

Einführung in die Texte Jacob Levi Morenos (Christoph Hutter)

Einladung zu einer Begegnung

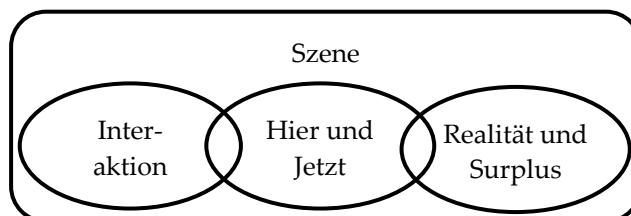
Jacob Levi Moreno hat über alle seine Frühschriften den Satz „Einladung zu einer Begegnung“ gesetzt. Dies war eine Einladung, den Text zu lesen, es war aber noch deutlich mehr – es war die Einladung, über das Buch hinaus zu einer wirklichen Begegnung zu kommen. In dem Sinne meint auch diese Einladung zu einer Begegnung zweierlei. Erstens ist es eine Einladung, sich auf das Denken Morenos einzulassen. Wer sich heute mit Soziometrie, Psychodrama und Gruppenpsychotherapie beschäftigen möchte, der muss sich früher oder später auch mit den Texten von Moreno auseinandersetzen. Morenos Experimente und Ideen führten dazu, dass sich diese drei Bereiche weltweit etabliert haben. Seine Methoden sind durchdrungen von seinen Erkenntnissen und seiner Philosophie. Deshalb wird es wohl kaum möglich sein „an Moreno vorbei“ psychodramatisch zu arbeiten. Im Sinne Morenos weist jedes Buch aber auch über sich selbst hinaus. Es genügt nicht, ein Gedankengebäude zu rekonstruieren, um es festzuschreiben. Jeder Gedanke drängt zu einer Praxis und zu seiner kritischen Revision. Insofern ist die Einladung, sich mit Morenos Denken zu beschäftigen – zweitens – die Einladung dazu, die Theorien des Psychodramas zu sichten und sie von Moreno her, aber auch über Moreno hinaus weiterzuentwickeln.

In diesem Buch werden ausschließlich Ausschnitte aus Originaltexten Morenos präsentiert. Es ist bekannt, dass sich Morenos Œuvre nicht unmittelbar erschließt. Moreno selbst schreibt sprunghaft und assoziativ, manchmal kryptisch und nicht selten begrifflich wenig klar. Und er hat darauf verzichtet seine Gedanken zu einem geschlossenen Gesamtwerk zusammenzufügen. In der wiederholten Lektüre von Morenos Texten ist es gelungen, alle Begriffe und Denkfiguren Morenos so zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass ein sinnvolles theoretisches Gesamtkonzept entsteht (Hutter 2000, 2004, 2005, 2008). Dieses Gesamtkonzept wurde als Raster für die Darstellung der Textauszüge gewählt. Es soll im Folgenden kurz dargestellt werden.

Die Heilung der Szene als Grundoption

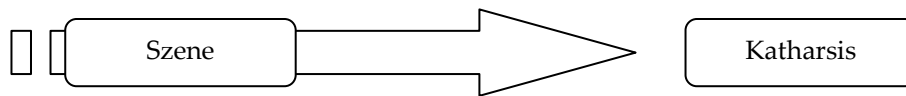
Morenos Denken und Handeln beginnt stets mit der Wahrnehmung von Szenen. Die Szene ist die Bezugsgröße, in der alle relevanten Stränge zusammenlaufen. Szenisch zu denken und zu handeln ist ein grundsätzliches Bekenntnis zu einem nicht-reduktionistischen Vorgehen. Der Mensch lässt sich nicht auf seine somatischen Symptome reduzieren, auch nicht auf die Rolle, die er gerade ausfüllt, oder

seine familiären Beziehungen. Der Mensch ist mehr als seine parteipolitische Überzeugung, als seine Milieuzugehörigkeit, als seine ethnische oder sexuelle Identität ... Und doch gehören all diese Dimensionen zum Menschen. Sie verflechten sich in einzigartiger Weise in seiner Biografie, oder konkreter: in einzelnen Situationen, in denen sich dieser Mensch wieder findet. Diesen hoch komplexen situativen Zusammenhängen gilt Morenos Interesse. Er nennt sie Szenen. Formal sind es Aktions- bzw. Interaktionszusammenhänge im Hier und Jetzt. Diese können auf unterschiedlichen Realitätsniveaus wahrgenommen werden, denn auch die bloße Wahrnehmung der empirisch erhebbaren Alltagsrealität stellt für Moreno eine Verkürzung der Szene dar – Gefühle, Träume, Wünsche oder Ideale gehören für ihn selbstverständlich zur Realität des Menschen dazu. Morenos Entscheidung für ein szenisch orientiertes Vorgehen ist ein wesentliches Charakteristikum der Therapeutischen Philosophie. Er ist der Überzeugung, dass angemessenes Handeln möglich ist und dass konstruktive Lösungen gefunden werden können, wenn man sich der Wirklichkeit möglichst unverkürzt stellt anstatt sie frühzeitig zu reduzieren. Die Entdeckung der Szene ermöglicht es Moreno, diese Komplexität thematisieren und darstellen zu können, ohne sie umfassend analysiert und durchdrungen zu haben. Szenisch zu denken und zu arbeiten bedeutet nicht, die Szene en détail verstanden zu haben, sondern die überkomplexe Szene als Bezugspunkt und Korrektiv für die weitere Arbeit zu installieren.



