

SzenoTest

Pre-, Re- & Enactment
zwischen Theater und Therapie

Herausgeber

Céline Kaiser
www.celine-kaiser.de

Fotografie

Sandra Cvitkovic,
Linda Appelhans, Seiten 99 li., 103

Lektorat

Reiner Raffelt

Druck

Gorenjski tisk storitve
Kranj, Slowenien

Print-ISBN 978-3-8376-3016-9

PDF-ISBN 978-3-8394-3016-3

transcript Verlag, Bielefeld
www.transcript-verlag.de

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbib-
liothek; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet abrufbar über
<http://dnb.d-nb.de>

**Dank gilt der VolkswagenStiftung, Hannover,
für die Finanzierung des Bandes.**

© Céline Kaiser, Autoren, Fotografen 2014
transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

	Seite	
Céline Kaiser Vorwort	4	
	13	JOHANN CHRISTIAN REIL
Ulrich Streeck Szenische Darstellungen im psychotherapeutischen Behandlungszimmer	16	
Katja Rothe Soul-Staging: Der Scenokasten und die systemische Therapie	28	
Céline Kaiser Auftritt der Toten. Formen des Pre-, Re- und Enactments in der Geschichte der Theatrotherapie	44	
	59	PHILIPPE PINEL
Ingo Uhlig Schauplätze der Kur. Räume und Objekte in Breuers und Freuds Studien über Hysterie (Anna O. ..., Katharina...)	64	
Stefanie Husel Zu Wort kommen – ›Echte Geschichten‹ und ›echte Menschen‹ auf der Bühne	82	
	97	JOSEF BREUER
	102	JAKOB LEVI MORENO

Soul-Staging

Der Szenokasten und die
systemische Therapie

Katja Rothe

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte Gerdhild von Staabs, leitende Ärztin der neurologisch-psychiatrischen Klinik Ruhleben, in Berlin den sogenannten Scenotest. Gerdhild von Staabs stellte zur Realisierung des Tests einen Scenokasten zur Verfügung, den sie persönlich vertrieb und der eine Reihe biegsamer Puppen, Holzbausteine und »der Handlung dienende[s] Zusatzmaterial«¹ enthielt.



[Abb. 1: »Puppen und Auswahl des Materials«]²

Der Scenokasten wiederum war eine Inspirationsquelle für das Familienbrett von Kurt Ludwig, eine bis heute wichtige Technik systemischer Familientherapie. Im Folgenden soll die Genealogie der systemischen Familientherapie anhand dieser beiden Techniken, dem Scenokasten und dem Familienbrett, skizziert werden. Obgleich die Geschichte der systemischen Therapie als Geschichte verschiedener Phasen kybernetischen Denkens erzählt wird,³ verfolge ich die These, dass die systemische Therapie in einer angewandten Bildkultur des Diagrammatischen verwurzelt ist und als eine Geschichte der Praktiken skizziert werden kann.

Das ist insofern überraschend, als die systemische Familientherapie gemeinhin unter dem Blickwinkel ihrer theoretischen Anleihen u. a. bei Konstruktivismus und Systemtheorien betrachtet wird und als eine Therapieform beschrieben wird, die ganz besonders auf Kommunikationsprozesse und letztlich auf Sprache abzielt. Denn eine der systemischen Grundfragen lautet: »Wie wird in sozialen Systemen das ›hergestellt‹, was wir gemeinsam mit anderen als Wirklichkeit erleben?«⁴, womit Arist von Schlippe und Jochen Schweitzer, die Verfasser der beiden maßgeblichen Lehrbücher zur systemischen Therapie,⁵ die »sprachliche Verhaltenskoordination«, das »Reich der Sprache«

1 Gerdhild von Staabs, *Der Scenotest. Beitrag zur Erfassung unbewußter Problematik und charakterologischer Struktur in Diagnostik und Therapie*, Stuttgart 1951, S. 16.

2 Staabs, *Scenotest*, S. 149.

3 Beispielsweise in den beiden Lehrbüchern von Arist von Schlippe und Jochen Schweitzer. Arist von Schlippe/Jochen Schweitzer (Hg.), *Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung*, Göttingen 2007; Arist von Schlippe/Jochen Schweitzer (Hg.), *Lehrbuch der systemischen Therapie und Beratung I. Das Grundlagenwissen*, Göttingen 2012. Die beiden Lehrbücher unterscheiden sich inhaltlich erheblich.

4 Schweitzer/Schlippe, *Lehrbuch systemische Therapie*, S. 94.

5 Schweitzer/Schlippe, *Lehrbuch systemische Therapie*; Schlippe/Schweitzer, *Grundlagenwissen*. Siehe Fußnote 3.

meinen.⁶ Die systemische Familientherapie ist aber im hohen Maße von bildlich-diagrammatischen und performativen Praktiken konstituiert, sowohl in der Konstruktion des Falls – in der »Aufnahme« werden mit dem Genogramm Informationen visualisiert – als auch in den therapeutischen Sitzungen mit den symbolisch-handlungsorientierten Interventionen, wie beispielsweise Familienskulptur, Familienbrett, Videokonsultation selbst, und auch im sogenannten »Reframing«, der Neubewertung bisher als störend wahrgenommener Verhaltensweisen.⁷ Die systemische Familientherapie basiert auf einer Verräumlichung von Beziehungen, der Betonung einer sich selbst beobachtenden Beobachterposition und der Aufführung von Verhaltensweisen. Das Bild, die Rolle und das Darstellungsspiel gehören zu den Schlüsselkonzepten der systemischen Familientherapie.⁸

Ich schlage also vor, eine neue Perspektive auf die systemischen Techniken des Therapeutischen einzunehmen, die bislang von der Forschung sowohl in den Kulturwissenschaften wie auch der Wissenschaftsgeschichte vernachlässigt wurde. Im Rücken der »großen Fächer« wie Psychoanalyse und dem Feld der Psychiatrie aber hat sich die systemische Familientherapie, heute einfach systemische Therapie, in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens etabliert, ist also nicht allein eine nun (seit 2008) wissenschaftlich anerkannte Form der Psychotherapie, sondern wird auch in nicht-therapeutischen Bereichen wie der systemischen Sozialarbeit, der systemischen Organisationsberatung, der Mediation oder des systemischen Coachings eingesetzt. Man könnte sogar so weit gehen, dass die

