

Münchener Universitätschriften
Theaterwissenschaft · Band 28

Husain Zangana

**Theater als therapeutische
Erinnerungsarbeit**
Das *Amanat*-Projekt in Sati / Kurdistan



Husain Zangana

Theater als therapeutische Erinnerungsarbeit

Das Amanat-Projekt in Sati / Kurdistan

utzverlag · München 2020

Theaterwissenschaft
Band 28

Ebook (PDF)-Ausgabe:
ISBN 978-3-8316-7563-0 Version: 1 vom 20.04.2020
Copyright© utzverlag 2020

Alternative Ausgabe: Hardcover
ISBN 978-3-8316-4699-9
Copyright© utzverlag 2020

Münchener Universitätschriften
Theaterwissenschaft

Husain Zangana
**Theater als therapeutische
Erinnerungsarbeit**
Das *Amanat*-Projekt
in Sati / Kurdistan



Theaterwissenschaft · Band 28

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



Umschlagillustration: Husain Zangana

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2017

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Sämtliche, auch auszugsweise
Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH 2020

ISBN 978-3-8316-4699-9

Printed in EU

utzverlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Danksagung

Als ich in Kirkuk einen kleinen Teil eines zerbrochenen Steines berührte, sprach mich dieser Stein lautlos an. Obwohl er schwer war, brachte ich ihn bis nach München.

Dort zeigte ich den kleinen Stein vielen Menschen. Eines Tags klopfte ich an die Tür meines Professors Michael Gissenwehler, zeigte ihm den Stein und erzählte seine Geschichte. Er interessierte sich für das Thema und motivierte mich zu einer theaterwissenschaftlichen Forschung. Mit seinem Wissen und seinem pädagogischen menschlichen Handeln riet er mir, den anderen Teil des Steins mithilfe neuer theaterwissenschaftlicher Theorien zu finden und darüber zu forschen. Dieser Gedanke ließ mir keine Ruhe. Ich begann mit Theatergeist für die Erinnerungsarbeit in Kurdistan im Sinne eines therapeutischen Modells zu forschen. Der Stein begann zu funkeln, und mit Unterstützung der folgenden guten Menschen leuchtete er am Ende der Untersuchung noch viel mehr. Folgende Menschen haben mich bei meiner Expedition und Forschung unterschiedlich unterstützt. So bedanke ich mich

- bei allen Bewohnerinnen und Bewohnern des Dorfes Sati und besonders bei Herrn Dler Sati, Herrn Beker Sati, Herrn Wahab Sati und Herrn Sabr Sati.

- bei Herrn Marewan Zangana, Herrn Tariq Naseh und Herrn Mamsota Taha, Herrn Dilschad Fars, Herrn Awat Scharif und Frau Suad Muhamed und Herrn Najmadin Nuri Faqe, bei den Dozenten der Fachhochschule für Schöne Künste in Kirkuk.

- bei allen Schauspielerinnen Herrn Ahmad Abbas, Herrn Aram Ahmad, Herrn Ali Namiq, Frau Chinar Azadien, Frau Srwa Hussein, Frau Roshn Rasheed, Frau Didar Ahmad.

- bei Herrn Prof. Michael Gissenwehler, Herrn Prof. Hans-Peter Bayerdörfer, Frau Venus Faiq, Frau Dr. Denise Menting, Frau Anette Spieldiener, Frau Sabine Böhlau, Frau Dr. Waltraud Wirtgen, Herrn Prof. Agim Selimi, Frau Astera Muhamed Ali, Frau Mira Shiva, Frau Uta Mewes, Herrn Sabir Sindi, Herrn Atran Youkhana

und nicht zuletzt bei meiner Mutter und bei meinem Sohn Kamo.

Einleitung	11
1. Theater und Therapie: Eine Idee entsteht	17
1.1 Warum gerade Theater als Therapie?	19
1.2 Die Erforschung von Kriegstrauma und ihre Heilung	22
1.3 Angst	24
1.4 Therapiekultur in Kurdistan	24
1.5 Ritual – Abschiedsritual und das sogenannte Ritual des Steins	25
1.6 Theater und therapeutische Wirkung	26
1.7 Das Ziel der Untersuchung	27
2. Theater und Psychologie	29
2.1 Die therapeutische Wirkung der Katharsis	30
2.2 Die Wiederentdeckung der Kraft der Katharsis in der Avantgardebewegung	34
2.2.1. Jacob Lewis Morenos Pionierarbeit im Einsatz des Theaters in der Therapie	40
2.2.2. Der therapeutische Weg Morenos im Soziodrama	44
2.2.3. Spontaneität und Reaktion bei Morenos Arbeit	46
2.3 Augusto Boals therapeutische Auseinandersetzung mit dem Rollenspiel	47
2.4 Augusto Boal: Der Schnittpunkt des pädagogischen und therapeutischen Einsatzes	48
3. Trauma	51
3.1 Definitionen	53
3.2 Was passiert mit den Menschen?	55
3.3 Das Trauma und seine Ausprägungsformen	55
3.3.1. Sexuelle Traumata	55
3.3.2. Kriegstraumata und deren Besonderheit	57
3.3.3. Die kulturell unterschiedlichen Vorstellungen von Gesundheit, Krankheit und Heilung. Die Vielfältigkeit der Therapieansätze	59
4. Therapieformen	60
4.1 Psychotherapien	60
4.2 Gestalttherapien	63

4.3 Gesprächstherapien	64
5. Krieg	66
5.1 Die unsichtbaren Folgen des Krieges	66
5.2 Das Ende des Krieges bedeutet den Beginn des Krieges im Kopf	70
5.3 Die Notwendigkeit eines therapeutischen Modells an einem dafür geeigneten Ort	72
6. Erinnerung	74
6.1 Die Vielfältigkeit der Erinnerung	74
6.2 Der Stein als Gedächtniscode	78
6.3 Die Verwandlung des Steins in ein Symbol	81
6.4 Zeichen versus Symbol	82
7. Atmosphäre	86
7.1 Die Wahrnehmung der theatralischen Atmosphäre	86
7.2 Die Atmosphäre als erlebte Ganzheit	90
8. Raum	94
8.1 Der Raum als Ort der Begegnung und Erinnerung	94
8.2 Der Raum als Gedächtnis	101
8.3 Der Raum innerhalb eines Raumes	106
8.4 Die Wahrnehmung der Räumlichkeit	110
9. Das <i>Amanat</i>-Projekt	112
9.1 Al-Anfal und die Instrumentalisierung des Korans	112
9.2 Die Motivation zur Inszenierung des <i>Amanat</i> -Projekts	115
9.3 Die Konstruktion der Handlungsintention	117
9.4 Die Figurenkonstellation in der <i>Amanat</i> -Struktur	121
9.5 Die Handlung des <i>Amanat</i> -Projekts mit einführenden Hinweisen zum Ablauf	122
9.6 Innerer Auftrag in Ungewissheit nach Kirkuk	138
10. Die Theatralität des Arbeitsprozesses in Kirkuk	141
10.1 Die Theatralität des Raumes, der Probe und des Ortes	141
10.2 Idee und Vorbereitung	145
10.3 Kontaktaufnahme und die Suche nach einem geeigneten	