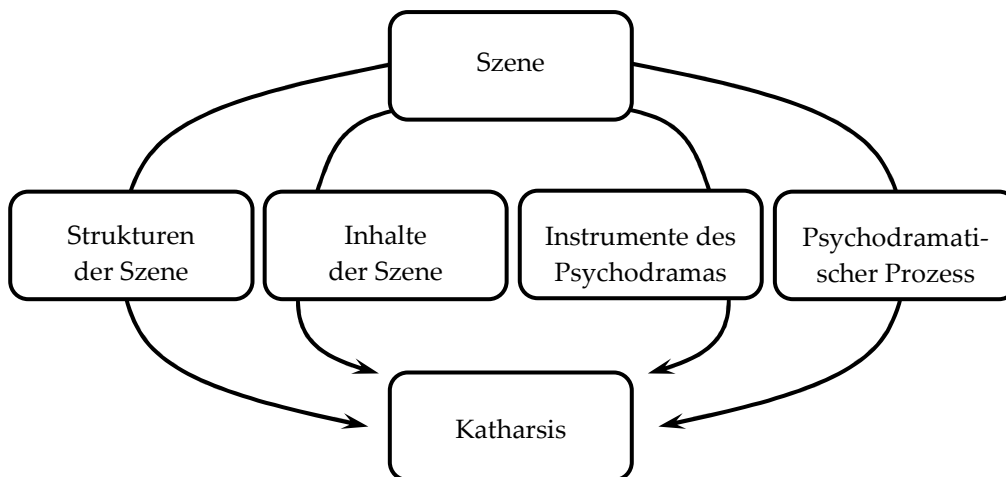
Ebenso klar wie der Ausgangspunkt von Morenos Denken ist auch das Ziel seiner Arbeit zu benennen. Er beschäftigt sich mit Szenen nie um ihrer selbst willen, aus einem „reinen Forschungsinteresse“ (dem er jede Berechtigung abspricht). Stattdessen möchte er mit einer klaren Option für die Betroffenen deren Situation verbessern. Dieser Optimierungsprozess wird analog zum Szenebegriff extrem weit gefasst. Es kann sich dabei um einen Lernprozess ebenso handeln wie um einen somatischen oder psychischen Heilungsprozess, um Wachstum und Integration ebenso wie um Innovation oder Klärung. Begrifflich steht an dieser Stelle in Morenos Denkgebäude der Terminus Katharsis. In der Polarität von Szene und Katharsis, von unverkürzter Realität und der gemeinsamen Suche nach einer für die

Betroffenen relevanten Verbesserung dieser Realität liegt das Rückgrat der Therapeutischen Philosophie



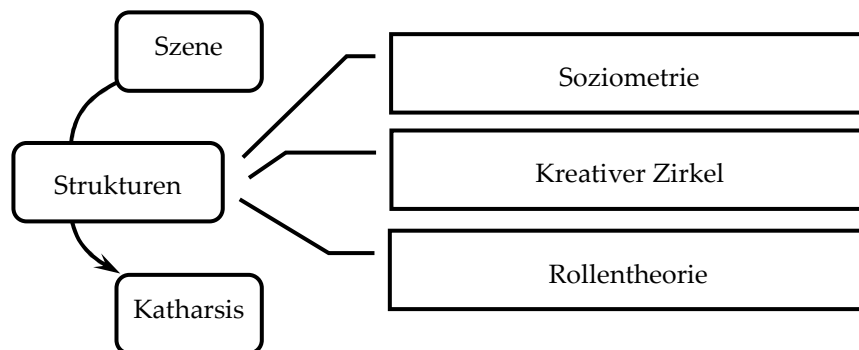
Vier Pfade durch Morenos Denken

Sämtliche Begrifflichkeiten, Denkfiguren und methodischen Vorschläge Morenos lassen sich in dieser Spannung zwischen Szene und Katharsis einordnen. Sie dienen – kurz gesagt – dazu, die Szene besser zu verstehen und sie dadurch einer kathartischen Veränderung näher zu bringen. Dies geschieht in vier voneinander unterscheidbaren Dimensionen, die ich als „vier Pfade“ beschreiben möchte, die Moreno von der Szene zur Katharsis anbietet: Auf einer analytischen Ebene beschäftigt sich Moreno mit den Strukturen der Szene (1) und ihren inhaltlichen Dimensionen (2). Im praktischen Handeln stellt er spezifische Instrumente (3) und einen bestimmten Prozessablauf zur Verfügung (4). Somit ergibt sich eine erste grobe Landkarte von Morenos Therapeutischer Philosophie:



Die drei Strukturtheorien

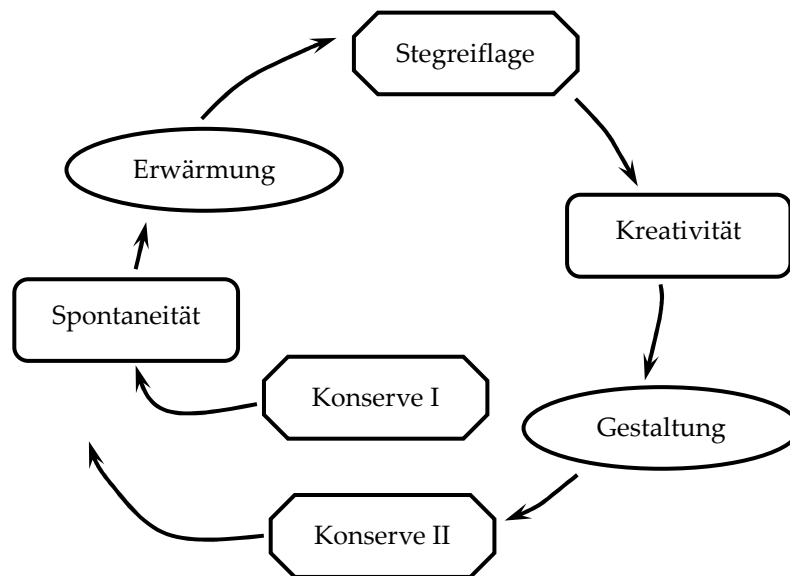
Was genau sehen Psychodramatikerinnen und Psychodramatiker vorrangig, wenn sie eine Szene wahrnehmen? Worauf legen sie ihr Augenmerk primär, selbstverständlich und mit spezifischer Kompetenz? Diese Fragen finden eine erste Antwort in den drei Theorien, die Moreno in unterschiedlichsten Arbeiten am weitesten entfaltet hat: der Soziometrie, dem kreativen Zirkel und der Rollentheorie.