- 6 Ebd. Tatsächlich bezieht sich eine der wichtigsten Methoden der systemischen Familientherapie auf Sprache, das zirkuläre Fragen. Aber auch hier lässt sich wiederum eine Betonung der Beobachterposition erkennen und damit eine Verräumlichung und Visualisierung des Frageprozesses selbst; denn das zirkuläre Fragen fragt nicht danach, was jemand gerade fühlt, denkt, vermisst usw. Das zirkuläre Frage richtet diese Frage an einen Beobachter: Was denken Sie, was dieser Mensch gerade fühlt, denkt, vermisst usw. »Verhaltensweisen, Symptome, aber auch die unterschiedlichen Formen von Gefühlsausdruck sind nicht nur als im Menschen ablaufende Ereignisse zu sehen, sondern sie haben außerdem immer eine Funktion in den wechselseitigen Beziehungsdefinitionen und Erwartungs-Erwartungen [...].« Schlippe/Schweitzer, *Grundlagenwissen*, S. 215. Jede Äußerung, jedes Verhalten wird als im System »aufgeführtes« verstanden, was von Beobachtern beobachtet wird, die Beobachtung der Beobachtung wiederum ist Inhalt der systemischen Therapie.
- 7 Zum Behandlungsschema der systemischen Familientherapie Schlippe/Schweitzer, *Grundlagenwissen*, S. 225–346. Ein Behandlungsschema könnte folgendermaßen aussehen: 1. Die Aufnahme: Auftragsklärung mit Patient und Angehörigen; Kennenlernen der »sozialen Familie«: (Genogramminterview, Familiengespräch); Entwicklung des gemeinsamen Fallverständnisses, Therapiezielplanung; 2. Therapie: systemische Einzelgespräche, Familiengespräche, Kooperationsgespräche, Angehörigenvisiten, systemische Gruppentherapie; Besprechungskultur: systemische Intervision, Supervision (hier Skulpturarbeit, Videokonsultation; Live-Supervision und/oder reflektierendes Team usw.), Patient und Angehörige teilweise anwesend; 3. Entlassung: Familiengespräche vor Entlassung; Lesenlassen des Entlassungsbriefs.
- 8 Zu den verschiedenen Techniken und Instrumenten: Rainer Schwing, Andreas Fryszler, *Systemisches Handwerk. Werkzeug für die Praxis*, Göttingen 2012.

konkreten und handgreiflichen Techniken des Aufstellens das gegenwärtige Verständnis vom sozialen Selbst, von Familie und Gruppen maßgeblich bestimmen. Gleichwohl mangelt es an historisch-kulturwissenschaftlichen Reflexionen über die Durchsetzung des Systemischen als eines kulturellen Paradigmas eines sozialen Selbst.⁹

Der Scenokasten

Anfang 1938 stellte Gerdhild von Staabs, eine Berliner Kinderpsychologin, innerhalb ihrer therapeutischen Praxis mit verhaltensauffälligen Kindern den Scenokasten zusammen, einen Spielkoffer, in dem Kinder biegsame Puppen fanden, mit denen sie Szenen aus ihrem Familienleben nachstellen sollten. Von Staabs wollte durch die figürliche Nachstellung, das »Reenactment«, die sprachliche Ebene und damit die Hauptaussagequelle Eltern umgehen und den Kindern eine eigene bildliche Darstellungsweise ermöglichen. Die Puppenfiguren konnten in Relation zueinander angeordnet werden und stellten die Familienmitglieder dar, ja, konnten sogar über bestimmte Körperhaltungen (Biegsamkeit) Emotionen ausdrücken. Von Staabs stellte den Kindern die Puppen zur Verfügung, um einen eigenen Ausdruck ihrer Ängste und Probleme zu entwickeln. Dabei spielte allerdings die Deutung der Therapeutin eine entscheidende Rolle als Interpretin, als Produzentin von Sinn. Der Scenokasten wird bis heute beispielsweise in Sorgerechtsverfahren eingesetzt, in denen geklärt werden soll, bei welchem Elternteil die Kinder besser aufgehoben sind. Die Hauptaufgabe des Scenokastens liegt und lag in der Diagnostik und nicht in erster Linie in der Therapie. Er ist ein Forschungsinstrument.

Von Staabs beruft sich in der Entwicklung des Scenokastens auf Anna Freuds und Melanie Kleins Spieltherapien, vor allem aber auf Margaret Lowenfelds »Weltspiel«¹⁰, eine Londoner Ärztin, die in ganz Europa die Entwicklung von therapeutischen Sandspiel-Verfahren inspirierte (z. B. in der Schweiz die Therapeutin Dora Kalff, in Schweden Gösta Harding, in Österreich Charlotte Bühlers »Welt-Test«¹¹, in Frankreich de Beaumonts und Arthus' »Village Test«).¹²

9 Zum sozialen Selbst siehe den Band: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar Freist (Hg.), *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013.

10 Staabs, *Scenotest*, S. 14. In Lowenfelds Sandspiel formen Kinder in Sandkästen aus Zinkblech, gefüllt mit Sand und Wasser, verschiedene Szenerien. Lowenfeld entwickelte im Institut for Child Psychology auch andere Tests wie den Mosaik-Test, einen Test mit mehrfarbigen Würfeln, der heute in Intelligenztests eingesetzt wird. Margaret Lowenfeld, *Play in Childhood* [1935], London, New York 1991. Dazu auch Alexander von Gontard, *Theorie und Praxis der Sandspieltherapie. Ein Handbuch aus kinderpsychiatrischer und analytischer Sicht*, Stuttgart 2006.

11 Charlotte Bühler entwickelte das Sandspielverfahren aber ähnlich wie Gerdhild von Staabs zu einem Test weiter, in dem Kinder mit Spielmaterial (Menschen, Tiere, Häuser) eine »Welt« entwerfen, die die Therapierenden dann deuten und nach einer Skala bewerten. Charlotte Bühler, *Der Welt-Test*, Göttingen 1955.

12 Die Spieltherapie wurde in den 1920er Jahren vor allem von der österreichischen Psychoanalytikerin Hermi-

Das Spiel, so stellt bereits 1883 Moritz Lazarus heraus, hatte bereits Ende des 19. Jahrhundert Konjunktur.¹³ Auch in den 1920er Jahren wurde es quasi als Gegenfolie zur industrialisierten Welt und ihren Zwängen vor allem auch im Kontext der Jugend- und Reformbewegungen vielfach diskutiert. Für von Staabs ist das Spiel in den von den Kindern entworfenen Szenarien dagegen ein Diagnoseverfahren. Sie ging davon aus, dass die Kinder gewissermaßen die »Landschaft« ihres Seelenlebens in den Puppen- und Sandspielwelten abbildeten, die sich dann den Therapierenden zur Interpretation, Diagnostik und Therapie anboten. Das therapeutische Puppenspiel spielte in den 1920er Jahren in der psychotherapeutischen Arbeit mit Kindern eine herausragende Rolle, wobei man sich auf Jakob Morenos Psychodrama und dessen Erfahrungen mit theatralen Kinderspielen (auch mit Puppen) in den Wiener Gärten bezog.¹⁴ Auch von Staabs gibt Jakob Morenos Psychodrama als Quelle an.¹⁵ Moreno entwickelte die Methode zwischen 1917 und 1921 im Wiener Augarten anhand der Beobachtung von spielenden Kindern, in deren Spiel er schließlich eingriff und es arrangierte.¹⁶ Er forderte die Kinder auf, ihre Lebensumstände nachzuspielen, dann forderte er auch Eltern auf, teilzunehmen. Moreno begreift dabei das Spiel »klassisch« als Gegenpart zur Technik.¹⁷ »Es war ein Kindergarten in kosmischen Dimensionen, eine kreative Revolution unter Kindern. [...] Ich wollte den Kindern die Fähigkeit zum Kampf gegen Stereotypen, gegen Roboter und für Spontaneität und Kreativität geben.«¹⁸

