universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Theater der Unterdrückten.
Von seiner Entstehung, bis zu seiner Bedeutung und Wirksamkeit heute.“

Verfasserin

Simone G. Marambio Escudero

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317 / 300
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Doz. Dr. Clemens Stepina

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich ein großes Dankeschön aussprechen:

- meinen Eltern, die mir mit ihrer finanziellen Unterstützung mein Studium ermöglichten
- meiner Schwestern, die mir Tag und Nacht bei lästigen formellen Angelegenheiten zur Hilfe eilte
- meinem Freund, der mich ermutigte weiterzumachen und mich auf den Boden der Realität zurückholte
- meinen Freunden, die immer ein offenes Ohr hatten und mit Erfahrungen dienten
- meiner Korrekturleserin

Inhaltsverzeichnis

Vorwort **7**

Einleitung **9**

Theoretische und methodische Einordnung *9*

Einordnung der Arbeit in einen wissenschaftlichen Kontext *10*

I. Soziokultureller und politischer Hintergrund bis hin zum Theater der Unterdrückten **15**

I.I. Augusto Boal *15*

I.II. Politischer Hintergrund in Brasilien *16*

I.III. Theaterhistorischer Hintergrund Lateinamerikas *18*

I.IV. Theaterhistorischer Hintergrund Brasiliens *20*

I.V. Vom Teatro de Arena zum Theater der Unterdrückten *25*

II. Das Theater der Unterdrückten **27**

II.I. Techniken und Methoden in Lateinamerika *32*

II.I.I. Zeitungstheater 34

II.I.II. Unsichtbare Theater 37

II.I.III. Bilder- und Statuentheater 38

II.I.IV. Forumtheater 40

II.II. Theater der Unterdrückten in Europa *43*

II.II.I. Prospektiven Techniken 46

II.II.II. Introspektiven Techniken 47

II.II.III. Extrovertierten Techniken 49

II.III. Das Legislatives Theater „to transform desire into law“ *50*

II.IV. Katharsis bei Boal *54*

II.V. Abgrenzung und Gemeinsamkeiten zu Bertold Brecht und Jakob Levy Moreno *57*

II.VI. Abgrenzung zum Living Theater *59*

III. Paolo Freire und seine *Pädagogik der Unterdrückten* **61**

III.I. Der Begriff der Bildung und Erziehung *62*

III.II. Paolo Freire und die Begriffe Bildung, Erziehung und Bewusstmachung *64*

III.III. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Freire und Boal *68*

IV. Theater der Unterdrückten in der österreichischen Theaterlandschaft und seine Anwendungsgebiete 69

IV.I. Historischer Abriss 69

IV.II. InterACT / Forumtheater in Graz 71

IV.III. Projekte 73

IV.IV. Projekt wohnungs/LOS/theatern 76

V. Kritik an Boal und der Frage nach der Wirksamkeit des Theaters der Unterdrückten 78

VI. Fazit 81

VII. Bibliographie: 85

Internetquellen: 88

Anhang 89

Abstract 89

Abstract English 90

Lebenslauf 91

Vorwort

„Du studierst Theater- und Politikwissenschaften? Wie passt denn das überhaupt zusammen?“

Im Laufe meines Studiums habe ich diese Frage so oft gehört, dass ich nicht einmal mehr darüber schmunzeln kann. Wie sehr die Politik und das Theater einander bedingen, bzw. wie sehr die Kultur von der Politik abhängt (früher zum Beispiel durch Zensur und heute von Subventionen) und sie einander bedingen, setzen die Leute erst in einen Zusammenhang, wenn man sie darauf aufmerksam macht. Und auf universitärer Ebene ist es kein Selbstverständnis, dass StudentInnen die beiden Disziplinen in einen engeren Kontext bringen, auch nicht über das Schlagwort und der Disziplin der *Cultural Studies*.

Aus diesem Grund wählte ich für meine Diplomarbeit ein Thema, welche sowohl das Theater, die Kultur und die Politik auf eine offensichtliche Art und Weise, miteinander in Verbindung bringt. Nachdem ich im Wintersemester 2007/08 am Institut der Internationalen Entwicklungen ein Seminar zu transkultureller Theaterarbeit mit dem Fokus auf Augusto Boal besuchte, so mit seinen Methoden und Techniken in Verbindung kam und im Rahmen einer Kleingruppe im geschützten Raum der Universität diese auch ausprobieren konnte, wollte ich mich ausführlicher damit beschäftigen.

Das *Theater der Unterdrückten* wurde von Augusto Boal während der Militärdiktatur in Brasilien in den 1960er Jahren entwickelt, für Europa adaptiert und hat sich bis heute beinahe weltweit verbreitet. Es handelt sich dabei um eine Form von Theater, das auf die Partizipation des Volkes, aufgeklärter mündiger BürgerInnen zielt und ohne jene gar nicht funktioniert. Boal politisierte das Theater bzw. theatralisierte die Politik, um mit beiden die Anliegen, Wünsche und Veränderungsvorschläge der BürgerInnen auch gesetzlich und institutionell zu realisieren; dies erreichte er mit dem Projekt des Legislativen Theaters in der Zeit, als er Stadtabgeordneter von Rio de Janeiro war - 1993-1996. Aber auch in Österreich wurde durch die Grazer Gruppe InterACT mit Boals Methoden und Techniken und insbesondere auch mit dem Legislativen Theater gearbeitet und ein Projekt „wohnungs/LOS/theatern“ inszeniert, welches sogar im Grazer Rathaus aufgeführt wurde.

Einleitung

Meine Diplomarbeit gliedert sich in vier große Teile, die aufeinander aufbauen: Im ersten Kapitel werden die Gegebenheiten für das Entstehen des *Theaters der Unterdrückten* behandelt; begonnen bei der Person Augusto Boal, ohne den und dessen Geschichte das Theater der Unterdrückten nicht entstanden wäre; weiters die politischen Begebenheiten, welche für die Entstehung und Bildung einzelner Methoden grundlegend waren und schließlich der theaterhistorische Hintergrund sowohl in Lateinamerika und dann spezifisch der theaterhistorische Hintergrund Brasiliens, der in der Folge über die Gründung des Teatro de Arena zum Theater der Unterdrückten führte. Das zweite Kapitel behandelt das *Theater der Unterdrückten*: Was ist unter der Theaterform zu verstehen und aus welchen Methoden und Techniken besteht sie. Hier werden das Zeitungstheater, das Unsichtbare Theater, das Bilder- und Statuentheater und das Forumtheater ausgeführt und darauf folgend die Veränderung und Adaptionen für Europa: die prospektiven, introspektiven und extrovertierten Techniken. Weiters werde ich auf Boals Katharsis Verständnis eingehen und Abgrenzungen einerseits zum Livingtheater und politischen Happenings geben und andererseits auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Boal, Bertold Brecht und Jakob Levy Moreno geben, die beide Einfluss auf Boals Theaterkonzept hatten. Das dritte Kapitel behandelt das theoretische Konzept Paolo Freires „Die Pädagogik der Unterdrückten“, welche das theoretische Fundament für Augusto Boals Theaterkonzept darstellte, mit der Idee einer veränderten Bildung und Erziehung und dadurch der Erlangung der Bewusstmachung, der *Conscientização.* Schließlich wird im vierten Kapitel die Theater der Unterdrückten Landschaft in Österreich behandelt und hier insbesondere auf Graz und die Gruppe InterACT eingegangen, welche mit Boals Methoden und Techniken arbeitet und der Frage nachgegangen in, welchen Arbeitsfelder sie tätig sind und wie das Legislative Theater Wirkung findet.
Abschließend werde ich auf die Kritik an Boals Theaterkonzept eingehen und wie das Thema bzw. unter welchen Gesichtspunkten das Thema weiter behandelt werden könnte.

Theoretische und methodische Einordnung

In den Natur- und Sozialwissenschaften geht es in erster Linie immer um das Erklären eines Phänomens und das verifizieren durch ein, meist empirisches, Experiment. In den Geisteswissenschaften geht es in erster Linie um das Verstehen eines Phänomens; die

Erkenntnisse können jedoch nicht vollkommen verifiziert werden, da sie historisch, zeitlich, geographisch und soziokulturell abhängig sind.

Ich habe für meine Arbeit in erster Linie theaterhistorisch und theatertheoretisch gearbeitet. Texte und Aufsätze aus unterschiedlichen Entstehungszeiten gelesen und miteinander in Verbindung gebracht, um zumindest im Ansatz ein objektives Bild darzustellen. Theaterhistorisch mit der Intention ein einführendes Bild in das brasilianische Theater, historisch als auch inhaltlich, um die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten und zuvor schon das Teatro de Arena zu verdeutlichen. Theatertheoretisch mit Augusto Boals Theaterkonzept, als auch mit der theoretischen Grundlage Paolo Freires und schließlich in Abgrenzung zu Vorbildern und Einflussnehmern für Boals Konzept; u.a. Bertold Brecht und Jakob Levy Moreno.
An Augusto Boals Beispiel zeigt sich sehr deutlich, wie sich sein Konzept im Laufe der Zeit, aufgrund von soziokulturellen und historischen Begebenheiten verändert hat. Es entstand in einer ganz bestimmten Zeit in Lateinamerika, und als er das erste Mal nach Europa kam, dachte er, dass er sein Konzept hier nicht anwenden würde können, doch musste es nur verändert und der Fokus verschoben werden und es hat auch hier an Bedeutung gewonnen. So ist Boals Konzept mittlerweile interdisziplinär anwendbar: im Theater, in der Kultur, in der Erziehung, in der Pädagogik, in der Politik…

Einordnung der Arbeit in einen wissenschaftlichen Kontext

Der Begriff *Kultur* ist in den *Cultural Studies* nicht ohne die politische Dimension zu denken: „Sie bedingen einander und sind nicht losgelöst voneinander analysierbar.“[1] Dies bedeutet nach Dörner Andreas[2], dass Kultur nicht als „*homogene Sphäre*“ betrachtet werden kann, sondern „als ein Forum des Kampfes und des Konfliktes“. Dadurch werden kulturelle Praxen immer auch in Hinblick auf Machtrelationen und Herrschaftsverhältnisse beleuchtet; diese Sichtweise bezieht sich auf den Weberschen Politikbegriff, in dem Politik sehr eng mit Machtverhältnissen in Zusammenhang steht. Aber auch der Hegemoniebegriff nach Antonio Gramsci wird von den *Cultural Studies* aufgegriffen, in dem „kulturelle Hegemonie als Vorraussetzung einer stabilen Herrschaftsordnung“ gilt und das „Konzept der Herrschaft

[1] Dörner, Andreas (2006). S.223.
[2] Vgl. Dörner, Andreas (2006). S.223.

durch Beherrschung des öffentlichen (Zeichen-)Raums“ an Bedeutung gewinnt. Und schließlich darf Stuart Halls Ansicht „Cultural Studies sind <Politik mit anderen Mitteln>“ nicht außer Acht gelassen werden, denn die Cultural Studies nehmen eine kritische Position gegenüber der Gesellschaft und Politik ein, und „greifen in den politisch-kulturellen Prozess, um den Machtlosen mehr Möglichkeit zu verschaffen.“[3]

Einen sehr wichtigen Aspekt nimmt die Verschiebung des Kulturbegriffes im Hinblick „weg von der Hochkultur und hin zu einer Populärkultur“ ein. Auch Raymond Williams, ein politischer Kulturtheoretiker, bezieht diese Verschiebung in seinen Kulturbegriff ein und spricht von einer Verbindung der Alltagskultur mit Überlieferungen der Hochkultur. Die Populärkultur wird von den Medien vermittelt und übermittelt, und da diese immer weiter an Bedeutung gewinnen und Massen ansprechen, kommt es zu den Begriffen Massenmedien und Massenkultur. Die Medien gewinnen auch für die politischen AkteurInnen an Bedeutung, da ihre WählerInnenschaft aus MediennutzerInnen besteht[4].

> „Eine politische Kulturanalyse im Rahmen der Cultural Studies setzt damit (globale) Medien nicht gegen eine (lokale) Lebenswelt, sondern untersucht, welchen Status die fortschreitende Mediatisierung kultureller Praktiken für die Auseinadersetzungen um gegenwärtige Handlungsfähigkeiten hat. Hierbei müssen Medien umfassend in den Blick rücken, sowohl in Bezug auf Prozesse der Produktion, Repräsentation als auch der Aneignung.“[5]

Hier lässt sich eine Verbindung zu meinem gewählten Thema „Augusto Boal, dem Theater der Unterdrückten und seinen Methoden“ ziehen: Kultur, Theater, Medien, Politik, Macht, Unterdrückung. Schlagworte, die in den 1960er Jahren in Brasilien nicht ohne einander zu denken und miteinander verwoben sind. Das Leben der Menschen wird durch die Militärdiktatur unmittelbar beeinflusst.

Genau in dieser Zeit hat Augusto Boal seine theaterpädagogische Methode das *Theater der Unterdrückten* entwickelt: sie stammt aus einer ganz bestimmten Zeit und einem ganz bestimmten politischen Kontext; in den 1960er Jahren während der brasilianischen Militärdiktatur entwickelt, führte er diese später im argentinischen Exil weiter und brachte sie nach Europa, wo er sie im Laufe der Zeit und seiner neu erworbenen Erkenntnisse adaptierte; seine Methode bzw. Teilaspekte davon haben sich bis heute auf der ganzen Welt verbreitet und werden heute oft ohne Kritik einfach angenommen und weiterverwendet.

[3] Vgl. Dörner, Andreas (2006). S.224.
[4] Vgl. Dörner, Andreas (2006). S.224.
[5] Hepp, Anderas/ Rainer Winter (2006a). S.12.

Augusto Boal hat eine „neue“ Theaterform geschaffen hat, in welcher er nicht mehr lehrstückhaft den RezipientInnen die „Welt zu erklären“ versucht, sondern das Publikum mit eingebunden wird bestmögliche Lösungsvorschläge zu finden und diese von den SchauspielerInnen so oft dargestellt werden, bis das Publikum mit dem Ergebnis zufrieden ist; dadurch werden bis jetzt tabuisierte Themen debattiert, in die Öffentlichkeit und in die Gesellschaft getragen. Diese Form des Theaterspielens nennt sich Forumtheater.
Ganz vereinfacht gesagt geht es Boal um die bestmögliche Annäherung zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen; Boal will die Menschen aus ihrer Zuschauerrolle, aus ihrer Passivität im Theater als auch im Leben befreien, sie zu AkteurInnen, zu ProtagonistInnen, zu Handelnden im Theater und im Leben machen.

Er vertritt die Meinung: Jeder kann Theater machen, was einer kann, können alle. Jeder kann mit den Mitteln des Theaters seine Unterdrückung darstellen und Wege zur Befreiung suchen.“

In den 1960er-70er Jahren war „der Bildungskanon definiert durch den Glauben an das vernunftbegabte Subjekt, das ausgestattet mit sozialer und kommunikativer Kompetenz und kritischer Vernunft zu Emanzipation und Solidarität fähig war.“[6] Das Subjekt wurde gefördert, seine Freiheit, seine individuellen Interessen und Handlungen selbst zu bestimmen. Die vorherrschende Methodik war geprägt von Interaktionen und Rollenspielen: „Spiel- und Theater als Medium demokratischen Selbstbewusstseins und gesellschaftlicher Veränderung war die Leitidee.“[7] Die Menschen sollten durch das Theater Bewusstseinserweiterungen und Bewusstseinserziehung erfahren. Weitere Ziele waren in Europa die Sozialisationsdefizite zu beseitigen; zentrale Themen waren damals schon „Konflikte wie Ausländerfeindlichkeit, Obdachlosigkeit, Verhaltensauffälligkeit, Gewaltbereitschaft, Drogenkonsum.“[8] Spielorte waren Jugendzentren, Schulen etc. Vertreter dieser Zeit waren Bertold Brecht mit seinen Lehrstücken, an denen sich Boal stark orientiert, und eben Augusto Boal.

In Lateinamerika waren ganz andere Themen der Ausgangspunkt: Gewalt, Folter, physische Unterdrückung, Abhängigkeit sowohl im privaten als auch vom öffentlichen Bereich. Deshalb lag Boals Intuition den Menschen politische Mündigkeit zu lehren, sie auf ihren gesellschaftlichen Status und auf ihre Lage bzw. Unzufriedenheit aufmerksam zu machen. Kurz gesagt: Die Menschen dazu zu bringen ihr Umfeld kritisch zu betrachten, infrage zu

[6] Martens, Gitta. S.55.
[7] Lammers, Katherina (2007). S.66.
[8] Martens, Gitta. S.51.

stellen, zu reflektieren und wenn möglich, danach differenziert(er) zu handeln. Ganz im Sinne Paolo Freires mit seiner Lehre der Bewusstmachung – der *Conscientização.*
Der Glaube und die Überzeugung sind da, dass Menschen vernunftorientierte Wesen sind, welche, nachdem sie aufgeklärt werden bzw. sich selbst aufklären, rational handeln und denken. Von diesem utopischen oder idealisierten Menschenbild geht Augusto Boal aus und verwendet das Theater, um den Menschen näher zu kommen, da er die Meinung vertritt, dass „Theater eine Sprache ist, die von jedem verwendet werden kann, unabhängig davon, ob er künstlerische Fähigkeiten besitzt oder nicht“[9]. Es handelt sich um eine Art von Theater:

> „Das politische und gesellschaftliche Themen aufgreift und sie dem Publikum zur gemeinsamen Bearbeitung zur Verfügung stellt. Die Bühne, das Theaterspiel soll zum >Proberaum für die Revolution<, für die Befreiung und Veränderung >im wirklichen Leben< werden, um neue Möglichkeiten des politischen Handelns im gesellschaftlichen Alltag zu realisieren.“[10]

Das Ziel war also durch Bewusstwerden und Erkennen sich selbst und die Umwelt zu verändern, denn dies führe nach seiner Ansicht zur Befreiung und sein Theater bezeichnet er als Theater der Befreiung.

Nun stellt sich die Frage nach der Unterdrückung und was darunter verstanden wird.
Unterdrückung wird von vielen mit physischer Unterdrückung und offener Gewalt gleichgesetzt. Diese Form von physischer Unterdrückung war auch der Ausgangspunkt Augusto Boals, welche in Brasilien unter der Militärdiktatur stattfand und das Militär mit Gewalt und Folter gegen die Zivilgesellschaft vorging; dies ist eine Form von politischer Unterdrückung. Doch führt diese Assoziation zu dem Trugschluss, dass in europäischen Staaten und allgemein in der westlichen Hemisphäre keine Unterdrückung existiert und stattfindet.
Unterdrückung bedeutet jedoch ebenso psychische Unterdrückung und Ungleichheiten innerhalb der Gesellschaften: angefangen bei emanzipatorischen Themen, Gleichberechtigung der Frauen als auch Volkgruppen und indigener Völker, häusliche und versteckte Gewalt, Sexismus, Androzentrismus, Rassismus … Dies sind Inhalte, die in der westlichen Welt zentrale Themen sind, jedoch oft dementiert beziehungsweise tabuisiert werden. Allerdings ist es sehr bedeutend die Menschen auf diese Problematiken und daraus entstehenden Konflikte aufzuklären, um diese Divergenzen zu bekämpfen. Divergenzen zu bekämpfen heißt, auch das Partikulare, das Andere zu verstehen und um jenes zu verstehen, muss man sich mit seiner

[9] Vgl. Boal, Augusto (1977). S.42.
[10] Wrentschur, Michael (2004). S.45.

eigenen Kultur und kulturellen Identität auseinander zu setzten, die uns durch unsere Sozialisierung mitgegeben wurde. Die Öffentlichkeit, die Politik und die Medien müssen kritisch betrachtet und reflektiert werden und nicht als selbstverständlich aufgenommen werden. In der *Pädagogik der Unterdrückten* nach Paolo Freier ist das oberste Prinzip die *Conscientização*: Bewusstmachung „bedeutet den Lernvorgang, der nötig ist, um soziale, politische und wirtschaftliche Widersprüche zu begreifen und um Maßnahmen gegen die unterdrückerischen Verhältnisse der Wirklichkeit zu ergreifen.“[11]

Im Zuge der Globalisierung verbreiten sich Ideologien und alles Neue viel zu schnell und wird von jedem/r adaptiert – oft auch unreflektiert. Man spricht von Transkulturalität oder Kosmopolitismus. So hat sich auch Boal Methode immer weiter verbreitet und hat heute beinahe auf der ganzen Welt seine Anhänger. Doch geht es nicht mehr um das Theater der Unterdrückten an sich, sondern um Selbsterfahrungsworkshops, die zuwenig Zeit und Rahmenbedingungen geben, um wirklich etwas bewirken zu können, wenn dies überhaupt noch die Intuition ist.

Der Begriff Transkulturalität hat nicht nur einen kulturellen Charakter, sondern ebenso einen Politischen und hängt eng mit kulturellen Identitäten und somit auch mit politischen Identitäten – Kosmopolitismus und Partikularismen – zusammen. Wie auch dem kollektiven Gedächtnis.
In Konflikten auf internationaler, als auch auf nationaler Ebene, welche sich in ethnopolitischen Konflikten widerspiegeln, wird mittels Gewalt, Folter und Unterdrückungen vorzugsweise gegen die Zivilgesellschaften vorgegangen; teils offen, teils versteckt und es handelt sich hierbei um keine historisch bereits vergangenen Begebenheiten oder ausschließliches „Kennzeichen“ lateinamerikanischer Militärdiktaturen.

[11] Freire, Paolo (1973). S.29. Fußnote 1.

I. Soziokultureller und politischer Hintergrund bis hin zum Theater der Unterdrückten

Da das Theater der Unterdrückten von Augusto Boal entwickelt wurde, deshalb sehr stark mit ihm verwoben ist und ohne ihn, aufgrund seiner vielen Reisen und abgehaltenen Workshops, wahrscheinlich nicht so einen großen Bekanntheitsgrad erfahren hätte, erachte ich es als notwendig ein paar biographische Daten der folgenden Arbeit voran zusetzten, um seine Beweggründe und den soziokulturellen, als auch politischen Hintergrund kennenzulernen und dadurch seine Arbeit besser reflektieren zu können.

I.I. Augusto Boal

Augusto Boal wurde am 16.März 1931 in Rio de Janeiro geboren. Er studierte Chemie und Theaterwissenschaften an der Columbia University in New York. Ab 1956 übernahm er die Leitung des *Teatro de Arena*, eines kleinen Theaters mit 180 Plätzen im Zentrum São Paulos. Anstelle von klassischen europäischen Stücken (seiner Meinung nach „bourgeoisen Theater"), arbeitet er mit brasilianischen Stoffen, politischen Themen und emanzipatorischen Ansätzen.
Als die links populistische Regierung Goularts 1964 vom Militär geputscht wurde und die Zensur immer strenger und härter wurde, konzentrierte sich das *Teatro de Arena* auf die Inszenierung von europäischen Klassikern, welche allerdings inhaltlich genauso systemkritisch waren. In dieser Zeit wurde eine erste Form des Theaters der Unterdrückten entwickelt: das Zeitungstheater. Am 17. März 1971 wurde Augusto Boal wegen seines revolutionären Theaters von der Geheimpolizei verhaftet und gefoltert. Er kam erst auf internationalen Druck wieder frei, musste jedoch ins Exil gehen.

Die ersten fünf Jahre des Exils verbrachte Boal in Argentinien: 1973 arbeitete er in der peruanischen Alphabetisierungskampagne ALFIN (*Operación de Alfabetización Integral*) mit, die auf den Ideen der Pädagogik Paulo Freires basierte. Über Lissabon kam er schließlich 1978 nach Paris und dozierte an der Université de la Sorbonne Nouvelle. Er entwickelte seine Methoden weiter, publizierte erste bedeutende Arbeiten und gründete mehrere Zentren des „Theaters der Unterdrückten". Ende der 1980er Jahre kehrte er schließlich nach Rio de Janeiro zurück, nachdem ihn ehemalige TeilnehmerInnen seiner Kurse um Unterstützung bei der Gründung eines *Centro de Teatro de Oprimido* (CTO-Rio) baten.

Das CTO-Rio beteiligte sich am Wahlkampf der Arbeiterpartei PT (*Partido dos Trabalhadores*) und im Rahmen dieser Zusammenarbeit ließ sich Boal als Kandidat für den Stadtrat aufstellen. Er wurde gewählt und somit konnte das Experiment des „Legislativen Theaters“ beginnen. Augusto Boal war in der Zeit von 1991-1996 als Vereador (eine Mischung zwischen Stadtrat und Senator) im Kunst- und Kulturbereich in der Stadt Rio de Janeiro tätig.
Durch die Theaterarbeit in den einzelne Wohnviertel mit marginalisierten Bevölkerungsgruppen der Stadt entstanden zahlreiche Vorlagen für Gesetze, die Boal in den Stadtrat einbrachte und von denen während seines vierjährigen Mandats 13 verabschiedet wurden. 1996 scheiterte Boal jedoch bei der Wiederwahl und das Legislative Theaterprojekt verlor damit sein Sprachrohr im Stadtrat wie auch die finanzielle Grundlage. Dennoch arbeitet Boal gemeinsam mit dem Team des CTO-Rios weiter an diesem Experiment, einer Methode, die immer stärker auch über Brasilien hinaus Anklang findet. Nicht zuletzt durch Boals unverminderte Reisefreudigkeit, durch die er seine Methoden TeilnehmerInnen in Kursen auf der ganzen Welt näher bringt.[12]

1994 verlieh ihm die UNESCO als Würdigung seiner Arbeit die „Pablo-Picasso-Medaille“. 1996 wurden seine Theaterformen von der UNESCO offiziell als „*Tools for Social Change*“ anerkannt. 2008 wurde Boal für den Friedensnobelpreis nominiert, den er jedoch nicht erhielt.

Augusto Boal starb am 2. Mai 2009 an den Folgen einer Leukämieerkrankung.

I.II. Politischer Hintergrund in Brasilien

Bereits seit 1963 diskutierten die Militärs Pläne zur Entmachtung von João Goulart aufgrund seines "zu linksgerichteten und populistischen politischen Stils". Am 1. April 1964 putsche das Militär schließlich die Regierung und übernahm für 21 Jahre die Macht. Der Putsch wurde anfangs aufgrund des antikommunistischen Bündnisses von den USA unterstützt; jedoch stellte sich Mitte der 1970er Jahre die USA, vor allem US-Präsident Jimmy Carter, aufgrund der Menschenrechtsverletzungen gegen Brasilien.
Anfänglich wurde der Machtwechsel auch von einer breiteren Bevölkerungsschicht befürwortet; schließlich entschleierte sich jedoch die institutionalisierte Gewalt (violencia institucional): Staatlicher Terrorismus und die Verfolgung von Oppositionellen nahmen rapid zu. Mit der Unterzeichnung des Ersten Institutionellen Aktes (AI-1) am 9. April 1964, der die

[12] Vgl. http://www.paulofreirezentrum.at/index.php?art_id=174 Zugriff: 6.5.2009.

Verfassung veränderte und einschränkte, die parlamentarische Immunität aufhob und Abgeordnetenmandate auf Bundes-, Staats-, und Kommunalebene einziehen konnte, wurden die neuen politischen Spielregeln festgelegt. Am 11. April wurde Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967) zum ersten Präsidenten der Militärdiktatur gewählt. Die Zeit von 1964 bis 1985 war von einer Politik des militärischen Selbstverständnisses als Ordnungsmacht und als Elite gekennzeichnet.
Den Kommunismus, der seit dem Sieg der kubanischen Revolution von 1959 als besonders virulent angenommen wurde, erklärten die Militärs zum Hauptfeind und Verantwortlichen eines "revolutionären, subversiven Krieges" gegen die innere und äußere Sicherheit. 1965 brach Brasilien die Beziehungen zu Kuba ab. Für die elitäre Führungsgruppe von Techno- und Bürokraten, Unternehmern und Militärs blieb der Hauptteil der brasilianischen Bevölkerung eine weit entfernte, wenig greifbare Realität, ein potentieller Hort von Subversion und Opposition.