Probenraum	147
11. Die Probenarbeit	147
11.1 Das erste Treffen	147
11.2 Der zweite Probenraum	149
11.3 Der Unfall auf der Bühne. Wohin jetzt?	150
11.4 Ahmad und die Aufführung	150
12. Die Aufführung	153
12.1 Der Besuch des Ortes	153
12.2 Der Tag der Aufführung	155
12.3 Das Missverständnis mit dem Imam des Dorfes	155
12.4 Die Rolle der Zuschauer	156
12.5 Die Aufstellung des Steins	159
13. Die Verwandlung der Bühne in ein theatrales Monument	162
13.1 Die Vorbereitung und Produktion des theatrales Monuments	165
13.2 Die Vorbereitung für die Eröffnung	168
13.3 Nach der Trauerfeier: Die Gemeinschaftsfeier der Begegnung	173
13.4 Die therapeutische Wirkung	173
13.5 Improvisationsübungen	175
13.6 Zeit, um am Text zu arbeiten	176
13.7 Erkundigung und Vorbereitung für die Aufführung im Dorf	177
13.8 Menschliche Beziehungen als Kraft gegen die Angst von Gestern	179
13.9 Emotionaler und kognitiv kollektiver Moment	183
13.10 Nicht-Sagbares wird sagbar	185
14. Von der Wirkung des therapeutischen Erzählens zum Handeln	187
14.1 Die theatrales Wirkungsmöglichkeiten zur Stabilisierung der eigenen Identität	190
14.2 Die theatrale Wirkung auf der emotionalen und kognitiven Ebene	196
14.3 Das Abschiedsritual und die kollektive Teilnahme an der Aufstellung des Steins	201
14.4 Die Intermedialität des theatrales Monuments	205
14.5 Die Integration der Natur in die theatrale Inszenierung des Monuments	208
14.6 Programmvorbereitung und Konfliktlösung am Tag der Einweihung	210

14.7 Die seit 2007 ununterbrochene Theateraufführung	229
14.8 Die konzeptionelle Platzierung des Baumes in der Amanat-Produktion	230
14.9 Die Botschaft der Bäume - die Bäume als Botschafter des Amanat-Projekts	233
14.10 Amanat und der Einsatz einer neuen kulturspezifischen Methode: Die Soziometrie	235
15. Fazit	234
16. Diskurs: Das Theater als therapeutische Erinnerungsarbeit	246
17. Anhang	249
17.1 <i>Amanat</i> – Der Text des Theaterstücks	249
17.2 Interview mit Dr. Waltraut Wirtgen, München	261
17.3 Interview mit Prof. Agim, Selimi, Prishtina	271
17.4 Rohfilm für einen Dokumentarfilm von Thaha Yassin und Marewan Zangana; Aufnahme der Einweihung des Monuments Sati/ Kirkuk	281
17.5 Liveübertragung der Einweihung des Monuments durch das Fernsehen K24 (Kurdistan 24) am 15.04.2016	291
17.6 Dokument Brief von Srwa Hussain aus Kirkuk, 2015	295
17.7 Koran, Sure Al-Anfal.Doc	298



Abb. 1 Gedenkstein von Sati

Gedenkstein

Höhe	150 cm
Breite	78 cm
Stärke	10 cm

Sockel aus zehn Zementquadern

Beschriftung

Ein Ehrenmal für die Al-Anfal-Opfer in Hochachtung für die Angehörigen
Name der Al-Anfal-Opfer des Dorfes Sati

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Nagibe Selaman | (Frau von Muhammad Scharif) |
| 2. Adiebe Muhammad Scharif | (Mädchen) |
| 3. Hassibe Muhammad Scharif | (Mädchen) |
| 4. Lamiha Muhammad Scharif | (Mädchen) |
| 5. Schaunim Muhammad Scharif | (Mädchen) |
| 6. Runak Muhammad Scharif | (Mädchen) |
| 7. Sabiha Galal Raschid | (Frau von Saber Seleman) |
| 8. Aso Saber Seleman. | (Junge) |
| 9. Triefa Saber Seleman | (Mädchen) |
| 10. Hassib Ahmad Saleh | (Mann, 66 Jahre) |

Zwischen Menschen und Orten herrscht seit ihrer Existenz eine geheime Bindung. Besonders zwischen denjenigen Menschen, die an denselben Orten aufgewachsen sind. Es entsteht eine Anziehungskraft, die trotz jahrelanger Trennung weiterhin existiert. Hierbei fragt man sich jedoch, was die Orte den Menschen beziehungsweise die Menschen den Orten überhaupt geben können. Diese Fragen bewegen die Menschen schon seit Jahrhunderten, und bisher ist keine überzeugenden Antworten darauf zu finden. Da passiert etwas Ungewöhnliches.

Die Augen können nicht glauben, was sie sehen. Die Nerven übernehmen die Aufgaben der Augen. Und die Bäume werden zu Menschen, um eine mögliche Antwort auf die beiden einleitend gestellten Fragen zu finden.

Die Zweige der Bäume bewegen sich hin und her. Es scheint fast so als würden sie miteinander kommunizieren. Der erste Baum erzählt seinem Nachbarn etwas, das er an die anderen weitergeben soll. Und so nimmt das Gespräch zwischen den beiden laubbepackten Gestalten seinen Lauf.

Baum 2: „Was ... ? Wie ... ?? Oh, oh ... “

Baum 1: „Bitte gib das weiter...“

Die anderen Bäume: „Was? Wann? Und wie? Gut, gut ... Wir hören zu.“

Baum 1: „Wahab war heute hier und erzählte.“

Baum 2: „Wer ist Wahab?“

Baum 1: „Wahab ist der Mann, der eine braune Tracht trägt und manchmal hier vorbei kommt“

Baum 2: „Wo kommt er her?“

Baum 1: „Er ist von diesem Dorf.“

Baum 2: „Welches Dorf meinst du?“

Baum 1: „Dieses Dorf heißt Sati.“

Baum 2: „Seit wann gibt es dieses Dorf?“

Baum 1: „Seit mehr als hundert Jahren. Wahab erzählte, dass jeder Stein in diesem Ort eine Geschichte mit sich trägt.“

Baum 2: „Wie, so viele Geschichten? Ich möchte sie alle hören!“

Baum 1: „Die Bewohner dieses Ortes sind dreimal vertrieben worden.“

Baum 2: „Wie, dreimal?“

Baum 1: „Ja, dreimal ... “

Baum 2: „Und sie sind trotzdem wieder zurückgekommen? Warum? Was ist an diesem Ort so besonders?“

Baum 1: „Fern von Technik und Zivilisation lebten hier einst einige Familien miteinander. Sie waren sehr glücklich. In guten wie in schlechten Zeiten. Denn sie waren selbständig und frei.“

Baum 2: „Wann fand die erste Vertreibung statt?“

Baum 1: „Das ist schon sehr lange her. Die Soldaten haben das Dorf in Brand gesteckt und dann kamen sie wieder zurück.“

Baum 2: „Oh Gott. Und wann wurden die Leute das zweite Mal vertrieben?“

Baum 1: „Das war in den 60er-Jahren. Als kurdische Partisanen, sogenannte Peschmerga, gegen das irakische Regime in Bagdad gekämpft haben. Da kam das Militär mit Panzern, die in die Menge geschossen und die Häuser zerstört haben. Wahab war damals noch ein Kind. Er hat all diese schlimmen Dinge mitansehen müssen und wird sich immer daran erinnern.“

Baum 2: „Ach oh Gott... Aber wann und wie kamen sie wieder zurück?“

Baum 1: „Das war erst in 70er Jahren. Es hatte zuvor ein Abkommen zwischen Bagdad und den Peschmerga gegeben.“

Baum 2: „Bitte erzähl weiter.“

Baum 1: „Nein, ich kann nicht mehr. Es ist genug.“

Baum 2: „Aber meine Wurzeln stecken in dieser Erde. Ich bin ein Teil von hier. Bitte!“

Baum 1: „Also gut... die dritte Vertreibung ereignete sich vor 27 Jahren. Wahab erinnerte sich noch ganz genau daran. Als Saddams Militär zusammen mit den Geheimdiensten und deren Anhängern anrückten, um die Häuser, die Bäume und alles, was ihnen in den Weg kam, zu zerstören, haben sie sogar die Wasserquelle in Sati mit Zement dichtgemacht. Schließlich lautete ihr Auftrag, die Gegend für immer unbewohnbar zu machen.“

