

Jo Salas, *Playback-Theater*



Umschlag unter Verwendung einer Zeichnung der Autorin.

Zweite, bearbeitete und ergänzte Auflage 2009

Die Übersetzung folgt der zweiten, bearbeiteten Ausgabe von 1996, die unter dem Titel IMPROVISING REAL LIFE. PERSONAL STORY IN PLAYBACK THEATRE bei Kendall/Hunt Publishing Company erschien.

© by Jo Salas 1993 und 1996

© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 1998,
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89581-216-3

Jo Salas
PLAYBACK-THEATER

Deutsch von Christiane Landgrebe
Bearbeitet von Petra Schreyer und Ingrid Wewerka

Alexander Verlag Berlin | Köln

Für Michael Clemente, Playback-Schauspieler

*

Mir fehlen die Worte dafür,
wieviel wir ihm verdanken und wie sehr wir ihn vermissen.

»Das Herzstück des kreativen Prozesses und des Erzählens ist die Bedeutung. Sie ist das Ziel und das Kennzeichen des Erzählens. Wenn wir unsere eigene Lebensgeschichte erzählen oder eine Geschichte aus unserem Leben, werden wir uns bewußt, daß wir nicht die Opfer willkürlicher und chaotischer Umstände sind, daß trotz unseres Leids oder unseres Gefühls der Unscheinbarkeit auch unser Leben sinnvoll ist in einem sinnvollen Universum. Und die Antwort auf unsere eigene Geschichte und auf die Geschichten von anderen ist: ›Ja. Ja, ich habe eine Geschichte. Ja, ich existiere.«

Deena Metzger, WRITING FOR YOUR LIFE

INHALT

Danksagung ...	7
Vorwort zur 2. amerikanischen Auflage ...	9
Vorwort zur deutschen Neuauflage ...	12

Einführung ...	14
1. Die Anfänge ...	17
2. Das Gespür für Geschichten ...	29
3. Szenen und andere Formen ...	44
4. Playback-Schauspieler ...	67
5. Leiten ...	90
6. Musik im Playback-Theater ...	III
7. Präsenz, Präsentation und Ritual ...	127
8. Die heilende Rolle des Playback ...	142
9. In der Gemeinschaft ...	165
10. In die Welt hinauswachsen ...	180

Glossar ...	198
Quellen und weiterführende Literatur ...	201
Index ...	205
Kontaktadressen ...	212
Über die Autorin ...	213

DANKSAGUNG

Zunächst möchte ich all jenen danken, die die Geschichten erzählten, die ich hier wiedererzählt habe, und all jenen, die mitfühlend und phantasievoll Geschichten anhörten und darstellten.

Ich habe in diesem Buch vor allem die Arbeit von drei Gruppen beschrieben, denen ich herzlich danken möchte: dem ersten Playback-Theater überhaupt, dem Hudson-River Playback Theatre und dem Community Playback Theatre. Die Mitglieder dieser Gruppen gehören zu meiner örtlichen Playback-Gemeinschaft. Während der Arbeit an diesem Buch haben sie mich direkt und indirekt unterstützt. Ich danke auch den Gruppen und Regisseuren, deren Arbeit ich in den letzten Kapiteln genauer betrachtet habe: Heather Robb und das Playback Théâtre France; Bev Hosking und dem Wellington Playback Theatre; Armand Volkas und dem Living Arts Theatre Lab.

Ich danke meinen Schwiegereltern Melvin Fox und Patricia Lowe, die mich mit ihrer Begeisterung und ihrem Rat ermutigt haben. Meine Töchter Hannah und Madeline Fox haben mich angespornt – worüber ich mich besonders gefreut habe, da es für sie oft anstrengend, um nicht zu sagen störend war, als Kinder von Playback-Pionieren aufzuwachsen.

Meinem Mann, Jonathan Fox, verdanke ich mehr, als ich sagen kann: seine Liebe und Kameradschaft, seine Hinweise, Informationen und seine vielfache Hilfe und die Vision des Playback-Theaters.

Jo Salas, 1996

Herzlichsten Dank auch an Janet Salas und Peter Pfundt, Gründer der Bühnenkiste/Playback-Theater Südwest, für ihre Initia-

tive und Unterstützung, dieses Buch für deutsche Leser wieder verfügbar zu machen und für ihre Arbeit, den Text für die neue Auflage aufzubereiten und durch einen Index zu ergänzen.

Jo Salas, 2009

VORWORT ZUR 2. AMERIKANISCHEN AUFLAGE

Seit *IMPROVISING REAL LIFE* zum erstenmal erschien, blüht das Playback-Theater und weitet sich immer mehr aus: Mehr Menschen denn je haben als Darsteller, Erzähler, Leiter und Trainer mit Playback-Theater zu tun. Der Rahmen der gesellschaftlichen Institutionen und geographischen Örtlichkeiten, an denen Playback-Theater stattfindet, wird immer größer.

Playback ist in bemerkenswertem Maß zu einem Mittel sozialer Veränderung geworden, weil es an Orten präsent ist, wo Menschen das eindringlichste Bedürfnis danach haben, einander zuzuhören. Wir erleben, wie die Vision von vor zwanzig Jahren wahr wird, die Vision von einem Theater, das unserer heutigen Gesellschaft etwas von der integrativen sozialen Funktion des Geschichtenerzählens und ästhetischer Rituale früherer Zeit wiedergibt.

Das Verlangen danach ist groß. Zum Ausgang des Jahrhunderts quält uns das allgemein vorherrschende Scheitern menschlicher Beziehungen. Ermutigend ist es, Playback mit Bergarbeitern und Aborigines in Westaustralien zu erleben; zu hören, daß Playback auf dem NGO-Forum der 4. Frauenkonferenz der Vereinten Nationen in Peking stattfand, daß Playback in Israel veranstaltet wird mit Emigranten aus dem Mittleren Osten, die versuchen, ihren Platz in ihrer neuen Heimat zu finden, daß Playback mit Bandenmitgliedern in den Städten der USA erprobt wird.

Inzwischen entwickelt sich das Playback als Theaterform weiter. Neue Bühnenpraktiken bildeten sich aus den alten. Die Arbeit mit dem Chorus wurde ein wichtiges, häufig angewendetes Element sowohl in den USA und Europa als auch in Australien und in Neuseeland, wo sie ihren Ursprung hatte. Viele Gruppen

experimentieren in der Umsetzung und streben eine möglichst gleichmäßig verteilte Verantwortung für die Geschichte an.

