

Systemische Strukturaufstellungen in der Theaterpraxis

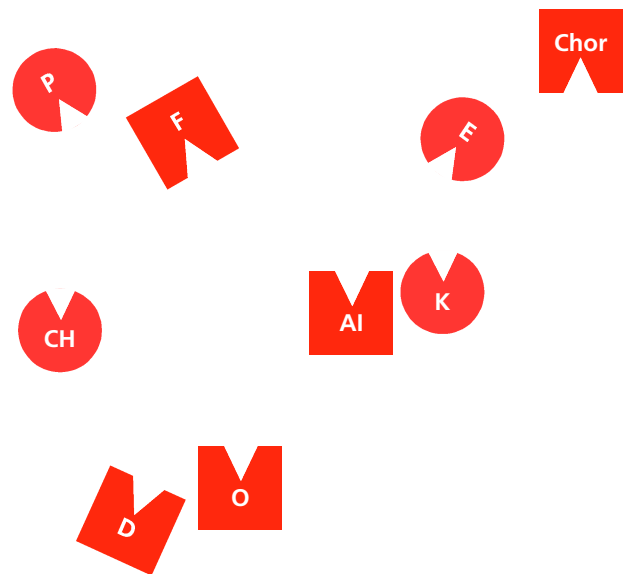
Im Frühjahr 1995 lernte ich als Seminarbeobachter die Arbeit Bert Hellingers kennen. Ich erlebte, wie wildfremde Personen in wenigen Sekunden ohne Vorwissen authentische, präzise und nachprüfbar Gefühle und Befindlichkeiten der einzelnen Familienmitglieder, die sie darstellten, nur dadurch reproduzierten, dass sie „aufgestellt“ wurden. Wie, schoss es spontan in mein Denken, könnten wir dies im Theater nützen, wo wir uns wochenlang abmühen, authentische Befindlichkeiten für die einzelnen Rollen zu erarbeiten? Durch die Erfahrung von systemischen Familienaufstellungen und Strukturaufstellungen im therapeutischen Rahmen und in Kenntnis von den Drehbuchaufstellungen von Insa Sparrer und Matthias Varga von Kibéd und den theoretischen Grundlagen gelang es mir später, einige spezifische Aufstellungsformen zu entwickeln, die den Bedürfnissen der Theaterarbeit entsprechen und den Therapiekontext verlassen. Vier davon seien hier kurz vorgestellt.

Dramaaufstellungen

Die Dramaaufstellungen dienen vor allem Regisseur(inn)en und Dramaturg(inn)en dazu, sich einen Überblick über vorhandene Dynamiken in den Stücken und über die Beziehungsstruktur der Figuren zu verschaffen. Wir können mit diesen Aufstellungen auch testen, wie sich eine Bearbeitung des Dramaturgen/der Dramaturgin oder eine intendierte Interpretation des Regisseurs/der Regisseurin zum Stück verhält, ob sie stimmig oder unangemessen ist, ob sie beim Publikum ankommt und von ihm verstanden werden kann. Der Regisseur oder Dramaturg stellt die Figuren und wichtige Elemente des Stücks (ggf. auch wichtige Gegenstände oder Ideen), den Fokus, der die eigene Sicht des Stücks repräsentiert, und das Publikum auf; wenn zum Beispiel der Dramaturg die aufstellende Person und vom Regisseur verschieden ist, so wird auch der Regisseur, der die Bearbeitung ja verstehen und umsetzen muss, aufgestellt bzw. stellt der Regisseur auch den Dramaturgen auf, der ja die Interpretation des Regisseurs mittragen, eventuell auch durch dramaturgische Eingriffe in der Textur des Stückes verwirklichen soll. Manchmal kann auch noch ein spezieller Auftrag des Produzenten, der Direktion oder der thematische Rahmen eines Festivals oder dergleichen dazukommen. In solchen Fällen ist es sinnvoll, einen Repräsentanten dafür aufzustellen, der entweder eine Person (zum Beispiel Produzent oder Direktor), eine Institution (zum Beispiel Direktionsteam, Festival) oder eine Idee (zum Beispiel thematischer Rahmen eines Festivals) darstellen kann. In diesen Aufstellungen haben wir es also mit mindestens zwei Systemen zu tun: mit dem Drama als Kernsystem und dem System Regie-Publikum-Produktion.