Baum 2: „Und was geschah mit den Bewohnern?“

Baum 1: „Die wurden verschleppt. Aber das ist eine lange Geschichte, die ich dir ein anderes Mal erzählen werde.“

Baum 2: „Nein, bitte! Erzähl weiter! Ich will wissen, was mit den verschwundenen Menschen passiert ist. Sind sie zurückgekommen?“

Baum 1: „Als Wahab das letzte Mal hier vorbeigekommen ist, erzählte er mir von seinem Jugendfreund Hassib. Wie sie zusammen aufgewachsen sind und schließlich, wie sie ihre geliebte Heimat vor 27 Jahren verlassen mussten. Sie versteckten sich an einem fernen Ort. Doch eines Morgens wollte Hassib wieder nach Hause. Er wollte nach den verschwundenen Menschen, seiner Familie und seinen Freunden suchen.“

Baum 2: „Und dann?“

Baum 1: „Es entfachte ein Streitgespräch zwischen den beiden Geflohenen.

Denn Wahab befürchtete, auch noch seinen besten Freund zu verlieren. Er erzählte ihm von seinem Traum, in dem er den Jungen gesehen hatte.

Doch Hassib ließ sich nicht aufhalten...“

Baum 2: „Ohhhhh Goooooottt... Was passierte dann?“

Baum 1: „Hassib ging fort und kam nie wieder zurück. Deshalb kümmere ich mich besonders um diesen Baum.“

Baum 2: „Hat der Baum etwas mit Hassib zu tun oder gibt es sonst irgendeine Verbindung?“

Baum 1: „Ja. Vor acht Jahren habe ich an einem Theater teilgenommen. Wir haben einen Baum gepflanzt. Diesen hier. Er ist zu einem Symbol geworden. Zu einem Symbol der Erinnerung. Jetzt haben die Gedanken an Hassib einen Ort. Der Baum wächst, lebt und gedeiht. Außerdem gebe ich meine Erinnerungen an die Bäume weiter. Meine Erinnerungen geben mir Ruhe. Genau wie der Stein mit dem Namen Hassib.“

Baum 2: „Vielen Dank, großer Baum. Ich werde deine Erinnerungen nun für immer in meinem Gedächtnis behalten.“

Baum 1: „Das ist schön! Doch ich frage mich, ob auch die Menschen wissen, dass wir Bäume ein Gedächtnis haben...“

1. Theater und Therapie: Eine Idee entsteht

Zahlreiche Forschungen entstehen aus der praktischen Erfahrung und Realität und können diese ebenso wiederum beeinflussen. Als ich von den Frauen gehört habe, die während der sogenannten Operation Al-Anfal 1988 im irakischen Kurdistan verschleppt wurden, fühlte ich eine starke Betroffenheit. Al-Anfal ist der Titel einer Sure aus dem Koran, die das Eigentum von Ungläubigen zur rechtmäßigen Kriegsbeute der gläubigen Eroberer macht. Hierzu zählen auch Frauen.

Viele Kriege in Geschichte und Gegenwart wurden im Namen der Religionen geführt. Religion wurde und wird missbraucht und instrumentalisiert. Im Jahr 1988 ließ Saddam Hussein im Namen des Korans eine militärische Operation gegen die Kurden im Irak durchführen. Im Verlauf dieses Angriffs sind mehr als 182.000 Menschen verschleppt, getötet und die Frauen der Ungläubigen an die anderen arabischen Länder verkauft worden. Die Angehörigen blieben allein mit ihrem Schmerz und warten bis heute auf eine Nachricht, die sie über das Schicksal der Vermissten aufklärt.

Diese Ungewissheit ist ein nicht unerheblicher Faktor dafür, dass ich mich seit den 1980er-Jahren intensiv mit der Al-Anfal-Operation und deren Folgen beschäftige. Zum Beispiel, indem ich Theaterstücke schreibe. Meine „Geschichte einer Rahmentrommel“ wurde bereits in München, Stuttgart und Berlin aufgeführt. Im Kern handelt das Stück von einem Musikinstrument, das in einem Dorf zurückblieb, wobei die Trommel als Sinnbild für das Schicksal einer Frau fungiert, die ihren Mann und ihre Verwandten im Zuge der besagten Operation verloren hat.

Als ich einige Jahre später ein Gedicht der kurdischen Dichterin Venus Faiq gelesen habe, nahm mich die Al-Anfal-Operation endgültig gefangen. Schließlich beschloss ich, dieses geschichtsträchtige Thema vor Ort auf die Bühne zu bringen. Und so machte ich mich auf den Weg nach Kurdistan.

2007 bin ich in Kirkuk gelandet. Seit dem Sturz von Saddam gilt die besagte Stadt als eine der unsichersten Gegenden im Irak. An belebten Plätzen werden Bomben gezündet, Autos in die Luft gesprengt und Menschen entführt. Außerdem verbreiteten sich die religiösen Gruppierungen überall. Nach meiner Kontaktaufnahme mit verschiedenen Theatergruppen sowie der Hochschule für Schöne Künste in Kirkuk hat sich eine Gruppe von Studenten gemeldet, mit denen ich einen Workshop zum Thema Körperbewegung und -wahrnehmung durchführte. Außerdem sprachen wir im Rahmen der Probenarbeit über den Text meines Theaterstücks.

Eines Tages kam ein 22-jähriger Schauspieler auf mich zu und meinte, es sei, als ob ihm der Autor des Stücks jede Nacht zugehört hätte. Auch sein Vater sei verschleppt worden, als er zwei Jahre alt war. Von diesem Tag an habe er sich – genau wie der Protagonist – unaufhörlich gefragt, wann und ob er seinen Vater wiedersehen würde.

In der an den Workshop anschließenden Probenphase sind wir dreimal durch Autoexplosionen bedroht worden. Schließlich mussten wir unseren Probenraum wechseln. Als wieder Ruhe einkehrte, überlegten wir uns, wo wir unser Theaterstück am besten aufführen könnten. Sofort kam der Wunsch auf, das Stück in dem kleinen Dorf Sati, dem Ort des Geschehens, auf die Bühne zu bringen. Sati liegt ca. 40 km westlich von Kirkuk. Also fuhren wir gleich am nächsten Tag in drei Autos an den besagten Ort, sprachen mit dessen Bewohnern und informierten uns über die Namen der Opfer. Danach zogen wir weiter, kauften einen für unser Vorhaben geeigneten Stein und beauftragten einen Steinmetz, die Namen der Opfer für die Ewigkeit festzuhalten. Im Zuge dessen haben wir das Denkmal zum konzeptuellen Zentrum unserer Inszenierung erklärt. Außerdem bezogen wir zum Teil stark psychisch belastete Bewohner des kleinen Dorfes in das Theaterstück mit ein, indem wir mit ihnen über den Tag beziehungsweise den Ort der Aufführung gesprochen haben.

Danach wurden die Aufgaben verteilt. Wir brauchten Bäumchen, für jedes Opfer eines. Und es musste Erde ausgehoben werden für das Fundament des Gedenksteins. Diese besondere Aufgabe hat Ahmad übernommen.