ne Hug-Hellmuth, Leiterin der Erziehungsberatungsstelle in Wien, entwickelt. In den 1930er Jahren nahmen Anna Freud und Melanie Klein den Ansatz auf und entwickelten ihn weiter. Die Spieltherapie basiert auf der Vorstellung, dass die Förderung der Kreativität das Ich stärkt und zur Heilung führen kann. Das Spiel wird also als Gateway zum Unbewussten verstanden, der sowohl diagnostisch als auch therapeutisch genutzt werden könne. Man unterscheidet direktive (Leitung der Therapierenden) und non-direktive Spieltherapie. Ausführlich: Herbert Goetze, *Handbuch der personenzentrierten Spieltherapie*, Göttingen 2002.

- 13 Moritz Lazarus, *Über die Reize des Spiels*, Berlin 1983, S. 5. Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, »Mediale Anthropologie, Spiel und Anthropozentrismuskritik«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1: Medienanthropologie* (2013), S. 133–149, S. 144.
- 14 Gudrun Gauda, *Theorie und Praxis des therapeutischen Puppenspiels. Lebendige Psychologie C. G. Jungs*, Dortmund 2001; Hilarion Petzold, *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie. Mit Kindern, Erwachsenen und alten Menschen*, München 1983; Hilarion Petzold, »Puppen und Puppenspiel in der Integrativen Therapie mit Kindern«, in: Hilarion Petzold/Gabriele Ramin (Hg.), *Schulen der Kinderpsychotherapie*, Paderborn 1991, S. 427–488.
- 15 Staabs, *Scenotest*, S. 14.
- 16 Vgl. Brigitte Marschall, »Jakob Levy Morenos Theaterkonzept: Die Zeit-Räume des Lebens als Szenenraum der Begegnung«, in: *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie 4, 2* (2005), S. 229–243, S. 236.
- 17 Die Gegenüberstellung von freiem Spiel und unfreier Arbeit in einer industrialisierten Welt bestimmte die ersten Spieltheorien. Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938], Reinbek bei Hamburg 1956; Roger Callois, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* [1958], München 1966. Vgl. Anm. 13, Deuber-Mankowsky, »Mediale Anthropologie, Spiel und Anthropozentrismuskritik«.
- 18 Jacob Levy Moreno, *Auszüge aus der Autobiographie*, hg. von Jonathan D. Moreno, Köln 1995, S. 44.

Aus zivilisationskritischer Sicht konzipiert er Theaterspiel in der Tradition des Stegreiftheaters,¹⁹ einer Form des Improvisationstheaters, das, aus der Commedia dell'arte kommend, gerade auch in Wien, im Alt-Wiener Volkstheater des 19. Jahrhunderts, von großer Bedeutung war, aber vom bürgerlichen Theater missachtet wurde.²⁰ Das Stegreiftheater weist auf das Improvisationstheater des 20. Jahrhunderts voraus (z. B. Boals: Theater der Unterdrückten). Wesentliches Merkmal ist, dass das Stegreiftheater dem Schauspieler/der Schauspielerin die Möglichkeit einräumt, die Rolle improvisierend zu gestalten, der Text tritt hinter der Performance zurück. Was dem bürgerlichen Theater des 18. Jahrhunderts als eine »Verwilderung der Theatersitten« galt und bekämpft wurde (Johann Christoph Gottscheds Theaterreform), galt der Avantgarde des Fin de Siècle als fortschrittlich und innovativ. Auch die Jugendreformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts griffen wieder verstärkt auf Formen des improvisierenden Laienspiels zurück.

Moreno versteht das Psychodrama nicht allein als ästhetische Praxis, sondern als theatrale Erkenntnis- und Interventionsform. Er definierte es als »diejenige Methode [...], welche die Wahrheit der Seele durch Handeln ergründet«²¹. Dabei werden Erkenntnisse durch Positionierung und Interaktionen im Theaterraum gewonnen, also über eine Verräumlichung und Prozessualität des Handelns.²²

Die Vorstellung, das theatrale Setting könnte ein Experimentalsystem zur Erforschung von Gruppen sein, findet sich in ähnlicher Weise aber nicht nur bei der Theateravantgarde und im Psychodrama, sondern auch in der deutschen Soziologie, z. B. bei Fritz Giese. In dem Buch »Girllkultur«²³ zeigt er 1925 im Vergleich des Tanzes in Deutschland und den USA fast diskursanalytisch argumentierend auf, wie die Bewegungen bestimmte Erkenntnismöglichkeiten konstituieren.²⁴

19 Jakob L. Moreno, *Das Stegreiftheater*, Potsdam 1924.

20 1923 gründete Moreno ein Stegreiftheater in Wien. Im Zusammenhang mit der »Internationalen Ausstellung für neue Theater Technik« im Herbst 1924 plante er sogar die Eröffnung eines eigenen Stegreiftheaters, dessen Bühnen- und Raumarchitektur seinen Vorstellungen entsprechen sollte. Marschall, *Morenos Theaterkonzept*, S. 238–241. Bereits 1921 experimentierte Moreno im »Wiener Komödienhaus« mit einer happeningartigen dadaistischen Performance mit der Wiener Öffentlichkeit im Sinne eines Stegreiftheaters, scheiterte hier aber. Charakteristisch für seine Form des Theaters war die Abschaffung der passiven Zuschauenden. Moreno war mit der Zurückweisung der Guckkastenbühne und Dramentextausrichtung sowie der Forderung nach dem aktiven Zuschauenden auf der Höhe des Theaterdiskurses der modernen Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts.

21 Jacob L. Moreno, *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama: Einleitung in die Theorie und Praxis*, Stuttgart, New York 2008, S. 77.