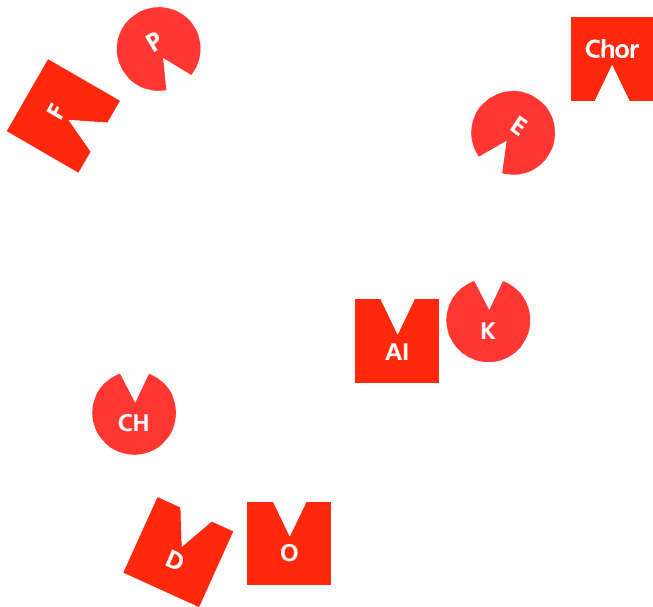
Bei der Dramaaufstellung von „Elektra“ von Sophokles, die hier beispielhaft angeführt wird, ging es um die Frage, wie das Stück dem Publikum erfolgreich, das heißt verständlich in emotionaler und intellektueller Hinsicht, zu vermitteln sei. Ich stellte als Regisseur meinen Fokus, das Publikum und alle im Stück auftretenden Personen auf. Die Aufstellung ergab dieses Bild:

E Elektra
O Orest
AI Aigisthos
D Diener des Orest
K Klytaimnestra
CH Chrysothemis
Chor Chor der Frauen
F Fokus des Regisseurs
P Publikum



Elektra fühlt Trauer, hat nur über den Diener Kontakt zu Orest; kann mit keiner anderen Person kommunizieren. Klytaimnestra hat eine starke Position, empfindet Mitleid für Elektra, ist vor allem von ihrer eigenen Macht eingenommen. Chrysothemis fühlt sich als Kind und will zu Aigisthos und Klytaimnestra gehören; weiß nicht, worum es geht. Orest möchte nur Aigisthos niedermetzeln, der den Kontakt zu Elektra stört, empfindet Wut; Unterstützung kommt von dem Diener, von hinten spürt Orest Druck. Der Diener hat guten Kontakt zu Elektra und kann Orest gut helfen. Alle Figuren des Dramas empfinden den Fokus als Eindringling. Nur Chrysothemis hat einen guten, angenehmen Kontakt zum Publikum.

Der Fokus des Regisseurs fühlt sich dem Drama zu nahe, zu sehr bezogen auf Aigisthos und Klytaimnestra und verliert einige Personen aus dem Blick (Chrysothemis, Diener und Chor). Das Publikum kann nicht alle Personen wahrnehmen, sein Blick ist behindert durch den Regisseur, vor allem sind Chor und Elektra nicht im Blickfeld. Durch die Umstellung von Fokus und Publikum ergibt sich folgendes neues Bild:



Jetzt sind Fokus und Publikum zufrieden. Sie haben einen besseren Überblick über das Stück, und der Regisseur behindert nicht mehr den Blick des Publikums auf das Stück. Die Figuren der Tragödie fühlen sich auch nicht mehr von Fokus gestört. Immer noch hat Chrysothemis eine gute Verbindung zum Publikum, welche das Publikum zwar empfinden, aber nicht erwidern kann. Jedoch findet das Publikum diese Verbindung jetzt sehr hilfreich, um das Stück zu verstehen.

Aus der Aufstellung können wir die Problematik der Vermittlung und die Möglichkeit des Scheiterns und Gelingens dieser „Elektra“-Inszenierung ablesen. Vernachlässigt der Regisseur einige Figuren und fixiert sein Interesse auf wenige, leidet das Verständnis des Publikums. Mit dem Übersehen von Chrysothemis versäumt der Regisseur eine Qualität, die dem Publikum das Eindringen in die Geschichte erleichtert. Verteilt der Regisseur seine Aufmerksamkeit auf alle Figuren mehr oder weniger gleichmäßig, so gewinnt das Stück an Gewicht und das Publikum sieht die Zusammenhänge und kann den Regisseur als Partner begreifen. Was selbstverständlich klingen mag, wird in der Aufstellung intensiv und vielschichtig wahrgenommen. Es bekommt den Charakter einer Erfahrung, und dementsprechend anders reagiert man mit seiner Arbeit darauf. Die Inszenierung wurde tatsächlich zu einer höchst erfolgreichen Produktion.

Rollenperspektivaufstellung

Die Rollenperspektivaufstellung hat sich als universell und als die bisher effizienteste für den Probenprozess herausgestellt. Ein Schauspieler stellt einen Repräsentanten für sich als die Figur auf, das heißt, eine Person stellt sich sowohl als den Schauspieler, der er ist, als auch als die Rolle, die er spielt, auf. Das Stück wird also aus der Perspektive der Rolle des Schauspielers bzw. der Schauspielerin aufgestellt. Hinzu aufgestellt werden die Figuren, die mit der Rolle des Schauspielers direkten oder indirekten Kontakt haben bzw. wie bei den Dramaufstellungen auch Gegenstände und Ideen, sofern sie tragende Bedeutung für die aufgestellte Rolle haben. Dies kann sich oft deutlich von einer Dramaufstellung desselben Stücks unterscheiden.