Bereits einige Tage nach dem Militärputsch begann eine Welle der Gewalt: ca. 50 000 Oppositionelle bzw. Verdächtige, unter ihnen Gewerkschaftsführer, oppositionelle Politiker, Führer katholischer und kommunistischer Organisationen, studentischer Gruppen wurden bis 1979 inhaftiert; 300 wurden ermordet, zahlreiche, die es sich leisten konnten und die Möglichkeit bzw. Verbindungen hatten, gingen ins Exil. Über 9000 Staatsbedienstete und Offiziere wurden entlassen, hochrangige Politiker ihrer politischen Rechte beraubt. Terror und Gewalt waren ein zentraler Bestandteil der Regime bis 1985 und erlebten ihre Höhepunkte zwischen 1969 und 1973. Die Liste der Verschwundenen wurde immer länger. Mehr als die Hälfte der Ermordeten waren StudentInnen oder Schüler der (zum überwiegenden Teil weißen) Mittelschicht.
Nach den ersten Phasen der Gewalt und ökonomischen Fehlschlägen polarisierten die Militärs mit der Einführung des Zweiten Institutionellen Aktes (AI-2) vom Oktober 1965 die politische Landschaft. Sie schufen ein Zweiparteienwesen „von oben“, um Einflüsse familiärer lokaler Interessen auf die politischen Parteien auszuschließen. Das Lager der bedingungslosen Unterstützer des Regimes (die Regierungspartei), die durch Ämter und Gelder belohnt wurden, stand dem oppositionellen demokratischen Lager (Movimento Democrático Nacional, MDP) gegenüber. Der Zweite Institutionelle Akt AI-2 ermöglichte die völlige Einschränkung persönlicher Freiheit und die Ausrufung des Belagerungszustandes ohne Zustimmung des Kongresses.
Die Präsidenten gingen jeweils aus einem kleinen Kreis der militärischen Elite hervor, da die Direktwahl des Präsidenten mit dem Ersten Institutionellen Akt vom 9. April 1964 außer

Kraft gesetzt worden war. In den Jahren 1968 bis 1973 erlebte Brasilien die härteste Phase der Diktatur mit weiteren Säuberungswellen. Der im Dezember 1968 beschlossene unbefristete Fünfte Institutionelle Akt (AI-5) ermöglichte dem Präsidenten Costa e Silva die bislang größte Machtkonzentration, indem er über Teile der Legislative verfügte. Er konnte Richter absetzen, die politischen Rechte jedes Staatsbürgers für die Dauer von zehn Jahren aussetzen und Disziplinarverfahren anhängen. Die Verfassung wurde aufgehoben; künstlerische, kulturelle Entfaltungsmöglichkeiten waren mit dem AI-5 massiv eingeschränkt (vgl. Caldeira 1999).[13]

I.III. Theaterhistorischer Hintergrund Lateinamerikas

Um später über das Theater der Unterdrückten zu sprechen, möchte ich zuerst einen Überblick über die bestehende Theaterlandschaft in Lateinamerika und im genaueren über Brasilien geben.

> „Das vorspanische Theater der amerikanischen Hochkulturen hatte rein didaktischen Charakter; den Spaniern und Portugiesen was das Theater ein wirksames Mittel zu Bekehrung/Befriedung der indianischen Massen; als die Kolonien sich von den Mutterländern emanzipieren wollten, bediente man sich ebenfalls des Theaters, um die illiterate Mehrheit der Bevölkerung zu den Waffen zu treiben. Heute [geschrieben 1982], da in Europa und den USA „freie Theatergruppen" eine Art künstlerische Revolution propagieren, sind in Lateinamerika diese Theatergruppen tatsächlich politisch wirksam. Sie üben […] politische Aufklärung […] mit dem Ziel Regime und Gesellschaftsstrukturen zu verändern. […] Neben der politischen Absichten [wird auch] ein hohes künstlerisches Niveau [angestrebt]. Es geht davon aus, dass gesellschaftspolitische Veränderungen nur auf der Grundlage einer kulturellen Emanzipation der lateinamerikanischen Völker stattfinden können."[14]

Wenn über die Abhängigkeit Lateinamerikas von ihren kolonialen Mutterländern oder von den USA gesprochen wird, bezieht sich diese Abhängigkeit meist auf die politischen und wirtschaftlichen Bereiche; außer Acht gelassen wird der Blickpunkt, dass die lateinamerikanische Gesellschaft bis heute die europäische imitiert und auch das Theater eine europäische Imitation bildet. „Außer dem Volkstheater, das sowohl auf die spanischen wie

[13] Vgl. http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/brasilien/brasilien-81.html Zugriff: 6.5.2009.
[14] Adler, Heidrun (1982). S.9.

auf die nord-amerikanischen Traditionen zurückgeht, gab es kein ernstzunehmendes nationales Theater in der verschiedenen Ländern Lateinamerikas.“[15]

Aufgrund der politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeit gab es auch keine kulturelle Autonomie und Freiheit.

Um die 1930er Jahre bildeten sich in den großen Städten unabhängige Theatervereinigungen „experimentieren Studiobühnen, die alle Anregungen des modernen europäischen und nordamerikanischen Theaters aufgriffen“[16]. Heidrun Adler beschreibt die Arbeit dieser Bühnen folgendermaßen:

> „Auf der einen Seite versuchten sie, das Publikum an das moderne Theater der Welt heranzuführen. Sie spielten zeitgenössische, europäische und nordamerikanische Stücke und diskutierten nach jeder Vorstellung mit dem Publikum darüber. Auf der anderen Seite förderten sie einheimische Autoren, um mit nationalen Stücken den künstlerischen Anschluss an die zeitgenössische Theaterliteratur zu finden.“[17]

Einflüsse kamen unter anderem vom poetischen Realismus nach Stanislawski, nordamerikanischer Avantgarde, dem französischen Theater und der Commedia dell’ Arte. Die lang anhaltende und homogene Entwicklung in ganz Lateinamerika zersplitterte und Differenzen werden sichtbar. Es entwickelten sich eigenständige Formen, welche allerdings mit europäischen Kategorien verglichen oder nach ihnen benannt werden.

Einflüsse kamen aus dem iberischen Theater, den Theaterformen der alten indigenen Kulturen – welche durch die Kolonisation und die katholischen Missionare verchristlicht wurden – den afrikanischen Traditionen, welche sich primär im karibischen und brasilianischen Raum verbreiteten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass beinahe in allen lateinamerikanischen Ländern in den Schauspielhäusern ausschließlich leichte Unterhaltungskunst geboten wurde. Das moderne literarische Theater verbreitet sich im Untergrund „wo es kaum großen kommerziellen Erfolg erringen kann“[18]. Dazu kam der politische Druck und die Zensur der militärischen Regime in ganz Lateinamerika.

Von Lateinamerika nun zu einem konkreten Beispiel: Brasilien.

[15] Adler, Heidrun (1991). S.7.
[16] Adler, Heidrun (1991). S.7.
[17] Adler, Heidrun (1991). S.7.
[18] Adler, Heidrun (1991). S.7.

I.IV. Theaterhistorischer Hintergrund Brasiliens

Ausgangpunkt für eine neue Form des brasilianischen Theaters fand in den 1920er Jahren mit der Modernismo-Bewegung statt. Eine Gruppe von Avantgarde KünstlerInnen organisierte 1922 in Sao Paolo die *Semana Arte Moderna* (Woche der modernen Kunst) und forderte eine neue brasilianische kulturelle Identität; bis dahin war die brasilianische Kultur von portugiesischen Moden geprägt und verfremdete diese. „Es wird kritisiert, dass die brasilianische Kultur darauf beschränkt sei, ausländische Modelle zu reproduzieren".[19] Laut Gerd Hilger[20] ist die ästhetische Neuorientierung untrennbar mit der Rückbesinnung auf das eigene kulturelle Erbe verbunden. Leitfiguren der Modernismo-Bewegung waren Oswald de Anarado (1890-1954) und sein Bruder Mario de Anarado (1893-1945). Sie forderten die „Einverleibung, Übertragung und Umwandlung avantgardistischer europäischer Kunstrichtungen, in erster Linie des Futurismus (auch Elemente des Kubismus, Dada und Surrealismus werden rezipiert."[21] Diese sollen in eigenen kulturellen Ausdrucksformen umgewandelt werden. Das zentrale Stichwort ist kulturelle Identität: Wider der Fremdherrschaft und der Abhängigkeit – sowohl im kulturellen Bereich, als auch im wirtschaftlichen; aktuelle Themen sollen auf die Bühne und dem Volk, den Menschen näher gebracht werden. Diese Strömungen lassen sich auch in den bildenden Künsten und der Musik wieder finden und in der Literatur gleicht sich zum Beispiel die die bisher kultivierte Sprache der brasilianischen Alltagssprache an. Im Theater gibt es in den 1920-30er Jahren jedoch kaum Berührungspunkte mit der Modernista-Bewegung. Hilger verweißt darauf, dass „bereits die ironisch gemeinten Genrebezeichnungen der meist gespielten Stücke dieses *teatro digestivo* Aufschluss über das künstlerische Niveau der brasilianischen Theaterlandschaft geben:

> „Der Begriff *dramalhao* umschreibt den tragisch-melodramatischen, recht gekünstelten Stil wechselvoller Liebesromanzen und –intrigen im bürgerlichen Milieu. In diese Gattung gehören auch moralische Sittenkomödien, die der frivolen Doppelmoral des Bürgertums in stets gleicher Manier den glücklichen Ausgang von erotischen Ab- und Ausschweifungen ehemüder Väter, vernachlässigter Ehefrauen oder unglücklich Liebender garantieren. *Chanchadas* sind in derbem Humor vorgetragenen Farcen, die aufgrund ihrer Situationskomik die dargestellten Figuren zu Karikaturen entstellen; in den *revistas*, heiteren Musik-Revuen, die dem französischen Vaudeville nahe stehen, werden aktuelle Ereignisse aus Gesellschaft und Politik auf belustigende Weise parodiert, wobei ernsthafte Kritik an der herrschenden Gesellschaftsordnung weitgehend Tabu bleibt."[22]

[19] Axter, Melanie (2001). S.9.
[20] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.65-88.
[21] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.65.
[22] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.66f.

Ebenso historische Dramen, die die nationale Geschichte glorifizieren, erleben einen Aufschwung. Bis in die 1950er Jahre beherrschen das Star- und Schauspieltheater die Metropolen Rio de Janeiro und Sao Paolo: „So werden zwischen 1930 und 1932 insgesamt 174 nationale Stücke inszeniert, davon nur zwei Dramen, hingegen 69 *revistas* und 103 Komödien.“[23]

Durch die Weltwirtschaftskrise 1929 kam es zu einer Landflucht und einer Stadterweiterung von ca.50% in Rio de Janeiro und Sao Paolo. Es entwickelte sich ein Industrieproletariat, welches allerdings auf der Bühne nicht präsent war.[24] Lediglich das „*Teatro de Brinquedo* (Puppentheater) von Eugenia und Alvaro Moreyra berücksichtigte diese“[25] und brachte das Theater zu erschwinglichen Preisen auf die Bühne. Die Moreyras verfolgten einerseits die Ideen der Modernistas, verfügt allerdings über wenig ästhetisches und bühnenspezifisches Wissen. 1932 wird zum ersten Mal mit *Deus lhe pague* von Joracy Camargo ein gesellschaftskritisches Stück gespielt, mit der Ideologie Karl Marx. Dieses Stück gilt als Ausgangspunkt für das soziale Theater in Brasilien.[26] Das Stück besitzt viele Schwachstellen und ein verantwortungsloses Weltbild, doch die moderne Kapitalismuskritik hat immensen Erfolg: Das Stück wird über 3000 Mal gespielt.[27]

Gegen Ende der 1930er Jahre befindet sich das kommerzielle Theater in einer Sackgasse:

> „Die *revistas* verlieren zusehends an Beliebtheit, da sie ihrer beiden wichtigsten Funktionen beraubt werden: Politische Kritik ist im *Estado Novo* gänzlich untersagt, und die Verbreitung populärer brasilianischer Musik übernehmen inzwischen die Radiosender.“[28]

Diese Situation begünstigt die Gründung nichtkommerzieller Amateurgruppen gegen Ende der 1930er Jahre, was eine Verlagerung und Dezentralisierung der brasilianischen Theaterlandschaft zur Folge hat,[29] welche auch ein jüngeres Publikum anspricht.

Nachfolgend sind nur einige, der sich damals gegründeten Gruppen aufgelistet:

1938 *Teatro do Estudante do Brasil* / Rio de Janeiro / gegründet von Paschoal Carlos Magno;

1938 *Os Comediantes* / Rio de Janeiro:

1941 *Teatro de Amadores de Pernambuco* / Rio de Janeiro / gegründet von Waldemar de Oliveira;

---

[23] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.67.
[24] Vgl. Adler, Heidrun (1991). S.10.
[25] Alder, Heidrun (1991). S.10.
[26] Vgl. Adler, Heidrun (1991). S.68.
[27] Vgl. Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S. 69.
[28] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.70.
[29] Axter, Melanie (2001) S.11.

1942 *Grupo de Teatro experimental* / Sao Paulo / gegründet von Alfredo Mesquita; daraus ging 1948 die *Escola de Arte Dramatica* (EAD) hervor, die bis heute eine bedeutende Schauspielschule ist;
1943 *Grupo Universitario de Teatro* / Sao Paulo / gegründet von Décio de Almeida Prado;[30]

Im Jahr 1943 schreibt die Gruppe *Comediantes* brasilianische Theatergeschichte; im Teatro Municipal in Rio de Janeiro inszenieren sie unter Regie des Exilpolen Zbigniev Ziembinski (1908-1978) das Stück *Vestido de Noiva* von Nelson Rodrigues. Das Stück besitzt russische und deutsche avantgardistische Techniken und stellt mit dramaturgischen Beleuchtungsformen und raumgreifender, plastischer Tonregie die Möglichkeiten des modernen Theaters dar. Auch der unkonventionelle Text setzt neue Maßstäbe.[31]

1948 endet die erste Erneuerungsphase des brasilianischen Theaters mit der Eröffnung des *Teatro Brasileiro de Comedia* (TBC) in Sao Paulo durch den Industriellen Franco Zampari: Das Amateurtheater wird professioneller, routinierter und weniger experimentierfreudig; es besitzt ein großes Ensemble (15-20 SchauspielerInnen) und ein Repertoire an europäischen und nordamerikanischen Stücken. Zielgruppe ist ein großbürgerliches Publikum.

1953 entsteht in Sao Paulo unter der Leitung José Renatos die wichtigste Theatergruppe Brasiliens in den 1950er Jahren: das *Teatro de Arena*. Wie der Name bereits verrät, handelt es sich auch um eine neue Repräsentationsform: „Die Zuschauer gruppieren sich wie in einer Arena um die in der Mitte des Raumes agierenden Schauspieler. Aufwendige Bühnenbilder und Requisiten entfallen; im Zentrum der Aufmerksamkeit steht die Arbeit der Schauspieler.“[32] Dies ermöglicht billigere Eintrittspreise und dadurch auch ein breiteres Zielpublikum.
Ab 1956 übernimmt Augusto Boal die Leitung des Teatro de Arena und war für den technischen Fortschritt und auch inhaltliche ästhetische Erneuerungen verantwortlich, wodurch es seine Popularität erhielt. „Er verändert Spielplan und Struktur des Arenatheaters grundsätzlich. Das Arenatheater wandelt sich von der Studiobühne zum Volkstheater und Kulturzentrum. Er besitzt ein festes Ensemble und erstellt in kollektiver Zusammenarbeit den Spielplan.“[33]

[30] Vgl. Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.70ff.
[31] Vgl. Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.71f.
[32] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.77.
[33] Axter, Melanie (2001). S.14. zitiert nach: Neuroth, Simone (1994). S.52.

> „Gespielt wurde nicht auf einer erhöhten Illusionsbühne, sondern auf einer Rundbühne inmitten der Zuschauer. Die technische Apparatur war sichtbar, die Schauspieler saßen auf dem Boden, Auge in Auge mit den Zuschauern. Theater war für das Publikum der Arena keine Kultstätte mehr. Der Schauspieler war zum Menschen geworden.“[34]

Ideenanstöße für das Teatro de Arena lieferte die amerikanische Theaterform „playbox-theatre“. Man ging weg von dem ästhetischen und bürgerlich verpönten Theater und nahm dem Theater die vierte Wand, wodurch die Grenzen zwischen der Bühne und dem Publikum erstmalig in breiten Massen geringer wurden.[35] Gespielt wurde vor Kirchen, auf Dorfplätzen etc, überall wo eine breite Masse von Menschen erreicht werden konnte. Theater sollte zu jeder Zeit und überall stattfinden.

Henry Thorau beschreibt in seiner Einleitung in Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“[36] die soziokulturellen Gegebenheiten in Brasilien und bringt die Entwicklung und Popularität des Arenatheaters mit der Erstarkung der brasilianischen Linken, Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre und der Bildung von Studentenbewegungen in Zusammenhang, „die im Zeichen des Populismus auf Demokratie und Sozialismus hofft, sich mutig an die Korrektur der gesellschaftlichen Verhältnisse macht.“[37]

Es bildete sich eine Volkskulturbewegung, die von der linkpopulistischen Regierung Joao Goularts zwischen 1961-64 gefördert wurde. Im ganzen Land werden in den 1960er Jahren *Centros Populares de Cultura* (CPC) gegründet, welche den sozial schwachen Gesellschaftsschichten politisches Bewusstsein vermitteln sollen.[38]

> „Während in den Metropolen Formen des Agitprop- und Straßentheaters als Instrument des revolutionären Kampfes erprobt werden, aktiviert die Volkskulturbewegung im brasilianischen Nordosten, *Movimente de Cultura Popular* (MCP), den politischen Widerstand der hungernden Landbevölkerung mit dem Ziel einer längst fälligen Agrarreform.“[39]

1964 putscht das Militär die Goulart Regierung.

Seit den 1950er Jahren entwickelte sich allerdings auch ein ganz anderer Stil: das Interesse junger Dramatiker stieg an nationalen Themen „die Betonung einer selbstbewussten und kritischen Haltung zu den aktuellen Problemen der brasilianischen Wirklichkeit“. Die Hinwendung zur eigenen kulturellen Identität und nationaler Identität stehen im Vordergrund:

[34] Boal, Augusto (1979). S.11.
[35] Vgl. Axter, Melanie (2001). S.13.
[36] Boal, Augusto (1979). S.9-16.
[37] Boal, Augusto (1979). S.10.
[38] Vgl. Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.77.
[39] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.80.

diese Bewegung reicht von Bossa Nova über das Cinema Novo[40] bis hin zu Augusto Boal und zu Paolo Freire. Der neue Stil, den die in Sao Paulo gegründete Gruppe *Teatro Oficina* unter der Leitung José Celso Martinez Correa prägt und sich vom Theater, auf Musik und Malerei verbreitete, nennt sich Tropikalismus: die Betonung der Unterentwicklung des eigenen Landes dient als Grundlage.

> „Wenn wir schon rückständig sind, wollen wir ohne Einschränkung dazu stehen. Wenn unser historischer Anachronismus ohnehin lächerlich ist, wollen wir die Ersten sein, die über uns lachen.“[41]

Stücke von Autoren wie Oswald de Andrade, der Mitbegründer der Modernista Bewegung war, dienen den Tropikalisten. Thematisiert wird nicht mehr ausschließlich die nationale Kultur und Abhängigkeit, sondern es richtet sich gegen die Zuschauer „gegen das tatenlose Bürgertum als Hauptverantwortlichem für die Niederlage von 1964.“[42] Vorbilder sind unter anderem Antonin Artaud und sein Theater der Grausamkeit.
Den Theaterhöhepunkt hatte der Tropikalismus im Jahr 1968 mit José Celsos Inszenierung von *Roda viva*:

> „Das Publikum wird, auch physisch, in die Handlung einbezogen, provokative Ausdruckmittel diktieren den Aufführungsstil dieses *teatro de agressao*: Kraftausdrücke, obszöne Gesten, Nacktheit, minutenlanges Fixieren einzelner Zuschauer, Darstellung einer Studentendemonstration, bei der sich die Akteure willkürlich in die Publikumsmenge stürzen und schließlich die Zerstückelung einer Ochsenleber, deren Blut über die Zuschauer hinwegspritzt, demonstrieren eindruckvoll die Dominanz der Geste, des körperlichen Ausdrucks über das Wort.“[43]

Gegen diese Form die ZuschauerInnen zu mobilisieren und aufzurütteln wehrt sich Boal vehement und meinte, das einzige was sie erreichen wäre, dass die Zuschauer Angst bekämen und nicht mehr ins Theater gingen. Auch glaube er nicht, dass diese Form etwas in den ZuschauerInnen verändern könnte.[44]

Das Militär reagiert auf die Aufführungsformen, nimmt Theatermacher fest und verstärkt seine repressive Macht durch die Verabschiedung des Ato Institueional No.5 (AI-5), mit dem die radikalste Phase der Militärdiktatur beginnt. Dieser AI-5 bleibt zehn Jahre bestehen

---

[40] Bossa Nova nennt sich die Erneuerungsbewegung im Bereich der Musik und Cinema Novo im Bereich des Films. Bei beiden geht es um die Abwendung von den europäischen und nordamerikanischen Räumen, hin zu einer eigenständigen Kultur und Besinnung auf die eigene Geschichte und Tradition.
[41] „Theaterkritiker Décio de Almeida Prado zum Selbstverständnis der Tropikalisten.“ Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.81.
[42] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.82.
[43] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.82.
[44] Vgl. Boal, Augusto (1979). S160.

(1968-78): „mehr als 500 Filme, 400 Theaterstücke, 200 Bücher und über 100 brasilianische Songs werden verboten, Künstler festgenommen, gefoltert, getötet oder ins Exil getrieben“.[45]

Um die 1970er Jahre ist das brasilianische Theater aufgrund der Zensur am Tiefpunkt angelangt. Augusto Boal geht nach Haft und Folter ins Exil, ebenso José Celso Martinez Correa. Auch nach der Lockerung der Zensur bleibt das Theaterleben in der Krise. In den 1980er Jahren nehmen ausländische Stücke erneut zu und das Theaterleben ist mit der Situation vor 1955 zu vergleichen.
Hilger verweist auch auf die Beeinflussung des Fernsehens: das Startheater wird von Startfernsehen – die Telenovelas – abgelöst, in denen etliche ehemalige TheaterschauspielerInnen tätig sind. Sie erlangen hohe Popularität, und wenn sie zurück auf die Bühne kommen, erscheint es, als wäre es eine Werbeveranstaltung für die Fernsehanstalten.
Den größten Zulauf in den 1980er Jahren hatten Musicals, Komödien und zeitgenössische Satiren.

I.V. Vom Teatro de Arena zum Theater der Unterdrückten

Wie schon erwähnt, existierte das Teatro de Arena bereits, bevor Augusto Boal die Leitung im Jahr 1956 übernommen hatte. Auf die Bühne gebracht wurden im Teatro de Arena vor allem sozialkritische brasilianische Stücke, als auch Steinbeck, Sean O’Casey, Sidney Howard und allen voran Bertold Brecht[46]. Weiters schloss Boal dem Theater eine Schauspieler- und Dramatikerwerkstatt an, wo SchauspielerInnen ausgebildet wurden und Stücke geschrieben wurden. Als Vorbilder dienten Stanislawski für die Schauspieltechniken und Brecht für die dramatischen Texte.
Im Jahre 1958 erschien das erste Stück der Dramatikerwerkstatt: *Eles nao usam Blackties* (Weg mit den Krawatten) von dem Arena Schauspieler Gianfrancesco Guarnieris. Hiermit begann die Phase des fotografischen Realismus: eine Auseinandersetzung mit der brasilianischen Realität, welche von Elend und Korruption geprägt war. Das Publikum bestand vor allem aus StudentInnen, doch die Gruppe zog auch durch das Land, um die arme und ungebildete Bevölkerung zu erreichen.[47]

[45] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.82
[46] Vgl. Boal, Augusto (1979). S.12.
[47] Vgl. Boal, Augusto (1979). S.11ff.

1960 findet ein Richtungswechsel mit dem Stück *Revolucão ne America do Sul* statt. „Naturalistische und realistische Aspekte der früheren Arbeit werden gegen Elemente der Farce und der Komödie eingetauscht.“[48] Der ironische Titel macht sich über die südamerikanischen Revolutionen, die nur ein Übergang nach dem anderen von einer Oligarchie zur anderen sind. Insbesondere eine Szene soll einem Bauern- und Arbeiterpublikum die Allgegenwart des Imperialismus verdeutlichen und zeigen, dass es sich dabei um mehr als nur einen Begriff handelt:

> „Gezeigt wurde ein Tag im Leben eines brasilianischen Arbeiter, der an amerikanische Firmen Abgaben zahlen muss von dem Augenblick an, da er morgens aufwacht und das Licht einschaltet (Light and Power), sich die Zähne putzt (Colgate, Palmolive) und sich die Hände wäscht (Lever Sunlight), Kaffee trinkt (American Coffee Company), sich in seinen alten Ford setzt oder in Goodyear-Stiefeln zu seinem Arbeitsplatz geht, Bohneneintopf aus der Dose isst (Swift, Armour oder Angelo), bis er sich abends im Air-conditioned Kino einen Western mit John Wayne ansieht und den Lift benutzt (Otis oder Atlas).“[49]

Und als er sich schließlich erschießen will, erscheint sein Schutzengel der kapitalistischen Interessen, dem er noch Geld für seine Smith & Wesson zahlen muss.
Hilger bezeichnet dies als Beginn der Brecht Rezeption in Brasilien: Boal verwendet Techniken wie Übertreibung und Distanzierung um die ZuschauerInnen auf die gesellschaftliche und ökonomische Situation und Problematik Aufmerksamzumachen.

Als 1964 Präsident Goulart gestürzt wird und eine starke Zensur eingeführt wird, spielen Boal und seine Gruppe alte und moderne Klassiker der Weltliteratur.

> „Gespielt wurde auf Dorfplätzen, Kirchentreppen, Lastwagen. Für die technische Realisierung ließ man sich von Abend zu Abend Neues einfallen. Sie dienten z.B. die Lämpchen an den Helmen von Bergwerksarbeitern als >Bühnenscheinwerfer<.“[50]

Als die bedeutendste Produktion des Arenatheaters gilt das Stück *Arena conta Zumbi* von Boal und Gianfrancesco Guarnieri; hier wird auf das historische Genre als Mittel der Verschlüsselung revolutionärer Botschaften zurückgegriffen: Es ist eine Fabel über den Negersklaven Zumbi, welcher im 17.Jahrhundert die freie Negerrepublik von Palmares gründet, welche sich über sechzig Jahre gegen die Unterwerfungsversuche der portugiesischen Kolonialherren behauptet. „Einerseits eine Fabel, andererseits Zitate aus dem brasilianischen Tagesgeschehen, aus Reden amtierender Politiker, musikalisch

[48] Hilger, Gerd. In: Adler, Heidrun (1991). S.78.
[49] Boal, Augusto (1979). S.18f.
[50] Boal, Augusto (1979). S.13.

verdeutlicht.“[51] Zentral für Boal an diesem Stück war die größtmögliche Annäherung an die Zuschauer und gleichzeitig forderte er von ihm kritische Distanz gegenüber dem Geschehen.[52]

Die Annäherung schafft er mit der Einführung des Jokers[53]: Eine Figur, die nicht im Stück fest verankert ist, sondern dem Publikum näher steht als den Figuren auf der Bühne. „Der Joker kann die Handlung unterbrechen, Szenen wiederholen, das Publikum befragen. Eine weitere Eigenschaft des Jokersystems besteht in der Ablehnung der festgelegten Rollenbesetzungen und in der Einrichtung der freien Rollenwahl: Jeder Schauspieler kann jede Rolle übernehmen.“[54] „Durch den möglichen Rollentausch im Jokersystem kommt es zu einer Lösung des Schauspielers von seiner Rolle. Denn jeder neue Spieler, der diese Rolle übernimmt, bringt eine neue Interpretation in das Stück hinein. Somit ist das Ereignis eine kollektive Interpretation jeder einzelnen Figur.“[55]

Boals Schaffen steht in engem Zusammenhang mit Paulo Freires Alphabetisierungskampagne und seiner Pädagogik der Unterdrückten.[56] Es geht nicht um die Belehrung über das Medium Theater von der Bühne herab, sondern um eine Bewusstseinsveränderung der ZuschauerInnen– der *Conscientização* nach Freire.

II. Das Theater der Unterdrückten

> „Und wenn es Unterdrückung gibt, dann besteht auch die Notwendigkeit eines Theaters der Unterdrückten – und das meint: eines Theaters der Befreiung.“[57]

Boal erklärt, dass das Theater der Unterdrückung von zwei Grundsätzen ausgehe; erstens, dass die ZuschauerInnen keine Objekte und passive Wesen mehr sind, sondern zu Subjekten und Handelnden ProtagonistInnen werden sollen. Und Zweitests solle sich das Theater nicht mehr ausschließlich mit der Vergangenheit, sondern auch mit der Zukunft beschäftigen:

[51] Boal, Augusto (1979). S.14.
[52] Vgl. Ebda. S.14.
[53] Mehr dazu in Kapitel II.I.IV. S.40.
[54] Axter, Melanie (2001). S.17.
[55] Vgl. Adler, Heidrun (1982). S.135.
[56] Siehe Kapitel III. S. 61.
[57] Boal, Augusto (1979). S.68.

„Schluss mit einem Theater, das die Realität interpretiert; es ist an der Zeit, sie zu verändern.“[58]

Die Grundsatzerklärungen der Internationale Organisation des Theaters der Unterdrückten (ITO)[59] geben einleitend einen guten Überblick über die Ziele des Theaters der Unterdrückten. Die Grundsatzerklärung besteht aus 20 Punkten und unterteilt sich in a.) die Präambel, b.) das essenzielle Theater, c.) das Theater der Unterdrückten, d.) die Grundsätze und Ziele und e.) die internationale Organisation des Theaters der Unterdrückten.