Die wachsende Verbreitung von Playback hat aber zwei Seiten. Als Gemeinschaft müssen wir unsere Kunst einerseits vor Zwängen, sie zu regulieren und zu formalisieren, bewahren, andererseits vor Entstellung durch Kommerzialisierung oder Routine. So gefestigt Playback ist, ist es doch verwundbar. Sein wesentliches Merkmal liegt im Widerstreit mit vielen Aspekten der kulturellen Umwelt, wie sie die meisten von uns erfahren. Der Erfolg bringt die Wahrscheinlichkeit mit sich, daß die eigentlichen Werte des Playback nicht immer geachtet werden.

Glücklicherweise ist die mündliche Überlieferung, die das Playback um die ganze Welt getragen hat, sein wirksamster Schutz. Die meisten Menschen, die sich vom Playback angezogen fühlen, wissen und schätzen, was daran so einzigartig ist: das Ineinanderfließen von Kunst, Freiheit der Form, Authentizität und gesellschaftlichem Idealismus. Auch die Möglichkeit, es zu erlernen, spielt eine Rolle. Viele von uns, die Playback seit langem lieben, sind jetzt Lehrer und geben ihre Erfahrungen an jeden weiter, der wissen will, was es damit wirklich auf sich hat.

Es gibt natürlich bei manchen Arbeitsweisen, die ich in der ersten Auflage beschrieben habe, einige Veränderungen. In Kapitel 10 habe ich über die Schwierigkeit der Japaner berichtet, Playback-Gruppen einzurichten, und daß sie meist individuell arbeiteten. Inzwischen, 1995, existieren dort verschiedene aktive Gruppen. Jene Teams, die ich in Kapitel 10 der ersten Auflage vorstellte, gibt es immer noch; die Fragen und Aufgaben, mit denen sie sich beschäftigen, haben sich allerdings in den vergangenen drei Jahren leicht verschoben.

Der Status der Gründergruppe in den USA, wie ich ihn im ersten Kapitel beschrieb, hat sich geändert. Nach unserem »Rückzug« 1986 traten wir weiterhin mehrmals im Jahr zusammen auf.

Mit der Zeit bot sich diese Gelegenheit immer seltener, und 1993 begriffen wir, daß mit dem Tod unseres Schauspielers Michael Clemente unsere Zeit als Gruppe endgültig vorbei war.

Das Playback-Theater in unserer Gegend lebt und gedeiht. Es wird fortgeführt durch die School of Playback Theatre und zwei Truppen, das Community Playback Theatre und das Hudson River Playback Theatre, die alle von Mitgliedern der ersten Gruppe geleitet werden (Jonathan Fox, Judy Swallow und mir).

Ich hoffe, daß diese zweite Auflage, die auch erklärende Photos und ein Verzeichnis der wichtigsten Begriffe enthält, weiterhin als Einführung für Anfänger und für erfahrenere Leser als Prüfstein für die Prinzipien und Praktiken des Playback gelten kann.

Wie immer bin ich empfänglich für Ihre Kommentare und Geschichten.

Jo Salas
New Paltz, New York
Dezember 1995

VORWORT ZUR DEUTSCHEN NEUAUFLAGE

Seit der ersten Auflage im Jahre 1993 wurde PLAYBACK THEATRE in sieben Sprachen übersetzt. Daß es sechzehn Jahre später noch gelesen und als Grundlage für die Praxis des Playback-Theaters (PT) genutzt wird, zeigt seine Bedeutung für die weltweite Playback-Theater-Szene. Diese deutsche Neuauflage (mit wenigen Änderungen gegenüber der deutschen Originalausgabe von 1998) erfüllt einen Wunsch der deutschsprachigen »Playbäcker«, die das hier vermittelte Wissen und die Erfahrung von Jo Salas sehr schätzen. Das Buch führt sowohl umfassend in das Playback-Theater (PT) ein und stellt zudem dar, warum und wie sich PT entwickelte. Hier finden »Playbäcker« Anregungen für ihre Praxis: einerseits ist das Buch eine Informationsquelle und Starthilfe für Anfänger, andererseits können Fortgeschrittene es als Leitfaden nutzen für die Reflexion der eigenen Praxis und die Fragen des »Warum« und »Wie« im PT.

Die überarbeitete, zweite deutsche Ausgabe enthält jetzt auch einen Index.

Jo Salas ist weltweit eine der angesehensten und erfahrensten PT-Trainerinnen. Sie hat in den letzten Jahrzehnten regelmäßig im deutschsprachigen Raum (Deutschland, Österreich, Schweiz) unterrichtet und über die Jahre kontinuierlich zur Verbreitung sowie zur Weiterentwicklung des PT beigetragen, zuerst als Mitglied der »Ur-Gruppe« und seit 1990 als Leiterin des Hudson River Playback Theatre. In der fortwährenden Auseinandersetzung mit den Themen der Gemeinschaft und des sozialen Wandels sind ihre Erkenntnisse immer aus praktischer Erfahrung hergeleitet, sowohl aus dem Alltagsleben der Truppe, als auch aus dem Training mit Lernenden oder professionellen Anwendern und auch aus der Begegnung mit unterschiedlichsten Publikumsgruppen.

Aus ihrer Art der Reflexion, des Nachfragens und des Austausches entwickelt sie eine umfassende und vielschichtige Sichtweise, die sie in diesem Buch weitergibt.

Vor allem steht sie für die grundlegenden Prinzipien des PT: den tiefen Respekt vor Anderen, die heilende Notwendigkeit, Geschichten miteinander zu teilen, die Suche nach einer einführenden und ästhetischen Antwort, die alle Anwesenden erreicht und betrifft.

In der deutschsprachigen Region wächst das Playback-Theater weiter und hat auf verschiedene Weisen Fuß gefaßt: vom professionellen Einsatz in Organisationen über Universitätskurse, Angebote in Schulen und anderen Einrichtungen bis hin zu kleinen Gruppen, die in ihren Ortschaften oder Stadtteilen verankert sind.

Auch die Vernetzung der PT-Interessierten ist stärker geworden: jedes Jahr im November wird eine Tagung in einer anderen Stadt durchgeführt, und inzwischen gibt es auch einen gemeinnützigen Verein, der neben anderen Zielen auch die Aus- und Weiterbildung im PT organisiert und trägt.

Im Mai 2008 hat die Gesamthochschule Kassel ihren früheren Gastdozenten Jonathan Fox, den Gründer des Playback-Theaters, in den Rang eines Ehrendoktors erhoben.

Mit dieser Auszeichnung an Jonathan Fox wurde auch das Engagement derjenigen geehrt, die das PT weiterverbreiten. Vor allen anderen wurde Jo Salas gewürdigt, deren Wirken für das Wachstum und die Weiterentwicklung von PT grundlegend war und ist.