Im Zentrum der Soziometrie stehen die Begriffe Tele und Begegnung, mit deren Hilfe Moreno die Beziehungsstruktur der Szene und deren Veränderung näher beschreibt. Indem er anhand von klar definierten Kriterien die Wahlen sichtbar macht, mit denen Menschen sich anziehen, abstoßen oder gleichgültig gegenüberstehen, kann er das komplexe Beziehungsnetz rekonstruieren, das jede Szene durchzieht.

Der kreative Zirkel ist genau genommen keine Strukturtheorie, sondern eine Strukturveränderungstheorie. Um die Zentralbegriffe Spontaneität, Kreativität und Konserve entwickelt Moreno ein Kreislaufschema, mit dessen Hilfe er die Veränderung von einem relativ stabilen Ausgangszustand (Konserve I) in einen Endzustand beschreibt, der wiederum relativ stabil ist (Konserve II). Einen Impuls, der Veränderung initiiert, nennt Moreno Spontaneität. Dieser setzt unspezifische Erwärmungsprozesse in Gang, die sich bündeln und gegenseitig verstärken. Sie können dazu führen, dass das System in einen hochenergetischen, instabilen Zustand versetzt wird, in dem es sich in einem höchst dynamischen Prozess neu organisieren muss. Diesen Zustand nennt Moreno Stegreiflage, die danach ablaufende Neuorganisation kreative Gestaltung. In dem Kreismodell des kreativen Zirkels setzt Moreno die drei Zustände (Konserve I, Konserve II, Stegreiflage), die für Verände-

rung verantwortlichen Kräfte (Spontaneität und Kreativität) und die dabei ablaufenden Prozesse (Erwärmung und Gestaltung) zueinander in Beziehung.



Drittens wählt Moreno den Rollenbegriff, um sich der Struktur der Szene anzunähern. Sein Interesse gilt dabei der Entstehung von Rollen, ihrer Beschreibung und den Prozessen, aufgrund derer im Lauf des Lebens aus einzelnen Rollen immer komplexere Rollenkonfigurationen entstehen.

Die sechs inhaltlichen Dimensionen der Szene

Parallel zu diesen strukturellen Aspekten interessieren natürlich immer auch die Inhalte, die in einer Szene thematisiert werden. Moreno beschreibt in seinem Œuvre sechs Methoden, die auf unterschiedliche Inhaltsebenen fokussieren. Sie kommen in jeder Szene vor und lassen sich zu einem Modell der szenischen Diagnostik zusammenfassen (Hutter 2005, 2007).

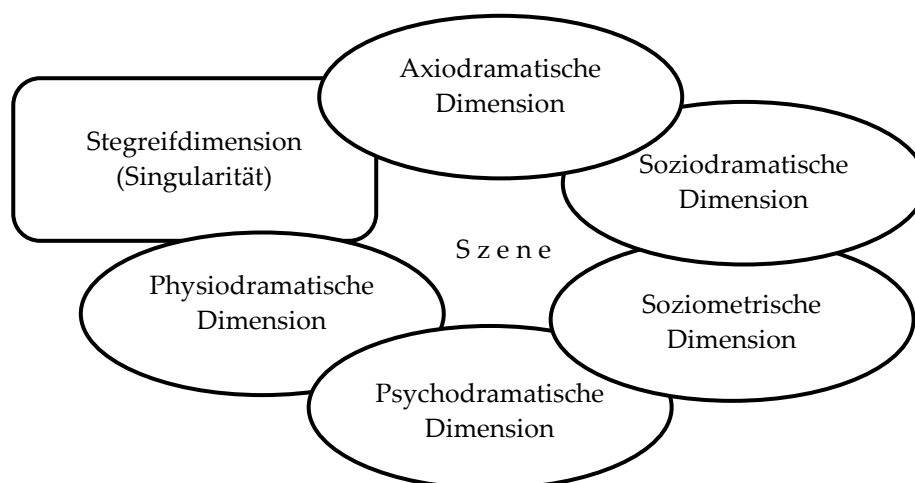
1. Im *Physiodrama* geht es um die somatische Dimension der Szene. Jede Szene ist davon geprägt, dass die Beteiligten sich als leibliche Wesen begegnen, sie haben eine Haltung, Gestik, Mimik, sie berühren sich oder wahren einen Abstand, sie haben spezifische Organfunktionen (z.B. Pulsschlag, Atmung) und individuelle körperliche Wahrnehmungen. So wenig sich dieser Begriff

in der theoretischen Beschreibung von Psychodrama und Soziometrie auch eingebürgert hat, so fundamental prägt die psychodramatische Realität doch alles, was in der Szene möglich oder unmöglich ist.