Grundsatzerklärung

Präambel

1. Das Grundziel des Theater der Unterdrückten ist die Humanisierung der Menschheit.
2. Das Theater der Unterdrückten ist ein System von Übungen, Spielen und Techniken, basierend auf dem essentiellen Theater, um Männer und Frauen zur Entwicklung dessen zu befähigen, was sie bereits innehaben: Theater.

Essentielles Theater

3. Jeder Mensch ist Theater.
4. Theater definiert sich als die gleichzeitige Existenz - im gleichen Raum und Kontext – von Schauspielern und Zuschauern. Jeder Mensch ist dazu fähig, die Situation und sich selbst in der Situation wahr zu nehmen.
5. Essentielles Theater besteht aus drei Elementen: Subjektives Theater, Objektives Theater und der Theatralischen Sprache.
6. Jeder Mensch kann schauspielern: um zu überleben, müssen wir notwendigerweise Handlungen ausführen und diese Handlungen und ihre Auswirkungen auf die Umwelt beobachten. Menschlich zu sein heißt, Theater zu sein: die Koexistenz von Schauspieler und Zuschauer im gleichen Individuum. Dies ist das Subjektive Theater.
7. Wenn Menschen sich vorübergehend darauf beschränken, ein Objekt, eine Person oder einen Raum zu beobachten, und dabei ihre Handlungsfähigkeit und - Notwendigkeit außer Kraft setzen, wird ihre Energie und ihr Handlungswunsch auf diesen Raum, diese Person oder dieses Objekt übertragen, was einen Raum innerhalb eines Raumes kreiert: ein Ästhetischer Raum. Dies ist das Objektive Theater.
8. Alle Menschen benutzen, in ihrem täglichen Leben, dieselbe Sprache, die Schauspieler auf der Bühne benutzen: ihre Stimmen, ihre Körper, ihre Bewegungen und ihre Ausdrucksweisen; sie übersetzen ihre Emotionen und Wünsche in die Theatralische Sprache.

Theater der Unterdrückten

9. Das Theater der Unterdrückten bietet allen Menschen ästhetische Mittel um ihre Vergangenheit, im Kontext ihrer Gegenwart, zu analysieren, und um, unmittelbar anschließend, ihre Zukunft zu erfinden. Das Theater der Unterdrückten befähigt Menschen dazu, eine Sprache wieder zu erobern, die sie bereits besaßen - durch das Theaterspielen lernen wir, in der Gesellschaft zu leben. Wir lernen zu fühlen mit Gefühl; zu denken mit Gedanken, zu handeln durch Schauspielen. Theater der Unterdrückten ist ein Proben für die Realität.

[58] Boal, Augusto (1979). S.68.
[59] http://www.arge-forumtheater.at/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=10 Zugriff: 06.05.2009.

10. Die Unterdrückten sind diejenigen Einzelpersonen oder Gruppen, denen entweder sozial, kulturell, politisch, wirtschaftlich. wegen ihrer Hautfarbe, sexuell oder sonst in irgendeiner Weise ihr Recht auf Dialog vorenthalten wird, oder in irgendeiner Weise in der Umsetzung dieses Rechts beeinträchtigt sind.
11. Dialog wird definiert als der freie Austausch mit anderen, sowohl von Personen als auch von Gruppen; als gleichberechtigtes Teilhaben an der menschlichen Gesellschaft und als das aktive und passive Respektieren von Unterschieden.
12. Das Theater der Unterdrückten basiert auf dem Prinzip, dass jede menschliche Beziehung dialogischer Natur sein sollte: zwischen Männern und Frauen, zwischen Rassen, Familien, Gruppen und Nationen sollte der Dialog die Überhand haben. In der Realität tendieren alle Dialoge dazu, sich in Monologe zu verwandeln, was zur Beziehung Unterdrücker - Unterdrückten führt. Diese Realität anerkennend, ist das Hauptprinzip des Theater der Unterdrückten die Wiederherstellung des Dialogs unter den Menschen.

Grundsätze und Ziele

13. Das Theater der Unterdrückten ist eine weltweite, gewaltlose, ästhetische Bewegung, die sich für einen Frieden ohne Passivität einsetzt.
14. Das Theater der Unterdrückten versucht Menschen zu aktivieren in einem humanistischen Bestreben, dass durch seinen Namen selbst ausgedrückt wird: Theater der, von und für die Unterdrückten. Ein System, das den Menschen die Handlung innerhalb der Fiktion des Theaters ermöglicht, um damit Protagonisten, d.h. handelnde Subjekte, ihrer eigenen Leben zu werden.
15. Das Theater der Unterdrückten ist weder eine Ideologie, noch eine politische Partei, weder dogmatisch noch zwingend, und achtet alle Kulturen. Es ist eine Methode der Analyse und ein Mittel dazu, glücklichere Gesellschaften entstehen zu lassen. Auf Grund seines humanistischen und demokratischen Charakters wird es in aller Welt intensiv eingesetzt, in allen Bereichen sozialer Betätigung, wie: Bildung, Kultur, Kunst, Politik, Sozialarbeit, Psychotherapie, Alphabetisierungsprogrammen und Gesundheitsförderung. In der Anlage zu dieser Grundsatzerklärung ist eine Zahl von Beispielprojekten aufgelistet, die der Erläuterung seiner Natur und des Ausmaßes seiner Anwendung dienen.
16. Das Theater der Unterdrückten wird derzeit in etwa der Hälfte aller Länder der Welt, aufgelistet in der Anlage, angewendet, als Instrument für die Erforschung des Selbst und des Anderen, zur Klärung und als Ausdrucksmittel unserer Wünsche; als Instrument für die Veränderung von Umständen, die Unwohlsein und Schmerz verursachen, und für die Förderung von Umständen die Frieden bringen; für das Respektieren von Unterschieden zwischen Individuen und Gruppen und für das Einbeziehen aller Menschen in den Dialog; und schließlich als Instrument für das Erreichen wirtschaftlicher und sozialer Gerechtigkeit, die die Grundlage wahrhaftiger Demokratie ist.

Die Internationale Theater der Unterdrückten-Organisation (ITO)

17. Die ITO ist eine Organisation die die Entwicklung des Theater der Unterdrückten, gemäß der Grundsätze und Ziele dieser Erklärung, in der ganzen Welt koordiniert und fördert.
18. Die ITO erreicht dies, indem sie die Praktiker des Theater der Unterdrückten durch ein weltweites Netzwerk verbindet, und damit den Austausch und die methodische Entwicklung unterstützt; indem sie die Ausbildung und Multiplizierung der bestehenden Techniken fördert; indem sie Projekte auf Weltebene konzipiert; indem sie die Gründung lokaler Zentren für Theater der Unterdrückten (CTO's) stimuliert; indem sie die Bedingungen für die Arbeit der CTO's und der Praktiker fördert und herstellt, und indem sie einen internationalen Treffpunkt im Internet kreiert.
19. Die ITO ist vom gleichen humanistischen und demokratischen Charakter wie ihre Grundsätze; sie wird jeden Beitrag derer, die mit dieser Grundsatzerklärung arbeiten, integrieren.
20. Die ITO geht davon aus, dass sich jeder, der die verschiedenen Techniken des Theaters der Unterdrückten anwendet, dieser Grundsatzerklärung anschließt.

Die Grundsatzerklärung der Internationalen Organisation der Theater der Unterdrückten Organisation beinhaltet alle Punkte, welche das Theater der Unterdrückten bestimmen: begonnen bei dem wichtigsten Punkt, dass jeder Mensch Theater ist. Woraus das Theater besteht und dass die essentiellen Ausdrucksformen der Menschen durch seinen Körper geschehen. Das Theater der Unterdrückten will den Menschen diese Sprache wieder lernen, sie bemächtigen, ihren Körper einzusetzen und ihn für sie zu gewinnen. Unterdrückte Personen sind all diejenigen, denen auf eine gewisse Art und Weise eine mündige und aktive Partizipation an der Gesellschaft und im öffentlichen als auch im privaten Bereich verwehrt bleibt. Sie sollten in offene Dialoge treten und sich nicht von ihren Unterdrückern durch Monologe unterdrücken lassen.
Das Theater der Unterdrückten ist nicht nur eine Reflexion der bestehenden und unterdrückten Lebenssituation vieler Individuen, sondern vielmehr ein handlungsorientierter Ansatz, der in fast allen menschlichen Gemeinschaften Anwendung findet und interdisziplinär in den unterschiedlichsten Gebieten angewendet wird; so zum Beispiel in der Pädagogik, der Bildung, der Kultur, der Politik, der Psychotherapie, sozialer Arbeit etc.[60]

Augusto Boal will mit dem Theater der Unterdrückten den Menschen politische Mündigkeit lehren, sie auf ihren gesellschaftlichen Status und ihre Lage bzw. Unzufriedenheit aufmerksam machen. Kurz gesagt: die Menschen dazu zu bringen ihr Umfeld kritisch zu betrachten, infrage zu stellen, zu reflektieren und wenn möglich danach differenziert zu handeln.

Unschwer zu erkennen, befinden wir uns in den 1970er Jahren und in einem links-populistischen „Lager“. Der Glaube und die Überzeugung sind da, dass Menschen vernunftorientierte Wesen sind, welche, nachdem sie aufgeklärt werden bzw. sich selbst aufklären, rational handeln und denken. Das Subjekt wurde gefördert, seine Freiheit und Handlungen selbst zu bestimmen. Von diesem utopischen oder idealisierten Menschenbild geht Augusto Boal aus und verwendet das Theater, um den Menschen näher zu kommen, da er die Meinung vertritt, dass „Theater eine Sprache ist, die von jedem verwendet werden kann, unabhängig davon, ob er künstlerische Fähigkeiten besitzt oder nicht“[61]. Es handelt sich um eine Art von Theater,

> „Das politische und gesellschaftliche Themen aufgreift und sie dem Publikum zur gemeinsamen Bearbeitung zur Verfügung stellt. Die Bühne, das Theaterspiel soll zum >Proberaum für die Revolution<, für die

[60] Vgl. Wiegand, Helmut (2004). S.5f.
[61] Vgl. Boal, Augusto (1979). S.42.

> Befreiung und Veränderung im >im wirklichen Leben< werden, um neue Möglichkeiten des politischen Handelns im gesellschaftlichen Alltag zu realisieren.“[62]

Theater greift in den Alltag der Menschen, in alltägliche und auch gesellschaftlich festgefahrene Situationen ein, und regt zum Denken und Verändern an. Vorbildfunktion und Einflüsse zog Boal aus Bertold Brecht, Stanislawski und Moreno. Doch grenzt er sich von diesen auch ab, was in Kapitel II.V. S.52 behandelt wird.

> „Um diese Poetik der Unterdrückten richtig zu verstehen, muss man ihr Hauptziel vor Augen haben: das Volk, den Zuschauer, das passive Wesen im Theater zum Subjekt machen, zum Akteur, zum Veränderer der dramatischen Handlung. Aristoteles begründete die Poetik, in der der Zuschauer eine Figur ermächtigte, für ihn zu denken und zu handeln. Bei Brecht ermächtigt der Zuschauer eine Figur, stellvertretend für ihn zu handeln; das Recht zu denken behält er sich selbst vor, oftmals im Gegensatz zur Figur. Im ersten Fall wird >Katharsis< erzeugt, im zweiten Fall ein Bewusstwerdungsprozess eingeleitet. Die Poetik der Unterdrückten will die Handlung selbst. Der Zuschauer ermächtigt keine Figur, stellvertretend für ihn zu denken noch für ihn zu handeln, im Gegenteil, er selbst übernimmt eine Hauptrolle, verwandelt die anfänglich vorgegebene dramatische Handlung, probiert mögliche Lösungen, diskutiert Veränderungsmöglichkeiten. Kurz, der Zuschauer probt die wirkliche Handlung. […] Der befreite Zuschauer, der ganze Mensch, beginnt zu handeln! Unwichtig, dass es in der Fiktion geschieht; wichtig allein ist, dass er handelt.“[63]

Der Mensch soll aus seiner Passivität herausgeholt und losgelöst werden und dadurch zu einem aktiven Menschen werden, der politisch mündig ist und für seine Rechte eintritt.

> „Der Zuschauer, passives Wesen, Objekt, soll zum Protagonisten der Handlung, zum Subjekt werden. Das Theater soll sich nicht nur mit der Vergangenheit beschäftigen, sondern ebenso mit der Zukunft. Schluss mit einem Theater, das die Realität interpretiert; es ist an der Zeit, sie zu verändern. Der Zuschauer, der in einer Forumtheater-Sitzung fähig gewesen ist zu einem Akt der Befreiung, will diesen auch draußen, im Leben, vollbringen, nicht nur in der fiktiven Realität des Theaters. Die >Probe< bereitet ihn auf die Wirklichkeit vor.“[64]

Bis jetzt wurden Augusto Boals Intentionen für das Theater der Unterdrückten geklärt und beschrieben, was darunter verstanden wird. Im folgenden Kapitel werde ich auf die entwickelten und verwendeten Techniken und Methoden eingehen und diese näher erläutern.

---

[62] Wrentschur, Michael (2004). S.45.
[63] Boal, Augusto (1979). S.43.
[64] Boal, Augusto (1979). S.68f.

II.I. Techniken und Methoden in Lateinamerika

Boals **Methoden** des Theaters der Unterdrückten bzw. die Techniken sind das Zeitungstheater, das Statuentheater bzw. Bildertheater, das Unsichtbare Theater und das Forumtheater. Diese Methoden „schienen sich sowohl für gruppen- und kollektivinterne Bearbeitungen von Themen als auch für öffentliche Aufführungen und Auseinandersetzungen zu eignen, wobei gerade dem Publikum eine besondere Rolle zukommt. Hier zeichneten sich Möglichkeiten der Übertragung sozialer und ästhetischer Prozesse in gesellschaftlicher Öffentlichkeit ab.“[65] Für den europäischen Raum erweiterte er seine Methoden und es entstanden die prospektiven, die introspektiven, die extrovertierten Techniken und das Konzept des Polizisten im Kopf.

Ich werde nun auf die in Lateinamerika entstandenen Methoden und Techniken Boals eingehen und sie näher erläutern. Bei all seinen Methoden sind die ZuschauerInnen - das Publikum - der wichtigste und zentrale Bestandteil: Die vierte Wand des Theaters, die unsichtbare Grenze zwischen den RezipientInnen und den DarstellerInnen schwindet und für das Funktionieren des Theaters der Unterdrückten ist es Vorraussetzung, dass die ZuschauerInnen miteinbezogen werden.
Das Theater ist nach Boal die erste Erfindung der Menschheit: „Es ist die Fähigkeit des Menschen, sich bei seinen Handlungen zu beobachten. […] Wir betrachten uns in Situationen und können uns deshalb auch verändern. Wir finden Alternativen, wir werden entscheidungsfähig.“[66]

Für Augusto Boal ist Theater bzw. Volkstheater ein Theater für das Volk; es gibt zwei Perspektiven:

> „Theater ist für das Volk, wenn es die Welt aus der Perspektive des Volkes sieht, das heißt, in unaufhörlichem Wandel begriffen, mit allen Widersprüchen und der Bewegung dieser Widersprüche, wenn es die Wege zur Befreiung der Menschen zeigt. Die Perspektive macht deutlich, dass Menschen, die durch Arbeit, Gewohnheiten, Traditionen versklavt wurden, ihre Situation ändern können. Alles befindet sich in Veränderung. Diese Veränderung gilt es, voranzutreiben.“[67]

Dem gegenübergestellt wird die Perspektive des bürgerlichen bourgeoisen Theaters, das versucht den Menschen ein Bild von Zufriedenheit und des Funktionierens des jeweiligen Systems zu vermitteln. Boal will die Menschen mit seinem Theater aufrütteln und sie zum

[65] Wrentschur, Michael (2004). S.45.
[66] Ruping, Bernd. In: Ruping, Bernd (1991). S.329.
[67] Boal, Augusto (1979). S.17.

Denken und Handeln animieren; Ziel ist die Befreiung aus der Unterdrückung. Allerdings möchte „Boal das Theater der Unterdrückten nicht als Klassentheater verstehen. Es gibt für ihn keine unterdrückten Klassen, sondern, >die Unterdrückten< schlechthin.“[68] So setzt er sich ja auch mit differenzierten Formen der Unterdrückung auseinander und kommt zu dem Ergebnis, dass es auch in Europa Unterdrückte und Formen von Unterdrückung gibt. Diese müssten durch Bewusstmachung der gesellschaftlichen Gewaltzusammenhänge aufgezeigt werden. Deshalb sind Theater und Politik immer miteinander verwoben und „selbst unpolitisches Boulevardtheater […] ist ein politischer Akt, da so eine kritische Haltung des Publikums verhindert wird“.[69]

Wie schon erwähnt, sollen die ZuschauerInnen aus ihrer Passivität geholt werden und zu aktiven und handelnden Menschen im wirklichen Leben werden, denn „zuschauen ist eine Form von Unterdrückung“.[70]

> „Schlussfolgerung: Zuschauer – welch eine Beleidigung. Der Zuschauer, das passive Wesen par excellence, ist weniger als ein Mensch. Es tut Not, ihn wieder zum Menschen zu machen, ihm seine Handlungsfähigkeit zurückzugeben. Er muss Subjekt, Protagonist werden.“[71]

Boal kritisiert die Poetik Aristoteles, da sie eine Poetik der Unterdrückung sei: Die Welt wird als vollkommen dargestellt und die Leitwerte den ZuschauerInnen von der Bühne herab vermittelt. „Die Zuschauer ermächtigten durch ihre Passivität die Figuren, für sie zu denken und zu handeln. Dadurch werden sie von ihrer tragischen Schuld gereinigt – von der Fähigkeit, die Gesellschaft zu verändern. Bewirkt wird die Katharsis vom revolutionären Verlangen. Die Handlung im Theater ist Ersatz für die wirkliche Handlung.“[72] Brechts Poetik bezeichnet er als eine Poetik der Bewusstmachung: Die Welt wird nicht mehr als vollkommen und unbeweglich gesehen, sondern veränderbar und der Wandel beginnt mit dem oder im Theater. Zwar ermächtigen die ZuschauerInnen noch die Figuren für sie zu handeln, aber nicht mehr für sich zu denken; „die Erfahrung wird auf der Bewusstseinsebene gemacht“.[73] Dennoch bleibt der Zuschauer ein inaktives Wesen. „Ich finde, dass es neben dem kathartischen Effekt einen geben muss, der den Zuschauer aktiv werden lässt.“[74]

> „Die Poetik der Unterdrückten ist eine Poetik der Befreiung. Der Zuschauer ermächtigt keine Figur mehr, für ihn zu denken noch zu handeln. Der

[68] Axter, Melanie (2001). S.50. zitiert nach: Thorau, Henry. (1982). S.56.
[69] Axter, Melanie (2001). S.31.
[70] Boal, Augusto (1979). S.119.
[71] Boal, Augusto (1979). S.66.
[72] Boal, Augusto (1979). S.66.
[73] Boal, Augusto (1979). S.66.
[74] Baol, Augusto (1979). S.160.

> Zuschauer befreit sich: Er denkt und handelt selbst. Theater ist Aktion. Vielleicht ist Theater nicht selbst revolutionär, aber Theater probt die Revolution.“[75]

Mithilfe der Metapher des Schachspielens bringt Boal sein Anliegen auf den Punkt:

> „Wenn ich ihm [den ZuschauerInnen] nur die Spielregeln erkläre, ihn aber nicht spielen lasse, wird er niemals Schach spielen lernen. Solange der Zuschauer nicht selbst die Handlung bestimmen kann, solange er nicht selbst handelt, ist jedes >Schauspiel< eine Zwangsjacke, eine Vorschrift wie eine Praxis autoritärer Erziehung und der Zuschauer ein Wesen, dem eine Kulturpille nach der anderen eingefüttert wird. Und der Schauspieler wird zum Automaten degradiert, der die Kulturpille ausspuckt. Manipulation!“[76]

Die ZuschauerInnen sollen demnach auch zu SchauspielerInnen werden: Jeder kann Theater machen, was einer kann, können alle. Jeder kann mit den Mitteln des Theaters seine Unterdrückung darstellen und Wege zur Befreiung suchen.“

> „Bei mir gibt es keinen Zuschauer. Jeder ist beteiligt, ob er eingreift oder nicht. Niemand wird zum Handeln gezwungen. Hat er Angst, so machen wir ihm Mut und helfen ihm auf dem Weg zu seiner Befreiung.“[77]

Diese Entfaltung vom Rezipienten zum Protagonisten beginnt mit der Wahrnehmung des Körpers und diesen auch ausdrucksfähig zu machen. Das Bilder- und Statuentheater zielt in erster Linie auf die Arbeit mit dem menschlichen Körper.

II.I.I. Zeitungstheater

Der ursprüngliche Ausgangspunkt des Zeitungstheaters war die Tatsache, dass das brasilianische Militärregime kein Volkstheater vor einem größeren Publikum mehr duldete; einfaches Unterhaltungstheater hingegen schon, welches sogar unterstützt wurde und von Militär und Polizei bewacht wurde. In diesem Kontext hatte das Zeitungstheater seine Geburtsstunde:

> „Hier ist der Gegensatz zwischen Künstler und Zuschauer aufgehoben. Hier wird das Volk zum ersten Mal aktiv und kreativ. […] Ziel des Zeitungstheaters ist es, die so genannte >Objektivität des Journalismus zu decouvrieren: Richtig lesen lehren und lernen.“[78]

Es geht demzufolge um die Objektivität, die Unparteilichkeit und Neutralität der Medien, in diesem Falle der Printmedien. Kritisiert wird die Berichterstattung bzw. Verfälschung der

[75] Boal, Augusto (1979). S.66.
[76] Baol. Augusto (1979). S.161.
[77] Boal, Augisto (1979). S.119.
[78] Boal, Augusto (1979). S.29.

Berichte. Hier sind wir wieder bei den Herrschafts- und Machtverhältnissen angelangt: die militärisch-diktatorische Herrschaft und die durch sie ausgeübte hegemoniale Macht. Macht verfügen diejenigen, die die Hegemonie über alle wichtigen und relevanten Bereiche besitzen und über die Mittel verfügen diese auch zu nutzen. In jeder Diktatur, in jedem autoritär geführten Staat oder nach einem Putsch reißen sich die Machtergreifer nach der Übernahme der Regierung und des Parlaments das öffentliche Medienwesen an sich und die Pressefreiheit wird abgeschafft. Die Medien zu kontrollieren heißt auch das Volk zu kontrollieren. Das Regime legitimiert sich vor der Gesellschaft und schafft ein neues Weltbild. Um das Volk zufrieden und ruhig zu stellen, dominieren positive Berichterstattungen das Nachrichtenwesen: Erfolge in Kriegen, Wirtschaftswachstum und Überlegenheit gegenüber anderen Staaten dominieren die Meldungen. Es wird ein gemeinsamer Gegner gesucht, gegen den kollektiv entgegengetreten werden kann. Denn „politische Manipulation und die manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit beinhaltet die Auseinandersetzung mit individueller und gesellschaftlicher Identität und tragen zu einer sozio-kulturellen Identitätsbildung bei.“[79] Somit werden andere Konflikte, wie soziale Missstände, Hunger, Armut, Arbeitslosigkeit… in der Medienberichterstattung ausgeblendet.

An diesem Punkt setzt Boal mit einfachen Mitteln an und nennt elf Techniken für das Zeitungstheater: Diese bestehen aus dem einfachen Lesen, bei welchen eine Meldung einfach aus ihrem Kontext gelöst wird und dadurch alleinstehend eine neue Bedeutung erlangt. Das vervollständigende Lesen bedeutet, dass einer Berichterstattung die notwendigen Hintergrund- oder Zusatzinformationen hinzugefügt werden. Das gekoppelte Lesen stellt zwei sich widersprechende Meldungen nebeneinander, um sie in ein neues Licht zu rücken. Rhythmisches Lesen soll bei den ZuhörerInnen bestimmte Assoziationen wecken, vor allem, wenn die gleiche Meldung in unterschiedlichen Rhythmen gesprochen wird: Walzer, Marschmusik, Samba, Tango… Das untermalte Lesen nützt Methoden ähnlich der, welche von der Werbung verwendet werden: So werden zum Beispiel Bilder von Hungerepidemien oder Krankheit in Brasilien mit euphemiaschen Wahlslogans der Politiker untermalt und verändern den Eindruck. Das pantomimische Lesen, das improvisierte Lesen und das konkretisierende Lesen setzen den jeweiligen Bericht szenisch um, um diesen besser zu verdeutlichen; sei es einen Bericht emotionslos oder übertrieben gestisch darzustellen, oder bereits abgestumpfte Worte durch eine Darstellungsform besser zu veranschaulichen. Bei dem historischen Lesen ist das Ziel, die Meldung zur Geschichte und zur Vergangenheit in

[79] Export, Valie (2003). S.9.

Verbindung zu setzten und mögliche Konsequenzen anzusprechen und darzustellen. Das pointierte Lesen erzielt seine Wirkung, wenn der Bericht „im Stil eines anderen Genres reproduziert oder kommentiert wird“.[80] Das Kontext Lesen liefert ähnlich wie bei dem vervollständigten Lesen die Hintergrundinformationen, um einzelne verfälschten und nur halbwahre Berichte zu vervollständigen und zu korrigieren.

Boal will mittels seiner Methoden die Menschen - das unterdrückte Volk dazu zu bringen - die Medienberichte und die angebliche Pressefreiheit infrage zu stellen und zu reflektieren. Das durch die Medien vermittelte Weltbild soll durchleuchtet und durchschaut werden. Valie Export schreibt in diesem Zusammenhang, dass diese Unterdrückung durch die Medien das selbständige Denken und Handeln tabuisiert und eine fiktive Einheitsidentität gebildet wird, die die Bildung eines Kollektivs als Ziel hat. Der Machtbegriff, der hier dominiert und vorherrschend ist, geht auf Michel Foucault Machtbegriff, zurück:

> „Nicht eine Institution, nicht eine Struktur, nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtigen. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen, strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt, was bewirkt, dass ein Körper, dass Gesten, Diskurse, Wünsche als Individuen identifiziert und konstruiert werden, [was] bereits eine Wirkung der Macht [darstellt]. Das Individuum ist also nicht das Gegenüber der Macht, es ist, wie ich glaube, einer seiner ersten Wirkung.“[81]

Boals Beispiele beziehen sich immer auf die Unterdrückung und Abhängigkeitsverhältnisse in Brasilien und führt Vergleichsbeispiele wie z.B. Kindersterblichkeit und daneben das werben für Delikatessen durch eine Schauspielerin auf.
Die Aufklärungsarbeit bzw. bewusstes Lesen und Bewusstmachung mittels des Zeitungstheaters können allerdings auch dort angewandt werden, wo kein Informationsmangel, sondern das Gegenteil eine Informationsflut vorliegt und durch Herauslösen und Betonung einzelner Meldungen die übersättigte Wahrnehmung der RezipientInnen wieder belebt wird.

Auch in Europa hat das Zeitungstheater seine Bedeutung, denn wie Niklas Luhmann feststellte: „Was wir von der Gesellschaft und ihrer Welt wissen, wissen wir fast ausschließlich durch die Massenmedien. Gleichzeitig haben wir jedoch den Verdacht, dass diese Wissen manipuliert wird.“[82]

---

[80] Vgl. Boal, Augusto (1979). S.34.
[81] Export, Valie (2003). In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler [Hg.] (2003). S.11. zitiert nach: Foucault, Michel (1994).
[82] Luhmann, Niklas (1996). Klappentext.

II.I.II. Unsichtbare Theater

> „Das Unsichtbare Theater transzendiert die Kunst, tritt aus dem Kunstraum heraus, überschreibt die Schwelle von der Fiktion in die Realität.[83]

Das Unsichtbare Theater gehört zu Boals umstrittensten Methoden und entstand zu einer Zeit, als Boal und seine SchauspielerInnen keine Möglichkeit hatten auf einer Bühne ein Stück zu inszenieren bzw. überhaupt in der Öffentlichkeit aufzutreten, da der politische Druck bereits zu groß war. Deshalb wurde improvisiert und statt in institutionellen Theatern wurden die Schauplätze auf öffentlichen Plätzen, in öffentlichen Verkehrsmittel, im Supermarkt etc verlagert; nur die SchauspielerInnen sind eingeweihte AkteurInnen und das unfreiwillige Publikum glaubt, es handle sich um einen „realen" Konflikt, in den es einzuschreiten sollte.
Ziel des Unsichtbaren Theaters ist es die ZuschauerInnen zum Eingreifen und zum Diskutieren zu bringen; sie aus ihrer passiven Zuschauerrolle zu holen und selbst zu AkteurInnen des Geschehenen zu machen. Wieder appelliert Boal an mündige BürgerInnen, die nicht passiv einer unterdrückten Situation blind zusehen, sondern aktiv einschreiten. Inhalte der Szenen waren meist aktuelle Ereignisse, die auf ein breites öffentliches Interesse stoßen, als auch tabuisierte Themen, welche von der Gesellschaft verschwiegen und verdrängt werden. So waren in Lateinamerika Themen wie Inflation, Armut, Wohlstand, wirtschaftliche Abhängigkeit vom Ausland etc vorherrschend, während in Europa Themen wie Ausländerfeindlichkeit, Unterdrückung von Frauen, Minderheiten, Homosexuellen, Kindern etc vorrangig gespielt wurden.
„Die Aktivierung des Zuschauers ist im Vordergrund"[84] und die ZuschauerInnen sollen selbst in die Situation eingreifen und diese verändern - Zivilcourage ist gefragt.

