

Birgit Fritz

Von Revolution zu Autopoiese

Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert

Das Theater der Unterdrückten im Kontext von
Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung

Die vorliegende Arbeit beruht auf vielen Jahren Praxis und Recherchen in vielen Ländern, Kontinenten und Wissensgebieten. Es versteht sich von selbst, dass die Begegnung mit Menschen, von denen ich lernen durfte und darf, das Wesentliche ist.

¡Obra colectiva!

Ich widme dieses Buch, über meine Familie hinaus, den Frauen, die im 21. Jahrhundert wagemutig ihren Weg ins Leben weben.

Unter ihnen:

Aneta, Julia und Lana

Birgit Fritz

Von Revolution zu Autopoiese

Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert

Das Theater der Unterdrückten im Kontext von
Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Coverabbildung: © Aneta Derzyska, 2011. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier
Printed on acid-free paper

ISSN: 1863-2106

ISBN-13: 978-3-8382-0553-3

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2013

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Printed in Germany

Vorwort

Nach den letzten Veröffentlichungen in den *Berliner Schriften zum Theater der Unterdrückten* von Hjalmar Jorge Joffe-Eichhorn: *Wenn die Burka plötzlich fliegt. Einblicke in die Arbeit mit dem Theater der Unterdrückten in Afghanistan* und von Jens Clausen u.a.: *Das Kieztheater: Forum und Kommunikation für den Stadtteil*, die einen Einblick in diese besondere Form der emanzipatorischen Theaterpraxis bieten, liegt nun ein Buch von Birgit Fritz vor. Sie bietet uns einen wissenschaftlichen Zugang zum *Theater der Unterdrückten* (TdU).

Birgit Fritz ist eine erfolgreiche Praktikerin des Theaters der Unterdrückten. Aber nicht nur das: Sie ist auch eine engagierte Buchautorin und Übersetzerin. So hat sie zum Beispiel die Autobiografie von Augusto Boal *Hamlet und der Sohn des Bäckers* ins Deutsche übertragen, ebenso das Buch *Forumtheater und Demokratie in Indien* des indischen Theatermachers Sanjoy Ganguly. Des Weiteren schrieb sie ihr vielbeachtetes und auch ins Englische übersetzte Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten *InExActArt*.

Nun liegt ihre Dissertation als Buch vor. Ein intellektueller Genuss zum Lesen, weil sie wissenschaftliche Theorie und emanzipatorische Theaterpraxis miteinander verbindet. So ist es kein Zufall, dass in der Auseinandersetzung auch Moshé Feldenkrais und seine Körperarbeit auftauchen, denn ihre persönliche Erfahrung als Feldenkrais-Pädagogin fließt gleichermaßen in ihre Arbeit mit dem Theater der Unterdrückten ein. Ähnlich wie Ganguly in Indien ordnet sie das TdU als Menschenrechtstheater ein, aber nicht als eindimensionales Theater zur Menschenrechtsbildung, sondern als ein Theater einer aktiven Friedensarbeit, die auf Heilung ausgerichtet ist. Die Leser_innen werden von Birgit Fritz auf eine wissenschaftliche Reise mitgenommen. Am Beginn steht die Geschichte des Boal'schen Theaters und seiner Methoden. Sie zeigt auf, dass das TdU nie ideologisch agiert hat, sondern im Sinne von Augusto Boal im Zentrum immer die Humanisierung der Menschheit stand.

Sehr interessant und erkenntnisreich ist der Vergleich der partizipatorischen Aktionsforschung und der *Creación Colectiva* in Kolumbien mit der Praxis des TdU. Birgit Fritz geht davon aus, dass bei der Transformation der Methoden nach Europa ein Teil dieses Wissens verlorengegangen ist, welches aber relevant ist für die Weiterentwicklung des TdU im 21. Jahrhundert.

Sie begreift das Theater der Unterdrückten als autopoietische Theaterarbeit – als Theaterform, deren Eigenschaft es ist, dazu beizutragen, dass sich sowohl Gemeinschaften (gesellschaftlicher Aspekt) als auch Menschen in ihrer persönlichen Geschichte (individueller Aspekt) aus sich selbst heraus immer wieder neu erschaffen und mittels einer Ästhetik der Wahrnehmung transformieren können.

Die Dissertation zeigt somit sehr anschaulich, dass das TdU auch nach dem Tode von Augusto Boal (1931-2009) die Anschlussfähigkeit an die konkreten praktischen Erfordernisse des 21. Jahrhundert weiter erfolgreich wagt und praktiziert. Möge die Arbeit breiten Eingang in die hiesige Theaterwissenschaft finden. Eine im wahrsten Wortsinne das Bewusstsein erweiternde Anregung für Praktiker_innen des Theaters der Unterdrückten ist diese Arbeit auf alle Fälle.

Danke, Birgit Fritz!

