

Arbeitspapiere zur Lateinamerikaforschung

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martin Trainé



Nr. II-14

Verena Volland

Das Theater der Unterdrückten von Augusto Boal. Potentiale und Grenzen eines Theaterkonzepts

Universität zu Köln
Philosophische Fakultät
Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika
ISSN 1616-9085



Arbeitspapiere zur Lateinamerikaforschung

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martin Traine

ISSN 1616-9085

II-14 Iberische und Lateinamerikanische Geschichte

Redaktion: Megan Hanson

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika, 2017

Universität zu Köln

Philosophische Fakultät

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika

Albertus-Magnus-Platz

D-50923 Köln

Download und weitere Informationen unter <http://www.lateinamerika.uni-koeln.de/publikationen.html>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1. Einleitung	2
2. Entstehung und Entwicklung des Theaters der Unterdrückten	
2.1. Die Anfänge in Brasilien	4
2.1.1. Rahmenbedingungen	4
2.1.2. Entwicklung der ersten Methoden	6
2.2. Methodenentwicklung im lateinamerikanischen Exil	7
2.2.1. Das Unsichtbare Theater	7
2.2.2. Das Bildertheater	8
2.2.3. Das Forumtheater	8
2.3. Theoretische Fundierung und Systematisierung	10
2.4. Europäisches Exil	12
2.4.1. Theoretische und praktische Weiterentwicklung	13
2.4.2. Die Introspektiven Methoden	13
2.4.3. Verbreitung der Methoden	15
2.5. Rückkehr nach Brasilien	16
2.5.1. Das Legislative Theater	17
2.5.1.1. Methode	18
2.5.1.2. Wirken	18
2.6. Aktuelle Anwendungen und Verbreitung in Brasilien	20
2.7. Die Ästhetik des Unterdrückten	21

3. Verbreitung und aktuelle Anwendung weltweit

3.1. Länder des globalen Nordens	22
3.1.1. Europa	22
3.1.2. Nordamerika	24
3.2. Länder des globalen Südens	26
3.2.1. Rahmenbedingungen	26
3.2.2. Das Theater der Unterdrückten in der Entwicklungszusammenarbeit	27
3.2.3. Anwendungen in Krisengebieten	30
3.2.3.1. Palästina und Israel	30
3.2.3.2. Afghanistan	31
3.2.4. Indien	33

4. Fazit

4.1. Universelle Anwendbarkeit?	35
4.2. Potentiale und Grenzen des Theaterkonzepts	36

5. Ausblick

Literaturverzeichnis	39
-----------------------------	----

Vorwort

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Thema, das mir selbst sehr am Herzen liegt. Im Folgenden möchte ich gerne in paar Worte dazu sagen, welche persönlichen Erlebnisse und Überlegungen mich dazu gebracht haben, mich intensiv mit dem Theater der Unterdrückten von Augusto Boal auseinanderzusetzen und es schließlich zum Thema meiner Abschlussarbeit zu machen.

Ich habe vor und während meiner Studienzeit jeweils ein Jahr in Brasilien verbracht. Während des ersten Aufenthalts habe ich intensiv die Arbeit sozialer Projekte kennen gelernt und u.a. erlebt, welche Rolle Kunst in ihren pädagogischen Konzepten spielt. Bei meinem zweiten Aufenthalt in Brasilien habe ich u.a. Schauspiel- und Tanzkurse besucht und anschließend eine praktische (Bewegungs-)Theaterausbildung in Deutschland abgeschlossen. Der Name Augusto Boals und das Theater der Unterdrückten ist mir während dieser Zeit immer wieder begegnet, bei Straßentheateraufführungen, im Gespräch mit KunstpädagogInnen in Brasilien und SozialpädagogInnen in Köln. Ich war neugierig geworden und bei einem weiteren Besuch in Brasilien konnte ich einen Tag die Arbeit des Zentrums des Theaters der Unterdrückten in Rio de Janeiro begleiten. Ich erlebte eine Probe in einem Gefängnis mit Menschen mit psychischen Erkrankungen, die mich tief beeindruckte. Viele saßen schon seit Jahren im Gefängnis, weil ihr Fall, oft unbearbeitet, in der Bürokratie feststeckte. Einzig beim Theaterspiel konnten sie ihre Sorgen ausdrücken und wurden gehört und es entstanden sehr berührende Momente.

Im Theater der Unterdrückten laufen also die beiden Bereiche zusammen, die mich in den letzten Jahren beschäftigt und geprägt haben, das Theater und Soziales. Ich wollte mehr darüber erfahren, wo und wie das Theater der Unterdrückten zum Einsatz kommt und inwieweit es Überschneidungen mit meiner eigenen künstlerischen und pädagogischen Arbeit hat bzw. wie es diese bereichern kann. Die folgende Auseinandersetzung mit dem Thema hat mir viele spannende Erkenntnisse, Begegnungen und Gespräche ermöglicht, die mich inspiriert haben. Sie hat mir bestätigt, dass es unter den vielen Wegen sich mit sich selbst, anderen und seiner Umwelt auseinanderzusetzen und positiv auf diese zu wirken, das Theater einer sein kann.

1. Einleitung

„Das Theater ist ein Ort, wo Zukunft, Realität, Befreiung geprobt werden“.¹ Mit diesem Ziel entwickelte Augusto Boal seit den 1960er Jahren die Methoden und die Philosophie seines *Theaters der Unterdrückten (TdU)*², mit dem er die arme und benachteiligte Bevölkerungsschicht seines Landes zu Hauptakteuren des Theaterspiels und schließlich ihres eigenen Lebens machen wollte. Heute gibt es in über 70 Ländern Einzelpersonen und Gruppen, die mit den von Boal entwickelten Methoden arbeiten. Das *Theater der Unterdrückten* ist ein Theater, das im Grenzbereich von Kunst, Pädagogik, Politik und Sozialem liegt und in all diesen Gebieten Anwendung findet. Der Prozess der Weiterentwicklung und Verbreitung des Theaterkonzepts ist auch heute nicht abgeschlossen und es findet immer wieder Eingang in neue Anwendungsfelder.

Diese Entwicklung spiegelt Boals Wunsch wieder, dass alle, die ihr Leben oder die Gesellschaft positiv verändern wollen, sich seiner Methoden bedienen sollen. Er vertrat lebenslang die Ansicht, dass sein Theateransatz ein universelles Instrument sei, um an einer gerechteren Welt mitzuarbeiten. Laut Boal sollten sich alle aufgefordert und fähig fühlen, sich des *Theaters der Unterdrückten* zu diesem Zweck zu bedienen.

Jede und jeder ist in der Lage Theater zu spielen und die Gesellschaft zu verändern (...). An uns liegt es, eine andere Welt zu erfinden und mit eigenen Händen zu bauen. Wir müssen auf die Bühne gehen: auf die Bühne des Theaters wie auf die Bühne des Lebens(...)!³

Vor diesem Hintergrund möchte die vorliegende Arbeit untersuchen, inwieweit Boals Theateransatz und Methoden tatsächlich universell anwendbar sind und worin die Potentiale und Grenzen des Theaterkonzepts liegen.

Dabei soll chronologisch vorgegangen und zunächst der historische Kontext und die Anfänge des *Theaters der Unterdrückten* dargelegt werden. Danach wird die Entstehung der ersten Methoden betrachtet, die immer als Antwort auf eine spezifische Herausforderung entstanden. Anschließend werden die Einschränkungen und Erweiterungen des Theaterkonzepts, die es durch seine Weiterentwicklung unter ganz unterschiedlichen sozio-politischen und kulturellen Rahmenbedingungen erfahren hat, aufgezeigt. Schließlich wird an der aktuellen Anwendung des

¹ Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main 1989, S. 98.

² In der deutschen Literatur zum *Theater der Unterdrückten* wird dieses mit *TdU* abgekürzt, was in der vorliegenden Arbeit übernommen wird.

³ Baumann, Till: „Wir müssen eine andere Welt erfinden“, in *ila-Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika e.V.* (2009), No.326, S. 56.

Theaters der Unterdrückten in ausgewählten Regionen und Ländern der Erde gezeigt, wo heute neue Möglichkeiten, aber auch Grenzen für die Anwendung und politische Reichweite des Theaterkonzepts liegen. Aus der kritischen Betrachtung der Entwicklung und aktuellen weltweiten Verbreitung des *Theaters der Unterdrückten* soll abschließend in einer kritischen Diskussion ein Gesamtresümee über die Stärken und Schwächen des Theateransatzes gezogen und auf die Frage eingegangen werden, ob es ein universell anwendbares Konzept darstellt, wie es von seinem Begründer behauptet wird.

Bei meiner Literaturrecherche zu dem Thema habe ich sehr viel und vielfältiges Material gefunden, das sich mit einer bestimmten Methode, Region, Anwendungsfeld oder historischen Abschnitt des *Theaters der Unterdrückten* befasst. Was bisher fehlt, ist eine übergreifende Darstellung der historischen Entwicklung und der aktuellen Anwendung, die sich darum bemüht, ähnliche Erfahrungen mit Stärken und Schwächen des Ansatzes und im Umgang mit den Methoden in verschiedenen Kontexten herauszufiltern und zu schauen, welche Lerneffekte sich für zukünftige Anwendungen ergeben können. Eine solche soll in der vorliegenden Arbeit versucht werden.

Es wird dafür auf folgende Literaturquellen zurückgegriffen: Bücher und autobiografische Werke Augusto Boals, in denen er den philosophisch-politischen Hintergrund seiner Theorie und seine Methoden darlegt; Monographien, wissenschaftliche Arbeiten und Projektberichte deutscher AnwenderInnen des Theateransatzes, die längere Zeit in Brasilien Boals Arbeit begleitet haben und seine Methoden selbst seit langer Zeit in ihrer Arbeit verwenden; Monographien und wissenschaftliche Arbeiten über die indische *Theater der Unterdrückten*-Bewegung und über die Anwendung in Afghanistan und Nepal; Sammelbände, die Berichte über die Arbeit mit dem *Theater der Unterdrückten* in den verschiedenen europäischen Ländern und in Nordamerika vereinen; Diplom- und Magisterarbeiten über bestimmte Methoden; Projektberichte und Artikel im Internet auf den Seiten der brasilianischen *Theater der Unterdrückten*-Organisation, der internationalen Vereinigung des *Theater der Unterdrückten* und der indischen *Theater der Unterdrückten*-Bewegung; sowie Artikel zur Anwendung in Afrika, Lateinamerika, Israel und Palästina und Interviews, die in verschiedenen (Theater-) Zeitschriften erschienen sind.

2. Entstehung und Entwicklung des Theaters der Unterdrückten

2.1. Die Anfänge in Brasilien

Das *Theater der Unterdrückten* entstand in den 1960er Jahren in Brasilien als Antwort auf die gesellschaftspolitische Situation, die von Armut und Repression geprägt war. Die Entwicklung des Theaterkonzepts ist außerdem eng mit den persönlichen Erfahrungen und Überzeugungen seines Begründers, Augusto Boal, verknüpft.

2.1.1. Rahmenbedingungen

Nachdem Boal Chemie und Theaterwissenschaften in den USA studiert hatte, übernahm er 1956 die künstlerische Leitung des *Teatro de Arena* in São Paulo. Das Arena-Theater war einige Jahre zuvor als Gegenbewegung zum *Teatro Brasileiro de Comédia* entstanden. Das Brasilianische Komödientheater beherrschte die damalige Theaterszene und auf dem Spielplan standen ausschließlich nordamerikanische Boulevardstücke, die für ein neureiches Publikum der Mittel- und Oberschicht gespielt wurden. Unter Boals Leitung veränderte sich das *Teatro de Arena* zu einem Volkstheater und Kulturzentrum.⁴

Boals Ensemble engagierte sich auch in der in den späten 1950er Jahren entstandenen *Movimento de Cultura Popular*, der brasilianischen Volkskulturbewegung.⁵ Das Ziel der von Bauern- und Studentenverbänden und Gewerkschaften getragenen Bewegung war die *conscientização*, die „Bewusstwerdung“ der (armen) brasilianischen Bevölkerung. Diese sollte über bestimmte Lernprozesse die sozialen, politischen und wirtschaftliche Widersprüche begreifen, um sich gegen die repressiven Verhältnisse zur Wehr setzen zu können. Dafür wurden an vielen Orten des Landes sogenannte *Centros Populares de Cultura* gegründet. Diese Volkskulturzentren boten zahlreiche Bildungs- und Kunstkurse an und standen der ganzen Bevölkerung offen. Das Arena-Ensemble leistete seinen Beitrag, indem es das Theatergebäude verließ, um in Armenvierteln, auf Marktplätzen und in Kirchen für die arme Bevölkerungsschicht und SlumbewohnerInnen zu

⁴ Statt klassische Stücke zu spielen, wurden gemeinsam von SchauspielerInnen und KünstlerInnen Stücke entwickelt, die sich sozialkritisch mit der brasilianischen Realität auseinandersetzten. Durch niedrige Produktionskosten wurden die Eintrittspreise so weit gesenkt, dass sich nun auch die arme Gesellschaftsschicht, die bisher vom Theater ausgeschlossen war, Eintrittskarten leisten konnte.

Baumann, Till, *Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik: Theater der Unterdrückten im Rio de Janeiro der 90er Jahre*, Stuttgart 2001, S. 1-6.

Boal (1989), S. 9-15.

⁵ Die 1950er Jahre waren in Brasilien geprägt von Nationalismus und Populismus. Man wollte die wirtschaftliche Unabhängigkeit von anderen Industriestaaten erreichen und auch in der Kunst wurde versucht durch die Rückbesinnung auf die eigene Volkskultur und die Einbindung der armen Bevölkerungsschichten eine eigene Identität herauszubilden.

spielen. Um möglichst viele Menschen zu erreichen, organisierten die SchauspielerInnen auch in abgelegenen Gegenden Aufführungen und gründeten Theatergruppen. Zusammen mit der Bevölkerung vor Ort wurden Stücke über die alltägliche Realität geschrieben und aufgeführt.