Diese Methode klingt nach Improvisationstheater, welchen sich die SchauspielerInnen in diesem Fall auch bedienen, doch bedarf es für die Aufführung und ein erfolgreiche Ergebnis gut vorbereitet Vorkehrungen. Hierzu ist es notwendig, dass die Authentizität gewahrt bleibt und die SchauspielerInnen in ihrer Rolle bleiben und sich nicht outen. Dies erfordert eine große Flexibilität der SchauspielerInnen und eine enorme Rollensicherheit, da jede Szene anders verlaufen kann und kein Drehbuch dafür vorliegt. Deshalb sollten sowohl der Ort und die Zeit gut ausgewählt werden, als auch Sicherheitsvorkehrungen für die SchauspielerInnen getroffen werden.[85]

---

[83] Thorau, Henry. In: Ruping, Bernd (1991). S.270.
[84] Büttner, Mike. In: Ruping, Bernd (1991). S.108.
[85] Vgl. Axter, Melanie (2001). S.69.

Die Methode ist deshalb so umstritten, da sie entweder vehemente GegnerInnen oder BefürworterInnen hat: GegnerInnen stellen die Frage nach der Wirkung und „verurteilen die extreme physische und psychische Belastung der Schauspieler, andererseits Manipulation und Verletzung der Persönlichkeitsgrenze der Zuschauer.“[86] Thorau verweißt darauf, dass sich über die Wirkung wenig sagen lässt, da man in die Menschen nicht hineinschauen kann und das Unsichtbare Theater ja auch unerkennbar bleiben sollte, weshalb sich Rezeptionsstudien schwer eignen und diese auch noch nicht weit fortgeschritten wären.[87]
Von großer Bedeutung im Unsichtbaren Theater ist es, dass die ZuschauerInnen bzw. die unfreiwilligen ProtagonistInnen mit der Konfliktsituation nicht allein gelassen werden, sondern durch Anleitung und Führung anderer verdeckter SchauspielerInnen zum Lösen und Reflektieren der Situation gelangen. So wird das Thema laut Thorau auf eine diskursive Ebene gehoben, was ebenso wichtig wie die Kernszene ist.

Meiner Meinung nach plädiert das Unsichtbare Theater auf Zivilcourage und auf das Verantwortungsgefühl der BürgerInnen. Wie oft hört man von „Gewalttaten“ an öffentlichen Plätzen und keiner hilft oder sieht etwas. Es stellt sich die Frage „wo und wann setzt das gesellschaftliche politische Bewusstsein ein? Erst beim Umsturz eines ganzen Systems? Wo endet der Mut, wo beginnt der Wagemut?“[88]

Die Methode des Unsichtbaren Theaters erinnert stark an politische Happenings und politischen Aktionismus. Doch distanziert sich Boal sehr stark von ihnen. Mehr dazu in Kapitel II.VI. S.59.

II.I.III. Bilder- und Statuentheater

Eine Vorstufe für das Forumtheater, aber auch zugleich eine Methode Boals ist das Statuen- bzw. Bildertheater. Das Statuentheater besitzt deshalb eine große Bedeutung, da es durch die Arbeit mit dem menschlichen Körper eine bedeutende Rolle im Theater der Unterdrückten einnimmt. Für Boal ist der menschliche Körper an sich schon Theatervokabular, da Bilder und Gebärden oft ausdrucksstärker als Worte sind. „Mit Wörtern und Begriffen verbindet

[86] Vgl. Thorau, Henry. In: Ruping, Bernd (1991). S.270.
[87] Vgl. Thorau, Henry. In: Ruping, Bernd (1991). S.270.
[88] Vgl. Thorau, Henry. In: Ruping, Bernd (1991). S.271.

jeder von uns etwas anderes, wodurch oft Missverständnisse entstehen. Bilder sind dagegen konkret und sinnlich, sie sprechen das Gefühl an, sie sind intensiv erlebbar.“[89]

Um allerdings „Ausdruckmittel des Theaters beherrschen zu können, muss man den eigenen Körper beherrschen; damit er ausdrucksfähig wird, muss man ihn kennen.“[90] Es geht wieder, diesmal wortwörtlich um Befreiung: die Befreiung aus der passiven Zuschauerrolle hinaus und zum aktiven Protagonisten. „Nur so ist man nicht länger Objekt, sondern wird zum Subjekt.“[91] Boal teilt die Entwicklung zum Protagonisten in drei Phasen ein: a.) das Kennenlernen des Körpers, seiner Fähigkeiten und auch seiner Grenzen, b.) jenen ausdrucksfähig zu machen und c.) ihn als Theatersprache zu verwenden. In diesen Punkt fließt das Statuentheater und Forumtheater ein: „Statuentheater: Zuschauer greifen direkt ein. Sie <sprechen>, indem sie die anderen zu lebenden Bildern gruppieren. Forumtheater: Die Zuschauer greifen direkt ein in die dramatische Handlung, ersetzten die Schauspieler und agieren selbst.“[92]

Seinen Körper kennenzulernen und ausdrucksfähig zu machen beinhaltet sich mit sich selbst und seinen alltäglichen Tätigkeiten vertraut zu machen. Welche Tätigkeiten verrichte ich und wie bestimmen diese über mich und meinen Körper? Es geht um eine Bewusstmachung, um das Partikulare, das Eigene zu verstehen und dadurch in Folge auch das Allgemeine, das Andere zu verstehen. Ein/e LandarbeiterIn bewegt sich anders als ein/e Büroangestellter; wie kann auf diese Weise, lediglich mit dem Körper, sozialer Status dargestellt werden? Boal meint, dass die Arbeit am Körper, die dem Menschen am einfachste und nahste Arbeit ist. In Europa allerdings, wo er seine Methoden adaptierte und veränderte, dienen gerade die Körperübungen zur Selbsterfahrung und die Arbeit daran zurück zum Ursprung. Wir sind mit unserem Körper nicht mehr so vertraut, da „unsere ganze Erfahrung, fast ausschließlich auf verbale Kommunikation beschränkt, und unsere körperliches Ausdrucksvermögen verkümmert [ist].“[93]

Nach der Wahrnehmung und Bewusstwerdung unseres Körpers geht es um die Verbindung dessen, Theater als Sprache: Der Zuschauer soll Einfluss auf das Gesehene nehmen und aktiv das Stück oder die jeweilige Szene verändern. „Die Handlung wird nicht länger deterministisch, als Verhängnis und Schicksal präsentiert. Der Mensch ist das Schicksal des

[89] Piepel, Arnold. In: Ruping, Bernd (1991). S.119.
[90] Boal, Augusto (1979). S.46.
[91] Boal, Augusto (1979). S.47.
[92] Boal, Augusto (1979). S.47.
[93] Boal, Augusto (1979). S.49.

Menschen. Alles ist veränderbar: Die Schauspieler müssen jeden Vorschlag akzeptieren, sie dürfen keinen zurückweisen. Keine Zensur! Der Schauspieler bleibt Darsteller.“[94]

Beim Statuentheater werden Begriffe oder Probleme durch Bilder ausgedrückt. Es wird eine Skulpturengruppe, ihre Haltungen bis hin zum Gesichtsausdruck[95] zusammengefügt. Die TeilnehmerInnen sollen ihre Kritik abgeben und ihr Einverständnis und Veränderungsvorschläge werden berücksichtigt. Dieses Bild wird das Realbild, eine kollektive Vorstellung der Realität. Danach wird das Bild erneut dargestellt, allerdings als Wunschvorstellung der TeilnehmerInnen – das Idealbild. „Ausgehend von diesen beiden Bildern soll das Übergangsbild entstehen, d.h., die Teilnehmer sollen zeigen, wie sie vom realen zum idealen Bild gekommen sind. Wir haben eine Wirklichkeit vor uns, die wir verändern wollen. Wie können wir sie verändern?“[96]

II.I.IV. Forumtheater

„Die Zuschauer greifen in die Handlung ein und verändern sie.“[97]

Forumtheater kann als eine Mischform aus Vorführ- und Mitspieltheater verstanden werden: Es eignet sich ein politische, soziales oder persönliches Problem auf demokratische Weise zu bearbeiten und liefert Handlungsmodelle für die Zukunft.[98]

Aus dem Problem wird eine zehn bis fünfzehn Minuten dauernde Szene, die einen unbefriedigenden Lösungsvorschlag enthält, entwickelt und dem Publikum vorgespielt. In den meisten Fällen ist das Publikum mit dem Lösungsvorschlag unzufrieden und es beginnt eine Diskussion.

> „Wer etwas einzuwenden hat, kommt auf die Bühne, ersetzt einen Schauspieler und spielt seinen Lösungsvorschlag durch. Der ersetzte Schauspieler verfolgt die Szene von draußen, bereit, jederzeit wieder in sie einzutreten. Die übrigen Schauspieler müssen auf die von den Zuschauern geschaffenen neuen Situationen eingehen. Der Zuschauer seinerseits muss versuchen, seinen Vorschlag durch Agieren durchzusetzen, nicht durch bloßes Diskutieren. Sich hinstellen und drauflosreden kann jeder.“[99]

Boal erachtet es als wichtig, dass die ZuschauerInnen selbst auf der Bühne ihre Vorschläge ausprobieren, da er die Erfahrung machte, dass sich aus dem Sessel im Publikum

[94] Boal, Augusto (1979). S.53.
[95] Vgl. Boal, Augusto (1979). S.53.
[96] Boal, Augusto (1979). S.54.
[97] Boal, Augusto (1979). S.56.
[98] Vgl. Piepel, Arnold. In: Ruping, Bernd (1991). S.125.
[99] Boal, Augusto (1979). S.56.

revolutionäres Diskutieren leichter macht, als das tatsächliche Verwirklichen des Lösungsvorschlages. Ein weiteres bedeutsames Anliegen ist, dass im Forumtheater keine Ideen suggeriert werden:

> „Der Zuschauer erhält vielmehr Gelegenheit, eigene Ideen kritisch zu überprüfen und sie versuchsweise in die Praxis – die Theaterpraxis – umzusetzen. […] Es beansprucht nicht, den richtigen Weg zu zeigen […] es bietet eine Chance, Mittel und Wege zu studieren. […] Gehandelt wird in der Fiktion, aber die Erfahrung ist konkret.“[100]

Auch Simone Neuroth schreibt „Ziel ist es nicht, eine optimale Lösung zu finden, sondern spielerisch Wege und Ideen auszuprobieren und zu reflektieren. [101]

Hier stellt sich für mich die Fragen, ob der Weg oder das Ziel der eigentliche Endzweck des Forumtheaters ist, denn gerade im Legislativentheater sind es die Lösungsvorschläge, welche die Basis für die Gesetzesvorlagen darstellen.[102]

Forumtheater kann überall stattfinden, überall wo es Gruppen und Themen gibt. Vorbereitende Schritte sind nach Arnold Piepel und wie bereits im Vorfeld behandelt Körperübungen, Wahrnehmungsspiele und das Statuentheater. Durch die Körperarbeit mit dem eigenen und fremden Körper, kommen die TeilnehmerInnen weg vom (nur-)denken und hin zum Handeln (und denken). Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers werden mittels des Statuentheaters geübt und Statuten bereits zu dem Thema Unterdrückung bringen erste Ideen und Assoziationen vom Standbild zur Szene. Die Szenen werden dramaturgisch verfeinert und auch in verschiedenen Genres gespielt, um sie in verschiedenen Gefühlslagen und Situationen zu erproben. Auch das Spielen von verschiedenen Lösungsvarianten festigt die Spieler in ihrer Spontaneität und Flexibilität.[103]

Natürlich gibt es für das Forumtheater auch eine gewisse Struktur, die festgelegt sein sollte.

> „Es gibt eine Hauptrolle (Protagonist), um die herum sich die gespielte Szene entwickelt: jemand wir unterdrückt. Dazu gibt es einen Gegenspieler (Antagonist). […] Schließlich sich da noch ein oder mehrere Vermittler (Tritagonisten). […] Sie [die Aufteilung] schafft die nötigen Verhältnissen im dargestellten Konflikt. Die Vorraussetzungen für jegliche Beteiligung des Publikums. Dessen Aufmerksamkeit (Focus) wird auf die Hauptrolle gelenkt, denn das ist die Rolle, der geholfen wird, die im Spiel ausgewechselt werden soll. Es geht also auch darum, dem Zuschauer beim Zuschauen helfen.“[104]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Grenzen und Spielregeln genau abgesteckt werden sollten, um das Funktionieren einer Forumtheaterszene zu gewährleisten: Diese

[100] Boal, Augusto (1979). S.57f.
[101] Neuroth, Simone (1994). S.38-41.
[102] Vgl. Axter, Melanie (2001). S.67.
[103] Vgl. Piepel, Arnold. In: Ruping, Bernd (1991). S.125.
[104] Piepel, Arnold. In: Ruping, Bernd (1991). S.126.

Aufgabe kommt dem Spielleiter – auch Joker – zu teil. Der Spielleiter ist die „antreibende Kraft, der Motor. […] Eine Springer-Figur zwischen Publikum und Schauspielern, ein Vermittler auf seine Art. Er ist >Verteidiger< der Unterdrückten. Zugleich ist er Anwalt des Publikums, manchmal ist er Hauptdarsteller und Joker zugleich.“[105] Er sorgt zu Beginn für klare Verhältnisse der Szene und ihren Elementen wie der Rollen, der Grenzen, der Abhängigkeitsverhältnisse, des Spielrahmens etc.
Während einer Aufführung besteht die Aufgabe des Spielleiters darin, erneut zusammen mit dem Publikum die Szene abzustecken. Er soll die Dinge auf den Punkt bringen, Parallelen herstellen und dem Publikum genügend Zeit geben, die Szenen zu erfassen, in dem er sie nochmals spielen lässt oder langsam mit Pausen wiederholen lässt. Auch unterliegt der Zeitrahmen den Aufgaben des Spielleiters: unnötiges verfestigen auf gewissen Diskussionen und sich immer wieder im Kreis drehen soll vermieden werden.
Immer wieder stellt sich die Frage was für eine Wirkung das Forumtheater erzielt? In der Theaterpädagogik gibt es einen ständigen Diskurs über das Endziel: was steht im Vordergrund: der Spielprozess (das Spielen) oder das ästhetische Ergebnis (das Spiel/ die Aufführung)?

Für Augusto Boal liegt die Antwort im Spielen selbst: „Das Theaterspiel wird zum experimentellen Labor, zum Proberaum für neue Haltungen, Verhaltensweisen und Handlungen im persönlichen und politischen Bereich.“[106]
Denn Boal wünscht sich ZuschauerInnen, die „sich nicht bloß mit dem Gespielten identifizieren, sondern aus einer Mischung von kritischem Abstand und persönlicher Betroffenheit einsteigen und sie aus der eingenommenen Rolle heraus verändern.“[107]

Für mich persönlich haben bei Boal und im Theater der Unterdrückten sowohl der Entstehungsprozess als auch das Ergebnis Relevanz: einerseits der Entstehungsprozess aufseiten der SchauspielerInnen, die sich lange Zeit intensiv mit einem oder mehrere Konflikten beschäftigen und daran arbeiten, um dieses glaubhaft umzusetzen; andererseits der Entstehungsprozess während der Vorführung vor und mit dem Publikum, welches aktiv daran mitarbeitet und Lösungsvorschläge und Konfliktbewältigungsmöglichkeiten einbringt, und ebenso das schlussendlich zusammen von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen erarbeitete und zufrieden stellenden Endergebnis.

[105] Piepel, Arnold. In: Ruping, Bernd (1991). S.128.
[106] Wrentschur, Michael. (2004). S.24.
[107] Wrentschur, Michael. (2004). S.50.

„Das Theater der Unterdrückten ist immer Dialog: Wir lehren und lernen.[108] […] Die Zuschauer versuchen, mit den Akteuren in einen Dialog zu treten.“[109] Und so meinte auch Bertold Brecht „das Lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird.“[110]

II.II. Theater der Unterdrückten in Europa

> „Es handelt immer noch vom Theater der Unterdrückten, aber aus einem veränderten Blickwinkel.“[111]

Wie bereits erwähnt, wurde das *Theater der Unterdrückten* in und für Lateinamerika aus einer Notwendigkeit heraus entwickelt, wo Probleme wie physische Unterdrückungsformen, Abhängigkeit, ein autoritäres Militärregime und Folter an der Tagesordnung standen und das Leben der Menschen beeinflusste und bestimmte. Mit offener Gewalt wurde gegen die Zivilgesellschaft vorgegangen.

Als Augusto Boal nach Europa kam, war er zu Beginn der Auffassung, dass es auf diesem Kontinent keine Unterdrückung gab;

> „In Schweden sagte mir jemand: Meine Unterdrückung ist nicht sichtbar. […] Meine Unterdrückung ist Kommunikationslosigkeit. […] Jemand anderes kam und sagte: meine Unterdrückung ist Leere. Ich sagte: Was ist Leere? Füll sie!
> Ich konnte das nicht begreifen. Für mich ist Unterdrückung der Polizist mit dem Maschinengewehr im Anschlag. In Schweden sind aber sämtliche materiellen Bedürfnisse mehr oder weniger gedeckt, die Menschen haben das Recht zu leben, sie haben Geld, Lebensmittel, Erziehung, Pressefreiheit – Dinge, die in Brasilien alles andere als selbstverständlich sind. In Brasilien sterben die Menschen an Hunger, in Schweden töten sie sich selbst. […] Ich musste zugestehen: wenn es viele Menschen hier vorziehen zu sterben, dann muss es eine reale Unterdrückung geben, unter der sie leiden.“[112]

Boal revidierte sein Bild und stellte fest, dass Unterdrückung auch andere Ausprägungsformen annehmen kann:

> „Wer sagt, >hier in Europa gibt es keine Unterdrückten<, ist ein Unterdrücker. Frauen, Gastarbeiter, Farbige, Arbeiter, Bauern sagen nicht, hier gibt es keine Unterdrückung. Es ist eine andere Unterdrückung, und zu ihrer Abschaffung sind andere Mittel erforderlich, als in Lateinamerika. […] Theater der

[108] Boal, Augusto. (1979). S.68.
[109] Boal, Augusto. (1979). S.58.
[110] Wrentschur, Michael. (2004). S.50.
[111] Boal, Augusto (2006). S.18.
[112] Ruping, Bernd. In: Ruping, Bernd (1991). S.323.

> Unterdrückten heißt Auseinandersetzung mit einer konkreten Situation, es ist Probe, Analyse, Suche.
> Wenn die Unterdrückung subtiler, schwerer durchschaubar ist, dann müssen auch die Mittel zu ihrer Bekämpfung subtiler sein.“[113]

Unterdrückung bedeutet folglich psychische Unterdrückung und Ungleichheiten innerhalb der Gesellschaften: angefangen bei Begriffen wie Beziehungslosigkeit, Isolation, Einsamkeit, Lebensangst, Probleme der Konsumgesellschaften[114] bis hin zu emanzipatorischen Themen, Gleichberechtigung der Frauen als auch Volksgruppen, häusliche und versteckte Gewalt, Sexismus, Androzentrismus, Rassismus,… Dies sind Inhalte, welche in der westlichen Welt zentrale Themen sind, jedoch oftmals dementiert beziehungsweise tabuisiert werden. Jedoch ist es sehr bedeutend, die Menschen auf diese Problematiken und daraus entstehenden Konflikte aufmerksam zu machen, um diese Divergenzen zu bekämpfen. Divergenzen zu bekämpfen heißt auch das Partikulare, das Andere zu verstehen und um jenes zu verstehen, muss man sich mit seiner eigenen Kultur und kulturellen Identität auseinander zu setzten, die uns durch unsere Sozialisierung mitgegeben wurde. Die Öffentlichkeit, die Politik und die Medien müssen kritisch betrachtet und reflektiert werden und nicht als selbstverständlich aufgenommen werden.

Die in Lateinamerika entstandenen und entwickelten Methoden reichen für die differenzierte Art von Unterdrückung nicht mehr aus und so entwickelt Boal neue Konzepte und modifiziert seine alten Methoden. In seinem Buch „Regenboden der Wünsche“[115] schreibt er über die Notwendigkeit der Modifizierung seiner Methoden und erklärt diese genauer. Jürgen Weintz bringt in seinem Vorwort Boals Vorhaben auf den Punkt:

> „Der >neue< Boal synthetisiert in seinem recht anschaulichen Theatermodell Anregungen Berthold Brechts, Jakob Levy Morenos und Paolo Freires mit Impulsen aus Philosophie, Anthropologie, Psychoanalyse, Zeichentheorie sowie den Naturwissenschaften. Zwar bleibt die Überwindung von Repression und Anpassung Boals zentrales Thema. Allerdings geht es ihm nun – vor allem im Hinblick auf den europäischen Raum – um die Überwindung von inneren Unterdrückungen, genauer um die Befreiung des Ichs von initialisierten Zwängen und auch um die Erweiterung des Blickfeldes in der Dialektik von Selbst- und Fremdwahrnehmung.“[116]

[113] Boal, Augusto. (1979). S.68.
[114] Vgl. Axter, Melanie (2001). S.20.
[115] Boal, Augusto (2006): *Der Regenbogen der Wünsche: Methoden aus Theater und Therapie*. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag.
[116] Boal, Augusto (2006). S.10f.

Frey Barbara bezeichnet diese Verschiebung der Gewichtung des Theaters der Unterdrückung von Lateinamerika nach Europa als „eine inhaltliche Verlagerung der Schwerpunkte des Theaters der Unterdrückten vom politischen in den psychosozialen Bereich“.[117]

Es entstehen die prospektiven (untersuchenden) Methoden, die introspektiven (die nach innen gerichteten) Methoden und die extrovertierten Methoden. Aufgrund der differenzierten Form von Unterdrückung, welche das Innere der Menschen betrifft, spricht Boal von einer Verlagerung der Sphären von Theater und Therapie: „Therapie im Sinne eines präventiven Ansatzes – nicht als Behandlung einer ernsten psychischen Erkrankung, sondern als Anstoß zum >Lernen über sich selbst<“[118] Deshalb ist das Singuläre, die Probleme der Einzelnen für ihn in seinem Arbeiten bedeutend, jedoch sollte es zu einer Identifikation mit der Problematik aller Mitglieder erfolgen.

> „Meine Geschichte zielt hier nicht auf das Besondere, Einzigartige, sondern auf das, was daran generalisierbar ist, aufs Allgemeine. […] Diese Allgemeinheit hilft uns, Gesellschaft besser zu verstehen. Das ist der Unterschied zwischen Therapie, die sich um die individuellen Anteile kümmert, und dem Prozess, den das Theater der Unterdrückten darstellt. Es ist möglicherweise therapeutisch, aber niemals Therapie.“[119]

Was will Augusto Boal mit seinen modifizierten Methoden erreichen?

Zum Ersten steht das Persönliche im Vordergrund:

> „Die Technik hilft, Gefühle und Wünsche zu klären. Sie erlaubt dem Protagonisten, sich selbst nicht als einseitiges Wesen im Spiegel zu betrachten, sondern als ein vielseitiger Mensch, dessen Bild von einem Prisma reflektiert wird, das aus den anderen Mitspielern besteht. Blinde Flecken im eigenen Selbstbild können so ausgeleuchtet und eingeschliffene Muster überprüft werden.“[120]

Zum Zweiten steht immer noch die politische Einflussnahme durch das Theater im Vordergrund; diese erfolgt explizit über das Legislative Theater. Und Drittens sieht Boal seine Theaterarbeit in direkter Nähe zur darstellenden Kunst[121] und somit besitzt die künstlerische Ästhetik Bedeutung, allerdings werden die „Probleme mehr auf physisch emotionaler als auf intellektueller Ebene“[122] behandelt.

Die prospektiven (die untersuchenden) Methoden mit Techniken wie das *Bild der Bilder*, *Kaleidoskop* und *Rashomon*, nutzen vor allem „zur Differenzierung des körperlichen

[117] Axter, Melanie (2001). S.20. zitiert nach: Frey, Barbara (1989). S.13.
[118] Boal, Augusto (2006). S.12.
[119] Ruping, Bernd. In: Ruping, Bernd (1991). S.335.
[120] Boal, Augusto (2006). S.13.
[121] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.14f.
[122] Boal, Augusto (2006). S.15.

Ausdrucks bei der Darstellung einer Bühnengestalt und zur Betrachtung eines Spielvorgangs aus mehrfacher Perspektive".[123] Die introspektiven (nach innen gerichteten) Methoden wie zum Beispiel das *Bild des Antagonisten*, der *Polizist im Kopf* und der *Regenbogen der Wünsche* nutzen als „Hilfe bei der seelischen Einfühlung in eine Theaterrolle durch Herausarbeitung persönlicher Bezüge".[124] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sie einerseits für den Einzelnen selbst, als auch für eine Gruppe und das Theater geeignet sind. Die extrovertierten Techniken beziehen sich in erster Linie auf die Charakterbildung und sich das nach außen wenden der SchauspielerInnen.
Im Folgenden werde ich nun auf die einzelnen Techniken eingehen.

II.II.I. Prospektiven Techniken

Wie schon erwähnt, handelt es sich bei den prospektiven Techniken um die untersuchenden Techniken. Hier stehen die Beziehungen innerhalb einer Gruppe im Vordergrund und allgemeine Themen sollen gemeinsam szenisch diskutiert werden.

Das *Bild der Bilder* ist eine Technik, die zur Beginn der Arbeit mit einer neuen Gruppe verwendet werden sollte. Ähnlich der Statuen- und Bildermethode, welche bereits beschrieben wurde, werden Formen von Unterdrückung szenisch dargestellt. Der/die ProtagonistIn einer Kleingruppe teilt ohne Worte seinen MitspielerInnen mit, wie die Szene dargestellt werden soll; allein mittels Mimik und Gestik, vermittelt die Person ihnen, welche Gesichtsausdrücke er von ihnen sehen möchte.
Nacheinander stellen alle Kleingruppen ihr szenisches Bild den anderen Mitgliedern vor und schließlich soll erneut in Kleingruppen die Hauptanliegen der einzelnen Gruppen dargestellt werden. Schließlich fragt der/die SpielleiterIn, ob sich die einzelnen Personen mit ihren Positionen identifizieren können und wenn nicht, nehmen sie andere Positionen ein. Auf diese noch stillen und stummen Szenen folgt die Phase des inneren Monologs: Hier reden die Personen drei Minuten im inneren Monolog über ihre Ängste und Schwächen in der jeweiligen Position. Hierauf folgt der offene Dialog, indem die SchauspielerInnen mit einem fiktiven Partner in Dialog treten. Darauf treten die SpielerInnen langsam Aktion: ohne Worte und Geräusche bewegen sich die SchauspielerInnen im Raum und versuchen die Wünsche der dargestellten Figur darzustellen.[125]

[123] Boal, Augusto (2006). S.15.
[124] Boal, Augusto (2006). S.15.
[125] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.84ff.

Diese Methode dient, sich in eine Gruppe einzufügen und die Dynamik einer Gruppe festzustellen. Daraus lassen sich in Folge Forumtheaterszenen spielen.

Das *Kaleidoskop-Bild* ist eine weitere Technik, welche auf die Doppeldeutigkeit, Mehrdeutigkeit und Ambivalenzen von einzelnen Eindrücken und Wirkungen einer Szene bzw. einer Geste oder Mimik einer Person aufmerksam machen soll.[126]

Die *Rashomon-Technik* hat ihren Namen von dem gleichnamigen Film von „Akira Kurosawa, welcher die Geschichte einer Vergewaltigung aus fünf verschiedenen Perspektiven“[127] erzählt. Die Methode dient in erster Linie dazu, wenn einzelne Szenen von verschiedenen Personen analysiert werden sollen oder zur gruppeninternen Analyse, wie sich die einzelnen Personen sehen. Die Darstellung der Sicht auf die anderen Charaktere soll überspitzt dargestellt werden.[128]

Die bekanntesten Methoden, welche Boal für Europa konzipiert hat, ist die des *Cop in the Head* – der *Polizist im Kopf* und *Regenbogen der Wünsche*.

II.II.II. Introspektiven Techniken

In den introspektiven Techniken steht, wie die Bezeichnung schon vermuten lässt, der/die ProtagonistIn mit seinem/ihrem persönlichen Problem im Vordergrund.

> „Mithilfe der Gruppe soll er in die Lage versetzt werden, sich selbst zu beobachten, sich seiner Bedürfnisse und Wünsche aber seiner inneren Zwänge und Ängste bewusst werden. Der Protagonist soll befähigt werden, sich von inneren Zwängen zu lösen und Ängsten und Hemmungen abzubauen.“[129]

In den introspektiven Techniken sind die bekanntesten für Europa entwickelten Methoden verankert: der Polizist im Kopf und Regenbogen der Wünsche.

