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
zu den Gefilden hoher Ahnen."

²⁰ Vgl. Ken WILBER, Naturwissenschaft und Religion, Frankfurt (Krüger), 1998 sowie: Jean GEBSER, Ursprung und Gegenwart, Gesamtausgabe Bd.2, Schaffhausen (Novalis), 1986

Der antike Kult der Mnemosyne: eine Vorform des modernen Playbacktheaters?

In der griechischen Mythologie repräsentiert Mnemosyne (Μνημοσύνη), Tochter der Titanen Uranos ("Himmel") und Gaia ("Erde"), eine mächtige weibliche Gottheit: die Hüterin der Erinnerung an den siegreichen Kampf der olympischen Götter über die früheren Weltenherrscher. Dem Mythos zufolge hauste sie in Eleutherna in Kreta, der alten Heimat des Zeus, wo er sie aufsuchte, sich ihr - in welcher Gestalt ist nicht überliefert - näherte und neun Nächte mit ihr verbrachte.

Aus dieser Verbindung gingen binnen Jahresfrist die neun Musen hervor, die dann nahe dem Gipfel des Olymp, der neuen Heimat der Götter, geboren werden - allesamt Töchter des Göttervaters Zeus und der Titanentochter Mnemosyne, Kinder einer Verschmelzung der archaischen und der olympischen Göttertradition.²¹

²¹ Wilhelm H. ROSCHER (Hrsg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1894-97, 2. Nachdruck-Auflage, Hildesheim 1978, Sp. 3076 f.

"Aus der ursprünglich einzelnen Muse ist schon bei Homer und Hesiod ein Chor von neun Schwestern geworden, die dem Göttermahle im Olymp beiwohnen, auf Erden aber in Pierien (östlich des Olymp in Thessalien) oder auf dem boiotischen Helikon (Quelle Hippukrene) oder dem Parnass bei Delphi (Quelle Kastalia) anzutreffen sind. Hier tanzen und singen sie unter Führung Apollons, der in dieser Funktion den Beinamen Musagetes trägt...

Die schon dem Epos bekannten Namen der neun Musen wurden später mit einzelnen Funktionen verknüpft, die den gesamten Umkreis der dem Griechen als musisch geltenden Künste umfassten und in der bildlichen Darstellung der Musen durch entsprechende (mitunter allerdings wechselnde) Attribute zum Ausdruck kamen. Erató (Erátó), Muse der Lyrik, insbesondere der Liebesdichtung, mit einem Saiteninstrument in Händen. Eutérpe, Muse der vom Flötenspiel begleiteten lyrischen Poesie, mit Doppelflöte dargestellt. Kalliíope (Kallíope), Muse der epischen Dichtung und der Wissenschaft, mit Tafel oder Buchrolle und Griffel versehen. Kleiío (Klíó), Muse der Geschichtsschreibung, mit Griffel und Buchrolle, allenfalls mit einer Bücherkiste ausgestattet. Melpoméne (Melpómene), Muse des Gesanges und der Tragödie, mit tragischer Maske, Keule und einem Kranz von Weinlaub geschmückt. Polyhymnía (Polyhýmnia), Muse des ernsten, instrumental begleiteten Gesanges, in der Regel ohne Attribute, gelegentlich mit einer Buchrolle, stets in ernster, sinnender Haltung dargestellt. Terpsichóre (Terpsíchore), Muse des Tanzes, an Lyra und Plektron, oft an der tanzenden Stellung zu erkennen. Tháleia (Thalía), Muse der Komödie, durch eine komische Maske, einen Efeukranz und Krummstab gekennzeichnet. Uranía, Muse der Astronomie, mit Himmelsglobus und Zeigestab dargestellt." Herbert HUNGER (Hrsg.), Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, Wien (Hollinek) 1975, S. 262

Der Kult der Mnemosyne hatte im antiken Griechenland im Rahmen von Inkubationsriten feste Plätze, an denen sich Menschen einfanden, um durch Träume und Weissagung oder Orakel göttlicher Offenbarung teilhaftig zu werden.²² Zu diesen Plätzen kamen Menschen, um aus dem Mund der Gottheit via Orakel autorisierte Orientierung zu finden, woher sie kamen und wohin sie gingen. Ursprünglich heilige Plätze, an denen die Stimmen der Götter zunächst unmittelbar, später durch Propheten und Priester zu hören waren, wurden ergänzt und weiterentwickelt durch das Orakel aus dem Munde geschulter Propheten und durch das Orakulieren im Zustand der *Besessenheit* (etwa ab dem 5. Jahrhundert a. Chr.). Je unklarer, je weniger eindeutig die Botschaften wurden, desto mehr mussten sie in späterer Zeit durch "Dolmetscher" autorisiert werden.²³

"In der Nacht wurde derjenige, der den Trophonios (Orakel in Lebadeia, H.D.) befragen wollte, zu den Quellen des Herkynaflusses geführt, wo er aus der sog. *Lethe* trank, 'um alles, woran er bisher dachte, zu vergessen', darauf vom Wasser der *Mnemosyne*, 'worauf ihm alles, was er beim Hinabstieg in die Grotte sah, in der Erinnerung festblieb'. Als er wieder aus der Orakelhöhle herauskam, setzten ihn die Priester 'auf den Thronos der Mnemosyne' und fragten ihn aus, 'betreffs alles, was er gesehen und erfahren hätte' - eine sehr interessante Verwendung des 'Götterthrones', wodurch die Göttin dem auf ihrem Thronos Sitzenden das Gedächtnis auf magische Weise wachruft."²⁴

Bei solchen Orakelspektakeln traten auch Musen auf, die als Mittlerinnen zwischen den Göttern und den Menschen die großen Mythen der Vergangenheit mit Lyrik, Tanz und Musik zur Aufführung brachten.

²² Julian JAYNES unterscheidet in seiner Geschichte des menschlichen Bewusstseins bei den Griechen vier aufeinanderfolgende Phasen vorbewusster Hypostasen (d.h. gedanklicher, bewusstseinsmäßiger Grundannahmen):

"Phase I: *Objektiv*: Fällt in die bikamerale Epoche: die fraglichen Ausdrücke bezeichnen einfach nur in der Außenwelt beobachtbare Dinge.

Phase II: *Intern*: Die Ausdrücke beziehen sich jetzt auf körperinnere Entsprechungen, insbesondere auf bestimmte innere Empfindungen.

Phase III: *Subjektiv*: Die Ausdrücke beziehen sich auf Vorgänge, die wir als 'mentale' bezeichnen würden; Entsprechungen sind nicht mehr Innenreize, denen die Verursachung von Handlungen zugeschrieben wird, sondern nunmehr innere Räume, in denen es zu metaphorischem Handeln kommen kann.

Phase IV: *Synthetisch*: Die einzelnen Hypostasen schließen sich zusammen zur Einheit des bewussten Selbst, das Introspektion halten kann." (Julian JAYNES, a.a.O., S. 316).

Das moderne, von FOX begründete Playbacktheater bewegt sich eindeutig auf Stufe ("Phase") IV, schließt jedoch - zumindest auf Seiten der Schauspieler - die Phasen I - III mit ein.

²³ vgl. Julian JAYNES, a.a.O., S. 400

²⁴ PAULYs Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart (Druckenmüller), 1932, Sp. 2267

"Mnemosyne ist wesentlich die Erinnerung an diese großen Thatsachen und die natürliche Begeisterung, welche von der Schönheit und Harmonie der Welt ausgeht."²⁵

Die Elemente des modernen Playbacktheaters ähneln in verblüffender Weise der antiken Inkubation: Erzeugung eines tranceähnlichen Zustandes, Vergessen der (aktuellen) Geschichte und Wiedererinnern der (tieferen) Geschichte auf dem Stuhl des Erzählers, Focussierung auf die überindividuelle Wahrheit, die kollektive Geschichte durch den Zeremonienmeister ("Conductor") und deren Aufführung durch die Schauspieler vor einem verblüfften Publikum.

Mnemosyne in der Praxis des modernen Playbacktheaters: zeigen auf das, was sich entzieht

Eine ausgeführte *Theorie der Mnemosyne* findet sich zuerst bei PLATON (427-345 a. Chr.).²⁶ Während PLATON zunächst die Erinnerung als Geschenk der Mnemosyne betrachtet, die uns erinnern lässt, was immer wir, bei dem was wir sehen, hören oder denken, erinnern wollen, legt er später SOKRATES die Worte in den Mund, dass es sich bei diesen Erinnerungen um einen "Taubenschlag" handelt, in dem verschiedenartige Vögel bestimmte "Kenntnisse" haben. Was als latenter "Besitz" vorhanden ist, ist noch nicht aktuelles "Haben". Im *Philebos* dann ist Mnemosyne als Erinnerungsvermögen nicht mehr ein einzelnes Instrument der Seele, sondern die Seele selbst, die als ganze Eindrücke empfängt.

"Die Mnemosyne ist 'Bewahrung der Wahrnehmung', und zwar derjenigen Wahrnehmung, die Körper und Seele gemeinsam berührt hat. Wiedererinnerung findet dann statt, wenn die Seele 'selbst in sich selbst' das wiederaufnimmt, was ihr zusammen mit dem Körper begegnet ist, und da jedes Streben und jede Begierde auf Mnemosyne beruht, ist sie nicht weniger als das Grundprinzip des Lebendigen. Platons Bild dafür ist das 'Schreiben in der Seele selbst', und zwar ist Schreiber die Mnemosyne, verstanden als das Vermögen, welches die Wahrnehmungen in ihrer der Seele zukommenden Form bewahrt hat und insofern mit ihnen zusammenfällt."^{27/28}

²⁵ Griechische Mythologie von L. PRELLER, 5. Auflage bearbeitet von Carl Robert, Berlin/Zürich 1964, S. 484

²⁶ in den Dialogen *Theatet* und insbes. *Philebos*

²⁷ P. STEMMER, Mneme, Mnemosyne, Handbuchartikel Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., Sp. 1441

²⁸ Aristoteles ergänzt diesen Gedanken später um den Nachweis, dass die Mnemosyne demselben Seelenanteil angehört wie die "phantasia", das Vorstellungsvermögen und dass nur das vom Vorstellungsvermögen Bereitgestellte erinnerbar ist. a.a.O., 1442

Die Frage, was es bedeutet, dass Menschen sich erinnern können und nach welchen Kriterien sie dies tun, aber auch die Frage, wie dieses Erinnerungsvermögen ("Mneme") systematisch geschult werden kann²⁹, durchzieht die ganze abendländische Philosophie bis in die Neuzeit (Theodor W. ADORNO, Walter BENJAMIN, Jean GEBSER, Martin HEIDEGGER u.a.).

Ausführlich auf Mnemosyne geht Martin HEIDEGGER gleich zu Beginn seiner Schrift: *Was heißt Denken?*³⁰ ein. Dabei geht er von der Behauptung aus: *"Das Bedenklichste in unserer bedenklichen Zeit ist, dass wir noch nicht denken."*³¹ Dies sieht er nicht so sehr als menschliches Versäumnis, sondern vielmehr darin begründet, "dass dieses zu-Denkende selbst sich vom Menschen abwendet" und sich dem Denken ent-zieht. Doch was sich uns, schon langher, ent-zieht, zieht uns dabei gerade mit und fordert uns auf, auf das sich Entziehende zu zeigen.

"... gezogen in das Sichentziehende, auf dem Zug in dieses und somit zeigend in den Entzug, ist der Mensch allererst Mensch. Sein Wesen beruht darin, ein solcher Zeigender zu sein. Was in sich, seinem Wesen nach, ein Zeigendes ist, nennen wir ein Zeichen. Weil dieses Zeichen jedoch in das Sichentziehende zeigt, deutet es nicht so sehr auf das, was sich da entzieht, als vielmehr in das Sichentziehen. Das Zeichen bleibt ohne Deutung."³²

HEIDEGGER übersetzt Mnemosyne in Anlehnung an *die* Erkenntnis mit *die* Gedächtnis und verweist auf HÖLDERLINS Gedicht "Mnemosyne":

"Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren."

Mnemosyne steht für HEIDEGGER darum auch nicht für Vergangenes, das als beliebiges Denken erinnert wird, sondern für ein(e) "Gedächtnis als Versammlung des Andenkens", das der Quellgrund des Dichtens ist: "Alles Gedichtete entspringt aus der An-dacht des Andenkens."³³

Von der Dichtung HÖLDERLINS sagt er, dass sie in ihrer eigenen Wahrheit beruht, die Schönheit heißt.

²⁹ Mit dieser Frage hat sich insbes. Giordano Bruno in seiner Frankfurter Schrift *De imaginum, signorum et idearum compositione* (1591) auseinandergesetzt. Vgl. Rita Sturlese, Giordano Brunos Schrift *De imaginum, signorum et idearum compositione* und die philosophische Lehre der Gedächtniskunst, in: Die Frankfurter Schriften Giordano Brunos und ihre Voraussetzungen, hg. Klaus Heipcke, Wolfgang Neuser und Erhard Wicke, VCH (Acta Humaniora), Weinheim 1991, S. 51-73

³⁰ Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Tübingen (Niemeyer), 1971, S. 6 ff.

³¹ a.a.O., S. 3

³² a.a.O., S. 6

³³ a.a.O., S. 7

"Die Schönheit ist ein Geschick des Wesens der Wahrheit, wobei Wahrheit besagt: die Entbergung des Sichverbergenden. Schön ist nicht das, was gefällt, sondern was unter jenes Geschick der Wahrheit fällt, das sich ereignet, wenn das ewig Unscheinbare und darum Unsichtbare in das erscheinendste Scheinen gelangt."³⁴

HÖLDERLINS Gedicht lautet in der *Zweiten Fassung*:³⁵

"Mnemosyne

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Wenn nemlich über Menschen
Ein Streit ist an dem Himmel und gewaltig
Die Monde gehn, so redet
Das Meer auch und Ströme müssen
Den Pfad sich suchen. Zweifellos
Ist aber Einer. Der
Kann täglich es ändern. Kaum bedarf er
Gesetz. Und es tönet das Blatt und Eichbäume wehn dann neben
Den Firmen. Denn nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nemlich es reichen
Die Sterblichen eh' an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo
Mit diesen. Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre."