2. Die *psychodramatische Dimension* ist neben der soziometrischen die Psychodramatikerinnen und Psychodramatikern vertrauteste inhaltliche Ebene. Hier werden oftmals Themen subsumiert, die eigentlich anders benannt werden müssten. Streng genommen umfasst die psychodramatische Dimension nur den individualistisch verengten Blick auf den Protagonisten und seine Biografie. Es geht also zum einen um das, was gewöhnlich als Charakter beschrieben wird, jene Merkmale also, die (ausschließlich oder zumindest vorrangig) dem Individuum zugeschrieben werden können. Zum anderen geht es um die Szenen, die das Individuum zusammenfügt, um seine individuelle Biografie zu konstruieren.
3. In der dritten inhaltlichen Dimension taucht zum zweiten Mal der Begriff *Soziometrie* auf (nachdem sich bereits die erste Strukturtheorie mit soziometrischen Fragen beschäftigt hat). Jetzt geht es aber nicht um die Mechanismen und Strukturen, die den Menschen in das soziale Gefüge der Szene einbinden, sondern um die erlebten Beziehungen der Protagonisten. Ebenso wie jeder an einer Szene Beteiligte seinen Körper und seine unverwechselbare Lebensgeschichte hat, lässt sich keine beziehungslose Szene vorstellen. Wo immer Menschen aufeinander treffen, werden ihre Beziehungen implizit oder explizit zum Thema. Exemplarisch geht es dabei um Interaktionszusammenhänge wie Teufelskreise oder Kollusionen.
4. Mit der Methode des *Soziodramas* fokussiert Moreno auf eine vierte inhaltliche Dimension, die in jeder Szene relevant ist – den Einfluss der Gesellschaft auf die Beteiligten und ihre Interaktion. Dabei kann es beispielsweise um Armut und Reichtum, den gesellschaftlichen Status von Mehrheiten und Minderheiten, um Milieuzugehörigkeiten, Arbeit, Arbeitslosigkeit, um Geschlechter- und Generationenbeziehungen oder den Einfluss von gesellschaftlichen Institutionen (Schulen, Gerichte, Krankenhäuser) gehen. Sämtliche makrosoziologischen, ökonomischen und juristischen Einflüsse auf die Szene spiegeln sich in dieser Dimension wider.
5. In einer fünften Dimension beschäftigt sich jede Szene mit *axiologischen Themen*. Axiologie (gr.: Wertlehre) meint dabei die Beschäftigung mit Werten, Normen und Traditionen. Hier können religiöse und philosophische Inhalte ebenso zum Thema werden wie kulturelle Rahmenbedingungen (z.B. Ent-

wurzelung, Kulturschock) oder die Auseinandersetzung mit existentiellen Themen (z.B. Tod).

6. Die sechste und letzte Dimension der Szene unterscheidet sich deutlich von den fünf vorangehenden. Sie hat weniger eine diagnostische Bedeutung („Welche Themen beschäftigen den Protagonisten?“), vielmehr geht es hier darum, in diagnostikkritischer Funktion eine erkenntnistheoretisch bedeutsame Einschränkung zu formulieren: Jede noch so präzise diagnostische Einschätzung wird den Protagonisten niemals umfassend durchschauen oder abbilden können. Auch diese sechste Dimension steht in enger Korrespondenz mit einer Praxismethode Morenos – dem Stegreiftheater. Der Stegreif ist für ihn ja genau der Raum der Unverfügbarkeit, der Spontaneität, der immer größeren Möglichkeit (Surplus) und der Überschreitung des gesteckten Rahmens. Inhaltlich beschreibt der Begriff Stegreif also präzise diesen erkenntniskritischen Vorbehalt. Der Begriff des Stegreifs scheint mir aber dennoch missverständlich zu sein, benennt er doch üblicherweise eine Form der Theaterproduktion und weckt dabei Assoziationen an das freie Spiel. So scheint es mir angezeigt, in der Bezeichnung dieser sechsten Dimension Morenos Begriff des Stegreifs durch Foucaults Terminus „*Singularität*“ zu ergänzen. Dieser bringt das Gemeinte präziser zum Ausdruck: Eine Szene ist prinzipiell unterschieden von allen anderen Szenen. In dieser Dimension ist die Szene diagnostisch nicht zu erfassen und sie versperrt sich jeder Subsumierung und Verallgemeinerung.



Es liegt auf der Hand, dass diese in analytischem Interesse eingeführte Unterscheidung der sechs Dimensionen in der praktischen Arbeit nicht trennscharf aufrechterhalten werden kann. Zwei Beispiele dazu: Die Eltern des Protagonisten gehören ebenso zu seinem relevanten soziometrischen Umfeld wie sie Teil seiner individuellen Biografie sind. Religiöse Vollzüge gehören als sinnstiftende Handlungen der axiologischen Dimension der Szene an, sie werden aber oftmals auch im soziodramatischen Bereich relevant, wenn beispielsweise das Tragen eines Kopftuches die Protagonistin einer gesellschaftlichen Minderheit zuordnet. Zwischen den Dimensionen gibt es also Grauzonen und Überschneidungen. Es geht bei der szenischen Diagnostik ja auch nicht um eine analytische Festschreibung der Szene, sondern um ein Suchraster, mit dessen Hilfe Themen identifiziert werden können, die für die Betroffenen von Bedeutung sind.

Die Instrumente des Psychodramas

Beschreiben die Strukturtheorien und die Inhaltsdimensionen die Szene analytisch, so liefern die beiden verbleibenden Pfade den theoretischen Hintergrund für die praktische Rekonstruktion und Bearbeitung von Szenen. Zuerst soll es dabei um die „Instrumente des Psychodramas“ gehen. Der doppelte Verweis auf Musikinstrumente und Werkzeuge macht deutlich, dass es hier um ein Instrumentarium geht, das gleichermaßen handwerklich präzise wie künstlerisch virtuos eingesetzt werden muss. Moreno selbst hat stets von fünf Instrumenten (Gruppe, Bühne, Protagonist, Hilfs-Ich, Leiter) gesprochen und beinahe alle Rezipienten sind ihm darin

gefolgt. Mir scheint es hilfreich zu sein, von drei Instrumenten zu sprechen (Gruppe, Bühne, Handlungsrollen), um deren Beziehung zueinander exakt klären zu können.