Der Polizist im Kopf

Das Konzept des Polizisten im Kopf kann als Art Selbstzensur verstanden werden: Verinnerlichte Unterdrückung, die durch die Sozialisation und die jeweilige Gesellschaftsformen angenommen und weitertradiert werden. Diese Polizisten können überall sein: Herrschaftsstrukturen, in denen wir leben, an die wir uns gewöhnt haben und befolgen.

[126] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.101ff.
[127] Boal, Augusto (2006). S.119.
[128] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.119f.
[129] Axter, Melanie (2001). S.73.

„Gleichsam Ge- und Verbote. Das ist eine subtile Form der Unterdrückung, die wir selbst aufrecht halten.“[130]

Mittels dieser Technik heißt es nun diesen inneren Polizisten zu lokalisieren, der mir Dinge verbietet, die ich eigentlich machen möchte und sagt: „Das tut man nicht! Oder: Sei still! Aber ihre Hauptquartiere sind draußen! Wir müssen die Polizisten im Kopf kennenlernen, um gegen die Hauptquartiere ankämpfen zu können.“[131] Mittels der Techniken des Theater der Unterdrückten sollen diese bereits internalisierten Gewaltstrukturen sichtbar gemacht werden, wie in Lateinamerika die offenen physischen Gewaltstrukturen.

Diese Methode steht schon in engem Zusammenhang mit der Pädagogik der Unterdrückten nach Paolo Freier ist das oberste Prinzip die Bewusstmachung: *Conscientização*: „bedeutet den Lernvorgang, der nötig ist, um soziale, politische und wirtschaftliche Widersprüche zu begreifen und um Maßnahmen gegen die unterdrückerischen Verhältnisse der Wirklichkeit zu ergreifen.“[132] Mehr dazu in Kapitel III. S.61.

Regenbogen der Wünsche

Die Methode des Regenbogens der Wünsche kann helfen Wünsche und Gefühle zu differenzieren und zu verdeutlichen. „Sie erlaubt dem Protagonisten, sich selbst nicht als einseitiges Wesen zu sehen, sondern als multiples Geschöpf.“[133] Die Leidenschaften und die Bedürfnisse der Menschen erscheinen hier in allen – für das bloße Auge nicht sichtbaren – Farben.

Bei dieser Methode gibt es eine/n ProtagonistIn und ein oder mehrere Personen, welche die Rollen der AntagonistInnen einnehmen. Wenn diese feststehen, soll der/die ProtagonistIn Bilder seiner Wünsche und Gefühle mittels Körperausdruck darstellen. Die TeilnehmerInnen, welche sich damit identifizieren, reproduzieren diese Bilder. „Das Ziel der Übung besteht darin, Bilder zu finden, die Charakteristika des Protagonisten enthüllen. Wir haben es nicht mit den >Polizisten im Kopf< zu tun, die Wünsche und Erwartungen anderer sehen, sondern mit den Wünschen des Protagonisten selbst.“[134]

Darauf folgt die dritte Phase: Monolog mit Vertraulichkeiten. Der/die ProtagonistIn tritt an jedes Bild und richtet einen kurzen Monolog an es mit den beginnenden Worten: „Ich bin so, weil …“ oder „ich bin nicht so, weil …“ Die Personen, welche die Bilder darstellen, nutzen

[130] Ruping, Bernd. In: Ruping, Bernd (1991). S.333.
[131] Ruping, Bernd. In: Ruping, Bernd (1991). S.333.
[132] Paolo Freire (1973). S.25.
[133] Boal, Augusto (2006). S.151.
[134] Boal, Augusto (2006). S.152.

diese Worte um die Bilder noch verstärkter darzustellen. Dann folgt die Phase, in der die Wünsche dem Antagonisten gegenüberstehen, einem Zweikampf gleich, „als ob dieses Bild allen für den Protagonisten in seiner Ganzheit stehen könnte, als ob der Regenbogen nur eine Farbe hätte.“[135] Nacheinander wechseln die Bilder bzw. die Farben die Stelle. Darauf folgt die Phase des ganzen Regenbogens, wo alle Bilder (die Wünsche und Bedürfnisse der/des ProtagonistIn) nacheinander ihre Position vor dem Antagonisten einnehmen und dort bleiben.[136]

> „Dieses Verfahren zielt auf die Bewusstmachung der unterschiedlichen Persönlichkeitsanteile, die als (widersprüchliches) Verhalten in der Auseinandersetzung, selbst in einfach erscheinenden Situationen, mit anderen Menschen zum Ausdruck gelangen.“[137]

Bild des Antagonisten:
Die Technik des Bildes des Antagonisten eignet sich vor allem für das Studium einer Beziehung zweier Menschen. Gewählt wird eine Situation, in der die Hauptperson, der/die ProtagonistIn, vor etwas Angst hat: Die Situation sollte möglichst konkret und anschaulich sein, denn es geht um konkrete Ängste, die von einem bestimmten Mitglied der Gesellschaft hervorgerufen werden; in weiterer Folge geht es um den Umgang und dem sich stellen der Ängste.

II.II.III. Extrovertierten Techniken

Die extrovertierten Techniken teilen sich in Improvisationen, Spiele und Shows. Die Übungen für die Improvisationen sind in erster Linie dazu da, um Gedanken aktiver und bewusster wahrzunehmen, obwohl sie sich in unseren Köpfen viel schneller bewegen, als wir sie je in Worte fassen könnten. Boal nennt die Methode „Stopp und denk nach Methode“. Diese teilt sich in mehrere Phasen, wo insbesondere mit Gedanken und Worten gearbeitet wird: zum Beispiel Übungen, wo Szenen mittels Gebärden und Gesten dargestellt werden, sodass sie die ZuschauerInnen erkennen. Wenn der Spielleiter Stopp ruft, treten die DarstellerInnen in einen inneren Monolog und lassen alle Gedanken heraus, egal ob in klar strukturierten Sätzen oder in Unzusammenhängenden Worten. Diese Gedanken werden in der nächsten Phase diskutiert und darüber abgestimmt, welche nützlich und weiterverwendet werden können.

[135] Boal, Augusto (2006). S.153.
[136] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.152ff.
[137] Wiegand, Helmut (1999). S.81.

Bei den Spielen handelt es sich um Spiele, welche das Charakterspielen schult. Die Personen sollen innerhalb der Spiele zwei unterschiedliche Charaktere spielen, niemals jedoch einen der beiden vollkommen aufgeben: bei dem Spiel „der Ball in der Botschaft“ sollen die TeilnehmerInnen einen Charakter wählen z.B. Außenminister, König, Prinzen etc Diese essen von einem Kuchen, der mit einer starken Dosis Marihuana versehen ist[138] und schließlich sollen sie ihren Charakter mit der dementsprechenden Wahrnehmungsveränderung darstellen; jedoch nie vorige gespielte Charakterzüge komplett ablegen. Zum Schluss nüchtern sie wieder aus und gehen zum ursprünglichen gespielten Charakter zurück.
Als Shows bezeichnet Boal im „Regenboden der Wünsche“ das Forumtheater und das Unsichtbare Theater, wo die SchauspielerInnen nach außen hin ihren Charakter kennenlernen, schulen, in direkten „Publikumskontakt“ sehen und verbessern können.[139]

II.III. Das Legislatives Theater „to transform desire into law“[140]

> “For the first time in history of the theatre, and the history of politics, an entire thetatre company enters the Legislature. [...] there opened up the possibility of a whole theatre company being elected to a parliament.”[141]

Nachdem Boal das Theater der Unterdrückten in Lateinamerika gegründet hat, dann unter dem Regenbogen der Wünsche in Europa mit dem Fokus auf das Subjekt weiterentwickelte resümiert er:

> „Now we are back in Brazil: none of our major social and political problems has been solved. It is up to us to try new ways of tackling them. […] The Legislativ Theatre is a new system, a more complex form, since it includes all the previews forms of Theatre of the Oppressed plus others which have a specifically parliamentary application.”[142]

Boals Intuition, politisches wirksames Theater zu machen, wurde bisher verdeutlicht: Doch nicht nur auf der persönlichen und gesellschaftlichen Ebene und den Menschen selbst, sondern auch auf institutioneller und gesetzlicher Ebene sollen die Wünsche und Anliegen der Gesellschaft verwirklicht werden. Die Vorarbeit wurde durch Bewusstmachung, Aufklärung, Hinweise auf die Macht- und Unterdrückungsstrukturen, Arbeit am Körper usw. mittels seiner

[138] Das geschah tatsächlich 1971 in Brasilien. Boal, Augusto (2006). S.182.
[139] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.174-184.
[140] Boal, Augusto (1998) S.60.
[141] Boal, Augusto (1998). S.6. Ebda. S.15.
[142] Boal, Augusto (1998). S.5.

Methoden erarbeitet und verbreitet. Das Legislative Theater ist eine politisch eingegliederte Theaterform, in der wie bisher von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen gemeinsam Lösungs- und Veränderungsvorschläge erarbeitet werden, mit dem Unterschied, dass hierbei Gesetzesvorschläge erarbeitet werden.

> „[…] Auf eine Formel gebracht, will das Legislative Theater Wünsche in Gesetze oder Träume in konkrete politische Maßnahmen verwandeln."[143]

Boal als Verador

Als im Jahr 1992 in Rio de Janeiro Stadtwahlen anstanden und das Zentrum für das Theater der Unterdrückten nur noch an kleinen Projekten arbeitete, entstand die Idee einer zur Wahl antretenden Partei eine Zusammenarbeit vorzuschlagen. Das Zentrum wandte sich mit dem Vorschlag den Wahlkampf zu theatralisieren an die Arbeiterpartei, „partido dos trabalhadores" (PT).[144] Die Arbeiterpartei, die nach ihrer Zulassung 1979 eine große Anhängerschaft der Oppositionellen wurde, ist „eine Partei für die ärmere Bevölkerungsschichten, gewerkschaftlich Engagierte und christlich Orientierte. Sie hat auch Anhängerschaft an den Universitäten und unter der Lehrschaft."[145] Diese nahm das Angebot an, mit der Bedingung die Partizipation durch einen Kandidaten als *verador* (Stadtrat) zu intensivieren. Boal selbst wurde von seiner Gruppe zum Kandidaten gewählt und trat zur Wahl[146] an. Die PT erhielt sechs Mandate[147] und Boal eines davon. Am 1.Jänner 1993 nahm Boal seinen Sitz als Stadtrat an und das Legislative Theater konnte starten.

Nachdem jeder Abgeordnete in Rio de Janeiro das Recht auf 25 MitarbeiterInnen hat, die von der Stadt bezahlt werden, errichtet Boal ein internes und externes Kabinett. Die Aufgaben des internen Kabinetts bestanden aus folgenden Aufgaben:

- Die verwaltungstechnische Organisation des Projekts
- Die Durchführung von Meinungsumfragen: Bei anstehenden Gesetzesänderungen und Gesetzesinitiativen sollten Menschenrechtsgruppen, Wohlfahrtsverbände und Institutionen und Einzelpersonen als Experten um ihre Meinung befragt werden

[143] Boal, Augusto (2006). S.189.
[144] Vgl. Boal, Augusto (1998). S.12f.
[145] Axter, Melanie (2001). S22.
[146] Für die 44 Plätze der Abgeordneten standen 1200 Kandidaten von 22 Parteien zur Wahl. Vgl. Boal, Augusto (1998). S.12f.
[147] „Insgesamt sind im Stadtparlament Rios 44 Abgeordnete, sie repräsentieren ca. 9 Millionen Einwohner. Die kommunale Verfassung räumt den Bürger/innen vielfältige Mitwirkungsrechte ein, bei Gesetzesabstimmungen dürfen sie anwesend sein. Überdies hinaus können sie bei Debatten im Parlament das Wort ergreifen, Fragen an die Parlamentarier richten und inhaltlich selbst Stellung beziehen. Die Bürger/innen dürfen Gesetzesprojekte vorschlagen, wenn sie nachweisen, dass mindestens 0,3% der Wahlberechtigten diese unterstützen." Wiegand, Helmut (1999). S.211.

- Die Unterstützung und Durchführung des >mobilen Parlaments<, das vor einigen wichtigen Parlamentssitzungen auf öffentlichen Plätzen tagen sollte, um die Diskussionen von Gesetzesvorschlägen öffentlich zu machen
- Die schriftliche und juristische Überarbeitung der Gesetzesvorschläge, die aus der Arbeit der Forumtheatergruppen und der öffentlichen Veranstaltung resultieren“[148]

Die Aufgaben des externen Kabinetts bestehen darin, weitere Gruppen (in allen Stadtteilen) zu gründen und Workshops als auch Festivals zu organisieren, um das Theater der Unterdrückten weiter zu verbreiten. Deshalb sollten auch Kontakte mit anderen Gruppen, kirchlichen und gewerkschaftlichen Gruppen initiiert werden und diese auch mit den Theatermethoden vertraut zu machen. Gearbeitete wurden mit allen Methoden des Theaters der Unterdrückung und die Arbeit wurde in bestimmte Themen strukturiert und unterteilt, mit denen die Nuklei (die Kerngruppen) weiterarbeiteten und für Behördengänge vorbereiteten. So zum Beispiel die Unterteilung in thematische Arbeit (persönliche Probleme) und kommunale Anliegen (z.B. Arbeitsplätze, Kriminalität, Müllentsorgung..)[149]

Wiegand Helmut beschreibt sehr deutlich die Kritik und die Angriffe von Gegnern, welche die Arbeit in den Stadtteilen erschweren, wenn nicht verhindern und immer wieder versuchen Boals Ruf zu schädigen und ihn vor Gericht bringen, er jedoch im Recht ist. International erreicht ihn Unterstützung - so auch ein Solidaritätsschreiben aus Deutschland unterschrieben von nennenswerten Persönlichkeiten des Theaterlebens.[150] Weitere Schwierigkeiten waren die offene Gewalt gegen Mitglieder des externen Kabinetts, Schwierigkeiten in der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit Straßenkindern, die immer wieder „Straßen-Säuberungs-Attentaten“ zum Opfer fallen[151], fehlende Räumlichkeiten und fehlendes Geld für Transport usw.[152]

Am Ende der Legislaturperiode existierten 19 Theatergruppen, die in Verbindung mit dem Legislativen Theater Boals stehen. Von 50 Gesetzes- und Novellierungsvorschlägen die Boal

[148] Wiegand, Helmut (1999). S.212.
[149] Vgl. Wiegand, Helmut (1999). S.212f.
[150] „Aus Deutschland erreicht ihn ein Solidaritätsschreiben gegen die >Rufmordkampagne<, die zum Ziel hatte, >kulturelle politische Basisarbeit im Keim zu ersticken<. Es wurden von bekannten Persönlichkeiten des öffentlichen und literarischen Lebens unterschrieben, u.a. von Günter Wallraff, Curt Meyer-Clason, George Tabori, Walter Jens, Tankred Dorst, Klaus Bednarz, Franz Castorf, Renate Klett.“ Wiegand, Helmut (1999). S.213.
[151] „Das Attentat [im Juli 1993] war kein Einzelfall, zwischen 1985 und 1995 sollen allein im Bundesstaat Rio de Janeiro sechstausend Kinder umgebracht worden sein.“ Wiegand, Helmut (1999). S.215.
[152] Vgl. Wiegand, Helmut (1999). S.214ff.

dem Parlament präsentierte, wurden 13 durch die Mehrheit des Parlaments verabschiedet[153]; diese vor allem im Bereich der Errichtung geriatrischer Dienste, der Beseitigung von Gefahrenstellen für blinde Menschen, ein Gesetz gegen die Diskriminierung von Homosexuellen in Hotels, der Errichtung von Kleinkinderbetreuungsstellen, ein Gesetz für den Schutz von Opfern und Zeugen…[154]
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Legislative Theater den Menschen die Politik näher bringt und zur demokratischen Partizipation „von unten" ohne Revolution animiert, ganz im Sinne Freires.

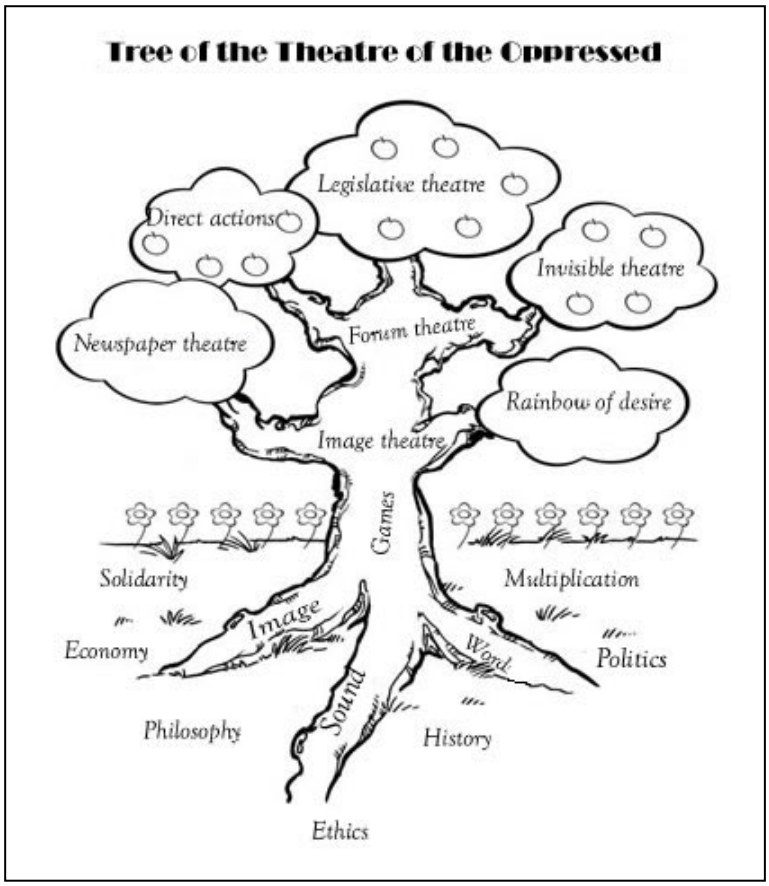
Vier Jahre später wurde Augusto Boal zwar nicht erneut gewählt; was zwar das Ende für das Projekt des Legislativen Theater in Rio bedeutete, doch wurde seine Arbeit von vielen Gruppen adaptiert und versucht auch in anderen Städten, auch außerhalb Brasiliens zu realisieren. So auch in Graz/Österreich von der Gruppe InterACT mit ihrem Projekt „wohnungs/LOS/theatern", welches sogar im Grazer Rathaus aufgeführt wurde. Mehr dazu in Kapitel : IV.IV. S.76.

Das Theater der Unterdrückten umfasst im Allgemeinen drei Hauptbereiche: den erziehungs-, den sozial- und den therapeutischen Bereich: Stand in Lateinamerika die Befreiung der physischen Unterdrückung im Vordergrund, so dienen die Methoden in Europa zur Befreiung der inneren und psychischen Unterdrückung. Vor allem die Methode „Regenbogen der Wünsche" zeigt die Annäherung Augusto Boals an das Psychodrama und Gruppentherapeutische Arbeit, welche von Jakob Levy Moreno entwickelt wurden. Mehr dazu in Kapitel II.V. S.57. Boal selbst bezeichnet den Unterschied zwischen seiner Arbeit in Lateinamerika und Europa folgendermaßen:

> „Stilistisch gesehen, ließ sich das Forumtheater in Lateinamerika als >realistisch< bezeichnen, während in Europa viele Szenen auf einer eher metaphorischen Ebene bewegten."[155]

[153] Vgl. Wiegand, Helmut (1999). 216f.
[154] Vgl. Boal, Augusto (1998). S.102ff.
[155] Boal, Augusto (1979). S.82.

Die Darstellung des Theater der Unterdrückten als Form eines Lebensbaumes[156], stellt das Theater der Unterdrückten mit all seinen Facetten, Einflussmöglichkeiten, Annährungen und interdisziplinären weitreichenden Ästen bildlich dar.



II.IV. Katharsis bei Boal

Um das Konzept der Katharsis bei Boal zu verstehen, müssen die Ziele des Theaters der Unterdrückten nochmals definiert werden: a.) es soll den ZuschauerInnen den Mut geben, aktiv auf der Bühne zu proben, die Handlung zu verändern und b.) den Menschen helfen, aktive Protagonisten in ihrem eigenen realen Leben zu werden. Um diese Ziele zu erreichen, geht Augusto Boal von drei Hypothesen zu der Methode des Polizisten im Kopf aus, welche schließlich den Ausgangspunkt für sein Katharsisverständnis bilden. Die Verinnerlichung der Zensur bzw. der Unterdrückung in uns selbst erfolgt nach Boal durch die Osmose, die Metaxis und der analogen Induktion.

[156] Abb. 1.: http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1 Zugriff: 06.05.2009.

Als Osmose versteht Boal die Durchdringung fremder oder hegemonieller Werte in der Gesellschaft. Wirksam ist diese in allen Bereichen unseres sozialen Lebens:

> „Der Familie (elterliche Gewalt, Geld, Abhängigkeit, Zuneigung), auf der Arbeit (Löhne […] Arbeitslosigkeit, Ruhestand) […] in der Schule (Noten, Jahresbestlisten), in der Werbung (durch falsche Assoziationen: Schöne Frauen, Zigaretten […]), in der Zeitung (Auswahl der Nachrichten, Manipulation), […] in der Kirche (Hölle, Paradies […] Vergebung, Sünde […].“[157]

Aber ebenso wird die Osmose auch im Theater weitergegeben: im konventionellen Theater einseitig von der Bühne herab und zwar deshalb, weil die ZuschauerInnen-SchauspielerInnen Beziehung durch Empathie [Einfühlen] geprägt ist und uns die Gefühle der DarstellerInnen durchdringen, sodass die uns gezeigten moralischen Werte osmotisch besetzt sind und wir ihnen unterliegen.
Im Theater der Unterdrückten allerdings, wo sich die Beziehung zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen ändert, kommt es zur Sympathie [Mitfühlen]: Die ZuschauerInnen werden nicht länger geführt, sondern führen selbst.

> „Wenn der Unterdrückte in der Rolle des Künstlers Bilder seines eigenen Lebens gestaltet, dann gehört er gleichzeitig zwei verschiedenen autonomen Wirklichkeiten an. Dieses Phänomen, zugleich dem Bild der Realität und der Realität des Bildes anzugehören, nennen wir ‚Metaxis’.“[158]

Die Metaxis kann uns allerdings erst erreichen, wenn wir uns mit der Person, den Bilder etc. identifizieren. Im Theater der Unterdrückten geht es darum, die geschaffenen Bilder der Unterdrückten umzugestalten, um sie schließlich auch in der Realität zu verändern. „Er probt in der zweiten Welt (der ästhetischen), um die Erste (die soziale) zu verändern.“[159]

Die analoge Induktion bedeutet von einem Einzelfall auszugehen und schließlich, etwas Allgemeingültiges zu schaffen. Das Forumtheater beginnt mit einem subjektiven Konflikt, der schließlich in einen allgemeinen Kontext gesetzt wird, sodass er viele Menschen anspricht.

Diese drei Hypothesen besagen, dass die Unterdrückten selbst handeln müssen, um dann in ihrem realen Leben zu handeln. Dies widerspricht der Katharsis nach Aristoteles[160], dem nach die ZuschauerInnen durch das Sehen auf der Bühne und Mitfühlen von *eleos* und *phobos*[161]

---

[157] Boal, Augusto (2006). S.53.
[158] Boal, Augusto (2006). S.55.
[159] Boal, Augusto (2006). S.56.
[160] Der Begriff *Katharsis* stammt aus dem altgriechischen und bedeutet übersetzt Reinigung. Der Begriff kommt in Aristoteles’ Poetik [Verwendete Übersetzung der *Poetik*: Aristoteles: *Poetik*. Hg. Fuhrmann, Manfred. Reclam. Stuttgart, 1982.] zu Beginn des 6.Kapitels vor, in welchem er eine Definition für die Tragödie gibt.
[161] *Katharsis* bedeutet eine Reinigung der ZuschauerInnen, durch die hervorgerufenen Affekte *eleos* und *phobos* – Jammern und Schaudern.

am Ende gereinigt werden. Da es beim Theater der Unterdrückten nicht um das passive Zuschauen geht, kann auch keine Katharsis erfolgen.
Boal differenziert vier Formen von Katharsis, die seiner Meinung nach nur aus etymologischer Sicht das gleiche bedeuten: Reinigung. Doch unterscheidet er darin, was gereinigt wird: medizinische Katharsis, aristotelische Auffassung, die von Moreno vertretene Sicht und die Katharsis des Theater der Unterdrückten.

Die medizinische Katharsis „will die Ursache psychischer, psychologischer oder psychosomatischer Leiden von Individuen eliminieren. Sie will beseitigen, was seinen Ursprung innerhalb oder außerhalb des Individuums hat und dieses krank macht.“[162] Das Gegengift muss gefunden werden, um den Körper zu reinigen. Aristoteles sprach aber auch von „rhythmischer Katharsis“, die den Rhythmus, das Gleichgewicht der Seele und der Psyche wiederherstellt. Diese Auffassung wird auch von Moreno vertreten.[163]
Boal stellt Jakob Levy Morenos Katharsis Verständnis vereinfacht am Beispiel der Schauspielerin Barbara aus Morenos Gruppe dar, welche ihren aufbrausenden und leidenschaftlichen Charakter außerhalb der Bühne nicht bändigen konnte und in Ausbrüchen und Hassgefühlen tobte. Als sie eine Rolle mit ähnlichen Charaktereigenschaften spielen musste, reinigte sie dieses Spielen und diese Auseinandersetzung von ihren eigenen Leiden.[164]
Diese Form von Katharsis hilft den Einzelnen selbst und bedarf nicht explizit das Theater als Kanzle, von der herab gepredigt wird. Deshalb bezeichnet Boal die aristotelische Katharsis auch als tragische: Er vertritt die Ansicht, dass sich die Figuren auf der Bühne von den „Wünschen nach Veränderung“ reinigen. „Das klassisch-konventionelle Theater will also durch den kathartischen Effekt der Entmachtung und Beruhigung das Individuum an die Gesellschaft binden.“[165] Dies sei nur für diejenigen sinnvoll, die diese Werte der Gesellschaft vertreten. Deshalb will das Theater der Unterdrückten, dass die Menschen selbst handeln.

> „Das Ziel des Theaters der Unterdrückten ist nicht Ruhe und Ausgeglichenheit, sondern Ungleichgewicht, das den Weg für eine Handlung vorbereitet. Sein Ziel ist die Dynamisierung und die Handlung, die daraus resultiert (von einem Zuschauspieler im Namen aller in Gang gebracht) zerstört alle Blockaden, die die Realisierung der betreffenden Handlung verhinderten. Das heißt, die reinigt die Zuschauspieler und produziert eine besondere Katharsis: die Katharsis von den schädlichen Blockaden! Und die ist sehr willkommen!“[166]

[162] Boal, Augusto (2006). S.79.
[163] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.79.
[164] Vgl. Boal, Augusto (2006). S.79f.
[165] Boal, Augusto (2006). S.80.
[166] Boal, Augusto (2006). S.81.

II.V. Abgrenzung und Gemeinsamkeiten zu Bertold Brecht und Jakob Levy Moreno

Augusto Boals Theaterkonzept wird immer wieder mit den Lehrstücken Bertold Brechts als auch mit dem Psychodrama Jakob Levy Moreno (1898-1974)[167] in Zusammenhang gebracht. Vor allem im angloamerikanischen Raum wird das Theater der Unterdrückten als Ansatz „between Therapy, Activism and Politics“[168] eingeordnet. Dies ist nicht aus der Luft gegriffen, denn Boal beschäftigte sich in seiner Arbeit und seinen Ansätzen mit den Stücken Bertold Brechts und bevor er das Theater der Unterdrückten entwickelte, spielte sie im Teatro de Arena, Brechts Stücke. Genauso nimmt Morenos Psychodrama Einfluss auf Boals Arbeit, was bereits bei Morenos Katharsisverständnis deutlich wurde.

Wie später Boal verfolgt Brecht in seinen Lehrstücken einem theaterpädagogischen Ansatz: Das Ziel der Theaterinszenierungen liegt nicht mehr ausschließlich in den künstlerischen ästhetischen Anforderungen, sondern darin, das Publikum anzuregen und zum nachdenken und reflektieren zu animieren. Gerd Koch drückt es folgendermaßen aus:

> „Die Brechtschen Lehrstückvorlagen haben einen Herausforderungscharakter, der die Spieler dazu drängt, ihre eigenen Erfahrungen (lebensgeschichtlich, sozialgeschichtlich, ökonomisch, politisch und ästhetisch) in diese Vorlagen einzubringen, sodass im Laufe der Arbeit ein gemeinsames Demonstrationsprojekt aus subjektiver, erlebnishafter Erfahrung und vermittelter Erfahrung und Brechtscher Vorgabe entsteht.
> Die Leistungsfähigkeit der Vorschläge von Augusto Boal liegt darin, dass er die subjektiven und politischen sowie historischen Lebenserfahrungen von Subjekten ernst nimmt und aus ihrem Material versucht, Stücke bzw. Verdichtungen vorzunehmen.“[169]

Brecht meint „das Lehrstück belehrt nicht, indem es angeschaut wird, sondern indem es gespielt wird“.[170] Boal reicht es nicht, dass es gespielt wird, sondern die ZuschauerInnen sollen aktiv mitspielen und dies im realen Leben nachmachen. Boal kritisiert das Lehrstück, da die Trennung zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen noch nicht aufgehoben ist; noch immer herrscht das Lehrer-Schüler-Verhältnis, das auch Freire kritisiert, denn ZuschauerInnen und SchauspielerInnen sollten in Dialog treten und voneinander lernen.
Zwar wollen beide –Boal und Brecht – kritische aktive ZuschauerInnen, doch bringt es Thorau auf den Punkt, wenn er meint, dass „bei Boal deutlich [wird] wie sehr seine

[167] Jakob Levy Moreno wurde 1889 in Bukarest geboren. Seine Jugend und Studienzeit – er studiert Medizin - verbringt er in Wien und emigriert 1925 in die USA. Er ist der Begründer des Psychodramas und der Gruppentherapie.
[168] Wrentschur, Michael (2004). S.67.
[169] Koch, Gerd. In: Ruping, Bernd (1991). S.318.
[170] Wrentschur, Michael (2004). S.28.