Wie es Aby WARBURG in seinem Mnemosyne-Projekt um die Versöhnung des bacchantischen Taumels und der distanzierten Betrachtung geht, greift Martin HEIDEGGER auf seine Weise auf die Mnemosyne zurück, um auf die unauflösliche Verbindung von Mythos und Logos ("Mythologie") hinzuweisen: erscheinen zu lassen, was sich in der Unverborgenheit seines Anspruchs zeigt und sich gleichzeitig entzieht.

Die Bedeutung "großer Erzählungen"

In rituellem Rahmen eingebettet öffentlich Geschichten zu erzählen, ist selbst eine der großen Erzählungen der Geschichte des menschlichen Bewusstseins. In der Tradition des antiken Griechenlands steht dafür die Gestalt der Mnemosyne, Mittlerin zwischen den archaischen Zeiten und der Herrschaft der olympischen Götter, zwischen bacchantischem Taumel und distanzierter Betrachtung. War es in der Renaissance die Malerei, in der die alten Engramme

³⁴ a.a.O., S. 8

³⁵ Ich zitiere hier die erste Hälfte der *Zweiten Fassung*. Aus: Friedrich HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, 2. Band, Stuttgart (Kohlhammer) 1951, S. 195

menschlichen Bewusstseins eine neue künstlerische Form suchten und fanden, stellt das moderne Playbacktheater eine unserer Zeit gemäße künstlerische Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeit dafür dar, zentrale, heute wie früher existentielle menschliche Grundkonflikte bewusst zu machen. Als Beispiel diene eine Playbacktheateraufführung, die um das Thema kreiste: Gehöre ich dazu? Wo ist mein Platz, wenn verschiedene "Stämme" mit verschiedener Sprache und Tradition aufeinandertreffen?

Der antike Kult der Mnemosyne, so zeigte sich, enthielt schon wesentliche Elemente einer modernen Playbacktheaterpraxis: Auf der Suche nach dem tieferen Sinn der menschlichen Existenz mussten die Inkubanten zuerst vergessen, was sie oberflächlich in ihrem Bewusstsein gefangen hielt, vom Wasser der Lethe trinken, um sich danach mithilfe der Mnemosyne für die tieferen Wahrheiten eines Körper-Seele-Geist umfassenden Angedenkens zu öffnen. Die dabei auftauchenden "Zeichen" entziehen sich jedoch jeder Weissagung oder autorisierten Deutung, sondern verweisen auf den Prozess einer sich entziehenden Wirklichkeit, "den Verlust der Sprache in der Fremde" (HÖLDERLIN).

Die persönlichen Geschichten, die im Playbacktheater erzählt und in künstlerischer, "bildhafter" und "dichterischer" Form auf die Bühne gebracht werden, verweisen auf das, was sich zeigt, alltägliche Erfahrungen, und gehen gleichzeitig darüber hinaus. Aus diesem tieferen Grund, so scheint mir, wird deshalb im Playbacktheater auch weder analysiert noch interpretiert, was sich auf der Bühne zeigt. Indem die "Darstellung" einer Geschichte über sich hinausweist, entzieht sie sich rationaler und psychologischer Interpretation.³⁶

Dennoch enthalten alle "tiefen" Geschichten³⁷, die im Playbacktheater erzählt werden, wie alle großen Erzählungen der Menschheit einen (im Playbacktheater meist nicht explizit ausgesprochenen) moralischen Anspruch, wie wir unser Leben sinnvoll zu gestalten hätten.

"Das Wichtige an Erzählungen ist, dass die Menschen nicht ohne sie leben können. Uns ist eine Art von Bewusstsein aufgebürdet, das darauf besteht, dass unsere Existenz einen Sinn hat. Sinnhaftigkeit verlangt einen moralischen Kontext, und der moralische Kontext ist das, was ich unter einer Erzählung verstehe. Die Konstruktion von Erzählungen ist demzufolge eine der Hauptaufgaben unserer Spezies; mit Sicherheit hat man nie eine Gruppe von Men-

³⁶ Psychologisch oder psychodramatisch vorgebildete Playbackpraktiker kennen die Gefahr, in der spielerischen Umsetzung einer Geschichte, dieser einen "tieferen" Sinn zu verleihen, als dem Erzähler zugänglich zu sein scheint.

³⁷ Unter "tiefen Geschichten" versteht Jonathan FOX Geschichten, die von vitaler Bedeutung für den Erzähler sind, aber durch ihre rituelle Eingebundenheit auch geeignet sind, gemeinschaftliche Bande zu knüpfen. In: Jonathan FOX, Nachwort: Auf der Reise zu tiefen Geschichten, in: Jonathan FOX / Heinrich DAUBER, Playbacktheater - wo Geschichten sich begegnen, a.a.O., S. 228 ff.

schen entdeckt, die über keine Erzählung verfügte, die für sie festlegte, wie sie sich verhalten solle und weshalb dies so sei."³⁸

Aufgabe der Kunst, Aufgabe des Playbacktheaters ist also, wie es das einleitende Zitat von Jürgen HABERMAS nahe zu legen scheint, nicht nur, "ein Reservat für die Befriedigung jener immateriellen Bedürfnisse bereitzustellen, die im materiellen Lebensprozess der bürgerlichen Gesellschaft gleichsam illegal werden" und damit einen kommunikativen Ausgleich zu schaffen in einer Welt, die immer mehr von einer ungefilterten Flut von "sinn"-losen Informationen bestimmt wird. (Dies ist sicher ein legitimes Interesse vieler Playbackpraktiker, sei es, dass sie in ihrem alltäglichen Lebenszusammenhang oder ihrer Arbeit keinen tieferen Sinn entdecken oder zum Ausdruck bringen können, sei es, dass sie - z.B. als Psychotherapeuten - ständig gefordert sind, andere Menschen auf der Suche nach ihrem Lebenssinn zu begleiten.)

Unter Rückgriff und Verweis auf seine antiken Wurzeln lässt sich die Aufgabe des Playbacktheaters bestimmen als die künstlerisch-rituelle Bestimmung des Sinns unserer individuellen und gemeinschaftlichen Existenz. Dazu bedarf es der aktiven Zeugenschaft der anderen - der Spieler für den Erzähler, des Publikums für die Spieler -, die uns das Gefühl geben, unseren Wahrnehmungen vertrauen zu können, verlässlich zu sein, weil wir gebraucht werden.

Als Menschen erleben wir die Welt - und uns in dieser - als eine Abfolge mehr oder weniger dramatischer Situationen und Szenen, in denen wir uns zueinander, zu den Dingen und zu uns selbst in Beziehung setzen.

Aus dem bewussten Erleben dieses *In-Beziehung-Tretens* oder *Sich-in-Beziehung-Setzens* kristallisiert sich der Kern unseres Selbst-Bewusstseins heraus, den wir als unsere *Identität* zu bezeichnen pflegen. Dabei stellen die Situationen und Szenen unseres Lebens den "Stoff" dar, aus dem diese sich bildet und uns bewusst wird, wenn wir sie als erzählte Geschichten vor anderen und uns selbst im inneren Erleben wieder auferstehen lassen. Das Spielen der eigenen Geschichte(n) durch die Schauspieler und das Zuhören der anderen potentiellen Geschichtenerzähler im Publikum schaffen im rituellen Rahmen einer Aufführung eine Art kultureller Zeugenschaft für die eigene Geschichte im Spiegel der anderen Geschichten und der "alten Geschichte". Dies "wirkt" als soziale Bekräftigung und ist eine wesentliche Bedingung dafür, dass wir uns *unsere Geschichten* als *unsere Geschichte* zu eigen machen, mithin *Identität* ausbilden und darüber hinaus einen *kulturellen Rahmen* schaffen, in dem wir unser individuelles und gemeinschaftliches Leben sinnerfüllt verorten.

"What else is culture but the frame within which the shadows come back and are enfolded? Thus understood, the customs and symbols, the rituals and artifacts of a culture can be imag-

³⁸ Neil POSTMAN, Die zweite Aufklärung, Berlin (Berlin Verlag) 1999, S. 128

ined as one body that resonates when the past emerges. Like the wave patterns that form in a body of water when it is touched by a breeze, culture-as-*mnemosyne* is affected as a whole by the winds from its own beyond. But just as the waves across a body of water begin to mumble and spray when they hit a cliff or a shore, so there are within each culture coastlines against which memory breaks."³⁹

An welchen Gestaden bricht sich die Erinnerung heute in den sog. postmodernen Gesellschaften?

In einer Welt, die dominiert von den Medien der Massenkommunikation immer weniger Raum lässt für direkte soziale Bestätigung, verkümmert der Nährboden für selbstbewusste Identitätsbildung. Die Folgen sind Gefühle von Isolierung und geistiger Desorientierung: Was geschieht um mich herum? Was spüre ich in mir? Wie sehe ich mich selbst, wie die anderen? Wie finde ich eine all diese Fragen integrierende Identität?

"Wer braucht mich?" ist eine Frage, die der moderne Kapitalismus völlig zu negieren scheint. Das System strahlt Gleichgültigkeit aus. Es tut dies bei den Ergebnissen menschlichen Strebens ebenso wie auf den Märkten des Alles oder Nichts, wo es kaum noch eine Verbindung zwischen Risiko und Belohnung gibt. Der Gewinner bekommt alles. Es strahlt in der Organisation der Wirtschaft Gleichgültigkeit aus, wo das Fehlen von Vertrauen keine Rolle mehr spielt, wo Menschen behandelt werden, als wären sie problemlos ersetzbar oder überflüssig. Solche Praktiken vermindern für alle sichtbar und brutal das Gefühl persönlicher Bedeutung, das Gefühl für andere notwendig zu sein. ...

Ein Regime, das Menschen keinen tiefen Grund gibt, sich umeinander zu kümmern, kann seine Legitimität nicht lange aufrechterhalten."⁴⁰

So gesehen kann Playbacktheater verstanden werden als eine ritualisierte Form der Zeugenschaft, d.h. der Bestätigung und Bekräftigung als bedeutsam erlebter persönlicher Geschichten mit dem Ziel, individuelle und kollektive Identitätsbildung kritisch und bewusst zu unterstützen - eine "unserer Zeit" angemessene Form des antiken Kults der Mnemosyne?

³⁹ Ivan ILLICH, a.a.O., S.184

⁴⁰ Richard SENNET, Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin (Berlin Verlag) 1998, S. 210, 203

Gedenken ("sachor") als Bestätigung und Vergegenwärtigung: Playbacktheater und jüdische Erinnerungskultur

"Jede Kultur bildet etwas aus, das man ihre *konnektive Struktur* nennen könnte. Sie wirkt verknüpfend und verbindend, und zwar in zwei Dimensionen: der Sozialdimension und der Zeitdimension. Sie bindet den Menschen an den Mitmenschen dadurch, dass sie als 'symbolische Sinnwelt' (Berger / Luckmann) einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum bildet, der durch seine verbindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet... Sie bindet aber auch das Gestern ans Heute, indem sie die prägenden Erfahrungen und Erinnerungen formt und gegenwärtig hält, indem sie in einen fortschreitenden Gegenwartshorizont Bilder und Geschichten einer anderen Zeit einschließt und dadurch Hoffnung und Erinnerung stiftet."⁴¹

Weit mehr noch als im Christentum stehen im Zentrum des Judentums Rituale der gemeinschaftlichen Erinnerung, in denen es um die *Bestätigung und Vergegenwärtigung* der gemeinsamen Geschichte geht. Die hebräische Wurzel *Zachar* (hebr.: זָכַר) bedeutet: *gedenken, denken an, sich erinnern, sich vergegenwärtigen*.

Dieses Gedenken bezieht sich einerseits auf eine kollektive Tradition, wie sie in der Tora⁴² und dem Talmud⁴³ verbindlich überliefert ist, lässt aber in der Auslegung für die Gegenwart, dem Midrásch, Spielraum für eine eigenständige, mündige Interpretation durch den Einzelnen.

In der jüdischen Tradition ist die Selbstbestätigung des Einzelnen auf dem Hintergrund der kollektiven Tradition der Gemeinschaft durch die ganze mehr als 3000-jährige Erfahrung des Exils nur denkbar als Auseinandersetzung mit der *Anderheit* des/ der Anderen. Diese Grunderfahrung des Exils führte zu ritu-

⁴¹ Jan ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München (Beck), 2000³

⁴² In christlicher Terminologie: Die fünf Bücher Mose (Pentateuch). In der jüdischen Tradition umfasst die Tora einerseits verbindliche Lebensregeln ("Halachá"), andererseits diskutierbare Glaubensinhalte ("Aggadá"). Eine erste Kodifizierung der Tora, die mit zugehörigen Erklärungen die Mischna bildet, erfolgte um das Jahr 200 nach unserer Zeitrechnung.

⁴³ Der Talmud umfasst die Mischna und deren Auslegung in einer babylonischen und jerusalemischen Fassung und entstand im 4.-7. Jahrhundert n. Chr.

Die jüdische Tradition umfasst sowohl historisch entwickelte Varianten von kodifizierten *Anleitungen für das praktische Leben*, einer bestimmten Lebensform, wie sich ergänzende und aufeinander eingehende, aber prinzipiell diskutierbare Auslegungen der Glaubensinhalte. In der christlichen Tradition kam es dagegen eher auf die verbindliche Festlegung bestimmter *Glaubensinhalte* an, die in verschiedenen Zeiten im Blick auf ihre lebenspraktische Bedeutung stets neu ausgelegt wurden.

ellen Formen der regelmäßig wiederkehrenden *Selbstvergewisserung* der eigenen persönlichen und kollektiven Identität (so z.B. im Sabbat-Seder, insbesondere jedoch am Pessach-Fest, aber auch dem gemeinsamen Gebet von zehn erwachsenen Juden). Diese Tradition zu vermitteln, ist die vornehmste Aufgabe eines jüdischen Vaters gegenüber seinem Sohn.

