

This is a post-peer-review, pre-copyedit version of an article published in Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie (2018) 17:121–133. The final authenticated version is available online at: <https://doi.org/10.1007/s11620-017-0427-4>

## **Bühnenspiel - Spiel der Bühnen**

Innere und äußere Bühnen im psychodramatischen Prozess

Cai Mosich

**Zusammenfassung:** Die Verwendung des Begriffs der Inneren Bühne, welcher in den Schriften Morenos angelegt, aber nicht ausgearbeitet wurde, eröffnet sowohl die Möglichkeit zunächst Strukturniveaus - ergänzend zur Begrifflichkeit der Rollenebene - zu erläutern, als auch weitergehend den kommunikativen Prozess im Psychodrama als das Zusammenspiel von Inneren Bühnen und äußerer Bühne zu beschreiben.

**Schlüsselwörter:** Psychodrama, Innere Bühne, Strukturniveau, Kommunikation, Interaktion

Stage Play - Interplay Of Stages. The Interplay of Inner Psychic Stages in the Psychodramatic Process

**Abstract:** Defining and using the term „inner psychic stage“ gives a metaphor to describe psychic structure level. The whole of the communicative psychodramatic process can thus be seen as an interplay of inner psychic stages and the outer stage.

**Keywords:** psychodrama, inner psychic stage, structure level, communication, interaction

### **1. Was meinen wir, wenn wir von Bühne sprechen?<sup>1</sup>**

Im Alltag wird „Bühne“ meist verwendet, um jene Stelle zu bezeichnen, auf der die DarstellerInnen auftreten, ein „gegenüber dem Zuschauerraum abgegrenztes Podium“ (Dudenredaktion 2015, Stichwort Bühne). Diese Form der klar abgegrenzten Bühne ist Ergebnis eines langen Entwicklungsprozesses. Erst Anfang des 16. Jhd. war die Entwicklung einer perspektivischen Bühne, welche mit einem Vorhang abgeschlossen ist, beendet und die ZuschauerInnen von einer soziometrischen Beteiligung am Bühnengeschehen ausgeschlossen - wie sie etwa im mittelalterlichen Bühnenspiel mit mehreren Bühnen noch gegeben war (vgl. Lösch 1997).

Bühne verweist einerseits auf den realen räumlichen Bühnenaufbau, die Existenz eines Zuschauerraums andererseits auf ein komplexes soziales Geschehen: die Grenze des Podiums bestimmt die Anwesenden zu ZuschauerInnen oder zu AkteurInnen. Zu diesen realen und sozialen Bedeutungsdimensionen von Bühne gesellt sich noch eine dritte, die in der psychischen Bewertung des Geschehens als symbolischem liegt: Das Geschehen auf der Bühne ist Spiel, ist „als-ob“ zu verstehen. Bühnen begrenzen Szenen und verleihen denselben einen spezifischen symbolischen Status. Eine Szene ist ohne Begrenzung nicht denkbar. Denken in Szenen ist immer auch Denken auf Bühnen.

Die Möglichkeit Szenen bewusst zu begrenzen ist zentraler Bestandteil des psychodramatischen Arbeitens. Moreno beschreibt 1946 die Bühne als das erste Instrument des Psychodramas: „Sie stellt dem Darsteller einen lebendigen Raum zur Verfügung, der mehrdimensional und in höchstem Maß flexibel ist“ (2001, S. 45). Der differenzierte Umgang mit Bühnengrenzen verdeutlicht sich in der Anlage der aus drei konzentrischen Ebenen bestehenden Bühne in Beacon. Mit jedem Überschreiten einer Bühnengrenze verändern sich soziale Beziehung und ontologische Wertung des Geschehens: Nach einer Gruppenphase auf der äußeren Bühne schreiten LeiterIn und ProtagonistIn auf die mittlere Bühne und erschaffen von dort die Szene auf dem innersten Bühnenkreis. In diese kann die ProtagonistIn dann eintreten und die Erfahrung der surplus reality machen.

Im therapeutischen Alltag hat man häufig keine dezidierte Bühne zur Verfügung, aber es reichen auch symbolische Markierungen der Grenzen - etwa wenn die TherapeutIn sich zum Protagonisten setzt oder die beiden gemeinsam durch den Raum gehen, der später zur Spielbühne wird.

### **1.1 Die Bühne in der Seele**

Noch weniger greifbar werden die Bühnengrenzen, wenn im Gespräch die lebendige Vorstellung einer Szene entwickelt wird. Bühne begrenzt hier eine Szene in der Seele. Wenn ein vergangenes Ereignis beschrieben wird, so finden sich die ProtagonistInnen der damaligen realen Szene in einem anderen Seinsstatus auf der Bühne wieder, welche die Vorstellung (im doppelten Sinne) begrenzt.

In ähnlicher Weise beschreibt Moreno in seiner frühen Schrift über das Stegreiftheater die Produktion eines Dramas: „Das Vorbild des Stegreiftheaters ist die Bühne in der Seele des Dichters ... Eine Gestalt ... nach der anderen taucht in der ... Seele des Dichters auf und spricht“ (Moreno 1924, S. 32f). Der Dichter verfasst also sein Stück den Erlebnissen folgend, die er auf seiner Inneren Bühne macht und verbindet sie als Regisseur zu einem Gesamtwerk.

