

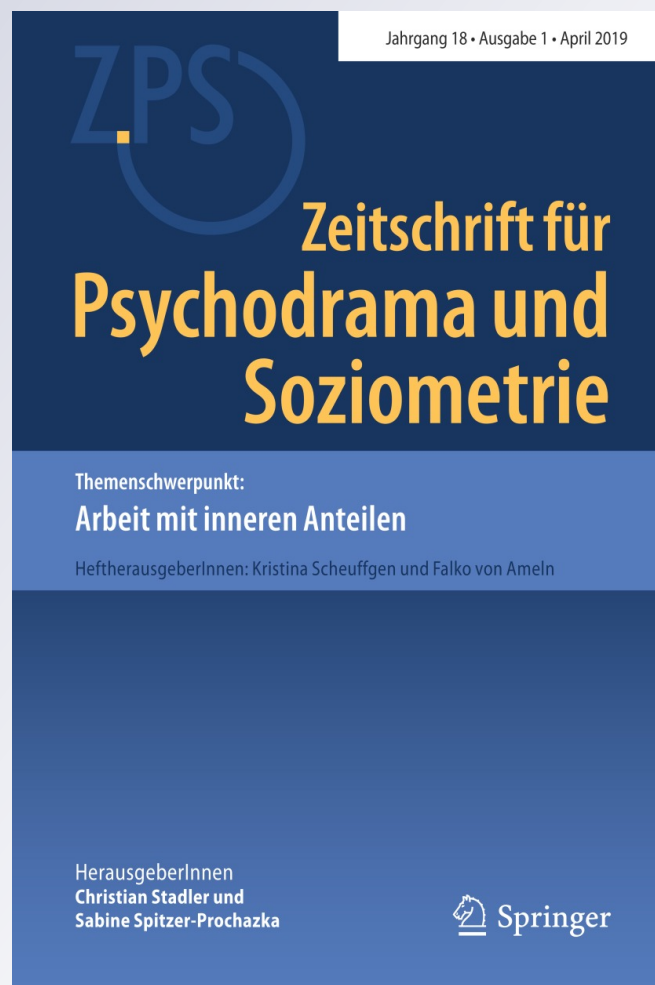
Diskriminierungserfahrungen in szenischer Bearbeitung

Jutta Heppekausen

**Zeitschrift für Psychodrama und
Soziometrie**

ISSN 1619-5507
Volume 18
Number 1

Z Psychodrama Soziom (2019)
18:139-152
DOI 10.1007/s11620-019-00479-3



Diskriminierungserfahrungen in szenischer Bearbeitung

Chancen, Risiken und methodische Vorschläge am Beispiel Playbacktheater

Jutta Heppekausen

Online publiziert: 8. März 2019

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2019

Zusammenfassung In diesem Aufsatz der Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie (ZPS) wird ein Fallbeispiel von rassifizierender Diskriminierungserfahrung bearbeitet. Dabei wird nach Nutzen und Risiken szenischer Bearbeitungen von Geschichten gefragt, die – implizit – soziale Ungleichheit und Machtverhältnisse thematisieren, in denen wir uns selbst bewegen. In der Absicht, mit szenischen Methoden eine erweiterte Handlungsfähigkeit zu bewirken, wird auf mögliche Fallstricke einer als „natürlich“ verstandenen Empathiepraxis aufmerksam gemacht. Die kritische Analyse und Einladung zu selbstreflexiver Inszenierungspraxis bezieht die Gefahr einer Kolonialisierung fremder Erfahrungen und eine – ungewollte – Reproduktion von Dominanzverhältnissen ein. Konkrete Vorschläge zu Möglichkeiten einer diskriminierungssensiblen szenischen Bearbeitung, angeregt von Jo Salas' Konzept der „Echos der Geschichten“ und Brechts Überlegungen zum epischen Theater, werden vorgestellt. Ziel ist dabei, eine ästhetische Distanz zu erreichen, die über spontane Ein- und Zweifühlung hinaus auch die Veränderbarkeit sozialer und historischer Wirklichkeiten in den Blick nimmt.

Schlüsselwörter Psychodrama · Playbacktheater · Flucht · Diskriminierung · Empathie · Rassismus · Selbstreflexion

Staging experiences of racist discrimination

Healing potentials and risks for example in Playback Theatre

Abstract This article of the Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie (ZPS) presents a case study (an experience of racist discrimination) in which the question is asked: How useful or healing can the staging of these types of stories be and what

J. Heppekausen (✉)
Freiburg, Deutschland
E-Mail: jutta.heppekausen@azfreiburg.de

are the risks that it could also cause harm? Refugee stories with tragic facts, experiences of marginalized and excluded people deal—implicitly—with social inequality and power relations in which we ourselves are also involved. Trying to strengthen the capacity to act (agency) we may run the risk of falling into a “natural” and spontaneous empathy that reproduces this reality in the therapeutic or pedagogical setting. The ethics of a scenic work of transformation, like for example Playback Theater, the risk of “colonizing”—unintentionally—other people’s life experiences and reproducing power relations are critically analysed.

Following Jo Salas’ concepts (Echos of the stories) and Bertolt Brecht’s epic theater, some methodological proposals are shared to achieve aesthetic distance. These proposals aim to be healers in the sense of strengthening the capacity for personal action (agency) and perhaps even the capacity for liberating action in general. “So, as it is, it does not stay”.

Keywords Psychodrama · Playback Theatre · Refugees · Discrimination · Racism · Self-reflection

Millionen von Flüchtlingen in aller Welt, von denen nur ein kleiner Teil bis Zentral-europa gelangt, Bilder von zerschossenen Städten, Leichen im Mittelmeer, zerstörte Kindergesichter, Aushöhlung von Menschenrechten, hochriskante internationale Machtspiele, vor kurzem noch undenkbare Beschneidungen des Asylrechts verbunden mit unerträglich abwertenden Diskursen über „die Anderen“. Gleichzeitig: Genuss einer stabilen Ökonomie für die meisten – wenn auch nicht für alle –, Alltag eines friedlichen Landes mit recht angenehmen Lebensbedingungen – zumindest für die Schicht, aus der die meisten TherapeutInnen und BeraterInnen kommen. Diese hier etwas holzschnittartig umrissenen Spannungsverhältnisse bilden den Rahmen unserer künstlerischen, therapeutischen und pädagogischen Bemühungen, zur Heilung von Wunden beizutragen, Handlungsfähigkeit und Widerständigkeit gegen Unrecht zu stärken oder zumindest der Welt keinen weiteren Schaden zuzufügen. Es geht hier um Geschichten von sozialer Ungleichheit, von Machtverhältnissen, in denen wir uns bewegen. Sie handeln auch von der Schwierigkeit, dass wir Professionellen dabei nicht selten eher auf der Seite der Privilegierten stehen. Wenn wir also in Richtung auf eine solidarische szenische Arbeit mit Menschen mit Gewalt- und Fluchterfahrung schauen: worauf müssen wir achten?

