

Gruppendynamik

Forschung und Praxis

GERHARD PORTELE, BERND A. SCHMID: Brechts Verfremdungseffekt und soziales Lernen

Heft 6, 7. Jahrg.
Dezember 1976

Ernst Klett Verlag
Stuttgart

Gerhard Portele, Bernd A. Schmid

Brechts Verfremdungseffekt und soziales Lernen

Der "Verfremdungseffekt", den Bert Brecht mit seinem "epischen" Theater anstrebte, ist für ihn ein Mittel, das "gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen" erkennbar zu machen, um es zu verändern: "... die Welt so zu zeigen, daß sie behandelbar wird" (A, S. 66). Aus zwei Gründen lohnt es sich für die gruppendynamische Arbeit, sich mit dem, was Brecht über den Verfremdungseffekt schreibt, auseinanderzusetzen: (1) Brecht gibt einige Hinweise, die man zu Interventionen in der Gruppe ausgestalten kann, um den Verfremdungseffekt hervorzurufen; (2) Brecht erläutert detailliert, welchen Zweck und welche Effekte diese Verfremdung für gesellschaftliches Lernen hat.

Es soll zunächst beschrieben werden, was Brecht unter dem "V(erfremdungs)-Effekt" versteht; daraus ergeben sich Parallelen zur Gruppendynamik; danach sollen Ziele genannt und dargestellt werden, inwiefern Brecht den V-Effekt als Mittel sieht, diese Ziele zu erreichen. Die Brechtschen Methoden, den V-Effekt zu bewirken, sollen den Abschluß bilden.

Der Verfremdungseffekt

Ziel des Verfremdungseffektes bei Brecht ist es, den Zuschauer dazu zu befähigen, die Situation von einer Meta-Ebene her zu sehen. Die Fähigkeit zur MetaKommunikation, also zur bewußten, rationalen, kritischen Kommunikation über die Kommunikation wurde in letzter Zeit immer wieder als Lernziel beschrieben (Baacke, 1973; Mollenhauer, 1972), als Fähigkeit, die Emanzipation ermöglicht, weil sie "verfestigte Institutionen, Normen und Regeln problematisiert: Diskurs ist als Metainstitution ‚Instanz der Kritik aller unreflektierten sozialen Normen‘ (Apel)" (Mollenhauer, 1972, S. 64).

Unter Diskurs versteht Mollenhauer (1972, S. 15) "das Problematisieren von Lebenszusammenhängen mit der Unterstellung, daß vernünftige Verständigung und Konsensus möglich sind". An anderer Stelle (Portele, 1975) wurde darauf hingewiesen, daß vermutlich gesellschaftliche Mechanismen bestehen, die verhindern, daß man diese Meta-Ebene einnimmt. Wenn man die "verfestigten Institutionen, Normen und Regeln" "von oben", mit Distanz betrachtet, können Legitimationszweifel entstehen.

Wettbewerb zum Beispiel wird durch Wettbewerbspiele zu etwas "Natürlichem", "Selbstverständlichem" gemacht, das nicht hinterfragt wird, nicht hinterfragt werden kann. Brecht vermutet, daß das bürgerliche Theater dazu beitrug, die gesellschaftlichen Verhältnisse als "selbstverständlich" hinzunehmen, weil es den Zuschauern keine Möglichkeit der Distanz – zur Metaebene – bot. "Bei allem ‚Selbstverständlichem‘ wird auf das Verstehen einfach verzichtet", schreibt Brecht (B, S. 63). Deshalb: "Das ‚Natürliche‘ mußte das Moment des Auffälligen bekommen. Nur so konnten die Gesetze von Ursache und Wirkung zu Tage treten. Das Handeln der Menschen mußte zugleich so sein und mußte zugleich anders sein können" (B, S. 63). Dann zählt er die Unterschiede auf bei den Zuschauern des dramatischen und des epischen Theaters: "Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden." Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: „Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist die große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden." (B, S. 63/64).

Brecht gibt folgende Definition des V-Effektes: "Es handelt sich hierbei, kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. Der Zweck des Effektes ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen" (A, S. 54). "Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt" (B, S. 150).

Für Brecht hat die Haltung des Zuschauers und des Schauspielers beim V-Ef-fekt sehr viel gemeinsam mit der Haltung des Wissenschaftlers: "...und in Zukunft wird der Forscher, bemüht, das Naturgeschehen verständlich, beherrschbar und irdisch zu machen, immer wieder zunächst einen Standpunkt aufsuchen, von dem aus es geheimnisvoll, unverständlich und unbeherrschbar erscheint. Er wird sich in die Haltung des Staunenden bringen, den V-Effekt anwenden..." (B, S. 84). "... und wer mißtraut dem, was ihm vertraut ist? Damit all dies viele Gegebene ihm als ebensoviel Zweifelhafte erscheinen könnte, müßte er jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen, als hätte er sie so nicht erwartet und verstünde es nicht von ihnen, wodurch er dann auf die Gesetzmäßigkeiten kam. Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muß das Theater mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren. Es muß sein Publikum wundern machen, und dies geschieht vermittelt einer Technik der Verfremdung des Vertrauten" (B, S. 151/152). Dieses "Wundern-machen", diese "Verfremdung des Vertrauten" beim "menschlichen Zusammenleben" geschieht in der Gruppendynamik und könnte intensiver provoziert werden.