Harald Hahn
Berlin im August 2013

INHALTSVERZEICHNIS

Erkenntnisinteresse	11
Forschungsstand	24
Methoden	34
Feldforschung	34
Empirie	35
Ethnoszenologie	37
Konkrete Vorgangsweise	42
A. GRUNDLAGEN	45
Vorgangsweise Teil A	45
<i>Teil I</i>	<i>50</i>
1. Aktualisierung des Begriffs – Theater der Unterdrückten	50
2. Begründung für die Relevanz der Pädagogik der Unterdrückten für das TdU	55
3. Biografische Überschneidungen Freire und Boal	60
4. Auszeichnungen und Werke	64
5. Geschichtspolitische Perspektive	66
Dependenztheorie und indigene Perspektive	71
6. Begrifflichkeiten	87
Unterdrückung	87
Unterdrücker_innen	91
Volk und Theater des Volkes	94
Volkstheater bei Boal	95
Status und Autorität	97
Grenzsituation und Theater an der Grenze	100
<i>Teil II</i>	<i>104</i>
1. Die Grundsatzklärung des TO, freireanisch interpretiert und kommentiert	104
2. Weitere Begriffe	119
Dilemma/Widerspruch/Gespaltenheit	119
Politische Macht	122
Bewusstsein und Bewusstwerdung	123
Befreiung ist Praxis, ist Aktion und Reflexion	124
Kulturelle Invasione und Denken	125
Manipulation/Teilen und Herrschen	128
Alphabetisierung	130
Generative Themen	132
Kodierung	132
Expert_innentum	133
Subjekt/Objekt	135
Haltung	136
Prüfende Aktion und unerprobte Möglichkeit	138
Kultur des Schweigens	139
Transitivität	141

<i>Teil III</i>	142
1. Konkrete Erfahrung Nummer I – Das ALFIN-Projekt	142
Die Pädagogik der Unterdrückten und ihre Stufen der Bildungsintervention	145
Ablauf der Bildungsintervention	146
Boals Auftrag in ALFIN	147
Ablauf der theatralen Intervention	148
Die Sprachen des Theaters	153
Diskussion mit Bezugnahme auf den globalen Kontext: Alphabetisierung – WOZU?	158
2. Konkrete Erfahrung Nummer II – die CPCs von 1960 bis 1964	164
3. Konkrete Erfahrung Nummer III – Boals Schaffensperioden	173
4. Konkrete Erfahrung Nummer IV – Das revolutionäre Theater	180
Wertvorstellungen	182
Der Beitrag der Técnicas de Teatro Popular	183
Die Bedeutung des Festivals als Ort der Identifikation und der Selbstfindung	194
Forderungen des TEATRO NUEVO	195
Zensur und Kampf	198
<i>Zusammenfassung Grundlagen</i>	199
B. PARTIZIPATORISCHE AKTIONSFORSCHUNG UND CREACIÓN COLECTIVA	205
Vorgangsweise Teil B	205
EXKURS: Undoing Privileges	207
<i>Teil I</i>	211
1. Begrifflichkeiten	211
Zum Lateinamerikabegriff	211
Zum Begriff der Demokratie und der Demokratisierung	213
Begriff der Partizipation	214
2. Was ist Action Research?	218
Die Geschichte der Aktionsforschung	221
3. Wichtige Aspekte der Aktionsforschung	226
Wissen und Macht (Das WIE der Herangehensweise)	226
Ein humanistischer Ansatz (Das WER wir sind)	228
Die Beziehung zwischen systemischem Denken und der AR (WAS verbindet u ns)	230
4. Aktionsforschung im Süden	231
Orlando Fals Borda (1925–2008)	234
Wissenschaft und Kunst in Historia Doble de la Costa	244
Ausblick in das 21. Jahrhundert	248
Angewandte partizipatorische Aktionsforschung in Guatemala	253
Zusammenfassung und Auswertung	256
<i>Teil 2</i>	262
1. Betrachtungen zur Theatergeschichte Lateinamerikas	262
Einführung	262
Poetik des Neuen Lateinamerikanischen Theaters	269
Zusammenfassung und Relevanz	273

2.	Das Neue Theater in Kolumbien	274
3.	Buenaventura und die Theatervision des TEC	280
4.	Die Praxis der Creación Colectiva	287
5.	Enrique Buenaventura und Augusto Boal	298
	EXKURS: Das Denken von Rodolfo Kusch	304
6.	Zusammenfassung Teil 2	309
C.	VON EINER ÄSTHETIK DER WAHRNEHMUNG ZUR AUTOPOIESE	313
	Auf der Suche nach dem Sinn – Vorgangsweise Teil C	314
	<i>Teil I</i>	316
1.	Die Gegenüberstellung TdU/PAR/CC	316
2.	Von der Zerstörung	319
	Synthese	328
	<i>Teil II</i>	331
1.	Autopoiese	331
2.	Das autopoietische somatische Lernen	336
	Feldenkrais und die Zusammenhänge mit dem TdU	339
	Grundgedanken der Feldenkraisarbeit	340
	Boals Übungen und Spiele	347
3.	Das autopoietische Spiel	349
	Der ästhetische Raum	350
	Der Mensch	353
	Drei Hypothesen	354
	EXKURS: Analoge Induktion: Vergangenheitsbewältigung und Identitätsfindung in Österreich	357
	<i>Teil III</i>	362
1.	Eine Ästhetik der Wahrnehmung und des Friedens	362
2.	Ästhetik der Unterdrückten Boals	369
	Die Unterdrückten	372
	Kultur	373
	Selbstverständnis	374
	Sprache	377
	Die ästhetischen Neuronen	381
	Demokratien und Monarchien	382
	Demokratische Ästhetik gegen die Monarchie der Kunst	384
	AUSBLICK INS 21. JAHRHUNDERT	389
	<i>Zusammenfassung</i>	389
	Appendix 1 – Grundsatzerklärung des <i>Theaters der Unterdrückten</i>	401
	Appendix 2 – Baum des <i>Theaters der Unterdrückten</i>	405
	Appendix 3 – Mandat von Manaus	406
	Appendix 4 – Universal Declaration of the Rights of Mother Earth	417