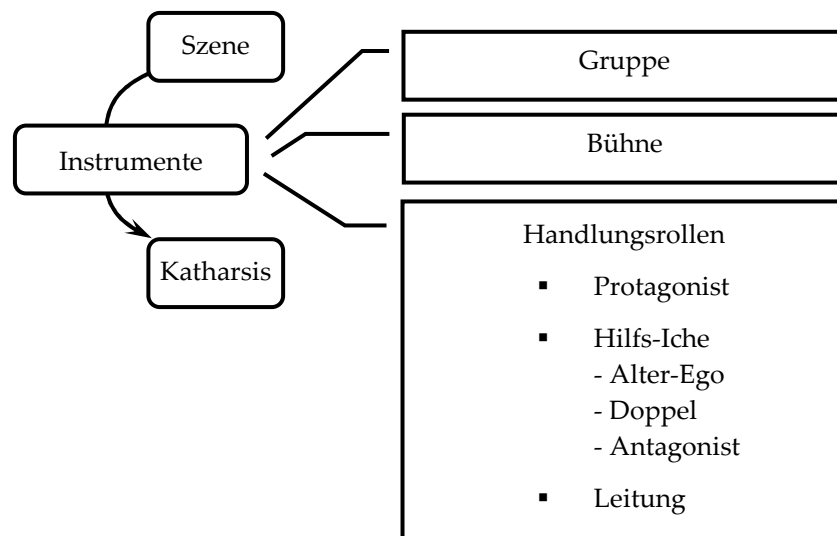
Das erste Instrument psychodramatischer und soziometrischer Arbeit ist unumstritten die Gruppe. Sie stellt den primären Handlungsraum dar, in dem sowohl die gruppenprozessorientierte Arbeit, wie auch die szenische Arbeit ihren Ort haben. Auf der Suche nach einem Raum, der möglichst lebensnah strukturiert ist, ist Moreno stets auf die Gruppe als Handlungsrahmen zurückgekommen. Gerade die Versuche, psychodramatische Arbeit aufgrund von äußeren Zwängen in eine monodramatische Arbeit zu übersetzen und die Anstrengungen, die unternommen werden, um Morenos Instrumentarium für die Einzelarbeit zu „retten“, zeigen, dass die Gruppe mehr ist als ein willkürlicher Bezugspunkt – sie bildet einen Brennpunkt des psychodramatischen Handlungsrepertoires.

Der Gruppe steht als zweiter Handlungsraum die Bühne gegenüber. Diese grenzt sich nicht lokal ab, sondern durch ihre innere Struktur. Die Bühne ist kein Ort, sondern eine Handlungslogik. Insbesondere erschließt sie durch ein differenziertes Instrumentarium Dimensionen der Szene, die im Alltag unzugänglich und damit auch nicht bearbeitbar sind.

In beiden Handlungsräumen treffen wir Handlungsrollen an. Dies ist zum ersten der soziometrische Star, der Träger des Gruppenprozesses, in dessen Wahrnehmungen, Interaktionen und Szenen sich das Gruppengeschehen in besonderer Weise verdichtet. Diese Position nennt Moreno den Protagonisten.

Des Weiteren institutionalisiert Moreno sein Prinzip gegenseitiger Hilfe (Mutualismus) in unterschiedlichen Handlungsrollen, die er unter dem Begriff der Hilfs-Ichs zusammenfasst. Er beschreibt damit die auf der Bühne besetzten Antagonistenrollen, die Mitspieler, die als Doppel auf die Bühne kommen, und den Gruppenteilnehmer, den sich der Protagonist als seinen Stellvertreter wählt, als sein zweites Ich: das Alter-Ego. Im Bereich der Gruppe ist das mutualistische Prinzip nicht als Rolle installiert. Hier gilt die gegenseitige Hilfe vielmehr als tragendes (therapeutisches) Prinzip.

Als letzte Handlungsrolle identifiziert Moreno schließlich die Leitung, der er vor allem die strukturelle Verantwortung für den Prozess zuweist.



Der psychodramatische Prozess

Auf dem letzten Pfad kommt Morenos Beschreibung des psychodramatischen Prozesses in den Blick. Moreno entwickelt ein Prozessmodell – er verweist zumindest immer wieder auf relevante Teile dieses Modells – mit dessen Hilfe psycho-soziale und pädagogische Veränderungsprozesse moderiert und optimiert werden können.

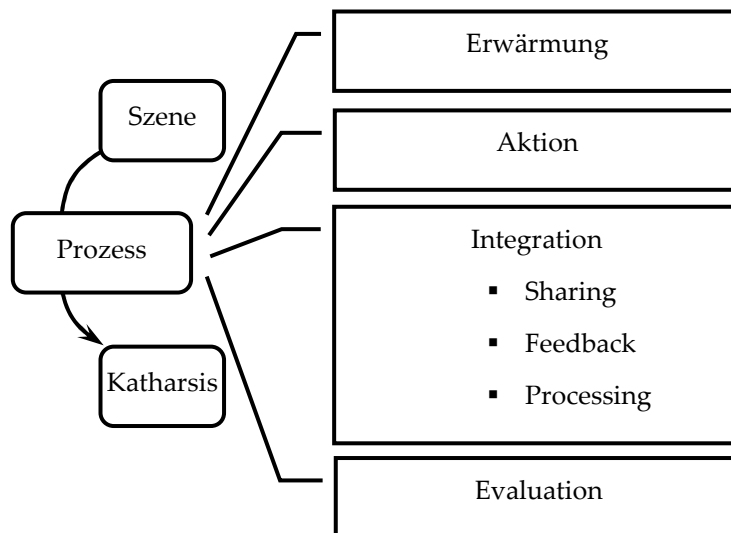
Entsprechend seines Modells des kreativen Zirkels beginnt jeder Veränderungsprozess mit einer Phase der Erwärmung, in der spontane Impulse im Hier und Jetzt aufgenommen und gebündelt werden.