Wie nützlich kann dabei beispielsweise die Arbeit mit Methoden wie dem Psychodrama und dem Playbacktheater (im Folgenden PT¹) sein und welcher Risiken gilt es sich bewusst zu sein? Ausgehend von der Inszenierungserfahrung mit einer Diskriminierungsgeschichte möchte ich einige kritische Überlegungen dazu wiedergeben und Vorschläge – exemplarisch am Beispiel des PT mit Ausblicken auf psychodramatische Zugänge – vorstellen. Dabei geht es mir darum, das wirkmächtige Potenzial dieser Methoden auf Möglichkeiten einer Erweiterung persönlicher

¹ Einführende Darstellungen dieser Theaterform sind zu finden für den deutschsprachigen Raum unter <https://www.playbacktheaternetzwerk.de/playbacktheater.html> (o.J.) und international unter <http://www.playbackcentre.org> (o.J.).

und vielleicht sogar einer tendenziell allgemein befreienden Handlungsfähigkeit hin (vgl. Holzkamp 1987) zu befragen. Es sind offene Fragen und vorläufige Antworten, die neue Fragen enthalten oder hervorrufen werden. Das ist intendiert, denn es ist Teil eines kollektiven Suchprozesses.

1 Eine Diskriminierungserfahrung im Playbacktheater

In einem Workshop wurden persönliche Geschichten erzählt und durch andere TeilnehmerInnen „zurückgespielt“: Mit verschiedenen ritualisierten Formen des PT wurde zu der Essenz der jeweiligen Erzählung improvisiert, so wie die LeiterIn und SpielerInnen diese erfasst hatten: mit körperlichem und sprachlichem Ausdruck sowie mit Musik, Tüchern und vier Kisten als einzigen Requisiten.

Die Geschichte:

Der rote Faden der bisher erzählten Geschichten rankte sich um das Thema „Zusammenarbeiten an der Hochschule“. In dieser Kleingruppe setzt sich Ülkü auf den ErzählerInnenstuhl und berichtet von ihren Erfahrungen: „Ich bleibe in meiner Arbeitsgruppe allein. Sie hören mich nicht. Vielleicht weil ich schlecht Deutsch spreche? Aber ich brauche doch gute Noten!“ Die SpielerInnen spiegeln die Geschichte ohne Worte mit einem Tanz, bei dem ein Kreis geschlossen bleibt, während die HauptdarstellerIn verzweifelt um Aufnahme ringt und letztlich traurig zurückbleibt. Ülkü meldet zurück: „Ja, so ist es wohl immer für die, die neu dazukommen. Ich muss eben einfach noch besser Deutsch lernen.“

In der anschließenden Reflexion fragten wir uns, was die Essenz dieser Geschichte sein könnte. Bei den TeilnehmerInnen dominierte das zeit- und ortlose, also Bild „Fremde sind ausgeschlossen“. Ausgehend von Ülküs Kleidung – sie trägt ein Kopftuch – wurde vermutet, dass sie unter dem Druck eines strengen Vaters stehen könnte, oder dass sie beim Erzählen hier die körperliche Nähe zum männlichen Leiter als unangenehm oder sogar erdrückend empfunden haben könnte. Andere hatten gehört, dass sie mit der Geschichte vorsichtig ihre KommilitonInnen kritisieren wollte. Anders ausgedrückt: Emotional wurde von allen „Druck“ stark wahrgenommen und ein Appell, vielleicht ein Ruf nach Solidarität?

Durch vertiefende Nachfragen konnten wir für diese Geschichte einige relevante soziale Hintergründe zusammentragen: Ülkü ist eine „internationale Studierende“, d. h. ihr Aufenthaltsstatus ist an ein erfolgreiches Studium gebunden. Sie muss, anders als alle anderen Studierenden, Studiengebühren bezahlen, in der Regelstudienzeit alle Prüfungen bestehen und die Ergebnisse bei der Ausländerbehörde vorlegen. Sie hat keine Arbeitserlaubnis und da ihre Familie die Gebühren nicht finanziert, arbeitet sie illegal, um ihre Lebenshaltungskosten und die Gebühren bezahlen zu können.

Mit dieser sozialen Konkretisierung ändert sich die Perspektive: Das Bild der „Kopftuchfrau“, die von Männern und autoritären Familienverhältnissen unterdrückt wird und als „Fremde“ zu bemitleiden ist, lag zunächst nahe, da es in Medien und auch unseren eigenen Alltagsdiskursen allgegenwärtig ist. Mit der sozialen Konkretisierung erweiterte sich aber unser Blick: Jetzt sahen wir eine notgedrungen

illegal hart arbeitende Studentin, die von diskriminierenden Ausländergesetzen unter Druck gesetzt wird und statt Mitleid Solidarität suchte.

Was war geschehen? Empathisch hatten wir zunächst zeit- und ortsübergreifende Befindlichkeiten erfasst wie das Leiden an Ausschluss und Einsamkeit. Die Anerkennung schwieriger universeller Empfindungen wie etwa Trauer, Schmerz, Verzweiflung, Ohnmachtsgefühle ist eines der menschlichen Grundbedürfnisse. Es gehört zum stärksten Wirkungspotenzial szenischer Bearbeitungen, diese Gefühle auf der Bühne sichtbar zu machen, sie durch achtsames Zuhören sowie ausdrucksstarke Verkörperung und künstlerische Gestaltung anzuerkennen. In solchen Momenten entstehen gegenseitige Berührungen, die die Gruppenkohärenz stärken. Die Gruppe kann für einen Augenblick aus dieser Gemeinsamkeit Kraft zur Lebensbejahung, vielleicht sogar zum Handeln schöpfen.

Und doch: Ist das genug? Im Playbacktheater haben wir nicht immer die Gelegenheit, auf der Bühne soziale Hintergründe z. B. von Druck zu erkennen. Aber fragen wir im Interview oder uns selbst im Entwickeln der Spielaktion danach? Solange sich das Spiel in einem soziokulturellen Umfeld bewegt, in dem alle Beteiligten in Bezug auf die wichtigsten Differenzlinien Gender, ethnische Zugehörigkeiten, Klasse und Körper/Gesundheit relativ homogen erscheinen, können empathisches Zuhören und Spiegeln gelingen. Aber: Können wir da immer so sicher sein? Wen sehen wir nicht? Wer ist möglicherweise in solchen Spielen irgendwie am Rande, die gleichzeitig von der jeweiligen Mehrheit als Glücksmomente wahrgenommen werden? Sind es oft nicht gerade diejenigen, deren Geschichten auch in unserer Gesellschaft eher die weniger einflussreichen, weniger dazugehörigen, weniger honorierten sind – also genau die Geschichten, für die wir unsere Bühnen ganz besonders öffnen möchten?