Aneignung Brechts im Zeichen des lateinamerikanische Befreiungskampfes steht, denn wo bei Brecht von kritischer Distanz die Rede ist, geht es bei Boal schon um die Aktion.“[171] Weiter beschreibt er „die Poetik Brechts als eine Poetik der Reflexion, während er die Poetik Boals eine Poetik der Aktionen nennt.“[172] Boal bezeichnet Brechts Theater als ein Theater der Bewusstmachung: in diesem Sinne als eine Art Vorstufe zu einem Theater der Aktion.

Dies Unterschiede erklären sich aus den differenzierter sozio -kulturellen und historischen Hintergründen der beiden: Boals Auffassung aus seinen Lebenserfahrungen in Lateinamerika in Phasen früherer revolutionäre Bewegungen. Bei Brecht stehen Erfahrungen europäischer Revolutionen im Hintergrund seiner Theatertheorie.[173] Für Boal scheint die Wirklichkeitsnote seiner Stücke als Garantie für die Aktivierung der Menschen.

> „Steht bei Brecht das Organisieren von Hilfe als politische dritte Sache im Mittelpunkt, so setzt Augusto Boal die unmittelbare Selbsthilfe der betroffenen Subjekte dominant. Wenn dies geschieht und diese Bescheidenheit in der Reichweite ernst genommen wird, dann ist mir das Theater der Unterdrückten, wie es Augusto Boal vorschlägt, sinnvoll. Immer dort, wo aus diesem Umfang heraus versucht wird, zu theoretischen Schlüssen zu kommen, wird mir häufig zu leicht und auch manchmal fahrlässig typisiert, sodass mitunter an antiquierten Erklärungsmodellen angeknüpft wird.“[174]

Zusammenfassen lässt sich sagen, dass Bertold Brecht Augusto Boal als Vorbild diente, er sein Konzept und seine Ideen für sich und seine Arbeit weiterentwickelte, radikalisierte und veränderte, um seinem Ziel näher zu kommen.

Wie schon bei Augusto Boals Katharsisverständnis angesprochen, ist Jakob Levy Morenos Katharsisverständnis nicht weit entfernt. Jakob Levy Moreno ist der Begründer des Psychodramas und der Gruppentherapie.
Moreno thematisierte reale und private Probleme seiner Gruppenmitglieder auf der Bühne, ließ sie allerdings nicht immer sich selbst spielen, sondern auch von anderen Gruppenmitgliedern darstellen: „Rollentausch, Doppeln und andere Methoden“ wurden verwendet, welche sehr stark an die prospektiven Methoden Boals erinnern, wie zum Beispiel das Bild der Bilder, oder der Rashomon-Methode.

[171] Wrentschur, Michael (2004). S.31.
[172] Wrentschur, Michael (2004). S.32.
[173] Vgl. Koch Gerd. In: Ruping, Bernd (1991). S.320.
[174] Koch, Gerd. In: Ruping, Bernd (1991). S.320.

Moreno diskutierte mit Freud die „Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Psychoanalyse und Psychodrama“[175], lehnte aber das 2-Personen-Verhältnis ab und vertrat die Ansicht über „heilende Fähigkeiten einer Gruppe“.[176]
Ebenso erinnert die Methode der Zukunftsprobe, in welcher der/die ProtagonistIn auf die erfolgreiche Bewältigung einer zukünftigen Situation vorbereitet werden soll an Boals Theater der Unterdrückten, in dem die Bühne als Probe für die Wirklichkeit gilt. Dabei geht Yablonski davon aus, dass das psychodramatische Spiel das Verhalten des Protagonisten in der realen Situation beeinflussen kann.[177]
Weitere Gemeinsamkeiten sind Morenos Theorie der Spontaneität, welche für die Erziehung bedeutend ist: „Spontaneität gilt als Energiefaktor und Katalysator. Es ist Element der Vorbereitung und Aufwärmung für neue Situationen.“[178] Auf das Theater bezogen ist dies das Stehgreiftheater, welches zwar nicht explizit beim Theater der Unterdrückten zu finden ist, bzw. Boal es nicht so benennen würde, aber das Forumtheater als auch das Unsichtbare Theater doch eine gewissen Spontaneität erfordert.

Der Unterschied zwischen den beiden – Boal und Moreno – ist der Anspruch an ihre Methoden: Während bei Moreno der Einzelne im Vordergrund steht, ist es bei Boal die Gruppe und die Gesellschaft, die im Vordergrund stehen. Er meint zwar, „dass das Psychodrama politische Wirkung und das Forumtheater wiederum auch therapeutische Wirkung haben können“,[179] aber sein Theater sei höchstens therapeutisch, nie aber Therapie.

II.VI. Abgrenzung zum Living Theater

Da das Theater der Unterdrückten und insbesondere die Methode des Unsichtbaren Theaters immer wieder mit politischen Happenings, dem Living Theatre oder dem Aktionstheater in Verbindung gebracht wird, stelle ich in diesem Unterkapitel das Living Theatre kurz vor und verweise anschließend auf die Unterschiede und Abgrenzungen zwischen dem eben genannten und dem Unsichtbaren Theater nach Boal.

Das Living Theater wurde 1951 in den USA von Judith Malina und Julian Beck, die beide von der Piscator Schule in New York kommen, gegründet. Sie sehen sich allerdings als

[175] Axter, Melanie (2001). S.35
[176] Axter, Melanie (2001). S.35.
[177] Vgl. Axter, Melanie (2001). S.36.
[178] Axter, Melanie (2001). S.37. zitiert nach: Feldhendler, Daniel (1992). S.113.
[179] Axter, Melanie (2001). S.39.

Antithese zu Erwin Piscator und Anarchismus steht an oberster Stelle. Das Living Theatre versteht sich als einer der Verbreiter und Träger der Kulturrevolution; als Kulturrevolution bezeichnete Herbert Marcuse die Entwicklung in den USA der 1960er Jahren, als sich die Kunst, die Musik, die Literatur und die Kommunikationsformen veränderten, die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen und die Politik allerdings nicht.
Als oberstes Prinzip des Living Theatre gilt es die Kunst als Lebensgefühl, als Lebenshaltung und Weltanschauung zu leben und zu verinnerlichen. Das Living Theatre wird oft als eine Verkörperung der anarchistisch-hedonistischen Protestbewegung bezeichnet, welche mit irritierenden Aufführungen und provokantem Lebensstil in den 1950-60er Jahren und ab 1961 in Europa Kontroversen hervorrief. Sich auf Antonin Artaud besinnend, weisen die Begründer

> „Dem Theater kathartische Funktion zu, indem sie psychische Verletzung im Zuschauer herbeiführen, das traditionelle Theater abschaffen und durch Rituale, Meditationen, Ekstase und Trance ersetzen. Im Verständnis der Truppe können bestimmte Formen von Theater ein direktes Mittel zur Freiheit des Menschen sein.“[180]

Eine der ersten Produktionen in Europa war *Mysteries ans Smaller Pieces* im Jahr 1964: es ging weg vom literarischen Theater, hatte keine Bühnenbild und keine dramatische Handlung: Bewegung, Tanz und Musik standen als Ausdruckmittel im Vordergrund. Die Trennung von Darsteller und Zuschauer war aufgehoben. Eines der wichtigsten Merkmale war der frontale Angriff auf das Publikum; die SchauspielerInnen agieren unter den ZuschauerInnen; dies soll zu einer Kollektiverfahrung führen.
Das Ziel des Living Theatre ist das *Paradies Now* eine Gesellschaft ohne Staat und ohne Machtapparat, Polizei und Militär wird abgeschafft, ebenso das Kapital. Diese sollten zuerst spielerisch bezwungen und später im realen Leben abgeschafft werden.[181]
In den 1970er Jahren fand eine Neuorientierung statt: das Living Theatre bemühte sich auch in Brasilien ein Paratheater zu errichten und dort mit Armen und der Arbeitenden Klasse zusammenzuarbeiten. Allerdings stellte sich dies ganz profan gesagt als eine schwarz/weiß Malerei heraus und auch der Versuch die Politik mit Ästhetik und das Leben und die Kunst miteinander zu verbinden scheiterte.

Sowohl das Living Theater, Happenings als auch das Theater der Unterdrückten verfolgen das gleiche Ziel: Menschen aus ihrem Alltag und ihrem vorbestimmten Leben aufrütteln: Das Aufklären und die Bewusstmachung des Lebenssituation und der gesellschaftlichen Systems stehen im Vordergrund. In den 1950er Jahren nehmen in der westlichen Welt die Disziplinen

[180] Marschall, Brigitte/ Martin Fichte (2006). S.138.
[181] Vgl. Marschall, Brigitte/ Martin Fichte (2006). S.121.

und Denkrichtungen wie die der Soziologie, des Strukturalismus, der Psychoanalyse, der Politologie, der marxistische Philosophie und der Verhaltensforschung eine wichtige Funktion als Instrument des Erkenntnisgewinns über gesellschaftliche Mechanismen ein. Diese werden analysiert, erkannt und reflektiert. Sowohl Augusto Boal als auch das Living Theatre wollen diese Bewusstmachung, allerdings mit unterschiedlichen Methoden: Will das Living Theatre das Publikum provozieren, will Boal deren Mitwirkung und Eigeninitiative. Bei politischen Happenings geht es ebenfalls um unsichtbare Szenen im öffentlichen Bereich, doch steht hier oftmals das Schockmoment oder der Spaß im Vordergrund. Bei Boals Unsichtbaren Theater geht es auch um die Aufmerksamkeit des unfreiwilligen Publikums im öffentlichen Raum, doch wird nach der Konfliktsituation versucht, diese nachzubearbeiten und das Publikum nicht ohne Lösungsvorschläge mit den behandelten Problematiken alleine zu lassen.
Sowohl bei Boal, als auch im Living Theatre stehen der Körper und seine Sprache vor dem Wort im Vordergrund und ebenso vertreten beide Richtungen die Ansicht, dass soziologisch, politisches Theater nicht primär ästhetisch verstanden werden muss.

> „[…] das Wichtigste [ist] der Mensch […] und der steht ja auch beim Theater im Zentrum. Manchmal wird der Akzent mehr auf die Politik bzw. der gesellschaftlichen Perspektiven liegen, manchmal eher auf der psychologischen oder pädagogischen Blickrichtung.“[182]

Beide wollen die Revolution aus dem Publikum direkt in die Öffentlichkeit oder auf die Straße tragen und im wahren Leben umzusetzen. Schon Martin Walser sprach von der dialektischen Einheit zwischen Kunst und Leben, die zusammen und nicht losgelöst voneinander begriffen werden soll. „Erst mit dem Wegfall dieser Trennung Bühne/Zuschauerraum, Zuschauer/Schauspiel können Theater und Politik zusammengedacht werden.“[183] Nach Boal ist das Theater die Probe für die Revolution; dennoch radikalisiert er nicht, sondern fordert eine sanfte Revolution ohne jegliche Gewalt, in welcher Art auch immer.

III. Paolo Freire und seine *Pädagogik der Unterdrückten*

Augusto Boals Konzept und sein Theater der Unterdrückten ist nicht ohne das theoretische Verständnis Paolo Freires[184] – seiner *Pädagogik der Unterdrückten*[185] und Schlagworten wie

[182] Boal, Augusto (2006). S.195.
[183] Marschall, Brigitte/ Martin Fichte (2006). S.20f.
[184] Paulo Freire (1921-1997) stammt wie Augusto Boal aus Brasilien. Er studierte Jura, doch war er nur kurze Zeit als Anwalt tätig und studierte schließlich Philosophie und Pädagogik; vor der brasilianischen Militärdiktatur

Kultur des Schweigens – zu denken; in Lateinamerika war Freire führend in der Bildungsdebatte, er entwickelte die Alphabetisierungskampagnen weiter und nimmt bis heute in der Pädagogik eine bedeutende Stellung ein. Er sagt explizit, dass sein Konzept bzw. seine Methoden ausschließlich für Lateinamerika konzipiert sind.

III.I. Der Begriff der Bildung und Erziehung

Der Begriff Bildung ist bei Paulo Freire ein Schlüsselbegriff und muss immer im soziokulturellen und historischen Kontext gesehen werden.

> „Bildung ist ein, wenn nicht der Grundbegriff der Pädagogik in Deutschland. Da sich in ihm das jeweilige Selbst- und Weltverständnis des Menschen widerspiegelt, kann er nicht zeitlos definiert, sondern nur in seiner hist. -system. –dynamischen Vielschichtigkeit erschlossen werden.“[186]

Bildung steht auch mit Erziehung in engem Zusammenhang und hier weist Paolo Freire schon auf die Abhängigkeit und Unterdrückung hin, da die Erziehung immer eine Frage von Macht ist.

Bereits in der Antike galt ein „Erziehungsideal, das vor allem die musische, gymnastische und politische Erziehung umfasst.“[187] Menschen sollten zu verantwortungsbewussten Staatsbürgern erzogen werden. Allerdings differenzierte sich bereits hier die Erziehung, wer mehr und wer weniger Bildung erhält.

> „Sie wird auf das Minimum beschränkt bei der arbeitenden und politisch einflusslosen Bauernbevölkerung, nach Dauer und Inhalt als eigenständige Formung des Menschen schon eher den Kriegern zugestanden, sie erreicht aber erst bei den Philosophen die Höhe des zeitgenössisch-kritischen Wissens.“[188]

Das heißt, Bildung ist Ausdruck oder Instrument des hierarchischen Systems. Dennoch war die Bildung für alle gedacht: Allgemeinbildung.

Dieser Gedanke „Bildung für alle“ wurde erst wieder im 18.Jahrhundert durch die Emanzipation des Bürgertums neu thematisiert. Vorreiter waren unter anderem Wilhelm vom Humboldt (1767-1835)[189], der die Meinung vertrat, dass der Staat der Aufgabe der

---

engagierte er sich in den Alphabetisierungskampagnen; diese führte er im chilenischen Exil fort und war auch in Chile gemeinsam mit der UNESCO mit seinen Methoden führend in den Alphabetisierungskampagnen.

[185] Freire, Paulo (1973): *Pädagogik der Unterdrückten.* Stuttgart, Berlin: Kreuz-Verlag.

[186] Oswald, Caroline (2006). S.9.

[187] Oswald, Caroline (2006). S.9.

[188] Oswald, Caroline (2006). S.9. zitiert nach: Heinz-Elmar Tenorth (1992)*: Geschichte der Erziehung. Einführung in die Grundzüge einer neuzeitlichen Entwicklung*. Weinheim, München: Juventa Verlag. S.44.

[189] Vgl. Oswald, Caroline (2006). S.10.

öffentlichen Erziehung für alle Stände nachkommen sollte und den StaatsbürgerInnen eine allgemeine Grundausbildung ermöglichen sollte.

Hartmut von Hentings (*1925) Definition von Bildung lässt sich sehr gut mit Boals und Freires Bildungs- und Erziehungsverständnis in Zusammenhang bringen; er sieht Bildung „als Prozess, durch den etwas Gestalt, Idealisten werden sagen >seine Gestalt> annimmt.“[190] Es geht um die Eigenverantwortung, um Bildung erreichen zu können: Es geht darum, „dass die Individuen ihre Kräfte entfalten und sich die Welt aneignen, wodurch es zu einem wechselseitigen Verhältnis zwischen Individuum und Welt kommt.“[191]
Werner Lenz (*1944) meint dazu, dass „Bildung niemals als isoliertes Geschehen vor sich geht. Sie ist immer ein sich in Beziehung setzten, zu sich selbst, zu anderen und zu gesellschaftlichen Bedingungen.“[192] Bildung steht infolgedessen mit Gesellschaft in engem Zusammenhang,

> „Jeder Bildungsprozess ist ein individueller Prozess, bei dem die Einzelnen von der Gesellschaft abhängig sind. Einerseits bei der Inanspruchnahme des Bildungssystems und andererseits bei der Auseinadersetzung mit der Gesellschaft, was zugleich sich bilden bedeutet. Der Mensch ist ein soziales Wesen und immer von der Gesellschaft abhängig.“[193]

Da jetzt schon deutlich wurde, dass das Individuum, die Gesellschaft und der Staat immer in Zusammenhang stehen - Paul Natorp (1854-1924) sogar meinte, „dass der Mensch ohne diese Gemeinschaft gar nicht Mensch sei“[194] – nimmt auch die politische Bildung in der Bildungsdebatte einen bedeutende Rolle ein.

Der Zusammenhang zwischen der politischen Bildung und der Gesellschaft besteht darin, dass das Individuum die Möglichkeit hat, aktiv einen Beitrag zur Gesellschaft zu leisten. Dafür muss es politische Sozialisation bzw. politische Bildung gegeben sein:

> „Unter polit. Sozialisation ist das Insgesamt aller derjenigen Lernleistungen und Sozialisationswirkungen zu verstehen, die eine heranwachsende Generation dazu befähigen, a.) die grundlegenden polit. Werte des Staats- und Gesellschaftssystems zu akzeptieren (Loyalität); b.) vorgegebene polit. und gesellschaftliche Rollen mitverantwortlich und mitbestimmende zu übernehmen und ihm Rahmen des gesellschaftlichen Wandel zu modifizieren

[190] Oswald, Caroline (2006). S.12.
[191] Oswald, Caroline (2006). S.12.
[192] Oswald, Caroline (2006). S.12. zitiert nach: Vgl. Lenz, Werner (1990): *Bildung ohne Aufklärung? Kritische Aufsätze zu Erwachsenenbildung. Universität Bildungspolitik.* Wien, Köln: Böhlau Verlag.
[193] Oswald, Caroline (2006). S.16.
[194] Oswald, Caroline (2006). S.16.

> (Partizipation); c.) die eigenen partikularen polit. und gesellschaftlichen Interessen optimal zu realisieren (Partikularisation).“[195]

Ebenso benötigt man politische Bildung um ein politisches Bewusstsein und Verantwortungsgefühl zu entwickeln.

III.II. Paolo Freire und die Begriffe Bildung, Erziehung und Bewusstmachung

Aus der vorangegangenen Einführung und näheren Erläuterung des Bildungs- und Erziehungsbegriffs und deren Zusammenhänge zwischen der Gesellschaft und der Politik wurde deutlich, dass sie nie ohne jene zu denken waren und sind. Paolo Freire beschäftigte sich in den 1960er Jahren sich mit diesen Zusammenhängen und –spielen in Lateinamerika und entwickelte die *Pädagogik der Unterdrückten*, welche Ausgangspunkt für Boals Arbeit darstellt. Ausgangspunkt war eine postkoloniale Gesellschaft, eine Bildungsunfähige Masse und eine Kultur des Schweigens.

> „Für Paolo Freire ist die Kultur des Schweigens der lateinamerikanischen Bevölkerung immer schon eine Folge der Unterdrückung. Es ist nicht die Apathie der Massen, die zur Herrschaft der Eliten führt, sondern es ist die Herrschaft der Eliten, die die Massen apathisch macht.“[196]

Die Aufrüttelung und die Bildung müssen von Grund auf geändert werden, denn die Unterdrückung wurde bereits verinnerlicht. Freire bezeichnet diese als schrecklichstes Instrument der „kulturellen Invasion“:

> „Die Besetzung des Bewusstseins der Unterdrückten mit den Mythen der Unterdrücker: […] der Raub an der Sprache, die Zerstörung der kulturellen Identität der Unterdrückten, ihre Reduktion auf das Dasein von Haustieren, bewusstlos, wehrlos, hoffnungslos.“[197]

Das Resultat ist eine „Kultur des Schweigens“ – nach Freire eine Bildungsklassengesellschaft, wo der Grundsatz „Wissen ist Macht“ wahr wird und verdeutlicht, dass es sich erneut um die Verteilung von Macht und Unterdrückung handelt.

> „Die Herrschaft der Wissenden ist darum so gefährlich, weil sie sich nicht allein über den gesellschaftlichen Status oder das Eigentum an Produktionsmitteln, sondern über ein selektives Sozialisations- und Bildungssystem aufrechterhält, das der unterworfenen Mehrheit das

[195] Oswald, Caroline (2006). S.16. zitiert nach: Rombach, Heinrich (Hg.) (1977): *Wörterbuch der Pädagogik*. Freiburg bei Breisgau, Herder Verlag, S.359.
[196] Freire, Paulo (1973). S.9.
[197] Freire, Paulo (1973). S.10.

> befreiende Wissen nicht nur vorenthält, sondern schon die Fähigkeit, Freiheitswissen anzueignen, verkümmern lasst oder gar aufhebt.“[198]

Dies geschieht dadurch, dass in der Schule die Sprache des Volkes, die Sprache der Unterdrückten abqualifiziert und durch die Sprache der Gebildeten verdrängt wird.

> „So bleibt Erfahrung sprachlos, Sprache wird sinnlos. Wenn es gelingt, die Volkssprache in die Kneipen, Küchen und Toiletten zu verbannen, […] dann ist eine Mitsprache der Unterdrückten in den Interessenkonflikten und Entscheidungsprozessen der Gesellschaft nicht mehr zu befürchten. Freiheit ist dann nicht mehr diskutierbar, also auch nicht organisierbar.“[199]

Folglich kann sich das Volk nicht mehr wehren, da ihnen die Sprache - und somit auch die Waffe der Freiheit fehlt. Es wird zu Unterdrückten.

Freires pädagogische Theorie besagt, dass Erziehung niemals neutral sein kann. „Entweder ist sie ein Instrument zur Befreiung des Menschen, oder sie ist ein Instrument seiner Domestizierung, seiner Absicht für die Unterdrückung.“[200] Er kritisiert die vorherrschende *educação bancaria* – die depositäre Erziehung, die er mit einem Fütterungsvorgang vergleicht, bei welcher die LehrerInnen und SchülerInnen gegensätzliche Positionen einnehmen: Wissen und Unwissen, Haben und Nichthaben, Fülle und Leere, Macht und Ohnmacht. Freire meint, dass sich das Hingeben dieser Bildung mit Unterwerfung gleichsetzen lässt, da die SchülerInnen die ganzen Vorurteile und die Wertvorstellungen des Erziehers und des Systems annimmt.
Merkmale der depositären Bildung in Ländern mit politischer, wirtschaftlicher und technischer Fremdherrschaft, sind die Beseitigung dieser kollektiven Erfahrung der eigenen Gruppe, ihrer kulturellen Identität, ihrer Sprache und Einbettung fremden Erfahrungen, fremder Wörter, fremder Identitätsmerkmale.[201]
Die Alternative wäre die *educação problematizadora* mit dem Ziel der „*Conscientização“* – der Bewusstmachung. Hier gibt es nicht das Prinzip des Lernens fremden Wissens, sondern die Wahrnehmung und Bewusstmachung der eigenen subjektiven Lebenssituation und der Lösung mittels Reflexion und Aktion. Radikalisiert nennt es Freire nicht das Programmieren, sondern das Problematisieren. Die Gegensätze zwischen LehrerInnen und SchülerInnen werden aufgehoben, da die LehrerInnen nicht mehr predigen, sondern die Lebenssituation der SchülerInnen, ihrer Sprache, ihren Erfahrungen … etc. thematisiert werden. Ziel ist das dialogische Verhältnis zwischen LehrerInnen und SchülerInnen.

[198] Freire, Paulo (1973). S.12.
[199] Freire, Paulo (1973). S.12.
[200] Freire, Paulo (1973). S.14.
[201] Vgl. Freire, Paulo (1973). S.14f.

Hier setzte auch Freiers Alphabetisierungsprogramm an, indem im Vorfeld das soziale Umfeld beobachtet wird, Schlüsselwörter der Gesellschaft gefunden werden, mit denen schließlich die Sprache erlernt wird. Freire hat das Programm für Lateinamerika und nur für Lateinamerika entworfen, wo es auch vor allem in Chile unter der Regierung Frei und Allende[202] vorangetrieben wurde. Deshalb dürfen die sozialen historischen Hintergründe nicht vergessen werden, die ihn zu seinen Ansichten gelangen ließen: nach zu vielen fehlgeschlagenen Aufständen, revolutionäre Aktionen ohne Massenbasis, Militärputschen mit Machtaustausch, erlangt Freire zu der Ansicht, dass die „Befreiung nur *mit* dem Volk gelingen [kann], nicht *für* das Volk."[203]

Freire meint, das der Wunsch Lesen und Schreiben zu lernen und das politische Emanzipationsbedürfnis sich verschränken und eines das andere fördert.

> „Das kulturelle Erfolgserlebnis erzeugt politische Spannkraft. Das politische Ziel und die politische Relevanz wiederum machen die technischen Schwierigkeiten der Alphabetisierung überwindbar. Ich lerne lesen und schreiben, um mich zu befreien. Ich befreie mich im Prozess des Lesens- und Schreibenlernen, jedenfalls mache ich so die ersten Schritte in die Freiheit."[204]

Freires Methode ist eine radikale und seine Ansichten sind in einer gewissen Weise auch revolutionär: Sein Ziel ist zwar die Beseitigung der wirtschaftlichen und politischen Fremdherrschaft der Ersten Welt, doch ist die Revolution im marxistischen Sinne nicht der richtige Weg. Die inneren und äußeren Herrschaftsverhältnisse die einander bedingen, müssen beseitigt werden. Diese Revolution zielt auf die Befreiung der Unterdrückten und auf die Beseitigung möglicher Unterdrückungen.

> „Eben darum ist sie ein Bildungsproblem im strengen Sinn. Denn es gibt objektive und subjektive Bedingungen von Unterdrückung. Und der Kampf gegen die äußeren, die ökonomisch-sozialen Ausbeutungsverhältnisse gelingt wegen des Phänomens der Kultur des Schweigens nur über die progrediente Beseitigung der inneren Dispositionen, die das Unterdrücktwerden ermöglichen."[205]

Er ist sich darüber auch bewusst, dass dies für MarxistInnen unverständlich ist, die die Meinung vertreten Erziehung ist erst *nach* der Veränderung der Macht- und Eigentumsstruktur – folglich nach der Revolution möglich. Doch für Freire ist auch hier der Dialog der Schlüssel, der ohne die Basis der Sprache, welche wir wiederum durch Erziehung erlangen, nicht stattfinden kann.

---

[202] 1964-70: Eduardo Frei Montalva, Christlich-Demokratische Partei (PDC). 1970-73: Salvador Allende Gossens, Sozialistische Partei - Unidad Popular (UP).
[203] Freire, Paulo (1973). S.23.
[204] Freire, Paulo (1973). S.17.
[205] Freire, Paulo (1973). S.21.

Zusammenfassend kann gesagt werden, bevor es keine politische Bildung gibt, muss die Revolution vertagt werden.

> „Nur wenn der revolutionäre Prozess mit dem Vertrauen zum Volk und also mit einer revolutionären Pädagogik anhebt und fortschreitet, als >kulturelle Aktion für die Freiheit< *vor* dem revolutionären Akt, als Kulturrevolution *danach*, wird er hervorbringen, was hervorzubringen sein einziges und eigentliches Ziel ist: freie Menschen.“[206]

Das Bildungskonzept Freires zeigt, wie Wertevorstellungen durch das Bildungssystem weitergegeben und deshalb Unterdrückte selbst, Unterdrückung reproduzieren und weitertradieren, anstatt gegen diese anzukämpfen. Es wird suggeriert und Mythen aufgebaut, z.B. dass die Armut der Bauern und ländlichen Bevölkerung ein Selbstverschulden sei. Deshalb setzt die Pädagogik der Unterdrückten, bei der die Befreiung des Ziel ist, dort an, sich als Unterdrückte zu erkennen: „Im Kampf müssen die Unterdrückten ihr eigenes Vorbild sein.“[207]

> „Solange die Unterdrückten der Ursache ihrer Verhältnisse nicht gewahr werden, >akzeptieren< sie fatalistisch ihre Ausbeutung […] Es hängt mit ihrer unechten Weltanschauung und Selbstanschauung zusammen, dass sich die Unterdrückten wie >Dinge< fühlen, die dem Unterdrücker gehören.“[208]

Der Bewusstmachungsprozess lässt „die Menschen die Ursachenzusammenhänge von Unterdrückung erkennen und sich selbst, sowie insbesondere die Welt als veränderbar wahrnehmen.“[209]

> „Begreifen (…) [die Unterdrückten] eins Tages diese Situation als Grenze zwischen Sein und Menschlicher-Sein und nicht mehr als Grenze zwischen Sein und Nichts, dann beginnen sie ihre zunehmend kritischen Aktionen darauf abzustellen, die unerprobte Möglichkeit, die mit diesem Begreifen verbunden ist, in die Tat umzusetzen.“[210]

Die Bewusstmachung alleine reicht allerdings nicht aus, sondern handelt es sich vielmehr um einen nicht endenden Prozess, wo Handeln (Aktion) und Denken (Reflexion) eine dialektische Einheit bilden.[211]

Freire bezeichnet Boals *Theater der Unterdrückten* als mögliche Umsetzung seiner Pädagogik; Boal benannte sein Theater auch nach der Pädagogik Freires.