Ziel und Zweck des Verfremdungseffekts

Man muß die Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Zusammenlebens erkennen, um die Welt verändern zu können. Betrachtet man eine Gruppe oder die Gesellschaft als homöostatisches System, so ist das Erkennen der Regeln, nach denen seine Elemente interagieren und deren Beziehungen zueinander aufrechterhalten werden, die Voraussetzung für bewußte Veränderung dieser Regeln, die Neukalibrierung des Systems (Watzlawick u. a., 1969).

In einem Interview zitiert Brecht die berühmte Marx-These: "Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, daß es nicht darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern" (B, S. 286). Brecht geht hier deutlich weiter als die oben zitierten Autoren, welchen es vor allem darauf ankommt, die Fähigkeit zur Metakommunikation zu erwerben. Immer wieder betont Brecht, daß der V-Effekt ein Mittel ist zu erkennen *und* zu verändern. Der V-Effekt soll "die Welt so zeigen, daß sie behandelbar wird", das wurde bereits zitiert. "Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muß er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch wie er sein könnte. Wir müssen nicht von ihm, sondern auf ihn ausgehen" (B, S. 152).

Brecht geht es im Theater um die "Abbildung der Wirklichkeit zum Zweck der Einflußnahme auf die Wirklichkeit". Diese Simulation der Wirklichkeit zum Zwecke der Einflußnahme ist auch ein wesentliches Merkmal gruppendynamischer Trainings.

In der "Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung" heißt es:

"... Keiner aber sieht den Menschen genau, der nicht weiß, daß der / Mensch das Schicksal des Menschen ist. / Die Kunst der Beobachtung / Angewandt auf die Menschen, ist nur ein Zweig der / Kunst der Menschenbehandlung. Eure Aufgabe, Schauspieler, ist es / Forscher zu sein und Lehrer in der Kunst der Behandlung der Menschen. / Kennend ihre Natur und sie zeigend, lehrt ihr sie / Sich zu behandeln. Ihr lehrt sie die große Kunst / Des Zusammenlebens" (B, S. 271).

In der Formulierung "Kennend ihre Natur und sie zeigend, lehrt ihr sie sich zu behandeln" wird die Rolle des Lehrenden, wie sie Brecht wünscht, genau definiert: Der Lehrer zeigt, und indem er das tut, ermöglicht er dem Lernenden zu lernen, nicht der Lehrer behandelt den Menschen, sondern er ermöglicht ihnen durch "Zeigen", "sich zu behandeln". "Aber wir können nicht die Arbeit für dich erledigen ... du mußt das für dich selbst erledigen, wenn es überhaupt jemals erledigt werden soll" heißt es in der Gestalttherapie (Perls, Hefferline, Goodman, 1974, S. 56).

Die Formel "Zusammenleben der Menschen" taucht immer wieder bei Brecht auf. "Denn die kleinste gesellschaftliche Einheit ist nicht der Mensch, sondern zwei Menschen. Auch im Leben bauen wir uns gegenseitig auf... Der Herr ist nur so ein Herr, wie ihn der Knecht es sein läßt... (B, S. 159/160). Dies ist zu erkennen, und zu verändern sind die gesellschaftlichen Verhältnisse.

Dieses "... auch im Leben bauen wir uns gegenseitig auf..." ist der Grundgedanke vom "System" bei der Analyse menschlicher Interaktion (Watzlawick u. a., 1969). Als Methode, die Simulationen auf der Bühne zu verwerten, schlägt Brecht "die Methode der neuen Gesellschaftswissenschaft, die materialistische Dialektik" vor. "Diese Methode behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit. Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in Uneinigkeit mit sich selbst ist. Dies gilt auch für die Gefühle, Meinungen und Haltungen der Menschen, in denen die jeweilige Art ihres gesellschaftlichen Zusammenlebens sich ausdrückt" (B, S. 152). Denn:

"Die Kämpfe der Klassen / Die Kämpfe zwischen Alt und Neu / Rasen auch im Innern des einzelnen ..." (B., S. 277).