Am Tag der großen Aufführung warteten die Bewohner des Dorfes fünf Kilometer von Sati entfernt auf uns, um uns in Empfang zu nehmen und uns an den Ort des Geschehens zu begleiten. Nach der Aufführung brachten wir den Gedenkstein in die Mitte der Bühne. Im Anschluss daran sind die Schauspieler zusammen mit den Zuschauern von der Hauptdarstellerin zu eben jenem Hügel geführt worden, auf dem der Stein nach einem speziellen Ritual aufgestellt wurde:

Nachdem die Bewohner einen Kreis um den mit einem roten Tuch umwickelten Stein gebildet haben, ist der Vater von drei vermissten Kindern hervorgetreten, um den Stein von seiner Hülle zu befreien und die Namen der Opfer sichtbar werden zu lassen. Danach trug jemand ein Gedicht vor - der aus einem Nachbardorf stammende Sprecher hat im Zuge der Al-Anfal-Operation 52 ihm bekannte Angehörige verloren.

Zum Schluss stellten die Anwesenden den Stein auf, legten selbst gepflückte Blumensträuße auf den Boden und pflanzten Bäume. Musikalisch wurde das gesamte Ritual von Rahmentrommeln begleitet.

Für mich war diese Aktion keine gewöhnliche Theateraufführung, sondern hatte darüber hinaus noch eine andere Funktion. Denn ich fragte mich, ob das Theater nicht als eine Art Therapie für traumatisierte Menschen eingesetzt werden kann. Besonders an Orten, an denen keine psychologische Behandlung möglich ist. Somit würde das Theater als unsichtbarer Therapeut fungieren. Ferner stellte sich mir die Frage, ob ein solches Theatermodell einer strengen Ritualform bedarf und ob es sich ganz gezielt auf vom Krieg traumatisierte Menschen anwenden lässt. Nicht weniger interessant erschien mir aber auch die Frage, ob das Abschiednehmen erst durch eine derartige, von den Angehörigen vorgenommene rituelle Aufarbeitung, möglich ist.

Um eine Antwort auf ebenjene Fragestellungen geben zu können, möchte ich in meiner Arbeit das Theater unter therapeutischen Gesichtspunkten überdenken.

1.1 Warum gerade Theater als Therapie?

Ist das Theater allein nicht heilsam? Warum brauchen wir noch darüber hinaus etwas Therapeutisches? Spielen wir im täglichen Leben nicht ohnehin schon oft genug Rollenspiele? Warum sollte für psychisch belastete Menschen Theater gespielt werden und warum sollten die vom Krieg traumatisierten Menschen in einem bestimmten Theater mitwirken? Welche therapeutische Wirkung hat das Theater überhaupt auf die Menschen, die ihre Angehörigen durch ein Ereignis spurlos verloren haben? An wen richtet sich ein therapeutisches Theatermodell? Woraus schöpfen künstlerische Therapie-Schulen ihr Wissen? Aus dem Humanismus, der Psychoanalyse oder der Verhaltenstherapie? Welche Theatertheorien können für den therapeutischen Einsatz des Theaters genutzt werden?

Zusätzlich zu all jenen Überlegungen kristallisiert sich meiner Ansicht nach jedoch vor allem die zentrale Frage nach dem Einsatz des therapeutischen Theaters in einem Land heraus, in dem sich eine Kultur der Therapie im europäischen Sinne noch nicht etabliert hat.

Hierbei muss natürlich bedacht werden, dass ein solches Land von ganz bestimmten Menschen bewohnt wird. Und zwar von Menschen, die durch den Krieg trau-

matisiert worden sind, dabei ihre Angehörigen unter speziellen Umständen verloren haben und seitdem darunter leiden. Da wir es demnach größtenteils mit kollektiven Kriegserfahrungen zu tun haben, frage ich mich, ob es möglich ist, von einem kollektiven therapeutischen Theater zu sprechen. Ferner drängt sich mir die Frage auf, ob es möglich ist, das Theater als eine Art Ventil für die aufgestaute Traurigkeit der Menschen zu verwenden. Und ist es der Kunst beziehungsweise dem Theater vielleicht sogar möglich, die Gewalttaten nicht einfach zu begraben, sondern zu erzählen und über das Medium des Theaters eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit den Themen zu ermöglichen?

Die zentrale Dialektik des psychischen Traumas besteht aus einem Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Gewaltereignisse zu verleugnen und zu verdrängen, und dem Wunsch, sie laut auszusprechen. Schließlich hegen traumatisierte Menschen einerseits den Wunsch, über ihre Erlebnisse zu sprechen. Andererseits wollen sie ihren Schmerz, ihre Sehnsucht und ihr Leiden manchmal einfach nur in ihrem Schweigen ertränken. Genau an dieser Stelle könnte ein therapeutisches Theatermodell ansetzen, indem es dem bisher Unsagbaren einen Ausdruck verleiht.

Doch Gewalttaten lassen sich nicht einfach begraben. Dem Wunsch, etwas Schreckliches zu verleugnen, steht die Gewissheit entgegen, dass Verleugnung unmöglich ist. Viele Sagen und Märchen berichten von Geistern, die nicht in ihren Gräbern ruhen wollen, bis ihre Geschichten erzählt sind.¹

Tage-, monate-, ja manchmal sogar jahrelanges Schweigen und Weinen sind die üblichen Verhaltensmuster von traumatisierten Menschen, die in einer Kultur leben, in der Therapie als eine psychologische Form der Heilung nicht in der Gesellschaft verankert oder vorgesehen ist. Schließlich werden die Gefühle, Gedanken und Erinnerungen der Traumatisierten durch das Schweigen unterdrückt. Außerdem gibt es dadurch, dass durch die Zerstörung der Dörfer viele rituelle Formen vernichtet, Familien an verschiedene Orte verlegt und soziale Bindungen zerstört wurden, auch keine Geschichtenerzähler mehr, die möglicherweise zum Aufbrechen des Schweigens beitragen könnten. Früher wurde die Trauer um einen verstorbenen Menschen in Geschichten und Sagen zum Ausdruck gebracht, um zur Heilung möglicher seelischer Verwundungen der Rezipienten beizutragen. „Doch sehr viel häufiger wird das Schweigen aufrechterhalten, und die Geschichte des traumatischen Ereignisses taucht nicht als Erzählung auf, sondern als

¹ Herman, Judith Lewis: Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrung verstehen und überwinden. München 1993. S. 9.

Symptom.“² Ein ähnliches Schicksal haben vor allem die durch die AI-Anfal-Operation traumatisierten Menschen im Irak erlitten. Heute haben sie ein gemeinsames Feindbild, da sie alle im Namen einer Sure verfolgt und anschließend vom irakischen Militär oder von den mit dem irakischen Militär verbündeten Kräften an einen gemeinsamen Ort im Süden des Irak verbannt wurden. Ferner sind die Häuser aller Dorfbewohner – und somit auch deren Erinnerungen daran – zerstört worden. Und so erscheint es auch nicht verwunderlich, dass die Gedanken und Erinnerungen der Betroffenen nahezu identisch sind. Judith Lewis Herman schreibt hierzu:

Da zwischen traumatischen Syndromen grundlegende Gemeinsamkeiten bestehen, verläuft auch der Heilungsprozess auf ähnliche Weise. Wichtige Phasen der Genesung sind die Herstellung der Sicherheit, die Rekonstruktion der Geschichte des Traumas und die Wiederherstellung der Verbindung zwischen Opfer und Gemeinschaft.³

Meiner Ansicht nach ist es schier unmöglich, in diesem Konflikt neutral zu bleiben. Der Zuschauer muss Stellung beziehen. Nach Judith Lewis Herman erwartet der Täter vom Zuschauer lediglich Untätigkeit. Er appelliert an den allgemein verbreiteten Wunsch, das Böse nicht zu sehen, nicht zu hören und nicht darüber zu sprechen. Das Opfer hingegen erwartet vom Zuschauer, dass er die Last der Verletzung mitträgt. Das Opfer verlangt Handeln, Engagement und Erinnerungsfähigkeit.⁴

In ihrer Studie schildert Judith Lewis Herman den von dem Psychiater Leo Eitinger bei seiner Arbeit mit Überlebenden aus Konzentrationslagern beobachteten Interessenskonflikt zwischen den Opfern und den Zuschauern wie folgt:

Die Versuchung, sich auf die Seite des Täters zu schlagen, ist groß. Der Täter erwartet vom Zuschauer lediglich Untätigkeit. Er appelliert an den allgemein verbreiteten Wunsch, das Böse nicht zu sehen, nicht zu hören und nicht darüber zu sprechen. Das Opfer hingegen erwartet vom Zuschauer, dass er die Last des Schmerzes mitträgt. Das Opfer verlangt Handeln, Engagement und Erinnerungsfähigkeit. Der Psychiater Leo Eitinger, der mit Überlebenden aus Konzentrationslagern gearbeitet hat, beschreibt den grausamen Interessenskonflikt zwischen Opfer und Zuschauer: Die Gesellschaft will Krieg und Kriegsoffer vergessen; alles Schmerzhafte und Unangenehme wird unter dem Schleier des Vergessens begraben. Die beiden Gruppen stehen sich von

² Ebd., S. 9.