Die Selbstregulation auf der Inneren Bühne erinnert an die psychodramatische Möglichkeit, erzählte Szenen bewusst anders vorzustellen, bis hin zur Anwendung von Imaginationstechniken. In diesem Sinne verwenden Baumann und Stadler den Begriff der Inneren Bühne in ihrer Übersicht möglicher Bühnen für szenische Arbeit im Psychodrama (Baumann & Stadler 2012). Die Metapher der Bühne kann aber nicht nur für Bühnen, welche wir uns als Bestandteil der Seele denken, genutzt werden, sie lässt sich auch noch weiter treiben.

### **1.2 Die Seele als Bühne**

Ohne die philosophische Frage beantworten zu wollen, ob der Mensch frei sei, so empfinden wir uns doch zumeist als frei. Eine Bedingung für freies Handeln ist die Wahlmöglichkeit zwischen einschätzbaren Alternativen. Wenn wir nicht die Möglichkeit haben, die Folgen unserer Aktionen einzuschätzen, können wir nicht zielgerichtet handeln. Verlassen wir die Sphäre von Reflexen und Instinkten, so bedarf es eines Möglichkeitsraums, in dem wir im Voraus verschiedene Handlungsoptionen im Sinne des Als-Ob durchspielen können. Psychodrama ist in vielen Fällen ein Explizitmachen dieses fortwährenden kreativen Prozesses.

Einen Hinweis darauf, dass auch der implizite Teil bereits szenischen Charakter hat, findet sich in der entwicklungspsychologischen Literatur in der Theorie des virtuellen Anderen von Bråten (Bråten 1991), welche im Psychodrama von Stelzig aufgegriffen wird (Stelzig 2014, S. 61): der seelische Innenraum besteht von Anfang an und ist von Anfang an dialogisch strukturiert. Bråten schließt dies aus dem Vergleich des Verhaltens von Säuglingen im Kontakt mit der Mutter und wenn sie alleine sind. „When looking at the infant left to himself, the reader is invited to see not one, but two participants making up a self-organizing dyad“ (Bråten 1991, Kapitel 0).

Der innere Raum, eröffnet äußeren Anderen die Möglichkeit, an die Stelle des virtuellen Anderen zu treten, für den Säugling sind beide Dialogpartner in gleicher Unmittelbarkeit: „The infant is born with a virtual other in mind that invites replacement by some actual other in felt immediacy“ (Bråten 1991, Kapitel 0). Bråten folgert weiter, dass die unmittelbare Form von Verstehen und Fühlen eine dialogische ist: „Hence, the immediate form of understanding

and feeling is assumed to have the primary form of the dialogical irrespective of whether it recreates itself ... in the mind (in dialogue with the virtual other), or ... between minds (in dialogue with an actual other)" (Bråten 1991, Kapitel 0).

Es liegt auf der Hand, dass der innere Dialog als Szene und der innere Raum, in dem dieser Dialog stattfindet, als Bühne benannt werden können. Bemerkenswert ist, dass die Szene auf der Inneren Bühne und die Szene auf der äußeren Bühne in der Begegnung mit dem Anderen in gleicher Unmittelbarkeit erfahren werden. „Das angeborene Du wird in der Begegnung mit dem tatsächlichen Du verwirklicht“ (Bråten 1991 zit. nach Dornes 2006, S. 86).

## **2 Rollenebenen und Struktur der Inneren Bühne**

Mit dieser Verwirklichung in der tatsächlichen Begegnung beginnt die beobachtbare Entwicklung der menschlichen Psyche. Der psychodramatischen Entwicklungspsychologie, wie sie von Schacht (2003) ausgeführt worden ist, liegt die Rollentheorie Morenos zugrunde. Die Rollentheorie ist, den biopsychosozialen Dimensionen von Menschsein entsprechend, mehrdimensional: „Die Rollentheorie muss drei Dimensionen enthalten: die sozialen Rollen, Ausdruck der sozialen Dimension, die psychosomatischen Rollen, Ausdruck der physiologischen Dimension und die psychodramatischen Rollen, Ausdruck der psychologischen Dimension des Selbst“ (Moreno zit. nach Hutter & Schwelm 2009, S. 315).

Ausgehend von dieser Unterscheidung führt Schacht im entwicklungspsychologischen Zusammenhang den Begriff der Rollenebene ein: „Aus rollentheoretischer Perspektive wird es darum gehen, wie sich Kompetenzen zur Teilnahme an Rolleninteraktionen entwickeln“ (Schacht 2003, S. 40). An Morenos Konzept angelehnt unterscheidet er drei Rollenebenen: die psychosomatische, die psychodramatische und die soziodramatische.

Das entscheidende Merkmal für den Übergang von der psychosomatischen zur psychodramatischen Rollenebene „ist die beginnende Trennung von Realität und Phantasie“ (Schacht 2003, S. 46). Beim Übergang zur soziodramatischen Rollenebene besteht eine wesentliche Differenz zu den beiden basalen Ebenen darin, zu begreifen, „dass zwei Menschen ein Ereignis differenziert, d.h. aus jeweils persönlichen Perspektiven erleben und entsprechend handeln“ (Schacht 2003, S. 196).

Die Kompetenzen der psychosomatischen Rollenebene werden in den ersten 18 Monaten des menschlichen Lebens erworben. Realität und Phantasie sind noch nicht getrennt. Erleben ist „weitgehend in the act eingebettete Realität“ (Schacht 2003, S. 112), also handlungsbezogen. Die beginnende Differenzierung von Realität und Phantasie entwickelt sich, indem sie von Bezugspersonen vorweggenommen wird:

„Die spielerische Qualität des Handelns verstanden als Fähigkeit, einen Rahmen zu setzen, der trotz hohen Engagements erlaubt, sich im Sinne eines spielerischen ‚Als-ob‘ von der eigenen Aktivität zu distanzieren, wird auf der psychosomatischen Ebene durch die Bezugsperson als Hilfs-Ich gewährleistet, die auf ihr Kind z.B. mit markierter Affektspiegelung reagieren“ (Schacht 2003, S. 112).