Brecht macht hier deutlich, daß der "Konflikt zwischen einem Teil und einem anderen Teil der Persönlichkeit", der auch bei Perls genauso nur dialektisch aufgelöst werden kann (Perls u. a., 1974, S. 69–82), gesellschaftlich bedingt ist. Diese gesellschaftliche Bedingtheit interner Konflikte wird von der Gestalttherapie nicht gesehen. Watzlawick u. a. sehen sie immerhin als Ergebnis zwischenmenschlicher Interaktionen, aber sie sehen nicht diese Interaktionen in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Verhältnissen (Watzlawick u. a., 1974).

Was Brecht den Arbeiterschauspielern sagt, gilt auch für den politisch engagierten Gruppendynamiker:

"... Kennend ihre Natur und sie zeigend, lehrt ihr sie / Sich zu behandeln. Ihr lehrt sie die große Kunst des Zusammenlebens. // Wie aber höre ich euch fragen, sollen wir / Getretenen und Gehetzten, Ausgenutzten und Abhängigen / In Unwissenheit Gehaltenen, unsicher Lebenden / Jene große Haltung einnehmen der Forscher und Pioniere / Die ein fremdes Land auskundschaften, es auszubeuten und es sich / Zu unterwerfen? Waren wir doch immer nur / Gegenstand des Handelns anderer, Glücklicherer. Wie / Sollen wir, immer

nur die / Obsttragenden Bäume, nun selbst die Gärtner werden? Das eben / Scheint mir die Kunst, die ihr lernen müßt, die ihr Schauspieler / Und Arbeiter zugleich seid. // Nicht unmöglich kann sein / Zu lernen, was Nutzen bringt. Gerade ihr, in eurer täglichen Beschäftigung / Bildet Beobachtung aus. Die Schwächen und / Fähigkeiten des Vorarbeiters zu erkennen, eurer Kollegen / Gewohnheiten und Denkungsart / Genau zu bedenken, ist euch nützlich. Wie / Euren Klassenkampf kämpfen ohne / Menschenkenntnis? Ich sehe euch / Alle, die Besten von euch, schon gierig nach Kenntnissen greifen / Jenem Wissen, das die Beobachtung schärft, welche wieder zu / Neuem Wissen führt. Und schon studieren / Viele von euch die Gesetze des menschlichen Zusammenlebens, schon / Schickt eure Klasse sich an, ihre Schwierigkeiten zu meistern und damit / Die Schwierigkeiten der / Gesamten Menschheit. Und da könnt ihr / Schauspieler und Arbeiter, lernend und lehrend / Mit eurer Gestaltung eingreifen in alle Kämpfe / Von Menschen eurer Zeit und so / Mit dem Ernst des Studiums und der Heiterkeit des Wissens / Helfen, die Erfahrung des Kampfs zum Gemeingut zu machen und / Die Gerechtigkeit zur Leidenschaft" (B, S. 271/272).

Als wichtige Erkenntnis, die zu vermitteln ist, sieht Brecht, daß der Mensch nicht nur ein Produkt eines Milieus ist, sondern auch das Milieu ein Produkt des Menschen: "Die Auffassung des Menschen als einer Variablen des Milieus, des Milieus als einer Variablen des Menschen, das heißt die Auflösung des Milieus in Beziehungen zwischen Menschen, entspringt einem neuen Denken, dem historischen Denken" (B, S. 86).

Auch hier wieder besteht Brecht auf der Einsicht, daß der Mensch sich nicht als passiven, hilflosen Abhängigen vom Milieu definieren darf, daß er also die Ursache für sein Verhalten dem Milieu attribuiert; der Mensch schafft auch das Milieu, er ist auch die Ursache dieses Milieus. Diese Einsicht in den Systemcharakter der Beziehungen zwischen Menschen, die Einsicht in die gegenseitige Bedingtheit ist für ihn das "neue Denken".

Diese Erkenntnis – wie alle anderen wichtigen, die Veränderungen ermöglichen – kann und soll Lust machen. Brecht will die Dialektik zum Genuß machen. "Die Überraschungen der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung, der Unstabilität aller Zustände, der Sitz der Widersprüchlichkeiten usw., das sind Vergnügungen an der Lebendigkeit der Menschen, Dinge und Prozesse und sie steigern die Lebenskunst sowie die Lebensfreudigkeit" (B, S. 77).

Methoden und Interventionen

Welche Möglichkeiten hat der Schauspieler, den Verfremdungseffekt zu bewirken und den Zuschauer zum "Begreifen" für das "Eingreifen" zu befähigen? Welche Möglichkeiten hat der Gruppen-Moderator, die Abläufe in der Gruppe zu "verfremden" und die Gruppenmitglieder zum "Begreifen" für das "Eingreifen" zu befähigen? Wie kann man erreichen, daß das Selbstverständliche nicht selbstverständlich ist, sondern "merkwürdig"? Wie ermöglicht der Schauspieler, der Moderator die Distanz, um das Geschehen "der Kritik überantworten" zu können?