Nicht unwesentlich für diese Veränderungen in der Theaterarbeit des *Teatro de Arena* waren sicherlich das gesellschaftspolitische Klima unter der linksgerichteten und populistischen Regierung João Goularts⁶ und Boals Vorstellungen von einem „revolutionären“ Theater: „Alle wirklichen revolutionären Theatergruppen sollten dem Volk die Produktionsmittel des Theaters übereignen. Das Theater ist eine Waffe - handhaben muss sie das Volk, auf seine Weise und zu seinen Zwecken.“⁷

Ab 1961 wendete sich das *Teatro de Arena* wieder der Inszenierung von Klassikern zu, da sich das politische Klima verändert hatte und die freie Meinungsäußerung immer mehr eingeschränkt wurde. Die Erstarkung der Linken und der sozialen Organisationen unter der Goulart-Regierung hatte die konservative Klasse, die Unternehmer, die Mittelklasse, die katholische Kirche und Militärs, zunehmend beunruhigt. Die sozialen Spannungen steigerten sich im Laufe des Jahres 1964 dermaßen, dass es am 31. März 1964 schließlich zum Militärputsch kam. Goulart verließ das Land und die Militärs übernahmen die Macht. Die Militärherrschaft sollte 21 Jahre dauern und war durch die Aufhebung der Demokratie, zahlreicher Staats- und Bürgerrechte sowie durch politische Verfolgung und Repression geprägt.⁸

Unter der ersten Militärregierung von Marschall Artur da Castello Branco⁹ wurde das Theater zum „Staatsfeind Nr.1“ deklariert. Die Volkskulturzentren sowie die Studenten- und Bauernverbände wurden verboten, die Gewerkschaften abgeschafft, und auch das Arena-Ensemble war Repression und Verfolgung ausgesetzt. Wegen der scharfen Zensur verlegte sich das *Teatro de Arena* darauf, Klassiker mit politisch aktuellen und brisanten Texten zu inszenieren. Die künftigen Aufführungen fanden mit dem Ziel statt, die Massen zu mobilisieren. Boal bezeichnete es als *Agitprop-Teatro*, ein Propagandatheater, das zum politischen Kampf aufruft.¹⁰

⁶ João Goulart war seit 1961 Präsident Brasiliens und unter seiner Regierung gewannen die linken Parteien, soziale Bewegungen, Gewerkschaften und Bauer-, Studenten- und (Land-)Arbeiterverbände an Macht und Einfluss. Die konservative Klasse, insbesondere die Unternehmer, Militärs und die katholische Kirche, die ihre Privilegien bedroht sah, übte deswegen immer mehr Druck auf Goularts Regierung aus.

⁷ Boal (1989), S. 30, 69f.

Neuroth, Simone, *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis*, Weinheim 1994, S. 35-39.

⁸ Bernecker, Walther; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger, *Eine kleine Geschichte Brasiliens*, Frankfurt am Main 2000, S. 269f.

⁹ Humberto de Alençar Castello Branco regierte Brasilien von 1964 bis 1967. Er löste die politischen Parteien auf und verabschiedete eine neue Verfassung, die das Militärregime institutionalisierte. Die Bürgerrechte wurden aufgehoben und es begann die Einschüchterung und Verfolgung von Oppositionellen.

¹⁰ Boal (1989), S. 27.

2.2.2. Entwicklung der ersten Methoden in Brasilien

Doch die *Arena*-SchauspielerInnen erkannten bald, dass sie nicht von der Bühne zur Revolution aufrufen konnten, ohne bereit zu sein, selbst an gewaltsamen Kämpfen teilzunehmen. Sie verzichteten daraufhin auf die Verbreitung von Ideologien und Kampfesaufrufen. Ziel wurde nunmehr, dass das Volk zu Autoren und Produzenten seiner eigenen Stücke werden sollte. Hierbei ist die Methode *Escritura Simultânea* entstanden. Beim *Simultanen Stückeschreiben* schlagen die ZuschauerInnen eine Konfliktsituation vor, die von den SchauspielerInnen interpretiert wird. Sie wird gespielt, bis das zentrale Problem in dem Vordergrund ist. Nun werden die ZuschauerInnen aufgefordert, Lösungen für den dargestellten Konflikt vorzutragen, die der Reihe nach durchgespielt werden. Somit werden die ZuschauerInnen zum/r AutorIn und das Volk zum/r KollektivdramatikerIn, die Darstellung bleibt allerdings in der Hand der SchauspielerInnen.¹¹

Bei der Inszenierung von *Arena conta Zumbi* im Jahre 1965 führte Boal den/die *Curinga* oder *JokerIn* ein. Diese/r übernimmt die Vermittlung zwischen Bühne und Publikum, koordiniert die Spielvorschläge und Szenenunterbrechungen und befragt das Publikum nach seiner Meinung. Der/die *Curinga* ist im weiteren Verlauf zu einem wichtigen Element des *Theaters der Unterdrückten* geworden, da er/sie die immer mehr ins Zentrum rückende „theatrale Diskussion“ lenkt und gestaltet.¹²

Im gleichen Jahr wurde die staatliche Repression weiter verstärkt und zwang die Schauspieltruppe dazu, neue theatrale Darstellungsformen zu finden. Es entstand das *Teatro-Jornal*. Laut Boal wurde mit dem *Zeitungstheater* auch das *Theater der Unterdrückten* geboren. Beim *Zeitungstheater* werden einzelne Meldungen aus dem Zeitungskontext herausgelöst und direkt vor den ZuschauerInnen dargestellt. Die Verzerrung von Informationen durch Formatierung und Ausformulierung im Zeitungskontext wird aufgehoben und somit die manipulierte Berichterstattung und Politik entlarvt. Eine andere Technik besteht darin, durch die Verfremdung des Originaltextes die „Scheinobjektivität“ des Journalismus offen zu legen.¹³

Mit der zweiten Militärregierung unter General Costa e Silva¹⁴ und der Verabschiedung des *Ato Institucional Número 5* (AI5)¹⁵ verstärkten sich Repression und Zensur derart, dass zahlreiche

¹¹ Boal (1989), S. 28-30.

¹² Neuroth (1994), S. 42.

¹³ Boal (1989), S. 33.

¹⁴ Artur da Costa e Silva regierte Brasilien von 1967 bis 1969. Seine Amtszeit war von Streiks, Demonstrationen und sozialen Protesten geprägt. Er reagierte darauf, indem er die polizeiliche und militärische Repression weiter verstärkte.

¹⁵ Während der Militärdiktatur wurde durch die Erlassung von „Institutionellen Akten“ die Verfassung modifiziert und die konstitutionellen und bürgerlichen Rechte beschnitten. Der 1968 erlassene „Fünfte Institutionelle Akt“ (AI-5) ermöglichte Marschall Costa e Silva die bislang größte Machtkonzentration. Künstlerische und kulturelle Entfaltungsmöglichkeiten wurden mit dem AI-5 massiv eingeschränkt.

KünstlerInnen, AutorInnen, ProfessorInnen und OppositionspolitikerInnen das Land verließen. Die brasilianische Kunstszenen kam quasi zum Erliegen. Im Jahr 1971 wurde Boal wegen seiner Theateraktivitäten verhaftet und gefoltert und erst durch internationale Proteste nach drei Monaten freigelassen. Daraufhin beschloss er, Brasilien zu verlassen und ging ins Exil, wo er insgesamt 15 Jahre blieb und seine Theaterarbeit fortsetzte.¹⁶

2.2. Methodenentwicklung im lateinamerikanischen Exil

Von 1971 bis 1976 blieb Boal in Lateinamerika und arbeitete vor allem in Argentinien und Peru. Da seine Arbeit aber auch dort zunehmender Repression ausgesetzt war, übersiedelte er 1976 mit seiner Familie nach Europa, wo er bis 1986 v.a. in Frankreich lebte. Im Exil entwickelte Boal zahlreiche weitere Methoden. Einerseits wieder aus der Not heraus, da politische Zensur oder besondere Umstände eine Anpassung seiner Techniken erforderten, aber auch weil er das Theater immer mehr demokratisieren wollte. Sein Ziel war es, einfache Theatermethoden zu entwickeln, die dem Volk die Möglichkeit an die Hand geben sollten, selbst Theater zu machen.

2.2.1. Das Unsichtbare Theater

Im argentinischen Exil (1971 - 1976) entstand, vor dem Hintergrund der angespannten politischen Lage¹⁷ vor dem Militärputsch von 1976, das *Teatro Invisível*. Derzeit war es nicht möglich, seine politische Meinung offen zu äußern und kritisches Theater in Theaterhäusern zu machen. Beim *Unsichtbaren Theater* wird an einem öffentlichen Ort eine provokante Szene über ein aktuelles Problem gespielt, ohne dass den zufälligen „ZuschauerInnen“ bewusst ist, dass sie an einer inszenierten Szene teilnehmen. Diese soll Auslöser sein für eine Diskussion über gesellschaftspolitisch brisante Themen und einen Prozess des Nachdenkens bei dem zufälligen „Publikum“ anregen. Eine einfache Variante dieser Theaterform besteht darin, im Zug oder Bus ein heikles Thema ins Gespräch zu bringen, um eine Diskussion unter den MitfahrerInnen auszulösen.¹⁸

¹⁶ Neuroth (1994), S. 56.

¹⁷ In Argentinien kam es Ende der 1960er Jahre zu zahlreichen gesellschaftlichen Unruhen, sodass dem derzeitigen rechtem Militärregime die Demokratisierung als letzter Ausweg schien. Nach mehreren Kurzzeitpräsidenten kam 1973 Juan Perón an die Macht und 1974, nach seinem Tod, seine Frau Isabel Perón. Unter ihrer Regierung bekam das Land zunehmende wirtschaftliche Probleme und durch paramilitärische Organisationen wurde Staatsterror ausgeübt. 1976 kam es dann zum gewaltsamen Machtwechsel und Militärs übernahmen bis 1982 die Macht.

¹⁸ Boal (1989), S. 34-36.

2.2.2. Das Bildertheater

Im Jahr 1973 arbeitete Boal mehrere Monate in einem Alphabetisierungsprojekt nach der Methode Paulo Freires¹⁹ in Peru. Da die TeilnehmerInnen viele unterschiedliche Sprachen und Dialekte sprachen, entwickelte er eine nonverbale Kommunikationsform, das *Teatro Imagem*.

Beim *Bildertheater* werden Themen, die eine Gruppe bearbeiten möchte, dargestellt, indem eine oder mehrere TeilnehmerInnen die anderen Personen zu einem unbeweglichen Bild formen. Sie bestimmen Körperhaltung und Mimik der DarstellerInnen und modellieren sozusagen starre Statuen aus ihnen. Dann werden die Statuen zu einer unbeweglichen Szene oder einem Bild geformt. Anschließend werden die Bilder diskutiert, allerdings ohne Worte, sondern nur durch das Umformen der Körperstatuen. So kann das *Bildertheater* der nonverbalen Analyse der eigenen Gefühle, der Beziehungen untereinander sowie unterschiedlicher Vorstellungen von abstrakten Begriffen dienen.²⁰

Außerdem kann es genutzt werden, um Veränderungsmöglichkeiten der Realität auszuprobieren. Dafür einigt sich die Gruppe zunächst auf ein kollektives „Realbild“, eine kollektive Vorstellung der Realität zu dem zu bearbeitenden Thema. Es folgt dann eine „Bilderdiskussion“ über ein „Idealbild“, eine Wunschvorstellung der TeilnehmerInnen von der Situation. Nun werden die Phasen des Übergangs vom „Realbild“ zum „Idealbild“ dargestellt und diskutiert, um zu sehen, wie die Veränderung vor sich gehen könnte.²¹

2.2.3. Das Forumtheater

Das *Teatro Forum* entstand im Grunde zufällig, als eine Frau in einer Vorstellung des *Simultanen Stückeschreibens* mit der Interpretation ihres Lösungsvorschlages in einer Szene so unzufrieden war, dass Boal sie schließlich auf die Bühne bat, damit sie ihre Idee selbst spielte. Damit wurde die Trennung zwischen Publikum und SchauspielerInnen vollständig aufgehoben und der *spect-ator* war geboren, der/die *ZuschauspielerIn*, welche/r selbst auf die Bühne geht um seinen/ihren Vorschlag zu spielen.²²

Das *Forumtheater* ist eine Mischung aus Vorführ- und Mitmachtheater. Eine Gruppe bereitet ein

¹⁹ Paulo Freire (*1921; †1997) war ein in Theorie und Praxis einflussreicher brasilianischer Pädagoge. Er entwickelte ein auf Bewusstseinsbildung und Dialog basierendes Bildungskonzept. Zu seiner wichtigsten Schrift zählt die „Pädagogik der Unterdrückten“. In ihr fordert er, dass das in Brasilien vorherrschende didaktische Erziehungskonzept von einer demokratischen Pädagogik abgelöst werden soll, in der Lehrer und Schüler gleichberechtigt sind. Sein Werk wird weltweit rezitiert und seine Methoden angewandt.

²⁰ Neuroth (1994), S.39.

²¹ Boal (1989), S. 48f.

²² Boal (1989), S. 56.

Stück vor, das ein soziales oder gesellschaftliches Problem zum Thema hat, das die TeilnehmerInnen aus ihrer eigenen Erfahrung kennen. Inhaltlich soll es sich um eine Erfahrung der Unterdrückung handeln und in einer unbefriedigenden Lösung enden. Die Szene wird dem Publikum einmal komplett vorgespielt. Nach diesem ersten Durchlauf wird die Szene wiederholt, doch mit dem Unterschied, dass die ZuschauerInnen nun an jeder beliebigen Stelle das Stück anhalten, selbst auf die Bühne gehen und eine/n SchauspielerIn ersetzen können, um spielerisch eigene Lösungen für die Situation anzubieten. Die ZuschauerInnen erhalten dadurch die Gelegenheit, ihre eigenen Ideen kritisch zu überprüfen und sie versuchsweise in die Praxis umzusetzen. Der/die *Curinga*, den/die Boal 1965 in seinem Stück *Arena conta Zumbi* eingeführt hatte, koordiniert und moderiert die Veranstaltung und motiviert die Intervention und Beteiligung des Publikums. Ziel ist es, auf diese Art eine Diskussion anzuregen und gemeinsam nach einer Lösung zu suchen, auch über die Vorführung hinaus.²³

Somit ist das *Forumtheater* sowohl auf eine individuelle als auch eine gesellschaftliche Veränderung ausgerichtet: Die/der Einzelne/r soll sich ihrer/seiner Unterdrückung bewusst und ProtagonistIn des eigenen Lebens werden. Außerdem sollen die sozialen Umstände, die zur Unterdrückung beitragen, aufgedeckt und beseitigt werden.²⁴

In der Anwendung hat sich gezeigt, dass sich die Arbeit mit dem *Forumtheater* auf individueller Ebene gut eignet, um bei den MitspielerInnen eine positive Veränderung zu fördern. Diejenigen, die die Erarbeitung und Aufführung eines Stückes begleiten, werden durch die Theaterarbeit nachweislich selbstbewusster und reflektierter.²⁵ Die TeilnehmerInnen einer *Forumtheater*-Gruppe erkennen ihre Abhängigkeiten und Unterdrückungen und lernen Möglichkeiten kennen, mit diesen umzugehen. Dadurch können zukünftige Konflikte zielgerichteter und offensiver gestaltet werden. Das szenische Spiel fördert Handlungsimpulse und motiviert dazu, aus der Passivität auszubrechen und Veränderung zu wagen.²⁶

Bei der Übertragung der erprobten Verhaltensweisen in die Realität ergeben sich allerdings Hürden. Zum einen gehören zur Realität oft unvorhersehbare Faktoren. Eine Situation kann im realen Leben nicht wie auf der Bühne mehrmals wiederholt werden, bis das richtige Verhalten gefunden ist.

Zudem ist eine objektive Verbesserung der Lebenssituation nur möglich, wenn die Umwelt positiv auf das neu gewonnene Selbstvertrauen reagiert. Tatsächlich wird das neu gewonnene

²³ Lehmden, Andrea, *Augusto Boals Legislatives Theater als Instrument der politischen Partizipation? Möglichkeiten und Grenzen des politisch engagierten Theaters*, Erlangen- Nürnberg 2003, S. 13-18.