Können wir uns also in unserer Arbeit des szenischen Ausdrucks und Spiegels auf eine als „natürlich“ verstandene Empathiefähigkeit verlassen? Können wir uns mit dem angeborenen Potenzial unserer Spiegelneuronen (Bauer 2016) zufriedengeben? Zunächst lohnt es sich, einen kritischen Blick auf die in dieser Annahme enthaltenen Voraussetzungen zu werfen.

2 Der Mythos einer „natürlichen“ Empathie und die Gefahr einer Beschränkung von Handlungsfähigkeit

Die psychodramatische „Zweiführung“ wie auch das im PT gängige Sprechen vom empathischen Erfassen des „Herzes der Geschichte“ können auf ein geradezu organisches Verständnis verweisen, was eine Art „natürliche“ Quelle für das Einfühlen in fremde Rollen impliziert. Diese Annahme negiert die gesellschaftlich geprägte ‚Brille‘, mit der wir wahrnehmen. Es ist zwar keine neue Nachricht, dass jeder in seiner Wahrnehmung seiner Lebensbedingungen die Wirklichkeit jeweils subjektiv konstruiert und seine Erinnerungen ebenso jeweils ‚erfindet‘. Mit Klaus Holzkamp, dem Begründer der Kritischen Psychologie, gehe ich aber darüber hinausgehend davon aus, dass „je ich“ (also nicht nur ich individuell und ganz persönlich, sondern alle gesellschaftlichen Wesen, die wir sind) diese Konstruktion und Rekonstruktion nicht bewusst gegen meine eigenen Interessen vollziehe. Ich handele im Grunde nicht bewusst gegen meine eigenen Interessen. Ich verstehe aus meiner je subjek-

tiven Perspektive mein Handeln in den Lebensverhältnissen, wie ich sie sehe, als begründet. Ich bemühe mich im Rahmen der Möglichkeiten, wie ich sie wahrnehme, handlungsfähig zu sein. Holzkamp benennt zwei Varianten von Handlungsfähigkeit im Sinne einer gesellschaftlichen Verfügungsgewalt über die eigenen Lebensbedingungen, nämlich einerseits eine „restriktive“, d. h. dass ich mich den Verhältnissen, die ich – im Moment – als nicht veränderbar ansehe, bewusst oder nicht bewusst unterwerfe. Andererseits spricht er von einer „verallgemeinerten“ Handlungsfähigkeit, die sich auf die Suche nach Befreiung von Unterdrückungsverhältnissen für alle begibt. Eine „restriktive“ Handlung gilt es nicht einfach zu verurteilen, sondern vor allem zunächst einmal zu fragen, ob ich „um kurzfristiger Sicherheit, kurzfristiger Befriedigung willen längerfristig meine eigenen allgemeinen Lebensinteressen verletze. Das ist der Widerspruch, den wir ‚Selbstfeindschaft‘ nennen ... Angesichts unserer selten befriedigenden Ressourcen beim Befriedigen unserer Bedürfnisse, angesichts unserer meist sehr eingeschränkten Verfügungsgewalt über unsere gesellschaftlichen Lebensverhältnisse haben wir aus unserer subjektiven, oft nicht bewusst eingestandenen Perspektive leider jeweils ‚gute Gründe‘ für das Aaufrechterhalten einer eher ‚restriktiven‘ Handlungsfähigkeit.“ (Holzkamp 1987, S. 5f.) Wir haben also „je gute Gründe“, weswegen wir uns dominanten Diskursen, die uns täglich und auf allen Ebenen umspielen, nicht einfach entziehen. Gewollt oder ungewollt greifen wir sie auf in unserer Wahrnehmung, unserem Denken. So prägen sie unsere Gefühle und das von ihnen bewusst oder unbewusst gesteuerte Handeln. Wir entkommen nicht unserer eigenen Position und Positionierung in den jeweiligen sozialen, kulturellen und ideologischen Verwicklungen. Es ist fast so wie bei der Aufforderung, nicht an einen rosa Elefanten zu denken – schon ist er da. Weniger zufällige Bilder entstehen in unserem ‚Kopfkino‘ entgegen besserem Wissen und möglicher guter Vorsätze, nicht in Stereotypen zu denken und zu fühlen, wenn wir hören: ‚die jungen Männer aus Nordafrika‘ oder ‚junge blonde Frau‘, ‚behindertes Mädchen‘, ‚verarmte Rentnerin‘, ‚gewaltbereiter Jugendlicher‘. Diese blitzschnell aufsteigenden, in Medien, Küchengesprächen, wissenschaftlichen Abhandlungen und Kunstprodukten allgegenwärtigen Bilder erfüllen eine Funktion. Sie dienen allgemein der Sicherung gesellschaftlicher Privilegien und Machtstellungen – etwa, wenn trotz aller gegenteiligen Bekenntnisse der Generalverdacht von Gewaltpotenzialen bei Geflüchteten medial genährt wird und entsprechende strukturelle Verschlechterungen (Einschränkungen des Rechts auf Asyl, ‚Obergrenzen‘) vorbereiten. Und sie finden eben auch in unser persönliches Denken und Fühlen Eingang, da sie je individuell zur – scheinbaren, kurzfristigen, eben jener „restriktiven“ – Bewältigung von Herausforderungen beitragen, vor denen wir selbst stehen, und für die unsere Bedingungsverfügung eingeschränkt ist. Wir selbst leben und arbeiten unter beschränkten Einflussmöglichkeiten auf unbefriedigende Lebenslagen, erleiden Verunsicherungen in unserem Selbstwertgefühl z. B. durch erfahrene Abwertungen, soziale Unsicherheit oder unsere Genderposition. Bilder und Stereotype aus den aktuellen – und häufig historisch nicht erst seit gestern – herrschenden Diskursen bieten sich uns an. Wir nutzen sie beim Bemühen, unsere alltägliche Handlungsfähigkeit aufrechtzuerhalten oder herzustellen. Sie prägen unser Handeln, mit dem wir – eher (noch) nicht bewusst als bewusst – die gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse im Mikrokosmos unserer Macht selbst herstellen. Dies geschieht gewissermaßen hinter unserem

Rücken, „weil man die Unterdrückung durch die jeweiligen Herrschaftsinstanzen, indem man sie akzeptiert und daran teilhaben will, zur Absicherung der eigenen Lebensmöglichkeiten automatisch aktiv weitergibt an noch abhängigere Menschen.“ (Holzkamp 1987, S. 5) Also genau das, was wir eigentlich nicht wollen ...