Für den Playback-Theater-Netzwerk e.V.

Janet Salas (Vorstandsmitglied), Peter Pfundt (Mitglied)
Juli 2009

EINFÜHRUNG

Dieses Buch beschreibt eine Form der Improvisation. Sie beruht auf Geschichten von mehr oder weniger alltäglichen Ereignissen, die bei einer Vorstellung erzählt werden – Träume, Erinnerungen, Phantasien, Tragödien und Farcen: Momentaufnahmen aus dem Leben wirklicher Menschen. Diese Improvisation ist leicht zugänglich und macht Spaß, birgt aber Differenziertheit und tieferen, subtileren Sinn. Sie findet in Theatern statt, aber auch außerhalb – tatsächlich funktioniert sie in jeder Umgebung, gerade weil sie sich von ihrem Selbstverständnis her den Bedürfnissen und Anliegen aller Anwesenden öffnet. Ob von routinierten Schauspielern oder unbeholfenen Anfängern praktiziert, das Playback-Theater würdigt die Erfahrung einzelner und die Beziehungen zwischen Menschen – ihre kollektive Erfahrung – durch ihre Geschichten.

Menschen, die sich vom Playback angezogen fühlen, stellen bald fest, daß die Sache selbst sich lohnt – weil es Spaß macht, weil es befriedigend ist, eine Geschichte zum Leben zu erwecken und zu wissen, daß man einem Fremden oder vielleicht einem Freund ein erinnerungswertes Geschenk gemacht hat. Andere Arten von Belohnung – Geld, Anerkennung, Prestige – sind bei einer Sache, die wie das Playback-Theater sich jeglicher Kategorisierung entzieht, nicht so leicht zu erlangen. Es ist zugleich künstlerisch, von heilender und gemeinschaftsbildender Kraft. Vielleicht ist es eine Synthese dieser Funktionen, die unserer Kultur Hunderte von Jahren fremd war.

Ich habe dieses Buch vor allem als Hilfsquelle für die vielen geschrieben, die Playback-Theater praktizieren, und für die, die gern mehr darüber erfahren möchten. Als jemand, der Menschen, Neulingen und Erfahrenen, Playback-Theater vermittelt,

weiß ich, daß es eigentlich nicht aus Büchern zu erlernen ist. Was ich, wie ich hoffe, bieten kann, ist eine Ergänzung zur praktischen Ausbildung, einen hilfreichen und informativen Begleiter.

Kapitel 1 berichtet von den Anfängen des Playback-Theaters, wann, wo und wie es entstanden ist – und über den Weg, den die erste Playback-Theater-Gruppe ging. Kapitel 2 spricht über das Gespür für Geschichten, die ästhetische und psychologische Grundlage der Arbeit. Kapitel 3 beschreibt die verschiedenen Reaktionsformen auf die Geschichte eines Zuschauers. Kapitel 4 handelt von den Zielen, den Aufgaben und der Freude an Playback-Aufführungen. In Kapitel 5 untersuchen wir die komplexe Aufgabe des Aufführungsleiters. Kapitel 6 beschäftigt sich mit der Rolle der Musik im Playback-Theater, mit der Frage, wie dieser integrale Bestandteil dazu beitragen kann, Szenen zu formen und die Schauspieler zu unterstützen. Kapitel 7 untersucht Präsentation und Ritual, ein Rahmen von grundlegender Bedeutung in einem Theater, dessen Inhalt immer neu und unerwartet ist. Kapitel 8 rückt die heilenden Aspekte des Playback-Theaters in einem therapeutischen Umfeld wie auch in einem allgemeineren Kontext in den Mittelpunkt. In Kapitel 9 sehen wir, wie Playback in verschiedenen Nischen der Gesellschaft Platz findet. In Kapitel 10 untersuchen wir, wie Playback in den verschiedenen Ländern sich wandelt oder wie es unverändert bleibt.

Was ich über Playback weiß und sage, ist meinem ganz persönlichen Blickwinkel unterworfen, der nicht unbedingt mit dem anderer übereinstimmt. Der Hinweis darauf ist deshalb wichtig, weil von einer Arbeit die Rede ist, bei der es vor allem um subjektive Erfahrung und deren Würdigung geht. Seit 1975 ist das Playback-Theater Teil meines Lebens. Ich war an der Gründung der ersten Gruppe beteiligt und habe als Lehrerin, Gastdarstellerin, Freundin und Mitstreiterin viele Gruppen und auch Einzelpersonen kennengelernt, die seitdem mit Playback-Theater zu tun ha-

ben. Ich bin mir darüber im klaren, daß die Arbeit sich geändert und sich jeweils anderen Situationen angepaßt hat und mein Weg, unser Weg des Playback-Theaters, nicht der einzig richtige ist. Dieses Buch stellt keine orthodoxe Lehre auf. Playback ist viel zu dynamisch und zu sprunghaft, als daß irgendwer es festhalten und zwischen zwei Buchdeckel sperren könnte. Dennoch glaube ich, daß es nützlich ist, das Playback-Theater in seiner mehr oder weniger ursprünglichen Form zu beschreiben, als Bezugspunkt für diejenigen, die sich selbst auf Erkundungstour begeben. Es gibt bestimmte grundlegende Werte und Praktiken, die bei allem Wandel gleich bleiben und wodurch die Arbeit nicht irgend etwas, sondern Playback wird. Diese Eigenschaften werden, wie ich hoffe, auf den folgenden Seiten deutlich werden.

Die Geschichten, die das Buch anschaulich machen, beruhen auf wahren Begebenheiten, die bei Aufführungen, in Workshops und bei Übungen erzählt wurden; manche wurden entsprechend der Absicht der Kapitel, in denen sie vorkommen, leicht verändert. Ich habe die Namen derer, die sie erzählt haben, und die der Spieler und Leiter aus Gründen der Diskretion verändert. Außer dem Namen von Jonathan Fox sind die einzigen von mir verwendeten echten Namen die der Gruppenleiter, deren Vor- und Nachnamen in den Kapiteln 5, 8 und 10 vorkommen.

1. DIE ANFÄNGE

»Wer erzählt die nächste Geschichte?«

Der Mann, der diese Frage stellt, ist der Leiter einer Playback-Theater-Aufführung. Auf der niedrigen Bühne hinter ihm sitzen fünf Schauspieler, zwei Frauen und drei Männer, in dunklen Hosen und Oberteilen auf Holzkisten und hören aufmerksam zu. Einer von ihnen hat gerade eine Seemöwe dargestellt, ein anderer einen Polizisten aus New York City.