²⁴ Boal (1989), S. 57f.

²⁵ Lehmden(2003), S. 56.

²⁶ Axter, Melanie, *Das Theater der Unterdrückten Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart*, Stuttgart 2001, S.13f.

Selbstbewusstsein aber oft von der Umwelt bestraft und gewaltsam unterbunden, da es die bestehenden Machtverhältnisse angreift. Letztendlich haben die Unterdrückten nur eine Chance, die Realität durch ihr verändertes Verhalten zu beeinflussen, wenn die Machthaber bereit sind, ein Teil ihrer Macht abzugeben, was jedoch stark in Zweifel steht. Eine gesellschaftliche Veränderung und Abschaffung von Unterdrückung durch das *Forumtheater* ist somit sehr unwahrscheinlich.²⁷

2.3. Theoretische Fundierung und Systematisierung

Nach der zweijährigen Alphabetisierungs- und Theaterarbeit in Peru kehrte Boal 1975 nach Argentinien zurück und machte sich an die theoretische Aufarbeitung seiner Theatererfahrungen. Es entstand seine bekannteste Schrift: *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Darin fasst er seine Theatererfahrungen aus den Jahren 1962 bis 1973 zusammen und legt die philosophische und theoretische Grundlage seines *Theaters der Unterdrückten* dar. Diese ist stark von den Theatertheorien Bertolt Brechts²⁸, der „Pädagogik der Unterdrückten“ von Paulo Freire sowie marxistische Gesellschaftsanalysen geprägt. Wie Brecht sieht Boal das Theater als Mittel zum Erreichen bestimmter Ziele. Es kann von allen Menschen verstanden und angewandt werden, denn „jeder kann Theater spielen - sogar die Schauspieler. Überall kann Theater stattfinden - sogar im Theater“.²⁹

Sowohl Brecht als Boal kritisieren die Passivität der ZuschauerInnen. Boal setzt sie sogar mit Unterdrückung gleich. Brecht leitet daraus die Forderung ab, dass das Theater eine kritische Haltung der ZuschauerInnen hervorrufen soll. Boal geht noch einen Schritt weiter und fordert, dass die Unterdrückten selbst, anstelle der SchauspielerInnen, ihre Handlungsvorschläge realisieren sollen: „Der Zuschauer ermächtigt keine Figur, stellvertretend für ihn zu denken noch für ihn zu handeln, im Gegenteil, er selbst übernimmt eine Hauptrolle(...)“.³⁰ Seiner Meinung nach motiviert das aktive Handeln in der Fiktion des Theaters die *ZuschauspielerInnen* dazu, die Handlungen auch im realen Leben auszuführen: „Forumtheater und die anderen Volkstheater-Formen wecken im Zuschauer den Wunsch, in die Wirklichkeit umzusetzen, was im Theater geprobt wurde.“³¹

²⁷ Neuroth (1994), S. 42ff.

²⁸ Bertolt Brecht (* 1898; † 1956) war ein einflussreicher deutscher Dramatiker und Lyriker, der das *Epische Theater* begründet und umgesetzt hat. Er distanzierte sich damit von der klassischen Illusionsbühne und ihrer Scheinrealität. Durch Verfremdungseffekte wollte er den/die ZuschauerIn zu einer distanzierten und kritischen Betrachtung der Ereignisse auf der Bühne führen. Sein Ziel war es, die großen gesellschaftlichen Konflikte wie Krieg, Revolution, Ökonomie und soziale Ungerechtigkeit darzustellen und durchschaubar zu machen. Somit wollte er den/die ZuschauerIn dazu zu bewegen, die Gesellschaft zum Besseren zu verändern.

²⁹ Boal (1989), S. 30.

³⁰ Boal (1989), S. 43.

³¹ Boal (1989), S. 58.

Anknüpfend an Paulo Freire vertritt Boal folgende Meinung: „So wie die alte didaktische Erziehung abgelöst wird von moderner und demokratischer Pädagogik, so muss das alte didaktische Theater ersetzt werden durch das, sagen wir, pädagogische Theater.“³²

In Analogie zu Freires wichtigster Schrift „Pädagogik der Unterdrückten“ nennt Boal seine Theatertheorie und Methoden *Theater der Unterdrückten*. Beide wollen damit ausdrücken, dass sie ihre Arbeit in den Dienst der Unterdrückten stellen, womit sie zunächst die SlumbewohnerInnen, LandarbeiterInnen und AnalphabetInnen Brasiliens meinen.³³

Freire fordert die Abschaffung des LehrerInnen-SchülerInnen-Verhältnisses, in dem die SchülerInnen abhängig gehalten und entmündigt werden und strebt ein problemorientiertes, dialogisches Bildungskonzept an. Boal möchte die Abschaffung des ZuschauerInnen-SchauspielerInnen-Verhältnisses erreichen, in welchem die ZuschauerInnen nur Objekt und passive Wesen sind. Bei Freire sollen die SchülerInnen und bei Boal die ZuschauerInnen zu ProtagonistInnen ihrer eigenen Handlungen werden. Es soll einen wirklichen Dialog zwischen Lehrenden und Lernenden, zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen geben, denn: „Das Theater der Unterdrückten ist immer Dialog, wir lehren und lernen“.³⁴

Ein weiteres gemeinsames Prinzip ihrer Arbeit besteht darin, dass der erste Schritt des Bildungs- bzw. Theaterprozesses die *conscientização*, die „Bewusstmachung“ ist. Dafür wird sowohl bei der Alphabetisierungsarbeit als auch bei der Erstellung einer Szene immer von der konkreten Situation des/der Protagonisten/In, seiner/ihrer Befindlichkeit und Lebensumstände ausgegangen. Diese werden gemeinsam analysiert. Auf diesem Weg soll der/die ProtagonistIn sich selbst als einmalige Persönlichkeit mit vielfältigen Fähigkeiten begreifen und seine/ihre sozialen, politischen und wirtschaftlichen Zwänge und Abhängigkeiten erkennen. Somit kann er/sie sowohl seine/ihre eigene Unterdrückung als auch seine/ihre Fähigkeiten zur Veränderung entdecken.³⁵

Mit ihren Methoden wollten Freire und Boal den Menschen Werkzeuge an die Hand geben, die sie befähigen, ihr Leben und die Welt zu gestalten und zu verändern. Laut Freire „(...) liegt die eigene Bestimmung des Menschen in der Veränderung der Welt“ und „Menschen, die sich mit der Welt in Beziehung setzen und auf die Herausforderungen ihrer Umwelt reagieren, beginnen die Realität zu dynamisieren, zu beherrschen und zu humanisieren.“³⁶ Boal beobachtet bei seiner Theaterarbeit:

„Der befreite Zuschauer, der ganze Mensch, beginnt zu handeln!“ und fordert: „Schluss mit dem Theater, das die Welt nur interpretiert, es ist an der Zeit sie zu verändern!“³⁷

³² Boal (1989), S. 8.

³³ Boal(1989), S. 6ff.

³⁴ Boal (1989), S.7.

³⁵ Neuroth (1994), S. 48-52.

³⁶ Freire, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten*, Stuttgart 1971. S. 36.

³⁷ Boal (1989), S. 67.

Boals Denken der 1960er und 1970er Jahre war außerdem durch marxistische Gesellschaftsanalysen geprägt. In diesem Sinne schrieb er seinem Theater einen revolutionären Charakter zu: „Auch wenn Theater selbst nicht revolutionär ist, diese Theaterformen sind ohne Zweifel eine Probe zur Revolution.“³⁸ Aber für Boal bedeutete Revolution nicht „Abschaffung der Klassen“ sondern „soziale Veränderung“. Somit wäre beispielsweise auch die wesentliche Verbesserung der Lebensgrundlagen einer Gemeinde oder eines Stadtteils „revolutionär“.³⁹

Neben der theoretischen Einordnung und philosophischen Überlegungen schildert Boal in seinem Buch seine eigene Theatererfahrung. Dabei wird der Prozess, wie sich sein Theater von einem „Theaters für das Volk“ zu einem „Theater des Volks“ entwickelte, nachvollziehbar. Es folgt eine Sammlung von Theatertechniken, die er über die Jahre zusammengetragen, entwickelt und systematisiert hatte. Dabei handelt es sich um einfache Übungen, die sich von anderen Theatertechniken nicht in ihrer äußeren Form, sondern in ihrer Zielsetzung unterscheiden. Im *Theater der Unterdrückten* werden sie angewandt, um über die Schritte der Entwicklung des eigenen Körperbewusstseins, der Analyse der eigenen Lebenssituation sowie der gesellschaftlichen Umstände, zu einer *Forumtheater*-Aufführung zu kommen. In dieser können die Menschen ihre Probleme darstellen, mit dem Publikum in einem lebendigen Dialog nach Lösungen suchen und diese versuchsweise in die (Theater-)Realität umsetzen. Mit dem *Unsichtbaren Theater* kann die Diskussion über gesellschaftspolitisch relevante Themen schließlich in die Öffentlichkeit getragen werden.⁴⁰

Hiermit hatte Boal also ein theoretisches und praktisches System entwickelt und verschriftlicht, um Unterdrückung sowohl auf der persönlichen als auch auf der gesellschaftspolitischen Ebene zu diskutieren und zu bekämpfen.

2.4. Europäisches Exil

Da auch im argentinischen Exil der Druck auf seine Arbeit immer größer wurde, emigrierte Boal 1976 nach Europa. Er ging zunächst nach Portugal und arbeitete als Theaterlehrer am nationalen Theaterkonservatorium. Zeitgleich erschien sein Buch *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* in französischer Übersetzung, woraufhin Boal eine Gastprofessur in Paris angeboten bekam.

³⁸ Boal (1989), S. 58.

³⁹ Boal (1989), S. 69f.

⁴⁰ Neuroth (1994), S. 78-86.

Er nahm die Stelle an und ging nach Paris, wo er von 1976 bis 1986 mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen lebte.⁴¹

2.4.1. Theoretische und praktische Weiterentwicklung

In Paris gründete Boal 1979 das *Centre du Théâtre de l' Opprimé (CTO)*. In seinem *Zentrum des Theaters der Unterdrückten* entwickelte er seine Methoden theoretisch und praktisch weiter.

In Workshops hatte sich herausgestellt, dass sich die *TdU*-Methoden nicht auf Europa übertragen ließen, da die Unterdrückungsmechanismen in Europa subtiler und schwerer durchschaubar sind, als unter Diktatur und Verfolgung. Die Unterdrückung ist nicht konkreten Akteuren zuordenbar, sondern ist vielmehr durch die gesellschaftlichen Strukturen wie Werte, Normen, Institutionen und Machtverhältnisse bestimmt. Die Einschränkung der Lebensnormen und der individuellen Bedürfnisse des Einzelnen sind Teil des sozialen Systems und oft durch Gesetzgebung legalisiert und institutionalisiert. Durch Sozialisation wird diese Art der Unterdrückung internalisiert und häufig gar nicht als solche wahrgenommen. Sie wirkt sich jedoch auf der psychosomatischen Ebene aus und erzeugt Krankheit und Depression.⁴²

In Boals Workshops wurden vor allem Probleme psychologischer Natur genannt und er stellte fest: „Hier in Europa (...) tauchen eher Probleme auf wie Beziehungslosigkeit der Menschen, Isolation, Einsamkeit, Lebensangst (...)“.⁴³ Aufgrund seiner Erfahrung mit Gewalt und Unterdrückung in Lateinamerika zweifelte Boal zunächst an der Bedeutsamkeit dieser „neuen Themen“. Angesichts der hohen Selbstmordrate in der industrialisierten Welt und seiner Erfahrungen in Workshops erkannte er jedoch bald, dass diese „(...) Probleme der Konsumgesellschaft, die das Individuum bedrohen oder es schließlich gar zerrütten“⁴⁴, ernst zu nehmen sind.⁴⁵

2.4.2. Die Introspektiven Methoden

Um den neuen Anforderungen gerecht zu werden, entwickelte Boal in den 1980er und 1990er Jahren zwei neue Methoden, die genutzt werden können um sich mit verinnerlichter Unterdrückung auseinanderzusetzen.

Ab 1980 erarbeitete Boal über einen Zeitraum von zwei Jahren die Methode *Flic-Dans-le-Tête*. Die *Polizist-im-Kopf*-Techniken hatten zum Ziel, die oft internalisierte Selbstkontrolle der Menschen

⁴¹ Neuroth (1994), S. 60.

⁴² Neuroth (1994), S. 61-63.

⁴³ Boal (1989), S. 165.

⁴⁴ Boal (1989), S. 165.

⁴⁵ Neuroth (1994), S. 67f.

und den Kontext, der jene hervorbringt, aufzuschlüsseln und sichtbar zu machen. Diese neue Methode war im Wesentlichen eine Weiterentwicklung des *Bildertheaters*. Ausgehend von einem persönlichen Konflikt, den der/die ProtagonistIn vorspielt, formen die BeobachterInnen mit ihrem Körper Statuen, die darstellen, wie sie den/die ProtagonistIn in dieser Szene erleben. So werden die inneren Stimmen, die im Kopf des/der ProtagonistIn „spuken“, durch die Statuen der BeobachterInnen sichtbar gemacht. Anschließend kann der/die ProtagonistIn mit den Statuen interagieren, sie bestärken oder bekämpfen. Er/Sie kann so im Theaterspiel üben, seine/ihre Interessen zu verteidigen und sein/ihr Leben selbstverantwortlich zu gestalten.⁴⁶

Nach und nach erkannte Boal aber ein weiteres Problem: Viele Menschen werden nicht nur durch verinnerlichte Verbote und moralische Urteile daran gehindert, ihre eigenen Interessen zu verfolgen, sondern sie sind aufgrund von Verdrängungsmechanismen, Entscheidungsunfähigkeit und Angst vor der Wahrheit unfähig zu erkennen, was ihre Interessen und Bedürfnisse überhaupt sind. Deswegen wurden in den 1990er Jahren die *Polizist-im-Kopf*-Techniken weiterentwickelt und durch die Methode *Arco-Iris-do-Desejo* ergänzt. Die *Regenbogen-der-Wünsche*-Techniken sind eine Sammlung von Übungen, die dem/der ProtagonistIn die Möglichkeit geben seine/ihre diffusen Emotionen und Bedürfnisse zu ordnen. Er/Sie kann mit Hilfe seiner/ihrer MitspielerInnen das Spektrum seiner/ihrer Wünsche ausloten und sein/ihr zentrales Interesse erkunden. Dieses Verfahren soll bewusstere und zielgerichtetere Handlungsweisen fördern, welche anschließend in einer erneuten Improvisation erprobt werden können.⁴⁷

Obwohl die in Europa entwickelten Methoden psychologischer Natur sind und teilweise in Langzeitprojekten mit PsychotherapeutInnen, PsychodramatikerInnen und MedizinerInnen erprobt wurden, sah Boal sein Theater nicht als Therapie. Seiner Ansicht nach ist eine Therapie im Gegensatz zu seinen Theaterprojekten ein langer Weg, auf dem versucht wird, ein individuelles Problem zu lösen. Er hingegen wollte in seinen Theatersitzungen aber die „Pluralisierung“ des individuellen Problems erreichen: Dabei erkennt der/die ProtagonistIn, dass auch andere Menschen ähnliche Probleme haben, wodurch die eigene, individuelle Krise oft auf ein geringeres Ausmaß reduziert wird. Nach Boals Verständnis bedeutet Therapie in Bezug auf sein Theater „Lernen über sich selbst“ und nicht „Heilung psychischer Krankheiten“.