Muss die Trennung von Realität und Phantasie stets in Interaktionen mit Bezugspersonen erarbeitet werden, so kann das Kind in der psychodramatischen Phase diese Differenz selbstständig erschaffen und aufrecht erhalten. Erfahrungen des realen Alltags werden zu Spielinhalten. Dies ist wichtig für die weitere Entwicklung, denn: „Werden Erfahrungen nicht im symbolischen Spiel verarbeitet, kann das entsprechende Erleben nicht in Selbst- und Rollenempfinden differenziert werden“ (Schacht 2009, S. 120). Ohne diese Differenzierung wiederum ist es nicht möglich, sich in andere hineinzusetzen, deren Rollen innerlich zu erleben. Die weiter unten näher bestimmte soziodramatische Ebene kann sich nicht entwickeln.

Die Ebenen lösen sich nicht im Sinne einer Stufentheorie aufeinander folgend ab, sondern ergänzen sich im Sinne von Schichten: „Im Verlauf der Entwicklung wird die psychosomatische Ebene durch die beiden anderen Ebenen ergänzt, sodass alle Ebenen günstigenfalls gut integriert zusammenwirken und das menschliche Handeln bestimmen“ (Schacht 2003, S. 41). Ergänzend zur Sprache der Rollen(ebenen) lassen sich die Unterschiede zwischen den verschiedenen Ebenen auch über den jeweils notwendigen Bühnenaufbau beschreiben:

Szenen kann durch die Begrenzung einer Bühne eine spielerische Qualität gegeben werden. Auf der psychosomatischen Rollenebene muss diese Begrenzung durch ein Hilfs-Ich gewährleistet werden, auf der psychodramatischen Rollenebene ist die Innere Bühne komplex genug, um die spielerische Qualität auch alleine stabil zu gewährleisten. Auf der soziodramatischen Ebene wird die Integration von anderen Perspektiven auf den Szenen der Inneren Bühne möglich, werden Szenen so komplex, dass sie verschiedene Perspektiven in sich enthalten können.

Ist die Unterscheidung von psychosomatischer, psychodramatischer und soziodramatischer Rollenebene noch direkt auf Moreno zurückzuführen, so geht die Differenzierung von vier soziodramatischen Niveaus darüber hinaus. Die vier soziodramatischen Strukturniveaus sind alle durch Perspektivenübernahme charakterisiert, unterscheiden sich aber in der Art derselben, die nächsten Absätze folgen der Darstellung Schachts (Schacht 2003, S. 194 - 211 und Schacht 2009, S. 30 - 33).

Niveau 1 zeichnet sich durch differenzierte, subjektive Perspektivenübernahme aus. Emotionen und Ansichten werden in ihrer Subjektivität erkannt. Es wird auch deutlich, dass andere Menschen andere Auffassungen haben können. Innenwelten können scharf voneinander abgegrenzt werden. Innerer Rollenwechsel wird möglich.

Auf Niveau 2 entsteht selbstreflexive, reziproke Perspektivenübernahme. Auf der Basis der Abgrenzung und Unterscheidbarkeit von eigenen und anderen Perspektiven wird es in einem wechselseitigen Geschehen möglich, sich aus der Perspektive des anderen zu sehen. Der psychodramatisch passende Begriff ist hier der innere Rollentausch.

Niveau 3 zeichnet sich durch neutrale Beobachterperspektive und gegenseitige Perspektivenübernahme aus. Neu ist hier die Möglichkeit eine Beziehung aus neutraler Perspektive als Ganzes wahrzunehmen. Eigene Werte werden wichtig. Schacht schlägt vor, den Ausdruck triadische Kompetenz zu verwenden.

Niveau 4 schließlich ist durch systemübergreifende Perspektivenübernahme bestimmt. Auch andere Wertsysteme können anerkannt werden.

Eine genaue zeitliche Zuordnung der vier Niveaus ist schwierig. Bestimmt das Niveau 1 zwischen 5 und 9 Jahren die Handlungen, so kann für Niveau 2 ein Zeitraum von 7 bis etwa 15 Jahren festgemacht werden. Niveau 3 entwickelt sich von Ansätzen im 11. Jahr bis in die späte Jugend. Kognitive Kompetenzen des Niveau 4 können frühestens ab dem 13. Lebensjahr festgestellt werden, handlungsbestimmend wird es erst postadoleszent. Das folgende Fallbeispiel zeigt, wie mit diesem Wissen das Verhalten von Kindern besser verstanden werden kann.

Ein Paar mit drei Söhnen im Alter von sieben, zwölf und sechzehn Jahren besprach mit mir die mangelnde Mithilfe im Haushalt. Um die Kinder zu motivieren erstellten wir ein Konzept von 3 Aufgabenbereichen, Müll, Spülmaschine sowie Waschmaschine, welche die Kinder ihren Kompetenzen entsprechend alleinverantwortlich erledigen können. Es zeigte sich, dass die Söhne mit der Problematik altersgemäß sehr unterschiedlich umgingen.