Im Ritual des Playbacktheaters werden Geschichten von Einzelnen erzählt, die - häufig im Hintergrund - auf einen Kern der moralischen und ethischen Wurzeln der Gemeinschaft verweisen: *ein Theater der Liebe*.⁴⁴ In diesem Sinn weisen die im Playbacktheater erzählten Geschichten häufig über sich hinaus und dienen durch Bestätigung und Vergegenwärtigung der normativen Selbstvergewisserung der Gemeinschaft. Ist das von Jonathan FOX u.a. entwickelte Playbacktheater von einer - mehr impliziten als expliziten - moralischen, vielleicht sogar religiösen Hermeneutik geprägt? Welche Werte stehen im Zentrum dieser Tradition?

Persönlicher Zugang

Ich gehöre zu einer Generation, die noch im Zweiten Weltkrieg geboren ist und deren früheste und tiefste Erinnerungsspuren unlösbar mit dem Schrecken des letzten Kriegsjahres in Deutschland verbunden sind.

Als diese Generation in die Pubertät kam und anfang, sich kritisch mit der Vergangenheit der eigenen Väter und Onkel auseinanderzusetzen, Fragen zur jüngsten deutschen Geschichte zu stellen, insbesondere immer und immer wieder die Frage aufzuwerfen, wer für die unvorstellbaren Gräuelp der Nazis verantwortlich war, bekamen wir in dieser Zeit - den 60er Jahren - wenig offene und direkte Antworten. Ohne gesichertes historisches Wissen und darauf gegründete moralische Orientierung fühlten viele von "uns" sich zunächst nichts als "schuldig". Deutschland als *grande nation* zu bezeichnen, wie ich es selbst als Jugendlicher 1961 aus dem Munde de Gaulles hörte, oder sich gar damit zu identifizieren, war uns unvorstellbar, ja unerträglich; die deutsche Vergangenheit war für uns nur Anlass zu Scham. Was uns umtrieb, war eine tiefe Sehnsucht nach "Wiedergutmachung" im moralischen und sozialen, nicht nur im finanziellen Sinn; eine Diskussion, die bis heute fortlebt.

Mit dieser Einstellung ging ich 1963 und die folgenden Jahre zu Arbeitseinsätzen in israelische Kibbuzim. Von einer "typischen" Erfahrung aus dieser Zeit,

⁴⁴ "Für mich geht es vor allem darum, ein Theater zu schaffen, das weder sentimental noch dämonisch ist, weder hermetisch abgeschlossen noch konfrontierend, sondern letztlich ein *Theater der Liebe*." Jonathan FOX, *Acts of Service. Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre*, New Paltz, NY (Tusitala Publishing), 1994; dt.: *Renaissance einer alten Tradition, Playback Theater*, Köln (inScenario) 1996, S. 190

in der wir die persönliche Konfrontation mit der deutschen Geschichte gesucht und geradezu provoziert haben, habe ich auf der 7. Internationalen Konferenz zum Playbacktheater in York (9.-15.08.1999) bei einer Aufführung der Tel Aviver Gruppe unter Leitung von Aviva APEL-ROSENTHAL berichtet.

Das Publikum war international gemischt, halb jüdisch, halb nicht-jüdisch. Erzählt wurden drei Geschichten, die ersten beiden von jungen Juden aus Amerika, die unvorbereitet mit antisemitischen Vorurteilen konfrontiert worden waren und sich verzweifelt fragten, ob die Verunglimpfung und Verfolgung der Juden denn nie ein Ende finden würde.

Ich kam als dritter Erzähler auf die Bühne, als Deutscher und eine Generation älter als die beiden ersten Erzähler, was die Spannung im Saal sofort spürbar ansteigen ließ. Zunächst erzählte ich von meinem ersten Aufenthalt als Volontär im Kibbuz und den harten Arbeitseinsätzen, die von der israelischen Vorarbeiterin, selbst eine Überlebende von Buchenwald, jeden Morgen mit dem Spruch eingeleitet wurden: "ARBEIT MACHT FREI" - das zynische Motto über dem Lagereingang des KZ, in dem sie inhaftiert war. Als Antwort auf diesen täglichen moralischen Angriff lernte ich meinen ersten hebräischen Satz: "Anáchnu rozím lavód", deutsch: "Wir wollen arbeiten". Im Kibbuz fand ich jedoch auch Pateneltern, Ruth und Willi, zu denen heute noch eine sehr enge persönliche Beziehung besteht. Ruth DAGAN hat mir beigebracht, dass meine Generation, ich, nur dafür Verantwortung zu übernehmen hat, wie wir uns *heute* gegenüber der Geschichte verhalten; nicht jedoch dafür, welche Verbrechen vor unserer Zeit in deutschem Namen verübt wurden. Hätte ich wenigstens eine jüdische Großmutter aufweisen können, wäre ich im Kibbuz geblieben, nicht zuletzt, weil mich die dort und damals praktizierte Idee eines gemeinschaftlichen Sozialismus faszinierte.

Die Verbindungen nach Israel blieben bestehen, wissensmäßig wurden sie im Rahmen meines Zweitstudiums (u.a. der Evang. Theologie) vertieft, als lebensgeschichtliches Thema trat das Verhältnis "Deutsche - Juden" zunächst in den Hintergrund.

Auf der persönlichen Ebene wurde es erst wieder virulent, als ich vor wenigen Jahren mit einer Lebenslüge meiner Großmutter und meiner Eltern und damit meiner eigenen Kindheit und Jugend konfrontiert wurde. Der mir und meinen Geschwistern stets als leuchtendes Vorbild vorgestellte älteste Bruder meiner Mutter war im Dritten Reich *nicht*, wie uns stets erzählt worden war, ein tapferer Widerstandskämpfer und Judenretter gewesen, sondern aus ganz und gar opportunistischen Gründen Mitglied der SS und des SD geworden und im besetzten Frankreich mit hoher Wahrscheinlichkeit an Judendeportationen beteiligt.

Im Rahmen und in der Folge meiner Weiterbildung in Gestalttherapie und Integrativer (Leib- und Bewegungs-)Therapie, 1980 - 1990, begann ich mich mit

den verdrängten und "vergessenen" Wurzeln der Humanistischen Psychologie und Pädagogik zu beschäftigen. Als ich mich in diesem Kontext für die geistesgeschichtlichen Wurzeln der *Gestalttherapie* zu interessieren begann, wurde mir schrittweise - nicht ganz zufällig wieder über den biographischen "Umweg" meiner inzwischen lange zurückliegenden Kibbuzaufenthalte Anfang der 60er Jahre - klar, dass ich damals mit originalen VertreterInnen dieser reformpädagogischen Ansätze in Berührung gekommen war, ohne zu jener Zeit zu begreifen, welchen Schatz von Erfahrungen sie mir beiläufig hätten erschließen können. Da mir das notwendige Hintergrundwissen fehlte, hatte ich sie auch nicht fragen können. Ich bin noch heute dabei, dieses Versäumnis nachzuholen, und je länger ich mich damit auseinandersetze, desto deutlicher wird mir, welche langfristigen kulturellen "Löcher" die antisemitische Politik der Nazis bis in die Gegenwart hinterlassen hat und welcher ungeheurer geistiger und moralischer Verlust damit verbunden ist.⁴⁵

Schritt für Schritt wurde mir bewusst - ein regelrechter Prozess "persönlicher Aufklärung" -, warum weder ich noch viele meiner Generation, der *zweiten* Nachkriegsgeneration in Deutschland, diese Traditionen kannten, ja gar nicht kennen konnten.

Viele der Repräsentanten dieser pädagogischen Aufbruchsbewegungen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts waren als *Juden* von den Nazis verfolgt, des Landes vertrieben oder ermordet worden und hatten in Deutschland keine Schüler hinterlassen, die diese Tradition hätten weitergeben und unsere Lehrer sein können. Die Arbeit ihrer deutschen, "arischen" SchülerInnen wurde spätestens ab 1933 von der nationalsozialistischen Bewegung verboten oder vereinnahmt und in den Folgejahren so mit "brauner" Ideologie durchseucht, dass es nach der Befreiung durch die Alliierten 1945 keine Möglichkeit gab, sie unbefangen wiederaufzugreifen.

Soweit diese vertriebenen Reformer als Personen den Terror der Nazis überlebt hatten, wenn überhaupt im Exil, waren sie zumeist zu verletzt oder auch zu alt, um ihre Arbeit in Deutschland wiederaufnehmen zu können.

⁴⁵ Jorge Semprun, der über seine Zeit im Konzentrationslager Buchenwald/Weimar erschütternde Bücher geschrieben hat, weist in seiner Dankesrede für die Verleihung des Weimar Preises am 3. Oktober 1995, dem Tag der deutschen Einheit, auf die Bedeutung dieses Verlustes in politischem Zusammenhang hin:

"Heute jedenfalls, da Ihr Land vor allem seine Befähigung zur europäischen Vision verstärken muß, ist der Verlust der jüdisch-deutschen Intelligenz mehr als beklagenswert. Die Stimme des alten Edmund Husserl - bereits von der deutschen Universität vertrieben, bereits von Martin Heidegger aus seiner Widmung von *Sein und Zeit* gestrichen - ja Husserls Stimme weist bereits, als er 1935 in Wien und Prag über die Zukunft Europas spricht, auf das Schweigen von heute hin, betont das, was uns fehlt; das, was Europa und Deutschland vermissen mögen mit der Vernichtung und Vertreibung des deutsch-jüdischen Geistes."

Weder im konservativ-restaurativen Klima der Adenauerzeit in der BRD noch in der an der Sowjetunion und ihrer Pädagogik und Psychologie orientierten DDR gab es in den 50er und 60er Jahren ein ernsthaftes wissenschaftliches, pädagogisches oder politisches Interesse und Bemühen, an diese Traditionen anzuknüpfen.

Das persönliche und wissenschaftliche "Vermächtnis" dieser VertreterInnen einer "*verdrängten Pädagogik*" kam dann auf Umwegen in den 70er und 80er Jahren aus Amerika, Israel, Schweden etc. nach Deutschland zurück, wiederum oft über ihre dort im Exil gewonnenen Schüler, die ihrerseits wenig von der europäischen Tradition wussten, in der sie (indirekt) standen. Dies gilt - in unterschiedlicher Weise - für Jacob L. MORENO, Fritz und Laura PERLS, Kurt LEWIN und viele andere.⁴⁶

Wiederum zehn Jahre später, Mitte der 90er Jahre, kam ich mit dem Playbacktheater in Berührung. Damit wurde in diesen Teppich aus biografischen Erfahrungen und historischen Studien ein neuer Faden eingewoben. Auf diesem Hintergrund konnte ich nicht übersehen, dass auch das Playbacktheater, vermittelt über die Person von Jonathan FOX, mit mindestens einem Bein, dem Psychodrama J. L. MORENOs, in dieser Tradition steht. Meine biografische und historische Suche nach dem verbindenden Muster führten mich konsequent zu der Frage:

Aus welchen kulturellen Unterströmungen ist das Playbacktheater im Sinne von J. FOX gespeist? Gibt es verbindende und vielleicht sogar verbindliche Traditionslinien - nicht zuletzt im Blick auf seine "jüdischen Wurzeln"? Lassen diese sich überhaupt identifizieren?⁴⁷

In der jüdischen Tradition lautet das entscheidende Gebot: "Erinnere Dich! Du sollst wissen, woher Du kommst und wohin Du gehen willst."

⁴⁶ Die meisten der Genannten wurden erst durch ihre Vertreibung aus Deutschland dazu gezwungen, sich explizit mit ihren jüdischen Wurzeln auseinanderzusetzen. Dies gilt selbstredend nicht für Martin BUBER, den wohl bedeutendsten in dieser Ahnengalerie der humanistischen Tradition in Religionsphilosophie, Pädagogik und Psychologie; auch nicht für J. L. MORENO, der sich zumindest in seiner europäischen Zeit intensiv mit seinen jüdischen Wurzeln auseinandergesetzt hatte. Zerka MORENO, selbst als holländische Jüdin nach Amerika emigriert, schien über entsprechende Fragen von Friedel GEISLER zunächst eher verwundert: "Ist das denn wichtig?"; vgl. Friedel GEISLER, Morenos Wurzeln in der jüdischen Tradition, Skripten zum Psychodrama – Band 9, Moreno Institut Stuttgart, Sept, 1998

⁴⁷ Emanuel LEVINAS hat als *die* jüdische Bestimmung, als *conditio judaica* benannt: "Das Judentum ist die Menschlichkeit, die an der Schwelle einer Moral ohne Institution steht ... Die Bestimmung aber, zu der die menschliche Moral nach so vielen Jahrhunderten wie zu ihrer Matrix zurückkehrt, attestiert durch ein uraltes Testament, hat ihren Ursprung innerhalb der Kulturen. Kulturen, die von dieser Moral ermöglicht, hervorgerufen, begrüßt und gesegnet werden, von der Moral, die aber erst geprüft und gerechtfertigt ist, wenn sie der Zerbrechlichkeit des Gewissens standhält."