Lag bei den Aufstellungen zu „Elektra“ der Schwerpunkt auf der Analyse der Dynamik und Struktur des Dramas, so gaben im nächsten Beispiel die Aufstellungen zu Tschechows „Drei Schwestern“ vor allem Material für die Beziehungen der Figuren untereinander und ihre Geschichten her. Alle Aufstellungen der Schwestern spiegelten sehr genau die Stimmung des Dramas wider. Jede der Schwestern ist mit sich selbst, ihrer Sehnsucht oder ihrem Abenteuer beschäftigt, sie leben zusammen, aber nicht wirklich miteinander. Große Emotionen kommen nicht oder nur gedämpft vor, trotzdem ist jede Aufstellung reich an Beziehungsbildern, und alle Repräsentant(inn)en, ob sie mit dem Stück vertraut waren oder nicht, haben eine Fülle an Material für die jeweilige Rolle und an Ideen für stimmige Vorgeschichten („Was bisher geschah“ und „Wie es dazu kommen konnte“) herausholen können. Material, das die vielschichtigen und manchmal auch schwer verständlichen Beziehungen mit Geschichte bereichert hat, auf die dann oft im Probenverlauf von den Schauspieler/-innen zurückgegriffen worden ist. Die Aufführung geriet sehr dicht, und ein Kritiker formuliert es sinngemäß, dass, obwohl einige wichtige Nebenrollen gestrichen waren, das Stück in seiner Vollständigkeit präsentiert wurde. Ich fühle die Qualität der Inszenierung, vor allem dass es den Schauspieler(inne)n möglich war, auch die gestrichenen Figuren in emotionaler und geistiger Präsenz mitzuspielen, maßgeblich auf die Aufstellungsarbeit zurück, in der die Qualitäten und die Energie der abwesenden Personen wieder in das Gesamtsystem hereingeholt werden konnten.

Theaterorganisations-, Ensemble- und Teamaufstellungen

Bei den Theaterorganisations-, Ensemble- und Teamaufstellungen haben wir eine Gruppe von Aufstellungsarten vor uns, mit denen wir uns systemisch mit dem Theater als Betrieb und als Team sowie mit dem Ensemble auseinandersetzen. Ziel dieser Aufstellungen ist es, die Ressourcen und Ansprüche der einzelnen Bereiche des Theaters zu einem produktiven Ganzen zu bringen.

In der konkreten Variante der Theaterorganisationsaufstellung werden die Personen mit ihrer jeweiligen Funktion innerhalb des Theaterbetriebs aufgestellt, also der Direktor oder die Direktorin, der Leiter oder die Leiterin der Verwaltung, die Personen, die jeweils zuständig sind für Werbung, Pressearbeit, für die Leitung der Werkstätten etc., also der ganze Bereich, der allgemein als der nicht künstlerische bezeichnet wird, dann eine Person für das Produkt Theater, eine Person für das Publikum (wobei man hier nach Bedarf noch in verschiedene Zielgruppen differenzieren kann) und, wenn das Anliegen auch die künstlerische Abteilung umfasst oder wenn es eine bestimmte Theaterproduktion oder -aufführung betrifft, die leitenden Personen im künstlerischen Bereich, also Regisseur(in), Bühnen- und Kostümbildner(in) etc.

In der abstrakten Variante werden die Bereiche, also künstlerische Leitung, Verwaltungsleitung, Werbung, Disposition, Leitung diverser Werkstätten und Archive (Fundus) etc. aufgestellt, was vor allem dann sinnvoll ist, wenn es sich um einen größeren Theaterbetrieb handelt und das Anliegen die gesamte Organisation betrifft. Betrifft es Teilbereiche, dann kann wieder eine Aufstellung von konkreten Personen nützlicher sein. Oft kann man noch das formulierte, genannte Ziel aufstellen, immer jedoch ist das Publikum als Wirkungsmesser sinnvoll.

Theatersystemaufstellungen und Theaterzeichenaufstellungen

Für ästhetische Anliegen und die künstlerische Ausdruckskraft einer Inszenierung sind viertens die Theatersystemaufstellungen und Theaterzeichenaufstellungen sehr nützlich. Es geht in diesen beiden Aufstellungsarten darum, eine produktive Ordnung innerhalb der vielfältigen künstlerischen Ausdrucksformen des Theaters herzustellen oder sich einen Überblick über den Einsatz der ästhetischen Mittel oder über die verwendeten Zeichen und ihre Funktion zu verschaffen. Dabei können zum Beispiel überbewertete oder vernachlässigte Ausdrucksmittel (wie Gestik, Bühnenbild, Einsatz akustischer Mittel etc.) wieder in ein systemisch ausbalanciertes Gesamtbild eingegliedert werden.

Die vollständige Fassung des Berichts von Johannes C. Hoflehner kann beim Autor bestellt werden. Adresse siehe S. 86.