Jetzt aber stehen sie bis zur nächsten Szene als sie selbst auf der Bühne. An einer Seite sitzt ein Musiker, von allen möglichen Instrumenten umgeben.

Zwei Leute aus dem Publikum heben die Hand. Der Leiter zeigt auf einen von ihnen.

»Sie habe ich zuerst gesehen«, sagt er und lächelt dem anderen bedauernd zu. Ein junger Mann kommt auf die Bühne und setzt sich neben den Leiter.

»Hi«, sagt der Leiter, »Sie heißen?«

»Gary«, sagt der junge Mann, ein Kerl mit intelligenten und humorvollen Augen.

»Ich begrüße Sie auf dem Erzählerstuhl, Gary. Wo spielt Ihre Geschichte?«

»An zwei Orten. Ich arbeite beim Gaswerk, ich lege Gräben an. Aber alle drei Wochen verbringe ich ein Wochenende am St. Catherine's College in der Stadt. Ich will meinen Bachelor machen. Ich nehme an einem Kurs für Leute teil, die ihren Unterhalt verdienen müssen und keine Zeit für ein richtiges Studium haben. Wir lernen den ganzen Stoff am Wochenende und haben eine Menge Hausaufgaben.«

»Suchen Sie sich einen Schauspieler aus, der Sie spielen soll!«

Gary sieht die Schauspieler aufmerksam an, dann zeigt er auf einen. »Entschuldigung, ich weiß Ihren Namen nicht mehr. Könnten Sie ich sein?« Der Schauspieler nickt und steht auf.

»Wer ist in Ihrer Geschichte noch wichtig?«

»Also, die Geschichte handelt von einer Frau, die auch in meinem Kurs ist und Eugenia heißt. Ich glaube, sie hat großen Einfluß auf mich. Sie ist so voller Leben, dabei hat sie mit viel härteren Problemen zu kämpfen als ich. Sie kommt aus Jamaika und muß sich erst an unsere Kultur gewöhnen. Außerdem hat sie ein kleines Kind. Aber immer ist sie voller Energie und Begeisterung. Und intelligent ist sie auch. Allein mit ihr zu reden bereitet mir Vergnügen.«

Gary sucht sich jemanden aus, der Eugenia darstellen soll. Dann folgen noch einige Fragen und Antworten. Schließlich sagt der Leiter: »Schauen Sie mal.«

Das Licht wird heruntergedreht. Musik erklingt. Im Halbdunkel stellen die Schauspieler schweigend Kisten auf. Manche kostümieren sich mit Stofftüchern. Die Musik bricht ab, und das Licht wird wieder hochgedreht. Die Szene entfaltet sich. Es ist die Geschichte des Erzählers, kunstvoll gestaltet mit Bewegung, Dialog und Musik. Die Schauspieler bringen Garys Energie, Begeisterung und Mut zum Ausdruck, mit denen er gemeinsam mit Eugenia sein Studium betreibt. Die Szene würdigt die Tatsache, daß er sich ein Leben vorstellen kann, das über das Anlegen von Gräben hinausgeht.

Gary sitzt auf der Bühne neben dem Leiter und beobachtet, wie seine Geschichte mit Leben erfüllt wird. Die Empfindungen, die sich auf seinem Gesicht abzeichnen, gehören für das Publikum zum Geschehen. Die Szene kommt zum Ende. Die Schauspieler wenden sich dem Erzähler zu, diese Geste verwandelt das, was sie gerade aufgeführt haben, in ein Geschenk an ihn.

Der Leiter bittet Gary um ein Urteil. »Ist es so?« Er nickt. »Ja, ziemlich genau.«

»Danke für die Geschichte, Gary. Und viel Glück.«

Gary geht lächelnd an seinen Platz zurück. Ein anderer Erzähler kommt auf die Bühne, dann der nächste. Geschichten reihen sich wie

Perlen auf eine Schnur. Ein unsichtbarer, aber beweglicher Faden hält sie zusammen.

Playback-Theater stellt eine Urform des Improvisationstheaters dar, bei der Leute wahre Begebenheiten aus ihrem Leben erzählen und dann zusehen, wie sie aus dem Stegreif gespielt werden. Oft findet Playback-Theater im Rahmen eines Aufführungsabends statt mit einer Gruppe von erfahrenen Schauspielern, die die Geschichten von Zuschauern darstellen; oder eine Gruppe trifft sich privat, und die Teilnehmer stellen gegenseitig ihre Geschichten dar. Der Ablauf ist klar vorgezeichnet, doch es gibt vielerlei Variationen. Jede Geschichte aus dem Leben kann im Playback-Theater erzählt werden, ob sie prosaisch oder metaphysisch, heiter oder tragisch ist – manche Geschichten können dies alles gleichzeitig sein. Es funktioniert, ganz gleich, über welches Können die Schauspieler verfügen. Notwendig sind vor allem Respekt vor dem anderen, Einfühlungsvermögen und Freude am Spiel. Das Playback lässt den Schauspielern aber auch genügend Raum für Differenziertheit und künstlerisches Können, vor allem bei den Aufführungen.

Der Name »Playback-Theater« bezieht sich sowohl auf die Form selbst, als auch auf die Gruppen und ihre Arbeit. Es gibt inzwischen überall auf der Welt eine große Zahl Playback-Gruppen, und wenn sie sich Playback-Theater nennen (nicht alle nennen sich so), dann fügen sie noch einen Namen hinzu, der sie von anderen Gruppen unterscheidet – im allgemeinen wählen sie den Namen ihrer Stadt oder Region. So gibt es das Sydney Playback Theatre, das London Playback Theatre, das Playback Theatre Northwest und so weiter.