Beobachten: Um als Schauspieler oder als Moderator im Sinne des Verfremdungseffektes tätig werden zu können, muß auf eine besondere Weise beobachtet werden. "Die Beobachtung ist ein Hauptteil der Schauspielkunst. Der Schauspieler beobachtet den Mitmenschen mit all seinen Muskeln und Nerven in einem

Akt der Nachahmung, welcher zugleich ein Denkprozeß ist. Denn bei bloßer Nachahmung käme höchstens das Beobachtete heraus, was nicht genug ist, da das Original, was es aussagt, mit zu leiser Stimme aussagt. Um vom Abklatsch zur Abbildung zu kommen, sieht der Schauspieler auf die Leute, als machten sie ihm vor, was sie machen, kurz, als empfählen sie ihm, was sie machen, zu bedenken" (B, S. 157). Diese distanzierte Empathie fordert Brecht auch an anderen Stellen. Was Brecht hier empfiehlt, ist wieder, nicht einfach hinzunehmen, was die Leute machen, sondern "zu bedenken", den "fremden Blick" des großen Galilei zu entwickeln. Beim Angebot solcher Beobachtungen an den Klienten unterscheidet man in der nicht-direktiven Beratung (Muccielli, 1972) dementsprechend die wiedergebende (Echo-)Verbalisierung und die klärende Verbalisierung.

In der Rede an die dänischen Arbeiterschauspieler begründet er diese Forderung:

"Du, der Schauspieler / Mußt vor allen anderen Künsten / Die Kunst der Beobachtung beherrschen. // Nicht wie du aussiehst nämlich ist wichtig, sondern / Was du gesehen hast und zeigst. Wissenswert / Ist, was du weißt. / Man wird dich beobachten, um zu sehen / Wie gut du beobachtet hast. / Aber Menschenkenntnis erwirbt nicht / Wer nur sich selbst beobachtet. Allzuviel / Verbirgt er vor sich selbst. // Also muß eure Schulung beginnen unter den / Lebendigen Menschen. Eure erste Schule / Sei euer Arbeitsplatz, eure Wohnung, euer Stadtviertel. / Sei Straße, Untergrundbahn und Laden. Alle Menschen dort / Sollt ihr beobachten. Fremde, als seien es Bekannte, aber / Bekannte, als seien sie euch fremd. // ... // Um zu beobachten / Muß man vergleichen lernen. Um zu vergleichen // Muß man schon beobachtet haben. Durch Beobachtung / Wird ein Wissen erzeugt, doch Wissen ist nötig / Zur Beobachtung. Und: / Schlecht beobachtet der, der mit dem Beobachteten / Nichts zu beginnen weiß. Schärferen Auges überblickt / Der Obstbaumzüchter den Apfelbaum als der Spaziergänger. / Keiner aber sieht den Menschen genau, der nicht weiß, daß der / Mensch das Schicksal des Menschen ist / ..." (B, S. 269/271).

Im letzten Satz dieses Zitats weist Brecht wieder auf etwas hin, was man die Schlüsseleinsicht nennen könnte, die ermöglicht, den Menschen genau zu sehen. "... daß der Mensch das Schicksal des Menschen ist...", verdeutlicht noch einmal den Systemcharakter menschlicher Interaktionen: Wie der Mensch handelt, ist ein Effekt dieser Interaktionen und ist gleichzeitig die Ursache für die Handlungen des anderen Menschen. Aber weil der Mensch und nichts anderes des Menschen Schicksal ist, ist dieses veränderbar. Dazu muß Einsicht gewonnen werden in die Systematik sozialer Prozesse, durch die Situationen als real und normal definiert werden, denn nach der bekannten These von Thomas gilt: Wenn die Menschen Situationen als real definieren, so sind auch ihre Folgen real.

Gleichzeitig weist Brecht auf die Anfangsschwierigkeiten beim Beobachten hin, mit denen auch im Training umgegangen werden muß.

Historisierung: Eine Technik vor allem soll der Schauspieler beherrschen: "das entscheidende Technikum der Historisierung". Historisierung ist vor allem wieder eine spezifische Sichtweise. Deutlich wird, was Brecht mit Historisierung meint, in folgendem Beispiel: "Auf der Bühne sei folgendes darzustellen: Ein junges Mädchen verläßt ihre Familie, um eine Stellung in einer größeren Stadt anzunehmen (Piscators Amerikanische Tragödie). Für das bürgerliche Theater ist dies eine Angelegenheit von geringer Tragweite, sichtlich der Beginn einer Geschichte, das, was man erfahren muß, um das Nachfolgende zu verstehen, oder