BIBLIOGRAFIE	421
<i>MAIN</i>	421
<i>Online – Dokumente</i>	435
<i>Online – WorldWideWeb</i>	437
<i>Allgemeine Links</i>	438
<i>Video</i>	438
<i>Persönliche Gespräche</i>	439

Erkenntnisinteresse

„...aesthetic transcendence of reason is the reason for theatre and for all the arts.“¹

Die vorliegende Untersuchung hat sich unter Berücksichtigung der folgenden vier Hypothesen zum Ziel gesetzt, die Zusammenhänge zwischen der Intention des Theaters der Unterdrückten (TdU) und der Bedeutung, die der Ästhetik innerhalb dieser Theaterbewegung zukommt, zu erforschen, um in Anbetracht der sich veränderten Weltbilder und Produktionsbedingungen Auskunft darüber zu geben, ob und wie das Theater Augusto Boals im 21. Jahrhundert zur nachhaltigen Entwicklung von (heilenden und lernenden) Gesellschaften beitragen kann.

1. Hypothese: Der Weg des ästhetischen Erlebens ist das Ziel

Theater als Instrument für die Revolution einzusetzen war in Lateinamerika in den 1970er Jahren zentrale Idee. Theater wurde seit jeher instrumentalisiert – von Eroberern, Missionar_innen, herrschenden Mächten. Es galt nun, sich das Instrument ‚von unten‘ anzueignen und für gemeinsame Ziele einer breiteren Bevölkerungsschicht zu verwenden. Intention war die Revolution.

Nun im 21. Jahrhundert ist das deklarierte Ziel des Theaters der Unterdrückten die Humanisierung der Menschheit. TdU ist Menschenrechtstheater und steht ausdrücklich im Dienste der Menschenrechte, wie Boal auch in mehreren Interviews festhält. Es gilt, diese Menschenrechte zu kennen, sich ihnen zuzuwenden und sie sich zu ‚erarbeiten‘, d. h., es handelt sich hier nicht um ‚in Stein gemeißelte‘ Gesetze, sondern um bewegliches ‚Gut‘, das auf gesellschaftlicher Ebene und in jedem einzelnen Fall abgewogen werden muss.² Was bedeutet nun die ‚Humanisierung der Menschheit‘ auf einer individuellen, persönlichen Ebene? Ist die Auseinandersetzung mit und der Einsatz für Menschenrechte der alleinige Zugang zur Humanisierung? Oder ist es vielmehr eine Wahrnehmungsfähigkeit, eine Bewusstheit für die Differenzen, die das Abwägen und Entscheiden in jedem einzelnen Fall erst möglich machen?

1 BOAL, Augusto, *The Aesthetics of the Oppressed*, London und New York, Routledge, 2006, S.15

2 So die Arbeitsdefinition von Walter Suntinger in seinen Menschenrechts-Workshops. Die Menschenrechte sind situationsbezogen und müssen je nach Kontext neu verhandelt und abgewogen werden. (Als Beispiel dafür können Situationen gelten, in denen die Ausübung persönlicher Freiheiten unter Umständen die Sicherheit der ausübenden Personen gefährden könnte. Dann stellt sich die Frage der Bevormundung bzw. der Fahrlässigkeit.)

Meine These ist, dass das *Theater der Unterdrückten* an sich revolutionierende (im Sinne von einen Neuanfang möglich machen), humanisierende Tendenzen in sich birgt, und dass sich durch Erleben von Theater, durch das Gehen des Weges des Theaters³ die Humanisierung einstellt. Das gemeinsame Gehen des Weges ist das eigentlich Revolutionäre am *Theater der Unterdrückten*.

Das Theater von Augusto Boal ist in seinem Kern keine Theaterproduktionsform, an deren Ende als Höhepunkt ein Produkt (eine Aufführung) steht, sondern eine Art, das Leben zu reflektieren, darüber zu kommunizieren und sich und seine Umwelt während dieses Prozesses zu verändern. Diejenigen, die das TdU praktizieren, ‚tun‘ im herkömmliche Sinne nichts als einen Raum kreieren, in dem Menschen ihren Weg gestalten, den Weg ihrer Entwicklung, ihrer Vermenschlichung. Die Ausführenden/die TdU-Practitioners erfahren in ihrem Tun den gleichen Prozess. In den ästhetischen TdU-Räumen geht es nicht darum, Standpunkte zu postulieren, sondern darum, Fragen zu stellen. Persönliche Erlebnisse werden öffentlich, indem man sie ausspielt, mit ihnen spielt, sie verändert und mitteilt sowie vom und durch das Theater lernt.