Die Grundidee des Playback-Theaters ist sehr einfach, und doch ist es sehr komplex und tiefgründig. Wenn Leute zusammengeführt und aufgefordert werden, persönliche Erlebnisse zu erzählen, die dann gespielt werden sollen, werden zahlreiche In-

halte und Werte weitergegeben, von denen viele auf radikale Weise mit den vorherrschenden Inhalten unserer Kultur im Widerstreit liegen. Dazu gehört die Vorstellung, daß sie selbst und ihre eigene Erfahrung dieser Art von Aufmerksamkeit *wert* sind. Wir sagen, daß ihr Leben ein Thema für die Kunst ist, daß andere ihre Geschichte interessant finden, von ihr lernen, von ihr berührt werden können. Wir sagen, daß wir, um Ideen und Anregungen zu finden, die Sinn in unser Leben bringen, mehr auf uns selbst blicken als auf die Ikonen Hollywoods oder des Broadway. Wir sagen auch, sich wirkungsvoll künstlerisch auszudrücken ist nicht alleiniges Privileg professioneller Darsteller. Wir alle, auch Sie und ich, sind fähig, in uns oder außerhalb von uns etwas zu entdecken, um daraus etwas zu schaffen, das andere im Innersten berührt. Wir sagen, daß die *Geschichte* selbst von allergrößter Bedeutung ist, daß wir Geschichten brauchen, um unserem Leben Sinn zu geben, daß unser Leben voller Geschichten ist, wenn wir lernen, sie zu erkennen. Wir sagen, daß mehr – und weniger – zum Theater gehört als die großen Stücke unseres kulturellen Erbes, daß es vor der und parallel zur literarischen Theatertradition immer ein Theater gegeben hat, das unmittelbarer, persönlicher, bescheidener, zugänglicher ist, und daß dieses Theater entsteht aus dem unsterblichen Bedürfnis nach Verbundenheit durch ästhetische Rituale.¹

Playback-Theater ist mit alten, nichttechnologischen Theatertraditionen verbunden, aber es ist auch etwas Neues. Es ist ein Produkt unserer Zeit, entstanden aus den zeitgenössischen Strömungen und bemüht, Bedürfnissen unserer Zeit gerecht zu werden. Woher kommt das Playback-Theater?

Playback-Theater begann als eine Vision von Jonathan Fox, und jetzt erzähle ich Ihnen auch einen Teil meiner eigenen Geschichte, weil ich als Jonathans Frau und Kollegin an der Geburt des Playback-Theaters beteiligt war.

1974 lebten wir in New London, Connecticut, einer kleinen Küstenstadt inmitten von unschönen Industrieanlagen. Jonathan arbeitete als Schriftsteller und Teilzeitlehrer für Englisch am College. Wir hatten Freunde, deren Kinder eine kleine fortschrittliche Schule besuchten. Sie baten Jonathan, ihnen beim Schreiben eines Theaterstücks zu helfen, das sie für die Kinder aufführen wollten. Obwohl er aktiv mit Theater nichts zu tun hatte, kannten alle Jonathans theatralische, clowneske Art, seine Freude am Spektakel und wußten, wie unterhaltsam er sein konnte, ohne dabei den Respekt vor anderen zu verlieren.

Seit seiner Kindheit hatte sich Jonathan fürs Theater interessiert. Dann aber hatten ihn das Konkurrenzdenken und der Narzißmus, die vom Mainstream-Theater nicht zu trennen sind, abgeschreckt. Er fand seine Vorbilder statt dessen in den Werten und der Ästhetik uralter Erzähltraditionen, im alternativen Theater und in der wichtigen, befreienden Funktion des Rituals und des Geschichtenerzählens in den vorindustriellen Dörfern des ländlichen Nepal, wo er als Freiwilliger des Peace Corps zwei Jahre verbrachte. Dort entdeckte er Parallelen zur abendländischen Tradition mittelalterlicher Mysterien- und Mirakelspiele, mit denen er sich in Harvard beschäftigt hatte. Diese Stücke waren unzeremoniell, sie folgten dem Zyklus der Jahreszeiten und Feiertage, waren vertraut und ungeniert amateurhaft.

Als das Theaterprojekt mit den Eltern in New London vorbei war, wollten alle weiterhin zusammenarbeiten. Ich wurde als Musikerin eingeladen. Ich freute mich, hatte aber zugleich Bedenken. Zwar hatte ich mein Leben lang Musik gemacht, konnte aber nicht improvisieren, wußte nicht, wie ich ohne Noten spielen sollte. Es war der Anfang eines langen Prozesses des Verlernens und Neulernens, einer Suche nach Sicherheit und meiner längst verlorengegangenen Spontaneität in der Musik.

Wir nannten uns »It's All Grace«. Wir spielten an Stränden, auf dem Rasen einer Behinderteneinrichtung, in der Krypta einer Kirche. Unsere Aufführungen entwickelten wir über Improvisationen, sie waren thematisch anspruchsvoll, ritualisiert und voller Energie und besaßen ein gewisses Maß an Anarchie. Es war in vieler Hinsicht anregend und lohnend. Aber Jonathan setzte seine Suche fort.

Einmal kam er bei einer Tasse Kakao auf diese Idee: Improvisationstheater, das allein auf Erlebnissen beruhte, die Leute aus dem Publikum erzählten und die auf der Stelle von einer Gruppe Schauspieler dargestellt wurden.

Einige Mitglieder von »It's All Grace« waren begeistert von dieser neuen Richtung. Gemeinsam probierten wir aus, was es bedeutete, mit unseren eigenen Geschichten Theater zu machen, mit keiner anderen Vorbereitung als dem, was uns unsere Spontaneität im jeweiligen Augenblick eingab. Wir gaben eine Vorstellung. Unausgereift, wie sie war, die Sache funktionierte.

Im August 1975 zogen Jonathan und ich von New London nach dem drei Stunden entfernten New Paltz im Norden des Staates New York. Es war ein schwerer Abschied. Man hatte Jonathan angeboten, seine Psychodrama-Ausbildung am Moreno Institute in Beacon, N. Y., fortzusetzen. Er hoffte, hier den Mut und die Weisheit zu finden, sich jeglicher Geschichte aus dem Publikum offen zu stellen, so heikel und schmerzlich sie auch sei.

Im November desselben Jahres stieß eine Gruppe von Leuten zu uns, die gemeinsam mit uns das neue Theater erkunden wollte. Die meisten von ihnen kamen vom Psychodrama her, und sie reizte die Intimität und Intensität, die beim Spielen wahrer Geschichten entstehen. Einige von ihnen hatten bereits an konventionellen Theatern gespielt, andere nicht. Im ganzen boten sie ein breites Spektrum an Lebenserfahrung. Je weiter die Arbeit fortschritt, desto mehr erkannten wir, wie wichtig diese Mischung von Men-

schen unterschiedlicher Persönlichkeit ist, Menschen jeglichen Alters, aus allen sozialen Schichten, deren Lebensweg, kultureller Hintergrund und Theatererfahrung ganz verschieden sind. Wie beim Mysterienspiel war die Mitwirkung von Laien ein Gewinn.

Zerka Moreno, die Witwe des Begründers des Psychodramas J. L. Moreno, weltweite Leiterin der Psychodrama-Bewegung, war fasziniert von unseren Ideen und Zielen und so großzügig, im ersten Jahr die Miete für unsere Probebühne zu zahlen. Bereits in diesem frühen Stadium erkannte sie die Affinität zwischen unserer Arbeit und Morenos inspirativem Stegreiftheater, auf dessen Grundlagen er das klassische Psychodrama entwickelt hatte.