Wenn das geschehen kann, dann können wir uns nicht allein auf eine „natürliche Empathie“ und alle Menschen verbindende universelle Bedürfnisse verlassen, wenn wir uns in für uns fremde Wirklichkeiten einfühlen. Diese sind tatsächlich durch unsere Spiegelneuronen erfassbar und dies bildet eine Brücke zwischen uns mit erstaunlich starken Säulen. Wenn wir aber im szenischen Spiel allein ‚aus dem Bauch heraus‘ leiten oder improvisieren, stellt sich die Frage, wie die Bilder, die wir spontan entwickeln, in den ‚Bauch‘ hineingekommen sind und welche Funktion sie für ‚je mich‘, für meine gesellschaftlich bedingte Handlungsfähigkeit haben könnten. Ist vielleicht sogar die Annahme, eine natürliche Empathie sei für das szenische Spiel ausreichend, selbst ein Ausdruck restriktiver Handlungsfähigkeit? So könnte der Wunsch, dies möge reichen, Ausdruck einer Sehnsucht nach tiefer Verbundenheit aller Menschen untereinander sein. Auf einer tieferen Ebene kann diese Verbundenheit auch real und im erlebnisaktivierenden Spiel spürbar sein. Dieser Wunsch gründet möglicherweise in eine Sehnsucht, die in Zeiten der Zerrissenheit und Auflösung von Lebensbedingungen, die ehemals Sicherheiten geboten haben – oder zumindest in kollektiven oder individuellen Erzählungen so konstruiert werden – von vielen geteilt wird. Gleichzeitig kann sie aber den notwendigen Blick auf reale Differenzen überdecken. Soziale Ungleichheit im Zusammenhang mit der eigenen Position wahrzunehmen, die in den globalen Machtverhältnissen relativ privilegiert ist – manchmal auch in den ganz konkreten alltäglichen Interaktionen – das kann bei uns Privilegierten zu unangenehmen Gefühlen führen: etwa zu einem schlechten Gewissen oder gar zu Scham- und Schuldgefühlen, die abgewehrt oder verdeckt werden sollen. Solcherart Überdecken und Abwehr von Realitätswahrnehmungen würde dann nicht zu einer ‚verallgemeinerten‘ Handlungsfähigkeit beitragen, sondern als ‚restriktive‘ sogar in der Gefahr stehen, uns selbst zu schaden: Ohne es bewusst zu wollen, könnten Darstellungen von Geschichten über Diskriminierung und Gewalt dazu beitragen, gesellschaftliche Dominanzverhältnisse im szenischen Spiel zu reproduzieren, was von TherapeutInnen und BeraterInnen ganz und gar nicht intendiert ist. Die Gefahr einer – manchmal exotisierenden, sensationalisierenden oder von oben herab ‚fremde‘ Gefühle ausbeutende ‚Kolonialisierung‘ von Erfahrungen kann bestehen, wenn die szenische Aneignung einer Geschichte *allein* auf spontaner emotionaler Identifikation und dem Vertrauen auf universelle Seelenverbundenheit basiert (vgl. Conquerhood 2009). Diese in echter Verbundenheit mit der ErzählerIn gelebte Identifikation auf der Bühne riskiert aber nicht nur, die vorhandenen Machtverhältnisse zu stabilisieren, nämlich die Privilegien von denjenigen, die den Raum haben, auf der Bühne die Anderen zu spielen. Sie schadet – wieder mit Holzkamp gesprochen – im Sinne einer ‚restriktiven‘ Handlungsfähigkeit den Privilegierten ungewollt selbst: Eine spontane, von Herzen kommende emotionale Identifikation bewertet Unterschiede in Erfahrungen und Lebensbedingungen in diesem Moment als wenig bedeutsam. So suggeriert sie implizit, dass soziale, historische, ökonomische, politische Lebensbedingungen nicht so wichtig seien, sondern eher natürliche, d.h. im Grunde überall gleiche und insofern auch nicht wirklich

veränderbare Verhältnisse seien – und damit wären dann auch die eigenen nicht zu ändern. Restriktiv daran ist, dass möglicherweise *in dem Moment* eine Stärkung von Handlungsfähigkeit durch das angenehme Gefühl der tiefen Verbundenheit entsteht. Aber diese Verbundenheit kann gleichzeitig den Blick auf die sozialen Ungleichheits- und Machtverhältnisse verdecken, die auch für die SpielerInnen selbst im Grunde veränderungsbedürftig sein dürften. Uns allen erschweren wir also damit unsere eigenen Suchbewegungen in der längerfristigen Perspektive einer ‚verallgemeinerten‘, d. h. emanzipatorischen Handlungsfähigkeit. Und eine Suchbewegung in dieser Richtung könnte doch so stärkend sein, selbst wenn wir eine wirklich befreite Handlungsfähigkeit vermutlich nicht so bald oder auch nie ganz herstellen können.

Zurück zur Diskriminierungsgeschichte aus dem Workshop: Möglicherweise behinderte in diesem Fall die Einfühlung in das universelle Erleben von Ausschluss und Einsamkeit das Stellen von weiteren Fragen oder verdeckte die Wahrnehmung von konkreten Diskriminierungsverhältnissen (Aufenthaltsbedingungen für internationale Studierende), ließ rassifizierende Bilder („unterdrückte Kopftuchfrau“) im Hintergrund unausgesprochen wirken. Die universalisierende Darstellung, da sie somit aller konkreten gesellschaftlichen Verhältnisse entkleidet war, konnte als „natürlich“ erscheinen. Sie reproduzierte auf jeden Fall hier den Druck, unter dem die Erzählerin litt, indem sie eine Bestätigung des Anpassungsdrucks auslöste: Die Erzählerin reagierte auf die Darstellung mit der Schlussfolgerung, sie müsse eben „einfach noch besser Deutsch lernen“. Sie erlebte sich einseitig als diejenige, die sich verändern muss. Die Lern- und Lebensverhältnisse erscheinen so als unveränderbar. Aber diese sind es eben, unter denen im Grunde alle Studierenden leiden – wenn auch nicht unter dem Ausländergesetz, so aber doch unter Regelstudienzeit und ökonomischem Druck.

Es geht also darum, eine solche – ungewollte – Reproduktion von Dominanzverhältnissen zu vermeiden. Ein hoher, wenn auch für die hier angesprochenen Themen und Geschichten vielleicht dennoch nicht überhöhter Anspruch. Was könnten sie für die Arbeit mit szenischen Methoden bedeuten? Ein Vorschlag wäre, sich von Bertolt Brechts Epischem Theater anregen zu lassen.