22 Moreno, *Stegreiftheater*, S. 34.

23 Fritz Giese, *Girllkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München 1925.

24 Dazu auch Katja Rothe, »Economy of Human Movement. Performances of economic knowledge«, in: *Perfor-*

Auch der therapeutische bzw. pädagogische Zweck des Theaterspielens hatte Anfang des 20. Jahrhunderts eine breite Anhängerschaft. Vor allem im Umfeld reformpädagogischer Konzepte gewann die Idee von einer theatralen Erziehung hin zum freien, kreativen Menschen an Attraktivität, z. B. im Benjamin'schen Konzept eines revolutionären Kindertheaters von 1928.²⁵ Benjamin schlägt entgegen der »erzieherischen Schulung« die »radikale Entbindung des Spiels, dem der Erwachsene einzig und allein zusehen kann«²⁶, vor. Benjamins Idee des Kindertheaters zielt auf die Eröffnung neuer Räume, die nicht vom intentionalen (Selbst-)Bewusstsein gespeist sind, sondern in denen Potentiale durch Intuition körperlich in Improvisationen ausagiert werden können.²⁷ Auch bei Benjamin gibt es die Vorstellung, dass im theatralen Spiel der Kinder Erkenntnis- und Heilpotential liegt.

Gerdhild von Staab konzipiert ein Spiel-Set, das Kindern der Möglichkeit gibt, »Miniaturwelt« zu gestalten und zu bespielen. Die Puppenfiguren ermöglichen dabei eine »stärkere Distanzierung vom eigenen Erleben« als im Theaterspiel, aber diese Distanzierung eröffnet nur einem noch direkteren Zugang zum »unmittelbar Unbewußte[n]«²⁸ unter Ausklammerung der Bewusstheit. »Affektive Auseinandersetzungen«, die inszeniert werden, bilden das »unverfälschte« Ausgangsmaterial für den »Test«, so nennt von Staabs ihre Untersuchung mittels Scenokasten. Der »Test« sei, so von Staabs, ein »experimentelles Werkzeug«, »um für praktische Zwecke auf kurzem Wege zu einem Urteil zu gelangen«.²⁹

Tatsächlich wird der Scenokasten-Test zu den projektiven Tests (auch Persönlichkeits-Entfaltungsverfahren oder Deutungstests genannt) gezählt, die interpretationsfähiges Material im Therapieprozess herstellen und dann in Hinblick auf die verborgene Persönlichkeit der Probanden deuten. Hierzu ge-

mance Research: A Journal of the Performing Arts. Special Issue: On Labour 17, 6 (2012), S. 33–40.

25 Walter Benjamin, »Programm eines proletarischen Kindertheaters (1928)«, in: Walter Benjamin, *Über Kinder, Jugend und Erziehung*, Frankfurt a. M. 1969, S. 79–86. Dazu Katja Rothe, »Nicht-Machen. Lassen! Zu Walter Benjamins pädagogischem Theater«, in: Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hg.), *Ökonomien der Zurückhaltung – Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld 2010, S. 331–352.

26 Benjamin, »Programm eines proletarischen Kindertheaters«, S. 84.

27 Andererseits schwingen im Begriff der Innervation ebenfalls psychotechnische und arbeitswissenschaftliche Kontexte mit, die zu eben jener Zeit, in der Benjamin sein Konzept einer revolutionären Pädagogik entwickelt, nicht mehr nur auf die Zurichtung der Körper durch bestimmte Normen (Arbeitsnormen beispielsweise) zielen, sondern auf Selbstregulierung und Selbststeuerung des Verhaltens innerhalb experimenteller Übungen. Zu diesem prekären Begriff grundsätzlich: Tom Holert, »My phone's on vibrate for you«. Über Innervation und vibrotaktile Kommunikation nach Walter Benjamin«, in: Ralf Schnell (Hg.), *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*, Bielefeld 2006, S. 121–146, hier S. 128. Miriam Bratu Hansen, »Benjamin and Cinema: Not a One-Way-Street«, in: *Critical Inquiry* 25 (1999), S. 306–343, hier S. 340.

28 Staabs, *Scenotest*, S. 15.

29 Ebd., Fußnote 1.

hören z. B. auch der Rorschachtest (1921, Tintenkleckse) und der Wartegg-Zeichen-Test (WZT) (acht Zeichenfelder, z. T. aus dem I Ging abgeleitet, werden weitergezeichnet).

Der psychologische Test ist das Genre, das seit 1900 die Etablierung der Psychologie als wissenschaftliche Disziplin begleitet, wenn nicht vorantreibt. Gerade die nicht standardisierten Tests wie eben der Scenotest haben dabei die Eigenheit, dass sie die Normen, die sie »testen« wollen und die letztlich über die Pathologisierung der Patienten entscheiden, im Test erst herstellen.³⁰ Es gibt keine »richtigen« oder »falschen« Szenarien, sondern interpretationsfähige Szenerien. Die Kinder entwerfen Bühnenbilder, über die im Nachhinein entschieden wird, ob sie noch zum »Normalen« gehören, wobei als normal gilt, was am häufigsten vorkommt.³¹ Bereits Rohrschach betrachtete aber auch schon bestimmte abweichende Wahrnehmungen als Originalitätsindikator, bewertete diese positiv und zog damit unversehens die Unterscheidung zwischen psychischer Normalität und Anormalität – die ja getestet werden sollten – selbst in Zweifel.³² Mit dieser Verschiebung hin zum Interesse am »originellen« Verhalten sei, so Andreas Reckwitz, eine »Persönlichkeitstheorie« verbunden, »die nicht mehr bei der Heilung des Kranken, sondern bei der qualitativen Verbesserung des Mittelmäßigen«³³ ansetzt.

»Es bedarf gerade nicht eines störenden psychischen Symptoms oder einer Abweichung, um die psychologische Arbeit beginnen zu lassen. Es geht vielmehr um die qualitative Verbesserung des normalen, sozial angepassten und unauffälligen Verhaltens. Damit findet ein Strukturwandel der psychologischen Subjektivierungstechniken statt: Anstatt das Unerwünschte aufzuspüren und auszumerzen, geht es darum, psychische Potentiale zu mobilisieren, die im Prinzip unerschöpflich sind.«³⁴

Reckwitz diagnostiziert diese Subjektivierungstechniken, die auf das Ideal der Selbstentfaltung ausgerichtet sind, in den USA der 1930er und 1940er Jahre. Tatsächlich kann man gerade mit Blick auf den Scenotest und die Spieltherapien bereits im Europa der 1920er Jahre Entsprechendes im Feld der Kinderpsychologie und -psychiatrie beobachten. Grundsätzlich scheint das spielende Kind das Idealsubjekt dieser Entwicklung zu sein. So scheint es auch nicht verwunderlich, dass auch das Kinderspiel, besonders aber das Puppenspiel im Genre des Kasperletheaters eine vergleichbare Um-

30 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt a. M. 2012, S. 199.