³ Ebd., S. 12.

⁴ Vgl. ebd., S. 9.

Angesicht zu Angesicht gegenüber, auf der einen Seite die Opfer, die vielleicht vergessen wollen, aber nicht vergessen können, und auf der anderen Seite all jene, die aufgrund starker, oft unbewusster Motive unbedingt vergessen wollen und auch vergessen können. Der Kontrast (...) ist für beide Seiten sehr schmerzvoll. In diesem stummen und ungleichen Dialog verliert immer der Schwächere.⁵

1.2 Die Erforschung von Kriegstraumata und ihre Heilung

Unter den psychischen Belastungsstörungen ist die Posttraumatische Belastungsstörung (PTSB) ein relativ neues Forschungsgebiet. Die Erforschung von Kriegstraumata war am Anfang des 20. Jahrhunderts beschränkt auf einen bestimmten Bereich: „Die Erforschung von Kriegstrauma ist nur in einem Umfeld legitim, das Opferung junger Männer im Krieg in Frage stellt.“⁶ Allerdings benötigte die wissenschaftliche Forschung die Unterstützung der Regierung, da das Kriegstrauma nicht nur ein medizinisches, sondern auch ein politisches Thema darstellt. Das bedeutet: Fortschritte können nur dann verzeichnet werden, wenn die politische Bewegung die Wissenschaft unterstützt.

In den vergangenen 100 Jahren drangen drei Formen psychischer Traumata in das öffentliche Bewusstsein, wobei die Erforschung des spezifischen Traumas jedes Mal durch die Verbindung mit einer politischen Strömung gefördert wurde.⁷ Zuerst widmete man sich der sogenannten Hysterie, und bezeichnete sie als archetypische Störung der Frauen. Dieses Forschungsgebiet entwickelte sich Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Das zweite Thema war die sogenannte Kriegsneurose. Nach dem Ersten Weltkrieg begann die Forschung in England und den USA. Die Wissenschaftler erhielten durch die Antikriegsbewegungen Unterstützung. Der Höhepunkt dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzungen wurde nach dem Vietnamkrieg erreicht. Laut Herman war „[d]as zugehörige politische Umfeld (...) der Zusammenbruch des Kriegskultes und die Entstehung der Antikriegsbewegung.“⁸ Die Antikriegsbewegung entwickelte sich Schritt für Schritt weiter, indem die Menschen gegen die Legitimation des Krieges protestierten. Im Jahr 1970 leisteten organisierte Gruppierungen Widerstand gegen den Vietnamkrieg.

⁵ Eitinger, L.: „The Concentration Camp Syndrome and its Late Sequelae“. In: J.E. Dimsdale (Ed.): *Survivors, Victims and Perpetrators*. New York 1980, S. 127-162. Vgl. zitiert in: Herman, Judith Lewis. *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*. München 1993. S. 18.

⁶ Herman, Judith Lewis, 1993, S. 20.

⁷ Vgl. ebd., S. 20.

⁸ Vgl. ebd., S. 20.

Schließlich kann die Frauenbewegung als Auslöser dafür genannt werden, dass als dritter Auslöser von Traumata die Gewalt gegen Frauen ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangte. 1971 wurde ein Zentrum für Gewaltopfer von Frauen gegründet. Erst in den letzten Jahren erhielten die sexuellen und innerfamiliären Gewalttaten Einzug in das öffentliche Bewusstsein. Dieser Fortschritt ist vor allem auf die Frauenbewegungen in Westeuropa und Nordamerika zurückzuführen. „Unser derzeitiges Verständnis psychischer Traumata gründet sich auf die Synthese dieser drei unterschiedlichen Forschungsrichtungen.“⁹

Inzwischen sind viele Selbsthilfegruppen entstanden, die vor allem zwei Ziele verfolgen: Zum einen bieten sie den Betroffenen Hilfe und Trost. Zum anderen schärfen sie das allgemeine Bewusstsein für die Folgen des Krieges. Außerdem wollen sie das Interesse der Öffentlichkeit auf die langfristigen psychischen Kriegsverletzungen lenken.¹⁰ Die psychischen Belastungen, die durch verschiedene Gewaltaktionen entstanden sind, werden immer mehr erkannt. Die Wissenschaftler setzen sich mit diesen neuen Erkrankungen auseinander. Wie die sexuelle Gewalt gegen die Frauen im Krieg, wird auch die häusliche Gewalt von der Frauenbewegung zunehmend an die Öffentlichkeit getragen. Die Psychologen beschäftigen sich mit diesem neuen Phänomen, indem sie die Menschen, die Opfer solcher Gewalttaten wurden, als traumatisiert bezeichnen. „Die Feministinnen definierten Vergewaltigung von da an auch als eine Methode politischer Herrschaft, als Form des Terrors, die die Unterordnung der Frau sicherstellte.“¹¹ Wie Virginia Woolf schrieb, sind die öffentliche und die private Sphäre untrennbar miteinander verknüpft. Tyrannei und Unterwürfigkeit in der einen Sphäre entsprechen Tyrannei und Unterwürfigkeit in der anderen.“¹²

Alle Formen von Gewalt können Auslöser für Traumata sein. Die Opfer suchen ständig nach Antworten, um ihr Schicksal ein wenig zu verstehen. „Das Trauma kann erst dann überwunden werden, wenn das Opfer ein neues geistiges „Muster“ entwirft, um das Geschehene zu verstehen.“¹³

⁹ Vgl. ebd., S. 20.

¹⁰ Ebd., S. 44.

¹¹ Ebd., S. 48.

¹² Zit. nach: R. Graves: *Goodbye to All That* (1929). New York 1957, S. 263. Vgl. Judit Lewis Herman, 1993. S. 50.

¹³ Zit. nach: M. Horowitz, *Stress Response Syndromes* (Northvale, NJ, 1986, S. 93 f.) Zitiert in Judit Lewis Hermann 1993. Vgl. S. 64.

1.3 Angst

Die meisten traumatisierten Menschen leiden sehr lange Zeit unter Angstzuständen. Dabei ist es nicht selten, dass sich ihre Wahrnehmung verändert und zum Teil sogar verzerrt darstellt. Außerdem steigt das Schmerzempfinden der Betroffenen stark an. Es folgt ein Verlust der Realitätswahrnehmung.