Außerdem bestand er weiterhin darauf, dass sein Theater auch in Europa einen politischen Anspruch erfüllen sollte. Die „innere Befreiung“ und Stärkung des Einzelnen durch die *Introspektiven Methoden* war für Boal nur eine notwendige Voraussetzung, damit sich das

⁴⁶ Nee, Birgit, „Augusto Boal in Europa: die introspektiven Methoden“, in: *Aspekte der Freire-Pädagogik* (2000), Bd. 5, S. 5-8.

⁴⁷ Boal, Augusto: *O Arco-Iris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, Rio de Janeiro, 2002, S.21ff.

Individuum für eine gesellschaftliche Veränderung einsetzen konnte.⁴⁸

2.4.3. Verbreitung der Methoden

Das Pariser *Centre du Théâtre de l' Opprimé* beschloss 1981 aus finanziellen Gründen, sich nicht nur der Erforschung der neuen Methoden zu widmen, sondern auch für öffentliche Institutionen zu arbeiten. Es erhielt in der Folgezeit zahlreiche Aufträge von Bildungseinrichtungen, Unternehmen, Gewerkschaften und Ministerien, um *Forumtheater*-Szenen zu einem vergebenen Thema zu entwickeln. Diese wurden auf Veranstaltungen zum Einstieg in eine inhaltliche Diskussion genutzt. Diese Verwendung des *Forumtheaters* ermöglichte zwar kein Probehandeln und keine Beteiligung der ZuschauerInnen auf der Bühne, dafür wurde das *Theater der Unterdrückten* aber bekannter und von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen. Ab 1983 führte der Popularitätsgewinn des *TdU* dazu, dass in zahlreichen französischen Städten Gruppen gebildet wurden, die mit seinen Methoden arbeiteten. Der Versuch, die Methoden in das autoritäre französische Schulsystem zu integrieren, schlug allerdings fehl.⁴⁹

Außerdem erhielt Boal mit den Jahren zunehmend Einladungen, um insbesondere in Deutschland, Österreich, Holland, England, und Italien Workshops zu geben. Sein mittlerweile auch ins Deutsche und Englische übersetzte Buch *Theater der Unterdrückten* war Ende der 1970er Jahre zum Leitfaden vieler freier Theatergruppen geworden.⁵⁰ Es bestand ein großes Interesse vieler Einzelpersonen und Gruppen, seine Methoden anzuwenden und in ihre Arbeit zu integrieren. Dies entsprach Boals Wunsch, dass sich alle seiner Methoden bedienen sollten und er nahm die Workshopeinladungen gerne an. Demzufolge verbrachte er während seines europäischen Exils mehr Zeit auf Reisen in westeuropäischen Ländern als in Paris.⁵¹

Er gab viele, dafür aber relativ kurze Workshops, in denen es vor allem um die Vermittlung seiner Techniken ging. Problematisch daran, dass die Workshops meist nur ein Wochenende oder wenige Tage dauerten, war, dass durch den demonstrativen Charakter der Workshops keine tiefere thematische Diskussion und keine wirkliche theatrale Probe zur Veränderung stattfanden. Angerissene, individuelle Probleme konnten nicht tiefer analysiert werden und die TeilnehmerInnen

⁴⁸ Boal (2002), S. 45-49.

⁴⁹ Neuroth (1994), S. 70-73.

⁵⁰ Die rasche Verbreitung seines Theateransatzes hing damit zusammen, dass in Folge der 1968-Bewegung in Westeuropa ein starker Wunsch nach politischer Teilhabe, nach Selbst- und Mitbestimmung und autonomer Organisation herrschte. Boals Buch, das den Anspruch erhebt, über Bewusstmachung zu gesellschaftsveränderndem Eingreifen zu führen, wurde begeistert aufgenommen.

⁵¹ Axter (2001), S. 18-21.

blieben teilweise verwirrt und ohne weitere Hilfestellung zurück. Boal gab auch keine Hinweise darauf oder stieß keine Diskussionen an, die hätten klären können, was mit dem Erlernten und den Erfahrungen nach seinen Workshops weiter geschehen könnte.⁵²

Durch die starke Orientierung seiner Arbeit auf Workshops und die Erweiterung des Begriffs der „Unterdrückung“ hatte sich die Zielgruppe Boals in Europa verändert. In Lateinamerika standen eindeutig die unterprivilegierten Bevölkerungsschichten im Fokus seiner Arbeit. In Europa hatte sich der Begriff des „Unterdrückten“ quasi auf alle Bevölkerungsschichten ausgeweitet. Laut Boal gehörten nun alle Menschen dazu, die an verinnerlichter Unterdrückung oder persönlichen Problemen litten. Somit stammten die WorkshopteilnehmerInnen in Europa auch meist aus der akademischen Schicht. Es fanden sich vor allem LehrerInnen, SozialarbeiterInnen, PädagogInnen oder Theaterinteressierte ein, die an einer „sinnvollen“ Freizeitbeschäftigung interessiert waren oder positiv ihre Umwelt verändern wollten.⁵³

Obwohl Boal in Europa seine Arbeit erfolgreich fortsetzen konnte, zog es ihn zurück nach Brasilien. Als 1986 die Militärdiktatur beendet wurde, verlegte er seinen Wohnsitz wieder zurück nach Brasilien. Er legte die Leitung des Pariser Zentrums nieder, das fortan von SchauspielerInnen und Kulturschaffenden weitergeleitet wurde. Im gleichen Jahr erhielt das *Centre du Théâtre de l'Opprimé* durch eine längerfristige Unterstützung vom französischen Kulturministerium eine gewisse finanzielle Sicherheit. Boal reiste in den folgenden Jahren häufig nach Europa, um Workshops im CTO-Paris oder in anderen Ländern Westeuropas zu geben.⁵⁴

2.5. Rückkehr nach Brasilien

Als Boal 1986 nach Brasilien zurückkehrte, war sein Name zwar noch einigen Menschen bekannt, aber nicht seine Techniken, die außer dem *Zeitungstheater* bisher noch nicht in Brasilien praktiziert worden waren. Boal arbeitete zunächst in Rio de Janeiro in einem neuen Bildungsprogramm⁵⁵ und führte in dessen Rahmen eine breit angelegte Multiplikatoren Ausbildung in seinen Methoden durch, die er *Fabrica do Teatro Popular* nannte. Zahlreiche TeilnehmerInnen der Volkstheater-Fabrik

⁵² Weintz, Jürgen: „Augusto Boals erweitertes Theaterkonzept: Die prospektiven und introspektiven Techniken“, in: Wiegand, Helmut (Hrsg.), *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch. Deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart 2004, S.13-19.S.15f.

⁵³ Axter (2001), S. 25ff.

⁵⁴ Lehmden (2003), S. 20f.

⁵⁵ Mitte der 1980er Jahre sollten die öffentlichen Schulen in Brasilien zu *Centros Integrados de Educação Popular* umgestaltet werden. Es sollten zu integrativen Zentren umgestaltet werden, die der ganzen Bevölkerung mit Bildungs- und Kunstkursen zur Verfügung stehen. PädagogInnen und KulturvermittlerInnen wurden zu LehrerInnen ausgebildet. Boal war zuständig für die Ausbildung der TheaterlehrerInnen.

gründeten danach eigene *Forumtheater*-Gruppen. Das Bildungsprojekt wurde nach einem Jahr aber schon wieder eingestellt.

Im Jahr 1991 wagte Boal ohne finanzielle Unterstützung in Rio de Janeiro ein *Centro do Teatro do Oprimido (CTO)* zu gründen. Doch schon ein Jahr später wurde klar, dass das Projekt wegen fehlender Geldmittel nicht überleben würde. Deswegen plante man einige letzte größere Auftritte. Da zeitgleich Stadtratswahlen stattfanden, bot das *CTO*- Rio der *Partido dos Trabalhadores (PT)*⁵⁶ an, ihre letzten Auftritte auf deren Wahlveranstaltungen zu machen. Die *PT* wollte daraufhin, dass sich ein *CTO*- Mitglied auf ihre Kandidatenliste für die anstehenden Wahlen setzen ließ. Die Wahl für diesen Posten fiel auf Boal. Zur großen Überraschung aller errang er einen Platz als Abgeordneter im Stadtparlament. Boal engagierte sich von 1993 bis 1996 in der Opposition und um seine Theaterarbeit in dem neuem Kontext weiterzuführen, entwickelte er das *Teatro Legislativo*.⁵⁷

2.5.1. Das Legislative Theater

Das *Legislative Theater* basiert im Wesentlichen auf den bereits erläuterten Methoden Boals, vor allem auf dem *Forumtheater*, ist aber auch als Weiterentwicklung des *Theaters der Unterdrückten* zu sehen. Während die bisher angewandten Methoden hauptsächlich dem Individuum oder der Gruppe zur Analyse und Handlungsprobe dienen, sollte mit dem *Legislativen Theater* nun Einfluss auf die Gesetzgebung genommen werden. Ziel war es, die unterprivilegierten Bevölkerungsschichten, die Hausfrauen, LandarbeiterInnen, ArbeiterInnen, Landlosen und Straßenkinder am Gesetzgebungsprozess zu beteiligen und so von unten, aus dem Volk heraus, die politischen Strukturen mitzugestalten. Mit dem *Legislativen Theater* sollten also die Rahmenbedingungen politischer Prozesse und die Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft verändert werden.⁵⁸

⁵⁶ Die *Partido dos Trabalhadores*, kurz *PT*, wurde 1979 im Zweiparteiensystem der Militärdiktatur von den Machthabern des Landes als dritte Partei zugelassen und wurde rasch ein Auffangbecken für Oppositionelle. Die Partei rekrutiert sich hauptsächlich aus Menschen der ärmeren Bevölkerungsgruppen, GewerkschafterInnen und Mitgliedern der katholischen Basisgemeinden, aber auch LehrerInnen und StudentInnen sind AnhängerInnen. Ihr politischer Anspruch ist basisdemokratisch orientiert und politisch ist sie weitgehend dem sozialdemokratisch/sozialistischen Spektrum zuzuordnen.

⁵⁷ Klaiber, Madleen, *Die Bedeutung des Legislativen Theaters- eine Methode des Theaters der Unterdrückten- für die Soziale Arbeit im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit sozialen Problemen*, Hamburg 2008. S.16ff.

⁵⁸ Lehmden (2003), S. 27.

2.5.1.1. Methode

Hierfür entwickelte Boal in Zusammenarbeit mit dem ehemaligen Team des *CTO-Rio* in den ersten Monaten seines Mandats eine effiziente Arbeitsstruktur.

Es wurde ein „Internes Kabinett“ für verwaltungstechnische Aufgaben und die Pressearbeit des Abgeordnetenbüros gegründet und ein „Externes Kabinett“, das die Aufgabe hatte, in der Stadt *Forumtheater*-Gruppen zu gründen und zu betreuen. Die Theatergruppen veranstalteten zu bestimmten Themen öffentliche *Forumtheater*-Aufführungen in der Stadt. Die daraus resultierenden Diskussionen und deren Ergebnisse wurden dokumentiert und juristisch ausgebildeten MitarbeiterInnen des „Internen Kabinetts“ weitergeleitet. Diese prüften, welche Art von politischer Arbeit darauf aufzubauen sei.

Hauptziel war es, aus den Vorschlägen der Bevölkerung Gesetzesinitiativen zu einem bestimmten Problem zu entwickeln. Manchmal war aber auch eine Klage nötig, da sich in der Aufführung gezeigt hatte, dass bestehende Gesetze nicht eingehalten wurden. Oft zeigte sich bei den Aufführungen, dass die arme Bevölkerung gar nicht wusste, welche Rechte ihr zustehen. Die anwesenden juristischen MitarbeiterInnen von Boal konnten schon bestehende Gesetze erläutern.⁵⁹

Es entstanden zwei neue, nicht theatrale Techniken, welche die Meinungsbildung und Partizipation fördern sollten. Bei der *Camara na Praça*, dem *Parlament auf dem Platz*, gingen Boal oder seine MitarbeiterInnen auf öffentliche Plätze, um die Meinung der Bevölkerung zu einer anstehenden Gesetzesinitiative zu hören, oder um gegen eine laufende Diskussion im Kabinett zu protestieren. Bei der *Mala Direta Interativa*, dem *Interaktiven Serienbrief*, verschickte Boal Anschreiben an Mitglieder seiner selbst angelegten Kartei, die aus ca. 11.000 Kontakten bestand. Er befragte bestimmte Personen gezielt nach ihrer Meinung zu einer anstehenden Entscheidung.

Der größte Teil der politischen Alltagsarbeit der Kabinette waren aber die theatralen Aktionen auf öffentlichen Straßen und Plätzen.⁶⁰

2.5.1.2. Wirken

Der finanzielle Rahmen des politischen Mandats ermöglichte eine regelmäßige Arbeit mit bis zu 70 Theatergruppen sowie vielfältige partizipative theatrale Aktionen in der Stadt. Dadurch konnte erreicht werden, dass sich eine Reihe von BürgerInnen in den Diskussionen und am legislativen Prozess beteiligten. In einigen Fällen hatte die von einem Gesetz betroffene Personengruppe ihr

⁵⁹ Lehmden (2003), S. 29f.

⁶⁰ Lehmden (2003), S. 28.

Anliegen sogar bei den Beratungen im Parlament verteidigt.⁶¹

Allerdings stellten die neuen Rahmenbedingungen auch eine erhebliche Herausforderung dar. Da die Arbeit nun hauptsächlich auf die Erarbeitung von Gesetzesinitiativen ausgerichtet war, waren die Themen stark eingeschränkt und die MitarbeiterInnen standen unter hohem Zeit- und Erfolgsdruck.⁶²

Während der Mandatszeit Boals wurden über 50 Gesetzes- und Novellierungsvorschläge von ihm ins Parlament eingebracht und 13 davon verabschiedet. Dies ist beachtlich, wenn man bedenkt, dass Boal aus der Opposition heraus agierte. Dies legt den Schluss nahe, dass er seine politischen Gestaltungsmöglichkeiten sehr gut zu nutzen wusste. Nicht unwesentlich war sicher auch, dass er durch die Theatergruppen die unteren Gesellschaftsschichten mobilisieren und so einen gewissen politischen Druck aufbauen konnte.