Der Siebenjährige hatte oft zunächst keine Lust, die ihm zugedachte Tätigkeit durchzuführen. Er war aber dann oft gut motivierbar und wurde bei den Arbeiten Müllmann, Tellerwäscher, eine arme Waschfrau. Er erlebte sich vorwiegend auf der psychodramatischen Ebene, aber es stellte sich bei ihm augenscheinlich auch das Gefühl ein, durch Verantwortung zwar noch der Jüngste, aber nicht mehr der Kleinste mit Sonderrechten zu sein. Wenig Interesse zeigte er an den Tätigkeiten der anderen (Tendenzen Niveau 1).

Anders der Zwölfjährige. Einerseits wurde genau darauf geachtet, wieviel die andern beiden erledigen, andererseits wurde der Mithilfe im Haushalt kein höherer Stellenwert als seiner Freizeitgestaltung zugerechnet, was er gerne diskutierte: „Es kann sein, dass es wichtig ist, den Müll rauszubringen, aber es ist ebenso wichtig, das Level (im Computerspiel) fertigzuspielen. Mir ist das Level sogar noch wichtiger.“ ließen die Eltern ihn im Spiel sagen (Niveau 2).

Der Sechzehnjährige wiederum hatte schon ein Wissen über die notwendigen reproduktiven Tätigkeiten im Haushalt. Ihm war klar, dass, wenn er die Wäsche nicht aufhängt, es ein anderer tun muss. Es konnte sogar vorkommen, dass er beim Weg

nach unten den Müll mitnahm, obwohl es nicht seine Aufgabe war. Die Hausarbeit erkannte er als Teil der gemeinsamen Beziehung. Seine freiwillige Mithilfe konnte er geschickt zur Beziehungsgestaltung mit seinen Eltern nutzen (Niveau 3).

Auch für die komplexer werdenden Möglichkeiten der Perspektivenübernahme müssen auf der Inneren Bühne die Voraussetzungen gegeben sein, damit Szenen und Szenenabfolgen jeweils unterschiedlicher Komplexität auf äußerer wie Innerer Bühne erlebt werden können. Je nach Entwicklungsniveau wird die Bühne tragend für komplexere Szenen. Bedingung für das Verständnis anderer Menschen und gesellschaftlichen Zusammenlebens ist die Kompetenz auf der Inneren Bühne Szenen des Rollenwechsels, des Rollentauschs, triadischer Qualität bis hin zu gesellschaftlicher Perspektive zu inszenieren.

Die Terminologie der Inneren Bühne steht dabei nicht in Konkurrenz zu den bei Schacht verwendeten Rollenebenen, sondern ergänzt dieselben um eine intuitive Möglichkeit innerseelische Vorgänge und daraus folgende Interaktionen zu beschreiben und vorzustellen.

### 3 Diagnostik der Strukturniveaus

Die sich in der entwicklungspsychologischen Geschichte differenzierenden Kategorien sind auch für die strukturierte diagnostische Einschätzung wichtig. Schacht „übersetzt“ Inhalte der Operationalisierten Psychodynamischen Diagnostik (OPD) in psychodramatische Termini, um mit „aus psychodramatischer Sicht wichtig erscheinenden Theoriekonzepten“ (Schacht 2009, S. 186) Strukturdiagnostik in psychodramatischer Sprache zu betreiben. Für die Metapher der Inneren Bühne lässt sich die OPD auch direkt zitieren: „Da Konflikt und Struktur Pole einer klinischen Ergänzungsreihe darstellen ..., verhalten sich Konflikt und Struktur ... wie ein auf der Bühne (Struktur) aufgeführtes Theaterstück (Konflikt): Die Bühne ist Voraussetzung für die Aufführung ...“ (Arbeitskreis OPD 2007, S. 100). Die Nähe zum psychodramatischen Denken in Szenen wird noch deutlicher, wenn in der OPD Konflikt erläutert wird: „Das hier vertretene Konfliktmodell benutzt als Grundeinheit die konflikthafte Interaktionserfahrung eines Menschen.“ (Arbeitskreis OPD 2007, 112) Voraussetzung der Interaktionserfahrungen eines Menschen ist die Innere Bühne. Ist die Komplexität derselben eingeschränkt, so sind auch die möglichen Interaktionen reduziert. Die Metapher der Inneren Bühne kann nicht nur für das Verständnis der psychischen Entwicklung, sondern auch bei der Einschätzung struktureller Defizite hilfreich sein.

Auch Jutta Fürst gibt dafür ein Beispiel: man könne bei psychotischen PatientInnen „auch anders formulieren, dass der/die PatientIn nicht zwei getrennte Bühnen, eine innere und äußere zur Verfügung hat, sondern innere und äußere Bühne miteinander verschmolzen sind“ (Fürst 2004, S. 254).

Es ist wichtig, nicht eine etikettierende Diagnose, sondern einen für die KlientIn passenden Prozess als Resultat anzustreben, wie auch Zerka Moreno das Vorgehen ihres Mannes beschreibt: „... Moreno aber stellte Dich in einen Prozess, er etikettiert niemanden“ (zit. nach Burmeister 2004, S. 82). Der Zweck einer Diagnose im psychodramatischen Verlauf ist handlungsleitend zu sein und Begegnung zu fördern. Im prozessualen diagnostisch/therapeutischen Verlauf stehen Intervention und Diagnose dabei oft nahe beieinander. „Im Rahmen einer jeden Psychodramatherapie wird das psychodramatische Spiel zunächst vorwiegend *diagnostisch* eingesetzt. Therapeutische Effekte stellen sich jedoch häufig schon bei der ersten Sitzung ein ... Es ist daher nicht angebracht, von einem ausschließlich diagnostischen oder nur *therapeutischen* Psychodrama zu sprechen“ (Leutz 1974, S. 146). Ein Fallbeispiel mag dies verdeutlichen.