Eines Abends saßen wir am wachstuchgedeckten Eßtisch des Moreno Institutes, tranken Tee und dachten über einen Titel für unser gemeinsames Abenteuer nach. Alle möglichen Namen wurden vorgeschlagen, manche anregend, andere hochtrabend, manche unscharf, wieder andere geistreich. Wir nahmen nur wenige in die engere Wahl und spielten nach echter Psychodrama-Art über Rollentausch die Sache durch. Wie ist dir zumute, Name, wenn du für das stehen sollst, was wir tun? Eine Bezeichnung erwies sich schließlich als die richtige: Playback-Theater².

In den ersten fünf Jahren herrschten beim Playback-Theater große Aufregung und Verwirrung. Oft hatten wir das Gefühl, daß wir im Dunkeln tappten, nur von dem Schimmer einer Vision geleitet. Wir stießen auf Dinge, die funktionierten, die Arbeit voranbrachten und die dann Teil unserer Form wurden. Wir lernten, intensiv zuzuhören und den Mut aufzubringen, zu spielen, obwohl wir nicht sicher waren, ob es »richtig« war. Wir machten die Erfahrung, wie wichtig ein ritueller Rahmen ist, in dem wir unsere kurzlebigen Geschichten weben konnten, eine Einfassung vertrauter, fester Elemente wie etwa die Abfolge beim Spielen einer Geschichte und der Aufbau der Bühne. Wir arbeiteten intensiv an unseren Beziehungen untereinander, weil wir wußten,

daß unser Theater von unserer intuitiven Zusammenarbeit abhing. Einige der ersten Mitglieder trennten sich von der Gruppe, die übrigen sind bis heute geblieben. Im Lauf der Jahre kamen neue hinzu, mit Hilfe von Vorsprechen, das wir so menschlich und angenehm wie möglich zu gestalten suchten.

Unsere ersten Aufführungen waren nichts anderes als öffentliche Proben. Wir waren uns unserer mangelnden Perfektion bewußt und forderten Leute auf, mit uns auf Entdeckungsreisen zu gehen, mit uns unsere Aufwärmphase zu gestalten und einander Geschichten zu erzählen. Nach und nach fühlten wir uns in der Lage, unsere Aufführungen formgerechter zu präsentieren: Nun gab es Eintrittskarten, Publikum und ein Team, das sich auch wie ein Team auf der anderen Seite der Rampe fühlte. Doch wir errichteten nie die vierte Wand. Während des Spiels kamen Zuschauer auf die Bühne, und die Schauspieler nahmen zwischen den Improvisationen ihre eigene Identität an.

1977 verließen wir den Saal der Kirchengemeinde von Beacon, gaben die schützende Nähe zum Moreno Institute auf und gingen nach Poughkeepsie, wo das Mid-Hudson Arts and Science Center für die nächsten neun Jahre unser Zuhause wurde. Wir gründeten eine Vorstellungsreihe, jeweils am ersten Freitag im Monat. Alle vier Wochen sahen wir neue Gesichter, und alle vier Wochen sahen wir auch Leute, die vertrauensvoll in unser Theater kamen, hier Nachbarn werden und nicht Fremde bleiben (»theatre of neighbours, not strangers«), wie Jonathan es in seiner Einführung oft nannte. Auch wenn manche der Zuschauer als Fremde kamen, schuf das Geschichtenerzählen ein Gefühl des gemeinsamen Menschseins. Sie konnten beobachten, wie die Geschichte eines Zuschauers auf der Bühne lebendig wurde, und sich vorstellen: »Das könnte ich sein.«

Manche Zuschauer, die sahen, was geschah, wenn Leute aufgefordert wurden, ihre Geschichte in diesem so behutsamen, res-

pektvollen und künstlerischen Rahmen zu erzählen, baten uns, zu ihnen an ihren Arbeitsplatz zu kommen und dort Playback-Theater zu veranstalten. Wir fingen an, in der Gemeinde aufzutreten. So besuchten wir eine Station in einem Kinderkrankenhaus, wo die kleinen Patienten, von denen manche in ihren Betten hereingerollt wurden, von ihren Operationen, Unfällen oder Gefühlen sprachen. Wir traten auf einem Festival am Fluß auf und begannen unseren Auftritt, indem wir einen Abhang hinunterkletterten und dabei auf Schlaginstrumenten spielten. Bei einer Konferenz über die Zukunft des Dutchess County traten wir zwischen den Reden auf und gaben so den Zuhörern Gelegenheit, ihre Reaktionen auf das, was sie gehört hatten, auszudrücken.

1979 sah ein Australier unsere Vorstellung bei einer Psychodrama-Konferenz in New York City. Er fragte, ob wir auch nach Australien kommen würden – und wir sagten ja, wenn er die Reise organisieren und die Finanzierung übernehmen würde. Im folgenden Jahr flogen vier Mitglieder unserer Gruppe nach Neuseeland und Australien. Wir veranstalteten Workshops und spielten in Auckland, Wellington, Sydney und Melbourne. Da wir für eine Vorstellung mehr als vier Leute brauchten, wollten wir Teilnehmer der Workshops auswählen, die in dem Playback-Team mitspielen sollten. Dies gelang uns. Der Auswahlprozeß war schwierig für uns wie für die Teilnehmer des Workshops, aber überall entstand eine sehr gute »Truppe«. Die Zuschauer konnten sich uns auf andere und intimere Art nähern, als wenn wir nur »die Besucher aus Amerika« gewesen wären. Das Spielen mit örtlichen Schauspielern half uns auch bei gelegentlichen sprachlichen Schwierigkeiten. Obwohl wir alle Englisch sprachen, benutzten manche Erzähler ein Idiom, das seinen Weg noch nie über den Pazifik gefunden hatte. So waren die amerikanischen Schauspieler bei einer Geschichte über einen »chook« ratlos, bis ihre australischen Mitspieler sie aufklärten – ein »chook« ist ein »chicken«, ein Huhn.

Diese Reise wurde für uns zum Wendepunkt. Die Australier und Neuseeländer in unseren Workshops waren begeistert vom Playback-Theater. Überall gab es einige, die weiter zusammenarbeiteten und Playback-Gruppen gründeten, die inzwischen eine Eigendynamik gewonnen und ihren eigenen Stil gefunden haben. Zum erstenmal bedeutete Playback mehr als unsere eigene Gruppe. In den Jahren nach 1980 setzte sich dieser Prozeß fort und seit 2009 gibt es Playback-Theater in mindestens 33 Ländern und überall in den USA. Sie spielen in Theatern, Schulen, Krankenhäusern, Betrieben, Gefängnissen, überall, wo es Menschen gibt, die Geschichten zu erzählen haben.