Und hier kommt der biografische "Gestaltkreis" meiner persönlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema "Gedenken" angesichts der deutsch-jüdischen Geschichte zu einem vorläufigen Abschluss: Wie können wir lernen, uns ohne Tabus in der ganzen Widersprüchlichkeit unserer individuellen und kollektiven Geschichte zu akzeptieren und anzunehmen? Wie können wir uns erlauben, unsere kleinen Geschichten (*histoires*) auf dem Hintergrund der großen Geschichte (*Histoire*) zu erzählen? Wie können wir uns Gehör verschaffen? Wie können wir dafür sorgen, dass wir nicht übersehen und vergessen werden, sondern die "befreiende" Erfahrung machen können, dass andere sich um uns und unsere Geschichte "sorgen"? Kurz: *Lassen sich Erinnerung und Hoffnung verbinden?*

Für meine Generation stellt sich diese Frage ganz anders als für die meiner Eltern, Großeltern oder Urgroßeltern. Mindestens meine Großeltern und Urgroßeltern, die lange vor der Vernichtung des europäischen Judentums geboren und aufgewachsen sind, hatten ganz selbstverständlich jüdische Freunde, aber diese waren assimiliert und eröffneten ihnen keinen Zugang zur jüdischen Tradition.

Heute ist diese Tradition, schreibt Aleida ASSMANN,

"... so präsent wie nie zuvor, dafür sind jetzt aber die Träger abwesend.... Dafür scheint jetzt die Assimilationsbereitschaft auf die Seite der Abendländer übergegangen zu sein. Zumindest gibt es heute eine ausgeprägte Sehnsucht nach dem Anderen, Fremden, Ausgegrenzten, Vergessenen im Bedürfnishaushalt der westlichen Intellektuellen. Wo es aber aufgrund sozialer Pressionen und historischer Gegebenheiten immer nur eine Hälfte gibt: Juden ohne Judentum, Judentum ohne Juden, da kann von der Struktur der Wechselwirkung, wie sie der Dialog voraussetzt, kaum die Rede sein.

Wo die Chancen des Dialogs versperrt sind, da wird eine andere Form umso dringlicher, und das ist die deutsch-jüdische Erinnerungsarbeit an den Kapiteln dieser gemeinsamen Geschichte. An die Stelle der freien Wechselwirkung im Dialog tritt die Erfahrung des Verstricktseins in eine gemeinsame Geschichte."⁴⁸

⁴⁸ Aleida ASSMANN, Tradition, Evolution, Erinnerung. Überlegungen zum Strukturwandel kultureller Überlieferung. In: Messianismus zwischen Mythos und Macht. Jüdisches Denken in der europäischen Geistesgeschichte. Hrsg. Eveline GOODMAN-THAU und Wolf-dietrich SCHMIED-KOWARZIK, Berlin: Akademie-Verlag, 1994, S. 89 f.

Wort- und Bedeutungsgeschichte: "zachar" - Gedenken

Das hebräische "zachor" lässt sich im Deutschen am besten mit "Gedenke!" im Sinne von "Erinnere Dich!"⁴⁹ wiedergeben.

Zachor geht auf die Wurzel זָכַר (zachar) zurück. Das Verb *zachar* kommt in der Bibel "nicht weniger als 169 Mal vor. Angesprochen sind meistens entweder Israel oder Gott, denn Erinnerung obliegt beiden."⁵⁰

Im Blick auf die Wortwurzeln in den semitischen Sprachen lassen sich folgende Grundbedeutungen unterscheiden:

- sich an Vergangenes erinnern,
 - einer Tatsache oder Wahrheit eingedenk sein, um sein Tun danach zu bestimmen,
 - erwähnen, nennen, erzählen
- sowie in einer Nebenbedeutung

- stechen i.S. von eingravieren⁵¹

und in davon getrennter Bedeutung:

- eine männliche Person bzw. ein unkastriertes männliches Tier.⁵²

⁴⁹ In der deutschen Wortgeschichte geht gedenken auf denken ("Gedanke", erst später "Gedenken") zurück und meint eine besonders intensive Form von denken: *im herzen, denn da, nicht im kopfe, gieng nach allen Zeugnissen das denken vor sich* (Luther), Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm GRIMM, Bd. 4 (1878), Sp. 1995. Substantivisch: das Gedenken als "zurückdenken, sich erinnern, a.a.O. 2010

⁵⁰ Vgl. Yosef Hayim YERUSHALMI, *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*, Berlin (Wagenbach) 1996, S. 17. Originalausgabe: *Zachor. Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, Seattle and London

⁵¹ Altarabisch: dakar. Vielleicht war hier ursprünglich das Einschreiben auf einer Tontafel gemeint. Vgl. im Französischen: *se graver dans l'esprit*, sich einprägen.

⁵² Schottroff, der über die Bedeutungsgeschichte von *zâkar* promoviert hat, erklärt ohne nähere Begründung, dass es sich etymologisch um zwei verschiedene Wurzeln handelt, die nichts miteinander zu tun haben. Dieser Auffassung schließen sich spätere Wörterbücher an. Vgl. Willy SCHOTTROFF, "Gedenken" im alten Orient und im Alten Testament, Die Wurzel *zakar* im semitischen Sprachkreis, Neukirchen (Neukirchener V.) 1964, S.11. Dies ist umso erstaunlicher, als die semitische Urform *dâkar* lautet, was im arabischen auch männliches Glied heißt, legt dies doch einen inneren "psychologischen" Zusammenhang nahe zwischen der Zeugung von (männlichen) Nachkommen, die allein die Gewähr bieten, selbst in der genealogischen Erinnerung des Stammes/des Volkes eingegraben zu werden und damit einen festen Platz im Gedenken der Nachkommen zu bewahren.

Im Anschluss an JAYNES' großartige Geschichte des Zusammenbruchs der bikameralen Psyche lässt sich vermuten, diese Stimmen der Erinnerung in den vor dem 7. Jahrh.v.Chr. in Palästina weitverbreiteten Idolen zu lokalisieren. Dabei handelte es sich um aus Holz und Metall gemeißelte Figuren, denen als göttlichen Repräsentanten der Vorfahren Verehrung zuteil wurde. Vgl. Julian JAYNES, *Der Ursprung des Bewusstseins durch den Zusammenbruch der bikameralen Psyche*, Hamburg (Rowohlt) 1988, insbes. Zweites Buch, 6. Kap.: Das moralische Bewusstsein der Habiru, S. 357 ff.

Solches Gedenken

"... gilt Ereignissen der Vergangenheit, welche die Erinnerung wegen ihrer Bedeutung für die Gegenwart aktualisierend wachruft."⁵³

Dabei handelt es sich um

"... die Anwendung auf der Erfahrung zugängliche Tatbestände, die im Bereich der Weisheit im Hinblick auf ihre Folgen und im Dienste bestimmter Mahnungen imperativisch prüfendem Bedenken aufgegeben wurden."⁵⁴

Dies geschieht bei kultischen Versammlungen an heiligen Orten und in Vorstellungen, in denen die Erinnerung auf die Gegenwart bezogen wird, um in der aktuellen Opfergemeinschaft die Erneuerung der Zusagen Gottes zu feiern. Insbesondere Ezechiel wendet sich gegen einen generationsübergreifenden Geschichtsfatalismus des im babylonischen Exil lebenden Volkes und betont stattdessen die Verantwortlichkeit des Einzelnen gegenüber der kollektiven Erinnerung und ihren Geboten.⁵⁵

Zachor bedeutet jedoch nicht nur, sich die Vergangenheit als eine zu Herzen gehende Tatsache zu vergegenwärtigen und ihrer zu gedenken, sondern bezeichnet auch

"die Denktätigkeit des Erinnerns, aus der Konsequenzen erwachsen ... Insbesondere religiös-historische Bewusstseinsinhalte, 'Lehren aus der Vorzeit' sollen von Generation zu Generation weitergegeben werden."⁵⁶

Diese Lehren beziehen sich vor allem an den großen jüdischen Festtagen auf den geschichtlichen Bund Gottes mit den Menschen, angefangen bei Abraham und mit seinem Volk.

Doch selbst wenn das Volk ihm untreu wird, kann Gott - in jüdischer Tradition - diesen Bund nicht aufkündigen, dem Volk seine Taten nicht "anrechnen", da ER, "der das Leben will", nicht anders als gnädig sein kann und, indem er sich zurücknimmt, den Menschen eine Freiheit zumutet, die sie selbst ergreifen müssen.

⁵³ Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament (THAT), hg. von Ernst JENNI, Bd. I, Christian Kaiser Verlag München/Theologischer Verlag Zürich, 4.Aufl., 1984, Sp. 511

⁵⁴ a.a.O.

⁵⁵ vgl. Ezechiel 17, 6

⁵⁶ Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament, hg. von G. Johannes BOTTERWECK und Helmer RINGGREN, Bd.II, Stuttgart u.a. (Verlag W. Kohlhammer), 1977, Sp. 574 f.

In dieser Tradition kann es wirkliche Erinnerung nur in einem größeren (heils-)geschichtlichen Kontext geben. Zachor, Gedenken, Erinnerung bedeutet also letztlich, das Volk, die Gemeinde immer wieder auf den ständig zu erneuernden Bund mit Gott zu verpflichten.

"Die beherrschende Rolle der Geschichte im alten Israel lässt sich durch nichts dramatischer beweisen als durch die Tatsache, dass die Menschen selbst Gott nur kennen, insofern er sich 'historisch' offenbart. Wenn Moses ausgeschiedt wird, den geknechteten Hebräern die Botschaft von der Befreiung zu bringen, kommt er nicht im Namen des Schöpfers von Himmel und Erde, sondern des 'Gottes der Väter', also des Gottes der Geschichte...

Wenn Gott sich am Sinai dem ganzen Volk zu erkennen gibt, ist nicht von seinem Wesen oder seinen Eigenschaften die Rede, sondern es heißt:

"ICH

bin dein Gott, der dich führte

aus dem Land Ägypten, aus dem Haus der Dienstbarkeit."(Exod. 20,2)

Das genügt, denn hier wie auch sonst kennt das alte Israel Gott aufgrund seiner Taten in der Geschichte. Deshalb ist für Israels Glauben, ja für seine Existenz überhaupt, die Erinnerung von entscheidender Bedeutung.

Nur in Israel, nirgends sonst, empfindet ein ganzes Volk die Aufforderung, sich zu erinnern, als religiösen Imperativ."⁵⁷

Das Problem der Traditionsbildung im Playbacktheater

Vor mehr als 25 Jahren Playbacktheater geboren, zeigen sich erste Ansätze zur Traditionsbildung: das Logo ist geschützt, die Mitgliedschaft in verschiedenen Formen - inklusive einer Mentorenschaft von erfahreneren Mitgliedern gegenüber "jüngeren" - geregelt, eine gemeinsame Verpflichtung auf bestimmte Werte formuliert.⁵⁸

Diese Traditionsbildung vollzieht sich bis heute im Wesentlichen durch direkte mündliche "Einweisung" in Form von Kursen der School of Playback Theatre in New Paltz/NY und anderswo, in denen die Grundprinzipien und wichtigsten Spielformen des Playbacktheaters vermittelt werden sowie auf na-

⁵⁷ YERUSHALMI, Zachor ..., a.a.O., S.21 f.

⁵⁸ "Ein guter Aspekt der Moderne besteht darin, dass die Menschenrechte weltweit zunehmend akzeptiert werden. Es wird immer wichtiger, einander zuzuhören und ganz besonders auf die zu hören, die sich von uns unterscheiden. Wenn man, wie ich, von einem privilegierten Hintergrund kommt, ist es besonders wichtig, den *alltäglichen* Erfahrungen von Gewalt, Klassenunterdrückung, Rassismus, Sexismus und anderen Formen von Vorurteilen Gehör zu schenken, die unsereins sich kaum vorstellen kann. Auf diesem Weg erweitert sich unsere Empathie über das hinaus, was wir von zu Hause aus mitbringen." Jonathan FOX, Nachwort: Auf der Reise zu tiefen Geschichten, in Jonathan FOX / Heinrich DAUBER (Hrsg.), Playbacktheater - wo Geschichten sich begegnen. Internationale Beiträge zur Theorie und Praxis des Playbacktheaters, Bad Heilbrunn (Klinkhardt), 1999, S. 229

tionalen und internationalen Treffen zwischen verschiedenen Playbacktheatergruppen, auf denen diese junge Bewegung durch vielfältige (inter-)kulturelle Anregungen bereichert wird.

1986 schließt FOX ein erstes Manuskript zum Playbacktheater ab, das allerdings erst 1994 in gekürzter Fassung auf Englisch und 1996 auf Deutsch erscheint.⁵⁹ Im Zentrum des Buches steht die literar- und kulturwissenschaftliche Begründung des Playbacktheater als einer nichtschriftlichen Theaterproduktion. 1993 erscheint Jo SALAS praxisorientierte Einführung in das Playbacktheater, deutsch 1998⁶⁰. Dem folgt 1999 auf Englisch und Deutsch ein Sammelband mit internationalen Beiträgen zur Theorie und Praxis des Playbacktheaters.⁶¹ Diese begrenzte allgemein zugängliche Literatur wird durch eine Fülle kürzerer, meist praxisbezogener Artikel aus der internationalen Playbacktheaterszene ergänzt.⁶²

Die Playbacktheaterbewegung steht bis heute vor der Aufgabe, das für ihre eigene künstlerische und soziale Tradition und Identität relevante Wissen generationsübergreifend zu formulieren und nach innen und außen wirksam zu vermitteln. Die Form der rein mündlichen Überlieferung ist zu Ende, die einer schriftlichen Kodifizierung erst am Anfang.

"Auf der Ebene kultureller Überlieferung nimmt die Sukzession die Form der Filiationskette an. Diese Kette sichert nicht den Fortbestand von Namen, Titeln und Besitz, sondern von Wissen und autorisierter Wahrheit."⁶³

"Wo Wissen ausschließlich persönlich inkarniert und nicht in externe Speichermedien ausgelagert ist, geht dies verloren, sobald die Überlieferungskette zerreißt... Sobald kulturelle Überlieferung schriftlich niedergelegt wird, ändern sich diese Bedingungen grundlegend."⁶⁴

Die mündliche Überlieferung beruht auf Kontinuität. Mit der beginnenden schriftlichen Überlieferung verbindet sich die mündliche Kettenbildung mit der Aneignung von Texten, die jedoch selbst wieder auslegungsbedürftig sind.