Gerinker und Spiegel untersuchten das Verhalten von Soldaten im Krieg und stellten fest, dass die Zahl der Soldaten, die unkontrolliert tranken, proportional zu den Verlusten ihrer Kampfeinheiten zunahm. Die Soldaten versuchten offenbar, mit Alkoholkonsum ihre wachsende Hilflosigkeit und Angst zu betäuben.¹⁴

Die Angst findet sich bei traumatisierten Menschen nicht nur in den Gedanken, sondern auch in den Bewusstseinszuständen, den Erinnerungen sowie in deren Handeln wieder. Der Kriegsveteran Ken Smith schildert, wie er die Verengung seines Lebens nach dem Krieg rationalisiert hat, sodass er über lange Zeit hinweg nicht erkennen konnte, in welchem Ausmaß die Angst ihn beherrscht hat:

Ich arbeitete ausschließlich von Mitternacht bis acht oder von elf Uhr nachts bis sieben. Ich wusste nie, warum. Ich war so bemüht, nachts wach zu sein, weil ich diese Probleme mit der Angst vor der Nacht hatte. Jetzt weiß ich das, damals wusste ich es nicht.¹⁵

Genau wie Ken Smith wurden auch die anderen Menschen durch den Krieg psychisch stark belastet. Man geht hierbei von verschiedenen Belastungen aus. Eine davon ist das psychische Trauma. Um diese tiefen Belastungen behandeln zu lassen, benötigt man ein bereits vorhandenes psychologisches Heilungsbewusstsein.

1.4 Therapiekultur in Kurdistan

Die Psychotherapie ist erst seit Ende des 19. Jahrhunderts und nur in den europäisch geprägten Ländern beziehungsweise gesellschaftlichen Schichten ein anerkannter Teil der Heilkultur. Lange Zeit war sie ein absolutes Tabuthema. In vielen Ländern dieser Welt ist sie kein in der breiten Bevölkerung akzeptiertes Heilverfahren. Oft haben die Menschen in diesen Gesellschaften große Schwierigkeiten, über ihre psychischen Belastungen zu sprechen. So auch in Kurdistan. Aber genau

¹⁴ Showalter, *The Female Malady*, a. a. O., S. 177. Zitiert in: Herman 1993. S. 68.

¹⁵ Kardiner, A. und Spiegel, H.: *War, Stress, and Neurotic Illness*. New York 1947. S. 1. Zitiert in: Ebd., S. 71.

hier stellt sich die Frage, wie man stattdessen mit psychischen Belastungen umgeht. Wie werden die psychischen Krankheiten behandelt? In Kurdistan ist keine Therapieradition vorhanden, obwohl der Bedarf groß wäre. In Europa ist die Psychotherapie hingegen weitgehend bekannt und wird vielerorts sogar als anerkannte medizinisch-wissenschaftliche Methode eingesetzt. Meiner Meinung nach wurde in der Theaterwissenschaft bisher nicht berücksichtigt, welche therapeutische Rolle das Theater in bestimmten Gesellschaften spielen könnte. Daher möchte ich der Frage nachgehen, ob das Theater in einer Kultur, in der traumatisierte Menschen üblicherweise keinen Zugang zu Psychotherapien haben, diese heilenden Funktionen übernehmen und diesen Menschen einen Weg bieten kann, ihre schrecklichen Ereignisse auf der Bühne zu verarbeiten. Ferner möchte ich untersuchen, ob das Theater die Rolle eines unsichtbaren Therapeuten annehmen kann.

1.5 Ritual – Abschiedsritual und das sogenannte Ritual des Steins

Das Ritual existiert seit Menschengedenken. In der Vergangenheit wurde es stets auf religiöse Belange angewandt. Seit der Neuzeit bringen es die Wissenschaftler hingegen sehr häufig auch mit anderen Bereichen wie etwa der Soziologie, Ethnologie, Theologie, Psychologie oder der Theaterwissenschaft in Verbindung. „Bedeutete Ritual ursprünglich Gottesdienst oder die schriftliche Anweisung dazu, so wird der Ritualbegriff seit der Jahrhundertwende auf symbolische Handlungen ganz allgemein angewandt.“¹⁶ Mittlerweile ist das Ritual von der Wissenschaft unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht worden. Dürkheimer wurde von dem Bedürfnis, soziale Solidarität zu erschaffen, angetrieben. Für Freud stand die Frage nach der Verdrängung traumatischer Ereignisse im Mittelpunkt des Interesses. Bei Malinowski war es der Wunsch, die natürliche Umwelt zu beeinflussen.

Kurz: Rituelle Handlungen haben in den meisten Theorien eine Bedeutung und eine Funktion, die von außerhalb des Rituals selbst stammte, die von einem außenstehenden Beobachter aus dem Ritual herausgelesen werden und welche schließlich durch zweckrationale Handlungen erreicht werden könnte.¹⁷

¹⁶ Belliger, Andréa/ Krieger, David J. (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Zweite Auflage. Wiesbaden 2003. S. 7.

¹⁷ Ebd., S. 7.

Somit wird die Ritualisierung des Theaters zum Zweck des kollektiven Handelns äußerst anschaulich dargestellt. Auch im Falle des Theaterprojekts *Amanat* werden soziale und religiöse Prozesse theatralisiert, um dadurch die Angehörigen der Opfer der AI-Anfal-Operation und die Zuschauer zur Teilnahme am Steinritual zu bewegen. Als Folge dieser Theateraktion ist ein neues Ritual entstanden, das Steinritual.

Das Ritual stellt eine Sonderform des theatralen Prinzips dar. Es enthält sui generis den Heilungsgedanken, da alle Handlungen, die das Individuum in eine zuvor von der Gruppe festgelegte Handlungsabfolge einbinden, der Stabilisierung des jeweils sozial übergeordneten Prinzips (Natur, Ahnen, Gemeinschaft) dienen und somit eine Art Kraftmaschine darstellen.¹⁸ Die Wurzeln des Theaters gehen in die frühe Menschheitsgeschichte zurück. Schließlich lassen sich bei allen Ethnien mimische, gestische, tänzerische und schauspielerische Elemente des Theaters in Ritualen, Tänzen, Geschichten, Festen und vielen anderen Zeremonien finden.

1.6 Theater und therapeutische Wirkung

Wie Erika Fischer-Lichte einmal ganz treffend formuliert hat, fußt jede Analyse auf einer zentralen Fragestellung. Nach der Aufführung von *Amanat* habe ich mich beispielsweise gefragt, ob dieses Projekt wirklich „nur“ als Theater bezeichnet werden kann oder ob es nicht zusätzlich zur ästhetischen und künstlerischen Funktion noch eine andere Funktion haben könnte. Schließlich war *Amanat* nicht nur die bloße Aufführung eines Theaterstücks. Wir spielten zwar ein Theaterstück, dieses bekam jedoch noch eine zusätzliche Funktion, die wir im Voraus nicht geplant hatten. Man denke nur an den geschichtsträchtigen Ort der Aufführung, den Anfang, das Ende, die verschiedenen, ebenso unerwarteten wie schockierenden Reaktionen der Zuschauer sowie die Wirkung des Theaterstücks auf die Schauspieler.

Durch die phänomenologische sowie semiotische Analyse der eben genannten Punkte möchte ich eine Antwort auf die einleitend bereits erwähnte Fragestellung geben, ob das Theater die Rolle eines unsichtbaren Therapeuten übernehmen kann beziehungsweise ob sich das Theater als Therapiemaßnahme für vom Krieg traumatisierte Menschen eignet.

¹⁸ Vgl. Jung, C. G.: Über die Energetik der Seele. Olten 1971, insb. S. 58 ff.