3 Methodisch Brecht beerben: Theater der Veränderung, denn: „So, wie es ist, bleibt es nicht“ (Brecht)²

Brechts Vorschläge zu Verfremdungstechniken und dem schauspielerischen „Gestus“ scheinen mir hilfreich, wenn es darum geht, eine heilende ästhetische Distanz (vergl. Landy 1983) in der szenischen Bearbeitung zu halten. Dies ist immer eine Herausforderung und eben auch und gerade, wenn es darum geht, Diskriminierungserfahrungen auf die Bühne zu bringen: Einfühlung, Empathie, Stärkung von

² „Pelgea Wlassowa: Wer noch lebt, sage nicht: niemals!

Das Sichere ist nicht sicher.

So, wie es ist, bleibt es nicht.

(...)“

Bertolt Brecht: Die Mutter, Brecht (1967, Bd. 2, S. 895).

Verbundenheit sind mit (selbst-)kritischer Reflexion und Erforschung komplexer gesellschaftlicher Zusammenhänge in Verbindung zu bringen.

Brecht selbst beschreibt seine Intention für die Verfremdungs-Effekte in seiner Theorie des epischen Theaters so: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugier zu erzeugen [...] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als vergänglich darzustellen“ (Brecht 1967, Bd. 15, S. 301/302). Konkret warnt er vor einer das kritische Denken gefährdenden Spielweise: „Um V-Effekte hervorzubringen, muss der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hat, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltung herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selbst nicht in Trance versetzen (...) Selbst Besessene darstellend, darf er selbst nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzt?“ (Brecht 1967, Bd. 16, S. 683). Mit der Suche nach einem zeigenden Gestus des Theaters und der Schauspielkunst geht es ihm um die kritische Haltung gegenüber den bestehenden Machtverhältnissen und um Ermutigung zur deren Veränderung.

Vieles davon ist in die PT-Praxis eingeflossen und Rowe macht eine Reihe von Vorschlägen aus diesem Repertoire der brecht'schen Verfremdungstechniken (Rowe 2005, S. 9). Für die Praxis szenischer Bearbeitung schienen uns auch die Aspekte der „Echos der Geschichten“ hilfreich:

4 Praktische Konsequenzen: Die „Echos der Geschichten“ in die Gestaltung einbeziehen

Wir begaben uns zusammen mit den Teilnehmenden also auf die Suche nach Möglichkeiten, Geschichten über Diskriminierung und Gewalt von Menschen, die aus mehr oder weniger deutlich unterschiedlichen Lebensbedingungen heraus den SpielerInnen ihre Geschichten anvertrauen, spiegeln zu können, ohne sie zu kolonialisieren. Für das Playbacktheater konnten wir außer auf die von Rowe (2005), Fox (2006) und vielen anderen gemachten Vorschlägen auf die Arbeit von Jo Salas zu den „Echos der Geschichten“ (Salas 1998, S. 36 ff.; 2014) und auf eine Darstellungsform namens „Episoden“³ zurückgreifen, die in den letzten beiden Jahren in Trainings des deutschsprachigen PT-Netzwerkes unter Leitung von Jonathan Fox mit Beiträgen von unterschiedlichen Gruppen entwickelt wurde.

Das Konzept der „Echos der Geschichten“ kann zweifach helfen: In der Phase des Interviews mit der ErzählerIn kann es als eine Art Hintergrundfolie für vertiefende Fragen dienen. Im Moment der Inszenierung gibt es Impulse, Tiefenstrukturen der Erzählung, selbst wenn sie von der ErzählerIn nicht expliziert worden sind, zu erfassen und darzustellen. Salas arbeitet bei dem Modell der „Echos“ mit der Metapher der Ringe, die im Wasser entstehen, wenn ein Stein hineingeworfen wird:

³ Mit Vorläufern dieser Form wird unter verschiedenen Namen wie „In and out“, „Kaleidoskop“, „Open space“, „Open freeze“ und ähnlichen weltweit experimentiert.

- Das Zentrum der Echos der Geschichten – der erste Ring, dort wo der Stein ins Wasser fällt bildet die Erzählung. Salas spricht hier vom „face of the story“, die Geschichte selbst, ohne Deutungen.
- Im nächsten Ring bewegt sich das Wasser im „Here and Now“, also dem Umfeld, in dem die Geschichte zu Tage getreten ist, wie beispielsweise den Raum: Findet der Auftritt in einer Schule statt (Lernerfahrungen) oder weit weg von zu Hause (Erfahrung als AußenseiterIn).
- Der Ring weiter außen bewegt persönliche Echos, die das Ensemble mithört, weil es davon weiß oder etwas ahnt.
- All dies ist umgeben von dem nächsten Ring, dem der sozialen, politischen und historischen Echos: Die Geschichte kann einen größeren Zusammenhang widerspiegeln, wie Rassismus, Armut oder Klassenverhältnisse.
- Im letzten Ring finden wir wieder die universellen Elemente: Mythen und Archeotypen, die durch die Geschichte wachgerufen werden können.

Diese Ebenen finden sich in jeder Geschichte, der Akzent je unterschiedlich gewichtet und entsprechend fließt sie in die künstlerische Gestaltung ein: Ein von der LeiterIn erfundener Titel, mit dem die Geschichte an die SpielerInnen übergeben werden, eine Darstellung als Märchen, gebrochen durch chorische Fragmente, die mit Begriffen aus aktuellen Diskursen spielen; Auftritte auf einer hinteren Bühnenebene, die unerzählte, aber in dem Wissen oder Vermutungen der SpielerInnen mitklingende Ereignisse und Lebensbedingungen einblenden; surreale Auftritte von ausgeblendeten Perspektiven, wie etwa die Stimme, der durch eine rassismusunsensible Anekdote verletzten Schwarzen aus dem Off (die Perspektive von Diskriminierten darf niemals fehlen); musikalische Zitate von Liedern, die erzählen, was immer schon so war und immer sein wird; NachrichtensprecherIn oder Zeitungstheater mitten im Geschehen ... Der Kreativität sind keine Grenzen gesetzt, außer die einer Denunziation oder Belehrung der ErzählerInnen. Was zählt, ist der aufrichtige, wertschätzende und kompetente Versuch des Ensembles mit aller ihm zur Verfügung stehenden Präsenz zuzuhören und zu verstehen. Dazu gehört auch, Angebote zu machen, das Verständnis zu erweitern, zu vertiefen, in Zusammenhänge einzubetten, die der ErzählerIn erst durch die Darstellung bewusstwerden können. Das Angebot ist Ausdruck der in ästhetische Suchbewegungen gegossenen Wertschätzung durch das Ensemble. Manchmal stimmt es nicht mit der Sichtweise der ErzählerIn überein, aber gerade durch die Unterschiede im Erleben und Wahrnehmen kann ihr etwas für sie Bedeutsames deutlich werden. Auch dies verweist auf die Produziertheit der dargestellten Wirklichkeit, die auch anders hätte verlaufen können und zeigt damit insofern auch ihre Veränderbarkeit – auf der Bühne und im ‚wirklichen Leben‘. Zur Stärkung der Subjektrolle der ErzählerIn sind darum die die Bühnenaktion abschließenden Rituale unverzichtbar und dürfen niemals ausgelassen werden: der ‚Blick zurück‘ zur ErzählerIn, mit dem die SpielerInnen ihre Version der Geschichte abschließen und ihr den Fokus zurückgeben sowie das abschließende Acknowledgement (Anerkennung und Bitte um Rückmeldung) zwischen LeiterIn und ErzählerIn. Die ErzählerIn hat immer das letzte Wort.