Mit dieser neuen Diskontinuität ist in der jüdischen Tradition eine erneute Kettenbildung verbunden, die Kette der Auslegung und der Auslegung von Auslegungen. Rabbi HANINA hat dafür folgendes Bild geprägt:

⁵⁹ Jonathan FOX, Renaissance einer alten Tradition. Playback-Theater, a.a.O.

⁶⁰ Jo SALAS, Playback-Theater, Berlin (Alexander Verlag), 1998

⁶¹ Jonathan FOX / Heinrich DAUBER (Hrsg.) Playbacktheater - wo Geschichten sich begegnen, Bad Heilbrunn (Klinkhardt), 1999

⁶² Diese Artikel finden sich in *Interplay*, dem "Newsletter of the International Playback Theatre Network, inzwischen in X Jahrgängen. Dennoch gibt es bis heute kein allgemein zugängliches Archiv der Playbacktheaterbewegung.

⁶³ Aleida ASSMANN, Tradition, Evolution, Erinnerung. Überlegungen zum Strukturwandel kultureller Überlieferung, in: Messianismus zwischen Mythos und Macht. Jüdisches Denken in der europäischen Geistesgeschichte, hrsg. von Eveline GOODMAN-THAU und Wolfdietrich SCHMIED-KOWARZIK, Berlin (Akademie-V.) 1994, S. 91

⁶⁴ a.a.O., S. 92

"Man stelle sich einen tiefen Brunnen, voll von Wasser, kalten, süßen, köstlichen Wassers vor. Aber keiner war in der Lage, daraus zu trinken, bis einer kam und, indem er Strick an Strick und Seil an Seil knüpfte, das Wasser heraufzog und trank. Worauf alle es ihm nachmachten, ebenfalls zogen und tranken."⁶⁵

Soweit ist die Playbackbewegung noch nicht. Noch sprudeln die ursprünglichen Quellen in voller Kraft. Doch aus welchen tieferen Brunnen speisen sich diese Quellen? Welches Modell von Traditionsbildung kann dem Playbacktheater zugrunde gelegt werden?

Neben Kontinuität und Diskontinuität (mündliche und schriftlich fixierte Überlieferung) nennt A. ASSMANN zwei weitere, neuzeitliche Modelle: *Evolution als unbewusste Kontinuität* und *Erinnerung als unbewusste Diskontinuität*.

"Evolution meint die selbsttätige Entwicklungskontinuität von Natur und Geschichte, die damit an die Stelle bewusster Überlieferungsarbeit tritt. Der Glaube an die Evolution ist der Glaube an den Fortschritt der Gesellschaft, des Wissens, des Menschen, genauer: des transhistorischen und transkulturellen Kollektivsubjekts 'Menschheit'. Die Transzendenz, das Absolute, hat seinen Ort nicht mehr als das Andere im Jenseits der Geschichte, sondern ist in die Geschichte, die damit zur Leitinstanz geworden ist, eingegangen... Der Glaube an Fortschritt und selbsttätige Entwicklungskontinuität in Natur und Geschichte steht besonders denen an, die sich im Aufwind solcher Entwicklungen wähnen. Anders die assimilationswilligen Juden, die ihre eigene Tradition hinter sich gelassen hatten, ohne sich jedoch gänzlich der Hauptströmung des immanentistischen Fortschrittsdenkens zu überlassen. Sie, die sich von der eigenen Tradition gelöst, ohne sie jedoch gänzlich hinter sich gelassen zu haben, entwickelten Kulturtheorien, die die Dynamik kultureller Prozesse im Zeichen von Diskontinuität, Vergessen, Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten deuteten. Auch in diesen posttraditionalen Kulturtheorien wird die Ebene bewusster Überlieferungsarbeit verlassen, diesmal jedoch nach unten auf die Ebene einer unverfügbaren Dynamik von Verdrängung und deren Wiederkehr... Diese Kultur-als-Erinnerungs-Theorie durchkreuzt ... die offiziellen und hegemonialen Modelle kultureller Überlieferung, indem sie den Bruch, die Erschütterung an die Stelle der Kontinuität setzt."⁶⁶

ASSMANN führt als Vertreter einer solchen Kulturtheorie, die kulturelle Überlieferung jenseits von Traditionen und Institutionen ansetzt, Aby WARBURG und Sigmund FREUD an.

Die "Wiederkehr des Verdrängten" als Grundfigur, die Aktivierung unbewusster Erinnerung an vergangene Ereignisse, war für FREUD die grundlegende Annahme, die seiner Individual- wie seiner Gruppenpsychologie zugrunde

⁶⁵ Rabbi HANINA: "Introduction to the Song of Songs", in: Midrash RABBAH, London 1961, S. 10; zitiert nach: Aleida ASSMANN, a.a.O., S. 93

⁶⁶ a.a.O., S. 95 ff.

lag. Vor allem in seinem letzten Werk, *Der Mann Moses*⁶⁷ von 1939, verknüpfte er beide auf der psychologischen Ebene mit der Lamarckschen Hypothese der Vererbung erworbener Eigenschaften.⁶⁸

Kann die Foxsche Erfindung des Playbacktheaters auch als Versuch verstanden werden, sich die (nicht-literarischen) verdrängten Wurzeln der Gesellschaft und deren Geheimnisse wieder anzueignen, um "Geschichte" qua Erinnerung wiederherzustellen?

FOX deutet so etwas an, wenn er schreibt:

"Ich glaube, dass es sehr starke Kräfte gibt, die versuchen, die Geschichte weiß zu waschen - oft sind es die Reichen und Mächtigen, die sie zu ihrem Vorteil umschreiben -, und dass es deshalb notwendig ist, Platz zu machen für die nicht-offizielle 'Geschichte' derer, die leiden und nicht gehört werden. Jedes unserer Länder hat im Blick auf die Vergangenheit seine Geheimnisse, die auf unsere Gegenwart abfärben und unsere Zukunft beschränken. Ich bin der Überzeugung, dass Playback Theater uns helfen kann, indem es diese Geheimnisse mutig anspricht, 'Geschichte' wiederherzustellen."⁶⁹

Biografische Hintergründe

Biografisch reizvoll, sicher nicht nur im Blick auf FOX als Begründer des Playbacktheaters, sondern auch im Blick auf alle anderen, die sich damit intensiver beschäftigen, ist die Frage: Auf welchen biografischen Hintergründen, mit welcher Aus- und Vorbildung sind diese Menschen (schließlich) beim Playbacktheater gelandet? Wer waren ihre Lehrer, könnte man (zumindest in Japan) fragen?⁷⁰

Wie war es bei FOX, dem diese Idee ("die Idee meiner Träume") eines Tages, als er in einem Café saß und eine Schokolade trank, "zuflog"?⁷¹ Er selbst hat sich dazu bislang kaum öffentlich geäußert.

Soweit mir bekannt, hier Fox' wichtigste biografische Daten:

⁶⁷ Sigmund FREUD, GW XVI, 101 - 246. Freud arbeitete an diesem Thema "Moses ein Ägypter", "Der Mann Moses und die Ursprünge der monotheistischen Religion" über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren.

⁶⁸ Vgl. zu dieser weit über den Rahmen dieser Überlegungen hinausreichenden Diskussion um die jüdischen Wurzeln Sigmund FREUDs und der Psychoanalyse: Yosef Hayim YERUSHALMI, *Freuds Moses, Endliches und unendliches Judentum*, Frankfurt/M. (Fischer Tb.), 1999

⁶⁹ Jonathan FOX, in Jonathan FOX / Heinrich DAUBER, a.a.O., Nachwort, a.a.O., S. 230

⁷⁰ Eine der künftigen Forschungsaufgaben zur Geschichte des Playbacktheaters könnte darin bestehen, eine Genealogie dieser (bislang) vorwiegend oralen Tradition zu erstellen. Wer wurde wann, wo, bei wem in Playbacktheater eingeführt oder darin trainiert?

⁷¹ Jonathan FOX, Einleitung, in: Jonathan FOX / Heinrich DAUBER (Hrsg.), a.a.O., S. 10

Der Großvater mütterlicherseits promoviert 1907 in München in Lateinischer Philologie, Alter Geschichte und Archäologie; Jonathan selbst wächst in einer assimilierten jüdischen Familie in New York auf, die in der dritten Generation in den USA lebt; die Großmutter ist Übersetzerin von Thomas MANN; Besuch des altsprachlichen (humanistischen) Gymnasiums; Studium der oralen, vorliterarischen epischen Traditionen in Harvard (1961-65), Abschluss als M.A. in Politischer Wissenschaft in Neuseeland; zweijähriger Aufenthalt in einem abgelegenen nepalesischen Dorf als Peace Corps Volontär, dabei Begegnung mit schamanischen Praktiken in einer vormodernen, traditionellen Gemeinschaft (1968-70), schriftstellerische Tätigkeit in England; ab 1972 zurück in den USA Beschäftigung mit dem experimentellen amerikanischen Improvisationstheater; 1975 Gründung der ersten Playbacktheatergruppe in Poughkeepsie, NY, die 11 Jahre bestand; parallel Studium des Psychodrama und Ausbildung zum *psychodrama practitioner*; Herausgabe der wichtigsten Schriften Jacob Levy MORENOs (*The essential Moreno*, 1987); ab 1980 erste Einladungen für Seminare im Ausland (Australien); 1989 Gründer des International Playback Theatre Network; 1993 Gründer der School of Playback Theatre.

Gibt es in diesen biografischen Stationen von FOX Elemente, die sich - möglicherweise - auch bei anderen auf der Bühne des Playbacktheaters wiederfinden lassen?

Nach meinem persönlichen Eindruck lassen sich bei einer Reihe von ihnen, die dem abendländisch-europäischen Kulturkreis verbunden sind, wenigstens einige der folgenden Elemente identifizieren:

- eine relativ breite historische und literarische Bildung, nicht selten verbunden mit einem Studium der alten Sprachen,
- die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen, experimentellen Theaters in seinen verschiedenen Formen,
- die Ausbildung in einem psychotherapeutischen Verfahren der humanistischen Tradition, vorzugsweise dem Psychodrama,
- persönliche Erfahrungen in anderen kulturellen Kontexten samt Auseinandersetzung mit deren Sprachen.⁷²

Darüber hinaus:

Lässt sich eine kulturelle Unterströmung im Playbacktheater identifizieren, die in einem untergründigen Zusammenhang mit der *jüdischen* Traditionsüberlieferung steht - eine Unterströmung, die den Impuls des jüdischen Erinnerungsgebots in einer säkularen sozialen Praxis des kulturellen Gedächtnisses

⁷² Der Versuch, solche Elemente zu identifizieren, wäre völlig missverstanden, wenn daraus persönliche Bewertungen abgeleitet würden. Informationen über die persönlichen und professionellen Hintergründe von Playbacktheater-practioners könnten jedoch dazu dienen, sich besser über gemeinsame Grundlagen des Playbacktheater zu verständigen und damit dessen kulturelle und strukturelle Hintergründe aufzuhellen.

wiederbelebt, in der die Geschichte(n) des Einzelnen als vorbewusste, vergessene Geschichte der Gemeinschaft verstanden werden kann?

Die anthropologische Grundfigur: Bestätigung und Vergegenwärtigung

Im Zentrum des Playbacktheaters stehen die gegenwärtigen Gefühle des Publikums und die Geschichten der einzelnen Erzähler, Geschichten aus ihrem persönlichen, beruflichen oder gemeinschaftlichen Alltag. Das Ritual des Playbacktheaters kennt keine der jüdischen Feier vergleichbare Liturgie und bezieht sich auch nicht auf einen außerhalb dieses Rituals existierenden Gott und seine Geschichte mit seinem auserwählten Volk.

Das Playbacktheater geht vielmehr von der Gegenwart des Einzelnen aus und sucht gemeinsame Referenzpunkte in der Erfahrung der Gemeinschaft. So gesehen könnte man sagen: das Ritual des Playbacktheaters ist induktiv, nicht deduktiv. Es versucht Tradition zu schaffen, anstatt sich auf sie zu berufen.

Die anthropologischen Grundannahmen und das Ziel sind jedoch ähnlich. Für die jüdische Tradition kann Martin BUBER hier als erster Kronzeuge dienen:

"Das Fundament des Mensch-mit-Mensch-seins ist dies Zwifache und Eine: der Wunsch jedes Menschen, als das was er ist, ja was er werden kann, von Menschen bestätigt zu werden, und die dem Menschen eingeborene Fähigkeit, seine Mitmenschen eben so zu bestätigen. Dass diese Fähigkeit so unermesslich brachliegt, macht die eigentliche Schwäche und Fraglichkeit des Menschengeschlechts aus: aktuelle Menschheit gibt es stets nur da, wo diese Fähigkeit sich entfaltet."⁷³

Im Playbacktheater wird die individuell erinnerte Geschichte auf der Bühne vergegenwärtigt und dreifach bestätigt: durch die Spieler auf der Bühne, durch die Erzählerin, die die gespielte Geschichte wieder zurückgespielt bekommt und durch das Publikum, das Geschichte und Spiel gemeinschaftlich bestätigt. Und eben dieses "Fundament des Mensch-mit-Mensch-seins", wie BUBER 1951 sagt, liegt heute mehr denn je brach.⁷⁴

Der Zerfall der modernen Gesellschaften, die auf die Prinzipien solidarischer Gemeinschaft glauben verzichten zu können, in der die Menschen sich nicht

⁷³ Martin BUBER, *Urdistanz und Beziehung. Beiträge zu einer philosophischen Anthropologie*, Heidelberg (Lambert Schneider) 1978, S. 28

⁷⁴ Linda M. PARK-FULLER berichtet von ihren eigenen Theatererfahrungen als Ablegung eines persönlichen Zeugnisses: *Performing Absence: The staged Personal Narrative as Testimony*. In: *Text and Performance Quarterly*, Vol.20, No.1, January 2000, p. 20-42

mehr füreinander interessieren und verantwortlich fühlen, wird von einer großen Zahl von Autoren konstatiert und beklagt.