Als Theatertherapie können solche Verfahren bezeichnet werden, die im engeren Sinne theatral sind und daher mehrere Mittel des Theaters und/oder des Rituals verwenden. Zum Beispiel Rollenfiguren, Texte/Narrationen, Requisiten, Kostüme, Handlungen, Spannungsbögen, eine Bühne, Licht oder Musik. Sprich Elemente, die zur Aufführung drängen.¹⁹ Die Aufführungsanalyse wird als ein Prozess der Bedeutung verstanden, da die Aufführung Bedeutung produziert. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass die Bedeutungen wiederum von den Akteuren beziehungsweise den Zuschauern abhängig sind. So werden im Laufe einer Interaktion zwischen den Darstellern und den Rezipienten stets neue Bedeutungen erzeugt. Da die Zuschauer manchmal allerdings völlig unerwartet reagieren, können sie das Bühnengeschehen durch ihr Verhalten maßgeblich beeinflussen. Auch hier beim hier im Zentrum stehenden Theaterprojekt *Amanat* waren es vor allem die schwer belasteten Menschen im Publikum, die in ihrer Rolle als Zuschauer bemerkenswerte Reaktionen gezeigt haben. Einige von diesen sind kaum in Worte zu fassen. Ich persönlich habe den Eindruck, als hätten manche Menschen die Fähigkeit verloren, zwischen dem Theater und der Realität zu unterscheiden. Laut Erika Fischer-Lichte lässt sich dieser Eindruck darauf zurückführen, dass jeder Zuschauer seine eigenen, individuellen Erfahrungen, Erinnerungen und Wahrnehmungen mit sich bringt. Außerdem würden die Rezipienten nicht passiv an der Aufführung teilnehmen. Ferner würde der Körper des Schauspielers als Zeichen verstanden. Eine phänomenologische Herangehensweise ist vor allem auf die Wahrnehmungsordnung der Präsenz bezogen. Daher wird sie sich stets auf die jeweilige Erscheinungsweise der Menschen, Räume, Dinge und Laute konzentrieren und die jeweils spezifischen Eigenheiten und Qualitäten herausarbeiten.²⁰ Was auf der Bühne passiert, wird entweder als visuelles oder als akustisches Theaterzeichen wahrgenommen und gedeutet.

1.7 Das Ziel der Untersuchung

Im Folgenden sollen die einleitend geäußerten Gedanken noch einmal in Form einer Erstellung des Untersuchungsziels zusammengefasst werden. Wie im Rahmen des ersten Kapitels allerdings bereits gezeigt werden konnte, hat das Theater

¹⁹ Vgl. Müller-Weith, Doris/Neumann, Lilly/Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hg.): Theater-Therapie. Ein Handbuch. Paderborn 2002. S. 16.

²⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Tübingen und Basel, 2010. S. 82.

zu jeder Zeit eine andere Funktion für die jeweilige Gesellschaft erfüllt und dementsprechend neue Forschungsfelder eröffnet. Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich die psychologische Traumaforschung auf den Bereich des Theaters ausweiten, wobei ich mein Augenmerk insbesondere auf die vom Krieg traumatisierten Menschen legen werde.

Im Zusammenhang mit einem von mir verfassten Stück über die besagte, vom irakischen Militär durchgeführte Operation hat sich mir eine zentrale Frage aufgedrängt: Welchen Beitrag kann das Theater zur Heilung von Kriegstraumatisierten leisten?

Das durch Kriegshandlungen verursachte Trauma wird seit der Antike auf der Theaterbühne verhandelt. Schließlich ist nicht nur die Zivilbevölkerung, sondern auch das Militär von derartigen Traumata betroffen. Meine Forschung soll sich daher insbesondere mit den Opfern befassen, die ihre Angehörigen in doppelter Hinsicht verloren haben: Zum einen dadurch, dass sie im Verlauf der Operation Al-Anfal aus ihrem Heimatort verschleppt wurden. Und zum anderen dadurch, dass sie ein Leben voller Ungewissheit führen müssen. Ferner werde ich mich mit dem Leben und Leiden einer Gesellschaft befassen, in der die Kultur der Therapie bis dato noch unbekannt ist. Hierbei sollen vor allem zwei Ansätze zum Tragen kommen: zum einen der phänomenologische und zum anderen der semiotische.

Erfahrungen und Bedeutungen bedingen einander. Während phänomenologische Ansätze sich auf die Erfahrungen richten, gelten semiotische Ansätze der Erzeugung von Bedeutung. Sie beziehen sich vor allem auf die Wahrnehmungsordnung der Repräsentation. In dieser Perspektive wird alles, was wahrgenommen wird, als Zeichen gedeutet.²¹

Auch Interviews, Fotos und Videodokumentationen jenes Theaterprojekts, das den Anstoß für die vorliegende Arbeit gegeben hat, kommen zum Einsatz. Schließlich besteht das Ziel meiner Untersuchung dieses ebenso speziellen wie konkreten Beispiels darin, die verschiedenen Möglichkeiten aufzeigen, wie das Theater zur therapeutischen Behandlung traumatisierter Menschen eingesetzt werden kann.

²¹ Ebd., S. 84.

2. Theater und Psychologie

Das Theater ist so alt wie die Menschheit selbst. In Urformen hat es sie von Anbeginn begleitet. Vor allem, weil die Verwandlung in ein anderes Ich zu den Archetypen menschlicher Äußerungen gehört. Ferner ist die Geschichte der Menschheit von Theatralität durchzogen. Die Naturreligionen und alten Zivilisationen wie Ägypten, Babylon, Mesopotamien usw. zeigen in bildlichen Darstellungen, wie Rituale und Tänze vollzogen wurden. Diese besondere Darstellungsform hat die Menschheit seit jeher begleitet.

Seit der Entstehung des Theaters kann man sich dasselbe nur mit Zuschauern vorstellen. Außerdem ist anzumerken, dass sowohl die Akteure als auch die Rezipienten von zentraler Bedeutung sind. Nicht zuletzt muss in diesem Zusammenhang aber auch darauf hingewiesen werden, dass es bei nahezu allen Völkern verschiedene Feierlichkeiten gegeben hat, im Rahmen derer die Menschen ihre Gefühle und Gemeinsamkeiten mithilfe eines strengen Reglements zum Ausdruck gebracht haben. Besonders erwähnenswert ist hierbei der Ritus zu Ehren des Dionysos, dessen Wurzeln im antiken Griechenland liegen. Im Rahmen dieser Feste wurden in Athen verschiedene feierliche Handlungen der Bevölkerung angeboten und Tragödien und Komödien gezeigt. Ferner ist darauf hinzuweisen, dass das griechische Theater auf ebenjenes Ritual zu Ehren des Gottes der Fruchtbarkeit zurückzuführen ist.

Zumindest seit Mitte des 6. Jahrhunderts vor Christus sind die engen Beziehungen von staatlich organisiertem Dionysos Kult und Theater deutlich. Theateraufführungen gab es in Athen nur an zwei bedeutenden Dionysosfesten, d.h. an den zu Beginn des Jahres (Jan/Febr.) stattfindenden „Lenäen“ und den sog. „Städtischen“ oder „Großen Dionysien“.²²

Wenn man bedenkt, dass Aischylos, Sophokles und Euripides ihre klassischen Tragödien stets zu Ehren der besagten Gottheit aufführen ließen, so erscheint es auch nicht verwunderlich, dass das sogenannte Dionysos-Theater das wohl bedeutsamste Theater des antiken Griechenlands darstellt. Die griechische Antike hat die Wirkung des Theaters schon sehr früh erkannt. Im Rahmen der Exkursion nach Griechenland, die im Jahr 1997 vom theaterwissenschaftlichen Institut in

²² Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 5., vollständig überarbeitete Neuauflage, Reinbek bei Hamburg 2007. S. 86.

München veranstaltet wurde, konnte ich mich persönlich von der gigantischen Wirkung jenes Theaterbaus, der einst mehr als 20.000 Zuschauer begeisterte, überzeugen. Dabei wurde schnell klar, weshalb die unter freiem Himmel stattfindenden Feierlichkeiten für die daran Beteiligten so ergreifend waren. Aristoteles spricht im Rahmen seiner Ausführungen zu den tragischen Theaterstücken von der sogenannten Katharsis.