Wird eine kritische Schwelle überschritten (Stegreiflage), so drängt die Dynamik der Situation zu einer Handlung. Diese Aktion kann sowohl in einem soziometrischen Experiment im Rahmen der Gruppe oder aber in einem szenischen Experiment auf der Bühne bestehen.

Moreno verweist immer wieder darauf, dass diese Experimente weder Selbstzweck noch letztlich um den Protagonisten zentriert sind. Jedes Experiment muss in einer Integrationsphase in den laufenden Prozess der Gruppe eingewoben werden. Diese Integrationsphase kann aus unterschiedlichen Elementen bestehen; dazu gehört die Einbettung der vorangehenden Szenen in biografische Bezüge der anderen Teilnehmerinnen und Teilnehmer (Sharing), die weitere Auswertung dieser Sze-

nen durch die Mitspieler (Rollenfeedback), die Benennung von Identifikationsprozessen, die während der Aktion mit dem Protagonisten oder Antagonisten abgelaufen sind (Identifikationsfeedback) und das gemeinsame theoriegestützte Durchdringen der abgelaufenen Prozesse (Prozessanalyse oder Processing).

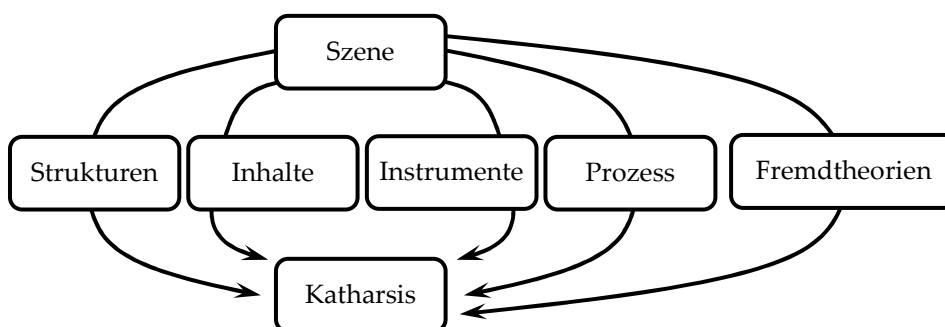
Einen Abschluss findet der Prozess in seiner gemeinsamen Reflexion und Bewertung. Auch wenn Moreno hier wenig zur Theoriebildung beigetragen hat, so stellt er doch den Begriff der „existentiellen Validierung“ zur Verfügung, der zumindest als Korrektiv zu einer allzu blinden Empiriegläubigkeit fungieren kann.



Die Integrationskraft des szenischen Denkens

Auch wenn die Texte, die in diesem Buch vorgestellt werden, alle von Moreno verfasst sind und die Überlegungen somit werkimmanent bleiben, soll auf eine wichtige Tatsache hingewiesen werden, die mit Blick auf die theoretische Landkarte schnell einsichtig ist. Das grundlegende Anliegen der Therapeutischen Philosophie, Szenen in einem kathartischen Prozess subjektiv heiler zu machen, lässt großen Raum für die Adaptation von Fremdtheorien und macht das szenische Denken zu einem theoretischen Ansatz mit hoher Integrationskraft. Zur Erinnerung: Sowohl „Szene“ als auch „Katharsis“ sind sehr umfassende Begriffe, die dazu dienen

sollen, möglichst unverkürzt der Realität Raum zu bieten. Die innere Logik psychodramatischer und soziometrischer Arbeit besteht darin, die angebotenen Szenen mit Hilfe der Betroffenen und der Gruppe besser zu verstehen und dadurch Spielräume zu ihrer Veränderung zu eröffnen. Dies bedeutet aber, dass jede Theorie, die etwas zum Verständnis der Szene beisteuern kann, willkommen und integrierbar ist. Die Therapeutische Philosophie eröffnet ja gerade nicht den Streit um die „wirkliche“ und „richtige“ Deutung der Szene, sondern einen experimentellen Raum, in dem Deutungen daraufhin überprüft werden können, ob sie adäquat und hilfreich sind.



Die Verflechtung der Theoreme

An einigen Stellen wurde bereits deutlich, dass sich zentrale Begriffe an mehreren Stellen der Landkarte wieder finden. Dies muss als wesentliche Eigenart von Morenos Denken begriffen werden. Moreno denkt extrem vernetzt und ist in seinen Texten immer wieder damit beschäftigt, seine Theoreme ineinander zu verschränken. Es ist wohl davon auszugehen, dass sich jeder Begriff der Landkarte in jedem anderen widerspiegelt.