31 »Was eine gute Form ist, bestimmt sich jedoch danach, ob diese Antworten von »einer größeren Anzahl [...] vollsinniger Versuchspersonen am häufigsten gegeben worden war.« Rorschach, zitiert nach Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, S. 200.

32 Ebd., S. 200 f.

33 Ebd., S. 217.

34 Ebd.

wertung erfährt. Das Kasperle scheint Anfang des 20. Jahrhunderts zur Figuration des »normalen« Kindes geworden zu sein.

Puppenspiel als Technik der Selbst-Bildung

Im Übergang zum 19. Jahrhundert wird aus dem Kasperle, das noch im 18. Jahrhundert als eine Instanz der Kritik des ›gemeinen‹ Volkes auf den Jahrmärkten sein Unwesen trieb, eine Gestalt des medizinischen Diskurses.³⁵ Das Kasperle wird Gegenstand psychiatrischer Beobachtung und ärztlicher Diagnose. »Der Suppenkasper« ist das erfolgreichste Kapitel des weltweit bekannten *Struwelpeters*, den der Psychiater Heinrich Hoffmann 1844 für die Unterhaltung und die ›Charakterbildung‹ seines Sohn schrieb. Hoffmann, der als leitender Arzt in der Frankfurter *Anstalt für Irre und Epileptische* im Feld der Jugendpsychiatrie tätig war, benutzt die Kasperle-Figur, um der Öffentlichkeit die bis dato weithin unbekannte Krankheit der Anorexia nervosa bekannt zu machen. Gleichzeitig sollte der Text das jugendliche Publikum erziehend unterhalten und anhand recht drastischer Bilder zu einem ›normalen‹ Essverhalten anhalten. Der Suppenkasper als die Figuration des Anormalen wird Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung und erziehendes Exempel, der beobachtende ärztliche Blick und die »Therapie« greifen hier ineinander über. Das Kasperletheater der Essensverweigerung ist zugleich Ort des Interesses der Psychiatrie wie Feld ärztlicher Interventionen. Das Kasperle wird dabei zur Figuration des Anormalen im Normalen. Das neue psychiatrische Wissen umkreist das Kasperle nicht mehr als Einzelnen, der außerhalb der Norm steht und sich gegen die Disziplin stellt, sondern als einen bestimmten Typ von Anormalität, als eine Form der zu beobachtenden Abweichung, die die Kindheit befällt und der von Seiten der ›Experten‹ (Pädagogen, Theologen, Ärzte und Eltern) entgegenzuwirken ist. Als ›Kinderbuch‹ mänderte die Figuration der psychiatrischen Intervention der Normalisierungsmacht in den Alltag der Heranwachsenden und erlangte eine enorme internationale Popularität.

Seinen Triumphzug als pädagogische Paradefigur bürgerlicher Erziehung tritt das Kasperle Anfang des 20. Jahrhunderts an, als Max Jacob, Anhänger der Wandervogelbewegung, es zur Figur seines reformpädagogisch inspirierten und volkstümlichen Puppentheaters machte. Der so genannte *Hohnsteiner Kasper* bekommt durch Jacob sowohl das Aussehen als auch den erzieherischen Schliff, den er bis heute – beispielsweise in der Augsburger Puppenkiste – hat. Dieses neue, freundlichere Kasperle ist zumeist (wie schon der Suppenkasper) selbst ein Kind, ist nicht mehr derb und grob, sondern lustig und witzig, manchmal auch naiv, aber immer ein durchweg positiver, sympathischer Held. Wie

35 Dieser Abschnitt ist sinngemäß meinem Aufsatz zu Walter Benjamins Hörspiel »Radau um Kasperl« von 2009 entnommen. Katja Rothe, »Die Schule des Entzugs. Walter Benjamins Radio-Kasper«, in: *Sinnhaft. Strategien des Entzugs* 22 (2009), S. 74–89.

der Suppenkasper bewohnt das Hohensteiner Kasperle den Alltag der Kinder und treibt nicht mehr auf den Jahrmärkten sein Unwesen. Der Kasper der Moderne steht ganz offensichtlich im Dienste der Erziehung des zu bessernden Individuums: Es gibt inzwischen den Polizei- oder Verkehrskasper (Hans Krause aus Hamburg), den Feuerwehr-, Zahnputz-, Geldspar- und Umweltkasper.

Das Hohensteiner Kasperle ist dabei nicht mehr Figuration des Anormalen, von der sich abzugrenzen ist, sondern hat im performativen Spiel der Normalisierung selbst Platz genommen. Ganz im reformpädagogischen Sinne leitet es durch seine Abenteuer zur Selbsttätigkeit an, ist eine Figur der Selbst-Einübung durch Beobachtung und nicht der autoritären Unterweisung oder Abschreckung. Die Performativität von Handeln und Erleben steht im Vordergrund einer experimentellen »systemischen« Erschließung der Welt.

Eingedenk dieser Kasperle-Geschichte ist der Scenokasten in einem pädagogisch-medizinischen Feld der Kinderpsychiatrie und vor allem der Kindererziehung platziert, das sich seit dem 19. Jahrhundert der Puppenspiele bedient. Das darstellende Spiel mit Figuren gelangt Mitte des 20. Jahrhunderts über den Scenokasten in das Arrangement des Familienbretts, eine Technik, die heute noch sowohl in systemischer Psychotherapie als auch Beratung angewandt wird. Ludewig bezieht sich dezidiert auf Gerhild von Staabs Scenotest als eine Inspirationsquelle.³⁶

Kurt Ludewigs Familienbrett: Familien aufstellen

Das Familienbrett wurde von Kurt Ludewig, einem Pionier der systemischen Therapie im deutschsprachigen Raum,³⁷ 1978 entwickelt.³⁸ Es bildet die Beziehungen in der Familie nicht mit Hilfe von Puppen wie von Staabs Scenokasten ab, sondern will diese mittels wenig strukturierter Holzfiguren auf einem 50x50 cm großen Brett sichtbar machen. Ludewig greift in seinen theoretischen Texten auf Konzepte der Autopoiesis von Humberto Maturana³⁹ und die Systemtheorie Niklas Luhmanns

- 36 Kurt Ludewig/Katrin Pflieger/Ulrich Wilken/Gabriele Jakobsböcker, »Entwicklung eines Verfahrens zur Darstellung von Familienbeziehungen: Das Familienbrett«, in: *Familiendynamik* 8 (1983), S. 235–251, <http://kurtludewig.de/Downloads/14%20Familienbrett%20Original%201983.pdf> (Stand 23. 8. 2013), S. 1.
- 37 Sein 1992 erschienenes Standardlehrbuch *Systemische Therapie* wurde in mehrere Sprachen übersetzt. Kurt Ludewig, *Systemische Therapie. Grundlagen klinischer Theorie und Praxis*, Stuttgart 1992.
- 38 Ludewig, »Entwicklung eines Verfahrens«; Kurt Ludewig/Ulrich Wilken (Hg.), *Das »Familienbrett«. Ein Verfahren für die Forschung und Praxis mit Familien und anderen sozialen Systemen*, Göttingen 2000.
- 39 Vor allem auf Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela, *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, Boston 1987. Kurt Ludewig war Übersetzer der deutschen Ausgabe von Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, München 1987.