Die „Echos der Geschichten“, sollen sie in diesem Sinn als Aufführungsform genutzt werden, können von je einzelnen SpielerInnen verkörpert werden. Indirekt fließen sie aber auch in die narrative Darstellungsform „Episoden“⁴ ein. Sie wird hier als Beispiel für Aspekte ausführlicher dargestellt, die eine PT-Arbeit mit belastenden und – wie oben ausgeführt – für ErzählerIn und Ensemble schwierigen Geschichten in bewegten Zeiten beachten sollte, um ihre ermutigende Wirkung entfalten zu können:

Bei dem Spiel in der Form „Episoden“ wird die Erzählung, ganz im Sinne brecht'scher Verfremdungstechniken, in Fragmenten dargestellt, die sich an keine chronologische Reihenfolge halten. Hier ist der Ort für eine Darstellung der verschiedenen Ebenen der „Echos der Geschichten“ und damit ihrer Rahmung in ihre soziokulturellen, ökonomischen, historischen und archaischen Bezüge. Mit kurzen, aussagekräftigen Interaktionen bei reduzierter Sprache und umso entschiedenerem Körperausdruck unter präzisiertem Einsatz von Tüchern und Kisten als Requisiten werden Sequenzen der Erzählung in schnellem Wechsel gezeigt und sofort wieder aufgelöst, nur die Requisiten bleiben auf der Bühne zurück. In dem hier angesprochenen Themenkontext wurde diese Form mit Besonderheiten ausgestattet, die sich auf den Umgang mit tiefen Verletzungen in Erzählungen beziehen, in denen von Gewaltakten, Dominanzerfahrungen, Unterdrückung die Rede ist und die den Rahmen für die ErzählerIn sichern sollen:

- Die HauptdarstellerIn wird von der ErzählerIn ausgesucht (was bei ähnlichen Spielformen sonst nicht üblich ist) und in der Ausgangsposition ihr gegenüber gut sichtbar am Bühnenrand platziert. Sie bleibt in dieser Besetzung und als Anker immer in ihrem Sichtfeld. Alle anderen SpielerInnen wechseln flexibel die Rollen.
- Sie reagiert an ihrem Platz, wenn sie nicht selbst in Bühnenaktion ist, leicht angedeutet mimisch auf das Geschehen.
- Die HauptdarstellerIn entscheidet selbst, bei welchen Szenen sie in Aktion tritt. Sie kann – im Unterschied zu den anderen SpielerInnen, von niemandem „auf die Bühne gezogen werden“, bleibt immer HerrIn ihrer Entscheidungen.
- Zum Abschluss kann sie einen Monolog führen.
- Gewaltgeschehen wird auf keinen Fall vermieden oder verniedlicht, sondern verfremdet, z. B. als Metapher, mit variiertem Geschwindigkeit (Standbild, Zeitlupe, stop & go), als Solo, als Tanz, als Chorus.
- TäterInnenrollen (häufig werden hier Männerrollen gewählt – Vorsicht mit Genderstereotypen!) werden so dargestellt, dass die DarstellerInnen der Opferrollen auf der Bühne viel Raum haben und gesehen/gehört werden können.
- Eine wichtige Rolle spielt – wie so oft – die Musik: Sie nimmt sich vor Beginn der Spielaktion viel Zeit sich einzustimmen, sich das Wesentliche zu vergegenwärtigen. Bewährt hat sich die Entwicklung eines die Geschichte begleitenden Motivs für die HauptdarstellerIn zur Entfaltung der Atmosphäre. Dieses Motiv kann sich, wenn es passt, zwischen und gelegentlich auch während der Szenen wiederholen. Damit haben die DarstellerInnen Zeit sich auf die Geschichte einzustimmen.

⁴ Diese Darstellung fußt auf einem unveröffentlichten Protokoll der Fortbildung „Train the Trainer“ des PT-Netzwerkes e. V. in Berlin im Mai 2016 und der Fortführung unter Anleitung von Frau Zeller, Zürich/Schweiz im Mai 2017 sowie eigenen Erfahrungen.

Auch wenn wir im Rahmen des Workshops diese Form der ästhetischen Aneignung von schwierigen Geschichten nur in Ansätzen erleben konnten, so zeigte sich doch ihre stärkende Wirkung: Die sichtlich berührte Erzählerin meldete zurück, dass der Blickkontakt zur Hauptdarstellerin und das sich wiederholende Musikmotiv Sicherheit geben konnten. Kurze Spielsequenzen zum Jobben in der Kneipe, kafkaesken Behördenszenen, Briefeschreiben an die Familie – all diese Fragmente boten Perspektiverweiterungen an. Die Darstellung präsentierte keine Wunschlösungen. Druck und Überforderung der Erzählerin wurden ebenso auf die Bühne gebracht wie ihre Power. Die genoss sichtlich die Aufgehobenheit in der Gruppe statt der Reproduktion des Anpassungsdrucks – wie nach unserem ersten Spielversuch. Die Gruppenarbeit endete diesmal mit neuem Wissen für alle und einem Gefühl von tieferem Verstehen und Verbundenheit – und es entstand sogar eine Idee in Richtung Handlungsfähigkeit – in diesem Fall zunächst mal eine Verabredung zu einem gemeinsamen Teetrinken im Internationalen Treff der Hochschule.