Die damit einhergehende Frage lautet: Was ist der Zusammenhang zwischen der Intention des Theaters der Unterdrückten und der Bedeutung, die dabei der Ästhetik, dem ästhetisch-menschlichen Potential und seinem Erleben zukommt?

2. Hypothese: Die Feldenkraismethode als Wahrnehmungsschule kann als ergiebiger Hintergrund zur Arbeit mit dem *Theater der Unterdrückten* wirken.

Augusto Boals letztes publiziertes Werk ist *The Aesthetics of the Oppressed* (2006), bzw. *A Estética do Oprimido*⁴ (2009), in der er alle Elemente einer möglichen Humanisierung beschreibt. Es ist zugleich sein spirituellstes Werk, welches die große Hoffnung auf die menschliche Fähigkeit zur Heilung im Sinne von Wiederherstellung beinhaltet. Noch einmal mehr wird ersichtlich, dass Boal die Wahrnehmungsebene tatsächlich vorrangig über den Weg des Körpers zu erforschen trachtet. Er schreibt von ästhetischen Neuronen, der Invasion in unseren Gehirnen durch die Massenmedien und die vorherrschenden Mehrheitskulturen, die drei Ebenen der Perzeption, das Licht, welches durch unsere Augen einfällt, die Synapsen, die Ver-

3 Der zurzeit in Österreich und zuvor lange in Japan lebende guatemaltekkische Theateranthropologe und Regisseur Abel Solares nennt dies Engeki-Do.

4 BOAL, Augusto, *A Estética do Oprimido*, Rio de Janeiro, Garamond, 2009

bindungen zu ähnlichen Erfahrungen herstellen. Vor allem anderen ist der Mensch zuerst ein Tier, erst das ethische Bewusstsein, welches unseren Entscheidungen Bedeutung und Werte zukommen lässt, und die bewusste Entscheidung bestimmte Werte zu leben, vermenschlichen ihn. Kunst als die Fähigkeit und die Kapazität des Menschen, die Welt neu zu erschaffen, dient als Metapher, als Übersetzung der Idee der perfekten Welt in die real existierende.⁵

Das Theater stellt den ästhetischen Raum für die Neuerschaffung der Welt zur Verfügung und ist auf diese Weise tatsächlich ein Ort des modernen Schamanismus⁶ und der Heilung.

Wenn das Theater Boals intrinsische revolutionierende Tendenzen hat, wie geschieht dann die angestrebte gesellschaftliche Transformation, ohne durch TdU-Praktizierende deklariert intendiert oder vorgeschlagen zu werden? Die Elemente Mensch – Raum – Wahrnehmung sind wesentliche Bausteine des Theaters. Jeder Mensch ist Theater! Und auch der eigene Körper kann Raum genug sein, um sich als solches wahrzunehmen. Das ist, was Boal meint, wenn er in seiner Grundsatzklärung von Subjektivem Theater, Objektivem Theater und der Theatralen Sprache spricht. Der Beginn der Transzendenz der Vernunft, der Transzendenz der schon erfahrenen Realität und der daraus gewonnenen Schlussfolgerungen und Erkenntnisse muss infolgedessen in einer revolutionären, einer neuen Erfahrung des Menschen selbst liegen. Ein Anspruch über den sich schon sehr viele Entwicklungspsycholog_innen und Erkenntnistheoretiker_innen den Kopf zerbrochen haben, unter anderem Francisco Varela, Humberto Maturana und Jean Piaget. Wenn Boal sagt: „Have the courage to be happy!“, dann sagt er auch, wir sind dazu in der Lage, und tritt damit dem darwinistischen Glaubenssatz des „Survival of the Fittest“ klar entgegen. Autopoiesis, d. h. die Fähigkeit sich selbst zu erschaffen, ist Grundlage jedes Lebens und die Einheit von Subjektivität und Objektivität, vom Ich und der Welt, von Bewusstsein und Sein. Sie wird von oben genannten Wissenschaftler_innen bestätigt und im Theater Boals realisiert.

Wenn also das Ziel des TdU die Humanisierung der Menschheit ist, dann inkludiert der dazu führende Prozess auch die Humanisierung der Menschen, die es praktizieren, und das führt zu einer Verdoppelung der Herausforderung. Der Weg des Theaters führt zur persönlichen Veränderung, der Suche nach Bewusstheit, Wachs-

5 vgl. BOAL, *Aesthetics*, 2006, S. 41

6 vgl. SCHUTZMAN, Mady (Hrg.), *Playing Boal: Theatre, therapy, activism*, London und New York, Routledge, 1994, S. 137–156

tum und einer daraus entstehenden Verpflichtung sich auf einer persönlichen Ebene zu verändern bzw. einer Willensbekundung dazu. Dies ist es, was Boal eines der größten Mysterien nennt: die größere und die kleinere Unendlichkeit, die Unendlichkeit im Außen und im Innen des Menschen.⁷ Dem, welchem man im Außen gewahr wird, wird man auch im Inneren gewahr und der Weg der Veränderung führt notwendigerweise auch über persönliche Erschütterungen und Krisen. Auch wenn das *Theater der Unterdrückten*, sozusagen als Arbeitsmodell, mit den Begriffen Protagonisten und Antagonisten hantiert, so sind dies Benennungen in ‚Moments of Time‘ und kommuniziert keineswegs eine schwarz-weiße Weltsicht.⁸ Wir alle bewegen uns zu allen Zeiten in Räumen der Transkulturalität und unsere Persönlichkeit, die ebenfalls keine statische, sondern immer eine werdende, sich in Veränderung befindende ist, wird aus vielen Quellen und auf vielen Ebenen genährt und gespeist.