Hier die Stimme des Ethnologen und Kulturhistorikers Hans Peter DUERR: "Es sind viele Faktoren der Moderne, vor allem der Kapitalismus, der immer mehr Mobilität und Flexibilität von den Menschen verlangt. Gemeinschaftsbande sind nur ein Klotz am Bein des kapitalistischen Individuums, das unbeschwert konsumieren und flexibel in seinem Arbeitsleben sein soll. Die idealen Gesellschaftswesen der Zukunft werden die freiwilligen Singles und die sog. 'Dinks' sein - double income, no kids..."

Die persönliche Identität eines Menschen ist an Werte und Normen gebunden, die eine lange Geschichte haben. Je mehr man sich von der Tradition abkoppelt, desto mehr löst sich die eigene Identität auf. Einen solchen progressiven Identitätsverlust können wir im Prozess der Moderne beobachten."⁷⁵

Buber konstatiert einen "Wunsch jedes Menschen, als das, was er ist, ja was er werden kann, *bestätigt* zu werden" und spricht von einer "eingeborenen Fähigkeit, seine Mitmenschen ebenso zu bestätigen."

Dies geschieht in einem Vorgang, den er "*Vergegenwärtigung*" nennt und der als "Realphantasie" ausgebildet werden kann, sich eine "nicht sinnemäßig erfahrbare Wirklichkeit vor die Seele zu halten".

"Die Verwirklichung des Prinzips in der Sphäre zwischen den Menschen gipfelt in einem Vorgang, der Vergegenwärtigung genannt sei. Als Teilmoment ist etwas davon überall zu finden, wo Menschen miteinander umgehen, aber in seiner essentiellen Ausbildung kommt er wohl nur selten vor. Er beruht auf einer Fähigkeit, von der jeder etwas besitzt und die als Realphantasie bezeichnet werden mag; ich meine die Fähigkeit, sich eine in diesem Augenblick bestehende, aber nicht sinnemäßig erfahrbare Wirklichkeit vor die Seele zu halten."⁷⁶

In der Sprache der heutigen Zeit könnte man mit Ken WILBER sagen: Nicht nur die Oberflächenstrukturen, das äußere Verhalten eines Menschen zu beobachten, sondern auf einer grundlegenden Ebene auch die nicht äußerlich beobachtbaren Tiefenstrukturen eines anderen Menschen erkennen zu können.⁷⁷

Diese "*Bestätigung* in der *Vergegenwärtigung*" ist nach BUBER jedoch daran gebunden, den anderen in seiner *Anderheit* zu akzeptieren und zwar nicht nur in einer modisch-modernen konstruktivistischen Haltung, wonach sich sowieso jeder in seiner eigenen Weltsicht bewegt, sondern als "*rückhaltlose Bejahung*" dessen unverwechselbarer Einzigartigkeit.

"Die Beziehung erfüllt sich in der vollen Vergegenwärtigung, wo ich den andern nicht bloß als eben diesen meine, sondern in der jeweiligen Approximation die ihm als eben diesem

⁷⁵ SPIEGEL-Gespräch: Der Genussmensch ohne Herz, 49/2000, S. 188 ff.

⁷⁶ a.a.O. S. 33

⁷⁷ vgl. dazu: Ken WILBER, Die vier Gesichter der Wahrheit. Ein erkenntnistheoretischer Überblick zu transpersonalen Studien, in: Transpersonale Psychologie und Psychotherapie, 3. Jg., H. 1, 1997, S. 4-17

zugehörige Erfahrung erfahre. Hier und nun erst wird mir der andere zum Selbst, und die in der ersten, distanzierenden Bewegung erfolgte Verselbständigung des Seins erweist sich in einem neuen, höchst prägnanten Sinn als Voraussetzung: Voraussetzung dieser Selbstwerdung-für-mich, die aber nicht psychologisch, sondern streng ontologisch zu verstehen, eher also Selbstwerdung-mit-mir zu nennen ist. Ihre ontologische Vollständigkeit gewinnt diese aber erst, wenn der andere sich von mir in seinem Selbst vergegenwärtigt weiß und dieses Wissen den Prozess seines innersten Selbstwerdens induziert. Denn das innerste Wachstum des Selbst vollzieht sich nicht, wie man heute gern meint, aus dem Verhältnis des Menschen zu sich selber, sondern aus dem zwischen dem Einen und dem Andern, unter Menschen also vornehmlich aus der Gegenseitigkeit der Vergegenwärtigung - aus dem Vergegenwärtigen anderen Selbst und dem sich in seinem Selbst vom anderen Vergegenwärtigtwissen - in einem mit der Gegenseitigkeit der Akzeptation, der Bejahung und Bestätigung."⁷⁸

Genau dies ist in den Worten von FOX die zentrale Herausforderung für die Praxis des Playbacktheaters: denen eine Stimme zu geben, die sonst nicht gehört werden oder wenig zu Wort kommen, den unterdrückten und vergessenen Minderheiten, die von der jeweils dominanten Leitkultur ausgeschlossen sind.

"Es gibt viele Menschen, die kaum Gehör finden ... Und es gibt noch mehr Menschen, deren Geschichten auf die eine oder andere Weise zu schrecklich sind, als dass jemand sie hören möchte. Wenn sich unterdrückte Menschen als solche definieren lassen, die keinen Platz haben, um ihre Geschichte zu erzählen, dann ist es unsere Aufgabe, einen Raum anzubieten, wo jeder und alle gehört werden können. Solch ein Auftrag beinhaltet auch einen spirituellen Aspekt. Dabei geht es nicht um irgendwelche Grundsatz- und Glaubenserklärungen - dieser Aspekt muß vielmehr gelebt werden. Und über diese Art zu leben, möchte ich schreiben: Darsteller, die für den Dienst an ihren Nächsten und - durch diesen Prozess - an sich selbst leben."⁷⁹

Jonathan Fox' ursprüngliche Caféhaus-Vision war eine neue soziale Praxis, Leute aus einem Viertel zu sehen,

"... die zusammenkommen, um Mitbürger zu sehen, die ihre wirklichen Geschichten spielen. Diese Verbindung von moderner Sozialethik, dramaturgischer Improvisation und alter mündlicher Erzähltradition war genau das Konzept, das mir vorgeschwebt hatte".⁸⁰

⁷⁸ Martin BUBER, Urdistanz und Beziehung. Beiträge zu einer philosophischen Anthropologie, Heidelberg (Lambert Schneider) 1978, S. 35-36

⁷⁹ Jonathan FOX, Renaissance einer alten Tradition, Playback-Theater, Köln (inScenario Verlag), 1996, Einleitung S. 8. Interessanterweise stellt FOX hier das gelebte Handeln dem richtigen Grundsatz oder Glaubensinhalt gegenüber. Dies entspricht in der jüdischen Tradition der größeren Bedeutung der Halachá (den verbindlichen Lebensregeln) gegenüber der Aggadá (den weitgehend diskutierbaren Glaubensinhalten). Hier zeigt sich der vielleicht grundlegendste Unterschied zwischen jüdischer und christlicher Tradition. Vereinfacht gesagt: Im Christentum gehört man nicht dazu, wenn man falsch glaubt, im Judentum, wenn man falsch lebt. Die jüdische Handlungsanweisung: "Tu das so und so" ... wird dabei begründet mit dem Verweis auf die eigene (kollektive) Geschichte, "... sollst gedenken, dass du auch Knecht in Ägypten warst." 5. Mose 5, 15

⁸⁰ Jonathan FOX, Einleitung, in: Jonathan FOX / Heinrich DAUBER (Hrsg.), a.a.O., S. 11

Für FOX scheint sich diese Vision zumindest in Ansätzen erfüllt zu haben:

"Meine Vision hat sich in wunderbarer Weise erfüllt. An mehr als hundert Orten führen Mitglieder als Schauspieler die Geschichten ihrer Gemeinschaften auf."⁸¹

Aber FOX geht noch weiter:

"Die Kraft des Playback Theaters ist so mächtig, die ganz gewöhnliche Erfahrung einer ganz gewöhnlichen Person zu universeller Bedeutung erheben zu können."⁸²

Um welche "ganz gewöhnlichen" Erfahrungen geht es FOX?

"Viele Menschen fühlen sich in der modernen Gesellschaft entfremdet. Sie haben keinen Platz, um ihre Geschichte zu erzählen. Playback Theater kann einen solchen Raum bereitstellen. Während alle der Geschichte lauschen, formt sich durch die Aufmerksamkeit der Zeugen die Identität des Erzählers. Gemeinschaftliche Bande werden geknüpft.

Ein guter Aspekt der Moderne besteht darin, dass die Menschenrechte weltweit zunehmend akzeptiert werden. Es wird immer wichtiger, einander zuzuhören und ganz besonders auf die zu hören, die sich von uns unterscheiden."⁸³

Mir scheint, in diesen Zitaten werden die unterschwelligten kulturellen Verbindungen zwischen dem Playbacktheater und der jüdischen Tradition, aber auch die historischen Unterschiede deutlich erkennbar:

- "Das Volk, das im Finstern wandelt ..." wird als Entfremdung des Menschen in der modernen Gesellschaft verstanden.
- An die Stelle Gottes ist die universelle Bedeutung der Verpflichtung aller Menschen untereinander getreten.
- Der neue, gemeinsame Bezugspunkt sind nicht die Gebote Gottes, sondern die allgemeinen Menschenrechte.
- Die Menschenrechte stehen auf Seiten derer, die leiden und nicht gehört werden.
- Playbacktheater kann dazu beitragen, die verdrängte kollektive "Geschichte" wieder-zuerinnern und damit wiederherzustellen.
- Wo die jüdische Tradition vom Volk Gottes, die christliche von der Gemeinde als Glaubensgemeinschaft ("Parochie") spricht, spricht Fox von der Gemeinde i.S. einer sozialen Gemeinschaft, der "community".

FOX' resümierendes Nachwort "Auf der Reise zu tiefen Geschichten" drückt seine Vision in geradezu biblischen Bildern⁸⁴ aus. Ihm geht es darum

⁸¹ a.a.O., S.14

⁸² a.a.O., S. 228

⁸³ a.a.O., S. 229

⁸⁴ Jeremia 62,10: Machet Bahn. Räumet die Steine hinweg.
Jeremia 29,13: So ihr mich von ganzem Herzen suchen werdet ...
Psalm 24,7: Machet die Tore weit und die Türen hoch ...

"... für die im Playback wohl wichtigste Aufgabe Sorge zu tragen: diejenigen Aspekte unserer kollektiven Erfahrung, die von anderen versteckt werden, nicht nur zur Sprache zu bringen, sondern leibhaftig zu verkörpern. Indem wir dies tun, machen wir vor aller Welt klar, dass wir uns zutrauen, die Steine von unseren Herzen zu wälzen und Tore zur Freude aufzustoßen."⁸⁵

Diese Bildersprache ist - vielleicht nicht nur mir? - aus dem religiösen Milieu der Kindheit vertraut. Hat mich Playbacktheater - vielleicht - deshalb auf einer tieferen Ebene des persönlichen und kulturell-religiösen Erbes von Anfang an so angesprochen? Ist dies - vielleicht - die säkularisierte, religiöse Tiefenhermeneutik, die auch andere Menschen, besonders Therapeuten, die sich alltäglich mit der Sinnlosigkeit und Sinnhaftigkeit des Lebens auseinandersetzen müssen, fasziniert?

Bestätigung und Vergegenwärtigung in der Praxis des Playbacktheaters: "... und sie haben mir zugehört und verstanden"

Aus Anlass der Einweihung der wiedererbauten jüdischen Synagoge beschloss der Magistrat der Stadt Kassel im Mai 2000, seine ehemaligen jüdischen Mitbürgerinnen und Mitbürger zu einer Woche des Wiedersehens mit ihrer alten Heimatstadt einzuladen. Es kamen über 100 alte und sehr alte Menschen aus Israel, den USA, England, Schweden und der Schweiz - teilweise begleitet von ihren Ehepartnern, Kindern und Enkeln. Ein Teilnehmer, Otto Ehrenberg aus New York, schrieb danach:

"We were part of a group of former refugees from the city invited back by the city for a week of 'reconciliation' events. The very last event was a Playback Theater performance directed by Heinrich, focused on the feelings of the returnees towards the invitation and their experiences of being back. The audience was very moved by the performance and actively participated. It was a very fitting and healing conclusion of the week's program."

Die Aufführung war im Vorfeld nicht unumstritten. Die Universität war eingeladen worden, einen Nachmittag und Abend des Besuchsprogramms zu gestalten. Vorgesehen war ein Rundgang über den Campus sowie verschiedene Kurzvorträge von Professoren. Unter *Playbacktheater* konnte sich niemand in der Vorbereitungsgruppe etwas vorstellen: "*Was soll hier ein Improvisationstheater?*" Andere hatten erhebliche Bedenken: "Das ist doch viel zu direkt. Man kann doch keinen zwingen, diese schrecklichen Geschichten zu erzählen." Aber auch: "*Wir als Deutsche können doch nicht die Geschichte(n) von Juden*

Psalm 118,9: Tut mir auf die Tore der Gerechtigkeit ...

⁸⁵ a.a.O. S. 230 f.

spielen." Entsprechend waren die Kasseler Company und der Conductor unter Druck.