Schaut man die verabschiedeten Gesetze allerdings genauer an, sieht man, dass sie inhaltlich oft nur spezifische Themen oder Personengruppen betreffen⁶³, wie beispielsweise ein Gesetz zur Verbesserung der öffentlichen Sauberkeit, das der Stadtverwaltung vorschreibt, kostenlos Plastiktüten an Straßenhändler auszugeben. Eine Bewertung, inwieweit hier tatsächlich die Rahmenbedingungen und Machtverhältnisse der Gesellschaft beeinflusst wurden, fällt daher schwer. Positiv zu sehen ist aber, dass viele Gesetze auf konkrete Bedürfnisse der Bürger reagierten, wie beispielsweise ein Gesetz zur Verbesserung der Pflege älterer Menschen im Krankenhaus.⁶⁴

Obwohl Boal zahlreiche Menschen durch seine praktische Arbeit erreichen und begeistern konnte, wurde er 1996 nicht wiedergewählt. Da die seriösen Medien ihn und seine Arbeit quasi ignorierten, reichte das nicht um eine breite Öffentlichkeit herzustellen. Dazu kamen zahlreiche Anschuldigungen politischer Gegner, denen seine Arbeit ein Dorn im Auge war, in der Boulevardpresse.⁶⁵

Auf internationaler Ebene wurde das *Legislative Theater* jedoch gewürdigt, indem es 1994 von der UNESCO als „Method of Social Change“ geehrt wurde. Man lobte es als wichtiges Beispiel, das

⁶¹ In Brasilien haben die BürgerInnen das Recht, bei Debatten im Parlament Fragen an Abgeordnete zu stellen oder selbst Stellung zu beziehen.

Lehmden(2003), S.34f.

⁶² Lehmden (2003), S. 39f.

⁶³ Es wurde unter anderem ein Gesetz verabschiedet, das verbietet, dass homosexuelle Paare in den Stundenhotels einen höheren Preis bezahlen als heterosexuelle. Ein Gesetz, das gewaltsames Verhalten gegenüber psychisch Kranken in psychotherapeutischen Kliniken verbietet, sowie ein Gesetz zur Erschaffung von Krippenplätzen in öffentlichen Schulen für die Angestellten und LehrerInnen.

⁶⁴ Klaiber (2008), S. 17f.

⁶⁵ Lehmden (2003), S. 31.

den Mut und das Vertrauen in Veränderung stärkt.⁶⁶

2.6. Aktuelle Anwendung und Verbreitung in Brasilien

Nach dem „politisch-theatralen“ Mandat von Boal wurden ab 1996 verschiedene neue Projekte begonnen, die sich auch anderen Anwendungsbereichen und Zielgruppen widmeten. Die Arbeit in Schulen, psychiatrischen Anstalten, Gefängnissen und mit reinen Frauengruppen bildeten bald die Schwerpunkte. Dazu kam die Entwicklung und Durchführung eines Multiplikatorenprogramms, um das *Theater der Unterdrückten* auch in anderen Teilen Brasiliens bekannt zu machen. So fanden Boals Methoden Eingang in die Arbeit zahlreicher pädagogischer, sozialer und kultureller Projekte und Bewegungen.⁶⁷

Anders als in den 1960er Jahren wird die Arbeit aber nicht verfolgt, sondern sogar finanziell unterstützt. Dies spiegelt den seit einigen Jahren beobachtbaren Trend in Brasilien wieder, soziale Bewegungen und Projekte institutionell einzubinden, um ihr Potential zu nutzen und sie besser kontrollieren zu können. Durch die Zusammenarbeit mit staatlichen Organisationen und Ministerien konnte die Arbeit in neue Bereiche vordringen und sensible Themen zum öffentlichen Diskurs machen. So dringen die Probleme der Anstalten und PatientenInnen bzw. InsassInnen aus Gefängnissen und psychiatrischen Kliniken erstmals nach draußen. Die Frauentheatergruppen beispielsweise bringen Themen wie Machismo und häusliche Gewalt aus der Privatsphäre in die Öffentlichkeit.⁶⁸

Mit der landesweiten Verbreitung der Methoden, gerade in die ärmeren Regionen des Landes, versucht das *CTO-Rio* auch die Nachhaltigkeit und Demokratisierung seiner Arbeit zu sichern. Durch die methodische Weiterentwicklung, die Dokumentation und Evaluation der Projekte sowie der Herausgabe von Schriften und Artikeln hat auch eine theoretische Weiterentwicklung stattgefunden.⁶⁹

In den letzten zwei Jahrzehnten haben zudem immer wieder europäische und nordamerikanische WissenschaftlerInnen sowie *TdU*-PraktikerInnen die Arbeit des *CTO-Rio* begleitet und (wissenschaftliche) Schriften über die Anwendung des *Theaters der Unterdrückten* in Brasilien und/oder ihrer Heimat verfasst. Dadurch ist die *TdU*- Arbeit auch im englisch- und

⁶⁶ Klaiber (2008), S. 19.

⁶⁷ <http://ctorio.org.br/novosite/o-que-realizamos/projetos/>, 27.6.2013.

⁶⁸ Sanctum, Flavio, „Maria da Penha, não das Dores!“, in: *Metaxis* (2008), Bd. 4, S. 58f.

Delegado, Pedro Gabriel: „A política nacional de saúde mental, os CAPS e o Teatro do Oprimido“, in: *Metaxis* (2006), Bd.1, S. 15f.

⁶⁹ <http://ctorio.org.br/novosite/o-que-realizamos/projetos/>, 27.6.2013.

deutschsprachigen Raum bekannter geworden und hat eine zunehmende internationale Vernetzung begünstigt. Diese hat 1991 in der Gründung der internationalen Vereinigung „*Theatre of the Oppressed*“ eine offizielle Struktur gefunden. Für die Kommunikation und den Austausch dient seither eine Internetplattform.⁷⁰

Die steigende Popularität und internationale Vernetzung des *Theaters der Unterdrückten* in den letzten Jahrzehnten hat sicherlich dazu beigetragen, dass es heute in Brasilien als Kulturgut geschätzt und gefördert wird. Innerhalb Brasiliens hat es sich gut in das Schema von kulturellen und sozialen Bewegungen integriert, institutionelle Strukturen und Netzwerke genutzt und als ein weiteres, ergänzendes Element des sozialen Wandels etabliert. Trotzdem war und ist die Arbeit des CTO-Rio von der politischen Entwicklung und deren sozialer Orientierung abhängig und immer wieder von finanziellen Engpässen bedroht. Eine kontinuierliche Arbeit in allen Bereichen sowie eine längerfristige Planung sind somit fast unmöglich. Außerdem birgt die weitgehende Institutionalisierung der *TdU*-Arbeit auch die Gefahr, dass Themen und Ziele begrenzt werden. Das *Theater der Unterdrückten* steht heute, wie alle anderen sozialen Organisationen in Brasilien, im Spannungsfeld von Überlebenskampf, Duldung, Unterstützung und Kontrolle.⁷¹

2.7. Die Ästhetik des Unterdrückten

Neben der Projektarbeit entwickelte Boal in seinen letzten Lebensjahren seine letzte Methode, die *Estética do Oprimido*, und verfasste sein gleichnamiges letztes Buch.

Die Methode *Ästhetik des Unterdrückten* entstand aus dem Wunsch heraus, dass sich die arme und benachteiligte Bevölkerungsschicht nicht nur des Theaters, sondern aller Kunstformen bedienen sollte, um ihre Probleme, Wünsche und Sehnsüchte darzustellen und zu diskutieren. In der Theaterarbeit hatte sich gezeigt, dass das ästhetische Empfinden der armen Bevölkerung mit geringer Schulbildung stark von den Massenmedien beeinflusst wird. Deswegen erarbeitete das Kernteam um Boal über mehrere Jahre in Theaterlaboratorien und Workshops Spiele, Übungen und Techniken, die auch Musik, Tanz, bildende Künste und Schreiben als Ausdrucksmittel nutzen. Mit ihrer Hilfe können die Menschen ein eigenes ästhetisches Empfinden jenseits der Massenkultur entwickeln.⁷²

⁷⁰ <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0>, 27.6.2013.

⁷¹ Baumann, Till: „Wir müssen eine andere Welt erfinden“, in *ila-Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika e.V.* (2009), No.326, S.55-58.

⁷² Boal, Augusto, *The aesthetics of the oppressed*, London, 2006, S. 31-34.

In seinem Buch *Die Ästhetik der Unterdrückten*, das Boal 2006 wenige Jahre vor seinem Tod beendete, ergänzt und bestätigt er nach vielen Jahren praktischer Entwicklung die theoretischen und ethischen Grundlagen seiner Arbeit:

Er fordert dazu auf, nicht nur das Theater sondern alle Kunstformen zu nutzen, um sich selbst auszudrücken und in seinem sozialen Kontext zu verstehen, denn „(...) alle sind ihrem Wesen nach Künstler“.⁷³

Wichtiger als das Kunstprodukt ist für ihn der künstlerische Prozess, da dieser die Wahrnehmungs- und Ausdrucksmöglichkeiten ausweitet und hilft, die Realität neu zu entdecken und zu erfinden. Festgefahrene Werte und Verhaltensweisen werden mit neuen konfrontiert und durch diese verändert.⁷⁴

Boal betont, dass sein Theater ein Ethisches Theater ist und somit die Absicht jeder Handlung genauso wichtig wie die Handlung selbst ist. Es geht in seinem Theater um die Humanisierung menschlicher Beziehungen und darum, sich in Solidarität zu üben.

Außerdem soll alles Gelernte tatsächlich in die Praxis umgesetzt werden. Jede/r soll sich bemühen, sein/ihr Wissen weiterzugeben und zu erweitern. Auch Lehrendesollen ständig durch Erfahrung weiterlernen.⁷⁵

3. Verbreitung und aktuelle Anwendung weltweit

3.1. Länder des globalen Nordens

Da Boal während seiner Exilzeit und danach zahlreiche Workshops in Ländern des globalen Nordens gab, sind seine Methoden dort schon seit vielen Jahrzehnten bekannt. Insbesondere in Europa und den USA findet man eine breite und vielfältige Anwendung des *Theaters der Unterdrückten*, auf welche im Folgenden eingegangen werden soll.

3.1.1. Europa

In den 1980er und 1990er Jahren war die Vermittlung des *Theaters der Unterdrückten* in Europa meist auf Workshops beschränkt und wurde oft nur als Freizeitaktivität oder pädagogisches Ergänzungsmittel gesehen. Seit den 2000er Jahren hat es sich in einigen westeuropäischen Ländern

⁷³ Boal (2006), S. 50.

⁷⁴ Boal (2006), S.110f.

⁷⁵ Boal (2006), S. 115ff.

jedoch fest etabliert und wurde institutionalisiert. Je enger die Kooperation mit offiziellen Institutionen war und ist bzw. sich die Methoden in bestehende Strukturen einbinden ließen, desto eher konnten sie sich verbreiten.

Die *TdU*-Methoden fanden insbesondere in Frankreich, Österreich, den Niederlanden und England Eingang in die sozial-politische Bildungsarbeit in Schulen, in die Erwachsenenbildung, in die pädagogische Arbeit und die Sozialarbeit. Da das *Theater der Unterdrückten* Kommunikation jenseits der gesprochenen Sprache ermöglicht, wurde es auch als Medium der interkulturellen Verständigung entdeckt. In der Arbeit mit benachteiligten Bevölkerungsgruppen wie MigrantInnen und Flüchtlinge werden die *TdU*-Techniken auch zur psychosozialen Aufarbeitung ihrer traumatischen Erfahrungen und ihrer kontextspezifischen Probleme genutzt.⁷⁶

In einigen Ländern sind die Methoden des *Theaters der Unterdrückten* in offizielle Ausbildungslehrgänge im pädagogischen und sozialen Bereich oder in Hochschulseminare integriert. Vielerorts können sie auch in Fortbildungsprogrammen erlernt werden. Oft werden sie mit anderen Methoden kombiniert oder ergänzt. Einige politische Aktionsgruppen haben in den letzten Jahren das *Unsichtbare Theater* für sich entdeckt und verwenden es, um medienwirksam auf gesellschaftspolitische Missstände aufmerksam zu machen.⁷⁷ Durch diese Institutionalisierung hat sich die Zielgruppe und Zielsetzung des *Theaters der Unterdrückten* aber verlagert. Nur noch selten dient es benachteiligten Gruppen dazu, ihre eigene Situation zu analysieren und sich politisch zu artikulieren. Vielmehr wird es nun eingesetzt, um den Dialog in der Gesellschaft über soziale Probleme und die neuen Herausforderungen der Globalisierung zu fördern und um das zivilgesellschaftliche Engagement zu fördern.

Damit leistet das *Theater der Unterdrückten* in Europa zwar einen guten Beitrag zur Sensibilisierung für sozial-politische Probleme, diejenigen, die am meisten von den Problemen betroffen sind, sind allerdings selten selbst die Akteure. So hat das *TdU* in Westeuropa zwar einen sicheren Platz gefunden, sich dafür aber weit von Boals ursprünglichem politischem Anspruch entfernt.⁷⁸

In Osteuropa wurde das *Theater der Unterdrückten* erst nach dem Kalten Krieg in den 1990er Jahren bekannt. Heute wird es von einzelnen Personen und Organisationen in verschiedenen Bereichen genutzt, wie z.B. in der Schauspielausbildung, im Schulunterricht oder in der Arbeit von

⁷⁶ Neuroth (1994), S. 87-89.

⁷⁷ Neuroth (1994), S.107f.

⁷⁸ Wiegand, Helmut, *Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre*, Stuttgart 1999, S.79, 113.

Nichtregierungsorganisationen.

Das *TdU* ist dort insgesamt sehr wenig und unvollständig bekannt, was daran liegt, dass Boal in Osteuropa auch nach dem Kalten Krieg keine Workshops gab und es für die Menschen vor Ort sehr schwierig war, sich die Teilnahme an einem seiner Workshops in westeuropäischen Ländern zu leisten.

Auch gibt es in den meisten Ländern nach wie vor keine finanzielle Unterstützung für sozialpolitische Theaterarbeit, weshalb die einzelnen Akteure große Schwierigkeiten haben, über längere Zeit Projekte durchzuführen, sich fortzubilden oder zu vernetzen.⁷⁹

3.1.2. Nordamerika

Die Etablierung des *Theaters der Unterdrückten* in Nordamerika, und insbesondere in den USA, wurde sicher dadurch begünstigt, dass Boal schon seit den 1970er Jahren regelmäßig Workshops in den USA gab und seine Bücher immer bald nach ihrem Erscheinen ins Englische übersetzt wurden. Es wird dort, ähnlich wie in Europa, vorwiegend als Methode verwendet, um soziales Engagement und Zivilcourage zu fördern. Es wird u.a. in Schulen, Gewerkschaften, in der Gemeinde- und Jugendarbeit und in der Arbeit mit sozialen Risikogruppen eingesetzt. Einige US-amerikanische *TdU*-PraktikerInnen haben sich darauf spezialisiert, Supervisionsprogramme oder Trainings zur Gruppenbildung für Firmen und Organisationen anzubieten. Dabei verwenden sie die *TdU*-Techniken gemischt mit anderen Methoden.