In einer Gruppe bot ich ein soziodramatisches Stegreifspiel an, jede(r) könne sich aussuchen, wen er gerne darstellen wolle - die Personen würden einander dann auf der Bühne begegnen. Herr Traun wählte eine Figur aus einer Fernsehserie und im nächsten Satz den Schauspieler, der die Figur verkörpert. In der Charakterisierung seiner Rolle verwendete er den Namen der fiktiven Figur und den des Schauspielers synonym. Ich wies ihn darauf hin, dass er sich entweder auf den Schauspieler oder den gespielten Charakter festlegen solle. Nach einigem Hin und Her einigten wir uns

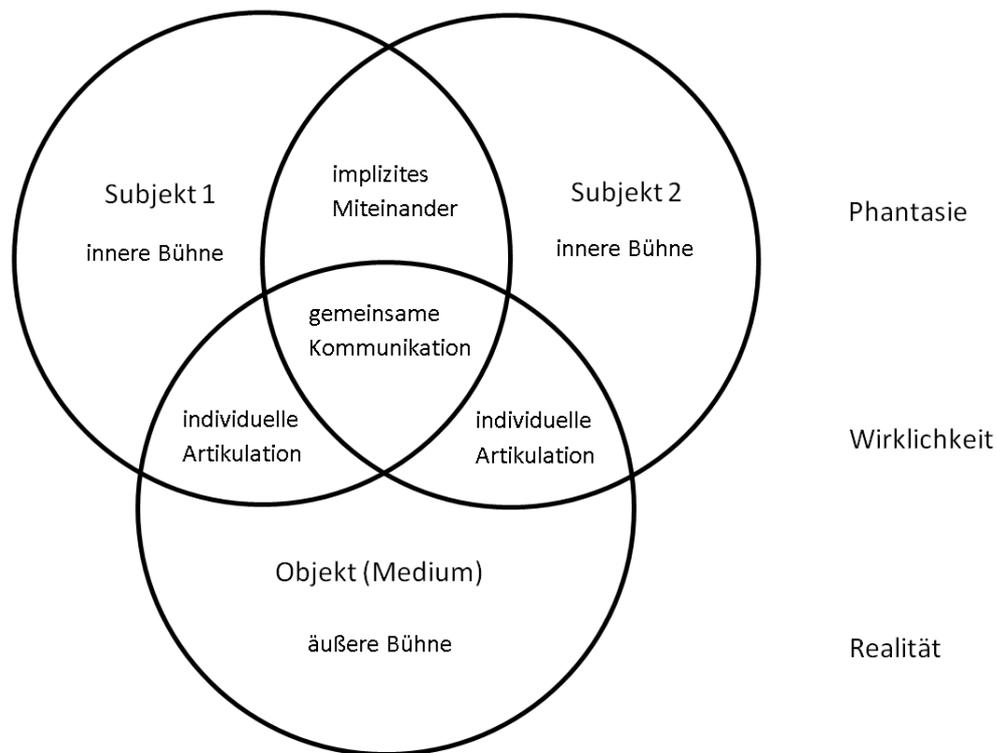
schließlich darauf, dass er in der Rolle des Charakters spielen wolle. Auf der Bühne war es aber sehr schwierig die Rollenklarheit zu erhalten. Seine Gesprächspartner, waren sich schnell nicht mehr sicher, mit welchem Namen sie ihn nun ansprechen sollten. Auf die Bemerkung, dass wir zwischendurch verwirrt waren und nicht wussten, wie wir ihn nennen sollten, und ob es ihm teilweise auch so gehe, dass es schwer sei Rolle und Schauspieler zu unterscheiden, antwortete Herr Traun mit einem erleichterten „Ja“. Im weiteren Gespräch versuchten wir die Rolle und den Schauspieler zu differenzieren: Der Schauspieler ist ein Grieche und spielt auch einen Griechen, ob allerdings die Familie auch reich ist und eine Reederei besitzt, das könne sein, da sei er sich nicht so sicher. Die Komplexität der Szene konnte Herr Traun innerlich nicht erleben, da ihm die Kompetenzen fehlten, die verschiedenen Bühnen deutlich voneinander abzugrenzen. Durch das sichere Setting der seit längerer Zeit angebotenen Gruppe konnte aber das partielle Scheitern an der Situation aufgefangen werden. Zwar konnten die verschachtelten Bühnen nicht als komplex erlebt werden, aber das Komplizierte hatte auch keinen bedrohlichen Charakter.

In diesem Fallbeispiel wird deutlich, wie sich therapeutische Intervention und Diagnostik verschränken: Dass Herr Traun in der Erwärmung Schauspieler und Serienfigur vermischte, nährte einen diagnostischen Verdacht - aber meine Intervention hatte eher pädagogischen Charakter: Ich sagte sinngemäß nicht „Das ist schwer zu unterscheiden.“, sondern: „So geht das im Psychodrama.“ Das Spiel allerdings erhärtete den diagnostischen Verdacht, dass die Innere Bühne von Herrn Traun die Komplexität der äußeren nicht tragen konnte. Dies leitete einen therapeutischen Strategiewechsel ein: es ging nicht mehr darum, die normative Form eines zu komplexen Spiels zu erreichen. Es wurde Herrn Traun nicht abverlangt, in einer ihn überfordernden Szene zu agieren, sondern die Gruppe trug gemeinsam die Verwirrung, welche durch die Durchlässigkeit seiner inneren Bühnengrenzen entstanden war.