um auf das Nachfolgende gespannt zu sein. Die Phantasie der Schauspieler wird kaum sehr dadurch in Gang gesetzt werden. In gewisser Hinsicht ist der Vorgang allgemein: junge Mädchen nehmen Stellungen an (im vorliegenden Fall kann man gespannt sein, was ihr nun besonderes passieren wird). Er ist nur insofern besonders: dieses Mädchen geht weg (wäre sie dageblieben, hätte das folgende sich nicht ereignet). Daß die Familie sie gehen läßt, ist nicht Gegenstand der Untersuchung, es ist glaubhaft (die Motive sind glaubhaft). Für das historisierende Theater liegt alles anders. Es wirft sich ganz und gar auf das Eigentümliche, Besondere, der Untersuchung Bedürftige des so alltäglichen Vorgangs. Wie, die Familie entläßt aus ihrer Hut ein Mitglied, damit es sich nunmehr selbständig, ohne Hilfe den Lebensunterhalt verdient? Ist es dazu imstande? Was es hier, als Familienmitglied, gelernt hat, wird ihm das helfen, den Unterhalt zu verdienen? Können Familien ihre Kinder nicht mehr behalten? Sind sie eine Last geworden oder geblieben? Ist das so bei allen Familien? War das immer so? Ist das der Lauf der Welt, der nicht zu beeinflussende? Wenn die Frucht reif ist, fällt sie vom Baum. Gilt hier dieser Satz? Machen sich die Kinder immer einmal selbständig? Taten sie es zu allen Zeiten? Wenn ja, wenn es etwas Biologisches ist, geschieht es immer in der gleichen Weise, aus demselben Grunde, mit den gleichen Folgen? Das sind die Fragen (oder ein Teil von ihnen), welche die Schauspieler zu beantworten haben, wenn sie den Vorgang als einen historischen, einmaligen darstellen wollen, wenn sie hier eine Sitte aufzeigen wollen, die Aufschluß gibt über das ganze Gefüge der Gesellschaft einer bestimmten (vergänglichen) Zeit. Wie soll aber ein solcher Vorgang dargestellt werden, daß sein historischer Charakter hervortritt? Wie kann die Wirrnis unserer unglücklichen Zeit auffällig gemacht werden? Wenn die Mutter unter Ermahnungen und moralischen Forderungen der Tochter den Koffer packt, der sehr klein ist – wie zeigt man das: So viele Forderungen und so wenig Wäsche? Sittliche Forderungen für ein ganzes Leben und Brot nur für fünf Stunden? Wie hat die Schauspielerin den Satz der Mutter zu sprechen, mit dem sie den so sehr kleinen Koffer übergibt, „So, ich denke, das reicht aus“, damit er als historischer Ausspruch verstanden wird? Das kann nur erreicht werden, wenn der V-Effekt hervorgebracht wird. Die Schauspielerin darf den Satz nicht zu ihrer eigenen Sache machen, sie muß ihn der Kritik überantworten, sie muß das Verständnis seiner Motive ermöglichen und den Protest" (B, S. 86/88). An diesem Zitat läßt sich nachvollziehen, was Brecht wollte mit dem Spruch, der ihn lange begleitete: "Die Wahrheit ist konkret." Der Moderator kann ein Ereignis der "Kritik überantworten", das "Verständnis seiner Motive ermöglichen und den Protest" durch solche Fragen, wie sie Brecht im oben angeführten Zitat stellt.

Das selbstverständliche Ereignis – irgendeine Verhaltenssequenz in der Gruppe – wird durch solche Fragen thematisiert und problematisiert. Das Ereignis wird verfremdet, es wird auf Meta-Ebene darüber gesprochen. Eine Verhaltenssequenz als eine "Sitte" aufzeigen, "die Aufschluß gibt über das ganze Gefüge der Gesellschaft einer bestimmten (vergänglichen) Zeit" heißt wohl, die herrschenden Normen aufzeigen, in Frage stellen und damit veränderbar machen. Brecht formuliert hier das Ziel parteilicher Gruppendynamik. Dieser Satz beinhaltet auch, daß abstraktes Gerede, abstrakte Analysen über gesellschaftliche

Prozesse nicht genug sind. Den Zusammenhang von Wahrheit – die konkret ist – und Veränderung formuliert Brecht im Badener Lehrstück vom Einverständnis: "Habt ihr die Welt verbessernd die Wahrheit vervollständigt, so/Vervollständigt die vervollständigte Wahrheit. / ... / Habt ihr die Wahrheit vervollständigend die Menschen verändert, so / Verändert die veränderte Menschheit."