Unsere Truppe, zur Unterscheidung von den anderen, seither entstandenen als »Ursprüngliche Playback-Theater-Gruppe« bekannt, vergrößerte sich in den achtziger Jahren und veränderte sich stetig. Wir haben sehr viel Sozialarbeit geleistet – mit alten Menschen, gefährdeten Jugendlichen, Behinderten, Gefangenen. Wir waren bestrebt, uns künstlerisch weiterzuentwickeln, denn uns war bewußt, daß wir einer Geschichte um so besser dienen konnten, je erfahrener wir waren. Wir experimentierten mit vorbereitetem Material, das wir in die Vorführungen einbrachten, zeigten abwechselnd bereits geprobte Szenen und Geschichten aus dem Publikum zu vorgegebenen Themen wie Liebe oder Atomkrieg. Bei fast allen Aufführungen forderten wir die Zuschauer auf, mit den Schauspielern die Plätze zu tauschen und eine Geschichte zu spielen. Die Spontaneität der Zuschauer-Schauspieler, ihre »Anfänger-Gemüter«, bildete oft den Höhepunkt des Abends. Manchmal fanden wir neue Wege, die Zuschauer einzubeziehen. Bei einer Veranstaltung, auf der sich das Thema Geburt herauskristallisiert hatte, kamen hintereinander zwölf männliche Zuschauer auf die Bühne und spielten Frauen zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Schwangerschaft, der Geburt oder der ersten Zeit der Mutterschaft – den possenhaften ersten Besuch beim

Gynäkologen, die körperlichen Beschwerden während der neun Monate, den magischen Augenblick, nachts das Baby zu stillen, während die anderen schlafen.

Wir waren als Workshop-Leiter sehr begehrt und zwar von Leuten, die sich für diese Arbeit mehr interessierten, um selbst weiterzukommen, und weniger, darum, Playback-Schauspieler zu werden. Wir boten Kurse für Kinder an und erlebten, mit welcher Frische und Einsicht sie, unsere eigenen eingeschlossen, das Playback-Theater bereichern konnten.

Für manche von uns wurde das Playback-Theater zum Beruf. Wir erhielten Stipendien und konnten Gehälter zahlen, wenn auch nicht üppig und nicht regelmäßig. Wir mieteten ein Büro und stellten einen Verwalter ein. Wir hatten Direktoren und ein Budget und wachsende Sorgen. In den späten achtziger Jahren waren wir ausgelaugt. Immer noch liebten wir Geschichten, und nach den vielen gemeinsam verbrachten Jahren gehörten unsere Leben eng zusammen, aber jede Woche zusammenzukommen und Vorstellungen zu organisieren und ständig neues Geld aufzutreiben, ging fast über unsere Kräfte. So entschlossen wir uns schweren Herzens, aufzuhören oder zumindest unseren Spielplan einzuschränken, das Büro aufzulösen, den Verwalter zu entlassen und abzuwarten, was geschah. Wir veranstalteten unseren letzten »Ersten Freitag im Monat«. Zwei Zuschauerinnen, die regelmäßig zu den Playback-Veranstaltungen kamen, weinten, während ich das Abschiedslied »THE CARNIVAL IS OVER« sang.

Doch es war nicht vorbei. Das Playback-Theater hat sich in der Form, in der wir es entwickelt haben, ständig ausgebreitet, weil immer mehr Menschen seine einfache Kraft erfahren. Einige Mitglieder unserer ersten Gruppe arbeiten nun in anderen Gruppen, zu Hause und überall auf der Welt. Wir spielen auch immer noch als Gruppe, wenn wir Lust haben und wenn eine Einladung uns

besonders reizt. Wir sind zu unseren Wurzeln zurückgekehrt, haben die Einfachheit der ersten Jahre wiedergefunden.

Inzwischen entwickelt sich das Playback-Theater als Genre immer weiter. In neuen Kontexten entstehen neue Ideen und Innovationen, von denen manche dauerhaften Einfluß, andere nur experimentellen Charakter haben und kurzlebig sind. Durch das International Playback Theatre Network erfahren Playback-Veranstalter, was andere überall auf der Welt tun, wodurch sie ihrerseits Anregungen erhalten. Das Wesentliche ist geblieben: ein Theater, das auf der spontanen Darstellung persönlicher Geschichten beruht.

Anmerkungen

1 Einige dieser Gedanken wie auch andere, die in dieser Publikation angesprochen werden, sind in Jonathan Fox' Buch *RENAISSANCE EINER ALTEN TRADITION: PLAYBACK-THEATER*, Köln 1996, auch im Hinblick auf ihren theoretischen Hintergrund genauer erläutert.

2 »playback« bedeutet auf Englisch »Wiedergabe, Zurückspielen« wie beim Tonbandgerät.

2. DAS GESPÜR FÜR GESCHICHTEN

Eine Geschichte muß erzählt werden

In einem Sommerworkshop beobachtete ich Playback-Schauspieler aus der ganzen Welt, die gemeinsam Geschichten improvisierten. Dort waren Australier mit energischen Bewegungen und lauten Stimmen, Russen, die mit Metaphern und Schweigen arbeiteten, Europäer, die kurze poetische Dialoge führten, Amerikaner, deren Spiel direkt aus dem Herzen kam. Die Playback-Szenen, die ich dort sah, waren vom Stil her weit von unserer ursprünglichen Arbeit entfernt. Und doch war deutlich zu erkennen, daß bei aller Veränderung das Verfahren des Playback-Theaters funktionierte – *solange die Geschichten erzählt wurden*. Ob eine Szene gekonnt oder holperig gespielt wurde, ob sie aus Dialogen oder Bewegungen bestand, ob sie realistisch oder impressionistisch war, Einflüsse der Commedia dell'arte aufwies oder des traditionellen russischen Theaters, wenn die Geschichten erzählt wurden, war die Szene ein Erfolg, der Erzähler war bewegt, die Zuhörer zufrieden. Wurden sie nicht erzählt, so konnte das brillianteste Spiel nicht helfen.