zurück und formuliert aus beiden in Hinblick auf das »Phänomen des face-to-face Interagierens mit Leidenden« das so genannte »Mitgliedskonzept«. ⁴⁰

»Das Mitglied entsteht beim Vollzug der kommunikativen Operationen in einem bestimmten sozialen System, und es existiert nur so lange, wie diese Operationen andauern. Mitglied, Kommunikation, Sinn und mithin soziales System sind voneinander untrennbare Gebilde; ihre Existenz ist an die Existenz der jeweils anderen gebunden. [...] Soziale Systeme lassen sich hiernach definieren als Komplexe von Mitgliedern und ihren Operationen (Kommunikationen) in Hinblick auf einen Sinn.« ⁴¹

Und diese sozialen Systeme können auch von »Problemen« erzeugt werden. Denn nach Ludewig (und in Anschluss an Harry Goolishian) haben »nicht soziale Strukturen (Familien, Ehen usw.) Probleme«, sondern »Probleme [erzeugen] soziale Strukturen«. ⁴² Das »Problemsystem« definiert sich also nicht durch irgendwelche Sachverhalte, sondern über »die darüber etablierte und dauerhaft konservierte Kommunikation«. ⁴³ Die Therapie mittels Familienbrett setzt somit nicht an der Darstellung eines Problems an, sondern fokussiert auf die Mitglieder, die dieses Problemsystem im Interagieren konstituieren. ⁴⁴ Ludewig nimmt also von Staabs die Distanzierung vom Schauspielen durch die Probanden (z. B. bei Moreno) auf und radikalisiert sie, indem nunmehr schematisierte Holzfiguren »auftreten« und der Brettspielcharakter betont wird. Ludewig konzipiert das Brett dabei als eine Spielform des Soziogramms. ⁴⁵

Das Soziogramm wiederum wurde ebenfalls von Jacob Moreno entwickelt. Er entwarf Anfang der 1930er Jahre in den USA während seiner Arbeit als Leiter eines Wieder-Erziehungsinstituts für junge Mädchen in Hudson im Staat New York und unter Bezug auf »Bildpraktiken der Chemie in einer Form von fröhlichem Parasitentum« ⁴⁶ das Soziogramm als ein »soziales Atom«. Das Soziogramm

40 Kurt Ludewig, »Das Problemsystem. Eine Alternative zu den Konzepten medizinischer Psychopathologie und sozialwissenschaftlicher Devianz«, in: *Standpunkt: sozial* 1 (1991), S. 23–28, in: <http://www.kurtludewig.de/Downloads/50%20Problemsystem%201990.pdf> (Stand 24. 8. 2013), S. 4–5.

41 Ebd., S. 5.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 6.

44 Siehe auch Gerhard Walter, »Lösungsorientierte und narrative Ansätze in der systemischen Therapie«, in: Andrea Brandl-Nebenhay/Billie Rauscher-Gföhler/Juliane Kleibel-Arbeithuber (Hg.), *Systemische Familientherapie. Grundlagen, Methoden und aktuelle Trends*, Wien 1998, S. 88–106, S. 95.

45 Ludewig, »Entwicklung eines Verfahrens«, S. 1.

46 Sebastian Gießmann, »Ganz klein, ganz groß. Jacob Levy Moreno und die Geschicke des Netzwerkdiagramms«, in: Ingo Koester/Kai Schubert (Hg.), *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*, Bielefeld 2009, S. 267–292, S. 271.

verstand er als Technik einer psychologischen Geografie⁴⁷, stellte es erstmals 1934 in dem soziologischen Buch »Who Shall Survive? A New Approach to the Problem of Human Interrelations« vor. Das Soziogramm ist eine diagrammatische Abstraktion von Beziehungen und treibt also solches eine Wissensgenerierung voran.⁴⁸ Nach Peirce unterscheiden sich nämlich »Diagramme von Bildern und Metaphern, weil sie nicht Qualitäten von Objekten zur Darstellung bringen (Bilder) oder Ähnlichkeiten zwischen Objekten herstellen (Metaphern), sondern weil sie Relationen des Bezugsobjekts repräsentieren. Diagramme sind Zeichen, die Relationen, Strukturen, Funktionslogiken und Ereignisfolgen anschaulich machen. Ihre Besonderheit besteht dabei darin, in dem Prozess der Veranschaulichung zugleich die Möglichkeit zur Rekonfiguration der diagrammatischen Zeichenkonfiguration zu eröffnen. Dies macht Diagramme zu Medien des anschaulichen Denkens, die nicht nur Wissen vermitteln, sondern ein Erkenntnispotential bereitstellen.«⁴⁹ Matthias Bauer und Christoph Ernst sprechen deshalb von der Diagrammatik als einem »Entwurfs- und Erkenntnisverfahren«⁵⁰, welches über das konkrete Diagramm hinaus auch andere Techniken »des schlussfolgernden Denkens«⁵¹ beschreiben kann. In diesem erweiterten Sinne könnte man auch das Familienbrett als diagrammatisch beschreiben und allgemein von einer Diagrammatik der systemischen Techniken sprechen.

Auf jeden Fall muss der Bildpraktik des systemischen Familienbretts eine gewisse Operationalität zugestanden werden: Es stellt nicht einfach etwas (die Familie) dar, sondern »eröffne[t] damit Räume, um das Dargestellte auch zu handhaben, zu beobachten, zu explorieren«⁵², ein Dargestelltes, das ansonsten unsichtbar wäre.

47 Ebd., S. 273.

48 In der systemischen Familienaufstellung greift man noch auf ein anderes Visualisierungs- und Verräumlichungsmodell zurück: das Genogramm, das erstmals 1985 von Monica McGoldrick und Randy Gerson in »Genograms: Assessment and Intervention« für die Therapie vorgeschlagen wurde und sich ebenfalls auf Morenos »soziales Atom« beruft. Dazu auch Jürgen Beushausen, *Genogramm- und Netzwerkanalyse: Die Visualisierung familiärer und sozialer Strukturen*, Göttingen 2012.

49 Marcus Burkhardt, »Alles ist diagrammatisch: Rezension von Matthias Bauers und Christoph Ernsts Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld«, in: *Kult Online* 26 (2011), http://kult-online.uni-giessen.de/wps/pgn/home/KULT_online/26-16/ (Stand 14. 8. 2013).