Es gilt also, sich selbst in der Welt wahrzunehmen, das Theater ist ein Lern- und Erfahrungsraum. Im kulturwissenschaftlichen Kontext wird Ästhetik zunehmend als Lehre von der Wahrnehmung bezeichnet.⁹ So bedeutet bei Wolfgang Iser Ästhetik bzw. Aisthetik die „Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen“,¹⁰ sie ist nach außen wie nach innen gerichtet, nachhaltige Bewusstheit, eine Synthese aus Produktion und Rezeption und mancherorts auch die Einheit von Kognition und Emotion.¹¹

Ein Pionier des zwanzigsten Jahrhunderts auf dem Gebiet der körperlichen Wahrnehmung war Moshé Feldenkrais, der Begründer der Funktionalen Integration und der Methode für Bewusstheit durch Bewegung. Auf somatischer Ebene sind Feldenkraistrainer_innen Bewegungsdetektiv_innen, die geübt sind, neurologische Verhaltensmuster außer Kraft zu setzen, so dass neue körperliche Erfahrungsräume erschlossen werden können. Diese Veränderungen und das Erleben neuer Leichtigkeit und Möglichkeiten führen letztendlich auch zu einer neuen Sicht und einer neuen Art der Bewegung in der Welt. Boal, der die Feldenkraismethode über

7 vgl. BOAL, *Aesthetics*, 2006, S.43

8 Sie sind vielmehr ein Modell, welches es zu überwinden gilt.

9 Diese Theorien zur Ästhetik beziehen sich meistens auf Alexander Gottlieb Baumgarten, der bereits im 18. Jahrhundert die Ästhetik als die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis bestimmte.

10 vgl. WELSCH, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam jun., 3. Auflage, 1993, S.9

11 vgl. DUDERSTADT, Matthias (Hrg.), „Ästhetik und Wahrnehmung“, S.2, in: *Kunst in der Grundschule*, Frankfurt am Main, 1996 online unter

<http://www.aesthetische-bildung.uni-bremen.de/Downloads.htm> (Zugriff 16.09.2012)

Schechner und das Actor's Studio kannte, setzte immer wieder ihre Übungen in seinen Workshops ein.¹²

Die Feldenkraismethode und das *Theater der Unterdrückten* sind in vielerlei Hinsicht ähnlich, besonders was ihre ‚Politik‘ des Körpers betrifft, durch dessen Demechanisierung die Eröffnung neuer Freiräume erzielt werden soll. Eine weitere Ähnlichkeit liegt in der Erforschung biologischer/neurophysiologischer und erkenntnistheoretischer Prozesse, die für beide Methoden/Bewegungen von grundlegender Wichtigkeit sind. Die Veränderung der Verhaltens- und Bewegungsweisen führt nicht nur zu einer neuen Art zu denken (psychologische Veränderung), sondern schreibt sich auch tatsächlich fleischlich-biologisch ins menschliche Gehirn.

Der Weg des boalschen Theaters führt in einen kontinuierlich verfeinerten Wahrnehmungszustand im Innen und im Außen und lädt zu Neuorganisation ein. Durch die Verbindung von Herz und Intellekt in ‚Echtzeit‘ (das Theater findet immer im Moment des ‚Jetzt‘ statt) geschieht in einer unmittelbaren Rückkoppelungsschleife eine Selbstregulation der Akteur_innen, mit dem Ziel zu handeln und wahrzunehmen. Lernen kann nicht verhindert werden.¹³ Der ‚Trigger‘ ist eine neue, menschlich interessante und lebensbejahende Erfahrung, die letztendlich in einem veränderten Selbstbild mündet. Wie Ginsburg beschreibt, vermeiden wir auch als TdU-Praktizierende „(...) die Arroganz zu glauben, wir wären verantwortlich dafür, was während des Prozesses passiert“.¹⁴ Aus der gemeinsamen Arbeit, durch das Theater, „werden Unterschiede bemerkbar“ und die Menschen erhalten und schaffen sich neue Informationen. Die Arbeit ist „absichtsvoll aber nicht invasiv“ und die Dinge werden „wieder zueinander in Beziehung gesetzt“.¹⁵

3. Hypothese: Das *Theater der Unterdrückten* kann auch jenseits eines revolutionären Kontexts nachhaltig sinnvoll eingesetzt werden, sofern man sich als Practitioner seiner eigenen Geschichte als auch der Geschichte des jeweiligen Arbeitskontexts bewusst ist.