2.1 Die therapeutische Wirkung der Katharsis

Mit dem Begriff der Katharsis bezeichnet Aristoteles den sogenannten Reinigungsvorgang des Theaters. Durch das gemeinsame Theatererlebnis führt dieser Prozess zu einer Art Entspannung beziehungsweise Befreiung. Die Katharsis bezeichnet „(...) eine reinigende Befreiung von den bei der Betrachtung der tragischen Ereignisse erregten Affekte Furcht und Mitleid.“²³ Somit wurden sowohl die Schauspieler als auch die Rezipienten entweder bewusst oder unbewusst mit Körper und Geist an dem dramatischen Spiel beteiligt. Dieses ließ wiederum ganz unterschiedliche ästhetische, philosophische, künstlerische, semiotische oder ähnliche Interpretationen zu. Allerdings ist anzumerken, dass sich die Rezipienten stets mit dem tragischen Schicksal der Figuren identifizieren und ihr Mitleid mit den Darstellern teilen sollten. Aristoteles hat eben jenen Vorgang vor ca. 2350 Jahren als eine Art der emotionalen Befreiung beschrieben:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. Ich bezeichne die Sprache als anziehend geformt, die Rhythmus und Melodie besitzt; ich meine mit der je verschiedenen Anwendung der formenden Mittel die Tatsache, dass einiges nur mit Hilfe von Versen und anderes wiederum mit Hilfe von Melodien ausgeführt wird. Da handelnde Personen die Nachahmung vollführen, ist notwendigerweise die Inszenierung der erste Teil der Tragödie; dann folgen die Melodik und die Sprache, weil dies die Mittel sind, mit denen die Nachahmung vollführt wird.²⁴

²³ Ebd., S. 532.

²⁴ https://www.noirscript.de/dramaturgie/Aristoteles_poetik.pdf

Lohnenswert erscheint mir hierbei, zu untersuchen, wie diese Wirkung funktioniert - sowohl körperlich als auch geistig. Des Weiteren möchte ich mich im Verlauf dieser Arbeit damit befassen, wie der physischen beziehungsweise psychischen Anziehungskraft der Tragödie ein derartiges Gewicht beigemessen werden konnte. Die Effekte des Reinigungsvorgangs werden von Fuhrmann wie folgt geschildert: „Neu sind hingegen die Affekte Jammer und Schaudern als Wirkung der Tragödie und die Reinigung als Zweck.“²⁵

Die Nachahmung der Handlung wird durch bestimmte Melodien und die Sprache unterstützt. Somit führt die Einfühlung zur Vollkommenheit. Im Zentrum der Tragödie steht die handelnde Figur, genau genommen ihr Charakter, da eben dieser durch bestimmte Eigenschaften wie beispielsweise Erkenntnisfähigkeit oder Bescheidenheit die Sympathie beziehungsweise das Mitleid der Zuschauer für sich gewinnen kann. Die Zuschauer erleben dieses Glück oder Unglück der Handlung direkt mit. Denn: „Die Nachahmung der Handlung ist der Mythos.“²⁶

Das Theater ist ein Kunstwerk der Gesellschaft, der Gemeinschaft. Nirgendwo war es dies jemals mehr als im antiken Griechenland. Nirgendwo konnte es deshalb zu annähernd weittragender Bedeutung gelangen. Die im „Theatron“ versammelte Menge war nicht nur Zuschauer, sondern Teilhabende im wörtlichen Sinn. Das Publikum war aktiver Partner der religiös-theatralischen Kultfeier. Es wurde einbezogen in die Sphäre der Götter, wurde ermächtigt zur Erkenntnis der großen mythologischen Zusammenhänge.²⁷

Die Feste wurden zu Ehren der Götter organisiert. Schließlich trugen diese – so glaubten die Griechen – maßgeblich die Verantwortung für das Schicksal der Zuschauer. Und so wurden die Rezipienten, nachdem sie sich zuvor bereits mental auf die Feierlichkeiten eingestimmt hatten, in vielerlei Hinsicht an der dramatischen Aktion beteiligt. Etwa durch die kognitive Teilnahme, die ebenfalls diverse Bedeutungen wie etwa die Peripetie mit sich brachte. Diese bezeichnete das Wiedererkennen beziehungsweise die Wiedererinnerung des Eigenen. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass die Dinge, mit denen die Tragödie die Zuschauer am meisten ergreift (Psychologie), Bestandteile des Mythos sind.²⁸

²⁵ Fuhrmann, Manfred: Aristoteles: Poetik. (=Dialog mit der Antike, Bd. 7). München 1976. S. 50.

²⁶ Ebd., S. 51.

²⁷ Berthold, Margot: Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968. S. 93.

²⁸ Fuhrmann, Manfred: Aristoteles: Poetik. Dialog mit der Antike. München 1976. S. 53.

Die historische Geschichte der Heilung in der Medizin geht auf jene Zeit zurück, in der die Menschen die Heilung von körperlichen und psychischen Leiden in erster Linie in die Hand der Geistlichen beziehungsweise der Götter gelegt haben. Die Teilnahme an solchen Festivitäten und Ritualen diente der Gottesverehrung. Schließlich entwickelte die innere Bereitschaft des Publikums, griechische Tragödien auf die Bühne zu bringen, eine Atmosphäre, die besondere Eindrücke archivierte. Aristoteles konzentrierte sich auf die Handlungen des Theaters, da die Zuschauer vor allem durch die Darstellung tragischer Persönlichkeiten gefesselt wurden. Und zwar insofern, als dass die tragische Geschichte durch die körperliche Darstellung in die innere Welt der Zuschauer vordrang.

Besonders interessant erscheint die therapeutische Wiederentdeckung der Katharsis in der Zeit der Avantgarde Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Technisierung und Industrialisierung führten zu Veränderungen in der Produktion und in den sozialen Verhältnissen. Die damit einhergehenden Probleme wurden zum Forschungsfeld der Psychologie. Dabei bediente sich die Avantgarde des Nervendiskurses, um ihren Theaterkonzepten körperliche Wirkungen zuzuschreiben. Bewusstsein, Wille und Gefühle der Zuschauer, die auch als Patienten verstanden wurden, sollten angesprochen werden. Wobei dieses Theaterkonzept sowohl den Anliegen der Lebensreform als auch dem Interventionsanspruch der modernen Medizin entsprach.²⁹

Hier verschmelzen die Gedanken zur Heilung mit der Katharsis-Theorie. Schließlich wird die Identifikation der Zuschauer mit der leidenden Person auf der Bühne über die handelnden Personen in der Gemeinschaft gesteuert. Die Kunst des Theaters erfährt in gewisser Weise eine Transformation in einen Heilungsprozess. Außerdem wird, wie der Psychologe und Psychotherapeut Agim Selimi betont, der mit kriegstraumatisierten Menschen im Kosovo arbeitet, der Impuls zur inneren Welt der Zuschauer angesprochen. Die ästhetische Darstellung der Objekte verschafft dem Zuschauer einen Zugang zur Wahrnehmung. Hieraus ergeben sich allerdings einige Fragen: Was wird wahrgenommen? In welchem Maße und Umfang wird es wahrgenommen? Wie verläuft dieser Wahrnehmungsprozess? Erfolgt die Wahrnehmung der Darsteller und Rezipienten wechselseitig? Ganz allgemein gesprochen, wird der Wahrnehmungsprozess als Teil des Kommunikationsprozesses verstanden. Den neuesten Forschungsergebnissen zufolge wird dieser

²⁹ Vgl. Warstat, Matthias: *Krise und Heilung – Wirkungsästhetiken des Theaters*. München 2011. S. 90.