50 Matthias Bauer/Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld 2010, S. 17.

51 Ebd., S. 64.

52 Sybille Krämer, »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹ (2009), in: http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Operative_Bildlichkeit.pdf (Stand 24. 8. 2013).

»Die operative Bildlichkeit erweist sich dann nicht nur als ein Anschauungsmedium, sondern auch als ein Werkzeug und ein ›Reflexionsinstrument.«⁵³

Und mehr noch: Über den »instrumentellen oder reflexiven Umgang [...] mit dem Repräsentierten« hinaus »geht [es] um Konstitutionsleistungen.«⁵⁴

Die Familie, die in der Diagrammatik der Familienbretts erscheint, ist nicht einfach Abbildung einer Herkunftsfamilie, sondern generiert ein neues Wissen von Familie, ja, eine neue Familie als soziales Konstrukt. Ganz in diesem »konstruktiven« Sinne versteht Ludwig das Therapieren als einen Prozess, der nicht um eine diagnostizierbare »Krankheit« operiert und »Patienten« pathologisiert, sondern versucht, »ein System-ohne-Problem [...] zu errichten und aufrechtzuerhalten.«⁵⁵ Das Brett ermöglicht dabei »die unmittelbare Beobachtung des Familienprozesses sowie das Dokumentieren des dabei sichtbar gewordenen ›Familienbildes«. Zudem wirkt sich [sic!] dieses Bild im Sinne einer neuen ›Realität‹ auf die Familie rekursiv zurück und stößt mithin ihre weitere Evolution an.«⁵⁶ Die Mitglieder des Problemsystems können zudem ihr Modell selbst re- und dekonstruieren (eben nicht der Therapeut, die Therapeutin im Nachhinein).⁵⁷ Als Darstellungsverfahren bildet es unterschiedliche Relationsmuster ab, die durch die »Entfernung zwischen den Figuren, Blickrichtung, Platzierung auf dem Brett, Größe und Form der Figuren, Reihenfolge der Aufstellung auf das Brett und die resultierende Gestalt der Anordnung« symbolisiert werden.⁵⁸ Als Beobachtungs-, Dokumentations- und Analyseinstrument ermöglicht es eine »Metakommunikation über Sichtweisen über die Familie zwischen allen am Aufstellungsprozess Beteiligten [...], d. h. zwischen den Familienmitgliedern untereinander und dem Beobachter.«⁵⁹ Gleichzeitig ist aber auch eine ›kreative‹ Interventionstechnik, die bereits die Neukonfiguration des Systems anregt.

Ludwig versteht das Familienbrett deshalb nicht als einen klassischen psychologischen Test, sondern als »Kommunikationsmittel«⁶⁰, das nicht die Kriterien der klassischen Testtheorien (Objektivität, Zuverlässigkeit, Validität) erfüllen muss, sondern neue Bewertungskriterien erfordert, Ludwig schlägt »Brauchbarkeit, Nützlichkeit und Zugewinn«⁶¹ vor. Diese Kriterien beziehen sich auf die kon-

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ludwig, »Das Problemsystem«, S. 6.

56 Ludwig, »Entwicklung eines Verfahrens«, S. 1.

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 2.

60 Ebd., S. 3.

61 Ebd., S. 3–4.

krete Praxis der Beobachter bzw. Beobachterinnen und Probanden, darauf, ob die Technik Familienbrett in der konkreten therapeutischen Situation für alle Beteiligten als Darstellungstechnik taugt, sie einen kommunikativen Prozess anstößt, anwenderfreundlich ist, ihre ›Usability‹ gut ist.

Das Familienbrett ist somit ein Test und wird z. B. auch in Rechtsverfahren eingesetzt, vor allem in Sorgerechtsfällen. Dieser Anwendungsbereich verweist darauf, dass wir es hier – trotz und gerade, weil nicht über »normal« und »anormal« entschieden wird – mit einer neuen Form von Wahrheitstechnik zu tun haben. Im Gegensatz aber zu einer auf die Durchsetzung von Gesetzen fokussierten Rechtsprechung geben Praktiken wie das Familienbrett nicht Recht, sie stellen performativ im Spiel her, was ›das Beste‹ für alle Beteiligten ist. Sie beziehen sich nicht auf einen Sachverhalt und somit auch nicht auf eine Sachlage, sondern auf das Kommunikationssystem, das aus einem Problem entstanden ist. Das Familienbrett stellt auch keine Schuld fest, sondern möchte die Interaktionen sozialer Gruppen über Selbstregulierungsprozesse harmonisieren. Diese Form der Mediation hält heute – unter Einsatz des Werkzeugkastens der systemischen Therapie – breitflächig Einzug in das deutsche Rechtssystem.⁶²

Das Familienbrett ist als Wahrheitstechnik auch an der Konstruktion des gegenwärtigen Verständnisses beteiligt, was Familie meint: eine soziale Gruppe, die sich in der Aufführung ihrer Praktiken überhaupt erst herstellt.⁶³ Anders als herkömmliche psychologische Tests definieren Ludewig und seine Mitautoren dabei das Familienbrett als ein dingliches, materielles, technisches Verfahren, das nicht einfach Sein- und Soll-Zustände ›aufdeckt‹ und nach ›objektiven‹ Kriterien beurteilt, sondern ganz explizit in der Darstellung überhaupt erst etwas hervorbringt, was dann Gegenstand einer gemeinsamen Forschung werden kann. Die systemischen Verfahren beziehen sich so nicht auf ein Subjekt als wie auch immer verwirrter oder gespalterer ›Herr‹ im Hause, sondern auf Prozesse: Das Forschungsobjekt der systemischen Familientherapie entsteht erst im Prozess der räumlich-theatralen Aufführung von Szenen des Familienlebens. Dabei konzentriert man sich nicht auf die Binnenstruktur des psychischen Apparats (Psychoanalyse), sondern auf den performativen Prozess und die kreativen Techniken der Ich-Bildung. Dieser Prozess wird gewissermaßen einer visuell-theatralen »Oberflächenforschung« unterzogen, denn man versucht nicht, hierin ein Bewusstsein oder Unterbewusstsein des Subjektes auszumachen, sondern an Haltungen, Gesten, Ausdrücken, Bewegungen bestimmte Systemzustände z. B. der Familie zu messen. Dabei flankiert den Prozess der Ich-Bildung vor allem seit den 1980er Jahren die Beobachtung der Beobachtung, also eine Prozeduralisierung der Position des Therapierenden, die zu einer aktiven

62 Am 21. Juli 2012 trat in Deutschland das Mediationsgesetz in Kraft (BGBl. I S. 1577; Umsetzung der Richtlinie 2008/52/EG des Europäischen Parlaments).