Das TdU ist in Lateinamerika fest verwurzelt. Die Creación Colectiva, die kollektive Schöpfung, ist eine grundlegende lateinamerikanische Volkstheatermethode, wenn

12 vgl. Gespräch mit Henry Thorau, Wien, Juli 2012, B.F.

13 GINSBURG, Carl, *Die Wurzeln der Funktionalen Integration*, Feldenkrais-Gilde Deutschland, München 2004, S.49

14 ebda. S.75

15 vgl. ebda.

auch keine reine lateinamerikanische ‚Erfindung‘, es hat sie schon in vielen Kulturen und Gesellschaften der Menschheitsgeschichte gegeben.¹⁶ Boal kannte diesen Schaffensprozess und verwendete ihn auch in seiner Arbeit mit dem Teatro de Arena, dessen Ziel es war, die lateinamerikanische Geschichtsschreibung und Narration mit Hilfe des Theaters zu korrigieren. Später entwickelte er unter dem Einfluss der Befreiungsbewegungen und speziell den Lehren Paulo Freires seine eigene Methodik – das *Theater der Unterdrückten*. Mit der Erweiterung des Theaters zu einem Instrument der Pädagogik, Therapie und sozialer Veränderung gerät er in einen Zwischenraum von engagierter Kunst und Wissenschaft. Diese Entwicklung entspricht dem Zeitgeist der sechziger und siebziger Jahre: Das Esalen Institute in den USA, die Schriften und Reisen Jean-Paul Sartres und Simone de Beauvoirs, die Entwicklung von Psychodrama, Gestalttherapie, die Produktionen und Lebenshaltung des Living Theatres, um nur einige zu nennen, waren atmosphärische Zentren, ebenso wie die lateinamerikanische Revolution, die Entwicklungen in Kuba, die kritische Haltung zum Krieg in Vietnam. Es war eine intensive, gewaltvolle und als Gegenpol dazu eine sehr schöpferische Zeit: Militär, Diktatur, Unterdrückung, Mord, Folter, Verfolgung – Wiederauferstehung, Entstehung von Neuem, Bedeutungsverlagerungen. Durch Boals europäisches Exil manifestierte sich im TdU der Brückenschlag zwischen den Kontinenten, der letztendlich in die weltweite Verbreitung seines Theaters münden sollte.

Nach Österreich wurde Boal Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts die ersten Male eingeladen. 1982 leitete er gemeinsam mit Ivan Illich in Villach ein großes Drama in Education Symposium¹⁷ mit 96 Teilnehmer_innen aus 16 verschiedenen Ländern. Trotz Einladungen des Steirischen Herbst sowie des Dramatischen Zentrums in Wien waren es hauptsächlich Friedensaktivist_innen und an Entwicklungszusammenarbeit Interessierte, oft mit römisch-katholischem (evangelischem) Hintergrund, die sich für seine Arbeit interessierten und seine Methoden anwandten. Nach den achtziger Jahren nahm das Interesse am TdU ab; nur einer relativ kleinen beharrlichen Gruppe von Menschen ist es zu verdanken, dass die Arbeit Boals in Österreich lebendig blieb. Vor allem ist hierbei Lisa Kolb-Mzalouet, die langjährige Obfrau¹⁸ der Arge-Forumtheater, zu nennen. International gesehen war mit der Installation der Webseite ITO (International Theatre of the

16 Santiago Garcia führt ihren Einfluss auf das kolumbianische Theater in seinen Workshops auf die Arbeit der britischen Schauspielerin Joan Littlewood (1914–2002) zurück.

17 AITA/IATA 5th International Congress „Drama in Education“, Villach, Austria, 04.12.1982

18 bis Mitte 2012

Oppressed Organisation) eine, wenn auch nicht für alle zugängliche¹⁹ so doch sehr wichtige, identitätsstiftende Verortung gelungen, die den Austausch ermöglichte und inspirierte. In den frühen Jahren des neuen Jahrtausends kam es zu einem kleinen Boom und die boalsche Theaterszene schien wieder aufzuleben. Diplomarbeiten, die Erwähnung Boals in Dissertationen, die Integration von TdU-Modulen und ‚Methoden‘ in verschiedenste Lehrgänge und Masterstudienlehrgänge sowie im Rahmen von internationalen Projekten zur Bildungsarbeit belegen dies. Zumindest zum Teil schaffte es die ‚Methode‘ in den mitteleuropäischen Mainstream.

Boals Aussage: „Alle Menschen sind Künstler!“²⁰ kränkte so manche Künstler-Kolleg_innen, ebenso wie die Tatsache, dass er die allgemein für das lateinamerikanische Volkstheater gültige Bezeichnung *Theater der Unterdrückten* für die von ihm beschriebenen und dann ausgearbeiteten Methoden monopolisierte. So gibt es also in Lateinamerika viele Theatergruppen, die sehr wohl seit jeher Elemente des Theaters der Unterdrückten verwenden (in ihren Workshops, der prozessorientierten Theaterarbeit mit Kommunen, als ‚Emergency Theatre‘ anlässlich politischer Repressionen oder als ‚Forschungstheater‘ in diversen Kontexten), die sich aber nicht ‚vereinnahmen‘ lassen wollen und deshalb der Bezeichnung *Theater der Unterdrückten* aus dem Weg gehen.