Dabei verhalf mir der intuitiv verwendbare Begriff der Inneren Bühne wesentlich zur diagnostischen Einschätzung, wie auch zur klärenden Intervention: dem Aushalten und danach im Gespräch Abklären der verwirrenden Situation.

#### **4 Kommunikation als Spiel der Bühnen**

Waren die bisherigen Ausführungen eher auf die Innere Bühne eines Individuums bezogen - wenn sich auch der Bezug auf die ganze Szene nie verleugnen lässt - so möchte ich im Folgenden die kommunikative Szene als Ganzes thematisieren. In der Kommunikation zweier Menschen haben wir es mit drei Bühnen zu tun: die beiden Inneren Bühnen der kommunizierenden Menschen und die äußere Bühne, über welche sich die Inneren Bühnen vermitteln. Dies ist (im Gegensatz zur Gruppensituation) in einer zweidimensionalen Grafik darstellbar, in der sich überschneidende Kreise der Inneren und der äußeren Bühnen Felder bilden. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass es sich um ein *Spiel* der Bühnen handeln soll, das Ganze also weitaus weniger statisch zu verstehen ist, als es die vereinfachende Abbildung nahelegt. So können sich - etwa in einer psychotischen, einer tranceartigen oder einer spirituell ganzheitlichen Erfahrung - die Grenzen zwischen den Felder verschieben oder auch auflösen.



**Abbildung 1:** Das Spiel der Bühnen

Im zentralen, gemeinsamen Areal findet Kommunikation und Interaktion statt. Die jeweils individuellen Artikulationen (Darstellungen, Wirklichkeiten) in den jeweiligen Schnittmengen der einzelnen Subjekte mit den äußeren Objekten<sup>2</sup> können in der Mitte wahrgenommen und beantwortet werden. Dem Modell Bråtens<sup>3</sup> folgend gibt es keinen Weltbezug ohne Intersubjektivität, Objekte haben daher immer auch symbolische Bedeutung, sind Medium und äußere Bühne.

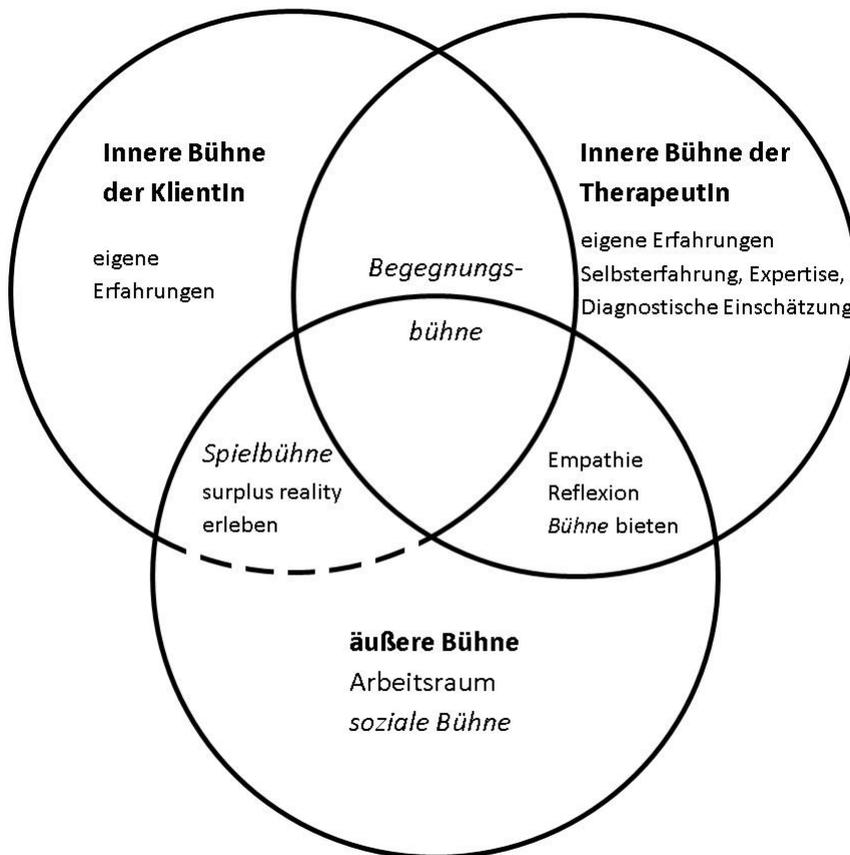
Von unten nach oben ist die äußere Bühne dort, wo die Subjekte sie nicht gestalten können, unverrückbare Realität. Wo sie durch Einwirkung gestaltbar ist, ist Wirklichkeit. Der Bereich der Phantasie liegt, wo die Inneren Bühnen keinen unmittelbaren Bezug zur äußeren Bühne haben. Die Überlappung der Inneren Bühnen bildet das unbewusste, implizite Miteinander.

Die obige Abbildung zeigt in ihrer Allgemeinheit eine symmetrische Kommunikation. Sie lässt sich für das immer asymmetrische therapeutische Setting und das psychodramatische Setting im Speziellen näher bestimmen.

#### 4.1 Interaktion auf psychodramatischen Bühnen

Sämtliche folgend angeführten Unterschiede zwischen KlientIn und TherapeutIn begründen keine unterschiedliche Wesensart. Auch die KlientIn ist empathisch, kann die Situation reflektieren, verfügt häufig über Expertise und genaue diagnostische Einschätzung. Auch für uns TherapeutInnen bietet die Arbeit die Möglichkeit psychischer Weiterentwicklung. Aber die Positionen von KlientIn und TherapeutIn sind im therapeutisch Prozess *funktionell* unterschiedlich.