5 Was kann davon auf psychodramatisches Arbeiten übertragen werden?

Im psychodramatischen Bearbeitungsprozess gibt es etwa mit dem Zugang des kulturellen Atoms (vgl. Stimmer 1982; Roesler 1991; Heppekausen 2004; Novy 2014; u. a.) eine Philosophie und auch Methode, gesellschaftliche Kausalzusammenhänge in die Analyse einzubeziehen. Der Begriff der Kulturkonserve kann soziale Zusammenhänge als Ergebnis wie auch als Bedingung dialektisch in den Blick nehmen (Novy 2014, S. 174). Allerdings schließe ich mich der kritischen Lesart von Katharina Novy an, dass sich dieser Zugang bei Moreno nicht auf Machtfragen und soziale Ungleichheitsverhältnisse bezieht und seine Betrachtung von Gesellschaft ahistorisch bleibt (vgl. auch entsprechende Kritik bei Buer 2010, S. 223–239; Hein 2006, S. 179; Hutter 2002, S. 302). Die psychodramatische Analyse durch Bourdieus Habitusbegriff – auch hier gehe ich mit Novys theoretischen wie methodischen Schlussfolgerungen mit – ist eine gerade bei der Arbeit mit Diskriminierungsthematiken notwendige Bereicherung. Daran anknüpfend frage ich mich aber darüber hinaus: Wie beleuchten wir als PsychodramatikerInnen oder PlaybackerInnen unsere *eigene* Positionierung, unsere *eigene* Macht, unsere *eigene* Praxis unter den Aspekten von doing gender, race oder class (zur Diskussion der „Frage der Haltung“ im therapeutischen Psychodrama vgl. Schlichtmeier 2018)? Stellen wir uns selbst bei Aufstellungen, beim Interview oder bei der Spielaktion sozial konkrete Fragen – z. B. orientiert an den verschiedenen Ebenen der „Echos der Geschichten“ (s. oben) oder an Bourdieus Analyse des ökonomischen, kulturellen oder sozialen Kapitals (Bourdieu 1992)?

Eine psychodramatische Inszenierung im Rahmen einer Therapie oder Supervision wird nicht künstlerisch trainiert und die SpielerInnen sind im Allgemeinen nicht geübt in dem zweifachen Leben des Schauspielers⁵. Darum könnte es eine Aufgabe vor allem der LeiterIn sein, den „Echos der Geschichten“ auch hier im Interview,

⁵ Stanislawski spricht davon, dass der Schauspieler ein zweifaches Leben (dvoistvennaja žizn') führe: „Der Schauspieler lebt, er weint und lacht auf der Bühne, doch indem er lacht und weint, beobachtet er

im diagnostischen Wahrnehmen bzw. bei der Hypothesenbildung zu lauschen und sie zu benennen. Für alle Beteiligten, für die Leitung wie für alle SpielerInnen sind immer wieder Räume für eine selbstkritische Reflexion der im Spiel entstandenen Bilder und ihrer Wirkung zu öffnen – sei es im Sharing, in dem „je gute Gründe“ für verschiedene subjektive Deutungen von Lebensbedingungen benannt werden können, oder ggf. in einer theoriefundierten Prozessanalyse. Nicht nur im Zusammenhang von direkter Thematisierung von Diskriminierungserfahrungen, aber da ganz besonders, sehe ich uns hier in ethischer Verantwortung. Nicht erst in den letzten Jahren deutlicher Migrationsbewegungen dürfte es ein unverzichtbarer Teil des professionellen Profils von PsychodramatikerInnen sein, unsere Intuition und unser Fachwissen immer wieder neu zu schärfen. Um die vorhandenen Machtverhältnisse in der szenischen Arbeit nicht ungewollt zu reproduzieren kann es helfen, das Wissen zu den ‚Diskriminierungs-Ismen‘ (Rassismus, Sexismus, Klassismus, Bodyismus) und ihre jeweiligen Begründungs- und Wirkungszusammenhänge in unserer Gesellschaft in die selbstkritische Reflexion einzubeziehen.

6 Fazit: Der Vorhang fällt und alle Fragen offen⁶

Zusammenfassend kann gesagt werden, da es bei der szenischen Bearbeitung von Diskriminierungserfahrungen darum geht, den Fokus auf die Stärken der ProtagonistIn, auf ihren Überlebenswillen, ihre Hoffnungen und Lebensträume, eben auf ihre Resilienz zu richten, dass Gestaltungswege zu suchen sind, die über das Erfassen der universellen Gefühle und Bedürfnisse hinaus auch die konkreten sozialen und historischen Kontexte einbeziehen. Für szenische Methoden wie das Playbacktheater bieten sich dafür neben vielen anderen Möglichkeiten epische Inszenierungsvorschläge an wie z. B. „Episoden“ mit all ihren individuellen und kollektiven Echos, die auch für psychodramatische Inszenierungen hilfreiche Anregungen enthalten. Es gilt den Bühnenraum zu öffnen für handlungsfähige Subjekte – statt allein auf ihre Opfererfahrung festgelegte Objekte von machtvoller Gewalt ‚auszustellen‘. Verfremdende fragmentarische Formen, eingebettet in ein sicherheitsgebendes künstlerisches Ritual, haben die Funktion, die erfahrenen Leiden ohne Vermeidung erlebter Gewalt klar und deutlich zu zeigen – ohne dass ProtagonistInnen oder ErzählerInnen riskieren, sich in einer Trance oder schlimmstenfalls sogar Flashbacks wiederzufinden. Für BeraterInnen und MitspielerInnen, die gesellschaftlich möglicherweise anders positioniert sind als die ErzählerInnen, besteht die Herausforderung darin, sich im-

sein Lachen und seine Tränen. Und in diesem Doppelleben, in diesem Gleichgewicht zwischen Leben und Spiel besteht die Kunst.“ (Stanislawski 1988, S. 39). Auch das psychodramatische Spiel kann in diesem Sinn als ein Prozess gesehen werden, bei dem die AkteurInnen Gefühle gleichzeitig authentisch erleben und beobachten. Auch wenn hier kein schauspielerisches Training angestrebt ist, wird diese selbstreflexive Haltung doch geübt und kann in der Integrationsphase bewusst sprachlich benannt werden (vergl. Heppekausen 2016).

⁶ „... Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen.

Den Vorhang zu und alle Fragen offen (...).

Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:.

Sie selber dächten auf der Stelle nach.

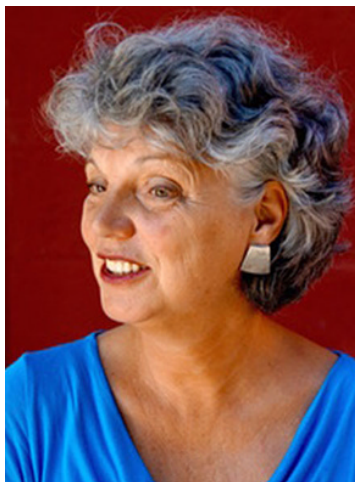
(...)“ Aus dem Epilog zu „Der gute Mensch von Sezuan.“ Brecht (1967, Bd. 4, S. 1607).