In Österreich gab es einige Gruppen, die aktiv Stücke produzierten, jedoch kam es zu keinen größeren TdU-Kampagnen, Initiativen, wirklich großen Inszenierungen; es blieb insgesamt eher ruhig in der Szene. Sanjoy Ganguly, indischer TdU-Praktiker: „Wenn man keine Konflikte mit den herrschenden Kräften hat, dann ist das ein Zeichen dafür, dass TdU nicht passiert.“²¹ Wenngleich ich mich dieser Aussage nicht bedingungslos anschließen möchte, so ist sie doch ein Hinweis dafür, dass sich die TdU-Arbeit hier eher an die Veränderungen im Innen als im Außen konzentrierten, eher in Situationen der Selbsterfahrung manifest wurden als in einer ‚Volksbewegung‘. Ebenso wurde die boalsche Theaterarbeit zunehmend in

19 Da die Website nur beschränkte Ressourcen hatte, konnte sie nicht in allen gewünschten Sprachen übersetzt werden.

20 ungeachtet davon, dass er wohl nicht der erste und einzige war, der dies dachte, vgl. Joseph Beuys

21 GANGULY, Sanjoy, in: FRITZ, Birgit, *InExActArt: Ein Handbuch zur Praxis des Theaters der Unterdrückten*, Stuttgart, Ibidem, 2011, S. 168

einem Kontext des Erwerbs von ‚Skills‘²² multipliziert als in einem Kontext von emanzipatorischen Alternativen.

Man kann nun die Behauptung aufstellen, dass diese Veränderung in der Rezeption und Weitergabe der Methoden des TdU einer moderneren, postrevolutionsgläubigen Welt entsprechen. Man könnte daraus auch schließen, dass, wenn sich die Ausprägung der Arbeit geändert hat, sich doch dann auch die Intention verändert haben muss, d. h. dass andere Weltbilder wirken. Ist das so? Was gibt der boalschen Theaterarbeit global betrachtet auch noch im 21. Jahrhundert ihre Berechtigung, ihre Lebendigkeit und ihre Stärke? Was ist ihr Fundament?

Diese Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch eine geomorphologische Spurensuche, die Anliegen und die Charakteristika der revolutionären Theaterbewegung als auch der engagierten Wissenschaften Lateinamerikas in den 1960er und 1970er Jahren zu untersuchen. Ziel dieser Untersuchung ist es, zu sehen, welche dieser Anliegen und Charakteristika beim Transfer nach Europa verloren gingen, die eventuell wieder in den Wahrnehmungsvordergrund der Praktiker_innen gerückt werden sollten, um ein nachhaltig tiefgehendes *Theater der Unterdrückten* im außerlateinamerikanischen Kontext praktizieren zu können.

Und um diese Anliegen und Eigenschaften in ihrer Umsetzung geht es sowohl in der Untersuchung der Creación Colectiva als auch der Partizipatorischen Aktionsforschung, die als mit dem TdU verwandte Befreiungsbewegungen in Europa unter den TdU Praktizierenden wenig bekannt sind.

Wenngleich angesichts der Diversität der Protagonist_innen und der Transkulturalität der TdU-Bewegung nicht von *einer* Methode per se gesprochen werden kann, so können doch gewisse Grundlagen und Aspekte angesprochen werden, über die man in einem globalen Kontext nachdenken kann: Wie präsentiert sich die engagierte *Theater der Unterdrückten*-Landschaft im 21. Jahrhundert? Wo finden sich Schnittstellen zu den relevanten Wissenschaften? Wie werden Abläufe, Erarbeitungsprozesse, die Einbeziehung des Publikums und Präsentationen organisiert? Welche Kriterien sind hilfreich bei der Erarbeitung von Rahmenbedingungen für nachhaltig wirksame TdU-Prozesse?

22 Auch der TdU-Grundlehrgang an der Volkshochschule Meidling führt mittlerweile zum Erwerb von ECTS-Punkten der Erwachsenenbildungsanstalten.

Sanjoy Ganguly beschreibt als zentrales Element des TdU die ‚Haltung‘ der Protagonist_innen/Praktiker_innen/Ausführenden.²³ Ein Bewusstsein für Demokratie und Partizipation, Glaube an den Intellekt der Betroffenen, ihre Fähigkeiten und an ihre grundlegende Kompetenz zur Problemlösung sowie ein klares Wertebewusstsein sind auch für Adrian Jackson²⁴ unbedingte Grundlagen der Joker_innenrolle. Das *Theater der Unterdrückten* ist ein sehr spezielles Phänomen in den Kulturlandschaften der Welt. Es hat sich über einen Zeitraum von über 50 Jahren entwickelt und in Augusto Boal seinen weltweiten Botschafter gefunden, der in den siebziger Jahren in Anlehnung an Gilberto Gil sagte: „Es gibt viele Arten des Theaters, ich liebe sie alle (yo las prefiero a todas)!“ – mit dem Zusatz: „Wenn sie ihren Zielen nützlich sind.“²⁵