Ins Programm für die Teilnehmer wurde schließlich ein kurzer Einladungstext aufgenommen: "Begegnungen in Kassel - meeting in Kassel. Die Einladung richtet sich an alle, die über ihre Eindrücke aus dieser Woche berichten wollen und Geschichten erzählen möchten, von dem was war, was ist und was daraus entstehen könnte ...".

An der Aufführung am Abend des letzten Tages dieser Woche, die mit vier Kameras aus unterschiedlichen Perspektiven aufgezeichnet wurde, nahmen etwa 120 Menschen teil, zur Hälfte jüdische Gäste, zur Hälfte interessierte oder am Programm beteiligte Deutsche. Die Struktur der Aufführung war "klassisch": Eröffnung durch den Conductor, Soziometrie (fluids), Vorstellung der Spieler, Vorgeschichte und Ablauf der Begegnung (fluids, tableaux, chorus, pairs), zwei Geschichten, Abschluss.

Der Funke ins Publikum sprang über, als die Frage kam: "*Was haben Sie empfunden, als Sie die Einladung nach Kassel erhielten?*" Ohne zu zögern kamen spontane Antworten wie: "*Nein!*" "*Concerned. Should I do it?*" "*Überrascht. Ob man wirklich dazugehört?*" "*Always ready for an adventure.*"

Nach etwa 40 Minuten - alles ging etwas langsamer, da der Conductor auf Wunsch des Publikums jeweils vom Deutschen ins Englische und umgekehrt übersetzte - kam die erste Geschichte, die sich aus der Perspektive einer deutschen Teilnehmerin im Publikum, Mechthild von LUTZAU, so darstellte:

"Mit bewegter Stimme erzählte eine alte Jüdin, wie sie heute in einer Schulklasse bei Jugendlichen gewesen sei, die genau im gleichen Alter waren wie sie damals, als sie aus Kassel und Deutschland fliehen musste. Was sie offenbar am meisten bewegte, war die Tatsache, dass die Schülerinnen und Schüler ihr zugehört hatten: 'Und sie haben mir zugehört!' sagte sie sichtlich erleichtert. Man konnte beim Zittern ihrer Stimme ahnen, was sie befürchtet hatte... Ich hielt die Luft an und dachte nur: 'Bloß jetzt kein Playbacktheater mehr! Dichter und authentischer kann es gar nicht mehr werden. Es kann nur noch verwässert werden.' Dann kam das Playbacktheater, die alte Dame verteilte die Rollen: ihre eigene, den Lehrer, die Schülerinnen. Sie spielten die erzählte Szene:

- die Scheu und die Neugier der Schülerinnen, wie sie zu dieser besonderen Unterrichtsstunde in die Klasse kamen,
- die Zweifel, Vorsicht und Angst der alten Dame, sich vielleicht noch ein zweites Mal einer deutschen Schule auszuliefern,
- den Lehrer, der vorsichtig und behutsam den Kontakt herstellte zwischen Schülern und der alten Dame.

Und dann nahm die Darstellerin der alten Dame den zentralen Satz, den diese uns erst hinterher gleichsam als Gefühlskommentar gegeben hatte und brachte ihn in die Szene selbst: 'Sie hören mir ja zu!' Verwunderung, Erleichterung, Freude... *vor* allen Beteiligten ausgesprochen! Das war noch dichter als die Erzählung der alten Dame, weil es in eine Szene zusammenfügte, was sie allein für sich gefühlt und uns nachträglich mitgeteilt hatte.

Mir wurde klar, hier ging es nicht um Wiederholung oder Spiegelung, sondern um Erweiterung der Gefühle und des Bewusstseins. Hatte ich vorher nur den Zweifel, das Erstaunen und

die Freude der alten Dame wahrgenommen und nachempfunden, so konnte ich jetzt auch die Gefühle der anderen handelnden Personen spüren, ich phantasierte mich in die schwierige Lehrerrolle und ich sah die alte Dame auch aus der Sicht der Jugendlichen. Dadurch, dass auch die anderen Beteiligten mit ihren Ängsten und Unsicherheiten gespielt wurden, bekam das Ganze eine neue Dimension: das Gefühl der alten Dame war ein Gefühls'werk' von mehreren gewesen, das hier sichtbar gemacht wurde. Und das Bewusstsein darüber erweiterte sich auf eine Ebene, die aus der Einsamkeit der Betrachtung einer Person (das ist eigentlich unsere übliche alltägliche Wahrnehmung) in die Mehrdimensionalität der Menschen mit ihren verschiedenen Sichtweisen überging (so sollten wir öfter mit Menschen und Realitäten umgehen). Nach dieser Playbackdarstellung konnte man die Szene nicht mehr nur durch die Augen der Erzählerin sehen, man sah sie auch durch mehrere andere Augen: Versöhnung konkret."⁸⁶

Im Kern der zweiten Geschichte, die für den Conductor und die Spieler auch deshalb etwas schwierig war, weil die Erzählerin selbst ständig zwischen Englisch und Deutsch hin und her pendelte, stand folgende Begebenheit:

Die Erzählerin hatte sich mit Cousins und Cousinen, die den Holocaust als Kinder überlebt hatten, auf dem Gelände einer Fabrik getroffen, die ihrer Familie gehört hatte. (Ihre Vorfahren waren von den Nazis enteignet worden. Die Stadt Kassel als heutiger Eigentümer hatte das ganze Gelände samt verschiedenen Gebäuden - in einem von ihnen war durch eine Bürgerinitiative eine Ausstellung eingerichtet worden - einem Immobilienmakler zum Verkauf übergeben.) Ein Vertreter der Stadt war gekommen, um ihnen das Hauptgebäude zu öffnen, hatte aber offensichtlich vom Makler einen falschen Schlüssel erhalten. Kurz: Der Schlüssel passte nicht und beim Versuch, die Tür gewaltsam zu öffnen, brach die Türklinke ab. "So waren wir glücklich, uns auf dem Boden unserer Vorfahren zu treffen, aber wir konnten nicht hinein."

Das Abschlussbild, ein Bouquet verschiedenster Gefühle und Stimmungen, spiegelte nochmals die ganze Woche und die Erfahrungen dieses Abends.

Ein älterer deutscher Teilnehmer im Publikum, Karl FISCHER, pensionierter Waldorflehrer, der selbst das Dritte Reich noch bewusst erlebt hatte, fasst seine Eindrücke später so zusammen:

"Die Darsteller und Musiker versuchten, Fragen, Empfindungen, Gefühle, Überlegungen und ganze Geschichten aus dem Publikum unmittelbar in Theater umzuwandeln. Anders, vielleicht besser ausgedrückt: Sie versetzten sich blitzschnell in die urpersönliche Situation des Erzählenden und gestalten diesen, wie ich es nenne, Seelenzustand nach, so dass es für jedermann (möglichst) verständlich werde. Es wird mit Gesten, mit Mimik, kurzen Sätzen, Ausrufen gearbeitet, indem die Gefühle betont werden, die unmittelbaren menschlichen Reaktionen aufgrund eines erschütternden, aufwühlenden, jedenfalls wichtigen Erlebnisses. ... Die Gesellschaft betrachtet, wie ich es erlebte, Folgen ihres Fehlverhaltens - nach langer Zeit - an Einzelpersonen, an Individuen... Kathartische Vorgänge? Ich glaube schon. Diese Art

⁸⁶ Mechthild von LUTZAU, Kassel Juni 2000, persönliche Mitteilung

der bewussten Rückschau kann, wie ich vermute, dem heute vielfach in Sackgassen wandernden Theater neue Wege eröffnen. - Utopie?!!!"

Der "*rote Faden*", der diese Aufführung durchzog, bestand nicht in der (Wieder-) Aufführung alter, vergangener Geschichte und Geschichten, sondern in deren Erweiterung im Hier und Jetzt, in der vergangenen Woche und im Rahmen dieser Veranstaltung. Wie anders könnten sich Deutsche und Juden angesichts dieser Übermacht der Geschichte (*history*) in Geschichten von heute (*stories*) neu begegnen? Entscheidend ist nicht, wie es damals "wirklich" (gewesen) war, sondern wie sich die Vergangenheit in der Gegenwart einer Aufführung widerspiegelt - erneut alte Wunden aufreißend oder "heilend".

Eine Spielerin bei diesem Auftritt, Brigitte FILOR, Psychologin und Psychotherapeutin, beschreibt ihre Erfahrung vor und während der Aufführung folgendermaßen:

"Kein Auftritt hat mich im Vorfeld so an meine Grenzen gebracht. Ich wollte nicht spielen vor diesem Publikum, den jüdischen ehemaligen Mitbürgern der Stadt. Das wurde mir deutlich, als wir bei der Raumprobe den Ausrufer für den Besuch der Juden probten und ich (wie wir fast alle) den Begriff Juden nicht über die Lippen brachte, ihn abwandelte. Ich fühlte mich nicht frei zu spielen, die Vergangenheit fesselte und lähmte mich.

Ich bin 1950 geboren, meine Eltern sind wohl am ehesten als Mitläufer zu beschreiben, ich habe von ihnen weder antijüdische Äußerungen noch solche von Auseinandersetzung gehört. Von größtem Einfluss für mich war die grundlegende Atmosphäre von Schweigen, Scham, Schuldgefühlen, unbewusst und sicher auf mehreren Ebenen, innerpersönlich wie gesellschaftlich. Damals war das für mich weder zu benennen noch zu verstehen, aber das Reaktionsmuster hat sich eingepreßt und tritt an passenden Stellen zu Tage.

Ich habe mich auf Zureden hin entschlossen mit aufzutreten. Als ich sicher genug war, dass mein Mitspielen getragen werden würde, konnte ich es wagen. Aber bis zum Auftritt am nächsten Tag ging mir immer wieder durch den Kopf, was da wohl auf mich zukommen würde. Welche Rollen würde ich zu spielen haben... in meinen Phantasien versuchte ich mich auf das schlimmstmögliche vorzubereiten - was wäre etwa, wenn ich eine überzeugte deutsche Nazifrau spielen müsste, oder eine KZ-Aufseherin? Würde ich und gerade vor diesen Menschen diese Seite in mir soweit zulassen können, um dies spielen zu können, und wie könnte ich selbst das verkraften? Oder müsste ich mich davon so distanzieren, dass ich es nicht wirklich darstellen könnte? Was würde das für mich bedeuten, wäre es nicht auch eine Beschränkung, die Unfreiheit im Umgang mit diesen Seiten in mir, die Angst davor? Meine Grenzen spürte ich immer, wenn ich an die Darstellung der Täter dachte. Und weil ich mich äußerlich eher 'deutsch' sehe, befürchtete ich, in solche Rollen gewählt zu werden.

Wenn ich an eine Rolle der jüdischen Opfer dachte, hatte ich weniger Bedenken, dass ich mich würde einfühlen können. Aber ich stieß auf eine andere Scheu: würden die Juden mir innerlich erlauben, mich einzufühlen und zu identifizieren? Würden sie es nicht als Anmaßung und Übergriff erleben, von jemandem, der nicht an diesem Leid und an dieser Zeit, an diesem Schicksal ihres Volkes teilhatte, dar-gestellt zu werden? Oder als Anbiederung zur Abwehr von Schuld und Schuldgefühl?

In meiner Grundhaltung für die Playbacksituation suchte ich mich zu verankern: guten Willens und mit meinen Möglichkeiten mich der Geschichte und dem Erzähler zur Verfügung zu stellen, auf mich und meine Mitspieler vertrauend.

Am Abend des Auftritts stellte ich fest, dass sich der Kontakt zu diesem Publikum nicht so verschieden zu anderen anfühlte - freundliche Neugier, Skepsis, Abwarten, Erwartung. Und die ausgiebige Anwärmung mit Fluids, die zweisprachig von unserem Leiter durchgeführt wurde, diente beiden Seiten, sich miteinander vertraut zu machen. Die Wahrnehmung, dass der Weg des Playback auch in dieser Situation funktionierte, dass die eigenen Möglichkeiten der Einfühlung und des Ausdrucks 'gut genug' waren, um die mitmenschliche Brücke zu schlagen und wir nicht nur mit höflichem, sondern auch erkennend-lösendem Beifall bedacht wurden, lockerte die hemmende Seite der Anspannung zunehmend. Wichtig war nach meinem Eindruck unsere Darstellung und damit die Anerkennung der skeptischen, ablehnenden wie auch der wagenden, sich öffnenden Gefühle.

Die erste Erzählerin einer Geschichte berichtete, wie sie am Morgen einer Schulklasse von ihrem Schicksal erzählt hatte...'und sie haben mir zugehört', sagt sie ganz erstaunt zum Schluss. Ihre Geschichte drückt damit nicht nur eine Essenz ihres Besuches in der ehemaligen Heimat aus, sondern auch unseres Auftritts an diesem Abend und des Playbacktheaters überhaupt, oder aller gelungenen Begegnung. Glücklicherweise ist mir das nicht bewusst, als die Erzählerin mir ihre eigene Rolle zuweist. Da stehe ich mit der Aufgabe, etwas zu erzählen, worüber ich nichts Konkretes weiß. Die einsetzende Spielertrance übersetzt die Szene in ein sprachloses 'Erinnern', das mit Unterstützung der Musik und der im Raum stehenden Erinnerungen und Vorstellungen aller Anwesenden in mir ein Gefühl von Wahrhaftigkeit auslöst, das sich offenbar auch mitteilt und geteilt wird.

Die zweite Erzählerin berichtete ebenfalls von einer Begegnung: die in alle Richtungen zerstreute Familie oder Nachfahren treffen sich am 'Messinghof', dem ehemaligen Wohnsitz und Fabrikgebäude. Aber das enteignete Eigentum öffnet sich ihnen nicht, der Makler bringt den falschen Schlüssel, der Türknauf bricht ab. Es bleibt bei der Begegnung mit den Menschen, im Hof, im Regen.