Die Methoden des *Theater der Unterdrückten* sind an mehreren Universitäten in Studien der Angewandten Theaterwissenschaften integriert und es gibt ein großes Workshop- und Weiterbildungsangebot von *TdU*-AktivistInnen, die intensiv mit Boal zusammengearbeitet haben.⁸⁰

Da die AnwenderInnen des *Theaters der Unterdrückten* in den USA hauptsächlich aus Mitgliedern der weißen Mittelschicht bestehen, wird das *Theater der Unterdrückten* mit einer neuen Zielsetzung eingesetzt: Nicht die Rolle der Unterdrückten soll mit dem *TdU* untersucht und verändert werden, sondern die ihrer potentiellen UnterstützerInnen aus der sozial dominanten Gruppe. Mit Hilfe des *TdU* soll die privilegierte Bevölkerungsschicht ihre Position und Privilegien reflektieren um an einer gerechteren und offeneren Gesellschaft mitzuarbeiten.⁸¹

Ein *TdU*-Praktiker benutzt ein typisches Unterdrückungsbild Boals um diese Idee zu verdeutlichen:

⁷⁹ Wiegand (2004), S. 100-105.

⁸⁰ Emert, Toby ; Friedland, Ellie, *Come closer: critical perspectives on theatre of the oppressed*, New York 2011, S. 30f, 45, 58, 79.

⁸¹ Emert, Toby ; Friedland, Ellie (2011), S. 114.

Ein Mann liegt auf dem Boden und ein anderer hat seinen Fuß auf dessen Brust. Boal würde nun daran arbeiten, dass der unten liegende die Last erkennt und den Fuß beseitigt bekommt. Stattdessen soll nun aber daran gearbeitet werden, dass der Stehende einfach selbst seinen Fuß wegnimmt.⁸²

Die Methoden wurden also abgewandelt und der neuen Zielsetzung angepasst. Die *Polizist-im-Kopf*-Methode wird nicht mehr verwendet, um die „inneren Stimmen“, die das Individuum dazu bewegen, gegen seine eigenen Interessen zu handeln, aufzudecken. Stattdessen dient sie den Mitgliedern der sozial dominanten Gruppe dazu, die eigenen verinnerlichten Privilegien zu untersuchen und diese im Theaterspiel - zunächst versuchsweise - aufzugeben.

Die Form der traditionellen *Forumtheater*-Szene wird so verändert, dass alle Charaktere ersetzt werden können. Somit können auch die Rolle der passiven BeobachterInnen und potentiellen Verbündeten und die des „Unterdrückers“/der „UnterdrückterIn“ untersucht werden.

Es geht darum, dass alle Rollen untersucht, reflektiert und in solch einer Weise verändert werden, sodass soziale Macht geteilt wird. Die Mitglieder der privilegierten und der benachteiligten Bevölkerungsschicht sollen eine humanere Beziehung zueinander aufbauen, um gemeinsam eine gerechtere Gesellschaft zu schaffen.⁸³

Boals Sohn kritisierte die Anwendung des *TdU* in den USA heftig, da es nicht die Unterdrückten sind, die sich des *TdU* bedienen und dadurch ihre Handlungsfähigkeit zurückerhalten. Auch dass die Methoden im Unternehmensbereich mit anderen Methoden vermischt und dennoch weiter unter dem Namen *Theater der Unterdrückten* angewandt werden, habe das *TdU* weit von seinem politischen Ziel entfernt.⁸⁴

Boal selbst betonte immer wieder, dass die Unterdrücker-Unterdrückter-Kategorie ihre Berechtigung habe und seine Methoden den letzteren dienen sollten.⁸⁵ Allerdings sagte er in einem Interview auch, dass er nichts dagegen habe, wenn Menschen aus der Mittelschicht *TdU* machten, schließlich sei er selbst aus der Mittelschicht.⁸⁶ Darüber hinaus richteten sich seine Workshops in den USA aufgrund der relativ teuren Teilnahmebeiträgen vermehrt an die weiße Mittelschicht.

An Boals gespaltenen Meinung und seinem widersprüchlichem Verhalten wird ein Problem deutlich, dem sich das *Theater der Unterdrückten* immer wieder stellen muss: Durch seine Verbreitung in die

⁸² Emert, Toby ; Friedland, Ellie (2011), S. 113.

⁸³ Emert, Toby ; Friedland, Ellie (2011), S. 128ff.

⁸⁴ Boal, Julián, *As imagens de um teatro popular*, São Paulo 2000, S.63.

⁸⁵ Schechner, Richard; Taussig, Michael: „Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal“, in: *The Drama Review* (1990), Bd. 34, S. 62.

⁸⁶ Pellarolo, Silvia, „Transculturating Postmodernism? Augusto Boal’s Theater Practice Across Cultural Boundries, in: *Gestos; teoria y práctica del teatro hispánico* (1994), Bd. 9, S. 204.

westliche Welt hat es sich teilweise soweit verändert, dass es schwierig ist, zu sagen, ob die Anwendung der *TdU*-Methoden überhaupt noch *Theater der Unterdrückten* genannt werden kann. Gilt weiterhin das Ziel, den benachteiligten und diskriminierten Mitgliedern der Gesellschaften eine Stimme zu geben, so ist vieles, was sich heute *Theater der Unterdrückten* nennt, im Grunde genommen keines mehr. Geht es darum, an einer gerechteren und offeneren Gesellschaft zu arbeiten, haben auch die „neuen“ Formen des *TdUs* ihre Berechtigung. Die Frage ist aber dann, ob sie noch denselben Namen tragen sollten, da dieser stark eine bestimmte Zielgruppe fokussiert, die faktisch an vielen Orten nicht mehr im Mittelpunkt steht.

Letztendlich geschieht die US-amerikanische Entwicklung des *Theaters der Unterdrückten* als Anpassung an den sozio-politischen Kontext der *TdU*-PraktikerInnen. Somit folgen sie dem Vorbild Boals, der seine Theaterarbeit immer den Rahmenbedingungen vor Ort anzupassen versuchte und sie damit den Einflüssen anderer Kulturen öffnete. Dass die Zielsetzung seiner Arbeit dadurch allgemeiner und die Zielgruppe umfassender geworden ist, ist eine logische und natürliche Konsequenz.⁸⁷

3.2. Länder des globalen Südens

Im Gegensatz zur Anwendung und Institutionalisierung des *TdU* in Lateinamerika und in Ländern des globalen Nordens wird das *Theater der Unterdrückten* in Ländern des globalen Südens erst seit wenigen Jahren angewandt. Im folgenden Kapitel werden die Rahmenbedingungen, unter denen das *TDU* in Ländern des globalen Südens eingesetzt wird, erläutert sowie auf seine Verwendung in der Entwicklungszusammenarbeit und in Krisengebieten eingegangen.

3.2.1. Rahmenbedingungen

In vielen Ländern des globalen Südens stellen die sozio-politischen Bedingungen eine besondere Herausforderung für die Anwendung des *Theaters der Unterdrückten* dar. Oft fehlen Demokratie und Infrastruktur. Zudem erschweren religiöse, bürokratische und kulturelle Hürden sowie streng hierarchische Gesellschafts- und Familienstrukturen eine partizipative Theaterarbeit. In einigen Regionen kommen noch ethnische oder religiöse Konflikte und offene Gewaltanwendung hinzu. Lokale Gruppen oder Einzelpersonen, die mit Boals Methoden arbeiten, haben meist wenig Zugang

⁸⁷ Heritage, Paul: „The crossing of many cultures: an interview with Augusto Boal“, in: *The Paris jigsaw. Internationalism and the citys stages* (2002), S.158.

zu Informationen oder Austauschmöglichkeiten. Sie lernen die Methoden Boals meist nur durch Bücher kennen. In diesen entsteht der Eindruck, dass die Methoden leicht und universell einsetzbar sind und die LeserInnen übernehmen die Techniken unreflektiert für ihre Arbeit. Dabei müssen sie zuweilen feststellen, dass die Methoden in ihren eigenen kulturellen Kontext nicht zu den gleichen Ergebnissen führen, wie sie in den Büchern beschrieben werden. Ihnen ist meist nicht bekannt, dass die Methoden immer wieder verschiedenen kulturellen und politischen Kontexten angepasst wurden und ganz verschiedene Ausprägungen angenommen haben. Für die Anwendung in Ländern des globalen Südens erfolgte die Weiterentwicklung der Techniken bisher kaum.⁸⁸

Deswegen bemüht sich das CTO-Rio seit einigen Jahren verstärkt in Afrika darum, durch direkten Austausch mit afrikanischen KollegInnen Fachwissen weiterzugeben und ein *Theater der Unterdrückten*, zugeschnitten auf Probleme und Bedürfnisse der afrikanischen Länder, zu entwickeln. Durch das Programm *Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto*⁸⁹ finden seit 2001 Multiplikatoren ausbildungen in 15 Provinzen in Mozambique und Guine-Bissau statt. Einzelne afrikanische TdU-PraktikerInnen könnten zudem in einem mehrmonatigen Praktikum im CTO-Rio die verschiedenen Methoden und Arbeitsbereiche intensiv kennenlernen und begleiten.⁹⁰

3.2.2. Das Theater der Unterdrückten in der Entwicklungszusammenarbeit

Seit den 1990er Jahren gibt es den Trend, das Theater im Rahmen der internationalen Entwicklungszusammenarbeit (EZ)⁹¹ in Ländern des globalen Südens als Kommunikationsmittel zu verwenden. In Ostafrika werden seitdem beispielsweise hunderte von Theatergruppen von Organisationen der EZ unterstützt, um Stücke über Themen wie AIDS-Aufklärung, Wasserproblematik, Schulbildung für Mädchen und Menschenrechte durchzuführen. Durch das Verwenden von vertrauten partizipativen Performanceformen und wegen des großen Interesses der Menschen an kulturellen Darbietungen, kann die zum Großteil aus Analphabeten bestehende arme Bevölkerung mit den Themen der

⁸⁸ Plastow, Jane: „Practising for the revolution? The influence of Augusto Boal in Brazil and Africa“, in: *Journal of Transatlantic Studies* (2009), Bd.7, S. 301f.

⁸⁹ Programm des CTO Rio mit Unterstützung des brasilianischen Kulturministeriums, das die Verbreitung der Methoden des *Theaters der Unterdrückten* zum Ziel hat.

⁹⁰ <http://www.overmundo.com.br/overblog/teatro-do-oprimido-brasil-a-dentro-mundo-a-foira>, 23.11.2012

⁹¹ Entwicklungszusammenarbeit soll im Folgenden auch mit EZ abgekürzt werden. Der Begriff löste den der Entwicklungshilfe ab und illustriert den nunmehr herrschenden Anspruch einer partnerschaftlichen Gleichberechtigung von Geber- und Empfängerländern bei den Bemühungen, die weltweiten Unterschiede in der sozioökonomischen Entwicklung und in den allgemeinen Lebensbedingungen der Länder des globalen Nordens und Südens dauerhaft und nachhaltig abzubauen.

Hilfsorganisationen effektiver erreicht werden.⁹²

In diesem sogenannten „Entwicklungstheater“ liegt im Gegensatz zum *Theater der Unterdrückten* der Schwerpunkt auf der Informationsvermittlung und nicht auf der Diskussion. Die ZuschauerInnen werden nicht zu AkteurenInnen, die sich für ihre eigenen Interessen einsetzen. Außerdem sind die künstlerischen Mittel und Themen durch den Einfluss der Hilfsorganisationen stark eingeschränkt und den Gruppen wird ihre politische Dynamik genommen.⁹³

In einige Regionen Afrikas und Asiens gab es auch Bestrebungen von einzelnen EZ-MitarbeiterInnen, das *Theater der Unterdrückten* in seinem eigentlichen Sinne anzuwenden. Verschiedene Projektberichte zeigen jedoch einige Hürden:

Im Rahmen von EZ-Projekten sind die finanziellen Mittel und zeitlichen Rahmenbedingungen genau festgelegt und wenig flexibel. Durch Sprachbarrieren, kulturelle und bürokratische Hürden, Transportprobleme und eine oft gänzlich andere Arbeitsweise brauchen Stückentwicklung und Aufführungen oft mehr Zeit und müssen häufig unvollendet oder an einem unbefriedigenden Punkt liegen gelassen werden⁹⁴.

Die Nachhaltigkeit der Projekte ist meist nicht gegeben, weil es schwierig ist, Leute der lokalen Bevölkerung zu finden, die die *TdU*-Arbeit ohne finanzielle Unterstützung weiter führen könnten.⁹⁵

Hinzu kommt, dass lokale Bürokraten oder Machthaber mitunter versuchen, die partizipative Theaterarbeit zu unterbinden, weil sie ihren Interessen entgegensteht.⁹⁶

Ein weiteres Problem ist, dass die Bevölkerung und auch die lokalen Schauspieler teilweise sehr große Informationslücken zu Themen wie beispielsweise AIDS oder Wasserknappheit, die in einem *Forumtheater*-Stück behandelt werden, haben. Dementsprechend ist die Suche nach Lösungsmöglichkeiten für die dargestellten Probleme auch beschränkt.⁹⁷

Darüber hinaus führen eine oft hierarchische Familienstruktur sowie eine starke Geschlechterungleichheit in einigen afrikanischen und asiatischen Ländern dazu, dass es schwierig ist, die Frauen gleichberechtigt in die *TdU*-Arbeit einzubinden. Stückentwicklung und Diskussionen werden oft nur durch den männlichen Teil der Bevölkerung geprägt. Immer wieder sind kulturell oder religiös bedingt auch bestimmte Themen tabu und können gar nicht in einem *Forumtheater*-

⁹² Plastow (2009), S.298.

⁹³ Herminghausen, Meike: „Forumtheater in der Entwicklungszusammenarbeit“, in: Wiegand, Helmut (Hrsg.), *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch: deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart 2004, S. 148.

⁹⁴ Herminghausen (2004), S.150f, S. 152f.

⁹⁵ Herminghausen (2004), S.153.

⁹⁶ Plastow (2009), S.300.

⁹⁷ Herminghausen (2004), S.155.

Stück behandelt werden.⁹⁸

Aufgrund all dieser Schwierigkeiten hatten Versuche, das *Theater der Unterdrückten* in Projekten der internationalen Entwicklungszusammenarbeit zu verwenden, nur sehr mäßigen Erfolg. Wegen der oben angeführten Gründe kam es selten zu einer wirklichen Diskussion oder Weiterführung von Projekten. Aber man findet auch einzelne Beispiele, wo die *TdU*-Arbeit zu vorbildlichen und nachhaltigen Projekten führte, so z.B. in Äthiopien, wo ein Tanztheaterstück mit Straßenbewohnern über Machtmissbrauch der Polizei entwickelt wurde. Es war so erfolgreich, dass es in das offizielle Ausbildungstraining der Polizisten integriert wurde.⁹⁹

Von den *TdU*-PraktikerInnen wird bei einer Arbeit in Ländern mit extremer Armut immer wieder die Frage aufgeworfen, ob eine Theaterarbeit angesichts der sozio-politischen Bedingungen überhaupt Sinn macht, oder nicht andere Maßnahmen und Hilfsmittel an erster Stelle erfolgen müssten.