63 Dazu Robert Schmidt, *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*, Frankfurt a. M. 2012, S. 70 f.

Partizipation der Patienten am Prozess der Therapie führt.⁶⁴ Der Therapierende erscheint in der systemischen Therapie nicht mehr als Meisterdenker, sondern als Arrangeur und Partner bzw. Partnerin. Er/Sie arbeitet nicht mit einem theoretischen Interpretationsrahmen, sondern verwendet Konzepte und Verfahren, die auf den Rezipienten, also den Patienten zielen. Der Therapierende entwirft geschickte Versuchsanordnungen, um effektiv Reflexionsvorgänge in Gang zu setzen. Den Patienten kommt schließlich die Aufgabe zu, die Szenen für sich zu interpretieren und daraus ihre Schlussfolgerungen zu ziehen, was wiederum als Vorgang der Heilung verstanden wird.

Diese Prozeduralisierung lässt mehr und mehr die Techniken der Therapie vor den großen Theorien in den Vordergrund treten. Man könnte von einer Materialisierung des Therapeutischen sprechen. Der therapeutische Prozess wird maßgeblich von den materiell-medialen Arrangements beeinflusst.

Von der Szenografie zum Kuratorischen

Vom Szenokasten zum Familienbrett radikalisiert sich also sowohl die Prozeduralisierung als auch die Materialisierung des Therapeutischen. Gerhild von Staabs ließ Bühnenbilder, Landschaften entwerfen, die an Denis Diderots Tableau-Technik erinnern. Bereits Diderot hatte gerade auch in Bezug auf Familienszenen das »eingefrorene« demonstrative Bildarrangement auf die Bühne gebracht.⁶⁵ Von Staabs macht das Tableau-Theater nun zum Testverfahren für »auffällige« Kinder. Indem sie aber das theatrale Zurschaustellen in der eingefrorenen Szene mit dem Spiel verbindet, kommt es bereits bei von Staabs zu einer Prozessualisierung des Therapeutischen: Therapierende und Probanden befinden sich in einem Prozess der gemeinsamen Bilderproduktion und –interpretation, im Spiel, das gleichzeitig Zugang zu Vorsprachlichem eröffnet. Im Hintergrund steht hier ein Verständnis des Spiels als ziellose, unbewusste Bewegung, eine »tänzelnde Bewegung«⁶⁶ wie etwa die Wellen auf dem Wasser. Dieses Verständnis des Spiels referiert auf das altdeutsche Wort »spielen«. ⁶⁷ Walter Benjamin griff dieses Verständnis auf und beschrieb den liminalen Charakter des Spiels. Astrid Deuber-Mankowsky führt aus, dass Benjamin in »Spielzeug und Spiel« (1928) die Essenz des Spiels in der Transformation einer einprägsamen Erfahrung in Gewohnheit verortete.⁶⁸ Man könnte das Spiel in diesem Benjamin'schen

64 Paradigmatisch für diese Entwicklung ist die Einführung des »reflecting Teams« durch den norwegischen Psychiater und Psychotherapeuten Tom Andersen. Tom Andersen, *Das reflektierende Team. Dialoge und Dialoge über Dialoge*, Dortmund 1990.

65 Dazu ausführlich: Annette Graczyk, *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004, S. 77–106.

66 Astrid Deuber-Mankowsky, »Playing and Time«, IKKM Lecture, 3. 7. 2013, in: <http://vimeo.com/71808138> (Stand 4. 9. 2013).

67 Lazarus, *Reize des Spiels*, S. 20.

68 Deuber-Mankowsky, »Playing and Time«. Walter Benjamin, »Spielzeug und Spiel«, in: *Gesammelte Schriften*,

Sinne als Scharnier hin zur sozialen Praxis beschreiben, die »als sich wiederholende und intersubjektiv verstehbare, körperlich verankerte Verhaltensweise [...] – auch im Umgang mit Artefakten – zu verstehen [ist], in [der] ein implizites Wissen verarbeitet wird und die immer auch die Sinne auf eine bestimmte Weise organisier[t]«. ⁶⁹ Das Spiel ist ein »ambivalentes Medium des Wandels, der Transformation und der Wiederholung« ⁷⁰, so Deuber-Mankowsky. Das Spiel markiert den Übergang zur Gewohnheit, die Benjamin auch als »Erstarrung« versteht. ⁷¹ Das Spiel wäre dann umgekehrt auch als Spur einer unbewussten Bewegung in der sozialen Praxis zu verstehen. Auf eben jene Spurenlese wiederum begibt sich von Staabs mit ihrem Szenokasten.

Eben jenes liminale Moment des Spielens wird auch das Familienbrett von Kurt Ludewig prägen. Doch von Staabs Szenokasten wurde trotz aller Affinität zum Spiel noch als Technik der »Urteilsfindung«, als Forschungsinstrument verstanden. Das Familienbrett dagegen »urteilt« nicht mehr, sondern ist Instrument einer Kreation, Technik eines dynamischen Prozesses der Re-, De- und Neukonstruktion von sozialen Gruppen. Damit wird das Therapeutische radikal neu definiert: als Form des »Kuratierens« von spielerischen Selbst-Bildungsprozessen. Das Kuratorische verweist hier im Sinne des lateinischen Wortursprungs »curare« (Sorge tragen, sorgen um) auf das Sorgetragen als Kulturtechnik, die im systemischen Denken ästhetisiert wird. ⁷² Indem das Therapieren an das Spiel gekoppelt wird, wird es zu einem Akt des Gestaltens, des Designs. Beim kuratorischen Therapieren kommt es auf das Arrangement von Rezeptionsvorgängen an, auf die Gestaltung von Szenografien, die die gegenseitige Beobachtung und Bewertung ermöglichen. Das Beobachten und Bewerten wird somit selbst zum zentralen Moment der Therapie. ⁷³ Das systemische Therapieren bezieht sich auf ein Wahrheitsregime, das nicht normiert und nicht einmal zur Normalisierung anregt, sondern das Kuratieren von Rezeptionsvorgängen als von Praktiken geleiteten Prozess der Subjektwerdung etabliert.

hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band III: Kritiken und Rezensionen (1912–1940), 1928, Frankfurt a. M. 1991, S. 127.

69 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, S. 25.

70 Deuber-Mankowsky, »Playing and Time«. Übersetzung K. R.

71 Benjamin, »Spielzeug und Spiel«, S. 127.

72 Zum Verhältnis von rational-teleologischen, moralisch-normativen und ästhetischen Praktiken siehe Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, S. 25–29.

73 Diese Entwicklung beschreibt Kai van Eikels als Ausbildung eines Regimes der »Assessokratie«. Siehe Kai van Eikels, »Nichtarbeitskämpfe«, in: Jörn Etzold/Martin Jörg Schäfer (Hg.), *Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken*, Weimar 2011, S. 17–39, S. 29.