Wie in jeder Interaktion bringen auch hier die Personen ihre jeweils eigenen Erfahrungen mit. Während aber die KlientIn diese verstehen und bearbeiten möchte, sollten die Erfahrungen der TherapeutIn - idealerweise weitgehend - durch die vorangegangene Selbsterfahrung bearbeitet und reflektiert sein. Aus dem in der Ausbildung erworbenen theoretischen Wissen und den erlernten praktischen Möglichkeiten sollte durch die diagnostische Einschätzung eine passende Interaktion entwickelt werden.



**Abbildung 2:** Das Spiel der Bühnen im Monodrama

Zur differenzierten Beschreibung des psychodramatischen Settings möchte ich die Unterscheidung dreier Arbeitsbühnen durch Pruckner aufnehmen. Sie unterscheidet zwischen Begegnungsbühne, Sozialer Bühne und Spiel/Aktionsbühne (Pruckner 2002)<sup>4</sup>. Jede der drei Arbeitsbühnen lässt sich einem Feld zuordnen:

Zentral - nicht nur in der Grafik sondern für das Funktionieren jeglichen zwischenmenschlichen Miteinanders - ist die Begegnungsbühne: Hier bringen KlientIn wie TherapeutIn Inhalte der Inneren Bühnen ein, beide sind ProtagonistInnen.

Auf Seite der KlientIn findet sich die von ihren Inhalten bestimmte Spielbühne. Hier bietet sich ihr eine "neue und extensivere Erfahrung der Realität, eine Surplus-Realität" (Moreno 2001, S. 49), für die TherapeutIn bietet sich hier die Rolle als Hilfs-Ich an „der Therapeut *will* vergessen sein“ (Moreno 1973, S. 82). Dass die Leitung aus dem Blickfeld der KlientIn verschwindet bedeutet nicht, dass sie untätig ist, die TherapeutIn hat zunächst die wichtige Aufgabe, die Bühne - der diagnostischen Einschätzung folgend – so zu begrenzen, dass der KlientIn die Erfahrung von surplus reality möglich wird.

Es geht also darum, die Möglichkeiten der Inneren Bühne der KlientIn zu bestimmen, um dann ein passendes Bühnenangebot zu machen. Das Verhältnis der TherapeutIn zur Spielbühne ist so *technisch* auf ein Ziel bezogen, für die KlientIn eröffnet sich ein *magischer* Erlebnisraum. Wie bereits erwähnt können sämtliche Begrenzungen der Abbildung überschritten werden, da die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Innerer Bühne der KlientIn und Spielbühne ein Ziel der Arbeit auf der Spielbühne ist, ist diese Grenze nur strichliert gezogen.

In der Therapie der 25jährigen Frau Musser, zog sich die Suche nach einer passenden Spielbühne über Monate hin. Die Stofftiere meiner Ordination waren einfach nicht die richtigen und ihren eigenen Stofftieren war die Reise in die Ordination nicht zuzumuten. Erst nachdem eines der Tiere meiner Praxis einen längeren Aufenthalt bei den Stofftieren von Frau Musser hatte und von seinen dortigen Erlebnissen berichten

konnte, war es möglich mit Namenszetteln der Spielgefährten eine Bühne zu eröffnen, die von ihr emotional stark erlebt wurde ohne existentiell bedrohlich zu sein.

Ist die Spielbühne etabliert kann die TherapeutIn steuern, indem sie Inhalten unterschiedlich Aufmerksamkeit widmet (was wird gesehen, in den Mittelpunkt gerückt, was ignoriert). Dies muss meines Erachtens mit großem Respekt geschehen, um nicht manipulativ zu sein, sind doch die Inhalte das innere Eigentum der KlientIn.

Im geschützten Rahmen des Therapieraums ist die Begrenzung der gemeinsamen Bühne in vielerlei Hinsicht gestaltbar. Die Entscheidung auf der sozialen Bühne zu arbeiten bedeutet einen Teil dieser Gestaltungsmöglichkeit aufzugeben. Sehr schnell kann der sichere Rahmen der Psychotherapie gefährdet sein, etwa wenn nach einer Einheit, in der man bemüht war am Selbstwert eines Kindes zu arbeiten, die Mutter zwischen Tür und Angel das Kind beschämt, indem sie so spricht als wäre es nicht anwesend und sich über sein Bettnässen beklagt.

## 5. Horizont der Verwendung des Begriffs der Inneren Bühne

Der Begriff der Bühne ist in diesem Artikel sehr weit gefasst. Die Verwendung der Bühnemetapher für den psychischen Binnenraum mag inflationär erscheinen, aber gerade in der die Grenzen von Innen und Außen vermittelnden gleichen Grundstruktur der Bühne liegt die Chance einer mächtigen aber auch intuitiv zu erfassenden Begrifflichkeit, welche die von innerer Rolle und Szene ergänzt. Dabei umfasst Innere Bühne drei Bedeutungsfelder:

Als psychodramatische Technik kann sie das Arbeiten mit Imagination benennen, aber auch das im vorstellenden Gespräch Bleiben und die Erwärmung für die Spielbühne.

Entwicklungspsychologisch stellt sie den beobachtbaren Interaktionen einen Freiheit begründenden Möglichkeitsraum zur Seite. Die Möglichkeit komplexer sozialer Interaktionen beruht auf komplexen inneren Vorgängen und ohne einen psychischen Binnenraum ist menschliche Entwicklung nicht zu verstehen. Der naheliegende psychodramatische Begriff für den psychischen Binnenraum ist die Innere Bühne. Dabei soll der Begriff der Inneren Bühne nicht im Sinne eines Primats des Inneren psychologisieren, er stellt die entwicklungspsychologisch *notwendige* Verdoppelung des äußeren Erlebens im Inneren dar. Die metaphysische (oder auch metapsychische) Frage, was zuerst war, muss nicht gestellt werden: Das innere Erleben gestaltet sich nach den äußeren Szenen, die äußeren Szenen gestalten sich nach den Möglichkeiten inneren Erlebens, beides geschieht gleichzeitig und kann unmittelbar wahrgenommen werden.