mer wieder bewusst zu machen, dass ihnen die Lebenswirklichkeiten, aus denen Diskriminierungs- und Fluchtgeschichten oder andere leidvolle Erfahrungen entspringen, ggf. wenig vertraut sind. Die Sehnsucht nach Verbundenheit birgt, bleibt sie der alleinige Zugang, die Gefahr einer identifikatorischen „Ausbeutung“ oder „Kolonialisierung“ des erzählten Stoffs. Theater, Therapie und Pädagogik haben außer der ethischen Verantwortung, die ErzählerInnen nicht selbst zu diskriminieren, hier spezifische wirkmächtige Gestaltungsmöglichkeiten. Für jede Art von erlebnisaktivierender Inszenierung brauchen wir einerseits Zugang zu universellen – also auch unseren eigenen – Bedürfnissen und Befindlichkeiten, eine verletzte und damit respektvoll sensible Präsenz, eine auch wissenschaftlich geschulte Intuition und gleichzeitig ein immer wieder waches Bewusstsein und Wissen um Differenz, soziale Ungleichheit und Machtverhältnisse sowie um unsere eigene Positionierung und Privilegien darin. Dieses Wissen und unsere Reflexionskompetenz, die Verschränkung von einer forschenden Haltung des Nicht-Verstehens und Verstehens (vgl. Kalpaka und Mecheril 2010), fließt in eine Perspektiverweiterung bei der Inszenierung von Geschichten ein. Soweit wir zu diesen hohen gestalterischen und selbstreflexiven Ansprüchen die Kraft und Möglichkeit haben – und ich bin mir hier unserer Beschränkungen auch wieder bewusst –, könnten wir hoffnungsvollerweise zu einer heilenden Wirkung unserer künstlerischen und therapeutischen wie pädagogischen Arbeit in diesen schwierigen Zeiten beitragen – und dies vielleicht sogar im Sinne einer verallgemeinerten Handlungsfähigkeit mit dem Ziel, der Welt zumindest nicht noch mehr zu schaden. Vielleicht kann es uns manchmal gelingen, durch unser Spiel den Mut zu emanzipatorischen Veränderungen zu stärken, auch wenn wir ganz sicher keine allgemeingültigen Antworten haben auf die Frage, wie wir sie letztlich erreichen können.

Literatur

- Bauer, J. (2016). *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone* (23. Aufl.). München: Heyne.
- Bourdieu, P. (1992). Ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital. In: P. Bourdieu et al. (Hrsg.) *Die verborgenen Mechanismen der Macht* (S. 49–75). Hamburg: VSA.
- Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Buer, F. (2010). Moreno und die Soziologie. Ein spannendes Verhältnis. Ein Gespräch mit Sven Papke. In F. Buer (Hrsg.), *Psychodrama und Gesellschaft. Weg zur sozialen Erneuerung von unten* (S. 223–293). Wiesbaden: VS.
- Conquergood, D. (2009). *Performing as a moral act*. Ethical dimensions of the Ethnography of performance. *Literature in Performance*, 9(2), 1–13. <https://doi.org/10.1080/10462938509391578>.
- Fox, J. (2006). *The limits of empathy: avoiding bias on stage*. http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/CP_Article_Feb.2006.pdf. Zugegriffen: 18. Aug. 2017.
- Hein, J. (2006). Psychodrama in Zeiten des Terrors der Ökonomie. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*, 5(2), 177–189. <https://doi.org/10.1007/s11620-006-0019-1>.
- Heppekausen, J. (2004). Das Kulturelle Atom. In A. Holzbrecher (Hrsg.), *Interkulturelle Pädagogik* (S. 145–148). Berlin: Cornelsen.
- Heppekausen, J. (2016). Szenisches Arbeiten am szenischen Verstehen. Nicht bewusste Handlungsgründe und gesellschaftliche Zusammenhänge. *Supervision*, 34(1), 107–117.
- Holzcamp, K. (1987). Gestaltpädagogik. In AG Gewerkschaftliche Schulung und Lehrerfortbildung (Hrsg.), *Wi(e)der die Anpassung. Texte der Kritischen Psychologie zu Schule und Erziehung*. Grundkonzepte der Kritischen Psychologie. Edition Diesterweg-Hochschule, (Bd. 1, S. 13–19). Soltau: Verlag Schulze-Soltau.
- <http://www.playbackcentre.org>. Zugegriffen: 28.08.17.

- <https://www.playbacktheaternetzwerk.de/playbacktheater.html>. Zugegriffen: 28.08.17.
- Hutter, C. (2002). *Psychodrama als experimentelle Psychologie. Rekonstruktion der therapeutischen Philosophie Morenos aus praktisch-theologischer Perspektive*. Münster: Lit Verlag.
- Kalpaka, A., & Mecheril, P. (2010). „Interkulturell“. Von spezifisch kulturalistischen Ansätzen zu allgemein reflexiven Perspektiven. In *Migrationspädagogik* (S. 77–98). Weinheim/Basel: Beltz.
- Landy, R.J. (1983). The use of distancing in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 10(3), 175–185. [https://doi.org/10.1016/0197-4556\(83\)90006-0](https://doi.org/10.1016/0197-4556(83)90006-0).
- Novy, K. (2014). *Begegnung an Schnittstellen*. Morenos Werk aus soziologischer Sicht. In F. von Ameln & M. Wieser (Hrsg.), *Jacob Levy Moreno revisited – Ein schöpferisches Leben. Zum 125. Geburtstag* (S. 167–181). Wiesbaden: VS.
- Roesler, M. (1991). Das Kulturelle Atom nach J.L. Moreno. Ein psychodramatisches Instrument zur Erfassung der Persönlichkeit. *Psychodrama*, 4(2), 197–202.
- Rowe, N. (2005). *Playing the other: The ethical limitations of playback performing*. Centre for Playback Theatre. <http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/NickRowePlayingTheOther.pdf>. Zugegriffen: 18. Aug. 2017.
- Salas, J. (1998). *Playback-Theater* (1. Aufl.). Berlin: Alexander.
- Salas, J. (2014). *Echoes in Playback Theatre stories* (unveröffentlichtes Manuskript).
- Schlichtmeier, V. (2018). Psychotherapeutische Begleitung von Menschen mit Flucht- und Migrationsgeschichten. Zur Integration einer interkulturellen Perspektive. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*, 17(2), 281–292.
- Stanislawski, K. S. (1988). *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Stimmer, F. (1982). Der Beitrag J.L. Morenos zu einem interaktionistischen Ansatz einer Theorie der Institutionalisierung. In H.-J. Helle (Hrsg.), *Kultur und Institution* (S. 131–155). Berlin: Duncker & Humblot.



Jutta Heppekaussen Gründerin von „Blickwechsel – Playbacktheater Freiburg“, Akkreditierte Trainerin beim Centre for Playback Theatre N.Y. (ATPT), Psychodramaleiterin (DFP, Institut für Psychodrama Ella Mae Shearon), Theaterpädagogin (Akademie Remscheid), Supervisorin (MA) in eigener Praxis, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Pädagogischen Hochschule Freiburg, Mitglied im „Netzwerk rassismuskritische Migrationspädagogik“ <https://www.rassismuskritik-bw.de>