Eine Eigenschaft dieses Theaters ist, so die Prämisse, dass es niemals absichtslos ‚geschieht‘, ungeachtet, ob es von den vorherrschenden Kulturen oder den Subkulturen inszeniert wird. Boal war Zeit seines Lebens nie mit Dogmatiker_innen einverstanden, wie z.B. mit Brechtianer_innen, die vorgaben, brechtianischer zu sein als Brecht; er berücksichtigte immer die Entstehungsgeschichte von Methoden und Bewegungen und ihre Adaptation an den veränderten Kontext. Das heißt auch, dass man, wenn man die Vorgehensweisen des TdU kennt und an den jeweiligen Arbeitskontext adaptieren will, das Umfeld seiner Entstehung berücksichtigen sollte. In der Entstehungsgeschichte sind sowohl die wichtigsten Elemente der Methode beinhaltet als auch die Möglichkeiten der Adaptation, Erweiterung, Verknappung etc., da man, wenn man sie zurückverfolgt, die Notwendigkeiten des damaligen Kontexts mit den aktuellen, regionalen Umständen vergleichen kann und sich anhand dieses Vergleichs fragen kann, ob und wie man das Theater im Sinne seiner Intention zur Humanisierung der Menschen realisieren kann. Aus der Kenntnis der Wurzeln und des Zeitgeists aus dem das boalsche Theater geboren ist, kann man Inspiration schöpfen, um es in einer zeitgemäßen Form zur Anwendung zu bringen.

Eine Vorgehensweise, die jedenfalls immer als dem Theater abträglich angesehen werden kann und die Schaden anrichtet, so Boal im Interview mit José Monleón 1978 ist, wenn Probleme zur leichteren Verständlichkeit vereinfacht dargestellt werden und man dadurch den Menschen abwertend gegenübersteht.²⁶ Dies ist heute eine Gefahr des Zielgruppentheaters, Projekttheaters, das u. U. bei bester

23 vgl. Fritz, *InExActArt*, S.171

24 Workshop Notizen, Barcelona, 2005, B.F.

25 BOAL, Augusto, in: MONLEÓN, José, *AMERICA LATINA: Teatro y Revolución*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1978, S.81

26 ebda. S.81

Absicht durch die starren Rahmenbedingungen (Projektbudget, Laufzeit, dahinterstehende Vermarktungsstrategien), unter denen es stattfindet, Möglichkeiten einbüßt, flexibel auf die Lebendigkeit der Gemeinschaften eingehen zu können, in denen es sich engagiert.

Die Begriffe Ziel, Intention und Haltung sind eng verbunden mit der Ästhetik der Wahrnehmung. Wenn das Theater in den siebziger Jahren für die Revolution instrumentalisiert wurde, so wird es heute für diverse Projektziele ‚instrumentalisiert‘, was man einfach auch als ‚Format‘ unserer Zeit betrachten könnte. Man sollte sich aber bewusst sein, dass es auch eine andere, prozessorientierte Theaterarbeit und Theaterbewegung gibt und es scheint nur natürlich, nach Wegen zu suchen, Verbindungen zwischen den beiden Formen zu finden, um durch einen lebendigen Austausch Bereicherung zu erfahren.²⁷ Im 21. Jahrhundert unterscheiden sich, besonders in Europa, die ‚Produktionsbedingungen‘, um noch einmal einen Ausflug ins marxistische Vokabular zu unternehmen, des Theaters der Unterdrückten wesentlich von denen seiner Entstehungszeit.

Militärische Repressionen, Mord und Folter sind hier meist nicht die unmittelbaren Anstöße dazu, das boalsche Theater als Weg zu wählen und es sind auch in vielen Fällen keine ausgebildeten Theaterleute, die den Weg wählen (obwohl es diese auch gibt, z. B: Adrian Jackson, Hector Aristizábal, Chen Alon, Iwan Brioc, Bárbara Santos, um nur einige zu nennen). Humanisierende Bildungsziele, Solidarität mit unterdrückten Gruppen, Präventionsintentionen, Selbsterfahrungszenarien, die Suche nach alternativen Formen des Protests und rational begründeter Aktivismus sind vorherrschende Motivationen und viele Praktiker_innen haben zumindest ein zweites berufliches Standbein z.B. in der Psychologie, Mediation, Pädagogik oder Therapie.

Bei der 1. Weltjoker_innenkonferenz in Rio de Janeiro 2009, die Augusto Boal noch in der Planung mitbestimmte, wurde die Breite des Anwendungsspektrums des TdU sichtbar. Die Themenkreise erstreckten sich über Pädagogik, Arbeit in politischen Konfliktzonen, Situation der Frauen, bis hin zu den Bereichen Gesundheit und Psychiatrie sowie Menschenrechtsarbeit. Das in der Grundlagenerklärung ausgedrückte Ziel der Humanisierung der Menschen präsentierte sich für mich als Suche nach ‚den‘ Frieden.

27 Die indische Theaterbewegung Jana Sanskriti hat hier durch ihre Offenheit Großartiges für die Theaterwelt geleistet.