Diagnostisch bietet die Innere Bühne eine vorstellbare Entsprechung zur Theorie der Strukturniveaus. Die Innere Bühne ist Begrenzung innerer Szenen, Bedingung für komplexes Erleben. Sie ergänzt die strukturierte Bestimmung der Rollenebenen um den Ort der dadurch jeweils ermöglichten inneren Szenen. Da die Bühne das erste Instrument des Psychodramas ist, hat eine in der Metapher der Bühne gefasste Diagnose unmittelbar handlungsleitenden Charakter.

Schließlich bietet die Innere Bühne die Möglichkeit, psychodramatische Interaktion als Spiel der Bühnen darzustellen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Die Inhalte der Abschnitte 1-3 und das Fallbeispiel aus Abschnitt 4.1 finden sich in ausführlicher Form in meiner Masterthese (Mosich 2015).

<sup>2</sup> Objekt ist hier nicht im psychoanalytischen Sinne zu verstehen, sondern als Gegenstand.

<sup>3</sup> Dies entspricht im Übrigen auch der Position Hegels. Ohne philosophische Grundsatzpositionen diskutieren zu müssen kann man darauf verweisen, dass Psychotherapie Behandlung durch Interaktion ist und sich somit auf durch Interaktion Veränderbares bezieht.

<sup>4</sup> Unter den Termini Beziehungsbühne, Bühne der Szenen und Real-Life-Bühne findet sich bei Baumann und Stadler (2012) eine vergleichbare Einteilung.

## Literatur

Arbeitskreis zur Operationalisierung Psychodynamischer Diagnostik (Hrsg.). (2007). *Operationalisierte*

- psychodynamische Diagnostik OPD-2 das Manual für Diagnostik und Therapieplanung* (2., überarb. Aufl. ed.). Bern: Huber.
- Baumann, B. & Stadler, C. (2012). Psychodrama in der zweiten und dritten Dimension. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*, 11(2), 227-238.
- Bräten, S. (1991). *Born with the Other in Mind: Child Development and Cognitive Science implications or: Infant's Minds and Social Feelings: Dialogue, Development and Collapse of Concern*. <http://www.stein-braten.com/here.htm>, 13.10.2014.
- Burmeister, J. (2004). Diagnostik im Psychodrama. In: J. Fürst, K. Ottomeyer, H. Pruckner (Hrsg.), *Psychodrama-Therapie* (S. 81-102). Wien: Facultas.
- Dornes, M. (2006). *Die Seele des Kindes Entstehung und Entwicklung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Dudenredaktion. (2015). *Wörterbuch Duden online*. <http://www.duden.de/node/684056/revisions/1394939/view>, 10.04.2015.
- Fürst, J. (2004). Imaginative, symbolorientierte Techniken und Skripttechniken. In: J. Fürst, K. Ottomeyer, H. Pruckner (Hrsg.), *Psychodrama-Therapie*. Wien: facultas.
- Hutter, C. & Schwehm, H. (2009). *J. L. Morenos Werk in Schlüsselbegriffen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Leutz, G. (1974). *Das klassische Psychodrama nach J.L. Moreno*. Berlin Heidelberg New York: Springer.
- Lösch, M. (1997). Bühne, Bühnenform. In: G. Braungart, H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller, F. Vollhardt, K. Weimar (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Bd. 1, S. 269-274). Berlin New York: de Gruyter.
- Moreno, J. L. (1924). *Das Stegreiftheater*. Potsdam: Kiepenheuer.
- Moreno, J. L. (1973). *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*. Stuttgart: Georg Thieme Verlag.
- Moreno, J. L. (2001). *Psychodrama und Soziometrie*. Köln: Edition Humanistische Psychologie.
- Mosich, C. A. (2015). *Welche Bühne bieten? Die Innere Bühne als Metapher für strukturdiagnostische Einschätzung und Nutzung der Bühne als psychodramatisches Instrument*. Master of Science, Donau-Universität Krems, Krems.
- Pruckner, H. (2002). „Du sollst nicht fragen, das Kind will nicht reden.....“. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*, 1(2), 147-175.
- Schacht, M. (2003). *Spontaneität und Begegnung zur Persönlichkeitsentwicklung aus der Sicht des Psychodramas*. München: InScenario-Verl.
- Schacht, M. (2009). *Das Ziel ist im Weg : Störungsverständnis und Therapieprozess im Psychodrama* (1. Aufl.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Stelzig, M. (2014). *Biologisch verankerte Rollen und die befriedigende Interaktion zwischen Säugling und Eltern als Teil des impliziten Wissens des Neugeborenen und wie weit diese Erkenntnis das psychodramatische Handeln beeinflusst*. Master of Science, Donau-Universität Krems, Krems.

## **AutorInnenfoto und Kurzbiografie**

**Mosich, Cai**, 1969, Mag.phil., MSc (Psychotherapie), arbeitet psychodramatisch als Psychotherapeut und Supervisor in Wien und im Burgenland

*Praxis Hoher Markt*  
Hoher Markt 1/23  
1010 Wien  
Cai@Mosich.at