Dieser Zweifel wird deutlich bei dem Bericht eines *TdU*-Aktivisten über seine Arbeit mit dem *Forumtheater* in einem afrikanischen Dorf. Während er gerade eine *Forumtheater*-Aufführung leitet trifft die Nachricht ein, dass eine junge Dorfbewohnerin soeben auf dem Weg zum weit entfernten Krankenhaus verstorben ist. Das *Forumtheater*-Stück hatte zum Thema: „Sollen die nächsten Entwicklungshilfegelder zum Bau eines Krankenhauses oder Regierungsgebäudes verwendet werden?“.¹⁰⁰

Sicher kommt das Theater angesichts des Fehlens von lebenswichtigen Ressourcen sowie stark eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten der Menschen in einigen Regionen sehr schnell an seine Grenzen. Eben darum muss die Frage seiner Berechtigung stets gestellt und immer wieder neu entschieden werden.

Auf der anderen Seite stehen aber auch die Berichte über Emanzipationsprozesse bei Menschen, die die *TdU*-Methoden kennen und anwenden lernten. Sie haben sich teilweise über die Theaterarbeit und die dadurch angestoßenen Kommunikationsprozesse zu wichtigen Ansprechpartnern ihrer Gemeinde entwickelt und stellen wichtige Schlüsselpersonen dar, um eine positive regionale Entwicklung voranzutreiben.¹⁰¹

⁹⁸ Plastow (2009), S.300.

⁹⁹ Plastow (2009), S. 300.

¹⁰⁰ Paterson, Doug: „Three stories from the trenches. The Theatre of the Oppressed in the Midst of War“, in: *The Drama Review* (2008), No.52, S.115f.

¹⁰¹ Paterson, Doug: „Three stories from the trenches. The Theatre of the Oppressed in the Midst of War“, in: *The Drama Review* (2008), No.52, S.115f.

3.2.3. Anwendungen in Krisengebieten

Seit den späten 1990er Jahren wird das *Theater der Unterdrückten* auch in der Friedensarbeit in Regionen, die von gewaltsamen Konflikten geprägt sind, eingesetzt. Eine Besonderheit bei der *TdU*-Arbeit in Krisen- und Kriegsgebieten ist, dass die Grenzen zwischen „UnterdrückerIn“ und „Unterdrückte/r“, bzw. „TäterIn“ und „Opfer“ nicht eindeutig sind, da diese oft ähnliche Ziele verfolgen und dennoch gegeneinander kämpfen. Das Leben und die Erinnerung der Menschen sind meist kollektiv von Gewalt- und Verlusterfahrungen geprägt und das Vertrauen untereinander zerstört. Die Methoden des *Theater der Unterdrückten* werden in diesem Kontext weniger zielgerichtet eingesetzt. Es geht nicht so sehr darum eine Transformation zu schaffen, sondern vielmehr einen Dialog, Vertrauen und nicht-gewaltsame Konfliktlösungen zu fördern.

Im Folgenden sollen beispielhaft für die Anwendungen des *Theaters der Unterdrückten* in Krisenregionen *TdU*-Projekte im israelisch-palästinensischen Konflikt und in Afghanistan dargestellt werden.

3.2.3.1 Palästina und Israel

Die Theater-Aktivist*innen Gruppe „Kämpfer für den Frieden“, besteht aus Israelis und PalästinenserInnen, die sich der *TdU*-Methoden bedienen, um sich für Dialog und Versöhnung einzusetzen. Die Gruppe hat sich aus einer israelischen und einer palästinensischen Gruppe zusammengeschlossen, die sich beide weigerten, an Besetzungen und gewaltsamen Kämpfen auf der jeweiligen Seite teilzunehmen. Sie wollen das Ziel einer nicht-gewaltsamen Konfliktlösung fortan gemeinsam verfolgen.¹⁰²

Die Gruppe untersuchte zunächst, wie die *TdU*-Techniken für ihre Zielsetzung eingesetzt werden können. Dabei haben sich die nonverbalen Theatermethoden als sprachliche Verbindung bewährt, da die meisten Israelis und PalästinenserInnen keine gemeinsame Sprache sprechen.

Über das *Bildertheater* konnte die Polarisierung zwischen den Gruppen aufgebrochen werden und gemeinsame Diskussion und Reflexion wurde möglich. So wurden beispielsweise sowohl auf palästinensischer als auch auf israelischer Seite zum Thema „Familie“ immer wieder die Familienmitglieder mit Waffen in den Händen gezeigt. Wenn es die eigenen Verwandten waren,

¹⁰² Alon, Chen: „Non-Violent Struggle as Reconciliation Combatants for Peace. Palestinian and Israeli Polarized Theatre of the Oppressed“, in: Emert, Toby; Friedland, Ellie (Hrsg.), *Come closer: critical perspectives on theatre of the oppressed*, New York 2011, S.152.

stiegen Gefühle von Sicherheit und Vertrautheit auf, waren es Leute „der anderen Seite“, wurde Angst und Wut empfunden. So wurde deutlich, dass alle die gleichen (traumatischen) Erfahrungen und Gefühle teilen und jeweils die andere Seite dafür verantwortlich machen.¹⁰³

Mit den *Polizist-im-Kopf*-Techniken können die inneren Stimmen, die ein Engagement für den Frieden verhindern wollen, sichtbar gemacht werden. Bei *Forumtheater*-Stücken werden sowohl die Rolle des Protagonisten als auch des Antagonisten ersetzt, um hierdurch ein Verständnis für die Position des „anderen“ zu entwickeln. Über die Theaterarbeit kann so schrittweise eine „polarisierte Intimität“ geschaffen werden, d.h. die TeilnehmerInnen erkennen gemeinsam die Gewalt und den Schmerz, die man sich gegenseitig angetan hat. Es wird ein gemeinsames Gedächtnis geschaffen, um daraus eine gemeinsame Zukunft zu bauen.¹⁰⁴

Die „Kämpfer für den Frieden“ versuchen den in der Gruppe begonnenen Dialog über *Forumtheater*-Stücke, die für ein gemischt palästinensisch-israelisches Publikum gespielt werden, nach außen zu tragen. Es werden Stücke gespielt, in denen die israelische Besatzung gezeigt und gemeinsam danach gesucht wird, was jede Seite für eine Transformation der Situation machen kann.¹⁰⁵

Teilweise gelingt es, zumindest zeitweise, routinierte Denkweisen und Vorurteile zu unterbrechen und eine andere Realitätswahrnehmung zu schaffen. Bei anderen Aufführungen wird die totale Opposition der palästinensischen und israelischen ZuschauerInnen jedoch nicht aufgehoben. Es findet keine Intervention auf der Bühne statt, bei der sich eine Seite für die andere einsetzt.¹⁰⁶

3.2.3.2. Afghanistan

In Afghanistan wird das *Theater der Unterdrückten* insbesondere als Instrument zur Vergangenheitsbewältigung und zur Schaffung von Dialogräumen verwendet. Es etablierte sich in Folge der engagierten Arbeit eines deutschen *TdU*-Aktivisten, der beim *Deutschen Entwicklungsdienst (DED)*¹⁰⁷ eine Stelle mit dem Auftrag annahm, in Afghanistan „mit dem Theater die Zivilgesellschaft zu stärken und einen Beitrag zur friedlichen Konfliktlösung zu leisten“.¹⁰⁸

¹⁰³ Alon (2011), S. 154f.

¹⁰⁴ Alon (2011), S. 156f.

¹⁰⁵ Alon (2011), S.157.

¹⁰⁶ Paterson, Doug: “Three stories from the trenches. The Theatre of the Oppressed in the Midst of War”, in: *The Drama Review* (2008), No.52, S.112f.

¹⁰⁷ Der *Deutsche Entwicklungsdienst* wurde 1963 gegründet und ist heute im Auftrag des *Bundesministeriums für Wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung* in 48 Ländern im Bereich der personellen Entwicklungszusammenarbeit tätig. In Afghanistan ist der *DED* seit über 20 Jahren aktiv.

¹⁰⁸ Joffre-Eichhorn, Hjalmar Jorge, *Tears into Energie. Das Theater der Unterdrückten in Afghanistan*, Stuttgart 2011, S. 5.

Mit den Jahren gelang es ihm, eine von Afghanen geführte partizipative Theaterplattform zu schaffen.

Zu einem Schwerpunkt der *TdU*-Arbeit entwickelte sich die Zusammenarbeit mit verschiedenen afghanischen Opfervereinigungen, die sich für die Aufarbeitung von 30 Jahren Krieg einsetzen. Die Vergangenheitsaufarbeitung erwies sich besonders deswegen von Bedeutung, weil die meisten Menschen wegen der ständigen Erfahrungen mit Tod, Verlust und Elend ein Gefühl von Angst und Unsicherheit verinnerlicht haben. Deswegen fällt es der Bevölkerung sehr schwer, Vertrauen zueinander zu fassen.¹⁰⁹

Bei *Forumtheater*-Stücken zur Vergangenheitsbewältigung und bei Workshops war es für viele ZuschauerInnen und TeilnehmerInnen das erste Mal, dass sie über ihre traumatischen Erlebnisse sprachen und der Schmerz durch die Solidarität der Gruppe aufgefangen wurde. Besonders bei der Arbeit mit Witwenvereinigungen bestätigten die Frauen immer wieder, wie befreit sie sich fühlten, weil sie nun endlich Raum hatten um ihre Trauer zu teilen, ihre „Tränen hätten sich in Energie verwandelt“.¹¹⁰

Außerdem erwies sich das *Theater der Unterdrückten* als ein wichtiger Ort für angstfreien und aufrichtigen Dialog. Da der Alltag in Afghanistan nach wie vor von Angst und Gewalt geprägt ist, gibt es kaum geschützte Kommunikationsräume und Orte der Entspannung. Bei den Theaterübungen und Spielen können WorkshopteilnehmerInnen eine gewisse Freiheit und Leichtigkeit erfahren. Mit Hilfe des *Bilder- und Forumtheaters* können sie Visionen und Träume für ihre Zukunft diskutieren, etwas, für das es im täglichen Überlebenskampf keinen Platz gibt. Hier können die Menschen gemeinsam ihre persönliche und kollektive Lage analysieren und mögliche Handlungsalternativen für ihre Probleme und Konflikte identifizieren und ausprobieren.¹¹¹

Auch hat sich gezeigt, dass sich die Menschen durch die Theaterarbeit auf zwischenmenschlicher Ebene näher kommen. Fähigkeiten wie anderen zu vertrauen und Verantwortung für andere zu übernehmen, die größtenteils verloren gegangen sind, werden zumindest in kleinem Rahmen wieder erfahren und gelebt.¹¹²

Die friedenspolitische Theaterarbeit in Afghanistan wurde immer wieder durch die Elite des Landes behindert. Auch gab es kaum eine Unterstützung der *TdU*-Arbeit seitens der Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit. Dass es trotzdem gelungen ist, eine Organisation aufzubauen, die

¹⁰⁹ Joffre-Eichhorn (2011), S. 51, 77ff.

¹¹⁰ Joffre-Eichhorn (2011), S. 116ff., 132.

¹¹¹ Joffre-Eichhorn (2011), S. 99, 102.

¹¹² Joffre-Eichhorn (2011), S. 125f., 213.

regelmäßige Aktivitäten durchführt und einigen Menschen die Möglichkeit für Trauer, Reflektion und Dialog schafft, ist bemerkenswert. Auch wenn das angesichts der Situation in Afghanistan nur ein Tropfen auf den heißen Stein sein mag und auch keine gesellschaftliche, sondern nur zwischenmenschliche Transformation unterstützt werden konnte, so ist die Arbeit doch ein Zeichen von Mut und Hoffnung.¹¹³

3.2.4. Indien

In Indien gibt es seit über 20 Jahren mit der *Forumtheater*- Bewegung *Jana Sanskriti*, die von InderInnen gegründet wurde und noch immer getragen wird, eine sehr erfolgreiche und nachhaltige *TdU*-Arbeit. Die Bewegung geht auf den politischen Aktivistin Sanjoy Ganguly zurück, der in den 1980er Jahren in die Dörfer Indiens ging, um diese politisch zu organisieren. Ähnlich wie Boal in den 1960er Jahren benutzte er das Theater zunächst als Mittel der politischen Aktion und erkannte dann, dass eine Einbindung der Bevölkerung essenziell ist. Um 1990 lernte Ganguly die Arbeit Boals kennen und begann daraufhin, das Theater zu einer Plattform für Diskussion und Partizipation und zum Ausgangspunkt für politische Aktionen zu machen.¹¹⁴

Die indische *Forumtheater*-Bewegung *Jana Sanskriti* umfasst heute ein Netzwerk von 30 *Forumtheater*-Gruppen. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt in Westbengalen und ist tief im ländlichen Indien verwurzelt. Die Mitglieder der Gruppen gehören zu den ansässigen Bauernfamilien, Stammesgemeinschaften, indigenen Gruppen, und SlumbewohnerInnen. Über 70 % der TeilnehmerInnen sind Frauen.¹¹⁵

Zu den Aktivitäten gehören regelmäßige *Forumtheater*-Aufführungen, Treffen und kulturelle Feste in den Dörfern. Außerdem gibt es ein Zentrum für Administration und Training, das *Jana Sanskriti Centre for the Theatre of the Oppressed*, das die dörflichen Theatergruppen unterstützt und mittlerweile in 10 weiteren Staaten Gruppen in den *TdU*-Methoden ausgebildet hat.¹¹⁶

Das Kernteam des *Jana Sanskriti Center* entwickelt auch professionelle Theaterstücke und hatte schon mehrere tausende Auftritte in Indien sowie Gastspiele in Europa und Lateinamerika. Es brachte zahlreiche Publikationen über die Entwicklung und Anwendung des *TdU* in Indien heraus, produzierte zwei Filme und organisierte Festivals und Workshops, an denen Menschen aus über 30 Ländern teilnahmen. Neben der Theaterarbeit werden noch viele weitere Ausdrucksmöglichkeiten wie traditionelle Tänze, brasilianisches Trommeln, Fahrradrallys, Graffiti und Kampagnen in den

¹¹³ Joffe-Eichhorn (2011), S.119, 132f, 186.

¹¹⁴ Fritz, Birgit (Hrsg.), Ganguly Sanjoy, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien 2011, S. 15,18.

¹¹⁵ Ganguly (2011), S.22.

¹¹⁶ Ganguly (2011), S.23f.