---

[206] Freire, Paulo (1973). S.26.
[207] Freire, Paulo (1973). S.51.
[208] Freire, Paulo (1973). S.65.
[209] Haug, Thomas (2005). S41.
[210] Freire, Paulo (1973). S.113.
[211] Vgl. Haug, Thomas (2005). S42.

III.III. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Freire und Boal

Die Gemeinsamkeiten zwischen Freire und Boal sind unschwer zu erkennen: Was Freire für den Bereich der Bildung entwickelte, übertrug Boal auf das Theater. Beide stammen aus dem gleichen historischen und geographischen Milieu und sprechen die gleiche Zielgruppe an: die arme ländliche proletarische Bevölkerung. Beide vertreten die aufklärerische Ansicht, dass Menschen nach einer Bewusstmachung der eigenen Situation das eigene Leben kritisch betrachten und verändern werden. Die Bewusstmachung – die *Conscientização* – steht folglich bei beiden an erster Stelle: Bewusstmachung der eigenen Lebenssituation und des Umfeldes. Ausgegangen wird zunächst - sowohl im Bildungsbereich Freires als auch am Theater bei Boal – von dem Einzelnen, seiner subjektiven Erfahrung, Problemen und seinem Umfeld. Dieser Prozess erfolgt nicht nach der Bankiersmethode, die beide kritisieren, wo die SchülerInnen sich von den LehrerInnen berieseln lassen, sondern in Dialog treten und gemeinsam das Problem lösen. Diese Fallbeispiele werden schließlich induktiv generalisiert und in politische und gesellschaftliche Zusammenhänge gebracht. Neuroth beschreibt diesen Prozess auf zwei Ebenen:

> „Zum einen auf der Subjekt-Ebene, auf der sich der Protagonist als einmaliges und unverwechselbares Subjekt, das mit vielfältigen Fähigkeiten und Möglichkeiten ausgestattet ist, erkennen kann, zum anderen auf der Objekt-Ebene, auf der er die Zwänge seiner Lebensumstände, eigene Unterdrückung aufgrund bestehender sozialer, politischer und wirtschaftlicher Widersprüche begreifen lernt.“[212]

Dieses Reflektieren führt zur Aktivierung der ZuschauerInnen und diese sollen im realen Leben selbstständig handeln.

Bis jetzt wurde auf die historischen und theoretischen Komponenten des Theaters der Unterdrückten, seinem Entstehungsprozess, seiner Methoden und Techniken, seiner Weiterentwicklung und seiner Abgrenzungen zu anderen Theoretikern und Theaterformen besprochen; im nachfolgenden Kapitel werde ich auf die Übertragbarkeit und die Anwendung des Theaters der Unterdrückten in Österreich eingehen und ein Praxisbeispiel der Grazer Gruppe InterACT geben, welches mit Augusto Boals Methoden und Techniken arbeitet und darstellen, in welchen Anwendungsgebieten sie tätig sind.

[212] Axter, Melanie (2001). S.96. zitiert nach: Neuroth, Simone (1994). S.49.

IV. Theater der Unterdrückten in der österreichischen Theaterlandschaft und seine Anwendungsgebiete

Auch in der österreichischen Theaterlandschaft ist das Theater der Unterdrückten bzw. Gruppen die mit Augusto Boals Methode und Techniken arbeiten, vertreten. Bevor ich auf aktuelle Gruppen und ihre Arbeiten eingehe, werde ich einen kurzen historischen Abriss des Theater der Unterdrückten in Österreich geben.

IV.I. Historischer Abriss

Warum Theater der Unterdrückten in Österreich? Wie schon in vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde, äußert sich Unterdrückung auf die unterschiedlichsten Arten und somit kann es auch fast überall angewandt werden: Verständlicherweise auf differenzierte Art als in Lateinamerika; zudem werden Boals Methoden nicht primär immer im politischen Kontext verwendet. Doch die Landschaft der Theater der Unterdrückten und die von ihnen bearbeiteten Themen zeigen, was für ein Wille und Engagement vorhanden sind.

Michael Wrentschur beschreibt die Ausgangsposition in Österreich folgendermaßen:

> „Die Geschichte und gesellschaftliche Situation von Österreich ist zudem von langen Phasen autoritärer Regierungs- und Herrschaftsformen geprägt gewesen, und setzt sich die Praxis einer formalen, repräsentativen Demokratie durch, die kaum Partizipations- und Mitbestimmungsmöglichkeiten außerhalb der Parteinlandschaft ermöglicht. Das führte zu einer erweiterten Ohnmacht-Haltung, in gesellschaftlichen und politischen Fragen, nach dem Motto >Ich kann eh nix tun, mitreden hat keinen Sinn …<. Außerdem gibt es in Österreich eine lange Tradition des Verdrängens und Tabuisieren, ob es nun um die Rolle im Faschismus und im Nationalsozialismus geht, um Umgang mit Fremdheit und anderen Kulturen, um soziale Ausgrenzung und gesellschaftliche Ungleichheiten oder um die Lebenssituation von Gruppen, die gesellschaftlich am Rande stehen.“[213]

Das Theater der Unterdrückten und Gruppen, die mit Boals Methoden arbeiten, haben sich in den größeren Städten, hauptsächlich in den Landeshauptstädten Österreichs angesiedelt: so finden sich Gruppen in Wien wie z.B. „WIEGL“, die sich 1982 als „friedenspolitisch engagierte Straßentheatergruppe gründete […] und 1983 das erste Mal mit Forumtheater experimentierte.“[214] Oder seit 1991 die Gruppe Forumtheater.

[213] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.108.
[214] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.109.

> „Weitere, noch immer existierende Gruppen sind u.a. das >SOG.THEATER< aus Wiener Neustadt, das aus der umwelt- und entwicklungspolitisch engagierten Gruppe >Vagabunt< hervorgegangen ist, InterACT, die Werkstätte für Theater und Soziokultur aus Graz, das >kollektivtheater< aus Wien oder das >Theater Sehnsucht< aus St.Pölten, die vor allem im Suchtpräventionsbereich arbeitet und >SpectACT<, die ARGE für politisches und soziales Theater aus Innsbruck.“[215]

Die behandelten Themen spiegeln sozial politische Themen der Gesellschaft wieder, die oftmals ausgeblendet werden: Fremdenfeindlichkeit, Rassismus, Sexismus, sexuelle Gewalt in Familien und gegenüber Kindern, soziale und Geschlechter Ungleichheit, Konflikte in der Arbeitswelt etc. Gespielt wird nicht ausschließlich mit Theaterleuten, sondern mit Projektgruppen z.B. „langzeitarbeitslose und wohnungslose Menschen, Jugendliche, ehemalige Drogenabhängige, MigrantInnen, AsylwerberInnen.“[216] Seit Mitte der 1990er Jahre sind die Gruppen mit- und untereinander vernetzt.

> „1994 hat es in Wien anlässlich eines Workshops mit Augusto Boal auf Initiative der Gruppe WIEGL erstmals ein österreichisches Forumtheaterfestival gegeben, bei dem Gruppen in einen Austausch getreten sind. In der Folge führte das zur Gründung der >ARGE Forumtheater Österreich<, einer Vereinigung von Forumtheatergruppen und TheaterpädagogInnen, die Österreichweit spielen und arbeiten und sich zum Ziel gesetzt haben, sich gegenseitig zu unterstützen und zu fördern, Intervisionen und kollegialen Austausch zu betreiben sowie Forumtheater als Form des politischen und pädagogischen Theaters weiterzuentwickeln, öffentlich bekannt zu machen und zu verbreiten.“[217]

In Österreich folgten einige Workshops – mit und auch ohne Augusto Boal – die in Wien, Graz etc., stattfanden und auch das Legislative Theater als soziales und politisches Werkzeug aufgriffen.

Die Verbreitung des Theaters der Unterdrückten hat auch aufseiten der Ausbildung zur Bildung von Lehrgängen beigetragen: so z.B. der Lehrgang „*Theaterpädagogik zwischen Selbsterfahrung und politischer Aktion*“[218], im Rahmen des Ausbildungsinstitutes für Gruppenpädagogik und kreative Bildungsarbeit, welcher seit 1995 regelmäßig durchgeführt wird. Im Zentrum der Ausbildung steht wie es der Lehrgangsname schon besagt Theater für persönliche Entwicklung und Selbsterfahrung bis hin zu Theater als Medium für politischen und gesellschaftlichen Ausdruck.[219]

---

[215] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.109.
[216] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.110.
[217] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.110.
[218] http://www.lisa-kolb.at/ Zugriff: 25.09.09
[219] Vgl. Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.111.

Ein anderer Lehrgang findet seit 1999 in Innsbruck statt: „*Theaterpädagogik – Lehrgang mit Schwerpunkt auf psychosozialem und politischem Theater*". Dieser Lehrgang findet im Rahmen des Haus der Begegnung, dem Theaterservice Tirol und dem Pädagogischen Institut statt. Hier wird das Theater als Mittel zur Konfliktlösung, zur Reflexion und Supervision verwendet.
Auf universitärer Ebene gibt es seit dem Jahr 2002 den Universitätslehrgang für *Theaterpädagogik/ Theatre Work in Social Fields* am Institut für Erziehungs- und Bildungswissenschaften an der Universität Graz.

In erster Linie wird von den Theater der Unterdrückten Gruppen das Forumtheater für ihre Arbeit verwendet und die anderen Methoden wie das Unsichtbare Theater stehen im Hintergrund. Die Arbeitsbereiche umfassen, wie schon erwähnt: Konfliktbearbeitung, Gewalt- und Suchtprävention, interkulturelles Zusammenleben … Die Zielgruppen sind nicht begrenzt, sondern umfassen alle sozialen Gruppen jedes Alters: „langzeitarbeitslose und wohnungslose Menschen, Kinder und Jugendliche, SchülerInnen, StudentInnen und LehrerInnen, BäuerInnen, ehemalige Drogenabhängige, SozialarbeiterInnen und AktivistInnen, Betriebsräte und GewerkschafterInnen, Flüchtlinge und/oder MigrantInnen."[220]

Im folgenden Kapitel werden ich eine spezifische Theatergruppe – die aus Graz stammende Gruppe InterACT - vorstellen und anhand dieser und ihren Projekten aufzeigen, wie sie mit dem Theater der Unterdrückten arbeitet und in welchen Bereichen sie tätig und erfolgreich sind.

IV.II. InterACT / Forumtheater in Graz

> „InterACT ist eine professionelle Theater- und Kulturinitiative, die Theater und szenisches Spiel für eine Kultur des Dialogs und des Zusammenlebens, für Empowerment und Partizipation sowie für persönliche und soziale Veränderungsprozesse nutzbar macht."[221]

Im Jahre 1999 wurde das InterACT, die Werkstatt für Theater und Soziokultur, als gemeinnütziger Verein gegründet, mit dem Ziel „Theater und szenisches Spiel den Menschen zugänglich und für eine Kultur des Zusammenlebens nutzbar zu machen. […] die Grenzen

[220] Vgl. Wrentschur, Michael. In Wiegand, Helmut (2004). S.114.
[221] http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.

zwischen Alltag, Kultur und Kunst [soll] überwunden [werden] und zur kreativen Auseinandersetzung mit Konflikten, Problemen und Visionen anregen."
Das InterACT ging aus verschiedenen Projekten hervor: unter anderem aus dem „FreiSpiel", einem universitären Theaterprojekt 1999 in Graz[222]. Ebenso aus dem Projekt der freien Improvisations- Trainingsgruppe nach Idee des Actionstheaters und Methoden des Experimental Theatre Wing.[223]

Im Mission Statement des InterACT-theaters finden sich die wichtigsten Punkte und Intentionen des InterACT; die Nähe zu Augusto Boal und den Grundregeln der ITO sind zu erkennen:

> „Wir entwickeln und produzieren lebensnahes, politisches und interaktives Theater, das auf Aktivierung Beteiligung und Veränderung abzielt, um zur Lösung gesellschaftlicher Probleme- und Konfliktfelder anzuregen. Wir verwenden dazu in erster Linie das Forumtheater von Augusto Boal."[224]

Weiter greifen sie tabuisierte Themen der Gesellschaft auf und schaffen Zugang zu ihnen und „machen Formen von Ohnmacht und Unterdrückung im gesellschaftlichen Alltag bewusst und verleihen gesellschaftlichen Randgruppen Gehör. Die öffentlichen Räume tragen zu urbaner und regionaler Entwicklung bzw. Identität bei." Das Theater wird dabei als die menschliche Sprache betrachtet, die allen offen steht.
In ihrer Theaterarbeit gehen sie zunächst auch von der subjektiven Sicht aus und beziehen diese schließlich in den allgemeinen kollektiven Prozess mit ein; Theater dient als sicherer Proberaum für gesellschaftliche Veränderungen. „Wir verstehen Theaterkunst als >Lebensmittel<, Alltagskultur und Lebenserfahrung sind grundlegend für den künstlerischen Prozess".

Augusto Boal steht mit seinem Forumtheater an oberster Stelle bei der Theaterarbeit; trotzdem haben auch Theaterformen wie das Playbacktheater, Lehrstückspiel und Physical Acting Einfluss auf die Gruppe InterACT

Mag. Dr. Michael Wrentschur steht die Künstlerische Gesamtleitung und Geschäftsführung unter. Ebenso leitet er auch Workshops und Projekte und ist auch als Regisseur tätig. Weiters

[222] Durchgeführt von der Abteilung für Sozialpädagogik des Institutes für Erziehung- und Bildungswissenschaft an der Universität Graz, welches bis 1999 theaterpädagogische Workshops und Projekte mit Kindern und Jugendlichen zu Themen Gewalt und, Fremdenhass durchführten.
[223] Vgl. http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.
[224] http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.

besteht das Team aus fest angestellten MitarbeiterInnen und ProjektmitarbeiterInnen.[225] Gefördert wird das InterACT auf lokaler, regionaler und nationaler Ebene sowohl im politischen, als auch im künstlerischen Bereich; auf lokaler Ebene unter anderem von: Das Andere Theater, Grazer Büro für Frieden und Entwicklung, Stadt Graz: Sozialamt, Kulturamt, Frauenreferat, Amt für Jugend und Familie; auf regionaler Ebene vom AMS Steiermark, Land Steiermark: Landesjugendreferat, Kulturabteilung, Sozialressort, Wissenschaft, durch den Landeshauptmann Franz Voves, TAG Theateragenda und auf nationaler Ebene durch das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, BM für Gesundheit und Frauen, BM für Soziales und Konsumentenschutz [u.a.] Hunger auf Kunst und Kultur.[226]

IV.III. Projekte

In welchen Feldern InterACT tätig sind, wurde bereits erläutert; nun möchte ich ihre Arbeit anhand von vier aktuellen Projekten darstellen: „Kein Kies zum Kurven kratzen – neuer Armut entgegenwirken“, „andersgleich“ integrative Theaterarbeit mit behinderten Menschen, „blauPAUSE“ Theater für innerbetriebliche Gesundheitsförderung und „alles liebe, Dein Dieter“ Theater gegen Gewalt innerhalb der Familie.

Das Theater der Unterdrückten und Forumtheater stehen dafür, tabuisierte Themen in die Öffentlichkeit zu tragen und so arbeitet InterACT nicht an traditionellen Theaterschauplätzen, im Theater, sondern sucht sich öffentliche Aufführungsorte. Es steht auch in engen Zusammenhang mit Politik und Behörden, die auf rechtlicher und gesetzlicher Ebene etwas bewegen und verändern können.

„Kein Kies zum Kurven kratzen – neuer Armut entgegen“

Im Jahr 2007 führte InterACT sein größtes partizipatives Kunst- und Forschungsprojekt durch: Thema dafür war die immer größer werdende und weiter auseinanderdriftende Schere zwischen arm und reich trotz Wirtschaftswachstum in der Steiermark.[227] Ziel ist es dabei Lösungen und Vorschläge für die Armutsbekämpfung zu finden, weshalb mit Armutsgefährdeten, Armutsbetroffenen und in finanziell in Not geratene Menschen gearbeitet

[225] Angestellte: Mag. Lisl Nußhold (Produktionsleitung, Projektkoordination, Regie), Mag. Martin Vieregg (Darsteller, Workshop- und Projektleitung), Mag. Gabriele Skedar (Darstellerin, Workshop- und Projektleitung), Wolfgang Rappel (Technische Produktionsleitung, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit), Mag. Martin Demel (Projektassistent) und Brigitte Schaberl (Öffentlichkeitsarbeit). Vgl. http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.
[226] Und viele andere. Vgl. http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.
[227] Vgl. http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.

wurde. Insgesamt fanden 18 Aufführungen statt, mit mehr als 1000 TeilnehmerInnen und „aus den mitdokumentierten Einstiegen und schriftlich gesammelten Vorschlägen wurden mehr als 300 Lösungsideen zur Bekämpfung und Vermeidung von Armut entwickelt“.[228]
Aufgeführt wurden die Stücke an öffentlichen Schauplätzen, wie z.B. am „17.06.2008 auf Einladung und im Beisein von Landtagspräsidenten Siegfried Schrittwieser und Landeshauptmannstellvertreter Dr. Kurt Flecker im Landhaus Steiermark“.[229] Andere Schauplätze waren unter anderem das Parlament, das Sozialministerium, das Arbeits- und Wirtschaftsministerium, das AMS Steiermark, Grazer Banken etc. Der tatsächliche politische Erfolg der Theateraufführung ist nicht bekannt.

„blauPAUSE“

Das Projekt „blauPAUSE“ wurde gemeinsam mit blue|monday gesundheitsmanagement entwickelt und dient der betrieblichen Gesundheitsförderung und Suchtvorbeugung in Unternehmen. Seit 2006 wird es in verschiedenen Unternehmen z. B. der Voestalpine, Saubermacher, Steiermärkische GKK aufgeführt und die behandelten Themen sind „>Kommunikation, Arbeitsklima und Konfliktkultur<, >Alkohol am Arbeitsplatz<, >Rauchen und Nichtrauchen< und >Umgang mit Druck und Stress<“. Aus diesen Themen wurden vier interaktive Theaterszenen erarbeitet, die mittels aktiver Beteiligung der ZuschauerInnen Veränderungs- und Lösungsideen erzielen sollen.

„Andersgleich“

Das Projekt „andersgleich“ ist ein Projekt zu dem Thema Behinderung und Arbeit. In der Zielbeschreibung des Projekts steht,

> „Das integrative Forumtheater „andersgleich“ möchte dazu beitragen, >Bilder im Kopf< von Menschen mit Behinderungen in der Arbeitswelt zurechtzurücken. Bestehende Denkgewohnheiten sollen hinterfragt und so einschränkende Grenzen zwischen >behindert< und >nicht behindert< aufgeweicht werden. Das Publikum wird eingeladen, sich aktiv am Spielgeschehen zu beteiligen und Barrieren in der Arbeitswelt hinterfragen und vielleicht sogar zu überwinden.“[230]

Das zielt an den von Boal benannten Polizisten im Kopf, der uns selbst und andere zensuriert und behindert. Erst durch Beseitigung oder Bewusstmachung dieses Polizisten im Kopf, können wir uns frei bewegen.

[228] http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.
[229] http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.
[230] http://interact-online.org/Interact/interact.html Zugriff: 23.09.2009.

Gemeinsam mit dem Publikum werden Fragen diskutiert, wie z. B. Menschen mit Behinderung ihre Interessen in der Arbeitswelt vertreten werden, wie mit Vorurteilen umgegangen wird und diese bekämpft werden können, und der Kreislauf der Eigenabwertung unterbrochen werden kann.
Gespielt wurde mit Menschen mit Behinderungen, die aus ihren subjektiven Erfahrungen und Ängsten berichteten. Erste Auftritte fanden bei Fachtagungen der JobAllianz („Arbeit und Behinderung 2008“) statt.

„Alles Liebe, Dein Dieter“

InterACT arbeitet auch außerhalb von Projekten mit Gewaltprävention und Konfliktkultur gegen Gewalt in der Familie und leitet Workshops für Kinder und Jugendliche mit Themen wie z.B. „Umgang mit Gewalt“, „Faires Streiten“, „Bilder von Ausgrenzung“. Alltägliche Konflikte stehen im Mittelpunkt, doch kann aufgrund von Zeit- und Ressourcennot oftmals nicht länger mit einer Gruppe gearbeitet werden, sondern lediglich Impulse gegeben werden.
In dem Stück „Alles Liebe, Dein Dieter“ geht es nicht nur um das „Aufzeigen und die Verurteilung […] Vielmehr soll durch die theatral -ästhetische Darstellung bewusst gemacht werden, wie sich eine Gewaltspirale in einer Familie entwickeln kann“.[231]

Das Projekt wurde mittel einer „Vernetzung und Kooperation mit Einrichtungen aus dem Gewaltschutzbereich (Interventionsstelle gegen Gewalt in der Familie Graz, der Männerbetreuungsstelle Graz, dem Frauenhaus Graz u.a.)“[232] umgesetzt. Unter anderem beteiligten sich auch von Gewalt betroffene Frauen an der Stückentwicklung. Das Ziel bestand darin, Gewalt innerhalb von der Familie aufzuzeigen, wie sich Betroffene und Außenstehende verhalten sollen und rechtlichen Grundlagen. Schauplätze waren wieder in der Öffentlichkeit, so z.B. im Trauungssaal des Grazer Rathauses[233], in Gerichtssälen etc.

Als Beispiel für das Funktionieren des Legislativen Theaters kann das Projekt „wohnungs/LOS/theatern“ - Legislatives Theater mit wohnungslosen Menschen genannt werden, welches im Grazer Rathaus gespielt wurde.

[231] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.118.
[232] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.118.
[233] Vgl. Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.118.

IV.IV. Projekt wohnungs/LOS/theatern

Von der Politisierung des Theaters und der Theatralisierung der Politik.[234]

InterACT arbeitet neben den herkömmlichen Methoden des Theaters der Unterdrückten, auch mit Boals politischstem Instrument: dem Legislativen Theater, um die realen Anliegen und Probleme der Menschen zu verwirklichen und zu verbessern. Es findet ein Dialog zwischen den BürgerInnen bzw. zwischen betroffenen Menschen und PolitikerInnen statt, die über legislative Macht verfügen Gesetzesvorschläge und Gesetzesinitiativen im Gemeinderat, Landtag und Parlament zu thematisieren und an die Tagesordnung zu bringen. Dafür bedarf es an Kontakten in den politischen Parteien, Gremien und eine Menge Überzeugungsarbeit, da diese Theaterform – die Vermischung von Theater und Politik in Österreich keine Geschichte hat.

Seit Herbst 2002 gibt es in Graz eine Theatergruppe: *Nobody is perfect*, deren Mitglieder von Wohnungslosigkeit betroffen sind. Gemeinsam mit InterACT und *culture unlimited*[235] wollen sie mittels des Theaters die Situation und Problematiken der Wohnungslosigkeit verändern und verbessern. Ziel ist es Theater mit und für wohnungslose und interessierte Menschen zu machen, die Probleme gemeinsam zu bewältigen, neue Lebensräume schaffen, soziale als auch eigenen Kompetenzen zu stärken, die Problematiken öffentlich wahrzunehmen bis zu den politisch Verantwortlichen, und schließlich die Verbesserungsvorschläge zu sammeln und mit der städtischen Politik/Verwaltung in Dialog zu treten.[236] „Die [freiwillige] Teilnahme wird durch einen Arbeitsvertrag, der Probendiäten und Aufführungshonorare für die Teilnehmenden festlegt, unterstützt.“[237]
Seit Herbst 2002 arbeitet die Gruppe, „Die aus 16 Mitgliedern bestand“[238] kontinuierlich zu dem im Mittelpunkt stehenden Thema „wohnen“: die Arbeitsschritte zwischen Herbst 2002 und Frühjahr 2004 waren unter anderem Szenen, deren Inhalt Alltagserfahrungen wohnungsloser Menschen war, Recherchen und Hintergrundinformationen von wohnungslosen

[234] Baumann, Till (2001): Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre. Stuttgart: ibidem Verlag.
[235] *Culture Unlimited* – die Initiative für Kunstübergreifende Gestaltung aus Graz, will ausgehend von der Kunst konstruktiv auf den Dialog zwischen Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Politik einwirken. Ihre Aktivitäten umfassen unter anderem: Ausstellungsbetrieb, Spartenübergreifende Werkstattarbeit, künstlerische Statements im öffentlichen und virtuellen Raum, Performances, bildungspolitische Tätigkeiten und Workshops. Vgl.: http://www.culture-unlimited.com/ Zugriff: 01.10.2009.
[236] Vgl. Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.123.
[237] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.123.
[238] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.123.

Menschen zu sammeln (was sind die größten Probleme?), die Formulierung einer Deklaration für die Rechte und die Verbesserung der Situation von wohnungslosen Menschen (März 2003), mehr als zehn Aufführungen zwischen März und Dezember 2003, Teilnahme an Workshops, Beratung durch JuristInnen und die Formulierung der Anliegen und Forderungen.[239]

> „Und an dieser Stelle setzt der >Legislative Theaterprozess< ein. Denn, mit, in einer Szenenfolge, die den Teufelskreis Wohnungslosigkeit mit einer Vielzahl diskriminierender und krisenhafter Erfahrungen zeigt – Verlust der Arbeit, Trennung und Verlust der Wohnung, ohne Meldezettel keine Unterstützung oder Vermittlung am Arbeitsamt, ohne Arbeit keine Chance am Wohnungsmarkt, als BewohnerIn eines Obdachlosenheimes am Arbeitsmarkt stigmatisiert – wird die Frage an das Publikum gestellt: Wo bestehen hier eigentlich Handlungsspielräume und wo müssten die Strukturellen Gegebenheiten verändert werden?“[240]

Die Deklaration nach dem Stand vom 26.März 2004[241] besteht aus sechs Grundsätzen und einer rechtlichen Erläuterung zu der Deklaration.

> „§ 1: Grundsatz
> Menschen, die von Wohnungslosigkeit betroffen sind, haben das Recht, von der Gesellschaft, der Verwaltung und der Politik vorteilsfrei und differenziert wahr- bzw. ernst genommen zu werden. Wohnungslosigkeit ist keine Schande, sie hat vielfältige Ursachen und kann jeden Menschen betreffen.“[242]

Weiteres beinhaltet die Deklaration Projektideen und Vorschläge zur Umsetzung der Anliegen und Forderungen. Z. B. bei der Forderung der umfassenden Beratung, schlagen sie eine Errichtung einer öffentlichen Infozentrale für wohnungslose Menschen vor. Bei der Forderung der vorurteilsfreien Behandlung von wohnungslosen Menschen auf Ämtern und Behörden besteht ihr Vorschlag aus regelmäßigen Workshops für die Arbeitenden. Auch schlagen sie einen Sozialpass für Vergünstigungen im öffentlichen Verkehr, Lebensmittel, Kultur- und Freizeiteinrichtungen vor.

Aufgeführt wurde das Stück unter anderem auch im Grazer Rathaus durch die Gruppe *Nobody is perfect* am 30.März 2004 vor Mitgliedern des Grazer Gemeinderates, der Ausschüsse für Soziales und Wohnungsangelegenheiten des Grazer Gemeinderates. Die Tagung fand im Rahmen der Tagung „Wohnungslos in Graz“ statt.[243]

---

[239] Vgl. http://www.culture-unlimited.com/ Zugriff: 01.10.2009.
[240] Wrentschur, Michael. In: Wiegand, Helmut (2004). S.124.
[241] http://www.culture-unlimited.com/ Zugriff: 01.10.2009.
[242] Deklaration und Forderungen von wohnungslosen Menschen an die Politik. http://www.culture-unlimited.com/pdf/vorschlaege300304III1.pdf Zugriff: 01.10.2009.
[243] Vgl. http://www.culture-unlimited.com/ Zugriff: 01.10.2009.