Lockerheit: Was Brecht über die Lockerheit der Schauspieler sagt, gilt sicherlich analog für die Moderatoren: "Nicht beabsichtigend sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selbst nicht in Trance versetzen. Seine Muskeln müssen locker bleiben" (B, S. 153). Der Schauspieler (Moderator) soll das Publikum nicht verführen. "Das Publikum muß da völlige Freiheit haben." Schauspieler – oder Moderator – "... behält die Haltung des bloß Vorschlagenden bei" (A, S. 62). "... er unterstreicht, daß dies seine, des Schauspielers Aussage, Meinung, Version des Vorganges ist" (A, S. 64). "Die Voraussetzung für die Hervorbringung des V-Effektes ist, daß der Schauspieler das, was er zu zeigen hat, mit dem deutlichen Gestus des Zeigens versieht" (A, S. 60). Nur so läßt der Schauspieler oder der Moderator dem Zuschauer oder Gruppenmitglied die Freiheit, wissenschaftlich an das Geschehen heranzugehen. "Da das Publikum ja nicht eingeladen wird, sich in die Fabel wie in einen Fluß zu werfen, um sich hierhin und dorthin unbestimmt treiben zu lassen..." muß es oder müssen die Teilnehmer "mit dem Urteil dazwischenkommen können" (B, S. 166).

Die Bemerkungen über die "publikumszentrierte" Rolle des Schauspielers gelten analog für die "klientenzentrierte" Rolle des Gruppen-Moderators: nicht in Trance versetzen, die Haltung des bloß Vorschlagenden beibehalten, dem "Klienten" die Freiheit lassen. Dazu ist es gut, daß die Geschehnisse, die Prozesse verlangsamt werden, daß der Schauspieler, Moderator, Teilnehmer "alles Hastige herausnimmt", denn wichtig ist, daß er "uns sehr wohl unseren oder seinen Gedanken überlassen" kann (B, S. 154). Die Verlangsamung der Kommunikation in der Gruppe und erste Beobachtungsübungen mit dem "fremden Blick" kann man z. B. dadurch erreichen, daß man die Gruppensitzung auf Band aufnimmt und in kurzen Abständen Sequenzen zur Analyse wieder abspielt oder jeden die Äußerung des Vorredners vor eigenen Beiträgen paraphrasieren läßt.

Besondere Techniken: Neben diesen genannten, mehr allgemeinen Vorschlägen, empfiehlt Brecht noch einige speziellere Techniken, die man m. E. ohne Schwierigkeiten in der Gruppe verwenden kann. Besonders wichtig erscheint uns die Nicht-Sondern-Technik. Die *Nicht-Sondern-Technik* kann man wie alle diese Techniken für das Rollenspiel vorschlagen, dieses Nicht-Sondern läßt sich aber auch als Interventions-Frage verwenden. "Geht er auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht; das heißt er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. Er sagt zum Beispiel: ‚Das wirst du mir bezahlen‘, und er sagt nicht: ‚Ich verzeihe dir das.‘ Er haßt seine Kinder, und es steht nicht so, daß er sie liebt. Er geht nach links vorn und nicht nach rechts hinten. Das, was er nicht macht, muß in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht. So bedeuten alle Sätze und Gesten Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird getestet. Der technische Aus-

druck für dieses Verfahren heißt: Fixieren des Nicht–Sondern" (A, S. 62). Für Moderatoren und Teilnehmer heißt das, am Verhalten das "Sondern" aufzuzeigen, indem das "Nicht" genannt wird, z. B. eine Formulierung aufgreifen und fragen, was damit gleichzeitig nicht formuliert wurde. Das "Nicht" ist "in dem enthalten und aufgehoben", was er macht.

Das "Nicht" muß nicht das Gegenteil vom "Sondern" sein. Um ein Beispiel zu nennen: Wenn ein Teilnehmer zum Moderator sagt: "Du manipulierst mich", dann sagt er nicht: "Du hast keinen Einfluß auf mich." Er sagt auch nicht: "Ich lasse mich nicht manipulieren." Das "Nicht" zeigt Verhaltensalternativen auf und kann zum Anlaß genommen werden, sich klarzumachen, warum man die eine der Alternativen wählte und keine andere, warum man diese anderen evtl. glaubte, nicht wählen zu können. Als Intervention könnte man die Frage stellen: "Was hast du jetzt nicht gemacht?" oder den Teilnehmer bitten, einmal ein "Nicht"–Verhalten auszuführen, um damit zu experimentieren. Man kann z. B. das "Nicht" durch einen Doppelgänger personifizieren, der hinter dem agierenden Teilnehmer steht und versucht, Alternativen zu dessen Aussagen zu formulieren.

In der Gestalttherapie wird das Empfinden entgegengesetzter Kräfte (sensing opposed forces) als Übung verwendet. "Meistens sind die selbstverständlichen Präferenzen und die natürlichen Sichtweisen nichts als Gewohnheiten (hand–me–downs). Sie werden Routine und richtig, weil wir uns zurückhalten, auch nur das Gegenteil zu denken" (Perls u. a., 1974, S. 82).