An einem Beispiel kann dies verdeutlicht werden: die Strukturtheorie der Soziometrie nimmt primär das Zustandekommen einer Beziehung und die dabei wirkenden Telekräfte in den Blick. Dieses Zustandekommen oder Nichtzustandekommen einer Beziehung bzw. die mögliche Veränderung dieser Beziehungsstruktur muss man sich als spontan-kreativen Prozess vorstellen, d.h. das Geschehen lässt sich in einem kreativen Zirkel darstellen. Begegnung ist niemals losgelöst von den Rollen, in denen wir uns begegnen. In letzter Konsequenz hat Moreno dies bei der Vereinigung des Rollenatoms eines Menschen (kulturelles Atom) mit seinem Be-

ziehungssatom (soziales Atom) zum soziokulturellen Atom reflektiert. Begegnung lässt sich damit also auch als Wechselspiel von Rollenkonstellationen interpretieren. Auch der Blick auf die szenische Diagnostik zeigt, dass eine Begegnung – durch dieses Raster wahrgenommen – differenziert wird: es ist eine Begegnung von Körpern, ein Aufeinandertreffen von Biografien, eine soziometrische Konfiguration sowie eine Begegnung gesellschaftlicher und axiologische Welten. Aber auch im praxisorientierten Teil der Therapeutischen Philosophie bleibt der Begegnungsbegriff präsent: Gruppe und Bühne sind Begegnungsräume, das Zusammenspiel von Protagonist und Hilfs-Ich ist ein Begegnungsgeschehen und „der höhere Arzt heilt durch Begegnung“ (Moreno). Erwärmung ist immer auch eine Erwärmung füreinander, Aktion ist Interaktion und die Integration der Aktion wird durch ein differenziertes Begegnungsgeschehen moderiert.

Buchstabiert man die Verschränkung der Theoreme durch, so erhält man zuletzt ein Geflecht von Theoremen, das sich am besten in einer Tabelle abbilden lässt:

| | Begegnung | Spontaneität | Rolle | etc. |
|--------------|--|--|-------------------------------------|------|
| Begegnung | --- | Begegnung als spontan-kreativer Akt | Begegnung als Rollenkonfiguration | |
| Spontaneität | Spontaneität als Stiften von Beziehung | --- | Spontaneität als Rollenneuschöpfung | |
| Rolle | Rolle als Beziehungsraum | Rollenspiel als spontaner bzw. konservierter Akt | --- | |
| etc. | | | | --- |

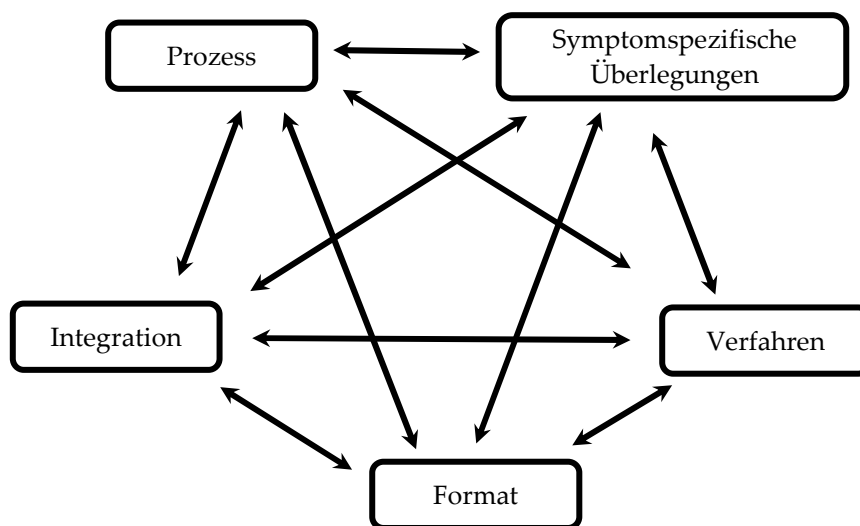
Zwischen Bühne und Kosmos – Der „tree of science“

Blickt man noch einmal auf Morenos Texte, so fällt auf, dass er seine Begrifflichkeiten in sehr unterschiedlichen Kontexten benutzt. So taucht der Begriff der Kreativität in der Beschreibung eines methodischen Vorgehens (Erwärmung durch kreative Methoden) ebenso auf wie bei der Konstruktion von Morenos Gottesbild (der spontan-kreative Funke, der alle Wesen im Kosmos zueinander in Beziehung

setzt), und auch beim Entwurf einer Strukturveränderungstheorie (kreativer Zirkel) spielt er eine zentrale Rolle.

Hilarion Petzold (2003) hat mit dem „tree of science“ eine hilfreiche Folie entwickelt, um die unterschiedlichen Dimensionen der Begriffe systematisch zu erschließen. Petzold identifiziert in Auseinandersetzung mit theoretischen Modellen drei Ebenen, die miteinander verschränkt sind, aber analytisch voneinander getrennt werden können: die Praxeologie, die Interpretationsfolien und die Metatheorien.

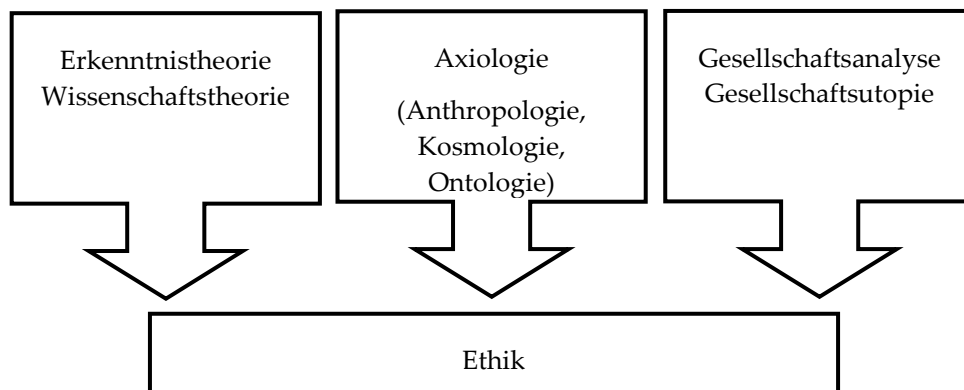
Auf der praxisnächsten Ebene der Praxeologie geht es um das Orientierungswissen, das man benötigt, um Prozesse anstoßen und gestalten zu können. Dies meint zumindest ein Wissen über Prozessverläufe, spezifische Symptome, psycho-soziale Verfahren, die Rahmenbedingungen unterschiedlicher psycho-sozialer Formate und über die Integration dieser jeweiligen Wissensbestände in einer konkreten Situation. Bezogen auf die Therapeutische Philosophie geht es also um Wissen über Erwärmungsprozesse, soziometrische Wahlen, das Einrichten einer Bühne, die Durchführung eines Rollentauschs oder die Integration einer Bühnenarbeit durch ein Sharing.