Bei diesen Workshop-Szenen wurde die Geschichte nicht immer erzählt. Manchmal verlor sie sich in unwichtigen Details oder in der verwirrten Kommunikation zwischen den Schauspielern oder im Ehrgeiz eines einzelnen, unbedingt im Mittelpunkt zu stehen. Manchmal entfernte sich eine symbolische Darstellung von der konkreten Erfahrung und verlor jegliche Bedeutung. Ich begann, genau darauf zu achten, was erfolgreichen Darstellungen gemeinsam war. Ich hatte den Eindruck, daß es zwei wesentliche Elemente gab, die allen anderen Überlegungen zugrunde lagen und die zusammenwirkten wie eine Tasse und der leere Raum in

ihr: das intuitive Gefühl für die Bedeutung der Erfahrung des Erzählers und ein ästhetisches Empfinden für die Geschichte selbst.

Alle Mitglieder eines Playback-Teams – die Schauspieler, der Leiter, der Musiker, der Beleuchter, falls einer da ist – müssen Geschichtenerzähler sein. Sie müssen die Form einer Geschichte heraufbeschwören können, und sie müssen in der Lage sein, den manchmal schwerfälligen Bericht des Erzählers in diese Form zu gießen. Ist dies nicht der Fall, fühlen sich alle irgendwie betrogen – der Erzähler, die Zuschauer und sogar die Schauspieler selbst. Wenn es jedoch gelingt, sind das Entzücken und die Befriedigung spürbar. Wir erfahren eine tiefgreifende Bestätigung, wenn wir ein Stück Leben auf diese Weise geformt sehen.

Das Bedürfnis nach Geschichten

Woher wissen wir, was eine Geschichte ist? Wir wissen es, weil Geschichten uns von Beginn unseres Lebens an begleiten. Wir wissen, daß eine Geschichte irgendwo beginnen muß, um zu erfahren, wo alles seinen Ausgang nahm. Dann muß es eine Entwicklung geben oder eine Überraschung oder eine Wendung und schließlich ein Ende, eine Stelle, an der sie aufhören kann. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten in bezug auf Umfang und Form, von der Scharfsinnigkeit einer Einminutenfabel bis zur Wichtigkeit eines viktorianischen Romans. Gibt es Form, Bedeutung und eine Beziehung zwischen den einzelnen Elementen, wissen wir: Das ist eine Geschichte.

Die Form einer Geschichte ist so grundlegend und gleichbleibend, daß schon ein- oder zweijährige Kinder sie beim Zuhören erkennen können. Alle Eltern, Lehrer, Babysitter oder größere Geschwister wissen, daß Kinder gern Geschichten hören. Tatsächlich ändert sich daran später nichts – wir alle *möchten* Ge-

schichten hören, und wir suchen sie überall, wo sie zu finden sind – im Kino, in Romanen, in der Zeitung, in Gesprächen, die wir in der Straßenbahn aufschnappen.

Wir lernen auch, eigene Geschichten zu erzählen. Um zu überleben, müssen wir es tun. Was wir erleben, erscheint uns oft willkürlich und ungeordnet. Oft tritt nur Ordnung in den Wirrwarr unzähliger Details und Eindrücke, wenn wir erzählen, was uns widerfahren ist. Wenn wir unsere Erlebnisse zu Geschichten verweben, entdecken wir Sinn in dem, was wir erlebt haben. Unsere Geschichten anderen zu erzählen hilft uns, die Bedeutung der Geschichte für uns persönlich einzuordnen. Auch ist es eine Möglichkeit, zur universellen Sinnfrage beizutragen. Das wesentliche Element der *Form* in einer Geschichte kann Chaos umformen und ein Zugehörigkeitsgefühl wiederherstellen zu einer Welt, die letztlich sinnvoll ist. Selbst mit schmerzhaften Erfahrungen kann ein Mensch sich bis zu einem gewissen Grad versöhnen, werden sie als Geschichten erzählt. Denken Sie nur an die erschütternden Geschichten von Überlebenden des Holocaust, wie beide, Erzähler und Leser oder Zuhörer, durch das Erzählen gewinnen.

Wenn das Bedürfnis nicht gestillt wird

Es ist ein großer Nachteil, wenn jemand seine Geschichte nicht erzählen kann. Wir *brauchen es*, daß wir gehört werden, bestätigt werden und als jemand willkommen sind, der teilhat am Menschsein. Und wir müssen unserem Leben einen Sinn geben. In seinem Buch DER MANN, DER SEINE FRAU MIT EINEM HUT VERWECHSELTE beschreibt Oliver Sacks einen Mann, der am Korsakow-Syndrom leidet. Die Krankheit hat sein Gedächtnis zerstört; er ist dazu verurteilt, in der Gegenwart zu leben, abgeschnit-

ten von jedem Gefühl für das, was seiner Situation vorausgegangen ist; verzweifelt bemüht, Ereignisse, die um ihn herum geschehen, festzuhalten, um sie zu Geschichten zu formen. Sacks schreibt:

»Jeder Mensch *ist* eine einzigartige Erzählung, die fortwährend und unbewußt durch ihn und in ihm entsteht – durch seine Wahrnehmungen, seine Gefühle, seine Gedanken, seine Handlungen und nicht zuletzt durch das, was er sagt, durch seine in Worte gefaßte Geschichte. Um wir selbst zu sein, müssen wir uns selbst *haben*, wir müssen unsere Lebensgeschichte besitzen oder sie, wenn nötig, wieder in Besitz nehmen.«¹

Ich nehme oft an Playback-Aufführungen für verhaltensgestörte Kinder teil, die in Heimen leben. Diese Kinder, zwischen fünf und vierzehn Jahre alt, sind erpicht darauf, zu diesen Darbietungen zu kommen, und nutzen sie, um eigene wichtige Erfahrungen zu erzählen – ihre Adoption, der Tod einer Schwester, wie sie mit anderen Kindern im Park spielen; so haben sie eine Zeitlang das Gefühl, daß wir zu ihrer Familie gehören. Das einzige Problem, das wir haben, liegt darin, daß ihr Drang zum Erzählen so stark ist und es immer mit Enttäuschung für die endet, die keine Gelegenheit hatten, selbst Geschichten zu erzählen. Da können zehn Hände in der Luft wedeln: »Nimm mich dran! Nimm mich dran!« Aber nie reicht die Zeit, alle Geschichten nachzuspielen.

Es ist bitter, dieses heftige Verlangen, daß ihnen zugehört wird, mit anzusehen. Wann sonst im Leben haben sie eine solche Gelegenheit? In einer Einrichtung mit vielen gestörten Kindern kommt es nur selten vor, daß ein Betreuer aufmerksam der Geschichte eines Kindes zuhört. Wenn überhaupt, haben nur wenige dieser Kinder die Geduld oder die Reife, sich gegenseitig zuzuhören. Auch kommen die meisten von ihnen aus Familien, in denen die Sorge um die Grundbedürfnisse wie Essen, Unter-