Dieses Fixieren des Nicht–Sondern ist eine Konkretisierung, die Widersprüche festzumachen und aus den Widersprüchen über die Verfremdung zu lernen. Der Schauspieler soll in die Figur das "Nicht–Sondern" hineinbringen, "auf das soviel ankommt, wenn das Publikum, das die Gesellschaft repräsentiert, die Vorgänge von der beeinflussbaren Seite einsehen können soll" (B, S. 159). Gruppen–Teilnehmer sollten lernen, das "Nicht" in ihrem Verhalten, das dem "Sondern" entspricht, zu erkennen, so daß sie ihr eigenes Verhalten "verfremdet" wahrnehmen können.

Rollentausch, diese bekannte gruppensdynamische Technik aus Psycho– und So–zio–Drama, ist auch für Brecht ein wichtiges Mittel, Distanz und Verfremdung zu erreichen. Die Begründung für den Rollentausch gibt Brecht in dem bereits zitierten Hinweis: "Denn die kleinste gesellschaftliche Einheit ist nicht der Mensch, sondern zwei Menschen. Auch im Leben bauen wir uns gegenseitig auf...", deshalb "... sollten die Schauspieler auf den Proben mit ihren Partnern mitunter tauschen, damit die Figuren voneinander bekommen, was sie voneinander brauchen. Es ist aber für die Schauspieler auch gut, wenn sie ihren Figuren in der Kopie begegnen oder auch in anderen Gestaltungen. Von einer Person anderen Geschlechts gespielt, wird die Figur ihr Geschlecht deutlicher verraten... Vor allem sichert der Schauspieler, indem er die Gegenfiguren mitentwickelt oder zumindest ihre Darsteller vertritt, den so entscheidenden gesellschaftlichen Standpunkt, von dem aus er seine Figur vorführt. Der Herr ist nur so ein Herr, wie ihn der Knecht es sein läßt usw." (B, S. 160).

Rollentausch ist also für Brecht ein wichtiges Mittel, den bereits erwähnten Systemcharakter sozialer Interaktion zu erkennen, allerdings nicht abstrakt, son–

dem zu erleben, wie die Menschen "sich gegenseitig aufbauen", daß der Beherrschte dazu beiträgt, daß der Herrschende herrschen kann.

Um solche Wechselwirkungen und die Kräfte, die sie stabilisieren, sichtbar zu machen, kann man probierhalber im Training von verschiedenen Postulaten ausgehend Analysen durchführen. Beispiele dazu sind: (1) Jede Beziehung wird von allen Beteiligten im gegenwärtigen Zustand gehalten, sonst würde sie sich ändern. *Was* tun die Beteiligten (insbesondere auch die unauffälligen), um den Zustand zu erhalten und *wie* tun sie es? (2) Unabhängig von den Bekundungen der Beteiligten müssen sie ein Interesse an der Aufrechterhaltung des gegenwärtigen Zu–stands haben, sonst würden sie ihn ändern. *Wozu* dient ihnen also der Zustand? Wollen sie den dadurch erreichten Nutzen überhaupt und auf diese Weise erhalten?

"*Kombinierte Verfahren*" nennt Brecht drei weitere Hilfsmittel, die er kombiniert verwenden wissen möchte. Auch dies ist eine Technik, die sich in der Gruppe direkt verwenden läßt. "1. Die Überführung in die dritte Person. 2. Die Überführung in die Vergangenheit. 3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren. Das Setzen der Er–Form und der Vergangenheit ermöglicht dem Schauspieler die richtige distanzierte Haltung. Der Schauspieler sucht außerdem Spielanweisungen und kommentarische Äußerungen zu seinem Text und spricht sie auf der Probe mit (‚Er stand auf und sagte böse, denn er hatte nicht gegessen: ...‘ oder ‚Er hörte das zum ersten Mal und wußte nicht, ob es die Wahrheit war...‘ oder ‚Er lächelte und sagte allzu sorglos:...‘). Das Mitsprechen der Spielanweisungen in der dritten Person bewirkt, daß zwei Tonfälle aufeinanderstoßen, wodurch der zweite (also der eigentliche Text) verfremdet wird. Außerdem wird die Spielweise verfremdet, indem sie tatsächlich erfolgt, nachdem sie schon einmal in Worten bezeichnet und angekündigt wurde. Das Setzen der Vergangenheit dabei stellt den Sprecher auf einen Punkt, von dem aus er auf den Satz zurücksieht. Damit wird der Satz ebenfalls verfremdet, ..." (A, S. 63). Auch Gegenwärtiges kann man als Vergangenes darstellen, historisierend. Wahrscheinlich kann man einige Erkenntnisse gewinnen, wenn man z.B. im Rollenspiel das Verhalten von der Phantasie des "Weitergehens her", vom erwarteten oder befürchteten Ende her spielen läßt. Zum Beispiel könnte man im Kommunikationstraining mit dem Tonband aufgezeichnete Sequenzen in Kenntnis des "Endes" neu sprechen lassen unter der Fragestellung: Was kann ich tun, um ein anderes "Ende" zu erreichen? Damit können gezielt Verhaltensalternativen ausprobiert werden.