Interpretationsfolien markieren vor allem den Bereich der Hypothesenbildung. Sie stellen Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Beobachtungen her und ge-

ben ihnen eine hypothetisch gültige Bedeutung. Für Psychodramatikerinnen und Psychodramatiker relevante Interpretationsfolien sind u.a. Gesundheits- und Krankheitslehren, Persönlichkeitstheorien, Entwicklungstheorien oder Wahrnehmungspsychologie. Sie beschäftigen sich mit Lernen, Gedächtnis, Denken, Motivation und Emotionen oder sozialpsychologischen Phänomenen. Aber auch Theorien aus der Ökonomie (z.B. zu Armut und Globalisierung), der Jurisprudenz (z.B. zum Familienrecht), den Naturwissenschaften (z.B. zur Ökologie) und der Medizin können punktuell wichtig werden. Identifiziert man in Morenos Œuvre diese Theorien mittlerer Reichweite, so stößt man z.B. auf Aussagen zu Gesundheit und Krankheit (das therapeutische Proletariat) oder auf Überlegungen zur Entstehung des Ich und des Selbst innerhalb der Rollentheorie.

Metatheorien formulieren und begründen schließlich die philosophischen Grundannahmen, die die psychodramatische Theorie und psychodramatisches Handeln prägen. Als große Teilbereiche sind hier Wissenschafts- und Erkenntnistheorie, die Axiologie, die sich in Anthropologie, Kosmologie und Ontologie („Seinslehre“) aufteilt, und die Gesellschaftstheorie zu nennen. Alle Metatheorien finden ihren Fluchtpunkt in den ethischen Grundannahmen der Therapeutischen Philosophie. In Morenos Denkgebäude werden diese Metatheorien vor allem von den drei Strukturtheorien her entworfen, so spricht Moreno von einer Pflicht zur Begegnung mit allen an einer Szene Beteiligten oder von der Verantwortung, die daraus erwächst, dass sich der Mensch als Ko-Kreator der Welt versteht.



Frühe und späte Schriften Morenos

Auf eine letzte Differenzierung in Morenos Werk muss noch hingewiesen werden. Lokal, aber auch inhaltlich und stilistisch lassen sich in seinen Texten unschwer größere Brüche nachweisen. Sinnvollerweise wird man die wichtigste Zäsur mit dem Jahr 1925 ansetzen, in dem Moreno von Österreich in die USA ausgewandert ist. Dieses Jahr scheidet das europäische Frühwerk vom amerikanischen Spätwerk. Schreibt Moreno bis zu seiner Emigration als utopisch, expressionistisch, theologisch und metaphorisch zu qualifizierende Texte mit primär künstlerisch-existentialen Anspruch, so versucht er danach, sein Denken in wissenschaftliche Diskurse einzubringen und die explizite Theoriebildung zu Gruppenpsychotherapie, Psychodrama und Soziometrie voranzutreiben. Doch so deutlich diese beiden Perioden unterscheidbar sind, so unmissverständlich sind auch Morenos Aussagen zur Einheitlichkeit seiner Schriften. Er beharrt in Amerika stets darauf – verstärkt zum Ende seines Lebens hin –, dass seine wissenschaftlichen Gedanken nicht zu seinen Frühschriften in Widerspruch stehen, sondern diese reformulieren und weiter entfalten. Besonders zum Ausdruck kommt dies, wenn er die beiden zentralen frühen Schriften – „Das Stegreiftheater“ und „Das Testament des Vaters“ – in amerikanischen Versionen vorlegt.

Literatur

- Hutter, Christoph (2000). Psychodrama als experimentelle Theologie. Rekonstruktion der therapeutischen Philosophie Morenos aus praktisch-theologischer Perspektive, LIT, Diss., Münster.
- Hutter, Christoph (2004). Konzepte in der Persönlichkeitstheorie Morenos, in: Klaus Ottomeyer/Hildegard Pruckner/Jutta Fürst (Hg.), Psychodrama-Therapie. Ein Handbuch, Fakultas Universitätsverlag, Wien, 103-113.
- Hutter, Christoph (2005). Szenisches Verstehen in der Ehe-, Familien-, Lebens- und Erziehungsberatung – Eine diagnostische Landkarte für ein überkomplexes Feld, in: Psychodynamische Psychotherapie (PDP). Forum der tiefenpsychologisch fundierten Psychotherapie, 4/2005, Schattauer, Stuttgart, New York, 206-216.
- Hutter, Christoph (2010). Das Menschenbild des Psychodramas von J. L. Moreno, in: Hilarion Petzold (Hg.), Menschenbilder in der Psychotherapie, Edition Donau-Universität. Krammer Verlag, Wien, in Druck.
- Petzold, Hilarion G. (2003). Integrative Therapie. 3 Bde. Junfermann, Paderborn