Für mich spiegelt unser Spiel unabsichtlich das Thema, wir bleiben ebenfalls 'draußen'. Der freudige Teil der familiären Begegnung findet statt, das Ausgeschlossensein wird von der Erzählerspielerin nicht aufgegriffen, wir finden keinen Schlüssel nach drinnen.

Die Abschlussfluids verdichten den gemeinsamen Erlebnisraum und als der Auftritt beendet ist, stehen wir alle unter dem bewegenden Moment der Begegnung, uns gegenseitig gehört zu haben. Und für mich selbst erlebe ich ein Überwinden des Schweigens, ihm eine Stimme, einen Ausdruck gegeben zu haben."

Die beiden in dieser Aufführung erzählten Geschichten veranschaulichen sehr deutlich, was unter Bestätigung und Vergegenwärtigung in der Praxis des Playbacktheater verstanden werden kann. In beiden Geschichten wird bestätigt, was Einzelne heute auf dem Hintergrund einer kollektiven Vergangenheit erlebt haben. In beiden Erzählungen spielt das Generationenverhältnis eine besondere Rolle; in der ersten durch die Bestätigung der übernächsten Generation, der deutschen Schülerinnen und Schüler, in der zweiten durch die Bestätigung der überlebenden Mitglieder des Holocaust in der eigenen, in der ganzen Welt verstreuten Familie.

In beiden Erzählungen wird aber auch deutlich, was gegenüber der Vergangenheit heute in der Gegenwart anders ist: *sie haben zugehört und verstanden ... im einen Fall; wir standen auf dem Boden unserer Vorfahren und konnten*

nicht in das Haus hinein... im andern Fall. Die Bestätigung der Geschichte führt in der Vergegenwärtigung zu ihrer Transformation.

Aus Liebe geborene Geschichten

Der israelische Schriftsteller David GROSSMAN hat dem Thema der Erinnerung als Bestätigung und Vergegenwärtigung einen großen Roman mit dem Titel "Stichwort: Liebe" gewidmet. Darin erzählt er die Geschichte von Momik, dem neunjährigen Enkel des Ansel Wassermann, der "im Lande Dort, wo die Nazi-Bestie lebte", einmal Geschichten von den "Kindern des Herzens" geschrieben hatte und diese nun nach seiner Entlassung aus der Irrenanstalt - wie damals im KZ - einem SS-Sturmbannführer immer und immer wieder erzählen muss, um endlich sterben zu dürfen. Im zweiten Teil des Buches, der nach Stichwörtern gegliedert ist, schreibt er unter dem Stichwort "Dokumentation" (TI'UD):

"... Und jetzt, da du so weit gekommen bist, ist dir hoffentlich klar, dass du gescheitert bist, dass sogar eine ganze Enzyklopädie nicht ausreicht, auch nur einen Augenblick im Leben eines Menschen zu erfassen. Und wenn du willst, dass ich dir je verzeihe, wenn du dich selbst retten willst, damit wenigstens ein Teil dieses Horrors gelöscht und vergessen wird, dann mußt du jetzt eine neue Geschichte schreiben. Eine gute Geschichte. Eine schöne Geschichte. Aber versprich mir, dass du sie wenigstens mit ERBARMEN schreiben wirst. Und mit LIEBE. Nicht mit dieser Liebe, nicht mit der siehe-auch-unter-Liebe, Schlomik! Lieben sollst du, lieben."⁸⁷

Im Playbacktheater geht es nicht um die Dokumentation von Geschehenem, sondern um alte, neu erzählte Geschichten - aus Liebe geboren. Hier treffen sich jüdische Erinnerungskultur und Playbacktheater (im Sinne von Jonathan FOX) in ihrem innersten Kern: *a theatre of love*.

Und selbst wenn die kollektive Erinnerung verblasst und die Rituale in Vergessenheit geraten sind, die sie wieder hervorrufen könnten, bleibt die Geschichte der Geschichten. Wird diese erzählt, wird der alte Zauber wieder zum Leben erweckt.

Vom berühmten Rabbi Israel BAAL-SCHEM-TOV, dem mystischen Schamanen und kabbalistischen Magier unter den chassidischen Rabbinen wird eine Geschichte erzählt, die einerseits die Geschichte des Niedergang der mystischen Tradition im Chassidismus spiegelt, andererseits aber auch das Entstehen einer neuen, nicht-mystischen Erinnerungskultur, nämlich des Erzählens von Geschichten, anzeigt:

⁸⁷ David GROSSMAN, Stichwort: Liebe, München (Hanser Verlag), 1991, S. 606 f.

"Wenn der Baal-schem etwas Schwieriges zu erledigen hatte, irgendein geheimes Werk zum Nutzen der Geschöpfe, so ging er an eine bestimmte Stelle im Walde, zündete ein Feuer an und sprach, in mystische Meditationen versunken, Gebete - und alles geschah, wie er es sich vorgenommen hatte. Wenn eine Generation später der Maggid von Meseritz dasselbe zu tun hatte, ging er an jene Stelle im Walde und sagte: 'Das Feuer können wir nicht mehr machen, aber die Gebete können wir sprechen' - und alles ging nach seinem Willen. Wieder eine Generation später sollte Rabbi Mosche Leib aus Sassow jene Tat vollbringen. Auch er ging in den Wald und sagte: 'Wir können kein Feuer mehr anzünden, und wir kennen auch die geheimen Meditationen nicht mehr, die das Gebete beleben; aber wir kennen den Ort im Walde, wo all das hingehört, und das muß genügen.' - Und es genügte. Als aber wieder eine Generation später Rabbi Israel von Rischin jene Tat zu vollbringen hatte, da setzte er sich in seinem Schloß auf seinen goldenen Stuhl und sagte: 'Wir können kein Feuer machen, wir können keine Gebete sprechen, wir kennen auch den Ort nicht mehr, aber wir können die Geschichte davon erzählen.' Und - so fügt der Erzähler hinzu - seine Erzählung allein hatte dieselbe Wirkung wie die Taten der drei anderen."⁸⁸

Zusammenfassung: Playbacktheater als generative Forschungspraxis?

Die Geschichte des Playbacktheaters als eines modernen Improvisations- und Erzähltheaters kann selbst als eine große Erzählung verstanden werden, als eine Geschichte aus der kulturellen Tradition des Abendlandes, öffentlich Geschichten zu erzählen. In ihren ursprünglichen Formen reicht diese Tradition in vermutlich allen Kulturen in mythische Zeiten eines vorwiegend vergangenheitsbezogenen, vorwissenschaftlichen "erinnernden Schauens" (Jean GEBSER⁸⁹) zurück. (Dies war auch in der Biographie von Jonathan FOX, insbesondere seiner schamanischen Ausbildung bei einem nepalesischen Bergstamm eine der inspirierenden Wurzeln.) Im Zuge der mentalen Verwissenschaftlichung unserer modernen Weltvorstellung, in deren Mittelpunkt nicht mehr die erlebte oder erfahrene, sondern gedachte und vorgestellte Welt steht, ging die Bedeutung

⁸⁸ Aus: Gershom SCHOLEM, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt/Main (Suhrkamp)1967, S. 384.

" ... die Geschichten sind noch nicht tot, sie sind noch nicht zur Geschichte geworden, das geheime Leben in ihnen kann heute oder morgen bei dir oder bei mir wieder zum Vorschein kommen. Unter welchen Aspekten dieser jetzt unsichtbar gewordene Strom jüdischer Mystik wieder einmal hervorbrechen wird, ist von Menschen nicht abzusehen ... Über das Schicksal und den mystischen Wandel zu sprechen, der in der großen Katastrophe, die über das jüdische Volk in dieser Generation tiefer als je bisher in seiner langen Geschichte hereingebrochen ist, uns noch beschieden sein mag - und ich glaube, dass uns ein solcher Wandel noch bevorsteht -, ist Sache der Propheten und nicht der Professoren." a.a.O., S. 384 f.

⁸⁹ Jean GEBSER, Ursprung und Gegenwart, Erster Teil, Das Fundament der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewusstwerdung, Gesamtausgabe Bd.2, Schaffhausen 1986 (Novalis), S.106 ff.

des gemeinschaftsstiftenden Erzählens und der großen kollektiven Erzählungen zurück. Moderne Menschen haben ein scheinbar unersättliches Bedürfnis, in Talkshows über sich zu reden und das große Publikum scheint sich über diese Selbstvorstellungen zu amüsieren oder aufzuregen. (Die "Geschichte" einer sechs Jahre zurückliegenden Ohrfeige liefert allemal noch Stoff genug für tagelange Schlagzeilen der Boulevardpresse.) Doch diese Art Vorstellungen bleiben alle ichhaft, materiell, begrenzt: Plattitüden im Flachland kommerzialisierter Gefühle.

Subjektwerdung, oberstes Ziel einer emanzipatorischen, humanistischen Erziehungspraxis bedarf anderer Rahmenbedingungen und Ausdrucksformen. Subjektwerdung kann nicht gelehrt und nicht antrainiert werden, allenfalls hervorgerufen werden. Die bedingungslose Zuwendung und das Vertrauen in die Fähigkeit des Subjekts, sich selbst zum Subjekt zu machen und darin von anderen bestätigt zu werden, kann als Grundvoraussetzung einer solchen Erziehungspraxis gelten.

Die Erziehungsaufgabe des Pädagogen besteht - so verstanden - darin, vertrauensvolle Bindungen aufzubauen und gleichzeitig kritische Autonomie hervorgerufen und zu fördern. Dies lässt sich nicht in Formen "objektiver" Ergebnisse messen, sondern vor allem an der Qualität von Beziehungen ablesen. Diese Aufgabe wird komplementiert durch die Aufgabe, *Bildung* zu ermöglichen, sich in der sozialen und kulturellen Welt zu verankern, das heißt, Erfahrungen im Blick auf die Tradition, in der wir stehen und die uns individuell und kollektiv geprägt hat, geistig zu verarbeiten und das eigene Handeln ethisch begründen zu können.

Unter *Bildung* verstehe ich in der Tradition der humanistischen Pädagogik den lebenslangen inneren Prozess der *Welt- und Selbstaneignung*, der zu einer fortschreitenden *Integration von Körper, Seele und Geist* führt. Bildungsprozesse vollziehen sich als fortschreitende Differenzierung äußerer und innerer Erlebnis-, Erfahrungs- und Gestaltungsräume und führen über die verschiedenen Lebensphasen zu einer immer intensiveren Integration als "*persönliche Beziehungskraft der Verbundenheit*" mit allem, was einem in der inneren und äußeren Realität begegnet.

Sowohl *Erziehung* wie *Bildung* sind - so verstanden - Prozesse der Selbst- und Weltaneignung, die nur zum Teil äußerlich beobachtet und am wenigsten quantitativ "evaluiert" oder gesichert werden können. Erziehung ist nur dialogisch interpretierbar, eine behutsame Begleitung der inneren Wachstumsprozesse, in denen sich subjektive Erfahrungen und Muster ausbilden. Bildung vollzieht sich in der Auseinandersetzung zwischen den eigenen und fremden geistigen Orientierungen und ethisch-moralischen Maßstäben, vor allem im Kreis von Freunden. Bildungsprozesse sind auf gegenseitiges, intersubjektives Verstehen angewiesen.

Um solche Erziehungs- und Bildungsprozesse zu ermöglichen, bedarf es förderlicher Rahmenbedingungen, nicht entsprechend konditionierter Lernumwelten.

Auf dem Hintergrund der oben angedeuteten skizzierten gesellschaftlichen Veränderungen, scheinen sich diese Rahmenbedingungen in modernen Gesellschaften aufzulösen. Was in der Öffentlichkeit zählt, das heißt: Geld bringt, sind nicht die qualitativen Tiefenstrukturen der individuellen und kollektiven Lebenswelt, in denen sich Erziehungs- und Bildungsprozesse abspielen, sondern die quantitativ bestimmbaren Oberflächenstrukturen einer ökonomischen Logik, in der empirisch überprüfbare, individuelle *Ausbildungsqualitäten* und interobjektiv, systemisch passende, marktförmige *Qualifikationen* gefragt sind.

Nun kann es nicht darum gehen, das eine gegen das andere in dichotomischer Weise auszuspielen oder sich mit idealistischem Zungenschlag über die Niederungen des Marktes zu erheben. In der pädagogischen Praxis geht es um *Erziehung* und *Ausbildung*, *Bildung* und *Qualifikation*, um die Herausbildung und Förderung *innerer* und *äußerer* Handlungsmöglichkeiten und Handlungsräume.

Eine solche Praxis auf verschiedenen Ebenen und mit verschiedenen Zugangsweisen⁹⁰ zu reflektieren, ist auch Aufgabe einer tendenziell "integralen" Forschung, die jedoch nicht neu erfunden werden muss, sondern sich - zumindest in Ansätzen - auf die verdrängten und vergessenen Traditionen Humanistischer Pädagogik und Psychologie des letzten Jahrhunderts berufen kann. Dabei kommen historisch-hermeneutische Interpretationen ebenso zum Zug wie offene dialogische Interviewtechniken, Selbsterfahrungsberichte ebenso wie Videodokumentationen, kulturelle Selbstzeugnisse wie soziologische Analysen.

Die Diskussion der historischen Wurzeln des Playbacktheaters in der griechischen und jüdischen Tradition des Abendlandes macht deutlich, wie sehr moderne Gesellschaften einer sozialen Praxis bedürfen, in deren Mittelpunkt das "Erinnern" und "Vergegenwärtigen" der Geschichten der Einzelnen und damit der gemeinsamen Geschichte steht. Nur auf diesem Hintergrund können sich individuelle und kollektive Identitäten herausbilden, ohne die es keine humane gesellschaftliche Praxis gibt.

⁹⁰ vgl. die Einleitung zu diesem Band