Geleitet wurde das Projekt von InterACT Geschäftsführer Michael Wrentschur und *Culture Unlimited* Armin Ruckbauer. Kooperationspartner waren unter anderem Forum Wohnen, das Männer- und Frauenwohnheim der Stadt Graz, die Caritas, das Vinzidorf und andere. Gefördert wurde das Projekt durch das Sozialamt der Stadt Graz, dem BKA/Kunstsektion, der Österreichischen Gesellschaft für politische Bildung, dem ETC (Europäischem Trainingszentrum für Menschenrechte) und dem EU-Sokrates-Grundtvig, Projekt „Twisfer".[244]

V. Kritik an Boal und der Frage nach der Wirksamkeit des Theaters der Unterdrückten

Wir leben heute in einer Welt, die von ökonomischen, neoliberalen und utilitaristischen Werden geprägt ist, in der sich vor allem die Bildung, das Theater und die Kultur beweisen müssen und ihren Nutzen, um nicht zu sagen ihren Mehrwert, darstellen und rechtfertigen müssen. So stellt sich auch bei Augusto Boals Theater der Unterdrückten die Frage, was sein Konzept der Welt bietet, ohne lediglich auf die idealistischen Werte für die Gesellschaft hinzuweisen.

Bis heute hat sich das Theater der Unterdrückten beinahe auf der ganze Welt verbreitet und Boals Theaterform wurden 1996 von der UNESCO offiziell als „tools for social change" anerkannt und werden im pädagogischen, sozialen, inter- und soziokulturellen, therapeutischen und künstlerischen Bereich verwendet. Es stellt sich die Frage, in wie fern sich die Arbeit den ursprünglichen Intentionen Boals ähnelt. Wrentschur vertritt die Ansicht, dass die „Theaterarbeit Selbsterfahrungsqualitäten [und] Analyse von Machtstrukturen ermöglicht"[245], doch ist er sich der „Wirkung auf die ZuschauerInnen einer Forumtheateraufführung weniger klar".[246]

So meint auch Barbara Frey, „dass zahlreiche Forumtheater-Veranstaltungen realitätsfremd sein, da sie Szenen in ein >schwarz-weiß-Schema< gepresst werden."[247] Die Unterdrückten werden stärker und mächtiger dargestellt, als sie tatsächlich sind und sie erachtet es als bedenklich „wenn Betroffene im Theaterspielen Lösungen finden, die in der Realität gar nicht angewendet werden können oder die Situation verschlimmern könnten."[248] Auch Bernd

[244] Vgl. http://www.culture-unlimited.com/ Zugriff: 01.10.2009.
[245] Wrentschur, Michael (2004). S.65.
[246] Wrentschur, Michael (2004). S.65.
[247] Wiegand, Helmut (1999). S.35.
[248] Wrentschur, Michael (2004). S.66. zitiert nach: Vgl. Frey, Barbara (1989). S.72.

Ruping meint „Ich denken, Boal macht es sich schwer und seinen Kritikern zu leicht, wenn er bei allem was er tut, den Anspruch einer Befreiungskultur vor sich herträgt.“[249]

Eine weitere Frage bezieht sich auf die Wirksamkeit des Theaters der Unterdrückten als politisches Mittel:

> „Zum einen wird die Leistung des Theaters der Unterdrückten gewürdigt, zum anderen aber auch die Differenz zwischen Anspruch und Realität vermerkt. Es muss positiv bewertet werden, dass das Theater der Unterdrückten konkrete Veränderungen im privaten Bereich, in Partnerschaft, Familie und Freundeskreis möglich macht; die Beurteilung der Veränderung außerhalb dieses privaten Bereiches, die Veränderung der >Zentren der Macht< fällt jedoch negativ aus, orientiert man seine Beurteilung am politischen Anspruch Boals.“[250]

Hier stellt sich die Frage, an welchen Kriterien das Theater der Unterdrückten gemessen wird: an der politischen Wirksamkeit oder auf der psychosozialen Ebene. Denn das Theater der Unterdrückten eigne sich nach Neuroth: „zur Öffentlichkeitsarbeit, zum Verhaltenstraining, zum Training argumentativer Kommunikation, zum Erwerb von Selbstbehauptungskompetenzen sowie rhetorischer und körperlicher Ausdrucksfähigkeit, zur Konfliktaufarbeitung, Zur Vorbereitung auf eine Situation und zur Suche nach neuen Verhaltensstrategien.“[251]

Es heißt die politische Wirksamkeit habe sich in Europa auf die Ebene der psychosozialen Wirksamkeit verschoben; hier stellt sich für mich die Frage, wo die politische Wirksamkeit beginnt: Sind gesellschafts- verändernde Mechanismen nicht auch schon politisch? Oder muss explizit als Zivilgesellschaft ein Gesetz verabschiedet werden, um politisch wirksam zu sein?

Wenn also die politische Wirksamkeit des Theaters der Unterdrückten infrage gestellt wird, ist es ein „Zweifel an der Macht des Subjekts“[252].

Die eigentlichen Kritik an Boals Theater der Unterdrückten liegt darin, dass viele Menschen, vor allem in den westlichen Teilen der Welt in Form von Theaterworkshops mit dem Theater der Unterdrückten in Berührung kommen und hier meist die Selbsterfahrungsübungen im Vordergrund stehen, allerdings mit politischen und gesellschaftlichen Thematiken gearbeitet wird; somit wird das politische Anliegen zwar angesprochen, doch um wirksam(er) arbeiten zu können wären Langzeitprojekte notwendig, in welchen mit intensiver Arbeit und Bewusstmachung der Konflikte etwas erreicht werden könnte.

---

[249] Wrentschur, Michael (2004). S.67. zitiert nach: Ruping, Bernd (1991). S.79f.
[250] Axtre, Melanie (2001). S.136. zitiert nach: Neuroth, Simone (1994). S.116.
[251] Axter, Melanie (2001). S.136. zitiert nach: Vgl. Neuroth, Simone (1994). S.118.
[252] Axter, Melanie (2001). S.136. zitiert nach: Neuroth, Simone (1994). S.116.

Eine weitere Frage ist das Ignorieren der künstlerischen und ästhetischen Aspekte des Theaters der Unterdrückten; Barbara Frey bringt das Problem auf den Punkt:

> „Das Forumtheater steckt in einem Zwiespalt: Einerseits ist es die theatergemäßeste Form des Theaters der Unterdrückten, andererseits wird der künstlerisch-theatralische Aspekt oft vernachlässigt. Ein vom künstlerisch-ästhetischen Anspruch zufriedenstellendes Forumtheater, bei dem sich der Zuschauer gleichermaßen angesprochen und zum Mitmachen ermuntert fühlt, ist scheinbar schwer realisierbar. Oftmals wird der Vorwurf laut, dass ein Forumtheater ein besseres Rollenspiel sei. Kaum eine Gruppe arbeitet wirklich kontinuierlich mit dieser Form.“[253]

Ihr Fazit: „Das Theater der Unterdrückten schwankt für mich zwischen Theater und Politik. Es will beides zugleich sein und ist nichts ganz.“[254] Hier stellt sich erneut die Frage „was versteht man unter dem Begriff *Politik*“ und unter „*politisch wirksam* sein“? In der Politikwissenschaft unterscheidet man zwischen einem engen und einem weiten Politikbegriff[255]: Der enge Politikbegriff bezieht sich, vereinfacht gesagt, auf die politischen Institutionen, die Parlamente und die Parteinpolitik. Erweitert man den Politikbegriff, gelangt man zur gesellschaftlichen Komponente und den Einfluss der Politik auf die Gesellschaft und das alltägliche private Leben, als auch den gesellschaftlichen Einfluss auf die Politik. Und hier findet sich das *Theater der Unterdrückten* in seiner ursprünglichen Form und mit dem Legislativen Theater wieder: Es wird von der Politik beeinflusst und nimmt umgekehrt mit dem Instrument des Theaters Einfluss auf die Politik; nicht im engen Sinne, sondern im weiten Sinne, dass es gesellschaftspolitische und soziale Anliegen mit Zusammenarbeit der ZuschauerInnen thematisiert und fordert.

[253] Frey, Barbara. . In: Ruping, Bernd (1991). S.243.
[254] Frey, Barbara. In: Ruping, Bernd (1991). S.247.
[255] Und vielen weiteren Kategorien.

VI. Fazit

> „Die Zuschauer versuchen, mit den Akteuren in einen Dialog zu treten, die Geschichte zu unterbrechen, Erklärungen zu verlangen, ohne >wohlerzogen< zu warten, bis das Stück zu Ende ist.“[256]

Dies ist das Hauptziel: Die Menschen zum Denken und Reflektieren zu animieren, nicht alles als gegeben hinzunehmen, sondern mit offenen Augen durch die Welt zu gehen und auch den Mut zu besitzen, diese zu verändern. So meint auch Helmut Wiegand, dass Augusto Boals Ideologie leiteinamerikanischer Gesellschaftskritiker und Befreiungstheologen[257] ähnelt, in der die Gesellschaft in Herrschende und Beherrschte, Unterdrücker und Unterdrückte kategorisiert wird.

> „Offen oder versteckt, Unterdrückung findet täglich und überall statt. Eine Rasse unterdrückt die andere, eine Klasse die andere, der Mann unterdrückt die Frau, die Alten unterdrücken die Jungen.“[258]

Das Ziel steht in der Veränderung der Gesellschaft von unten: Keine blutigen Revolutionen, sondern durch Aufklärungsarbeit und institutionelle Arbeit eine Veränderung von unten nach oben und von innen nach außen.

Das Theater der Unterdrückten entwickelte sich in einer Zeit, als in Brasilien bei einigen jungen Autoren die brasilianische Identität wieder im Vordergrund steht: Nationale und historische Themen stehen im Blickfeld und es wird versucht, die brasilianische Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen. Dennoch besitzt das Unterhaltungs- und Startheater eine große Bedeutung. Unter dem linken Präsidenten Goulart findet eine Volksbewegung statt, die Klassengegensätze beseitigen möchte. Es setzt eine Aufklärung und Bewusstmachung ein, und die Alphabetisierungskampagnen Freire verbreiten sich.
Im Teatro de Arena wird eine neue Theaterform ausprobiert, mit Vorbildern wie Bertold Brecht und dem amerikanischen playbox-theatre. Als Boal die Leitung übernimmt, will er die Distanz zwischen den SchauspielerInnen und den ZuschauerInnen aufheben und beseitigen. Es entstehen das Zeitungstheater, das Unsichtbare Theater, das Bilder- und Statuentheater und das Forumtheater. Wie in einem Forum wirken die ZuschauerInnen am Theatergeschehen mit und suchen gemeinsame Lösungsvorschläge. Die Regierung wird gestürzt und Oppositionelle und RegimekritikerInnen gefangen genommen – so auch Augusto Boal. In der Folge geht er ins

[256] Boal, Augusto. (1979). S.58.
[257] „L. Boff (1982) und G. Guitierrez (1983)“ Wiegand, Helmut (1999). S.64.
[258] Boal, Augusto (1979). S.39.

Exil, wo er an seiner Methode weiterarbeitet und schließlich nach Europa kommt, wo er in Portugal und Frankreich lebt. Er entwickelt seine Methoden weiter und macht sie Europatauglich. Nicht mehr die physische Unterdrückung steht im Vordergrund, sondern psychische Problematiken: Rassismus, Sexismus, Androzentrismus, Einsamkeit, Beziehungsunfähigkeit. Doch auch die politische Intention ist Boal von Bedeutung und so entwickelt er das Legislative Theater: Wie beim Forumtheater werden zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen Verbesserungs- und Lösungsvorschläge entwickelt, doch hier werden sie zu Gesetzesinitiativen ausgeweitet. In seiner Zeit als *Verador* in Rio de Janeiro wurden 13 Gesetze auf seine Initiativen hin verabschiedet, begonnen bei sozialen Themen wie die Ausweitung geriatrischer Dienste, über Verbesserung für blinde Menschen, doch auch Schutz für Homosexuelle gegen Diskriminierung und Opfer- und Zeugenschutz.

Boals Theaterkonzept basiert auf Paolo Freieres theoretischer Grundlage der *Pädagogik der Unterdrückten:* Ziel ist die Bewusstmachung. Unterdrückte müssen sich ihrer Situation bewusst sein, um aus ihr herauszutreten und sie zu verändern. Die Menschen müssen sich selbst als Subjekte wahrnehmen, um befähigt handeln zu können. Er kritisiert vehement die vorherrschende Erziehungsmethode, bei welcher den SchülerInnen die Identität und Sprache beraubt wird und nur eine Ideologie vorgepredigt bekommen. Er fordert einen Dialog zwischen den LehrerInnen und SchülerInnen, bei dem auf die Welt und das Leben der SchülerInnen eingegangen und so mit Rücksicht gelehrt wird; die SchülerInnen und LehrerInnen stehen in einem Dialog, wo beide voneinander lernen. Dieses von „oben herab" kritisiert Boal nicht nur in der Erziehung und im Theater, sondern auch bei Aristoteles Katharsisverständnis, bei welchem er meint, dem/der ProtagonistIn das eigenen Handeln verboten wird und ihm/ihr seine/ihre Wünsche und sein/ihr Wille abgesprochen wird. Dies könne zu keiner Befreiung führen, vielmehr befreien sich die ZuschauerInnen erst durch ihr Spielen selbst. Die Bildungsdebatte bzw. der Bildungsdiskurs ist kein ausschließlich historischer, sondern bekommt gerade heute wieder an Aktualität, wenn es um die Frage der Gesamtschule, der nötigen finanziellen Mittel, Studiengebühren etc geht. Was leistet die Bildung und vor allem, was leistet die kulturelle Bildung? Gitta Martens Antwort auf die Frage „wozu Bildung" lautet:

> „Wir brauchen Bildung in Form Kultureller Bildung, damit alle Menschen die Chancen haben, auch diese Formen menschlichen Ausdrucks- und Rezeptionsvermögens und –interesses kennenzulernen, wenn nicht sogar sich in ihr zu üben, um sie qualifiziert praktizieren zu können, allein schon, weil es eine menschliche Ausdrucksfähigkeit und Notwendigkeit ist."[259]

[259] Martens, Gitta. http://www.akademieremscheid.de/publikationen/publikationen_martens.php Zugriff: 20.4.2008. S.56.

Es geht darum, den Menschen in der sich verändernden und fordernden Welt ein Selbstwertgefühl zu vermitteln und zu bieten, als auch mit unvorhersehbaren Ereignissen zu Recht zu kommen: „Wer Theater macht -und wenn man ehrlich ist, wer lebt- geht nicht von berechenbaren Wirkungen aus.“[260]

> „Man lernt, Substanz zu erkennen oder auch Gleiches und Differentes, und man kann dadurch lernen, sich die für einen je besondere notwendige Sicherheit selber zu geben und dennoch das Neue, Andere, Fremde aufzunehmen.“[261]

Meine Antwort nach dem Sinn und der Wirksamkeit des Theater der Unterdrückten beantworte ich mir einem Praxisbeispiel anhand der Gruppe InterACT aus Graz, die mit Augusto Boals Methode und Techniken arbeitet und in unterschiedlichen Bereichen tätig ist: Ihre Projekte beginnen bei Gewaltprävention, über Soziale- und Gesundheitsthemen in Firmen, soziale Problematiken wir Armut und Wohnungslosigkeit. Ich persönlich bin der Meinung, dass die soziale Komponente und dadurch die Wirksamkeit des Theaters der Unterdrückten keine Fragen offen lässt; außerdem können soziale Themen nicht nach ökonomischen Werten gemessen werden, da sich die Frage nach dem Mehrwert auf einer differenzierten Basis ergibt.

Auch der Rahmen einer Diplomarbeit ist begrenzt und so könnte das Thema noch auf unterschiedliche Art und aus unterschiedlichen Perspektiven weitergeführt werden; hier nur einige Anregungen, zum Beispiel aus feministischer Sicht: Wie werden hier die Formen der Unterdrückung verstanden, was für eine Rolle spielt der weibliche Körper und wie Frauen vor allem in den Körperübungen ihren Körper wahrnehmen und darstellen.

Weiters fände ich es sehr interessant, soziale Praktiken anhand von Länderstudien zu untersuchen und zu vergleichen: Wie werden einzelne Übungen in verschiedenen Ländern durchgeführt? Als Beispiel dafür fällt mir eine persönliche Erfahrung einer Übung aus dem SE Transkulturelle Theaterarbeit ein: Jeder sollte nach einer ihm/ihr zugeteilten Nummer (von eins bis sieben) Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten darstellen. Hier fand ich es sehr interessant, dass jeder die darzustellenden Personen nach unterschiedlichen Berufssparten beurteilt und dargestellt hat: Nummer eins arbeitslos, Nummer zwei bis drei Müllabfuhr, StraßenkehrerIn, vier bis fünf Dienstleistungsberufe bzw. SekretärIn und sechs und sieben total gestresste Wall-Street-ArbeiterInnen. Daraufhin verwies die Lehrveranstaltungsleiterin darauf,

[260] Martens, Gitta. http://www.akademieremscheid.de/publikationen/publikationen_martens.php Zugriff: 20.4.2008. S.57.
[261] Martens, Gitta. http://www.akademieremscheid.de/publikationen/publikationen_martens.php Zugriff: 20.4.2008. S.58.

dass die Darstellung der Übung in Indien genau umgekehrt erfolgt war: Nummer sechs und sieben reiche KolonialherrInnen, die genügend Freizeit haben und diese genießen; Nummer eins und zwei rackerten sich mit ihren Berufen (meist mehrer auf einmal) total ab. An der Ausführungsweise lassen sich sehr deutlich die unterschiedlichen kulturellen Identitäten und kollektive Gedächtnisse erkennen.

Ein weiterer Behandlungspunkt wäre das „WeltForumTheaterFestival Österreich 2009“[262], das von InterACT und ARGE Forumtheater Österreich von 22.Oktober bis 1.November 2009 veranstaltet wird.

> „Elf Tage lang sind „Global Players“, d. h. nationale und internationale Forumtheater-Gruppen und Forumtheater-Fachleute in Österreich präsent und zeigen das Forumtheater in seinen globalen sozialen, politischen, pädagogischen, individuellen und ästhetischen Dimensionen. Auf dem Programm stehen Aufführungen, Workshops, Vorträge, Aktionen, Ausstellungen und Diskussionen.“[263]

[262] www.WFTF.at Zugriff: 23.09.2009.
[263] http://www.interact-online.org/Projekte/projekteweltforumtheaterfestival.html Zugriff: 23.09.2009.

VII. Bibliographie:

Boal, Augusto (1979): *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boal, Augusto (2006): *Der Regenbogen der Wünsche: Methoden aus Theater und Therapie*. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag.

Boal, Augusto (1998): *Legislative Theatre. Using performance to make politics*. London, New York: Routledge.

Adler, Heidrun [Hg.] (1991): *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Adler, Heidrun (1982): *Politisches Theater in Lateinamerika. Von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Axter, Melanie (2001): *Das Theater der Unterdrückten. Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart.* Stuttgart: ibidem Verlag.

Baumann, Till (2001): *Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik. Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre*. Stuttgart: ibidem Verlag.

Bischoff, Johann/ Bettina, Brandi [Hg.] (2007): *Theater.Medien.Polis*. Merseburger medienpädagogische Schriften. Bd. 9. Kulturpädagogik im gesellschaftlichen Engagement. Aachen: Shaker Verlag.

Büttner, Mike: *Kommunikation und Konfrontation: das Unsichtbare Theater*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.108-115.

Dörner, Andreas (2006): *Medienkultur und politische Öffentlichkeit: Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht*. In: Hepp, Andreas/ Rainer Winter [Hg.] (2006): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse.* 3.Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlag GmbH. S.219-236.

Eggers, Carsten/ Jan-Dirk, Fink/ Jessica, Thurs: *Der Übergang als Aufgabe: Das Statuentheater*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.84-93.

Export, Valie (2003): *Politische Manipulation und manipulative Konstruktion von Lüge und Wahrheit*. In: Wagner, Schwinghammer, Hüttler [Hg.] (2003): *Theater.Begegnung.Integration? Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie*. Frankfurt am Main: IKO. S.9-14.

Freire, Paulo (1973): *Pädagogik der Unterdrückten.* 3.Aufl. Stuttgart, Berlin: Kreuz-Verlag.

Freire, Paulo (1974): *Erziehung als Praxis der Freiheit*. Stuttgart, Berlin: Kreuz-Verlag.

Frey, Barbara: *Wie weit reicht unser Atem? Ein Blick in die Rezeptionsweisen und Praxisfelder des Theater der Unterdrückten in Europa.* In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.204-250.

Haug, Thomas (2005): *Das spielt (k)eine Rolle. Theater der Befreiung nach Augusto Boal als Empowerment Werkzeug im Kontext von Selbsthilfe*. Berliner Schriften zum Theater der Unterdrückten Bd.2. Stuttgart: ibidem.

Hepp, Andreas/ Rainer Winter [Hg.] (2006): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse.* 3.Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlag GmbH.

Hepp, Andreas/ Rainer Winter (2006): *Cultural Studies in der Gegenwart*. In: Hepp, Andreas/ Rainer Winter [Hg.] (2006): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse.* 3.Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlag GmbH. S.9-20.

Hilger, Gerd. *Aspekte des modernen brasilianischen Theaters*. In: Adler, Heidrun [Hg.] (1991): *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S.65-88.

Koch, Gerd: *„...gegen den Strich zu bürsten" Versuche mit Augusto Boals Theatervorschlägen. Ein Bericht.* In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.215-229.

Koch, Gerd: *Einige wenige Bemerkungen zu Berthold Brechts Lehrstückansatz und zu den Anregungen von Augusto Boal sowie ein Nach-Denk-Ansatz*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.318-323.

Koudela, Inrid Dormien: *Der befreite Zuschauer*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.251-274.

Lammers, Katharina: *Theaterpädagogik und soziale Bildung – zur pädagogischen Qualität theaterpädagogischer Praxis*. In: Bischoff, Johann/ Bettina, Brandi [Hg.] (2007): *Theater.Medien.Polis*. Merseburger medienpädagogische Schriften. Bd. 9. Kulturpädagogik im gesellschaftlichen Engagement. Aachen: Shaker Verlag. S.57-75.

Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. 2.Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Marschall, Brigitte/ Martin Fichte [Hg.] (2006): *Skriptum zur Hauptvorlesung: Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening.* Universität Wien.

Martens, Gitta: *„Der Weg ist die Aufgabe!" oder „Was mache ich in meiner Rolle, wenn…?" Forumtheater der Multiplikatorenfortbildung Theaterpädagogik in der außerschulischen kulturellen Jugendarbeit*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die*

Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik. Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.171-183.

Martens, Gitta: *Wozu Bildung? Theaterpädagogik als Rahmenangebot im Rahmen Kultureller Bildung oder: Mut zum Risiko*. S.49-60.
http://www.akademieremscheid.de/publikationen/publikationen_martens.php
Zugriff: 20.4.2008.

Neuroth, Simone (1994): *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten" in der pädagogischen Praxis*. Weinheim: Deutscher Studienverlag.

Oswald, Caroline (2006): Theater – ein politisches Bildungssystem? Am Beispiel der Freien Theaterszene Graz. Dipl.-Arbeit, Graz: Universität.

Piepel, Arnold: Handlungsmodelle für die Zukunft: das Forumtheater. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.116-131.

Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung.

Ruping, Bernd: *Vom Polizisten im Kopf und den Hauptquartieren draußen. Das Theater der Unterdrückten zwischen soziologischer Forschung und politischer Aktion. Interview mit Augusto Boal vom 6.9.1989*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.328-337.

Schmidt, Monika: *Vom Zuspitzen der Widersprüche: das Zeitungstheater Augusto Boals*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.94-107.

Tasche, Elke: *Flüchtige Bekanntschaft. Straßentheater mit Brecht und Boal. Frankfurt/Oder 1988.* In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.310-317.

Thorau, Henry: *Lokaltermin ‚Unsichtbares Theater' Anmerkungen zu einer umstrittenen Methode Augusto Boals*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.270-274.

Vaßen, Florian: *Wider die Banalität des Alltags. Acht Punkte zu Augusto Boal*. In: Ruping, Bernd [Hg.] (1991): *Gebraucht das Theater. Die Vorschläge von Augusto Boal. Erfahrungen, Varianten, Kritik.* Lingen: Bundesvereinigung Kultureller Jugendbildung. S.275-

Wagner, Schwinghammer, Hüttler [Hg.] (2003): *Theater.Begegnung.Integration? Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie*. Frankfurt am Main: IKO.

Wiegand, Helmut (1999): *Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre*. Stuttgart: ibidem-Verlag.

Wiegand, Helmut [Hg.] (2004): *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch: deutsche und europäische Anwendung des Theater der Unterdrückten*. Stuttgart: ibidem.

Weintz, Jürgen: *Augusto Boals erweitertes Theaterkonzept: Die prospektiven und introspektiven Techniken*. In: Wiegand, Helmut [Hg.] (2004): *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch: deutsche und europäische Anwendung des Theater der Unterdrückten*. Stuttgart: ibidem. S.13-17.

Wrentschur, Michael/ ARGE Forumtheater Österreich [Hg.] (1999): *Forum Theater in Österreich. Praxis. Projekte. Gruppen.* Graz: Michael Wrentschur, ARGE Forumtheater.

Wrentschur, Michael (2004): *Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum. Zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung*. Stuttgart: ibidem.

Wrentschur, Michael: *Lebendig, vielfältig und gut vernetzt: Das Theater der Unterdrückten in Österreich.* In: Wiegand, Helmut [Hg.] (2004): *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch: deutsche und europäische Anwendung des Theater der Unterdrückten*. Stuttgart: ibidem. S.108-125.

Internetquellen:

http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1
Zugriff: 06.05.2009.

http://www.paulofreirezentrum.at/index.php?art_id=174
Zugriff: 06.05.2009.

http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/brasilien/brasilien-81.html
Zugriff: 06.05.2009.

http://interact-online.org/Interact/interact.html
Zugriff: 23.09.2009

http://www.arge-forumtheater.at/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=10
Zugriff: 06.05.2009.

http://www.culture-unlimited.com/
Zugriff: 01.10.2009.

Deklaration und Forderungen von wohnungslosen Menschen an die Politik. http://www.culture-unlimited.com/pdf/vorschlaege300304III1.pdf
Zugriff: 01.10.2009.

www.WFTF.at
Zugriff: 23.09.2009

http://www.lisa-kolb.at/
Zugriff: 25.09.09

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Das Theater der Unterdrückten. Von seiner Entstehung, bis zu seiner Bedeutung und Wirksamkeit heute". behandelt theaterhistorisch die Entwicklung des lateinamerikanischen bzw. brasilianischen Theaters von etwa 1930 bis zur Entwicklung des Theaters der Unterdrückten durch Augusto Boal in den 1950er Jahren. Im Folgenden wird das Theater der Unterdrückten in seiner Ursprungsform und seinen Methoden und Techniken, begonnen bei dem Zeitungs-, Statuen- und Bilder-, Unsichtbaren- und Forumtheater vorgestellt, und die darauf folgende Adaption mit den erneuerten Methoden und Techniken, in Europa aufgezeigt.

Paolo Freires theoretisches Konzept der Pädagogik der Unterdrückten dient als theoretische Grundlage für Boals Theaterkonzept, weshalb Gemeinsamkeiten und Unterschiede dargestellt werden. Ebenso wird auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit anderen ähnlichen Theaterformen und Theatertheoretikern wie Bertolt Brecht und dem Begründer des Psychodramas Jakob Levy Moreno, als auch dem Living Theatre eingegangen.

Weiters wird der Frage nachgegangen, ob das Theater der Unterdrückten ein politisches Instrument ist und inwiefern es als dieses wirksam ist. Als Praxisbeispiel wird die Grazer Gruppe InterACT vorgestellt, die mit Boals Methoden arbeitet und verdeutlicht, in welchen Arbeitsgebieten das Theater der Unterdrückten verwendet wird und inwiefern es auch politisch wirksam ist.

Abstract English

The exposition with the titel “The Theatre of the Oppressed. From its developement up to its significance and efficiency today.” deals on a theatre historical basis the latinamerican and brasilian theatre since the 1930ies up to the formation of the *Theatre of the Oppressed* by Augusto Boal in the 1950ies. Following to this the *Theatre of the Oppressed* is presented in its original form, starting with the Newspaper theatre, the Statue and Image theatre, the Invisible theatre and the Forum theatre. Subsequently the adapted methodes and techniques for the european area are represented, as the *Rainbow of Desire* and the *Cop in the head*.

Augusto Boal’s concept is taking reference to Poalo Freier’s theoretical concept of the *Paedagogy of the Oppressed*. Commonalities and differences are pictured, just as the commonalities and differences to other theatre forms and theoretists as Bertold Brecht and the founder of the Psychodrama, Jakob Levy Moreno.

Further the question is posed, if the *Theatre of the Oppressed* is an political instrument and in which way it is effective. The Grazer group InterACT, who works with Boals methodes and techniques exemplifies in which areas the Theater of the Oppressed can be used and in which ways it is political effective.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Simone Gabriele Marambio Escudero
Geboren:	17. Juni 1984
Geburtsort:	Gössendorf/ Fernitz/ Steiermark

Schulbildung

1990 – 1994	Volksschule in Graz-Strassgang
1994 – 2002	AHS in Graz, BG-Dreihackengasse
25. Juni 2002	Matura absolviert
2003 (Jänner-Juli)	Aupair in London tätig
seit WS 2003	Studium an der Universität Wien
	Theater-, Film- u. Medienwissenschaften
	Politikwissenschaften