Etwas über sich selbst in Er–Form zu sagen, ist sicherlich eine sehr einfache Technik, die dem Sprecher aber über sprachliche Distanzierung Erkenntnisse über sich ermöglicht. Die Technik, sich selbst mittels "Spielanweisungen und Kommentaren" darzustellen, scheint uns u. a. dann sinnvoll zu sein, wenn es darauf ankommt, Gefühle bei den Aktionen und sprachlichen Beiträgen zu verbalisieren. Solche Spielanweisungen und Kommentare könnte auch ein anderer Teilnehmer beisteuern.

Dieses Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren kann man zum Beispiel auch verwenden, um die in der Gruppe herrschenden Normen deutlich werden zu lassen. Der Moderator könnte auf Widersprüche hierbei hinweisen

und so das Geschehen "der Kritik überantworten, das Verständnis seiner Motive ermöglichen und den Protest".

Die Techniken, die Brecht zur Herstellung des Verfremdungseffektes empfiehlt, sind nicht neutral oder unparteilich in dem Sinne, daß unterschiedliche Zwecke oder Ziele, also auch die Ziele der Herrschenden damit erreicht werden könnten. Die gesellschaftlichen Zustände in ihrer Widersprüchlichkeit verfolgen, die sich in den "Gefühlen, Meinungen und Haltungen der Menschen" ausdrückt, führt dazu, "alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können". Da muß niemand gedrillt werden, das zu begreifen, niemandem muß da etwas von oben herab eingetrichtert werden. Die "große Kunst des Zusammenlebens" kann man nicht lehren, indem man Menschen als Dinge behandelt, die sich "drillen" lassen, denen man etwas eintrichtern kann, sondern indem man die Menschen lehrt, "sich zu behandeln". Der einzelne, die Menschen, das "Publikum" *kann* da nicht nur "die völlige Freiheit haben": "Das Publikum *muß* da die völlige Freiheit haben".*

Literaturhinweise

- Baacke, D. (1973): Kommunikation und Kompetenz. München (Juventa).
 Mollenhauer, K. (1972): Theorien zum Entscheidungsprozeß. München (Juventa).
 Muccielli, R. (1972): Das nicht-direktive Beratungsgespräch. Salzburg (Otto-Müller).
 Perls, F. S.; Hefferline, R. F.; Goodman, P. (1974): Gestalt Therapy. Harmondsworth (Penguin); deutsche Ausgabe erscheint 1977 bei Klett.
 Portele, G. (1975): Arbeit, Spiel, Wettbewerb. In: Lehmann, J.; Portele, G. (Hg.): Simulationsspiele in der Erziehung. Weinheim (Beltz).
 Watzlawick, P.; Beavin, J. H.; Jackson, D.D. (1969): Menschliche Kommunikation. Bern (Huber).
 Watzlawick, P.; Weakland, J. H.; Fisch, R. (1974): Lösungen. Bern (Huber).

Zu den Autoren: Dr. Gerhard Portele, Habilitand an der Universität Mannheim, I.Vors. des "Arbeitskreises für Gruppendynamik im Bildungsbereich" (AGIB). *Anschrift:* Heiligenbergstraße 13, 6800 Mannheim 1. Bernd A. Schmid, Studentenberater an der Universität Heidelberg, Vorstandsmitglied des AGIB. *Anschrift:* Richard-Wagner-Straße 55, 6800 Mannheim 1.

Aktuelle Anschrift: Dr. Bernd Schmid, Schloßhof 3, 69168 Wiesloch Tel.: 06222 – 81 880

* Die Brecht-Zitate haben wir folgenden Bändchen entnommen: Bert Brecht: Über den Beruf des Schauspielers, edition suhrkamp 384, Frankfurt/M., 1970 (zitiert als: A) und Bert Brecht: Schriften zum Theater. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt/M., 1957 (B). Es handelt sich dabei vorwiegend um folgende Schriften: Die Straßenszene (1938), Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt (1940), Vergnügungstheater oder Lehrtheater (1936), Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst (1937), Kleines Organon für das Theater (1948) und Rede an dänische Arbeiterschaulspieler über die Kunst der Beobachtung (1934) aus dem Zyklus "Messingkauf".