Medien genutzt.¹¹⁷

Fast alle Mitglieder arbeiten ehrenamtlich und die Finanzierung der Kernaktivitäten und der Administration erfolgt aus eigenen Mitteln, die durch Aufführungen und Workshops im Ausland zusammenkommen. Alle Entscheidungen werden im Kollektiv getroffen.¹¹⁸

Mit der *Forumtheater*-Bewegung *Jana Sanskriti* ist es in Indien gelungen, zumindest auf eine Region begrenzt, das Theater als Kommunikations- und Empowerment-Instrument in das reale Leben der unterdrückten Menschen zu integrieren. Durch die kontinuierliche Präsenz der *Forumtheater*-Gruppen und ihrer Aktivitäten über viele Jahre wurde ein langsamer Prozess der Bewusstseinsbildung in den Dorfgemeinschaften angestoßen. Heute erkennt die in die *TdU*-Aktivitäten eingebundene Landbevölkerung die Wichtigkeit (vielleicht besser: Bedeutung) von Bildung, einer guten Gesundheitsversorgung und einem anderen Geschlechterverhältnis und setzt sich selbstbewusst für diese Ziele ein.¹¹⁹

Durch die öffentliche Wirkung des *Jana Sanskriti*-Center sowie durch die internationale Vernetzung der Bewegung konnte nicht nur auf persönlicher, sondern auch auf politischer Ebene eine Veränderung vorangetrieben werden. Boal selbst bewertete die Arbeit als „das beste Beispiel, wie das Theater der Unterdrückten umgesetzt wurde“. Anders als in Brasilien konnte die Arbeit über mehrere Jahrzehnte weitergeführt werden und anders als in Europa ist die Zielgruppe tatsächlich die benachteiligte Bevölkerung.¹²⁰

¹¹⁷ Ganguly (2011), S.28f.

¹¹⁸ Ganguly (2011), S.33.

¹¹⁹ Ganguly (2011), S.38, 78f,148.

¹²⁰ Ganguly (2011), S.130.

4. Fazit

Im Anschluss an die Darstellung der Entwicklung und Verbreitung von Boals Theateransatz soll im Folgenden nun auf die Ausgangsfragestellung der Arbeit eingegangen werden: Inwieweit ist das *Theater der Unterdrückten* universell anwendbar und worin liegen die Potentiale und Grenzen des Theaterkonzepts?

4.1. Universelle Anwendbarkeit?

Boal betonte immer, dass das Theater(spiel) eine universelle Eigenschaft des Menschen sei und sich alle seiner Methoden bedienen sollen und können, um an einer positiven Gesellschaftsveränderung mitzuwirken. In seiner Rhetorik sowie in seinen Büchern und Schriften wird dieser Aspekt immer wieder stark hervorgehoben.

Andererseits hat sich in der Praxis herausgestellt, dass seine Methoden keinesfalls per se universell anwendbar sind. Sie müssen dem jeweiligen politischen, gesellschaftlichen oder kulturellen Kontext zunächst angepasst werden. Deswegen sind die Methoden immer wieder verändert und erweitert worden und konnten dann erst in immer neuen Ländern und Anwendungsfeldern eingesetzt werden.

Somit kann man sagen, dass das *Theater der Unterdrückten* zwar nicht universell anwendbar, aber an viele Kontexte anpassbar ist. Dies liegt daran, dass der Kern der praktischen Arbeit des *Theaters der Unterdrückten* Theatermethoden und Spiele sind, die zum größten Teil nonverbal und kulturübergreifend verstanden und angewandt werden können.

Die Introspektiven Methoden, das Legislative Theater, die Anwendung in Indien und in Krisengebieten stellen sehr positive Beispiele einer Weiterentwicklung und Anpassung der Methoden an neue Herausforderungen dar. Allerdings hat sich auch gezeigt, dass wenn das *TdU* unreflektiert verwendet wird, wie beispielsweise in einigen Fällen in Afrika, kein sinnvolles Arbeitsinstrument darstellt. Auch wurde deutlich, dass eine Anwendung des *Theaters der Unterdrückten* dort, wo die existentielle Not der Menschen andere (Hilfs-)Mittel als das Theater benötigt, kritisch betrachtet werden muss.

In der Arbeit stellte sich heraus, dass sich die Zielsetzung und Zielgruppe durch die von Boal forcierte Verbreitung und Anpassung der Methoden verändert haben. Von seinem Begründer wurde das *Theater der Unterdrückten* zunächst ganz klar als Konzept entwickelt, das den benachteiligten

Bevölkerungsschichten eine Stimme geben und diese befähigen sollte, die Gesellschaft zu verändern. Es wurde gezeigt, dass man heute sehr viele Erscheinungsformen des *Theaters der Unterdrückten* findet und einige sehr weit von der ursprünglichen Zielsetzung entfernt sind. Veranschaulicht wurde dies beispielsweise an der Anwendung in den USA, wo das *TdU* hauptsächlich der privilegierten Bevölkerungsschicht zur Analyse ihres Verhaltens dient. Es zeigte sich, dass Boal diese Entwicklung zwar einerseits kritisch sah und einige Anwendungen seiner Methoden kritisierte, andererseits die Zielsetzung und Zielgruppe seines Theaterkonzepts mit den Jahren auch selbst immer weiter fasste. In seiner letzten Schrift *Ästhetik des Unterdrückten* nennt er als Ziel seiner Theaterarbeit die „Humanisierung menschlicher Beziehungen“ und ruft alle, und nicht nur die benachteiligten Bevölkerungsgruppen, dazu auf, an einer positiveren Gesellschaftsveränderung mitzuwirken.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das *Theater der Unterdrückten* erst durch seine Anpassungen und Veränderungen universellen Charakter annahm. Dieser wird also auch in Zukunft von der reflektierten Anwendung und Offenheit für Veränderung seiner BenutzerInnen abhängen. Die Kehrseite der Bestrebungen, das *Theater der Unterdrückten* weltweit zu verbreiten und anzuwenden, ist, dass der ursprüngliche Kern der *TdU*-Arbeit weitgehend verloren gegangen ist. Die Unterdrückten und Benachteiligten dieser Welt stehen längst nicht mehr überall im Zentrum des *Theaters der Unterdrückten*.

4.2. Potentiale und Grenzen des Theaterkonzepts

Versucht man die Potentiale und Grenzen des Theaterkonzepts herauszufinden, so wurde in der Arbeit ersichtlich, dass auf individueller und zwischenmenschlicher Ebene positive Prozesse mit dem *Theater der Unterdrückten* ausgelöst wurden. Es zeigte sich als gutes Mittel, um die Emanzipation, Reflexion, den Gruppenzusammenhalt und die Dialogfähigkeit von Individuen und Gruppen zu stärken. Boals Anspruch, mit Hilfe des *TdU* eine breite gesellschaftliche Diskussion zu führen oder gesellschaftliche Probleme zu lösen, wurde aber nur ansatzweise erreicht.

Betrachtet man die dargestellten Methoden, die Boal entwickelt hat, so sieht man, dass er über mehrere Schritte ein System entwickelt hat, das über Selbsterkenntnis (*Introspektive Methoden*) und Analyse der gesellschaftlichen Situation (*Forumtheater/Bildertheater*) zur politischen Artikulation und Diskussion (*Unsichtbares Theater/Forumtheater*) führt, deren Ergebnisse über das *Legislative Theater* legal umgesetzt werden können. Somit könnte sein Theater theoretisch

tatsächlich eine gesellschaftsverändernde Wirkung haben. Warum sich diese in der Realität oft nicht entfaltete, muss folglich an der Umsetzung des Konzeptes liegen.

Tatsächlich hat sich gezeigt, dass Boals Methoden nirgendwo vollständig und sukzessive angewandt werden, sondern meist einzelne Methoden in einem bestimmten Bereich. Die komplexeste und nachhaltigste Umsetzung seines Theatersystems findet man in Indien. Dort fanden über eine großflächige und lang angelegte Anwendung tatsächlich über die Bewusstseinsbildung Transformationsprozesse statt. Ansonsten sind Boals Methoden heute oft in andere Bereiche wie Pädagogik, soziale Arbeit oder Psychologie integriert oder in Einzelprojekten zu finden.

Fragt man sich, warum die Umsetzung von Boals Theaterkonzeptes so unvollständig geschieht, so zeigen die Ergebnisse der Arbeit, dass dies zum einen daran liegt, dass durch die unterschiedliche zeitliche Präsenz von Boal in den verschiedenen Ländern und den unterschiedlichen Zugang zu Informationen sein Theaterkonzept oft gar nicht vollständig bekannt ist. Durch die langjährige Verbreitung seiner Methoden in relativ kurzen Workshops war Boal auch zu einem guten Teil selbst dafür verantwortlich, dass sein Theaterkonzept zwar vielen Leuten weltweit etwas sagt, die wenigsten es aber in seiner Gesamtheit kennen. Wo es fundierte Kenntnisse der Methoden gibt, stellen oft die personellen, gesellschaftlichen oder politischen Rahmenbedingungen Hindernisse dar. Außerdem wurde deutlich, dass insbesondere das Vorhandensein oder Fehlen von finanziellen Ressourcen die Ausgestaltung der Arbeit mit dem *Theater der Unterdrückten* beeinflusste. Ohne finanzielle Unterstützung konnte das *TdU* einerseits eine größere politische Dynamik entwickeln, aber andererseits nur selten längerfristig und nachhaltige Projekte durchgeführt werden. Mit finanzieller Unterstützung war die Kontinuität der *TdU*-Arbeit eher gewährt, sie barg allerdings auch die Gefahr der Instrumentalisierung der Methoden zum Unterhaltungs- oder Informationsinstrument. Letztendlich zeigte sich, dass vor allem eine lange Anwendungsdauer und hohes Engagement von Einzelpersonen wie beispielsweise in Indien und Afghanistan dazu führten, dass das Theater der Unterdrückten positive Emanzipationsprozesse und eine Gesellschaftsveränderung anstieß.

Das Potential des *Theaters der Unterdrückten* liegt also darin, dass es mit Theater-Techniken arbeitet, die dem Individuum helfen, eine Verbindung zu seinem Inneren, seinen Wünschen und Sehnsüchten, aufzubauen und sich auszudrücken. Außerdem ermöglicht es intensive Begegnungen zwischen Menschen, die die Basis für eine gemeinsame Aktion bilden können. Inwieweit dies geschieht und sich in der Gesellschaft fortsetzt, ist aber vom Engagement der AnwenderInnen abhängig und durch finanzielle, gesellschaftliche, kulturelle und politische Rahmenbedingungen begrenzt.

5. Ausblick

Unabhängig davon, was mit dem *Theater der Unterdrückten* an objektiven Veränderungen erreicht wurde und vielleicht noch erreicht wird, soll am Ende auf die Symbolwirkung von Boals Lebenswerk hingewiesen werden. Mit seiner Arbeit hat er gezeigt, wie wichtig es ist, Probleme nicht nur über Diskussion, sondern auch über gemeinsames Fühlen, Erfahren und Handeln zu lösen. Er hat gezeigt, dass Veränderung bei uns selbst und im authentischen Kontakt zu anderen Menschen anfängt – und dass sie mit Theater anfangen kann.

Um das Potential des *Theaters der Unterdrückten* weiterhin und noch besser zu nutzen, wird es nötig sein, dass die AnwenderInnen in aktivem Dialog miteinander stehen, Informationen und Erfahrungen ausgetauscht werden und es genügend Raum für Reflexion gibt. Die weitere theoretische und schriftliche Auseinandersetzung mit der Thematik lohnt sich, da es durch die dynamische Weiterentwicklung des Theaterkonzepts immer weitere Projekte und Materialien geben wird, deren Evaluation spannende neue Erkenntnisse liefern können. Kritische schriftliche Bilanzen über Erfolge und Misserfolge des *Theaters der Unterdrückten* können wertvolle Lerneffekte für zukünftige Anwendungen haben. Dennoch sollte die praktische Auseinandersetzung mit dem Theaterkonzept immer im Vordergrund stehen, denn schließlich zeigt sich nur in ihr, ob die theoretisch gewonnene Erkenntnisse auch ihre Gültigkeit haben.

Literaturverzeichnis

Bücher

Axter, Melanie, *Das Theater der Unterdrückten Augusto Boals und seine Präsentation in der Gegenwart*, Stuttgart 2001.

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

Bernecker, Walther; Pietschmann, Horst; Zoller, Rüdiger, *Eine kleine Geschichte Brasiliens*, Frankfurt am Main 2000.

Boal, Augusto: *O Arco-Iris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*, Rio de Janeiro, 2002.

Boal, Augusto, *The aesthetics of the oppressed*, London, 2006.

Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main 1989.

Boal, Julián, *As imagens de um teatro popular*, São Paulo 2000.

Emert, Toby; Friedland, Ellie, *Come closer: critical perspectives on theatre of the oppressed*, New York 2011.

Freire, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten*, Stuttgart 1971.

Fritz, Birgit (Hrsg.); Ganguly, Sanjoy, *Forumtheater und Demokratie in Indien*, Wien 2011.

Lehmden, Andrea, *Augusto Boals Legislatives Theater als Instrument der politischen Partizipation? Möglichkeiten und Grenzen des politisch engagierten Theaters*, Erlangen- Nürnberg 2003.

Neuroth, Simone, *Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ in der pädagogischen Praxis*, Weinheim 1994.

Wiegand, Helmut, *Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten seit Beginn der achtziger Jahre*, Stuttgart 1999.

Artikel

Alon, Chen: „Non-Violent Struggle as Reconciliation Combatants for Peace. Palestinian and Israeli Polarized Theatre of the Oppressed“, in: Emert, Toby; Friedland, Ellie (Hrsg.), *Come closer: critical perspectives on theatre of the oppressed*, New York 2011.

Baumann, Till: „Wir müssen eine andere Welt erfinden“, in *ila-Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika e.V.* (2009), No.326, S. 55-58.

Delegado, Pedro Gabriel, „A política nacional de saúde mental, os CAPS e o Teatro do Oprimido“, in: *Metaxis* (2006), Bd.1, S. 13-15.

Heritage, Paul: „The crossing of many cultures: an interview with Augusto Boal“, in: *The Paris jigsaw. Internationalism and the city stages* (2002), S.153-166.

Herminhausen, Meike: „Forumtheater in der Entwicklungszusammenarbeit“, in: Wiegand, Helmut (Hrsg.), *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch: deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart 2004. S. 146-168.

Nee, Birgit, „Augusto Boal in Europa: die introspektiven Methoden“, in: *Aspekte der Freire-Pädagogik* (2000), Bd.5, S.1-16.

Paterson, Doug: „Three stories from the trenches. The Theatre of the Oppressed in the Midst of War“, in: *The Drama Review* (2008), No.52, S.110-117.

Pellarolo, Silvia, „Transculturating Postmodernism? Augusto Boal's Theater Practice Across Cultural Boundries, in: *Gestos; teoria y práctica del teatro hispánico* (1994), Bd. 9, S. 199-212.

Plastow, Jane: „Practising for the revolution? The influence of Augusto Boal in Brazil and Africa“, in: *Journal of Transatlantic Studies* (2009), Bd.7, S. 294-302.

Sanctum, Flavio, „Maria da Penha, não das Dores!“, in: *Metaxis* (2008), Bd. 4, S. 57-59.

Schechner, Richard; Taussig, Michael: „Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal“, in: *The Drama Review* (1990), Bd. 34, S. 50-65.

Weintz, Jürgen: „Augusto Boals erweitertes Theaterkonzept: Die prospektiven und introspektiven Techniken“, in: Wiegand, Helmut (Hrsg.), *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch. Deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart 2004, S.13-19.

Internet

<http://ctorio.org.br/novosite/o-que-realizamos/projetos/>, 27.6.2013.

<http://www.overmundo.com.br/overblog/teatro-do-oprimido-brasil-a-dentro-mundo-a-fora>, 23.11.2012

<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0>, 27.6.2013.